

## marivaux, delluc, arte y ensayo

MICHEL Deville es uno más de los realizadores cuya obra, hasta ahora, no había tenido suerte en nuestro país. De los dos únicos films suyos llegados a nuestras pantallas, «El robo de la Gioconda» y «Eddie el gangster», absurdo título con el que se rebautizó «Lucky Jo», sólo este último ofrecía un interés, aun tratándose de una obra de encargo. Deville utilizaba el mito Constantine para, sin disfrazar sus coordenadas, volverlo del revés y dar una visión del gangster en declive, perdido en un mundo en el que ya nada tiene que hacer, pero del que no puede salir, muy personal. Pero las obras que habían hecho que se fijara en él la atención de la crítica internacional seguían siendo desconocidas. En consecuencia, el término «marivaudage» que sistemáticamente venía empleándose a su respecto no se explicaba demasiado. Ahora sí. «Ce soir ou jamais», su primera película, acaba de llegar a las pantallas españolas al tiempo que la noticia de que la última, «Benjamin», acaba de obtener el vigesimoquinto premio Louis Delluc.

El premio en cuestión galardona, generalmente, obras primerizas, si no «opere prime», de autores jóvenes. Deville ha tenido que esperar a su séptimo film para obtenerlo. El hecho es significativo. Plantea, una vez más, el eterno problema de las obras «menores» o «mayores». Probablemente si Deville hubiera hecho otro tipo de cine, si en vez de limitarse a llevar a feliz término guiones sin pretensiones, aparentemente fútiles, se hubiera lanzado a tratar temas de los llamados «grandes», la suerte habría llamado antes a su puerta y no hubieran existido en su carrera los baches que han amenazado con acabar con ella. Pero no ha sido así. E incluso puede pensarse que si en «Benjamin» no hubiera jugado la carta de trasladar la acción al siglo XVIII, con las obligadas referencias culturalistas que ello implica, sobre todo en un país como Francia, tampoco esta vez le hubiera tocado el turno. Sin embargo, «Benjamin» es, con trajes de época o sin ellos, un film delicioso, inteligente y totalmente en la línea seguida por Deville desde sus comienzos. Ligero, es cierto, limitado en sus aspiraciones, pero lleno de talento y con una dirección de actores maestra, capaz tanto de dar el espaldarazo definitivo a Pierre Clémenti como de resaltar a una Michèle Morgan que desde hace tiempo se contentaba con vivir de las rentas de su antigua popularidad y de la explotación de sus ojos glaucos. Una fiesta es, una vez más, el ojo de la acción del film: fiesta en la que las parejas se entrecruzan, en un «juego del amor y del azar» en el que la trivialidad se alterna con la crueldad.

Entre «Benjamin» y «Ce soir ou jamais» han transcurrido ocho años. Los mismos transcurridos entre la realización de este último film y su estreno en España. Posiblemente nunca a producirse aquí reacciones similares a las que decía más arriba presumo se producirían entre los miembros del Delluc. Si en aquel caso se trata de un premio, en éste se trata del hecho de la proyección del film en una sala de Arte y Ensayo. La comedia, ya es sabido, no goza de respeto por parte de quienes «oficialmente» se toman el cine en serio. Un drama fallido se admite siempre antes que una comedia lograda. Y por comentarios escuchados a quienes han visto aquí «Ce soir ou jamais» pienso que la reacción aludida ya está en la calle. Reacción que considero innecesaria, injusta.

«Ce soir ou jamais» no es una gran película. Si es, en cambio, una excelentísima comedia. Con un pretexto mínimo, la reunión de un grupo de amigos que preparan el montaje de una comedia musical en casa de uno de ellos, Deville logra no sólo mantener la atención del espectador, sino entrar en sus personajes hasta hacer que, sólo a través de sus comportamientos externos, de sus actos nímicos, de sus gestos sin importancia y realizados de cara a los demás, los conozcamos. En ningún momento, a lo largo de una acción de casi dos horas en que los personajes no abandonan el apartamento en el que se encuentran, el relato resulta teatral ni se pierde el sentido de la relación de cada uno de ellos con los demás, o simplemente la situación «geográfica» en que se encuentran. Los actores, y especialmente las actrices, están eminentes. El breve «número» de Françoise Dorléac, entonces en el principio de su carrera, y cuyo nombre ni siquiera aparece en los carteles publicitarios de la época en que el film se realizó, es inolvidable. E igualmente excelentes están Anna Karina y Jacqueline Banno. A través del tratamiento de comedia allora, en numerosas ocasiones, un poco de amargura, de acidez. Y lo que es propiamente comedia alcanza una dimensión inusual en la Europa continental, donde generalmente el género ha caído en los peores excesos, sin alcanzar nunca el equilibrio que es su base esencial.

Decía que me temía que la reacción del público, ante el hecho del estreno del film en sala especial, fuera injusta. Ante esa eventualidad creo que conviene plantearse seriamente el tema. Si es cierto y evidente que, dado el enorme retraso que en materia cinematográfica sigue padeciendo la cultura española, hay films cuyo conocimiento es más urgente que el de «Ce soir ou jamais», no lo es menos que la culpa, si es que puede hablarse de culpas, no hay que cargarla sobre quienes programan ahora «Ce soir...», sino sobre quienes han hecho que no se programe antes, lo mismo que esos films de más urgente necesidad. Y que, en cualquier caso, lo que hay que intentar evitar es que se cree una mitificación de una forma de exhibición que haga que, en vez de juzgarse cada obra en sí misma, se juzgue únicamente en función de unas pretendidas normas de ajuste a lo que es o no es «de arte y ensayo»...

CESAR SANTOS FONTENLA

## el trabajo del teatro

FALTABAN pocos días para el estreno de «Los bajos fondos» en el María Guerrero. José Luis Alonso, griposo, contestaba a un cuestionario, preparaba los textos del programa, examinaba las últimas modificaciones de la versión española aconsejadas por los ensayos. En la habitación de al lado, grande, fría, con las fotografías de la reciente exposición dedicada a María Guerrero sobre unas sillas, Yelena Samarina y Gallardo ensayaban.

Tanto el despacho de José Luis Alonso como la habitación contigua tenían el aire inconfundible de las habitaciones en que alguien lleva horas sin salir de allí. Desorden, algún tubo de aspirina, restos de una taza de café, libros sobre las sillas. El director, sus colaboradores y los actores reflejaban un cansancio y una tensión en nada asimilables a la imagen que muchos tienen del teatro.

En España, la mentalidad general hace del teatro un trabajo de señoritos. Al actor se le ve en las noches de estreno triunfal, en las páginas de las revistas, en las cafeterías, o viajando en primera clase. Para colmo, muchos suponen que el actor no necesita prepararse, ni estudiarse a sí mismo, ni mantener una actitud de progresivo perfeccionamiento. Se piensa que el actor es hijo o sobrino de actor, o alguien que, sin serlo, se metió en alguna compañía de muchacho y ha llegado a conquistar las revistas, las cafeterías, las noches triunfales y los viajes en primera clase. Añadamos aún el erotismo que una sociedad tan reprimida como la nuestra huele en todo aquello que escapa al orden pequeño burgués. De donde acaba por configurarse una imagen halagadora y señorial del actor. Diríamos, incluso, que en España muchos no se han hecho actores «por cuestión de principio», es decir, porque les parece que, a fin de cuentas, hay cierta indignidad o falta de seriedad en eso de andar exhibiéndose por los escenarios.

Lo curioso es que muchos actores también creen en eso cuando, y se esfuerzan hasta lo indecible para sostenerlo en su vida profesional. No hablan de sus paros forzados, y las largas horas de ensayo, las exigencias de los directores, los problemas artísticos de su oficio, los convierten en un «intermedio» entre las horas buenas, en una especie de precio que es necesario pagar para tener lo «otro»: la popularidad, el éxito, el coche, etc. Lo que, obviamente, implica una «resistencia», una intravaloración del verdadero trabajo de actor.

Cuando, hace años, tuve ocasión de ver a la Littlewood, en el Workshop de Londres, no dejé de admirarme que, siendo una primerísima figura del teatro contemporáneo, trabajase duramente, en condiciones escasamente confortables, buscando resultados concretos a través de laboriosos caminos. Luego, en el Berliner Ensemble, en el Piccolo de Milán, y en otros ámbitos del mejor teatro actual, he vuelto a encontrar el mismo clima de trabajo. Esto sin hablar del Living Theatre, formado por modestos y geniales trabajadores teatrales.

Pienso que la concepción «señorial» del teatro español es una de sus losas. Aquí todo el mundo quiere tener grandes contratos y, cuando no los tiene, parece sentirse culpable. «Me han hablado, me han pedido, me han dicho... pero yo, ya sabes... etc., etc.». Y, ya se entiende, ojo a la ropa y al peluquero, porque en cuanto un actor vista de cualquier manera es síntoma alarmante de que el edificio se cae.

Poco a poco, desde luego, este «disfrax de señoría», tan caro a los actores, va cayendo en desuso. Pero la verdad es que nos falta todavía mucho camino que andar; ahora hay ya muchos actores «que renuncian al señoritismo», pero aún no hemos llegado a comprender, de un modo natural, que el ser actor, el trabajo del actor, la función social del actor, nada tienen que ver con la estampa del café Gijón, la llamada a los amigos de la TVE, y la esperanza de ser convocados por alguno de los empresarios tantas veces maldicidas cuando no se trabaja para ellos...

Es necesario que nuestros actores jóvenes, nuestros directores jóvenes, nuestros autores jóvenes, comprendan la necesidad de crear sus propias estructuras de trabajo, a espaldas de ese «seudoseñorismo» que siempre ronda en el teatro español. Ya hay grupos que lo hacen. Los Gallardos, por ejemplo. O los del Bululú. Por citar dos casos madrileños que conozco bien. Gente que trabajan diariamente al servicio de unos espectadores que difícilmente tendrán la explotación y el público habituales. Gente que han empezado por abajo, desarrollando sus investigaciones sin mirar hacia el éxito ni hacia la cartelera de ningún teatro concreto.

Lo fundamental es que estos grupos de trabajadores teatrales encuentren ahora su propio vehículo de comunicación con la sociedad. Si convenimos en que la fórmula de nuestra media docena de teatros comerciales es incompatible, la mayor parte de las veces, con un trabajo serio, no basta encerrarnos en una habitación para investigar y trabajar en la dirección que consideremos más necesaria y urgente. Es ése, sin duda, un trabajo fundamental, al que todos hemos de unirnos, dispuestos a crear pronto las salas pequeñas, las asociaciones de espectadores, las representaciones en centros culturales, o qué sé yo, que respondan, en el plano de la organización del espectáculo, a los mismos móviles que ahora exigen el trabajo de investigación a que aluda.

Ahora bien, plantearnos la necesidad de «otro teatro» obliga a rechazar todo el sistema socioeconómico que sostiene el que nos molesta o aburre. ¿Cómo crear una nueva estructura industrial, unos nuevos supuestos socioeconómicos? El primer paso es, desde luego, convenir en que el teatro es un duro, hermoso e inabarcable trabajo, practicado en colectividad y encaminado a conseguir un resultado ultrapersonal: la calidad y el valor de la representación propuesta a un público.

JOSE MONLEON