

REPRESIONES EN FRANCIA

Barrault o la paradoja del comediante

«Cuando la asamblea nacional se convierte en un teatro burgués, todos los teatros burgueses deben convertirse en asambleas nacionales». Este «slogan» de los revolucionarios de mayo sirvió para la ocupación masiva del Teatro del Odeón. Su director, Jean Louis Barrault, se asustó, probablemente —puesto que su fervor revolucionario del momento no ha tenido continuación y sí, al contrario, débiles desmentidos— y se sumó a la masa. Gritó: «Jean Louis Barrault ha muerto. Ya no soy director de este teatro. Ahora soy uno de vosotros». Tres meses después el ministro de Cultura, André Mairaux, ha tomado al pie de la letra la declaración y ha destituido a Barrault de la dirección del teatro nacional. Es uno de los aspectos más visibles —por su calidad de «vedette»— de la represión lenta y profunda del régimen del General De Gaulle contra los intelectuales, los escritores y los periodistas que se manifestaron favorables a las tesis de los estudiantes. El hecho de que Barrault en aquel momento no fuese un revolucionario, sino un miedoso, no ha cambiado las

circunstancias; Barrault, sin embargo, ha sido siempre un revolucionario del teatro. La representación de Faulkner en 1935, o su «Numancia», de Cervantes, en 1937, eran actos revolucionarios. Los espaldarazos a los autores del «absurdo» —Scheadé, Adamov, Ionesco, Beckett— han sido también revolucionarios; aunque sablamente moderados por Claudel —una gran parte de la obra claudeliana fue representada por Barrault y Madeleine Renaud—, han contribuido a la revolución de la escena. Francia, el esplendor del teatro francés, debe mucho a Jean Louis Barrault. La derecha le abandona, la izquierda le recogerá. Jean Louis Barrault, desde su prudencia y su respeto a los sistemas establecidos, estaba decidido a incorporarse al sistema y a olvidar su fugaz aventura de mayo. Se le arroja a la oposición, y el comediante sabrá hacer perfectamente su gran papel de héroe y de víctima. Las represiones son siempre una baza ganada por las revoluciones. La de Jean Louis Barrault es perfectamente significativa en ese sentido.

De estas consideraciones nos sale, como ejemplo de normalidad, un teatro sujeto a las formas ya establecidas, conformista, y, por lo general, de declarada vocación acultural.

Ante este esquema —nada tendencioso, según se desprende, por ejemplo, de la simple lectura de los títulos presentados durante la pasada temporada española—, urge señalar, antes que nada, su espantoso anacronismo. Nuestro concepto de la «normalidad» teatral se ha detenido en un año viejo; lo que presupone, sin duda, una anomalía. El error está en la falsa apreciación que nos lleva a dar por «normal» un teatro momificado y radicalmente separado de los procesos de la realidad. Error, por otra parte, que responde a una serie de determinantes histórico-culturales que han operado sobre la sociedad española.

El signo general de la cultura moderna es lo que se llama la «contestación». No importa que la palabra y aun la radicación, a veces inoportuna y anárquica, del concepto sean recientes. Brecht fue, en su momento, un gran «contestador» —impugnador— del teatro dominante. Otros autores y directores «contestan» hoy a Brecht desde supuestos filosóficos afines. La «contestación» —característica de toda la cultura moderna, es decir, de toda la era científica— se inscribe ahora en el proceso general de cuantos no se

resignan a los maniqueísmos político-morales —el doctrinarismo y la división del mundo en buenos y malos—, al estatismo social y cultural, y, en definitiva, a las interpretaciones de la historia que nos han llevado al terrorismo intelectual y político de los dos bloques, sea en el plano nacional, sea en el internacional.

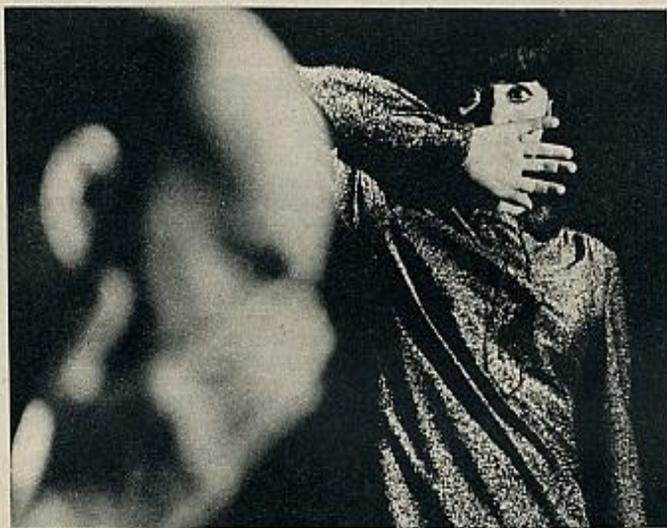
Lo «normal» es, pues, la investigación, la consideración de nuevas e hipotéticas formas de teatro, paralelas a la «contestación» de la historia inmediata.

Tengo ante mí el programa de la próxima Mostra Teatral de Venecia. Dominan claramente —y se trata de una Mostra muy ponderada, no comparable con los Festivales decididamente experimentales de Nancy o Parma— los espectáculos «incontestables», correspondientes a una tradición teatral viva —Shakespeare, Pirandello, etcétera—, y los espectáculos experimentales como, por ejemplo, «El nacimiento» del interesante y renovador Gatti.

Y es que el concepto de «experimentalismo» hay que modificarlo. Porque si, entre nosotros, en nuestro teatro, siempre ha parecido algo así como un lujo intelectual, ha llegado el momento en que bien puede decirse, en todos los planos de la cultura, aquello de renovarse o morir. Lo normal es que se investigue. Porque investigar, experimentar, equivale a estar vivo, a buscar una respuesta cuando las que tenemos no nos bastan. ■ J. M.

TEATRO

A la vista de un programa internacional



«A FUERTA CERRADA» DE SARTRE, UN EJEMPLO DE «TEATRO CULTO»

Muchas veces hemos hablado, en estas páginas, de la creciente importancia de un teatro de investigación. En todo el mundo, en efecto, han aumentado los espectáculos teatrales que, abandonando principios «establecidos» y «previamente compartidos», empiezan por poner en cuestión las formas, medios y objetivos del «arte dramáticos».

Conviene reflexionar sobre este fenómeno que altera radicalmente las perspectivas que, al respecto, tenemos en España. Para un espectador medio y bien intencionado de nuestros teatros, habría algo así como tres tipos de obras: «clásicas», «normales» y «experimentales». Al primer grupo, ampliado a «clásicos modernos», corresponderían

los repertorios del Español y María Guerrero, contemplados con cierta distancia «culturalista». El segundo abarcaría la mayor parte del teatro. El tercero se reservaría a las formaciones «no profesionales», o «semiprofesionales», ligando el concepto de experimentalismo a la inevitable imperfección del «teatro para una o dos sesiones».

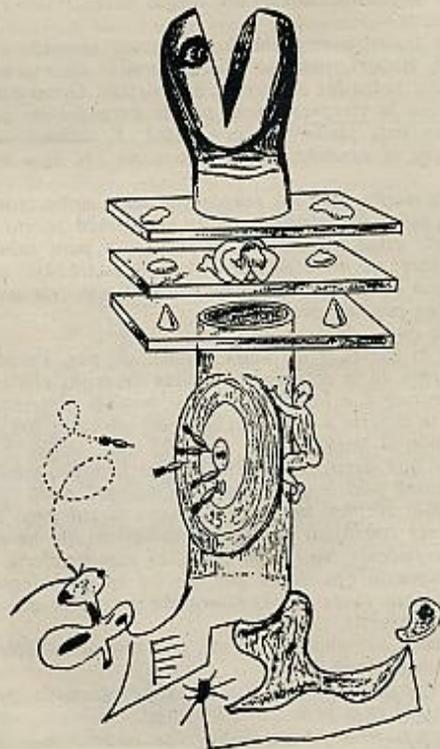
Dentro del teatro «normal» habría que hacer un pequeño apartado para el «teatro culto», representado por un Buero o un Sartre. El teatro «político» sería también una categoría particular, integrada exclusivamente por obras «inconformistas», toda vez que el conformismo, en lugar de ser tomado por una actitud política más, sería una de las características del «teatro normal».

LOS DERECHOS DE LA IMAGINACIÓN

Vicente Aranda y el cadáver exquisito

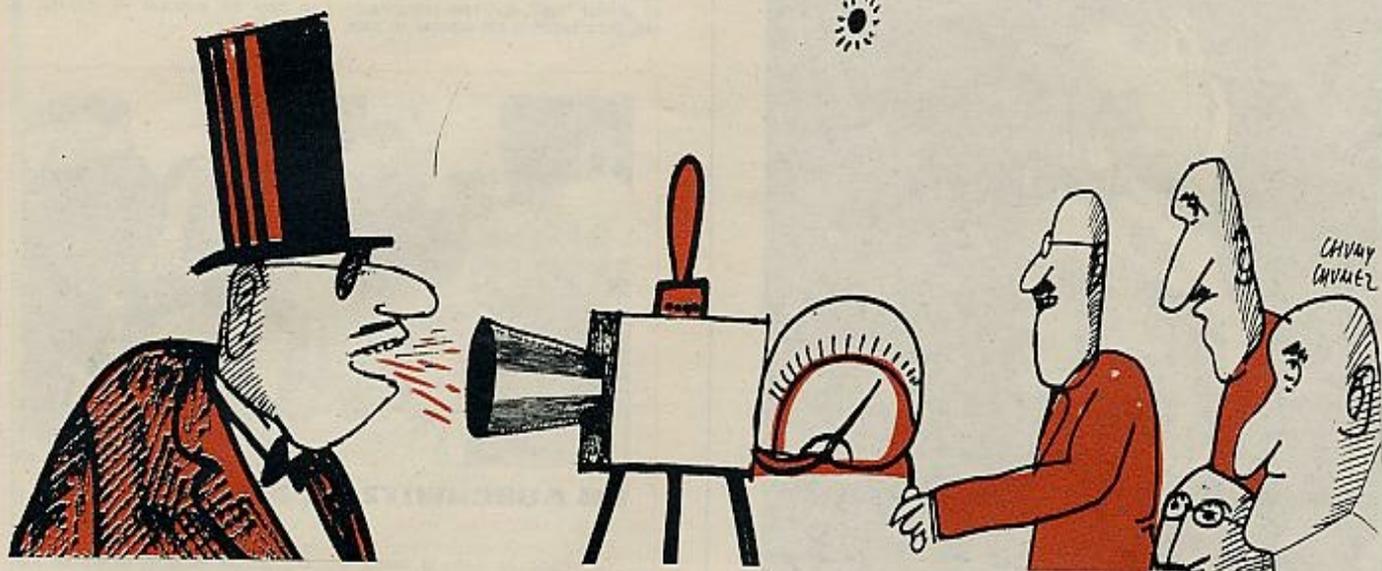
Después de «Viridiana», que obtuviera la Palma de Oro en 1961, «Fata Morgana» es el único film español que ha suscitado el entusiasmo en el Festival de Cannes, en cuya Semana de la Crítica se exhibió en 1966. No obstante, ha sido preciso que transcurrieran dos

años largos desde su realización y que apareciera en España la modalidad de exhibición de Arte y Ensayo para que la película pudiera ser estrenada. Vicente Aranda, que se había incorporado al cine codirigiendo, con Román Gubern, «Brillante porvenir», consigue con «Fata Morgana», una de las obras



UN «CADAVER EXQUISITO» DE YVES TANGUY, MAN RAY, MAX MORISE Y JOAN MIRO (1926)

EN PUNTO



—Lo siento, don José, pero tiene usted multa por contaminar la atmósfera con sus estupideces.

más apasionantes de nuestro cine, una obra insólita, distinta, inteligente.

A partir de una idea de Gonzalo Suárez, nuestro novelista más imaginativo, pasado a la realización cinematográfica él mismo en un «Ditirambo» aún no estrenado, Aranda ha construido un film enteramente personal, un film «de autor». Su título es el mismo de un poema de André Breton, «papa» del surrealismo, que data de 1940. Sin embargo, no puede decirse —aunque existan evidentes referencias al movimiento— que se trate de un film surrealista. Como no puede decirse, esquemáticamente —aunque también existan elementos de esta tendencia— que se trate de un film «pop». «Fata Morgana» es un film inclasificable, extraño, marginal, en el que se dan cita diferentes aportaciones culturales para constituir un conjunto homogéneo e inquietante. Producto eminentemente español pese a sus apariciones más inmediatas, «Fata Morgana» es, sin embargo, algo radicalmente diferente, por no decir «pueste», a cuanto se ha venido haciendo en nuestro cine, incluso en el mejor. Film de ruptura, pero de ruptura sin estridencias, se apoya, junto a fórmulas culturales admitidas, en otras que no lo son por muchos sectores como tales, desde el «comica» a las técnicas publicitarias.

La publicidad es, si no el elemento fundamental del film, si uno de los pivotes en que se sustenta. Gim, una modelo —encarnada por Teresa Gimpera en su primera interpretación cinematográfica— es el eje conductor de la acción, especie de Caperucita Roja de la era atómica que observa un mundo que le es ajeno, y al cual ella misma ha sido extraña, con una mirada que tiene mucho que ver con la de Alicia en el país de las maravillas. A su alrededor se mueven una serie de personajes que son, como otros tantos, sustratos de un mundo cotidiano que no adquiere su carácter insólito y terrorífico más que en las circunstancias excepcionales —una ciudad está siendo abandonada ante el temor a una misteriosa catástrofe similar a la ocurrida, algún tiempo antes de que comience la acción, en Londres— en las que se

desarrolla el film. La relación víctima-verdugo —Ursula Alejandra Babieca, Jean Harlow, Marilyn Monroe, Gim, son todas ellas víctimas de una fuerza exterior, pero que ellas han contribuido a crear— es analizada en función de una lógica del absurdo, de la confusión más bien, que precisamente por ser tal deja abierta la posibilidad de que lo irremediable no lo sea y de que lo imprevisible se produzca. Gim, en función de esto, se salva. El Lobo no se come a la Caperucita, que tampoco será librada del peligro por J.J., el Príncipe Encantador que, en su carrera para evitar el crimen, no tiene tiempo de detenerse a pensar...

El film está lleno de sugerencias, de referencias. Es —se ha dicho muchas veces en los interesantes trabajos que se le han dedicado— un film «abierto», de interpretación plural. Los simbolismos que en él existen no son tales de un modo trabajosamente premeditado, sino que, caso de serlo, lo devienen a posteriori, en función de su significación dentro del film, preexistente a ellos. En un cine tan poco dado a la imaginación como lo es el nuestro —igual, por otra parte, ocurre en la literatura— «Fata Morgana» —con sus defectos, con sus insuficiencias, que los tiene— es algo totalmente sorprendente, como el paraguas a que se alude en el film, y que uno relaciona inmediatamente con la máquina de coser y la mesa de operaciones de «Los cantos de Maldoror». O como una partida de «cadáver exquisito», el juego inventado por los surrealistas allá por el año 26, consistente en construir entre varios, en papeles plegados, mediante palabras o dibujos, frases o conceptos inesperados, y que debe su nombre a que la primera obtenida fue: «El cadáver exquisito beberá vino nuevo». «El cadáver exquisito» es, precisamente, el título del próximo film de Aranda, inspirado también en un relato de Gonzalo Suárez. La imaginación, si bien no puede esperarse todavía que se alce con el poder —como pedían los «contestatarios» franceses del mes de mayo— tiene, al menos, sus defensores en nuestro cine. Y esto sólo, de por sí, es ya lo suficientemente importante. ■ C. S. F.

«NO CONTEIS CON LOS DEDOS»

El desafío de Pedro Portabella

A los ocho años de su debut en la profesión cinematográfica, vuelve Pedro Portabella como autor de «No contéis con los dedos», un mediodía de media hora de duración que se exhibe como «complemento» del film de Jacques Demy «Lola». Portabella inició sus actividades creando la productora «Films 59», bajo cuya marca se realizaron «Los golfos», de Carlos Saura; «El cochecito», de Marco Ferreri, y «Viridiana», de Luis Buñuel. En aquellos años, Portabella era el primer productor independiente que planeaba sus películas con una voluntad de estructurar el nuevo cine español. Los títulos citados señalan, elocuentemente, las intenciones de un productor que trataba de llevar a cabo una política cinematográfica coherente, similar a la que en estos años viene desempeñando Elías Querejeta.

«Films 59» cesó en sus actividades el año 1962 y, en 1967, vuelve a aparecer como productora de «No contéis con los dedos». El hecho de que nos ocupemos de este mediodía indica ya la importancia que le concedemos, ya que habitualmente nuestros comentarios se refieren a largometrajes. Efectivamente, en primer lugar hay que subrayar la «resurrección» de una productora que ha significado mucho en el nacimiento del nuevo cine español. En segundo lugar, conviene observar que la actitud de aquel productor ha cristalizado —tras una evolución considerable— en un compromiso con la realidad de este momento concreto. Los presupuestos artísticos y morales que informaron la producción de aquellos films han dado paso a unas nuevas fórmulas narrativas y a diferentes actitudes críticas. En definitiva, tanto en su calidad de productor como en la de autor, Pedro Portabella sigue fiel a las solicitudes de una realidad cambiante, que exige a cada momento nuevas formas de comprensión e interpretación.

«No contéis con los dedos» utiliza como estructura narrativa las normas técnicas del cine publicitario, no sólo en la concepción estructural de cada

una de las escenas, tratada como un spot o filmlet de duración variable, desde quince segundos a dos minutos, sino en la organización general de todas estas pequeñas películas que forman un bloque. Imaginemos, por un momento, una sesión de media hora de duración en un cine, o en un programa televisivo, compuesta por diferentes spots y filmlets. Al final de la proyección tendríamos una idea de conjunto de los reclamos comerciales que existen en el mercado: sería una especie de antología de un momento concreto de la publicidad.

A partir de esta suposición, puede resultar menos esotérico el alcance del film. Al terminar la proyección de «No contéis con los dedos» hemos visto unas cuantas escenas, independientes las unas de las otras, pero que responden a una lógica interna. Nuestra obligación es hallar esa coherencia y descubrir las indudables relaciones que existen entre ellas. Entonces hay algo que unifica y engrana esas imágenes aparentemente inconexas: es un estado de tensión, de violencia contenida, que puede explicitarse en algún momento concreto —la descripción de los diversos modelos de látigos, la escena del afeitado del sacerdote, la lectura de una ordenanza militar—, pero que, por regla general, se deduce de unas imágenes que poseen un gran poder de sugestión.

Pedro Portabella desafía al espectador. Puede provocar su irritación, pero, en primer lugar, reclama de él una actitud atenta para que pueda organizar mentalmente aquellas imágenes y extraer una conclusión. La película se dirige a la razón, pero también —y en esto coincide con esa imaginaria sesión de cine publicitario de media hora— al inconsciente, en cuanto que las imágenes dejan un poso en el espectador —o deben dejarlo— que le estimula a pensar —en el caso del film de Portabella— o a adquirir un producto —tratándose del programa publicitario—.

Estilísticamente, Portabella ha asumido la herencia formal de los spots