

las necesidades del creador que a la función social, a la comunicación del hecho teatral. Todos los términos, por sociopolíticos que parezcan, están enunciados de un modo general, mucho más atentos a clarificar o expresar teóricamente a los autores, actores o directores ante sí mismos que teatralmente ante la comunidad. Perdidos entre las mil confusiones y las mil limitaciones, los creadores ven en el teatro un instrumento a su propio servicio, un plano en el que «realizarse», entendiendo por tal la puesta en marcha de una actividad que les justifique ante sí mismos de un modo coherente. El problema, si no se somete dicha posición a la necesaria autocritica, está en que el teatro acaba siendo un pretexto, un camino elegido ante la imposibilidad de transitar por otros caminos, en vez de responder a la idea de que es el lenguaje que mejor y más profundamente puede mostrar a unos individuos ante la comunidad. No es posible, me parece, hacer buen teatro con mala conciencia. Y quien piense que el teatro no es «bastante», que sus actuales condicionamientos lo hacen fatalmente imbécil, lo que debe de hacer es dejarlo y buscar un medio de expresión desde el que luchar contra todas las limitaciones sin ese sentimiento de infelicidad que le hace cambiar, a la menor presión, el hecho teatral por otro tipo de expresión. Nada ganaremos con nuestros debates, nuestros artículos, nuestros cuadernos de dirección, nuestras conversaciones, si el hecho teatral no contiene las conclusiones de nuestras reflexiones estéticas y políticas. Es preciso, necesario, urgente, que esto se vea claro y que el teatro renovador posea no sólo una doctrina renovadora, sino que haga de ella el verdadero principio de un teatro mejor y más lucido.

A fuerza de rechazar, con razón, el concepto del «arte por el arte», quizá hemos caído en el opuesto error de «el teatro por la teoría». De ser esto cierto o no salir a tiempo de la trampa, el teatro estaría perdido, escindido entre una creación rutinaria, conservadora, vacía, y una teoría incapaz de transformar su lucidez en hecho artístico, en revelación sobre un escenario. Quizá, en parte, por no comprender la importancia de todos esos elementos que no son encuadrables en las enunciacines estrictamente sociológicas. ■ JOSE MON-LEON.

CINE

«Antonio das Mortes»:

Un «western» musical y todo lo contrario

«... porque los problemas nuevos no pueden ser analizados de forma tradicional. El hambre, el desarraigo cultural, engendran personajes nuevos, una moral nueva, que imponen formas nuevas».

En su excelente libro «Revisión crítica del cine brasileño», Glauber Rocha analiza las posibilidades de acción revolucionaria en el contexto de un cine tradicional que tiene ya creada su ortodoxia lingüística. Con un lenguaje establecido no se consigue llegar más que a metas establecidas. Por lo tanto, cualquier intento de renovación del cine debe partir de una estructura nueva porque «todo lo nuevo es revolucionario aunque no todo lo revolucionario es nuevo».

El lenguaje tradicional del cine —del cine norteamericano—

neros convirtió en maestras. Rocha las conoce y hasta confiesa su admiración por algunas de ellas. Pero «no se trata de imitarlas, sino de incorporarlas». Y así, la obra de Rocha parte de la consideración de todo el cine anterior para asimilarlo, transformarlo y destruirlo.

«Antonio das Mortes», a caballo entre el «western» y el musical (la música y el folklore acaban por darle un tono operístico que constituye uno de los fundamentales elementos dramáticos de la película), no se acerca a los géneros clásicos más que como útiles para la provocación.

Y es la descomposición del lenguaje el primer resultado de la meditación que Rocha dice que es su película. El aire torpe, confuso, imperfecto de toda la obra, el montaje desigual, anárquico, «sin ritmo» o inexistente, el color agrio, la falta de una información escalonada o de una fácil psicología de los personajes...

Pero «Antonio das Mortes» no es ya sólo una meditación sobre sus películas anteriores como Rocha declara, sino, fundamentalmente, sobre la realidad que las provocó. La desgarrada violencia de las escenas finales como descrip-

Obra violenta, desgarrada, lúcida, incómoda, que parte de las insuficiencias y limitaciones de una realidad para meditar sobre ella y destruirla. «Toda postura revolucionaria debe empezar y terminar en una expresión revolucionaria».

DIEGO GALAN.

Cannes: Al margen

Como tratar de comenzar con cierta amplitud la lista de premios del vigesimotercer Festival de Cannes sería una labor desagradecida, inútil, hemos preferido dejar para este comentario final la referencia, forzosamente breve, a las películas más importantes que se proyectaron fuera del programa oficial, bien en el mercado del film o en la Quincena de Realizadores. Y me parece que la decisión no es arbitraria, por cuanto que ya dentro de una selección general muy pobre, el mediatizado Jurado de Cannes vino justamente a premiar las muestras más irrelevantes, los productos más cómodos o más aparentes, exceptuando los casos de «Los halcones», de Gaal, y «Leo the last», de Boorman, únicas dignas de figurar en el palmarés. Y quizá convenga anotar que de los ocho films que por una razón u otra fueron premiados, dos son norteamericanos y cinco financiados y distribuidos por grandes casas americanas, mientras que el octavo, el húngaro de Istvan Gaal, vendría a representar el obligado compromiso del Jurado para contentar a los países del Este. Compromiso, intereses comerciales, dolares, las grandes palabras del «congreso de Cannes», como lo llamó Luc Moullet.

La Semana de la Crítica, que tiene acreditada una, quizá, no muy justa fama de exigencia y calidad, ha sido este año de extrema pobreza. Aparte de «Camaradas», ya comentada en la primera crónica, sólo tres películas merecían ser proyectadas en las concurrencias sesiones de la sala Jean Cocteau. «Kes», de Kenneth Loach, interesante descripción de la vida de un niño en un pequeño pueblo inglés; «Los vehículos del agua», tercera película de la serie documental del canadiense Pierre Perrault sobre los navegantes y armadores de buques de pesca del

Quebec, y, en especial, «Hielo», del norteamericano Robert Kramer. «Hielo», que recuerda mucho a la película de Rivette, «Paris nos pertenece», y tiene influencias de Fritz Lang, es un film sobre la guerrilla urbana y los movimientos revolucionarios yanquis, que posee la enorme virtud de convertir en real un tratamiento ficticio, haciéndolo mucho más fascinante y escapado admirablemente de todas las facilidades y oportunismos que suelen predominar en los muchos films del nuevo género de cine sobre la revolución que invade las cinematografías de casi todo el mundo, por lo general con muy poca categoría artística.

La Quincena de Realizadores ha sido, sin duda, el auténtico marco trascendente del Festival, el que ha permitido seguir algunas de las vías más significativas del cine moderno, de las jóvenes cinematografías más interesantes. Canadá copó casi de forma masiva tres días de proyecciones en la sala Le Français, donde se lleva a cabo la Quincena Jean-Pierre Lefebvre, quizá el más representativo y el más conocido de los directores del «nuevo cine canadiense», presentó tres películas, todas de mucho interés, pero de las que destaca «Mi amiga Pierrette», rodada en 16 mm. y sonido directo y que, en parte de forma similar a «Hielos», consigue hacer pasar por «cine directo» lo que en realidad es un film de ficción hábilmente reconstruido y elaborado. «Una pareja de casados», de Allan King, el autor de «Warrendale», película exhibida en España a través de los cine-clubs, es un interesante experimento documental rodado íntegramente siguiendo la vida diaria, las discusiones familiares, las actividades profesionales y todos los restantes aspectos cotidianos de un matrimonio de Montreal, con el cual estuvieron conviviendo el director y el «cameraman» durante más de seis meses antes de empezar el rodaje del film.

Suiza, un país cuya cinematografía se reveló hace dos años y que cuenta al menos con cuatro o cinco realizadores de gran importancia, ofreció, con «James o no», uno de los films más originales y sorprendentes de la Quincena, y, por tanto, del Festival, que, por cierto, lo rechazó para la

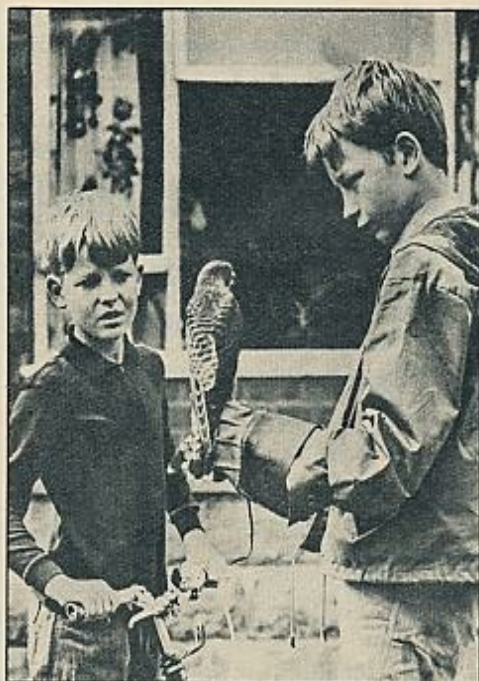


no, precisa Rocha— está ya tan asimilado que todo el cine ha de hacerse en función de ese lenguaje para que el público no rechace la obra que se le ofrezca. Y, sin embargo, es necesario plantearse ese nuevo lenguaje porque sólo así podrá llegarse a una nueva realidad. El «cinema novo» no hace más que indagar, de momento, en esa nueva lingüística que permita al cine el desarrollo de todas sus posibilidades.

Sin embargo, el cine tradicional está ahí. Y con una serie de obras que, a pesar de los principios en los que se basaban, el talento de los pio-

ción de un pueblo que se consume entre la impotencia y las contradicciones, las primeras secuencias —el profesor dando clase en la calle y recitando las fechas claves de la historia del Brasil, la aparición de Coriana y el desfile «oficial» en la ciudad— significan ya una posición adulta que discute abiertamente todos los aspectos de lo real.

Es inútil tratar de recoger en esta breve nota la cantidad de sugerencias que una película como «Antonio das Mortes» va ofreciendo a lo largo de sucesivas visiones, como inútil es tratar de asimilarla en una sola proyección.



«Kes», de Kenneth Loach.

«Una pareja de casados», de Allan King.



competición oficial, igual que al de King y otros que ya comentamos. Michel Soutter, el director de «James o no», realiza con ésta su cuarta película, y consigue una obra maestra, repleta de situaciones límite, de sucesos inesperados y sugerente humor, estilizado poéticamente por un ambiente de constante misterio y soluciones absurdas que, sin embargo, no remiten a los conocidos antecedentes teatrales o cinematográficos: Ionesco, Adamov, Chytilova, Fellini, Forman, Polanski.

Con todo, las dos películas más impresionantes que se proyectaron —junto a «Othon», de Straub— en la

Quincena fueron «El revelador», de Philippe Garrel, y, sobre todo, «Don Giovanni», de Carmelo Bene. En «El revelador» culmina una de las trayectorias más originales e independientes del joven cine europeo. La extraordinaria belleza formal, la constante invención lingüística en cada plano, en cada encuadre, su estructura absolutamente depurada que sigue ciertos moldes clásicos (el itinerario por una carretera abandonada de tres personajes, un hombre, una mujer y un niño, en alternancia con tiempos muertos y desprovista de todo sonido), hacen de Garrel el nombre más importante del joven cine francés del momento. Respec-

to a «Don Giovanni», significa —y hay que hacer constar que tuvo una acogida entusiasta—, en cuanto muestra de una personalidad cinematográfica nueva, completamente revolucionaria, uno de esos ejemplos de films-clave que marcan sin duda una fecha en la historia del cine. Puede decirse sin temor que Bene reinventa el cine con su estilo barroco, visionario, digno heredero de Artaud y Frégloli, síntesis de la ópera y la magia. Si el cine existe es para que de vez en cuando se filmen películas como «Don Giovanni». ■ VICENTE MOLINA-FOIX (enviado especial a Cannes).

MÚSICA

Tomás Marco: Balance y polémica

Entre los artistas españoles de hoy, los compositores de nuestra vanguardia musical están ocupando una posición poco común, autocrítica, consciente y ampliamente reflexiva, respecto a la obra y su desarrollo, así como a los problemas generales y sociales planteados a la música en la actualidad; este es el caso de Tomás Marco, el joven compositor (1942) a caballo entre la generación (Barce, Halffter, De Pablo...) «de 1951», junto a los que venía trabajando, y las posteriores, a las que también pertenece no sólo por la edad, sino por la posición creadora adoptada. Desde esta posición intermedia y ambiparticipante, Marco acaba de escribir un libro, «Música española de vanguardia» (Editorial Guadarrama), que constituye una interesante aportación informativa y teórica dentro de la música española, máxime si tenemos en cuenta la ausencia de publicaciones dedicadas a este fin y el hecho de no haberse realizado hasta ahora el recuento y la valoración del conjunto de tendencias musicales denominadas con el nombre dudoso e impreciso de vanguardia. Tomás Marco,

que tiene en su haber una abundante y polifacética tarea como crítico, conferenciante, coordinador de grupos y revistas, ha estrenado obras en diversos países, habiendo participado recientemente en el Festival Internacional de Royan, dedicado a música y teatro con «Cantos del pozo artesiano», obra compuesta sobre poemas de Eugenio de Vicente, cuyo estreno absoluto por Alea presenciamos en Madrid hace tres temporadas y en la que, según el propio autor: «Los instrumentos se distribuyen por grupos en la sala, hasta una concentración de toda la materia sonora en el centro de ella en un solo de flauta». La actriz declama su texto según un proceso convencional previamente marcado, pero en contraste con el texto, y al final intervienen seis bujías y la oscuridad total con una retoma del solo de flauta. La obra no es, desde luego, una obra de teatro ni siquiera de teatro musical. Los elementos teatrales actúan con valor musical considerados desde la totalidad de la composición, y junto a «Küche, Kinder, Kirche» («Cocina, niños, iglesia») y algunos fragmentos de «Anna Blume», «Jabberwocky», «Requiem» y las colaboraciones con Zaj, da cuenta de su aportación al binomio música-teatro o, más bien, a su síntesis. Tanto en estas obras como en las restantes, la diversidad de los procedimientos empleados y la heterogeneidad de los materiales usados (además de los aspectos dramáticos señalados, el collage, la electrónica, aleatoriedad, etc.) no impiden el reconocimiento de una posición creadora definida y personal que el mismo Marco considera más cercana a los compositores más jóvenes que a la «generación del 51». La referencia e insistencia en su libro a la diferente mentalidad y quehacer de las últimas generaciones (los menores de treinta años), y su escasa simpatía por la composición de carácter constructivista y estructural, queda expresada de un modo muy significativo y francamente polémico; «... el hecho evidente es que a los nuevos compositores no les gusta mucho la estructura general (... y social...) de la música, incluida gran parte de la que hasta ahora ha sido entendida como música de vanguardia (... pero hay muchas cosas estrictamente

compositivas que tampoco les gustan. Así la justificación de una obra musical, por el mero hecho de su estructura —punto cardinal de la composición de la década de los cincuenta y punto importante de la posterior—, ha sido rechazada por ellos y, conjuntamente, la más cómoda de las soluciones valorativas. Pero si el orden por sí mismo no es una valoración, también la valoración en sí misma ha sufrido un notable desprestigio, ya que, en ocasiones, deja de basarse en valores propios de la composición para pasar a los de la eficacia social y el poder de revulsivo)... (...) y si rechazan los magicismos propios del romanticismo, tampoco aceptan la magia y prestigio del orden y la perfección totales». «Música española de vanguardia» ha tenido que constituir para el autor una aventura necesariamente azarosa y provisoria por encontrarse en un momento de continuo cambio, ya que las tendencias se suceden velozmente, se entrelazan, ocultan y descubren nuevos enfoques con el aumento continuo de posibilidades técnicas o de libertad creadora. El trabajo de Marco nos deja, a pesar de lo antedicho, desbrozado el camino: junto al análisis de las tendencias y conceptos como eclosión dodecafónica, expresionismo, impresionismo, constructivismo, aleatoriedad, etcétera, actuales hace historia de la vanguardia describiendo atentamente las características de nuestros músicos, desde Gerhard, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Remacha; de un modo amplio a las grandes figuras actuales: Barce, Halffter, De Pablo, Bernaola... y al resto de los compositores más jóvenes y menos jóvenes que trabajan dentro y fuera de España: Homs, Gombau, Mestres, Raxach, Hidalgo, Benguerel, Míquel Angel Coria, Guinjoan, Olavide, González, Prieto, Tamayo, Polonio, Téllez, Llinas, Ramírez, etcétera. Como el mismo Tomás Marco reconoce, el balance de la tarea de todos estos compositores en particular y en conjunto, es difícil de valorar con objetividad todavía. La música de vanguardia es, en estos momentos, un fenómeno minoritario, dinámico, vivo, multiforme y sujeto al juicio del futuro. El que Marco se haya enfrentado a tan problemática tarea no es su menor mérito. ■ F. ALMAZAN.