

ocupado por Eisenstein en tanto que teórico. En un momento en que se editan en la URSS sus amplias «Obras completas» y «Cahiers du Cinéma» se ha pasado más de un año publicando textos suyos a lo largo de diez capítulos acogidos con entusiasmo creciente, tenemos acceso —doce años después que otros países europeos— a estas reflexiones —y no a sus películas completas— que convienen especialmente cuando responden en profundidad a lo que el término significa. Sin duda, aquello que más me interesa del tomo son las cálas que Eisenstein realiza sobre su propia obra, la explicitación del proceso que va desde la idea a la ejecución del film, sus hallazgos estéticos inmersos en la joven aventura de un socialismo recién institucionalizado y capaz de absorber el más incansable entusiasmo. Como el de Sergio Mijailovich. Muy atacables ya sus teorías sobre el montaje de atracciones o «teoría de los excitantes estéticos», es esta zona vital, anecdótica a menudo, de «Reflexiones de un cineasta» la que más cercana nos resulta hoy. Aunque nadie puede despreciar su interpretación freudiana sobre el personaje de «Charlot» y, en general, sobre toda la sociedad norteamericana. ■ FERNANDO LARA.

## TEATRO

### Los problemas de Grotowski

No sé hasta qué punto podríamos reprochar a Grotowski la ambigüedad terminológica, el impreciso idealismo —verdad, sinceridad, realizarse, acto creador, confesión carnal, etcétera— que domina en algunos puntos esenciales de su teoría. Considerando que se trata de un hombre de teatro a quien interesan los términos concretos —una de las razones de su admiración por Stanislawski es, precisamente, el carácter práctico, la base experimental y psicodramáticamente rigurosa de su método—, el

tono de exigencia moral, el imperativo categórico que subyace en todos sus razonamientos, podría estimarse como una contradicción. Nos encontraríamos con un concepto del teatro radicalmente renovador a partir de unas cuantas consideraciones abstractamente morales y de una crítica del teatro tradicional.

Esta impotencia verbal del método de Grotowski tendría su primera y sustancial coherencia en las reservas que el propio Grotowski manifiesta respecto del valor expresivo de las palabras. El objetivo de su teatro no es, en efecto, ni la ilustración —con acentos, gestos y movimientos— de un texto ni aun la propuesta de otro creado por los actores. La comunicación, según él, no es posible establecerla sólo mediante las palabras; éstas, más allá de su significación convencional, adquirirían un nuevo valor al integrarse a una expresión total, formando parte de un despojamiento en el que resultarían igualmente fundamentales la presencia corporal del actor, la voz, los sonidos y el movimiento, tomados como elementos que pueden, en compleja interdependencia, determinar, a través del necesario proceso creador, la verdadera expresión, y, por lo tanto, la verdadera comunicación. Justamente, para Grotowski, el carácter no literario del teatro es lo que explicaría su existencia, su razón de ser al margen del libro, su condición de hecho artístico específico no reemplazado por la lectura de un «texto dramático». De ahí, pues, esta primera e implícita explicación del propio Grotowski de las ambigüedades idiomáticas de su teoría.

Habría, sin embargo, que dar un paso más, quizá para descubrir, dentro del lamentable estado a que han llegado los idiomas en nuestro tiempo —en el que descubren, cada vez más, su origen y función sectarios, su inadecuación e impotencia para expresar, de forma convincente, sin esquematismos, la realidad del hombre—, el decididamente superior desarrollo del lenguaje sociológico respecto de ese otro, de orden más individual, en que se mueve Grotowski. Pienso yo si no habrá influido en ello decisivamente la asimilación superficial de ciertos postulados marxistas; esa sería la fuente de un lenguaje sociológico instrumental, hoy vul-

garizado, utilizado «sin saberlo», cuyo rigor, pese al dogmatismo e impropiedad con que suele administrarse, resulta, por comparación con el que se emplea para el análisis de los fenómenos individuales, indiscutible. Ello explicaría no ya la pobreza expresiva de los términos propuestos por Grotowski, sino nuestra propia y penosa pobreza al examinar su método, faltos de una apoyatura, de una argumentación, sociológicas que solemos aplicar más o menos automáticamente.

Por supuesto, podría ordenarse la exposición del método grotowskiano desde esas coordenadas puramente sociológicas. Pero sabemos que eso sería hacer trampa. Y que, justamente, el primer problema que plantea Grotowski —quizá sea esa la razón fundamental de su gran repercusión en el mundo— es la necesidad de trabajar en un plano que los triviales gregarismos del realismo socialista había marginado.

El idioma, a fin de cuentas, no hace sino registrar los desórdenes culturales. El que sea un país socialista quien plante el vacío y la necesidad de un trabajo destinado a valorar lo que subyace, ignorado e inabordable, en la realidad individual y social del actor, es un hecho, más allá de los términos específicos del teatro, de enorme interés. ■ JOSE MONLEON.

### «Cel. la 44», de Toller-Formosa

Feliu Formosa, uno de los hombres más válidos del teatro catalán, ha concebido un interesante texto en torno a la figura del dramaturgo alemán —nacido en 1893 y muerto en 1939, año en el que se suicidó en Nueva York— Ernst Toller. Ha ensamblado fragmentos de los tres dramas fundamentales de este autor, «Los destructores de máquinas», «El hombre-masa» y «Hinkermann», con un párrafo de un cuarto drama, «La transformación», y fragmentos de las «Cartas de la cárcel» y «Una juventud en Alemania», todo ello de Toller, más otros textos de la época pertenecientes a diversos autores, entre los que tiene especial valoración el de Rosa Levine, la esposa de quien fuera compañero de Toller en las luchas por crear, en 1919,

a imagen de lo que sucedía en la URSS, la república socialista de Baviera.

La personalidad de Toller fue, en efecto, de gran relevancia política y literaria en la Alemania contraria al belicismo de la Primera Gran Guerra y a los valores —incluida la socialdemocracia de signo reformista— que lo habían patrióticamente sustentado. Ligado a las corrientes espartaquistas y a los movimientos que costaron la vida a Karl Liebknecht, a Rosa Luxemburgo y a tantos obreros, Toller ocupó un puesto relevante en la pronto aplastada República Popular de Baviera, siendo condenado a cinco años de cárcel, que cumplió escrupulosamente en el penal de Niederschönenfeld, mientras su correligionario, de posiciones más radicales, Eugenio Levine, era condenado a muerte y fusilado.

El doble interés político y dramático de este sugerente trabajo de Formosa es obvio. Teatralmente, se trata de una síntesis, apasionante en la lectura, con immediables posibilidades de recreación escénica, de una obra generalmente ignorada entre nosotros, pero de gran fuerza expresiva y temática. Políticamente vuelve a ser —y en este sentido, pese a su distancia, me atrevería a sugerir la relación entre el intento de Formosa y el «Marat-Sade»— una reflexión sobre la actuación del intelectual, del artista, en la lucha política, sobre las contradicciones existentes entre su personalidad, su capacidad individual de creación y ciertos términos radicales y masivos de la revolución proletaria. La solidaridad, unida a la distancia sociocultural, que mezcla y separa a intelectuales y proletarios, sería quizá el tema más agudamente apuntado por «Cel. la 44» —«Cel. da 44»—, precisamente a través de un escritor cuyo activismo está fuera de duda.

Las sugerencias, en fin, de este texto catalán, con el que se ha puesto en marcha la Colección de Teatro «El Gallinero», son muchas. Y aquí sólo cabe registrar someramente la línea del trabajo y desear a los editores el éxito necesario para que la prometedora colección vaya adelante. Por de pronto, a «Cel. la 44» hemos de agradecerle el que se haya atrevido a plantear un importantísimo tema, sin dogmatismos, dejando abierto el conflicto, y sin tampoco soslayarlo o endulzarlo. ■ J. M.

## CINE

### «Sympathy» para Vincente Minnelli

De todos los cineastas sacados a la luz por la «política de autores», quizá hayan sido Otto Preminger y Vincente Minnelli los que han sufrido un mayor daño tras las violentas «purgas» de la última etapa de «Cahiers du Cinéma». El estudio sistemático que se aplicaba a cada uno de sus films, el análisis exhaustivo de sus constantes más nimias y subterráneas se ve reemplazado por una especie de indiferencia, de significativo olvido. Si bien es cierto que ello es particularmente evidente en el caso del autor de «Exodus», el hecho de que Minnelli haya quedado relegado a una especie de «pasado glorioso» puede ser encubierto por el motivo de que —tras «The sandpiper», 1965— una sola película de este director ha llegado a los locales de exhibición («On a clear day you can see forever», con Barbra Streisand e Yves Montand). No deja de ser ésta una falsa causa. La demostración de dicha falsedad se halla entre nosotros: veinte semanas de proyección de «Castillos en la arena» y la reposición de «Tea and sympathy» («Té y simpatía», 1956), ambas en Arte y Ensayo, no han bastado para levantar en los antiguos y furibundos «minnellianos» el fervor que determinaban obras de la mediocridad de «Adiós, Charlie» o «El loco del pelo rojo». El público, por el contrario, no atento a estos vaivenes críticos y sí a motivaciones tales como los temas «duros, fuertes y atrevidos» o unos intérpretes consagrados, parece seguir fiel al creador de «Dos semanas en otra ciudad», señalando así de nuevo el divorcio espectáculo-medio-crítica especializada (cada vez más inevitable y lógico), aunque también el oportunismo más o menos mímico que caracteriza negativamente a ese mismo sector crítico.

Puede ser el momento, pues, de plantearse desapasionadamente la obra global de Vincente Minnelli. Toman-

do como base —mínima, pero quizá suficiente— los dos films que se encuentran en cartel, habría que convenir que este antiguo decorador y diseñador de vestuarios siempre nos propone la misma historia. Tanto «Tea and sympathy» como, nueve años después, «The sandpiper» —unidas por el personaje protagonista de Laura Reynolds, el mismo en las dos películas (interpretado respectivamente por Deborah Kerr y Elizabeth Taylor), extremo en el que nadie parece haber reparado y que creo de fundamental importancia para un acertado análisis de ambas películas— narran un choque de sentimientos entre un ser marginal y un mundo seguro de su estructuración que, tras tender un puente provisional con el primero, se va a ver obligado si no a disgregarse si a disolverse a través del futuro de los individuos que lo forman. Centrándose más en la figura de ese hombre marginado, Angel Fernández-Santos afirmaba en «Nuestro Cine» que «el único tema que realmente ama (Minnelli), que adora literalmente y en el que es uno de los escasos directores de cine que ha dicho y aportado algo es el tema de la permanente adolescencia del artista creador, la consideración de éste como depositario de una indeterminación y de una cobardía tan profunda como su audacia».

Lo cierto es que, apoyándose siempre en un denso y casi nunca afortunado material literario preexistente, el realizador de «Como un torrente» se mueve, sin excepción, dentro de un cine de relaciones, de un cine de mundos en oposición, donde la soledad se presenta como el único camino de huida ante unas convenciones que, si bien puestas en cuestión, subsisten con firmeza. La imposibilidad del amor entre Laura Reynold y Edward Hewitt, como antes lo había sido entre la misma Laura y Tom Lee (subrayado en este último caso por una absurda secuencia final que en el «Té y simpatía» teatral no existía), proviene de la aceptación de unas reglas morales concretas, de una ética establecida —de carácter fascista en el segundo film— cuyo poder asfixiante traspasa cada uno de los planos imaginados por Minnelli. Su barroquismo, sus juegos con el decorado, el vestuario y el color, su exaltada capacidad

lírica para mover una cámara o unos actores, aun cuando todo ello esté situado a un nivel tan primario como en «Té y simpatía» —típica obra de encargo donde Vincente Minnelli no pudo ni escoger a los intérpretes—, todo ello parece nacer y acumularse en esta presentación de la realidad artificial, del invernalero mentiroso en que dejamos morir unos sentimientos cuya nobleza primitiva se va, poco a poco, deteriorando o, más bien, se siente corroída por un elemento externo.

Si es lamentable que Minnelli parta grandilocuentemente de los «grandes temas» (algo típico en la Metro 55-65), simulando hablar del homosexualismo o el adulterio de un religioso, cuando los invalida desde su falso planteamiento, no lo es menos que se minusvalore una obra personal que —partiendo del musical y la comedia, ambos espléndidos— si fracasa lo hace agónicamente, desde sí misma. ■ FERNANDO LARA.

### Pedro Olea en un mundo cotidiano

Al margen de Saura o Summers, es extraño encontrar, entre los diplomados por la Escuela Oficial de Cine, otros realizadores que hayan podido desarrollar una carrera continuada, periódica, coherente. Cuando se habla de la obra de Patino, Picazo, Eceiza, Fons u Olea estamos hablando de una sola película y, a veces, de dos. Tratar de encontrar en estas películas un estilo, una tendencia, una postura, o discriminar sobre el valor que como cineasta tiene este u otro director, suele ser un trabajo impropio y supongo que inútil. Los jóvenes directores españoles hacen sus películas a salto de mata, tratando de aprovechar las oportunidades que se les ofrecen, intentando salvar en cada caso las limitaciones peculiares de cada producción, al margen, claro, de las ya conocidas y generales. Pretender que estos nombres han defraudado porque al salir de la Escuela parecían poseer la clave de salvación de nuestro cine y que en sus películas no han pasado de realizar una única obra digna es no tener en cuenta las condiciones en las cuales se desarrolla el

cine español. Al acabar una película, sea interesante o no, el nuevo realizador español se ve obligado a partir de cero, a plantearse de nuevo los condicionamientos que le rodean y su postura para vencerlos. Por cada nueva obra, el joven realizador español debe hacer un análisis minucioso de la situación específica de ese momento, de las características de la productora con la que trabaja y lo que

Junior



ésta pretende que haga. Cada película española es una aventura para la que no cuenta la experiencia anterior. En general no se puede hablar de cine español, sino de películas españolas. Que a pesar de todos los problemas que cada película plantea para su director ésta consiga superarlos, de manera que el resultado final sea más o menos digno, es un trabajo elogiable y que no puede calificarse con los valores con que se analiza la filmografía de un veterano hollywoodense.

Se estrena en Madrid, tres años después de su realización, «Juan y Junior en un mundo diferente», segundo largometraje de Pedro Olea, que ya había realizado una película más decepcionante aún que la que nos ocupa («Días de viejo color»). Las dos primeras obras de Olea están marginadas a lo que de él se esperaba. Diplomado en el 64 con su película «Anabel», Olea pertenecía a la ge-

neración que se suponía vendría a reventar los esquemas en que se basa el tradicional cine español. Sin embargo, las dos obras de Olea, más o menos «modernas», insisten en la línea habitual de nuestras películas, y la historia de ciencia-ficción de «En un mundo diferente» no es, a la larga, más que un vehículo más para llegar a un moralismo sospechoso no exento de reaccionarismo. Sería, de todas maneras, injusto tratar de anular totalmente la película. Pero no es este el momento de llegar a un análisis concienzudo y extenso. Lo que sí conviene señalar es que Olea, al hacer «El bosque de Ancines», su tercer largometraje, realiza una obra desvinculada totalmente de sus dos anteriores, hasta el punto de que es a partir de ésta cuando puede comenzarse a hablar de Olea como autor cinematográfico. En «El bosque de Ancines» (que al parecer las distribuidoras pretenden bautizar como «El bosque del lobo»), Olea, realizador independiente, con su propia productora, consigue hacer una obra personal y válida que no consigue relacionarse con sus películas anteriores. En «Días de viejo color», sujeto al guión que se escribió pensando en otro realizador, y «En un mundo diferente», limitado por los presupuestos comerciales y de lanzamiento de la película, Olea se vio obligado a limitarse a una oscura labor artesanal.

Si «El bosque de Ancines» nace en un momento preciso en que Olea consigue vislumbrar la posibilidad de vencer los obstáculos que se le presentaban, habrá que preguntarse si esta ocasión volverá a repetirse, si en estos momentos el éxito de su última película le permite la realización inmediata de otra o si deberá esperar de nuevo varios años hasta llegar al grado de libertad conseguido con «El bosque...», si no vendrán otros «mundos diferentes» que le permitan ir sobreviviendo. Habrá que preguntarse cuáles son los mecanismos que pueden llegar a permitir que un director de cine español haga «su» película. Si un cine nuevo, distinto o joven, es posible o si seguimos utópicamente soñando en lo imposible. ■ DIEGO GALAN.

### RECOMIENDA

#### CINE MADRID

ASI NO SE TRATA A UNA DAMA, de Jack Smight (Odeón). BONNIE Y CLYDE, de Arthur Penn (Carretas). EL BOTONES, de Jerry Lewis (Chueca). CENZAS Y DIAMANTES, de André Wald (Carretas). CODIGO DEL HAMP, de Donald Siegel (Samary). EL COLECCIONISTA, de William Wyler (San Blas). EL COMPROMISO, de Elia Kazan (Avenida). ELVIRA MADIGAN, de Woberberg (Cervantes-Vista Alegre). GENTLEMAN JIM, de Raoul Walsh (Lavapiés). EL GRAN GORILA, de Shoedsack (Carriño). HAMP DORADA, de Gordon Douglas (Aravaca-Pozuelo). LA LEYENDA DEL INDOMABLE, de Rosenberg (Moratalaz). LA MUJER INFIEL, de Claude Chabrol (Príncipe Pio). REBECA, de Hitchcock (Lux-Montecarlo-Narváez). RECUERDA, de Hitchcock (Apolo-Béquer-Moraso-P o s t a s). SAQUEO EN LA CIUDAD, de Cavalier (Oporto). SENTENCIA PARA UN DANDY, de Anthony Mann (Carretas).

#### BARCELONA

BONNIE Y CLYDE, de A. Penn (Unión). EL COLECCIONISTA, de William Wyler (Excelsior). EL COMPROMISO, de Elia Kazan (Novedades). CHAMPARA POR UN ASINO, de Claude Chabrol (América-Astor-Castilla-Loreto-Maragall-Recreo). D O C E DEL PATIBULO, de Robert Aldrich (Castilla). ESPARTACO, de Stanley Kubrick (Florida Cinerama). FANGO EN LA CUMBRE, de William Asher (Maragall). LA JAURIA HUMANA, de Arthur Penn (Palacio del Cinema). LA OTRA CARA DEL GANGSTER, de Jerry Lewis (Barcelona). LOS PROFESIONALES, de Richard Brooks (Emporio).

#### LIBROS

CRONICA DEL ALBA, de Ramón Sender. Andorra. POEMAS, de Samuel Beckett. Barral. TEORIA DEL L'HAM POETIC, de Josep Carner. Edicions 62. OBRAS COMPLETAS, de Lautemont. Barral Editores. EL OBJETO DEL PSICOANALISIS, de Louis Althusser. Anagrama. ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA REPUBLICA, de Oriol Bohigas. Tusquets. PROCESO AL DESAFIO AMERICANO, de Ernest Mandel. Nova Terra. EL NACIMIENTO DE UNA CONTRACULTURA, de T. Roszak. Kairós. EL SILENCIO DE PIO XII, de Carlo Falconi. Plaza y Janés. ROBLE Y CONEJOS DE ANGORA, de Martín Walser. Cuadernos para el Diálogo.