

TEATRO

Otra vez Jorge Díaz

El estreno de «El velero en la botella», dentro del ciclo organizado por el Nacional de Cámara y Ensayo en el Cómic, ha servido, entre otras cosas, para recordarnos que tenemos en Madrid, desde hace algunos años, a uno de los autores más vivos, menos retóricos, más imaginativos y menos ya-lo-sé-todo con que cuenta hoy el teatro latinoamericano y, en definitiva, el teatro en lengua castellana. Me refiero al chileno Jorge Díaz, hijo de asturianos, afincado ahora en la calle Mayor, de Madrid, que se defiende aquí como puede y que tiene asegurado el estreno en Santiago de Chile de todo lo que escribe.

Las relaciones de Jorge Díaz con el teatro español no dejan de ser significativas en la medida en que pueden ser un elemento de juicio más para comprender nuestra situación real. «El velero en la botella» lo había publicado «Primer Acto» hace ya algunos años. El drama había interesado mucho a los sectores más despiertos —¿o habremos de decir, para que no haya malentendidos, a los más pecadores y disolutos?— del joven teatro español, hasta el punto de que resultó totalmente normal que Víctor Aúz, durante su etapa de comisario del Beatriz, intentase montarlo. Vinieron entonces los informes, oficiales y oficiosos, escandalizados y desfavorables. El avanzadísimo proyecto fue dejado a un lado y, en lugar de «El velero en la botella», se montó otra obra, anterior y bastante menos agresiva y brillante, del propio Jorge Díaz: «Réquiem por un girasol». La experiencia se liquidó con la ambigüedad que al parecer se deseaba, aparte de alguna lamentable deserción de última hora —que frustró el primitivo proyecto de hacer un montaje «pop» hasta sus consecuencias finales—, lo cierto es que la obra se quedó en esa media tinta de irritar a unos y ser insuficiente para otros. La obra, a los niveles perceptivos e ideológicos del público medio, funcionó muy progresivamente, pero las dos minorías que, desde la derecha o desde la izquierda, otorgan, respectivamente, el prestigio rentable

o el áspero prestigio, se echaron para atrás, viendo una demasado donde la otra no veía suficiente.

La otra relación escénica, casi por las mismas fechas, entre Jorge Díaz y el teatro español estuvo apoyada en «El cepillo de dientes». La excelente obra —montada con enorme éxito en varias capitales americanas— se estrenó en el Valle-Inclán, con escenografía del propio Díaz y la chilena Carla Cristi y nuestro Agustín González en el reparto. La crítica fue, en términos generales y consideradas sus divergencias, buena, porque la obra, pese a su agresividad, se impuso. El público de la Madre Patria, en cambio, respondió sólo discretamente. ¿A quién le interesa lo que pueda escribir un chileno, que ni triunfa en París ni cuenta con una apasionante biografía política?

Vino luego la edición, en la colección «El mirlo blanco», de un volumen dedicado a su teatro. Jorge Díaz, quizá cansado de tanto proyecto que no pasaba de ahí, parecía haber renunciado a estrenar en España. Hará sólo un par de años, en el Moratín, de Barcelona, la empresa rechazaba el estreno de «El cepillo de dientes» temerosa de escandalizar a su distinguida clientela. Mientras, Díaz estrenaba en Santiago una obra dedicada a la figura del «Ché» y después su «Liturgia para cornudos», paso exasperado en su crítica feroz de todos los tópicos que vacían la relación matrimonial y hacen grotesca la relación sexual.

Algo importante, sin embargo, había ido fraguándose en la vida española de Jorge Díaz. De su actitud un tanto contemplativa, puramente literaria, había pasado a ser el animador de una conferencia-espectáculo enriquecida con una antología del último y más combativo teatro latinoamericano. Los circuitos marginales y difíciles del teatro independiente fueron abordados, y Jorge Díaz y su grupo llevaron —llevan— la conferencia-espectáculo, además de una obra infantil, en la que Jorge es autor y arriesgado intérprete, a los más diversos lugares.

Finalista en la Casa de las Américas, jurado en el Festival de Manizales, guionista, escritor incansable, actor-conferenciante, Jorge Díaz, personaje tímido y cordial, es hoy uno más entre los que aquí trabajan dura y valerosamente. El estreno en Madrid de su excelente «El velero en la botella» le valió el otro día el aplauso de todos los espectadores, un aplauso que debió oírse hace años si la mojigatería imperante no

PREMIO TAURUS DE ENSAYO 1970



INICIACIÓN A LA POESÍA DE SALVADOR ESPRIU



J.M. CASTELLET

iniciación a la poesía de salvador espriu
J.M. Castellet

TAURUS EDICIONES

EDICION 62

«Los libros claros como el de Castellet no han de ser explicados ni resumidos. Es más sencillo leerlos».

(Maurici-Serrahima)



NUEVO PRESIDENTE DE MERIDIANO, S. A.

Don Luis Miravittles Torres ha tomado posesión de la presidencia de Meridiano, S. A., prestigiosa revista que va a tomar ahora una línea exclusivamente de divulgación científica. En la foto, el señor Miravittles con los doctores Pulgert y Barraquer, que le felicitaron por su nuevo cargo.

hubiese cerrado a la obra el camino del Beatriz. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Leo, tras las huellas de Nazarin

—You don't have changed the world.
—But we have changed our street.

(De los diálogos del film.)

Lo malo de «Leo the last» es que tiene moraleja. Precisamente la contenida en el diálogo que acabamos de citar («Usted no ha cambiado el mundo. — Pero hemos cambiado nuestra calle»), uno de los que cierran la película. Y como sucede siempre ante toda obra de tesis, ante todo film directamente demostrativo en que se utiliza una determinada historia para enseñarnos —pedagógicamente— algo, uno tiene la impresión de haber sido engañado durante todos los minutos que preceden a la idea que se quiere inculcar al espectador, de haber recibido un trato de niño pequeño (1). Pero el londinense John Boorman es, ante todo, un hombre hábil y que introduce un enorme convencimiento en cuanto dirige; convencimiento expansivo cara al público, con quien Boorman logra siempre comunicarse basándose en su supuesta sinceridad. Y si a través de sus obras anteriores hizo pensar que creía en los films musicales a lo Lester —«Catch us if you can», 1966—, en la tradición de cine negro americano —«A quemarropa», 1967— o en un humanitarismo propio de la Semana de Valladolid —«Infierno en el Pacífico», 1968—, ahora se alinea junto a la parábola política de alcance contestatario con el mismo entusiasmo oportuno que su hermano gemelo en finales-explosivos Michelangelo Antonioni. Pues, efectivamente, la historia de este heredero sin corona aficionado a la ornitología, que —a través de un catalejo— va conociendo la mísera existencia de sus vecinos del «ghetto» negro donde se halla enclavado el palacio en el que transcurre el exilio londinense de Leo y a los que, sin sa-

berlo, explota, es utilizada por Boorman para proponernos un brindis por la revolución, pero un brindis en el que el champán cae al suelo aun antes de haber alzado la copa. Tratemos de ver por qué.

La primera —y fundamental— causa nace de un hecho cuyo estudio serio y sin apasionamientos creo que aún no se ha realizado: la influencia de un pensamiento de raíz cristiana en la obra de muchos autores aparentemente alejados en rotundo de cualquier problemática religiosa. Si queriendo ser una parábola

miento cristiano de fondo, al que no será en absoluto ajena la formación jesuítica del realizador inglés. Su insuficiencia ideológica es la misma que la del neorrealismo zavattiniano, y el repetido paralelismo entre «Leo, the last» y «Milagro en Milán» o ciertos aspectos de la obra de Fellini me parece radicar mucho más ahí que en otros puntos simplemente aparentes. Con esto no quiero decir de ninguna manera que Boorman sea un «director cristiano», ni sus films «muestras de cine religioso» (en este



«LEO THE LAST», DE BOORMAN.

la revolucionaria (vamos a respetar, en principio, la sinceridad de Boorman y su difícil desarrollo dentro de las actuales estructuras industriales de un cine capitalista), «Leo, el último» se convierte en una fábula «moral», las razones de este fracaso son las mismas por las que cualquier democracia cristiana jamás mantendrá un programa político coherente, ni mucho menos revolucionario. El paralelismo es grosero, pero puede servir para entendernos. Una filosofía basada en el amor, luego sentimental, difícilmente servirá para llevar a término un análisis de conflicto de clases como el que «Leo» nos presenta. Si a un determinado nivel, Boorman es consciente de esto —y así lo demuestra la muerte del padre de Salambo o la imposible búsqueda de comunicación llevada a término por Mastroianni cual Nazarin redivivo (2)—, a otro mucho más subterráneo y hasta quizá subconsciente, su película se mantiene encarrilada por unos cauces espirituales, de tipo cordial, cuya última raíz creo hallarla en ese pensa-

apartado, los equívocos y recuperaciones se hallan al orden del día, véase el caso de Buñuel), sino que existe un condicionante de tipo filosófico, cultural y ambiental incluso, que lastra pesantemente su película hasta convertirla en algo diferente y casi opuesto a lo que, en principio, parecía pretender. Como no es otro el condicionante que está detrás de «Mourir d'aimer...», o del plano final de «La hora de los hornos», o de tantas actitudes con apariencia de revolucionarias... o de las chicas del club de «fans» de Raphael...

No sería justo, sin embargo, terminar aquí el comentario sobre «Leo, el último», 1969. El tratamiento que del color hace Boorman, a base sólo de negros, blancos, grises y azules —acepto la fallida escena del «pub», con la ayuda de una película especial Eastman y el trabajo del excelente operador Peter Suschitzky («Privileges», de Watkins, y «Charlie Bubbles», de Finney), merecería un análisis particular, lo mismo que el «show» continuo de un Mastroianni casi siempre sor-

prendente. Los cortes de la censura española, que han obligado incluso a remontar una secuencia (la de la piscina), ya entran en el terreno del más doloroso tópico. ■ FERNANDO LARA.

(1) No me refiero, por supuesto, a los films militantes, políticos en primer grado.

(2) Analizado por Michel Ciment en su elogiada crítica de «Positif», número 118.

¡Sea director de cine y viva sin problemas!

Ahora que se habla de las nuevas profesiones habrá que recordar esa cosa demencial que se llama realizador cinematográfico. No es que ser director de cine sea muy enloquecido en sí, pero es que, últimamente, ocurren tales cosas alrededor de esta profesión que va camino de convertirse en el «hit» de las sorpresas. El lector ya debe saber que en España existen unos doscientos setenta profesionales con carnet sindical de director, y que no se hacen más de sesenta películas al año con un equipo técnico totalmente nacional. Y si el lector sabe esto deducirá en seguida que la mayor parte de los llamados directores de cine deben vivir de otras cosas que no sea la dirección cinematográfica. Si se ha llegado a esa aguda deducción, podrán imaginarse ya bastantes de los problemas que el ser realizador cinematográfico tiene entre nosotros. De esta inestable situación laboral, a pedir que se tenga talento a la hora de trabajar existen los abismos que sólo el pellejo de los directores en paro saben imaginar.

Pero es que ya los problemas no se plantean sólo a los denominados directores, sino que alcanza a los que aspiran a tal distinción. En TRIUNFO ya se informó de todo esto. De los informes que los alumnos de la E. O. C. presentaban a las autoridades competentes, exigiendo una mayor seriedad en los cursos, una organización coherente en los exámenes, una dedicación razonable a algunas materias totalmente fundamentales...

Dicho sea entre paréntesis y

sin ánimo de fatigar, es conveniente señalar que el medio más fácil, cómodo y asequible de acercarse a la dirección cinematográfica es este de ser alumno de la Escuela Oficial de Cine. O, por lo menos, eso es lo que ha pensado todo el mundo antes de que empezara a pasar las cosas raras que se citaron en estas páginas.

Pero, vayamos a nuevos hechos concretos. Una rejuvenecedora noticia ha puesto de moda otra vez la Escuela. Los alumnos que don Juan Julio Baena, director de dicho centro oficial, había expulsado, han sido reconocidos oficialmente por la A. S. D. R. E. C. (el Sindicato de Directores Cinematográficos, cuyo presidente es Juan Antonio Bardem), como auténticos y suficientemente preparados directores de cine. Es decir, la A. S. D. R. E. C. ha acabado con los problemas de estos alumnos, ofreciéndoles la oportunidad de enfrentarse ya directamente con los más reales y más importantes problemas de la profesión, sin esperar a que el surrealista mundo de la Escuela aclare sus horizontes. Rejuvenecedora y optimista esta noticia que confirma la idea que los alumnos propugnaban sobre la ineficacia de las actuales características de la E. O. C.

Pero el capítulo no acaba. Hay otros alumnos, que si terminaron sus estudios, que si aprobaron su carrera, que si se convirtieron en directores de cine por medio de sus estudios en la Escuela. Y de estos alumnos no todos han finalizado sus conflictos con el Centro.

(Otro paréntesis: en lo referente al curso de Dirección, la Escuela cumple como funciones propias de su actividad, las de enseñar a los alumnos los secretos de la profesión, prepararles culturalmente, subvencionarles sus tesinas de examen —es decir, cortometrajes de prueba— y promocionarles posteriormente en el campo profesional a través de esas tesinas si es que fueron suficientemente calificadas por el cuadro de profesores.)

Las proyecciones de estas pruebas de examen se hacen a petición de los alumnos, que organizan sesiones para profesionales con el sano afán de promocionarse laboralmente. Sin embargo, y dado que la Escuela no siempre permitía tales pases o los daba sin conocimiento de los alumnos, estos comenzaron un curso legal por el cual hacían uso de su derecho de propiedad intelectual sobre sus trabajos, y solicitaban para su uso personal —proyecciones privadas o material de estudio—