

su originalidad como por lo insólito de sus tres horas de duración en blanco y negro para una temática que no rehúye la comedia, se ve hoy repetida entre nosotros cara a un público aturdido por la sucesión continua de estrenos y el carácter habitual de los mismos.

Esa respuesta de Wenders a las interrogantes que abre desde el comienzo de su séptimo largometraje se mueve en unos terrenos que podríamos calificar de fenomenológicos. El joven cineasta alemán (Düsseldorf, 1945) ha construido una obra itinerante en la que tanto los hechos que van aconteciendo como el propio viaje en sí ayudan a un conocimiento directo de los dos personajes situados ante la cámara. Su propósito es el de mirar y hacer mirar lo que sucede en la cabina del camión y en aquellos puntos concretos en que éste se detiene, aunque siempre en función de un continuo acercamiento a sus protagonistas. Y lo que ocurre a uno u otro nivel no es nada excepcional, nada particularmente espectacular o significativo: es el tiempo que pasa entendido a través de la interiorización que de él hacen dos seres humanos.

El peligro máximo de "En el curso del tiempo" consiste en las facilidades que concede para una serie de extrapolaciones metafísicas y "trascendentales". La propia nimiedad de la anécdota argumental, el trabajo del camiónero como mecánico de proyectores cinematográficos de salas casi abandonadas o el hecho de que el itinerario se realice a lo largo de la frontera entre las dos Alemanias, posibilita —a diversas escalas— unas ciertas interpretaciones de la película que desmesuran brutalmente su dimensión original. Ello no significa que Wenders no se refiera al valor de lo cotidiano, a la "muerte del cine" o a la existencia de una generación nacida en un país dividido entre barreras que impiden el entendimiento. Por supuesto, nada es casual en un film como éste, todo tiene un sentido, pero elevar lo accidental a la categoría de fundamental lleva implícito —insisto— el peligro de que nos volvamos contra la propia película rechazando lo que sus máximos exegetas se obstinan en ver dentro de ella.

Por tanto, nuestra aceptación de "En el curso del tiempo" se limita exclusivamente a ese nivel inmediato, de conocimiento o reconocimiento de unos personajes y una geografía que quedan recogidos meticulosamente. Y si "hay que cambiarlo todo" —como Robert le dice a su ocasional compañero Bruno—, no deduzcamos de ahí toda una teoría de la transformación social. Es, simplemente, la

despedida entre dos hombres que se separan justo cuando han llegado a conocerse, que se sienten violados en una intimidad que guardan como último refugio frente a un concreto sistema de relaciones. Y si el moribundo cine que aparece al final de la película tiene por nombre "La pantalla blanca" ("Weisse Wand", lo que permite a Wenders un nada modesto juego con sus iniciales), no olvidemos que durante tres horas nuestra "pantalla blanca" ha estado ocupada precisamente por las imágenes de alguien que cree, pese a todo, en la expresión cinematográfica... Nada tan fácil como las "interpretaciones" de altos vuelos. Pero nada tan perjudicial para una obra —delicada en muchos sentidos— como "En el curso del tiempo". ■ FERNANDO LARA.

Jugar el juego

Participar en cualquier juego implica la aceptación de unas reglas, de unas determinadas condiciones y, ante todo, un interés subjetivo por aquello mismo que es la materia del juego. De alguna manera, lo lúdico excluye a lo racional: jugamos a algo porque nos gusta, porque nos divierte, porque nos apasiona; y no jugamos si nos aburre, nos fastidia o nos hace pasar un mal rato. Lo fundamental es "meterse" o no en el juego que se nos propone. Y de ahí, de un movimiento anímico que no de un planteamiento cerebral, nace nuestra incorporación o rechazo hacia cualquier actividad lúdica.

Consideración que me parece decisiva a la hora de abordar "Céline et Julie vont en bateau", de Jacques Rivette (1974), película basada a un doble nivel sobre la idea de juego.



"Céline et Julie vont en bateau", de Jacques Rivette (1974).

Juego para sus protagonistas, relaciones entre sí por azar y que se unan para descubrir el misterio de unos "fantasmas" que habitan una casa deshabitada; y juego para los espectadores, a quienes la acción del film se les ofrece como una interesante partida de naipes que progresa a medida que se van produciendo diversos descartes. En la que quizá sea la obra más definitoria de su concepto de "realismo fantástico", Rivette se entrega a la elaboración de una ficción pura, autosatisfactoria y cuyos datos únicamente remiten a sí misma. Hay en "Céline et Julie..." un deliberado intento de romper con las exigencias de cualquier actualidad, de cualquier contingencia, para situarse en ese dominio impreciso donde lo real y lo no real se confunden, donde verdad y mentira dejan de ser dos conceptos antagónicos para fusionarse en una misma identidad. La identidad precisamente del juego como algo que lo engloba todo en un afán de diversión.

¿Es posible la crítica del parchís o del ajedrez, de la ruleta o del mus? Difícilmente tendría un sentido más allá de la pura especulación intelectual. Algo similar sucede —por su propia estructura y por sus propias intenciones— con "Céline et Julie...", donde lo único que de verdad cuenta es la participación o no de cada espectador en ese universo lúdico, adolescente, mágico en cierta medida, que durante más de tres horas se le propone desde la pantalla. Pese a las sugerencias teóricas, a los hallazgos estilísticos que sin duda el film de Rivette contiene, yo me encuentro por desgracia entre quienes no se integran en su juego, junto a los que sus reglas y características les dejan indiferentes o más bien un tanto aburridos. Quizá porque el cineasta francés no es tan "inocente" como quiere

hacernos ver por culpa de un cierto cartesianismo que asoma con frecuencia su indiscreta oreja. Quizá porque el misterio de todo juego, como de todo placer (¿hay diferencia?), consiste en que sea breve e intenso, lo contrario exactamente de "Céline et Julie...". Quizá porque se percibe en ella un grado de inutilidad, de puro "divertimiento" para iniciados, que no me atrae en absoluto. Quizá porque existe en la película un abierto rechazo de esa realidad constatable, verificable, que se sitúa en las antipodas de mis preferencias. O quizá, simplemente, por lo mismo que unos juegos me apasionan y otros me aburren. Algo indefinible por definición. ■ F. L.

TEATRO

El politiquero está de moda

La idea de la comedia "Cero a la izquierda" sería aceptable si el propio autor no la traicionara de modo tan evidente. Un hombre de negocios, franquista convencido, es enviado a la cárcel por cometer un no precisado delito de fraude. Condenado a varios años, la aplicación de indultos y la redención de penas lo ponen en la calle a los nueve meses. Ahora bien, habiendo sido encarcelado en los últimos días del antiguo Régimen —en el que, aun cambiada la figura del Jefe del Estado, debemos incluir la época del Gobierno de transición presidido por Arias—, la libertad lo enfrenta con una serie de cambios sociales y políticos, cuyo compendio encuentra en su propia casa. ¿Qué piensa de ellos el personaje? ¿Qué juicio han de merecerle a quien, por los meses de cárcel, le salen al paso de sopetón, como si se hubieran producido en una noche?

Sigamos con la idea: en teoría, el autor imagina tres fuerzas, la "izquierda", representada por la hija, la "derecha", encarnada por ese padre de familia, y el "pueblo" que responderá a la esposa, bien intencionada, crédula e ignorante. La comedia —seguimos en la teoría— propondrá un debate entre el padre y la hija, para que, al fin, el "pueblo" rechace las manipulaciones de que es objeto y se pronuncie.

Sobre esa teoría, que más de un espectador tomará por cier-