

CINE

"El tambor de hojalata"

Ese inquietante niño que se niega a crecer y que con su grito consigue destruir parte de lo que le rodea es uno de los más fel-



"El tambor de hojalata", de Volker Schlöndorff.

ces hallazgos literarios en los que se ha inspirado el cine. Con ese enano por decisión propia, el escritor Günter Grass y el cineasta Volker Schlöndorff han hecho una inteligente crónica de las miserias de la pequeña burguesía alemana durante la segunda guerra mundial. Vistas con los ojos del niño que no crece, todas esas miserias adquieren un tono esperpéntico de indudable eficacia. La anécdota, sin embargo, decae cuando atiende más especialmente las vicisitudes biográficas de ese niño y de su despertar a las emociones de adulto. La ambigüedad que el personaje adquiere en la segunda parte de la película, por querer su director aprovechar de él sus posibilidades ternuristas o simpáticas, hacen de "El tambor de hojalata"

una obra muy irregular, donde los diez primeros minutos —por ejemplo— son apasionantes, es decir, todo lo contrario de los diez últimos.

"El tambor de hojalata" se presentó en el último Festival de Cannes, donde obtuvo la Palma de Oro "ex aequo" con "Apocalypse now". Ya allí se dividió la opinión de la crítica. Los que considerábamos que una secuencia, por ejemplo, como la de la

concentración nazi que el niño consigue dislocar con su tambor, era muy menor comparada con otras de la película y, sobre todo, con el rigor habitual de Schlöndorff ("El joven Torless", "Fuego de paja" o "La repentina riqueza de los pobres de Kombakch", entre otras) y los que opinaban que precisamente gracias a esos intentos de comedia, "El tambor de hojalata" conseguía su eficacia cara a un público no sensible a su propia caricatura. El éxito de la película estribaba en eso. De hecho, el premio de Cannes no vino sino a corroborar el entusiasmo que despertaba en Alemania, donde las referencias a lo cotidiano, a lo directo, estimulaban la imaginación del espectador.

Sin embargo, uno sigue pen-

sando que en "El tambor de hojalata" es más importante el hallazgo de ese Peter Pan que todos hubiéramos querido ser, que su utilización dramática posterior. Lo que, de cualquier manera, no es una negación total de la película. ■ DIEGO GALAN.

"Alien"

En la búsqueda de nuevos caminos para el espectáculo cinematográfico, lógico era llegar a la combinación del terror con la ciencia-ficción. El cine de terror está adquiriendo en los últimos años un nuevo impulso (lo que sociológicamente no deja de ser curioso) y la ciencia-ficción, tras "2001: una odisea del espacio" es una fijación de productores y guionistas, empeñados unos en repetir su éxito económico, estimulados los otros por competir con aquella obra maestra de Kubrick, lo que evidentemente no parece fácil.

El terror, sobre todo cuando como en "Alien" no se refiere a una amenaza concreta —un asesinato, una posibilidad de accidente—, sino a una fuerza misteriosa e incontrolable, aglutina los deseos y frustraciones de una colectividad, dejando a cada espectador la posibilidad de sublimar en ese terror sus propios problemas. Situado en el espacio, es de-

cir, en una incógnita aún sin develar, pero conectada con nuestro presente, el terror es prácticamente puro. Sólo la estructura dramática de la anécdota que lo contenga podrá aumentarlo o disminuirlo; su creación, sin embargo, no es necesaria, puesto que está en todos nosotros. "Alien" simplemente le da cita.

Con unos espléndidos efectos especiales, Ridley Scott ha dirigido con habilidad esta película, siendo su mayor acierto la concreción del monstruo que amenaza a la tripulación de la nave comercial que regresa a la Tierra. Sólo entrevisto, ese monstruo ayuda más eficazmente a provocar el terror antes apuntado; sin embargo, el trabajo de Scott no ha podido superar el maniqueísmo de un guión que no inventa nada nuevo en su narrativa, sino que, por el contrario, se inspira en todos los viejos esquemas dramáticos del género, hasta el punto de que puede ser predecible el futuro de cada personaje, el desenlace de la historia, lo que en orden a aterrarse cuanto hace falta es, naturalmente, contraproducente.

Son los efectos especiales —como el del nacimiento del monstruo en el pecho de la primera víctima— lo que más avala "Alien", entendiendo por efectos los que se refieren también a decorados y fotografía. ■ D. G.



"Alien", de Ridley Scott.

TEATRO

"Jueces en la noche", de Buero Vallejo

La idea dramática —que no la fábula— no es nueva en el teatro de Buero. Pienso concretamente en "La doble historia del doctor Valmy", donde también se mostraba la incidencia de la vida política de un personaje en su vida privada o sentimental. Ciertamente, allí se trataba de un político y aquí de un diputado de la democracia, con destacada ejecutoria —incluso fue ministro— en los años de la dictadura. Pero lo de menos es la filiación específica de los personajes; lo de más, la idea de que ambos encarnan

Cultura a la contra Los críticos

Tanto en el campo de la literatura, como en el del rock, los críticos se comportan igual: como seres amargados y tristes, en exceso confiados en sus capacidades creativas, o más bien en las que tendrían de no haber quedado truncada su carrera por algún fenómeno imprevisible o tal vez sobrenatural. Desde esa postura altiva, juzgan el trabajo de los demás sin piedad, sin concesiones; rechazan todo aquello que no es perfecto, y —claro está— se limitan a hacer alabanzas de lo ideal inexistente. No hay un libro, ni una película, ni un disco ni un cantante que para ellos sea perfecto. Y en eso tienen razón, qué duda cabe: la perfección no es de este mundo, y los valores que les damos a las cosas son puramente subjetivos: dependen de nuestro carácter, de nuestro estado de ánimo e incluso del color del día. Pero es que ellos exageran en su búsqueda de efectos; y, como es normal en estos casos, se aburren muchísimo.

Por muchas razones, asistir hoy día a un concierto de rock es algo deprimente. Y no tiene nada que ver con la música, desde luego, que a veces esté bien. Para empezar, si se trata de un concierto multitudinario, hay que sufrir la humillación de la Policía, que puede incluso llegar a ser una humillación física, sentida en la propia carne, cuando las porras nerviosas de los chicos de marrón deciden abatirse sobre uno; luego, los empujones de la masa rockera, el calor insostenible de recintos sobrecargados de gente, la falta de aire, de espacio y de comodidades: los organizadores de tales conciertos parecen limitarse a traer el grupo o solista a quien se va a ver, y a cobrar enormes cantidades de pelotas a los que allí vamos, y se desentendían de todo lo demás. Pero, si te ha gustado el concierto, te queda un suplicio más: escuchar los comentarios de los entendidos, disecando la labor de quien ha actuado en el escenario, hay que sufrir la humillación de la policía, que puede incluso llegar a un par de horas soportando el calor de unos focos, cantando, bailando y contorsionándose debe de ser un esfuerzo que yo considero, por lo menos, superior a mis fuerzas. Pero los entendidos no aprecian eso, no es su papel. Han de distanciarse de la masa, de todos aquellos que se han divertido de buena fe y que, según ellos, no han entendido absolutamente nada: no han visto tal mínimo fallo en el bajo en la segunda canción, ni han advertido cómo una segunda voz estaba mal modulada. Son unos chavales tontos, que se han limitado a gozar de la marcha que buscaban, sin plantearse complicaciones técnicas.

Por suerte para mí, yo no soy crítico más que de oficio: así que me limito a divertirme y a gozar todo lo que puedo. Seleccione antes lo que voy a ver, por supuesto, para que me ofrezca unas mínimas garantías de calidad. Y luego, me niego a juzgar con demasiada severidad algo que yo no sé hacer. Y, desde luego, tengo siempre muy presente que el rock no es sólo música, sino espectáculo y diversión, comunión con los que están a nuestro lado, juego. ■ EDUARDO HARO IBARS.

formas de violencia y de abuso de poder, que no sólo suponen, como tales, un mal político, sino, a la vez, el origen del fracaso profundo de tales personajes en su relación sentimental. Si el argentino Pavlovski, en su excelente "El señor Galíndez", denunciaba la realidad política que divide el tiempo del hombre, como si él mismo estuviera dividido, en tiempo de violencia y tiempo para el cultivo de los buenos sentimientos familiares, Buero muestra que tal división es imposible y que todo verdugo acaba siendo su propia víctima. La

crueldad, instalada en el corazón de los mecanismos psicológicos, degrada y castra —por lo que tiene de opuesta al amor— a quien la ejerce, por más que, en el orden económico, pueda parecer un vencedor.

Es interesante reflexionar sobre este núcleo ideológico de Buero en la medida que nos ayuda a entender los propósitos y los riesgos de su último teatro. Por lo pronto, su carácter moral, su constante supeditación —en las situaciones, los comportamientos y las palabras— a esta finalidad, sin que asome ninguna rebeldía

profunda de los personajes contra el discurso del dramaturgo. De ahí cierta solemnidad de lenguaje, cierta sujeción de la vida por el "ejemplo". Una sujeción que si tiene a su favor el loable propósito de recomponer la "unidad" del personaje, la relación entre su vida pública y privada —¿cómo no pensar en algunos dramas unamunianos, de los que Buero considera a los suyos una descendencia legítima?—, tiene en su contra la simplificación de esta última, de acuerdo con las exigencias del esquema político y moral propuesto.

Por lo demás, la obra acusa dos valores que en el teatro de Buero, mejor o peor traducidos a sus dramas, han sido casi constantes. Uno, la voluntad de insertarse en el presente histórico, de abordar temas que preocupan a los sectores progresistas españoles. Si antaño tuvo que hacerlo muchas veces a través de enmascaradas metáforas, ahora puede entrar directamente en la cuestión. Se trata del terrorismo, que Buero condena, por contrarrevolucionario, sin ambages, y acerca del cual, dada su incidencia regresiva en el proceso político español, plantea la posibilidad de que sea, las más de las veces, impulsado por la extrema derecha, aun contando con la colaboración ejecutora de la extrema izquierda. El otro valor, de orden formal —que en teatro es siempre indisoluble de la entidad misma de la obra—, consistiría en esa relación entre los hechos y su reinterpretación por los perso-

najes, entre la historia que ve todo el mundo y la que ordena la subjetividad, entre la cronología de calendario y la cronología desordenada por la emoción personal, todo ello como un modo de "ensanchar" el realismo, de vulnerar los límites de cualquier reducción fotográfica. El choque entre la imaginación poética de Buero en este orden y el "control moral" que ejerce sobre sus personajes no deja de ser una característica de "Jueces en la noche" —y de otras obras del autor— que merecería ser meditada.

La dirección de Alberto González Vergel subraya las líneas dominantes del drama. Es una dirección puntillista, algo enfática, que ha marcado cada gesto, cada entopación y que ha sujetado los tempos y rupturas de la acción con el rigor de un metrónomo. Los actores, por su parte, se ajustan a esa relojería, sirviendo los arquetipos trazados por director y dramaturgo.

Vi la segunda función. Quería encontrar a Buero fuera de los "estrenistas", ante sus fieles. Y he de decir que el Lara estaba lleno de un público maduro, que al final aplaudió puesto en pie e hizo salir a escena al autor. Hay historias que ni se escriben ni se rompen en un día, y pienso que aquel aplauso empezó hace muchos años, cuando Antonio Buero inició su crónica, trabajosa y ejemplar, de la España franquista. Una crónica a la que, sin duda, pertenece todavía este "misterio profano"... ■ JOSE MONLEON.

"Jueces en la noche", de Buero Vallejo.

