

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

El primer cuidado de los autores ha sido acotar el sentido de la palabra «secularización», que ellos fundamentalmente la comprenden como «desacralización». Otra muestra del cuidado de los autores en analizar este problema es el fino capítulo sobre la práctica religiosa como índice de religiosidad. Hasta ahora estábamos acostumbrados a aceptar ingenuamente cualquier tipo de práctica religiosa que parecía fundamental a un católico como índice de la religiosidad real. Pero esto es profundamente engañoso. Entre otras muchas cosas habría que preguntarse: ¿es más religioso el que, además de creer en Dios y comulgar diariamente, cree en apariciones y milagros poniendo su fe en ellos o siente una devoción particular por un santo que el que sólo cree sincera y profundamente en Dios y practica externamente un mínimo de prácticas obligatorias religiosas?

El libro no sólo servirá por las conclusiones que se desprenden obviamente de los datos, sino que hojeando sus páginas y leyéndolas se irá haciendo pregunta tras pregunta que hasta el momento presente no había caído en ellas.

También se preguntará otras dos cosas fundamentales: si el cristianismo de práctica asidua y sacramental es para todos los hombres o siempre resultará comprendido únicamente por una minoría. Del mismo modo que se cuestionará la necesidad universal de lo religioso, que tan ligeramente la hemos afirmado los creyentes como algo inherente a la naturaleza humana. Si ya no sabemos qué es propiamente eso que se llama «naturaleza humana», mucho menos podremos hablar de algo fijo y estático en un núcleo esencial del ser humano.

Un pastoralista católico inteligente, Louis Debarge, afirma que no es verdad «una pretendida necesidad religiosa universal» (Psicología y Pastoral, Ed. Herder, Barcelona).

Confío que este trabajo pueda abrir inquietudes en el lector para replantearse el tema religioso en nuestro país, e invite a otros a prolongar esta clase de estudios superando lo que estos pioneros comenzaron. ■ E. MIRET MAGDALENA.

CINE

Breve retrato de Moreno Alba

El realizador de «Las melancólicas» y «Triángulo», las dos películas españolas que seguramente han sido mejor lanzadas en el último año, si bien no ha obtenido con ellas un éxito clamoroso, sí se ha transformado en uno de los «nuevos valores» del cine español. Procediendo de ayudantías de dirección —obligatoriamente oscuras y anónimas—, su aparición relámpago con estas películas (su primera obra, «Gallos de pelea», ha sufrido un lanzamiento menor en círculos de segundo orden) obliga a la curiosidad de preguntarnos quién es, cómo piensa, qué quiere hacer Moreno Alba. Moreno Alba es confuso, nervioso y atropellado en el hablar. Del amplio encuentro hemos seleccionado lo que nos parece más representativo de su personalidad, eliminando en lo posible la discusión sobre sus films, que, como el lector recordará por críticas anteriores, no nos merecieron comentarios excesivamente elogiosos.

Si conviene, en cambio, señalar algo sobre lo que Moreno Alba, modestamente, no quería insistir. Su falsa paternidad del montaje de «Triángulo» (al que no se le autorizó la entrada), de la música (la «Patética» de Tchaikovski) y de los diálogos («en los que intervino finalmente Enrique Llovet»). «Pero no quiero justificarme; yo ya soy mayor de edad y acepto la responsabilidad de lo que he hecho».

TRIUNFO.—Has dicho lo que te interesa en tu cine es hablar de la libertad. Pero esto, a juzgar por tus películas, desde «Silencio» (nosotros nos encontramos en el sesenta por ciento que pateaba en el Festival de Valladolid) y, sobre todo, en «Las melancólicas»,

donde, al parecer, has querido hacer una parábola política, nos parece que queda muy en abstracto. Creemos que al no tener ese concepto de «libertad» una exposición más precisa y clara, queda convertido en algo banal.

MORENO ALBA.—Yo creo que lo que tenemos que conseguir es liberarnos nosotros mismos. He llegado a entender que la libertad puede ser una expresión poética, pero utópica. Lo que tenemos que hacer es liberarnos. Liberarnos quizá de esa propia libertad. A mí me parece que el cine político está dentro de nuestra convivencia, de nuestra ambición, pero la política sin tomarla como una religión. «Las melancólicas» era una película de símbolos, y esto siempre es peligroso. En el cine, si no te apoyas en una imagen deliciosa... El cine es ver. Es un poco identificación de sensibilidades, y lo que a vosotros no os llegue, puede que le llegue a otro espectador. Algunos me dijeron que con esa película había ido demasiado lejos, que me había pasado. La verdad es que, cuando la acabé, la prohibieron totalmente y hubo que hacer un nuevo doblaje y cortar algunos trozos. Hacer cine político es muy difícil; hay que hacer un cine metafórico, porque para hacer un cine político hay que acudir a la realidad del país...

T.—¿Continúa «Triángulo» ese interés tuyo por hacer un cine metafórico?

M. A.—Bueno, no. «Triángulo» surge de otra manera. Es un producto más profesional. No es que quiera decir que no me importa esta película, sería absurdo. Pero si seguís mi trayectoria veréis que en «Silencio» yo planteaba la posibilidad de la fuga en busca de la libertad. En «Gallos de pelea», donde había una deliciosa ingenuidad, era la búsqueda de llevar la liberación a un pueblo en unas circunstancias, y entonces ese personaje que quería hacerlo, cuando comprende que no hay posibilidad de hacer nada, grita «¡Libertad!» frente a la muerte, y se muere. En «Las melancólicas», indiscutiblemente existe también ese problema de libertad; hay un señor que llega a un pueblo, y él, que vive con su época, quiere cambiar las cosas, pero se le frena porque lo

importante es ser tradicional. En «Triángulo», partiendo de que es una película sentimental, existe el juego del rapto, que siempre ha pertenecido al ejercicio del amor. En toda la historia de la literatura, el rapto ha sido un producto del amor y nunca un producto político. Ahora bien, en la película existe también la necesidad de liberación de la mujer. Liberación que quizá quede un poco pasada hoy, ya que el guión se escribió hace algunos años, y en España esto era todavía un tema tabú; hoy, gracias a las influencias que se reciben por mar, las cosas estas se pueden tratar con una mayor normalidad.

T.—Bueno, verás, lo que nos parece es que en tus películas existe un desajuste entre ese planteamiento metafórico de una realidad muy amplia que pretendes, y la anécdota muy concreta y muy precisa que narras. Resulta entonces que ni narras hasta el final la anécdota ni aclaras la metáfora, quedándose la película es un producto ambiguo...

M. A.—Es posible... Lo que ocurre es que somos víctimas de una deformación escolapia, familiar, frente a lo prohibido, que

converge en unos puntos de los que no sabes evadirte. Yo sé que en cine lo importante es la aventura humana. Yo creo que las películas que hasta ahora he podido hacer son correctas en su construcción. Quizá nunca he tenido la suerte de jugar al ensayo; aun siendo joven, mis películas pueden ser un poco viejas. Mis tres experiencias anteriores se basan en guiones escritos antes del setenta.

»De momento he hecho unas películas que se han atendido a unos presupuestos. Pero, de cualquier manera, creo que son unas películas que reflejan una realidad española. Por eso las considero como un cine de España. Porque todos los cinemas de todo el mundo han reflejado, de una forma deliciosa, el fondo de su país. El peligro del cine español es el de no hacerlo, a causa del distanciamiento obligado; en general, sólo refleja triunfalismo o una simple anécdota descabellada.

»El cine debe tomar contacto con la realidad española. Pero aquí viene un problema; en el momento en que un señor quiere tomar ese contacto de una manera que no sea triunfalista, entonces resulta que pertenece a la «otra» Espa-



¿ PERO NO HABIAS
DICH0 QUE EN EL
AMOR Y EN LA GUERRA
TODO ESTÁ ?
PERMITIDO .

¡ QUITA
ESAS
MANOS !

CHUMY
CHUMEZ

ña. Y yo creo que esto no es correcto, que lo que quieren los directores españoles, lo que quiere la gente que habla del cine español, los que aman el cine en general, lo que quieren es cantar España por mediación de sus imágenes. Y nada más. Pero a una sola España, no a dos Españas.

T.—¿Cuál crees que es la responsabilidad de un señor que hace cine en España ante el público de cine español?

M. A.—Yo creo que el idioma es una de las partes más espirituales que poseemos. Yo creo que en estos momentos la labor de un realizador de películas es de una gran responsabilidad, de una enorme responsabilidad. Porque hay un peligro enorme, y es que el cine no antecede a la realidad, siempre la precede. Cuando precede a la realidad, lo que el director de cine debe buscar es ser auténtico. Creo, no sé... Intentar sondear la realidad del país al que pertenece y después exponerla objetivamente para que sea admitido o no sea admitido. Y aquí creo que está la responsabilidad. Pero en España creo que en estos momentos es muy difícil, porque es que no puedes entrar dentro de la realidad española. Hay una desconexión entre el cine y la realidad. Hacer cine español es un poco híbrido. ¿Entendéis lo que quiero decir? En España en estos momentos se hace el cine que se puede y no el que se quiere, el que se puede y no el que se sabe. Tenemos que utilizar mucho el ingenio; a lo mejor es que no sabemos usarlo... Hay una deformación tanto en el que ve el cine como en el que lo hace.

»En el cine, lo difícil es hacer ver lo que no se ve. Hubo una vez en que yo creí que había que decirlo todo. Ahora no sé... Porque, de verdad, ¿yo qué sé de todo esto? El cine que a mí me gustaría hacer es el que hiciera que la gente pensara que ella podía hacerlo también porque parece muy sencillo. Un cine en el que aparentemente no pase nada y, sin embargo, está pasando. Vosotros tenéis la obligación de explicar al productor español que la acción cinematográfica no es sólo un problema de ritmo o de carreras, que hay otra clase de ac-

ción. Pero luego resulta que viene el productor y te pide que hagas algo más rapidito porque ha puesto unos millones de pesetas. Y te conviertes en un complejo mercantil... Nuestra obligación es seguir haciendo cosas para que se puedan seguir haciendo... Creo, no sé...

»De momento, yo sólo quiero hacer un cine correcto. Luego, si las circunstancias me lo permiten, haré un cine con más autenticidad. ■ **DIEGO GALAN** y **FERNANDO LARA**.



TEATRO

Berlín: dos García Lorca

El Festival de Berlín Oeste ha empezado con una nueva puesta en escena de «El príncipe de Homburgo» absolutamente esclarecedora. Si el teatro de hoy es ese, si la vieja sabiduría del escenógrafo Minks, si la excelente escuela de un grupo de actores, si la consecuencia de las teorías sobre el teatro épico, si la gloria de Von Kleist y el mismísimo recuerdo del angélico y sonriente Gerard Philippe —cuya estampa de príncipe de Homburgo se hizo famosa en un montaje de Jean Vilar— han de conducir a un teatro así, bien puede afirmarse que el teatro ha muerto. Trompetaría no ha de faltarle al funeral, porque son muchos los elementos históricos y culturales que se manejan, pero ni el mismísimo trompetero de Jericó lograría que olvidemos el hecho de que nos hallamos ante muertos ilustres.

Obviamente, un amplio sector de la burguesía berlinesa no piensa así, y al Este y al Oeste, los trajes en lamé y las corbatas oscuras llenan los teatros como si el mundo —¿sería un

loco Galileo?— no diera vueltas de ninguna especie. Parece ser que esto es el teatro, y punto. Y, sin embargo, basta soportar el control de los pasaportes y divisas que separa a los dos Berlines, callejear alrededor de la muralla, respirar en qué viejo cementerio se alza la nueva prosperidad, para sentir una aniquilante claustrofobia cultural apenas se cruzan las puertas, siempre solemnes, de los teatros. No, no es un desahogo contra la escena; quizá es todo lo contrario, porque uno ha esperado siempre mucho del teatro. Y sabe, sin posible error, que en Berlín hay centenares de espectáculos infinitamente más teatrales que los ofrecidos en los teatros.

Y no vaya a creerse que uno habla así por la capacidad escenográfica de Berlín, en tanto que testimonio de todos los recuerdos; la cosa es mucho más seria y bastante menos emotiva. Media hora sentado delante de la cabeza de Nefertiti, la Reina egipcia de catorce siglos antes de Cristo, da infinitamente más de sí que la abrumadora mayoría de las representaciones. Y lo da —y esto es lo horrible para el teatro— porque aquella cabeza policromada, encerrada en su urna de cristal, posee una carnalidad, una presencia en un espacio y un tiempo, y hasta un misterio a descifrar, una complejidad psicológica, que raramente encontramos en los escenarios. ¿Cómo puede haber reducido el teatro la realidad al culinarismo cultural acostumbrado? ¿Y qué hacemos los críticos probando el primer sorbo para decir al resto de los comensales si deben o no deben beber de aquella botella? Ciertamente, Berlín se ha caracterizado —y ahí está todo el teatrodokument— por tener un teatro abierto a las inmediatas realidades de la vida histórica del país. Y ahora mismo en la cartelera hay media docena de espectáculos que corresponden al «mejor teatro» culto que puede ofrecerse.

España está presente con sus dos dramaturgos más «internacionales» entre los contemporáneos: Federico Lorca y Fernando Arrabal. Y justo es decir —la paradoja ha dejado de serlo, porque el Tercer Mundo, generalidades aparte, suele proponer, cuando le dejan,



«Doña Rosita la soltera», acto III, en el Kammerspiele del Deutsches Theater. Dirección: Horst Sagert (Berlín Este).

un tipo de grito lleno de vitalidad— que se trata de espectáculos de excepcional interés.

EL PRINCIPE DE HOMBURGO

Teatro épico. Y un espacio abierto, en pendiente, con dos o tres elementos esculturales. Una escenografía de Minks —de quién se hizo una exposición en Madrid no hace mucho—, que recuerda muchísimo los trabajos de Berlioz, y, a nivel español, lo que hizo Nieva en «La marquesa Rosalinda». Movimientos convencionales, buscando las manchas y la tensión entre los agrupamientos. Destrucción de ese legendario encanto del personaje protagonista. Representaciones sin encanto, donde el racionalismo se hace relojería y la escena toma el aire profesoral de un teatro didáctico.

Bueno, ¿y qué? Nadie puede negar el valor histórico de Von Kleist ni de su obra, pero lo cierto es que uno sentía la necesidad de salir a la calle para ver a la gente, abandonando la parodia académica.

DOS GARCIA LORCA

Frente al mecanismo de la representación de Von Kleist, dos espectáculos mucho más vivos. Dos montajes de García Lorca, uno en el Oeste y otro en el Este. De la «Yerma» montada por Víctor García para la Compañía Nuria Espert poco podríamos decir. El espectáculo permaneció en la Comedia, de Madrid, durante muchos meses y ha sido sobradamente discutido. También son ampliamente conocidas las críticas que esta «Yerma» suscitó de la prensa inglesa, todas ellas entusiásticas. La acogida de Berlín ha tenido el mismo tono, tanto a nivel de público como de las críticas ya aparecidas en los periódicos. «Die Welt», por ejemplo, utiliza sin ningún reparo la palabra genial.

El otro García Lorca corresponde al Berlín Este. Se trata de un montaje verdaderamente revolucionario de «Doña Rosita la soltera». Está en el repertorio del Kammerspiele desde hace más de un año y se representa, regularmente, de cuatro a ocho veces al mes.