

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

de Chejov, convertido el propio autor en un personaje más atrapado por la esperanza.

Digamos que el trabajo del amplio reparto es, en términos generales, convincente. Está en la misma naturaleza del teatro de Chejov la anulación de todo divismo, la imagen de una realidad en la que todos los personajes son importantes. Como, además, el reparto es muy largo, me niego a dejarme arrastrar por la costumbre y nombrar a los actores más conocidos. Lo que cuenta, ya digo, es el trabajo de conjunto, la sensible ligazón de sonidos, movimientos, tonos y rostros; la creación de esos dos mundos, el textual y el subtextual; la emoción que nace de los constantes contrapuntos.

Aunque, tal vez, en este aspecto quepa hacerle al excelente trabajo de José Luis Alonso un ligero reproche: el exceso de «pathos», la evidenciación —y ello nos llevaría de nuevo a ciertos reparos de Chejov a las puestas en escena de Stanislavsky— excesiva de un subtexto que debería quedar algo más en penumbra, más cruelmente escondido debajo de lo cotidiano. ■ JOSE MONLEON.

«Mary d'ous», en Madrid

El hecho de haber publicado hace un par de semanas un largo comentario, nos exime de escribir ahora la crítica de «Mary d'ous», el espectáculo que Els Joglars acaban de estrenar en el Beatriz. Quizá sea necesario, sin embargo, publicar esta nota. Sospecho, a la vista de algunas críticas, que el empeño del valioso grupo catalán no ha sido entendido por todo el mundo. Se diría que algunos echan de menos justamente aquello a lo que Els Joglars han renunciado: un alfabeto gestual, que hiciera de la pantomima el equivalente de un lenguaje verbal. Algo así como si

cada palabra, o cada frase, hubieran de sustituirse automáticamente por un movimiento, para que el espectador los fuese «traduciendo» a una obra escrita.

Es interesante comprender que, justamente, el valor y el riesgo de la experiencia de Els Joglars está en proponer otro tipo de conocimiento de la realidad. Ahí está el excelente «Gaspar» de Peter Handke para cuestionar el supuesto valor «objetivo» e «inobjetable» de la palabra y de las imágenes que acaba por conformar. De las imágenes y de los valores de carácter social de que están impregnadas. Pedir que Els Joglars «concreten» la significación de «Mary d'ous» es negarse a una complicidad que tiene, en lo inmediato, la imposibilidad de aclarar ciertas cosas, en un plano más profundo, la voluntad de que sean los espectadores quienes completen y desarrollen la significación de un lenguaje que necesita de su cooperación intelectual y vivencial. La «relación» se convierte en un extremo problemático, por cuanto es la misma materia «comunicable» la que debe ser creada por ambas partes, en vez de propuesta por una y aceptada pasivamente por la otra. ■ J. M.

ACLARACION

En el reportaje titulado «Examen colectivo del Teatro Español», publicado en el número 550 de TRIUNFO, se nombraba a J. Fuentes como presidente de la Asociación de Alumnos de la Escuela de Arte Dramático, cuando, en realidad, quien intervino en dichas Conversaciones, como actual y verdadero presidente, fue Guillermo Heras. Aclaración que consideramos necesaria por el interés de la ponencia que la citada Asociación aportó a las Conversaciones.

Pinter: de la radio a la escena

Años atrás, a la hora de hablar del nuevo teatro inglés, se solía colocar a los Osborne, Wesker, Arden... en el ala realista, crítica o «comprometida», y a Pinter, poco menos que encabezando la que entonces se calificaba —un tanto peyorativamente— de vanguardia o corriente del absurdo. Hoy, aquel esquema resulta insostenible. Y en parte por el ensanchamiento del concepto de realismo (¿quién se atrevería a seguir diciendo que Kafka no es un realista?), en parte por la mejor comprensión de la obra de Pinter, lo cierto es que el autor de «Un ligero dolor» aparece como uno de los más lúcidos cronistas de la sociedad inglesa de nuestros días.

«Un ligero dolor», estrenada ahora en España por los del TEI, es, en realidad, un drama radiofónico. Entre nosotros, donde tan mediocre es el nivel creador de la radio, sorprende un poco que autores como Pinter se hayan planteado la necesidad de escribir para ese medio específico. Pero en otros lugares es frecuente. Y por no salir del caso concreto que nos ocupa, añadamos que «Un ligero dolor» lo transmitió por vez primera el Tercer Programa de la BBC el 29 de julio de 1959. El dato, por lo demás, no es simplemente erudito y explica —aparte de la lejanía cronológica de la obra dentro de una producción cada vez más madura— la posible o tal vez sólo aparente torpeza de la construcción del drama, resultado en realidad a través de una serie de monólogos. Otro punto hay muy sugestivo que aparece en cuanto consideremos este origen radiofónico: me refiero, concretamente, a la distinta estimación —y esto es algo que para Pinter, un autor

más atento a los niveles de relación que al argumento en sí, debió tener suma importancia— del «tercer personaje», o personaje mudo de la obra, visible y diferenciado de los otros en la materialización escénica, nacido de los que hablan y vivo sólo a través de los que hablan para los oyentes de la radio.

La historia, si así puede llamarse, es la de un matrimonio, ya maduro, que se intranquiliza ante la presencia permanente, a la puerta de la casa, de un vendedor de cerillas. Después de hacerse una serie de preguntas sobre el silencioso personaje, e incluso de increparlo, deciden invitarlo para aclarar la situación. El cerillero entra y guarda silencio. El matrimonio lo utiliza en realidad para hacerle —¿o hacerse?— las más delicadas confesiones. Al final, la mujer decide sea él quien se quede en la casa, mientras entrega al marido la bandeja del cerillero.

Pero, ¿existe realmente ese personaje? ¿Hasta dónde no es una invención del fracaso y la agonía del viejo matrimonio? Y, suponiendo que sólo fuera esto, ¿podría decirse por ello que era menos consistente su existencia? ¿No forma parte de la realidad de la pareja? Más aún: ¿no es él la realidad misma de esa pareja inglesa de clase media, con jardín y el nivel de un intelectual sin problemas económicos?

Es en este punto en el que yo me pregunto hasta dónde la «escenificación» de la obra, la formulación a través de imágenes concretas, no alterará la abstracción agobiante de un mundo del que sólo nos llegasen sus voces. La materialización escénica impone dimensiones, tiempos, ritmos y comunicaciones con el entorno de distinto carácter al de la voz y el sonido en un micrófono. ¿Será éste, en fin, el proble-

ma básico de la meritosa representación del TEI? Porque es el caso que el trabajo está abordado con el rigor y la escrupulosidad ya habituales en el grupo; que Francisca Ojea, José Carlos Plaza y Angel Haché, bajo la dirección de William Layton, dan una estudiada versión de sus personajes; que el tema, en fin, es espléndido; que todo es inteligente y, sin embargo, anda sin completar. Como si el terror de los personajes necesitara de otro paisaje, de otra atmósfera, de otra alucinación expresiva. ¿Será que las pesadillas no toleran los espacios concretos? ■ J. M.



«El volar es para los pájaros»

Hace varios meses se estrenaba en Madrid, de forma anónima y humilde, limitada a una semana de exhibición, la película de Robert Altman, presentada en el Festival de San Sebastián de 1971, «Brester McCloud». Su título español, «El volar es para los pájaros», la escasísima publicidad que se hizo alrededor del film, el desconocimiento del público español de los nombres de Robert Altman (su película fuerte era «Mash», escándalo en un Festival de Cannes y aún prohibida entre nosotros), Bud Cort y Sally Kellerman, los protagonistas, hicieron que este espléndido título pasara totalmente inadvertido. Ahora vuelve en Madrid a reaparecer en circuitos de segundo orden y comien-

za a exhibirse tímidamente por otras ciudades españolas. Paradojas de la distribución. Esta película, una de las más importantes de las estrenadas el año pasado, debía haber tenido —al menos en circuitos de arte y ensayo— un tratamiento más lógico. Al respecto ultratímido de muchas reposiciones sin interés, se contraponen el de esta película, forzada al desconocimiento de un público deseoso de películas importantes.

«El volar es para los pájaros» es una de las obras más complejas, hilarantes, imaginativas y maduras de este director, maldito entre nosotros (no olvidemos que de su «Los vividores» no se exhibió más que un «trayler» en los cines españoles), que mucho tiene que hacer y decir, como se desprende de este cuento mágico, parábola política para hoy, que toma de la mitología unos datos aún válidos y actuales.

Brester McCloud es un nuevo Icaro. Un jovencito tímido que construye pacientemente unas enormes alas que le permitan volar. A su lado, una extraña mujer, especie de diosa Minerva, que en su espalda aún tiene las marcas de unas viejas y potentes alas. Y a su alrededor, miles de personajes «reales», una sociedad estúpida, terrena, que sólo sabe utilizar la lógica —su pobre, cotidiana y triste lógica—. Este Icaro necesita también escapar del enladrillado laberinto en que se encuentra; un laberinto de democracias, orden, justicia, amor (un laberinto que Altman define magistralmente una enloquecida persecución de coches; un laberinto del que sólo se puede salir con la muerte —como el detective— o con las alas que Brester se construye). Volar, es decir, conseguir la libertad, huir de este mundo estúpido, de esa estúpida sociedad ameri-

cana (nuestro mundo) que en la película, con mordacidad, ironía y cierta tristeza, se describe genialmente.

Pero este nuevo Icaro no perecerá por acercarse al Sol. Su contacto será con la Tierra. En un momento dado, se dejará seducir por una mujer idiota, caerá en el juego diario de la vida humana, que, aun en sus más espontáneas reacciones, participará en el engranaje que mantiene su sociedad. Icaro no tendrá ya fuerzas para sostener sus alas. Y morirá, cuando estaba a punto de conseguir la salvación.

Pero no. Icaro no puede salvarse. Y así nos lo explica el maravilloso especialista en pájaros, que, a lo largo de la película, compara las reacciones de los hombres con las de sus animales. El hombre fue en el origen un pájaro. Era libre. Pero ya ha perdido la costumbre. Y un solo hombre no podrá liberarse. Se necesita —como él dice— muchos años de experiencia, se necesita no haber perdido la costumbre de volar, se necesita no haber dejado de desear ser libre. Es necesario que ese hombre se una a muchos otros hombres y vuele...

Altman, que en esta película se revela, entre otras cosas, como espléndido humorista, en un ritmo vertiginoso, en un continuo y agitado montaje paralelo, describe a sus cientos de personajes, cada uno de ellos con un «tic», con una entidad propia. Son enanos estúpidos como

los de «El mago de Oz», a la que «El volar es para los pájaros» hace más de una referencia. (No hay que olvidar que la niña de «El mago de Oz» también quería volar.) Enanos que se han repartido sus papeles y se los han creído, que juegan a interpretarlos con seriedad, convencidos de la importancia de su destino. Son los enanos ignorantes que ya ni tan sólo piensan en poder volar, que han prescindido de su condición de seres libres y que sólo pensarán que Brester McCloud es un vulgar asesino. Pero, en realidad, no es Brester el responsable de la serie de asesinatos que ocurren en la ciudad de manera misteriosa, sino el pájaro de la diosa Minerva, que lanza sus excrementos sobre los que intentan impedir el vuelo liberador del joven Icaro. Excrementos que caerán del cielo cuando se mire a él sin saber verlo.

El pesimismo final de Altman es lógico. Sobre el cadáver de Brester se organiza la gran fiesta. Una fiesta que es la propia película. Elefantes y asnos transportarán a los actores, maquillados para el circo, imitando, al mismo tiempo, las características de algún mito reciente: Judy Garland, Shirley Temple y la propia bandera norteamericana...

Película amplia, fresca, divertida; bocanada de aire revitalizador, que, en los circuitos de exhibición que se pueda, debe verse. ■ **DIEDO GALAN.**

Mankiewicz, un intelectual en Hollywood

«El único defecto de Mankiewicz es que es demasiado intelectual», Kirk Douglas.

De siempre, el cine norteamericano ha mirado con cierto recelo, con más o menos disimulada desconfianza, a aquellos realizadores que adoptaban una postura abiertamente intelectual frente a su trabajo. Hollywood ha sido durante muchos años la patria de los intuitivos, de los narradores de historias, de unos artesanos que conocían a la perfección su oficio sin plantearse las cuestiones culturales que preocupaban a sus coetáneos europeos. Ello no implica un juicio de valor, sino la constatación de dos maneras de abordar una profesión, fuertemente enraizadas en tradiciones distintas, que eran así, consciente o inconscientemente, asumidas. Romper con un modo establecido de ver las cosas siempre resulta dificultoso, problemático. No es sencillo sustraerse a todo un camino cultural, como tampoco lo es el juicio que merezca ese desgarrero. Porque cabe el enmascaramiento, la mentira. Nada más híbrido y molesto que un cineasta americano jugando a ser europeo, o viceversa. Nada más digno de estudio que un autor en que la simbiosis sea sincera, en cuyo interior se produzca una síntesis consciente de diversos sustratos. Este es, en nuestra opinión, el caso de Joseph L. Mankiewicz.

Quizá fuera su estancia en Berlín, a los diecinueve años, como corresponsal del «Chicago Tribune», y el contacto que allí tuvo con hombres como Fritz Lang, Robert Siodmak o William Dieterle, lo que determinaría la siguiente carrera cinematográfica de este licenciado en Letras y Lenguas Modernas por la Universidad de Columbia. Se esté o no de

acuerdo con sus películas, no se puede dejar de apreciar en ellas el rigor intelectual con que están elaboradas, la solidez de su estructura dramática —traducida en una no menos rigida puesta en escena— y el alto nivel de su contenido literario. No en vano, y aparte de su formación universitaria, Mankiewicz se pasó cerca de quince años escribiendo o colaborando en guiones («Furia», de Lang, e «Historias de Filadelfia», de Cukor, los más destacados), antes de abordar la realización, en 1946, con «Dragonwyck», primitivamente destinada a Lubitsch, quien, por cuestiones de salud —moriría al año siguiente—, tuvo que limitarse a organizar la producción del film.

Con él precisamente ha empezado «Cine-Club», de la Segunda Cadena de TVE (espacio que se acaba de apuntar un importante tanto al exhibir, por primera vez en España, la versión íntegra de «El gatopardo», de Visconti), su ciclo de nueve películas dedicado a Mankiewicz, que comprende todas las por él dirigidas entre 1946 y 1951, a excepción de «Escape» (1948), y hace posible un estudio detallado de su primera etapa de autor, caracterizada por una prolificidad que luego no mantendría —tan sólo nueve films en los dieciocho años siguientes, si bien es verdad que la gigantesca «Cleopatra» «vale por tres», según sus propias palabras—, un continuo cambio de géneros (aunque las películas de Mankiewicz nunca se pueden inscribir en un género muy determinado, ya lo advirtió Jean-Paul Török a propósito de «El último día de los tramposos»), que no de estilo, y la consecución de dos obras tan definitivas en su trayectoria como «Carta a tres esposas» (1948) y «Eva al desnudo» (1950).

Films que, por otra

parte, marcan el máximo prestigio del autor de «La condesa descalza» en el ambiente hollywoodense, al conseguir ambos los Oscar de guión y dirección. Después, y sobre todo a raíz del fracaso comercial de «Cleopatra» (¿para cuándo su reposición?), los grandes estudios le retirarían buena parte de su crédito. Con ello ha quedado seminterrumpida la carrera de un cineasta (hoy con sesenta y cuatro años) que ha situado la búsqueda intelectual, aplicada al conocimiento de sus personajes, y la palabra hablada en cuanto medio de comunicación, como centro de sus preocupaciones vitales. ■ **FERNANDO LARA.**

ARTE

Hay que continuar la tarea. La vida sigue. Sigue, incluso, la vida del arte después de la muerte de Picasso. Estamos acostumbrados a que la sombra de esa cordillera presidiera todos nuestros actos, aun a la distancia. No le oíamos ni le veíamos, pero sabíamos que estaba ahí. Ya no está: algo nuevo ha comenzado. Esperadme para reanudar mi tarea una semana más. Esperadme y perdonadme. Después de la muerte de Picasso no se puede escribir como antes de esa muerte. No me olvido de que hay acontecimientos de aquí mismo, de Madrid, que exigen un comentario. Ahí está, por ejemplo, la exposición de Frechilla. O la que vi aquí mismo, de Pepe Hernández, antes de salir para Mallorca. Pero esperadme un poco. Una semana más de interregno.

Estos días, yo busco a la persona idónea

para expresarle el sentimiento de pesar que me embargaba por esa muerte. ¿Jacqueline? Yo la conocí con Picasso el año 56, pero, ¿qué sabe ella de mí? ¿Los hijos?... No los conozco. Hay una persona muy amiga de Picasso que yo sé que estos días habrá sufrido mucho con esa noticia: Joan Miró. Yo tengo también el honor de ser su amigo. Permittedme que lo haga a él depositario del sentimiento de mi pesar en una carta abierta.

Carta abierta a Joan Miró, a propósito de la muerte de Picasso

Querido Joan: He leído aquí mismo, en mi querida revista TRIUNFO, las palabras que pronunciaste a la muerte de Picasso. No son nada necrológicas. Son lo que deben ser, tratándose de palabras que evocan a Picasso, y que, además, son tuyas. Me parece verte al pronunciarlas, con tu cara iluminada por el recuerdo vivaz del gran amigo. Sonríe... yo también sonrío al pensar en Picasso: su recuerdo no me produce ni amargura ni pesadumbre. Sonríe cuando pienso cómo hablabas tú cuando hablabas de Picasso: «Me decía Pablo el mes pasado...», «Yo creo que Pablo...». De todas las personas que conozco, sólo tú y Rafael Alberti le llamabais Pablo a secas. Pero recuerdo también el respeto que tú le tenías. Por lo visto, esos catorce años que él te aventajaba en edad te había hecho concederle una cierta jerarquía. «¿Qué ha dicho Pablo?», preguntabas tú cuando se proyectaba cualquier cosa gremial o comunitaria. O bien, dictaminabas tajantemente: «Primero, Pablo».

Querido Joan: Lo cierto es que los dos, Pablo y tú, erais los primeros. Los primeros en

