

delimitado claramente el «método» de la creación colectiva?

Concebida la jerarquía tradicional del teatro como una tiranía a la que se opone la «creación colectiva», ésta toma el carácter de una «liberación», de una «compensación individual», generalmente opuestas a lo que en principio se perseguía. Cada uno se siente justificado en la medida en que logra evaluar, sentir como algo separado y concreto, su «aportación», sin conseguir que esa aportación se integre en el todo. La «creación colectiva» se convierte, en fin, en una suma de aportaciones individuales —antes coartadas por la autoridad del director— en lugar de ser un trabajo de grupo.

Pero, ¿cómo conseguir un verdadero trabajo de grupo? He aquí una pregunta elemental, pero, por ejemplo, apenas planteada en España. Si la «creación jerárquica» tiene un método, la «colectiva» necesita elaborarlo también, a fin de conseguir que sea el grupo quien genere el espectáculo. El problema es simple, pero fundamental: no se trata, como ha ocurrido tantas veces en España cuando se ha intentado la creación colectiva, de que el actor sea, al mismo tiempo, empresario, autor, director, escenógrafo y hasta espectador, sino de que su trabajo se incruste «metódicamente» en la propuesta del grupo.

En este orden, los latinoamericanos han sacado conclusiones precisas de su experiencia. Si comparamos las explicaciones empíricas que dieron los de Tábaro, e incluso los de Teatro del Sol, de París, con las del TEC, de Cali, la diferencia es evidente. Hablar de resultados es lo de menos, pues se trata de tres espectáculos muy válidos, dentro de sus propias y distintas circunstancias nacionales, pero si importa mucho la confrontación entre

el método de los colombianos, empeñado en conseguir una pauta objetiva, casi científica —en la medida en que lo han sido los grandes teóricos, ya sea Stanislavsky o Brecht—, y el tono personal, intransferible, que parece deducirse de las explicaciones del grupo francés y el grupo español.

En teatro hay que conocerlo todo para enriquecer nuestras propias respuestas. Sólo la ignorancia sistemática es más estúpida que la mimesis. No se trata, pues, de conocer métodos como el de TEC, de Cali, para aplicarlos a raja tabla en Madrid o Barcelona. Pero pienso que es un material que podría ser enormemente útil a cuantos entre nosotros intentan también un trabajo colectivo. Haremos cuanto esté en nuestras manos en ese sentido. ■ JOSE MONLEON.

ARTE

Dentro de un mes, o tal vez antes, estaremos ya todos metidos en el vendaval de las exposiciones. ¿Cómo me sería posible distraer una sola de estas pequeñas crónicas para el comentario de cualquier actividad artística que se produzca al margen de esa actividad expositiva? A mí me gusta, de vez en cuando, escribir de algo que sin dejar de ser trabajo del arte, siempre es lateral a lo que ocurre en las salas de exposiciones, pero, teniendo en cuenta la proliferación agobiante de salas en Barcelona y en Madrid, eso se va haciendo prácticamente imposible: no hay tiempo más que para comentar lo que se exhibe. Por ejemplo, desde hace tiempo quiero dedicar uno de estos comentarios al trabajo que como diseñador

gráfico hace mi amigo Daniel Gil. Pero resulta que como es mi amigo, como nos vemos con mucha frecuencia... siempre se queda para ocasión más propicia. De hoy no pasa. Hoy voy a hablar de él, antes de que el vendaval expositivo lo haga imposible. Daniel Gil... ¿lo recordáis? Es el diseñador de las portadas de Alianza Editorial y de las tapas de discos de Hispavox.

Daniel Gil: Las portadas de Alianza Editorial

Al margen de cualquier virtud o defecto de los libros de esa editorial, algo hay en ellos que es evidente: tienen su sello propio. Uno entra en cualquier librería en busca de cualquier libro y es seguro que, en un momento determinado, al arrojar la mirada sobre uno de los anaqueles, descubre una serie de libros de no muy gran formato —de pequeño formato, diría yo, precisando: libros de bolsillo—, de una gran discreción y mesura presentativa, pero con una gran eficacia en decirnos algo de su contenido ya desde la misma portada: son los libros de Alianza Editorial, y precisado aún más, son sus «libros de bolsillo».

Vivimos hoy editorialmente —no sólo en España: en el mundo— la época del libro de bolsillo. Y acaso, cuando pase el tiempo, esa característica será la que más se nos señale como aportación a la tarea difusora del libro y democratizadora de la cultura. Y la verdad es que, aquí en España, no ha sido sólo Alianza Editorial la que ha emprendido esa tarea. Pero sin duda ha sido ella la que la ha realizado con mayor eficacia, haciendo del libro un objeto apetecible desde su misma presentación. En esa tarea, la labor de Daniel Gil ha sido notabilísima, y



creo que, incluso, ha establecido pautas que, sin duda, le han servido también a las otras editoriales.

El estilo de Daniel en esas portadas es el del que ha pasado por encima de su condición de pintor para transformarse directamente en eso que llamamos «un diseñador». Daniel puede hacer uso de cualquier cosa con tal de que le sea eficaz para resumir en una imagen el contenido de un libro. Porque, en definitiva, eso es, o lo que en su caso pretende ser casi siempre, la portada de un libro: una imagen que sintetice su contenido. Con frecuencia, él se vale de viejas ilustraciones —como grabados en metal de antiguas revistas, o del montaje de grabados, o directamente de fotografías. Pero, en cualquier caso, la principal característica de sus imágenes es la capacidad sintética. Recuerdo ahora, por poner sólo un ejemplo, la portada de un libro de sociología de Lefebvre sobre la vida cotidiana. Daniel resuelve en imagen ese contenido reproduciendo en la portada un vulgarísimo billete de metro. Sólo un billete de metro, pero, eso sí, para que la cotidianeidad resulte más evidente, lleva estampado en él un simple sello que asegura la «ida y vuelta».

En definitiva, si yo tuviera que definir con toda sobriedad expositiva el estilo de Daniel Gil en esas portadas, diría que lo suyo consiste en transformar un ar-

gumento en una imagen. Claro está que hay una relación elástica y reversible entre el diseñador y la casa para quien diseña, Alianza Editorial, junto a la cual el trabajo editorial se vuelve eficaz y coherente. Daniel camina en sus portadas desde el argumento a la imagen. Pero después, cuando ese libro tiene todo el énfasis que le presta su propia portada-síntesis, la propia editorial se encarga de que, por su textura y su contenido, el libro vuelva desde una imagen a un argumento. En eso consiste, creo yo, la feliz conjunción entre una editorial y el diseñador que le presenta sus libros.

Por cierto, que he hablado sólo de Daniel Gil como diseñador de libros y de portadas de libros. Con total deliberación he dejado para otro momento el comentario de Daniel como diseñador de cubiertas para discos en Hispavox. Esperaré para ello a otro momento que, como hoy, no estemos demasiado presionados por las exposiciones de arte.

Las exposiciones de arte Daniel Gil también era un pintor. He escrito «era» pasado, porque, efectivamente, él estaba metido en la grey de los que trataban de hacerse un nombre con esa profesión. Pero de pronto descubrió el diseño gráfico. Yo no digo que no vuelva un día a ser pintor, pero, de momento, le basta con dar su nota como creador en esa disciplina. ¿Y qué? ¿Es que no se puede

ser un artista siendo un gran diseñador? ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

CINE

Chejov, al pie de la letra

De las diversas maneras de adaptar un texto teatral, Laurence Olivier siempre ha elegido la más directa, la más simple: filmar el montaje escénico, añadiendo un mínimo de invenciones y con la lógica diferencia de sustituir el punto de vista frontal del espectador por diversos emplazamientos de cámara. En sí, el método no es ni bueno ni malo, depende de la capacidad de expresión cinematográfica del realizador. Próximamente nos llegará «Steuth», de Joseph L. Mankiewicz, donde el gran director norteamericano nos demuestra cómo puede hacerse puro cine a lo largo de dos horas y media, con sólo dos actores —uno de ellos, el propio Olivier— encerrados prácticamente en un único decorado. Evidentemente, es preciso el dominio del lenguaje filmico alcanzado por Mankiewicz y su inteligencia para llegar a tales resultados. Olivier posee, sin duda, la segunda de estas características,

pero no la primera. Su breve filmografía («Enrique V», «Hamlet», «Ricardo III», «El príncipe y la corista», «Otel» —aunque apareciera firmada por Stuart Burge—, «Tres hermanas») demuestra que se trata mucho más de un hombre de teatro que de cine. Incluso pienso que su trabajo tras la cámara no responde, sino a un deseo de conservar en el tiempo aquellos montajes que, de otra forma, sólo pervivirían para quienes lo hubieran contemplado. Labor subsidiaria si se quiere, de registro más que de creación, pero que el cine tampoco tiene que avergonzarse de llevar a cabo.

«Tres hermanas» («Three sisters», 1970), seleccionada por la «Mostra» de Venecia, acaba de pasar por Madrid de manera furtiva. Estrenada en tres locales habitualmente destinados a desechos de distribución —con programa doble en dos de ellos—, merecía bastante mejor suerte. En estos casos, queda automáticamente anulado el poder de influencia que pueda tener la crítica; no se le da oportunidad para ello. Únicamente nos queda la inserción del título en el «Recomienda», contando con una visión previa o con el interés apriorístico de la obra, para intentar corregir mínimamente su mal lanzamiento y el que, al proyectarse sólo una semana, nadie se entere de su exhibición. «Tres hermanas» debería haberse dado en versión original con subtítulos, dentro de una «sala especial», para poder apreciar así las voces de unos excelentes actores y una matización en la manera de decir que quizá en Chejov sea más importante que en nadie para una correcta comprensión del texto. Pero parece que es pedir peras al olmo el que los distribuidores actúen con inteligencia dando a cada film el tratamiento individualizado que merece. Porque, incluso co-

mercialmente, creo que la película se habría defendido mejor destinándola al sector de mercado que podía apreciarla. Y cualquiera que siga nuestras reseñas, verá que no es éste, ni mucho menos, un caso aislado.

Casi todos los realizadores que han adaptado obras de Chejov, optaron por mantener su estructura escénica, hasta dentro del propio cine soviético, como lo demostraba el excelente «Tío Vanja», de Andrei Mijalkov-Konchalovski (1971). Quizá haya sido Sidney Lumet, en uno de sus escasos aciertos, quien con «The seagull» —«La gaviota» (1968), tampoco estrenada en España— buscara unos mayores márgenes de recreación personal en torno a un autor que, de un lado, «pide a voces» el primer plano, el espionaje de una cámara desentrañadora de tensiones y motivaciones ocultas, pero que, de otra parte, exige el respeto de una acción narrativa en la que, por mínima que sea, ni sobra ni falta nada dentro de un magistral ejercicio dramático que resulta muy difícil variar sin que quede dañado. Fiel al planteamiento que clabamos al principio y de acuerdo con estas consideraciones, Laurence Olivier ha seguido escrupulosamente el texto Chejoviano (1) a la hora de poner en escena y filmar posteriormente «Tres hermanas», insistiendo en su carácter prerrevolucionario, como lo demuestra la escena final en que se insertan unos compases de «La Internacional». No es tan afortunado el resto de sus innovaciones (sueño de Irina, incendio en las calles, «flash-forward» del duelo), pero sí su dirección de actores, entre

(1) En TRIUNFO, número 553, José Monleón analizó hace escasos meses —5 de mayo de 1973— el contenido de «Las tres hermanas», con motivo de su notable representación por el teatro nacional María Guerrero.

los que destaca la Mascha creada por Joan Plowright. ■ F. L.

Emperador de ambigüedades

Sin llegar a los extremos de «La venganza de Ulzana», Robert Aldrich vuelve a proponernos otro juego ambiguo que conecta más claramente con el resto de su filmografía. «El emperador del Norte» (1973) no es, afortunadamente, una repetición del esquema racista y terrible de su película anterior, pero tampoco propone una profundización suficientemente seria sobre la materia que trata. Se repite así de nuevo la realidad de un cineasta poco dado a sutilezas, complaciente con formas simples y convencido de que una película no es más que su imagen exterior.

«El emperador del Norte», en clave de comedia, quiere ser la crónica de la insólita lucha entre un representante de los supermarginados económicamente, el vagabundo A, número 1 (corre el año norteamericano de 1933), y el representante de una represión del orden y la limpieza, el pseudomilitarizado jefe de un convoy. Mientras éste asesina a cualquier vagabundo que intente viajar clandestinamente en su tren, el «emperador» de los vagabundos logra engañarle, no sin antes mantener una lucha sangrienta y victoriosa, que sintetice la atroz violencia que proponen hombres como el dictador obsesionado de los trenes, en un momento de crisis nacional y ante las palabras pacifistas y democratizadoras de Roosevelt. Sátira que se insinúa política, pero que no llega a superar los esquemas de una película de acción, como tantas otras.

Sean o no las intenciones de Aldrich las de realizar una película de sugerente sentido político, lo cierto es que su trabajo se diluye por di-

versos caminos, eliminando cualquier posible interpretación seria de su obra. Desde el moralismo final, que propone una ética para ser vagabundo de primera, hasta el discurso oído por la radio, todo en «El emperador del Norte» se ha mitificado y sintetizado de tal manera que no es posible relacionarlo con acontecimiento histórico o real por mínimo que sea. La interpretación de Borgnine y Marvin —que juegan al «duelo de titanes», la persecución del policía —especie de homenaje al cine de Laurel y Hardy—, la escena posterior en la que, sin que nadie sepa por qué, obligan a ladrar al policía, el aire poético del mundo de los vagabundos, que no son en la película una consecuencia directa de la depresión económica (apenas si hay una alusión indirecta), sino ángeles metafísicos que se ríen inocentemente de las desgracias del sádico asesino que los persigue, son elementos contradictorios y extraños que no conducen a la consistencia de la película.

La trayectoria de Robert Aldrich no desdice la ambigüedad de su última película. De hecho, la carrera de este realizador —cuyo recuerdo más brillante parece remontarse a «La leyenda de Lilah Clare», cuando ha superado esta ambigüedad, ha sido para enfrascarse en los pecaminosos caminos del fascismo consentido, caso de «La venganza de Ulzana». La ambigüedad de Aldrich no es la del autor que abre caminos conscientemente o que deja posibilidades a descubrir en función de sus reconocidas limitaciones; la suya proviene de una falta de compromiso, con lo que narra, con una ausencia de profundización en su propio material, en aras seguramente de ese mitificado «profesionalismo» que algunos defienden como virtud máxima de un cineasta. Limitar la

obra de creación a ese aspecto no es sino empobrecer algo que, en manos de espíritus más ambiciosos, ha llegado a alturas que Aldrich no parece poder soñar. ■ DIEGO GALAN.

John Ford: El adiós de una mitología

Cuando hace dos años la «Mostra» de Venecia le dedicó un homenaje, John Ford ya era un anciano inválido a quien tenían que llevar en una silla de ruedas en los escasos momentos en que salía del hotel. No aceptaba ninguna entrevista, y los que a él se acercaron en la noche de clausura debieron contentarse con un autógrafo trazado con mano temblorosa y que ya poseía un cierto tono funerario. Era como la despedida pública de un gran cineasta, cuya obra acabábamos de ver torpemente resumida en el largometraje «Directed by John Ford», de Peter Bogdanovich, el crítico que, paradójicamente, más horas había dedicado a

estudiarla (1). Resultaba cruel y deprimente ver inmobilizado, en la sofisticada noche veneciana, al maestro por excelencia del cine de acción.

Porque, aun cuando su muerte física haya sobrevenido en el último día del recentísimo agosto, desde hace tiempo, John Ford apenas pertenecía al mundo de los creadores vivos. 1966 es la fecha de su último film estrenado, «Siete mujeres», y «El gran combate» (1964) significó —al mismo tiempo que su, para nosotros, obra maestra— el testamento artístico de un hombre que vivió para el cine, dándole cincuenta de sus setenta y ocho años. Afortunadamente para su prestigio, el «Vietnam, Vietnam» que realizara, como último trabajo, para el Departamento de Estado norteamericano nunca ha visto la luz. Marginado por las grandes compañías al haber dejado de ser en la década de los se-

(1) En Editorial Fundamentos, colección Arte, número 26, se halla traducido el «John Ford» de Peter Bogdanovich, de indudable valor informativo, aunque no crítico.

John Ford —en el centro y con gafas oscuras— charla con John Wayne y William Holden durante un descanso del rodaje de «Misión de audaces» (1959). «Nunca he creído estar haciendo algo importante, sólo un trabajo con el que disfrutaba», diría Ford al hablar de su carrera.

