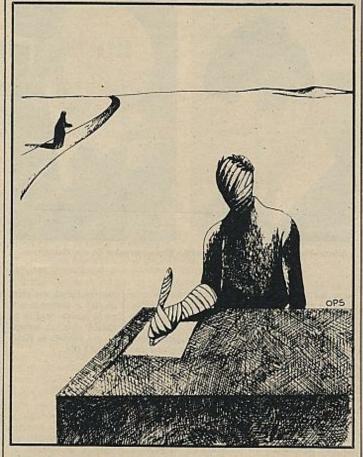
## ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

proceso crítico en el espectador. Son las viejas lecciones del catecismo, simplificadas y alegres. Algo así, puestos a contemplar la propuesta ideológica de la obra, como el Bing Crosby de «Siguiendo mi camino».

Sucede, sin embargo, que «Godspell» es un espectáculo excepcional. Y más aún en el marco de un teatro tan retórico y pedante como el espanol. Diez actores sostienen durante dos horas un trabajo colectivo que exige hablar, cantar, bailar, y, sobre todo, mantener una estrecha relación. Infinitos detalles menores, cuya comprensión exige includiblemente estar en el teatro, de los que la literatura sólo podría dar testimonio incompleto, van enriqueciendo una expresión cuyo principio es algo así como el huevo de Colón: mantener, puesto que se está en un escenario, un lenguaje escénico creativo, contando con el espacio, con la luz, con el ritmo. con el color, con la personalidad concreta de cada actor, con todo aquello que, en definitiva, constituye la materia sensorial de que se dispone.

El espectáculo fue ya en Nueva York una especie de réplica a las grandes superproducciones. Broadway había lanzado su «Jesucrist superstar»; el of-Broadway propuso «Godspell». Es decir, que frente al gran aparato escenográfico, frente al gran reparto, frente a una iconografía teatral heredada de las viejas representaciones religiosas, «Godspell» quiso ser la obra joven, vivencial, para un grupo de personas antes que de unas cuantas estrellas. John Michael Tebelak, uno de los autores -cl otro es Stephen Schwartz-, es también el director, con lo que viene a subrayarse un dato de gran interés: que «Godspell» no es un texto, una obra de la literatura dramática, sino un espectácu-



lo, una propuesta que alcanza su madurez escénica sobre el respeto de dos principios: de un lado, tener prefijado con precisión el espectáculo; de otro, estimular la personalidad de los actores, conseguir que se manifiesten con frescura y espontaneidad, arrancarles sus posibilidades creativas... al servicio de esa puesta en escena predeterminada que es, en realidad, mucho antes que en el texto, «Godspell».

Citemos los nombres de los diez actores. Son Pilar Barrera, Nicolás Dueñas, Carlos García, Mara Goyanes, Maribel Lázaro, Nené Morales, Pep Munné, Carlos Pifieiro, Irma de Sanz y Juan Ribó. Ninguna estrella, ningún nombre conocido. Tampoco ningún texto sorprendente, incluso dramaticalmente trivial por familiar. Ninguna escenografía deslumbrante -el espacio escénico y los figurines, de acuerdo con el modelo norteamericano del montaje han sido confiados a Antonio Cortés-, ningún «truco» excepcional... Y, sin embargo, pocas veces se ha aplaudido tanto en un estreno como la otra noche. Pocas veces se ha hecho tan bien lo que se quería hacer.

Sería fastidioso que nadie esgrimiese a «Godspell» como un modelo a seguir. Pero lo que no hay duda es que descubre el anacronismo de muchas de nuestras tradiciones teatrales. Como ha descubierto el de los autores de la nota solicitando la prohibición. Es curioso: el nivel medio de las interpretaciones que hoy se ofrecen en Madrid en obras escritas por autores españoles, según las pautas formales de lo que ha sido siempre el teatro español, está muy por debajo del que ofrecieron los actores de «Godspell», en un estilo que pudiera estimarse insólito entre nosotros. Es otro punto para re flexionar, para preguntarse por la esclerosis de un teatro.

Sin que esto signifique repito, que «Godspell» sea un modelo que debamos ponernos a copiar. • JOSE MON-LEON.



## Los cascabeles al gato

Esta semana se estrenaba en París una película insólita. Se trataba de la obra realizada por un nuevo autor, que podría, si el éxito le acompaña, revolucionar en cierto modo las estructuras del cine industrial. La novedad de su trabajo consiste en que la película se rodó en el formato de super 8 milímetros, es decir, con el tomavistas habitual de las películas familiares.

Muchos autores cinematográficos comenzaron su trabajo rodando películas con ese sistema (Jaime Chávarri, en España, tiene un par de largometrajes), per o nunca se preveía la posibilidad de que esos trabajos tuvieran acceso

a los cines comerciales. Para tener acceso a ellos hay que utilizar los formatos de 16 mm. (en toda Europa, salvo España, donde no está autorizado comercialmente) o el «standard» de 35 mm., en el que se ruedan el mayor porcentaje de las películas profesionales (la novedad del 70 mm. no es aún demasiado frecuente, salvo también en Es. paña, donde se utiliza para «hinchar» las películas rodadas en 35 milímetros, dándoles a s í una dimensión más espectacular, pero deformando la calidad de su fotografía y el tamaño

de la imagen). La ventaja de un formato pequeño estriba en su poco coste. Nunca podrá compararse el presupuesto necesario para rodar en 35 mm. con el de 16 mm., salvo claro está, si para su explotación comercial (como, repetimos, en España) sea necesario conseguir el ancho de los 35 mm.; en ese caso, el «hinchado» de las copias aumenta considerablemente el capítulo de los gastos.

En Francia suele ser normal que incluso directores consagrados (Truffaut y Godard, por ejemplo) rueden en 16 milímetros. Y a hora, con esta nueva posibilidad del super 8, puede llegar a ser posible que, por lo tanto, numerosos nuevos nombres salten a la palestra. A menos gastos, más posibilidades de acceso a la profesión.

La lección que nos da esta noticia del insólito estreno parisino, no está tanto en la modalidad de un sistema de rodaje, sino en la mentali-dad de distribuidores y exhibidores que son capaces de abrir sus puertas a la novedad, es decir, que no exigen como condición indispensable el hecho de que el producto que ofrezcan deba tener una presentación suntuosa ni que en su reparto se incluyan los nombres de tales o cuáles actores. Son distribuidores y exhibidores que han comprendido que al público cinematográfico de nuestros días se le puede interesar igualmente con productos desconocidos, siempre que ofrezcan el interés de inscribirse en una problemática que le sea cercana.

En España, no sólo no es posible explotar comercialmente las películas rodadas en 16 mm. (que no sólo tienen la ventaja de su bajo coste, sino otras posibilidades en el rodaje por el poco peso de la cámara y la disminución de la tramoya necesaria para su realización), sino que, además, muy difícilmente, los distribuidores y exhibidores tendrán confianza en una película que no responda a los engranajes de un cine «standard» norteamericano (o españo), salvaje). Mientras en todo el mundo el negocio del cine se ha adaptado a los nuevos tiempos (ofreciendo, por ejemplo, las películas tanto en versión original como doblada, para que el espectador elija la que más le conviene), aquí, seguimos manteniendo la imaginación propia de los años cuarenta.

El asunto no es trivial, puesto que se traduce en la necesidad de acomodarse a otros planteamientos y, por lo tanto, en no desper-diciar las oportunidades que puedan ofrecer las nuevas ideas y los nuevos autores. Oportunidades que en un campo comercial son todavía inéditas, y «a priori» no despreciables, y que en un campo, digamos artístico, tienen la de acercar el cine a la vida nuestra de cada día.

Que la mentalidad de los distribuidores y exhibidores españoles (por no hablar asimismo de los productores, como es natural) esté anclada en tiempos remotos, seguramente será una consecuencia de la mentalidad media del país, que sigue también encerrada en planteamientos poco coincidentes con la dinámica de nuestro tiempo. Pero resulta lamentable que los profesionales de un trabajo tan imaginativo y aventurero como en teoría es el cine, no hayan entendido todavía la dimensión de su propio quehacer. A mi juicio, esta novedad de la película francesa explotada en su-