

"ESPLENDOR EN LA YERBA", de KAZAN

CUATRO directores importantes tienen película en la cartelera comercial de Madrid. Son Antonioni, con «El eclipse»; Resnais, con «El año pasado en Marienbad»; Bergman, con «Una lección de amor», y quizá —a juzgar por la propaganda de lanzamiento— «Fresas salvajes», y Elia Kazán, con «Esplendor en la yerba».

Hacia años que el público español no vivía una semana más concertada, aún con los retrasos, y con ser este solo un primer paso, con el contexto cinematográfico europeo.

Es interesante la confrontación de las películas que mejor definen las conquistas estilísticas y temáticas del cine europeo, o al menos las que han merecido mayores resonancias —Antonioni, Resnais, Bergman—, con la película del maestro americano, con la película de Elia Kazán.

Difícil, muy difícil, resultaría hacer más de lo que hace Kazán dentro de la tradición formal del cine de Hollywood. No se puede contar mejor una historia. Es increíble ofrecer imágenes que, a lo largo de la proyección, resulten más atractivas, más convincentes a la vista. Si el cine fuera solo, como piensan muchos teóricos y críticos, un «arte para los ojos», la película de Kazán habría de ser aceptada con escasas, escasisimas, reservas. Pero, aun para quienes vean así el cine, la película de Kazán ofrece una interesante contradicción sobre la que vale la pena detenerse.

Y no es, naturalmente, que el cine no sea un arte que deba expresarse a través de unas convenciones hechas para la mirada, y que Kazán, precisamente por su dominio de tales convenciones, no sea un realizador interesante. Lo que quiero decir es que toda película implica un compromiso temático, una referencia a determinadas realidades —del orden que sea— en las que se profundiza o en las que se miente. Salvo, claro, el cine excepcional y deliberadamente fantasmal, que no es, desde luego, el caso de Elia Kazán ni de su «Esplendor en la yerba».

La historia del comediógrafo William Inge —un escritor de la añoranza, a juzgar por su «Vuelve, pequeña Sheba», pieza dramática a la que debe la mayor parte de su fama—, podría resumirse en el choque de dos concepciones de las relaciones sociales. Dos generaciones ofrecen su concepto de la moral social. Para unos cuenta, por encima de todo, un orden en el que todo debe resultar aparentemente sólido. Los hijos han de llevar adelante el destino de los padres. El bien y el mal solo son dos argumentos con los que esta sociedad se defiende. Ser bueno consiste, simplemente, en acomodarse a las reglas. Ser malo, en querer liberarse de ellas. Al margen, completamente, del valor auténtico de las mismas. El padre promete, a cambio del sostenimiento, el éxito. Y el hijo se somete.

Esta es, en definitiva, una actitud que demanda una destrucción de todo realismo mínimamente agudo.

Frente a esta generación surge un nuevo sentido moral. Atórgase este sacrificio personal, esta permanente mentira, endulzada con buenas y paternales palabras. Cuando con el Desastre del 29 la «solidez», el «éxito seguro», dejan de ser los frenos de la sinceridad, surge en U. S. A. una actitud realista. A partir de entonces la historia habrá que contarla de otro modo.

Estos son los dos planos enfrentados en «Esplendor en la yerba». El que Kazán eche mano de un poco de literatura para salvar la destrucción de la pareja de amantes —a quienes les queda el recurso poético de recordar su frustrado romance, como la edad del «esplendor»—, no puede destruir la disyuntiva esencial. Hay dos versiones de «Esplendor en la yerba». Una, contada por los padres. Otra, por los hijos, los protagonistas y víctimas.

¿De verdad los hijos se habrían conformado con esa cita poética que trae Kazán?

En cuanto al «realismo» de Bergman, Antonioni y Resnais habría formular diversas y distintas consideraciones. Pero partiendo de otros supuestos. El tema intentaré abordarlo —desarrollarlo sería imposible— en una próxima crónica.

J. M.

«la gaviota», vuelo difícil

Es curioso que mientras algunos críticos, dando por supuesto que todo el mundo estaba al cabo de la calle sobre los valores de Chejov, se han limitado a censurar la interpretación de

la obra en el Valle otros, de modo bastante más inexplicable, han aprovechado la oportunidad para decir a sus lectores que el gran dramaturgo ruso era un escritor de segunda línea.

El que una misma prensa registre estas dos posiciones —establecidas sobre supuestos contradictorios— demuestra hasta que punto andan desconcertadas las cosas en el teatro español. O quizá, visto el problema con más optimismo, hasta que punto es previsible que la agudización de las contradicciones nos lleve a tiempos mejores.

El problema, el terrible problema, es que a estas alturas Armando Moreno ha podido presentar en Madrid «La gaviota» como «un estreno». A partir de este dislate, a partir de esta ausencia del gran drama chejoviano, todo es explicable. Chejov, leído en los tomos de Obras Completas, no forma parte de nuestra experiencia teatral. No está incorporado a la cultura teatral española. No están hechas sobre él las posiciones necesarias tras las correspondientes polémicas. Por la mañana, un crítico con buena fe habla del espectáculo de González Vergel y de la labor de los actores, porque considera innecesario explicar quién es Chejov; por la tarde, otros críticos nos dicen que es un autor cursi, de valores muy secundarios.

¿Quién es Chejov? ¿Cuáles son los supuestos sociales y estilísticos de su teatro? ¿Qué aportó a los escenarios? ¿Qué aspectos de su aportación cabría considerar trasnochados? El tema, naturalmente, demanda elementos —el primero de ellos, el espacio— que no tengo a mi alcance. Tengo además un sentido del ridículo que me impide ponerme ahora a explicar lo que en tantísimos lugares se ha escrito sobre Chejov. Y es el caso, a la vista de muchos comentarios sobre «La gaviota», que esto es lo que procede.

«La gaviota», metida al fin en un escenario madrileño, es, por de pronto, una aventura empresarial llena de generosidad. Una carta de esos que honran a cuantos la ponen en juego. Máxime cuando el presumible eco cordial —aunque fuese riguroso— es sustituido por una actitud hostil.

En cuanto a la versión de González Vergel tengo, desde luego, bastantes reservas. No ya porque Asunción Sancho privó al personaje de una serie de encantos imprescindibles, cosa no imputable a González Vergel desde el momento que la actriz discurría por planos a menudo despegados de la forma de hacer de los demás, sino porque entiendo que la visión que el excelente director posee de Chejov es muy discutible. Ciertamente en Chejov están las bases del drama de la incomunicación; cierto que es un teatro impresionista, hecho de atmósfera y de pequeñas revelaciones; pero, además, o quizá en primer término, es un teatro crítico. Chejov, por ejemplo, en «La gaviota», fulmina a ese personaje atiborrado de literatura que es Trigorin. Un escritor que toma notas superfluas y que no ve el drama del maestro Seomion Semionovich —que al comienzo de la obra se lamenta de ganar una cantidad infima, sin que el «escritor» entre comillas, vea en él nada que merezca tomarse como punto de partida para su obra literaria—, mientras se encandila con la historia romántica de la muchacha que vive junto al lago, y a la que compara con una gaviota. ¿No está ese escritor, como la vieja primera actriz, como el dueño de las tierras en la galería de la gran decadencia atacada por Trofimov en «El jardín de los cerezos»? ¿Cómo aceptar entonces que algún crítico haya calificado de cursi a Chejov, precisamente por creerle identificado con un personaje que, evidentemente, y atendiendo al contexto de la obra total de Chejov, no podía gozar de sus simpatías?

Y ojo, que con ello no estoy, ni mucho menos, reduciendo el teatro de Chejov a una sátira social. En Chejov, evidentemente, la incomunicación y la pesadumbre —los dos términos de la meditación de González Vergel sobre la obra del dramaturgo ruso— existen. Pero lo están en función de una fuerza que sirve de contrapunto. Una fuerza que viene a significar, en definitiva, la condición rebelde antes que fatalista del autor de «La gaviota».

Por eso creo que esta versión, excelente en algunos momentos, con-