

CINE ESPAÑOL EN PUERTAS

SIEMPRE, cuando se trata de hacer un balance del cine que los jóvenes han hecho en España en los dos últimos años —concretamente desde que García Escudero pasó a ocuparse de la Dirección General de Cine—, se encuentra uno con el mismo problema: gran parte de ellos no han encontrado aún su destinatario natural: el público. Ahora, coincidiendo con la aparición de las tan esperadas nuevas normas que van a regir nuestro cine, se anuncia un casi Festival del nuevo cine español en las pantallas comerciales madrileñas. Con la inauguración de la temporada saltan a la calle una serie de películas que pueden servir para —sumándolas a las que esporádicamente, y en general de mala manera han sido ya estrenadas— empezar a formarse una idea de lo que la incorporación de estos nuevos directores puede haber supuesto. En estos días van a salir a luz pública varias películas dignas de atención: «Tiempo de amor», de Julio Diamante; «La niña de luto», de Manuel Summers; «La tía Tula», de Miguel Picazo; «Llanto por un bandido», de Carlos Saura, y ya se ha estrenado «El espontáneo», de Jorge Grau... Salvo «La tía Tula», que supone el debut en el largometraje de Picazo, las demás son la segunda obra de sus respectivos autores. Y ello hace que aún sea más importante, como fenómeno, la salida en bloques de estas películas, todas ellas en locales de primera categoría y en plena temporada. Es sabido que en la primera obra pueden admitirse cosas que ya no pasan en la segunda, lo mismo, por otra parte, que pueden producirse espejismos que desaparecen después...

«El espontáneo» —única película de las cinco estrenada en el momento de escribir estas líneas— es, pues, una segunda obra. La primera de Grau fue «Noche de verano». Allí se podía apreciar un dominio del lenguaje poco habitual en nuestros debutantes, mimético en muchas ocasiones, pero capaz de cristalizar en un estilo. El tema resultaba imposible, y los diálogos eran lamentables, pero había una factura, un saber hacer, una soltura en el manejo de la cámara y de los actores que hacían seguir confiando en su realizador, siempre que encontrase un tema que le conviniera y que, al mismo tiempo le frenara en sus raptos lírico-metafísicos. En «El espontáneo» esto no ha ocurrido todavía. La película sigue sin ser válida como planteamiento, aunque sus defectos en este sentido sean menos aparentes que los de «Noche de verano» —al margen de la espantosa escena del pintor—, pero Grau se ha deshecho en bastante grado de sus influencias y, al mismo tiempo, demuestra un dominio del cine superior al de su primera obra. Por otra parte, al margen del juicio que su posición ante el mundo y ante el cine pueda merecer —en mi caso, adverso— hay que decir que es consecuente con ella y que, a partir de sus bases, la película sólo se le escapa en raros momentos. Incluso el final —en el que, como para dar mayor trascendencia a lo que ocurre, se mezclan blanco y negro y color—, que podía fácilmente resultar ridículo, está dominado, y si no lo admite como postura ni como planteamiento estético ha de hacer constar que, desde dentro, está bien resuelto. La película, en general, tiene como principal aliciente una «alegría» en la manera como está realizada, una falta de rigidez, una fluidez que la hacen quedar por encima —en este sentido— del grueso de nuestra producción. Los actores se mueven como seres normales, hacen gestos «inútiles», accionan con naturalidad. La cámara les sigue sin esfuerzo aparente, sin someterles a su tiranía. Esto, repito, es el principal tanto de la obra. Al de la ideología que la informa, del simbolismo que muchas de sus imágenes parecen querer ocultar, la película, en cuanto tal, bulle, «está viva».

Las otras cuatro aún son una incógnita. Las cuatro han ido representando a España a los últimos Festivales y han hecho papel honorable. El film de Diamante fue el primero de nacionalidad española que se aplaudió en todo el historial de las Semanas de Valladolid. El de Saura fue a Berlín y, aunque parece, no fue comprendido en su verdadera dimensión, alcanzó un gran éxito en su proyección. «La niña de luto» valió a Summers un premio de dirección de Cannes. Y «La tía Tula» triunfó, en toda la regla, en San Sebastián. Ya es buena referencia el poder decir esto de cuatro películas españolas que van a extremarse casi simultáneamente. Y es algo que resulta, desde luego, insólito en nuestro panorama cinematográfico. Dentro de unas semanas, estrenadas ya, habrá que volver sobre ellas. Con la severidad a que puedan hacerse acreedoras. Pero siempre partiendo de la base de que se trata de obras que —con sus virtudes, con sus defectos— cuentan, de que son «criticables». Y de que, al margen de su valor intrínseco —o como uno de los datos que contribuyen a definirlo— van a luchar no sólo ante la crítica, sino ante el público. De su éxito o de su fracaso pueden depender muchas cosas. Que los hombres que las han hecho sigan haciendo cine, que lo puedan hacer otros que esperen a la cola. O que volvamos —nunca hay que olvidar que en el cine la taquilla es fundamental— a los senderos de siempre. A esas películas, con respecto a las cuales éstas, cualquiera que sea el real resultado, podrán esgrimir siempre y en todo caso una condición muy importante: la de su honestidad.

CESAR SANTOS FONTENLA

NOTAS A UNA CRISIS

OCURRE que, en la historia del teatro, la nueva fase de la historia general está a punto de producir una brusca sacudida. Todos los grandes fenómenos de los últimos años —por ejemplo, el «descubrimiento» de África, la crisis quizá definitiva del nacionalismo a ultranza, el internacionalismo inexorable de la edad atómica— han gravitado sobre la cultura teatral, estructurada a partir de la Revolución francesa. Y, de modo fulminante, sobre las preocupaciones del «público» de la primera mitad del siglo XX. Por donde se tire, se respira la sensación de adentrarse en callejones de difícil salida. Vivimos, por tanto, un momento de revisión de fórmulas, de estilos, de obras, de actitudes o, cuando se renuncia a esta revisión, simplemente de agonía: ha llegado el momento de examinar el teatro a la luz de la nueva situación internacional, de esa nueva manera de entender lo social exigida, en última instancia, por el instinto de conservación. Un instinto, dicho sea de paso, cotidianamente torturado por los que agudizan la belicosidad y el reaccionarismo ante la nueva corriente humanística.

En esta nueva situación, el teatro, sin dejar de ser arte —la belleza será siempre, sea cual sea el teatro postulado, un elemento importante e imprescindible—, tiende a buscar la solidez de la ciencia. A más de un gran director europeo he oído decir que «había que quitar el teatro a las gentes de teatro». Se referían a la necesidad de rescatarlo de la atmósfera sentimental o de la tiranía teórica, que vienen a ser las dos caras de la misma moneda: la del culto a sí mismos, practicado tan devotamente por muchas «gentes de teatro».

En España, la tiranía teórica es rarísima. La tiranía sentimental, frecuente. Y aún más habitual la anarquía, que, naturalmente, es el peor de los estados. Si en el primer caso no hay más autoridad que el «principio teórico», que se esgrime como un mandoble sin profundizar en el texto dramático, en la «tiranía sentimental» el director actúa como un iluminado. «Ve así la escena» y no hay más que decir. El actor da entonaciones e interpreta las escenas en función de una armonía para él ignota y que sólo existirá, hasta los últimos ensayos, en la imaginación del director. Esto en el caso de tiranía sentimental del director, porque otras veces es el actor o el autor quien gobierna, cosa que suele resultar bastante más grave.

Ambas tiranías —la teórica y la intuitiva— vienen a ser los extremos que se tocan. Porque en ambos casos se elimina la clarificación y profundización que es propia de los ensayos. En los dos se actúa con los ojos cerrados, a impulsos de tabús e inspiraciones momentáneas. La luz se pone en el ensayo general, a un actor se le cambia el modo de decir una frase fundamental unas horas antes de alzarse el telón, o, a lo mejor, esa frase se suprime y se le deja sin asidero. ¿Cómo establecer ensayos creadores con la deformación profesional de unos y otros, generada por unos años de rutina o empachos bienintencionados de teoría?

Por eso hoy se habla de la ciencia del teatro. Con todas las aportaciones teórico-prácticas de las últimas décadas, vinculada su experimentación en demasiados casos sólo a sus creadores, hay que armar un cuerpo de conocimientos insoslayables, que vengan a ser los instrumentos de trabajo. Hay que andar cómodamente con ellos. Autor, director y actor han de afrontar el ensayo, dominando tales instrumentos, como una etapa de descubrimientos y no de demostraciones decididas a priori.

Ahora bien: ¿cómo será esto posible si el teatro seguimos entendiéndolo como una «exposición personal»? De ahí la necesidad de que este cuerpo teórico-práctico se enraice a su vez en otras ciencias, en principios objetivos para que, a la postre, la representación aparezca como «el producto» de una colectividad.

Así he visto la mayor parte de los espectáculos de Brecht y Littelwood, que me remitían a temas que me afectan directamente —por ejemplo, la guerra—, a través de formas escénicas que eliminaban la «deformación artística», pero no el arte teatral. En ninguno de los casos la eliminación significaba esquematización; al contrario, tanto Brecht como Joan Littelwood —contando con la colaboración de sus actores y de un largo equipo de «coautores»— presentaban espectáculos de gran riqueza teatral, sirviendo la calidad temática con un juego formal de gran eficacia, rigor y belleza.

En ambos casos había un tratamiento que pudiéramos llamar científico de la «puesta en escena» y el espectáculo se imponía como un hecho, ética y estéticamente incuestionable.

Recuerdo que, hace algún tiempo, Adolfo de Azcárraga, escritor valenciano, atacó al cine por ser cosa de muchos y no tener un solo autor. Sin perjuicio de señalar que, sobre todo en los últimos años, el cine de autores ha sido creciente, es curioso advertir que el teatro entra en una fase en la que el «autor» parece ser un mal necesario. Hay un nuevo «ismo» en el aire, o quizá se trate de una nueva manera de entender las relaciones entre el autor, el espectáculo y el espectador. ¿Qué sentido minimizador no tendría la presencia de Brecht en escena al caer el telón sobre la representación de «Arturo Ui» por el Berliner?

(En el plano cinematográfico, las películas de montaje, el frustrado cinema-verité, y títulos como «Salvatore Giuliano», parecen señalar las primeras rebeldías contra una concepción romántica e individualista —que a su vez fue una progresión respecto del cine standard, puramente industrial— del director como creador.)

JOSE MONLEON