

"skopje, 63", una tragedia optimista

ALLA por el año 1895, cuando se dieron las primeras sesiones del cinematógrafo Lumière, el público asistía asombrado a una sucesión de imágenes que "reproducían" la vida real. El gran atractivo que el cine tuvo desde sus comienzos fue precisamente el de su enorme capacidad mimética; bastaba que los operadores de los hermanos Lumière emplazaran sus cámaras en un andén de la estación de La Ciotat para que luego el público que asistía a la proyección de estas imágenes fuera capaz de huir despavorida ante el tren que "se salta" de la pantalla... Con el desarrollo de los medios técnicos, el cine continuó, sin embargo, abandonando esa ilusión. Las primeras películas en 3-D eran pródigas en escenas en las que se arrojaban flechas, puñales y toda clase de objetos que parecían "salir" de la pantalla. Lo mismo ocurrió con el Cinerama...

Se ha dicho que el cine, en sus orígenes, fue documental ante todo. Si la expresión es algo exagerada o, en el mejor de los casos, imprecisa, no cabe duda que es digna de consideración la vocación documental del cine. A lo largo de su historia ha habido muchas escuelas documentalistas de diversa forma. Desde el famoso grupo británico de Grierson hasta los documentalistas "solitarios" modernos, como el holandés Bert Haanstra, se han sucedido numerosas tendencias con muy diferentes estilos. Sin embargo, quizá una nota común a todas estas escuelas era precisamente su "impureza" documental cuando lo que pretendían era huir de la artificialidad "de los films rodados en estudios", como constaba en la declaración del famoso manifiesto en pro del cine documental, de John Grierson. Quiero decir que ese anhelo de recoger los hechos en el mismo momento en que se producían no llegaba casi nunca a suponer una exacta captación del curso de la realidad. En definitiva, tanto Grierson y sus discípulos, como Robert Flaherty, Joris Ivens y tantos otros —pese a las diferencias muy sensibles que los separan— "reconstruían" hechos que previamente se habían producido.

Hace unos años, Jean Rouch y Edgar Morin lanzaron su teoría del "Cinéma-Verité". Pretendían sorprender la intimidad, la verdad de unos personajes sometidos a entrevistas en las que se confesaban sinceramente... Pero la discutible verdad del "cine-verdad", de Rouch y Morin, se hacía palpable al comprobar que los personajes fingían ante la cámara, mentaban o enmascaraban su personalidad; y la cuestión se agravaba cuando se descubría que los autores llegaban a procedimientos nada ortodoxos para "sorprender" la verdad de esos personajes...

En rigor, los experimentos más interesantes que se han realizado en el terreno del cine documental hoy que valorarlos a partir del creciente impulso y apogeo del lenguaje televisivo. Hoy día, la TV, como medio informativo, se ha colocado a la cabeza; cada día nos asombra con un nuevo hallazgo técnico. La reciente experiencia del "Pájaro del Alba" que ha permitido a una audiencia de seiscientos millones de personas contemplar los mismos sucesos en el momento justo en que se producen realmente, abre unas posibilidades inmensas no sólo en el estricto campo del medio televisivo, sino en su posibilidad de cooperación con el lenguaje cinematográfico. En este punto es donde reside el interés de algunos de los experimentos cinematográficos realizados recientemente.

Uno de los más apasionantes es la película yugoslava "Skopje, 63", de Veljko Bujalac. Como se recordará, el 26 de julio de 1963 un terremoto de gigantescas proporciones destruyó la ciudad de Skopje, causando más de mil muertos. El film de Bujalac, prodigio de sobriedad y concisión, es una meditación sobre el dolor y sobre la capacidad de un pueblo para recuperarse y construir una nueva vida. El realizador, contando con un numeroso equipo de colaboradores, ha llevado a cabo entrevistas, encuestas, "ha filmado cuarenta mil metros de película —unas sesenta horas de proyección— para montar en definitiva una obra que no llega a las dos horas. El resultado es absolutamente asombroso: la veracidad del procedimiento, deudor en muchos momentos del lenguaje televisivo, llega a conmover realmente. Aparentemente, Bujalac se ha limitado a ordenar las imágenes que le han proporcionado sus numerosos colaboradores, pero el interés enorme de este film reside en la inteligencia, el sentido crítico con que han sido montadas esas imágenes. Las constantes referencias al pavoroso desastre de aquel 26 de julio a veces son elípticas, pero tienen igual fuerza expresiva; en una ocasión, por ejemplo, la cámara muestra un coche destrozado de matrícula francesa; en la bandeja del automóvil hay un carrete de película de 8 mm.; a continuación contemplamos esta película en negativo: una mujer joven, en bañador, se adentra en el mar, saluda luego a la cámara; vistas desde el coche en marcha de diferentes paisajes yugoslavos; una música alegre acompaña estas imágenes; adivinamos el sentido de esta película de aficionados, tomada por una pareja joven en viaje de novios, posiblemente; se suceden las vistas tomadas desde el coche en marcha; la pareja se complacía en captar, a la entrada de cada lugar, el cartel anunciador del nombre de la población; de repente, siempre desde el coche en marcha, vemos uno que reza: SKOPJE. Cesa la proyección de este film y la música jovial. Inmediatamente, la cámara de Bujalac muestra una tumba; en la cruz una inscripción: "Mujer y hombre (franceses) desconocidos"...

El realizador no cae jamás en la trucidencia. Por el contrario, la contenida emoción de su estilo es poderosamente expresiva. Y, en definitiva, lo importante de un film como "Skopje, 63", es su carácter optimista; ante una catástrofe inevitable, el hombre es capaz de unirse al hombre y organizar colectivamente una nueva vida. Las imágenes de esta vida destruida no son definitivas: son la base de un nuevo futuro que la película ha sabido poner de manifiesto.

JESUS GARCIA DE DUEÑAS

novel en el nacional de cámara

SEGUNDO estreno del Nacional de Cámara. Esta vez, aun con todas las limitaciones de las que en seguida hablaré, dentro de un clima quizá más a tono con las funciones que corresponden al tercer teatro. Se daba, por ejemplo, una oportunidad de dirigir a Jaime Azpilicueta, hasta hace poco rector del Teatro Universitario de San Sebastián, y se estrenaba la primera obra de un autor español. También en el reparto aparecía algún nombre nuevo, arrojando la compañía, en conjunto, menos teatralidad que la de «El auto de la compadecida». ¿Qué vale todo esto? Yo creo que, después del error inicial —del que el más inocente es Suassuna, autor del texto traicionado por adaptador e intérpretes—, esto ha sido, siquiera, una especie de saludable salto hacia bien poco. Es decir, no se ha ofrecido nada realmente, pero uno salía del Beatriz con la impresión de que el Nacional de Cámara había perdido peso y lustre. Estábamos en cero, que siempre es mejor, y más prometedor, que estar en números negativos.

En cuanto a la obra, «La cárcel de Pedro», habría que decir de ella que está escrita con sinceridad y según ese patético temerismo de tanto autor novel. Es una primera obra arquitectónica. O, al menos, lo es su problemática, cerrada sobre la soledad sentimental del personaje y las descargas emotivas producidas en su ámbito. Es el típico drama del «incomprendido», del hombre en lucha contra el medio abstractamente cruel, injusto y esclavizador. Ninguna objetivación, ningún antagonismo enmarcado por una estructura precisa, ningún enfriamiento de ideas, ningún choque entre realidades o personajes que tengan su propio peso. Angel Menéndez —conocido como Kalikates en sus numerosas colaboraciones de humorista gráfico— escribe a partir de sus frustraciones de «integración» más inmediatas, y todo el drama no es otra cosa, a veces con reminiscencias formales del teatro de vanguardia, a veces dentro de una farsa en la línea de «El tintero», que un lamento personal, casi como una confidencia, sobre estas frustraciones. La «soledad», representada por una serie de personajes simbólicos, aparece aquí y allí machacando al individuo, un tanto dubitativo entre «soñar» o «sfrontar» la realidad. Una realidad, por supuesto —como ocurre, por ejemplo, en el teatro de Casona—, de estupidez monolítica, ante la que toda actitud de análisis y sentido histórico parece fuera de lugar. A los millones de hombres que integran esas realidades sociales no les queda, paradójicamente, más solución que sucumbir o aceptar, como si la realidad social no fuera diversa, evolutiva, y, en definitiva, racionalmente modificable.

A estas alturas, cuando el cine, el teatro y la literatura tanto han transitado por este camino —y, naturalmente, la política y la economía—, este antagonismo del Yo y la Sociedad, visto como un choque entre Mi Sensibilidad y la Crueldad de los Demás, es ingenuo.

Transcender esta problemática equivale, probablemente, a desplazarla. Kalikates no lo ha hecho así, y su obra viene a ser, en definitiva, la expresión coherente, bien intencionada, sincera, de una problemática individual de frustraciones sentimentales muy primariamente enunciadas. Quizá podría añadirse que todo ello responde, por otra parte, a las coordenadas escasamente vitales a que está referida la vida de la generación a que Angel Menéndez pertenece.

La dirección de Azpilicueta fue consecuente con el estilo de la obra. Subrayó los elementos grotescos, cómicos o trágicos de «La cárcel de Pedro», que, tal como convenía, transcurrió siempre dentro de un clima expresionista generado por la concepción de iluminación y decorados. A veces cayó en la ingenuidad —como, por ejemplo, en la primera aparición de la excelente Irene Gutiérrez Caba—, pero cabe sospechar que la ingenuidad estaba en el texto y que el director tenía bien poco que salvar en tales escenas. En resumen: está por ver —hará falta tiempo y otras obras— si Azpilicueta es un buen director; está, sin embargo, claro que puede serlo y que posee un sentido de la medida y comunicabilidad de lo que pone en pie. La representación fue a buen ritmo, dentro siempre de una concepción preestablecida de su totalidad.

Y en cuanto a los actores, es necesario decir que el Nacional de Cámara ha dado también una oportunidad a Francisco Merino, actor ligado a tantos estrenos interesantes de nuestro teatro no profesional. Irene Gutiérrez Caba y Carlos Mendy eran otros nombres importantes del reparto.

¿Conclusión? Mediocre, habiendo tantas cosas prometedoras y posibles por hacer. Menos que mediocre, si pensamos que el Teatro Nacional Universitario acaba de obtener el Gran Premio de Nancy sin que, como hubiera sido lógico, se le haya cedido inmediatamente el escenario del Beatriz. Discreta, si consideramos algo de cuanto dije.

El primer balance está hecho. Detrás de la obra de Kalikates, el Nacional de Cámara y Ensayo cerrará sus puertas. Vamos a ver con qué aires empieza su próxima temporada. Y si el Beatriz se nos llena pronto de polémica, de audacia y de talento.

JOSE MONLEON