

"els altres catalans"

El cine realizado en Cataluña —no puede hablarse, hoy por hoy, de cine catalán— ha tenido siempre, incluso en su vertiente puramente industrial, de producto de consumo, características diferentes del que se hace en Madrid. Igual, por ejemplo, llevó a cabo hace años una campaña de producción masiva, con creación de cuadros interpretativos propios, con una cadencia que no ha sido luego igualada ni por él mismo. Paralelamente, un cierto «cinéma de qualité» gozó durante unos años de un cierto prestigio. Luego, con la desaparición de los estudios Orphea, la producción disminuyó y se concentró en Madrid, hasta que de un lado los infatigables Balcázar y de otro el no menos infatigable Llorente, dieron de nuevo un impulso a la industria. Al margen de ella se han desarrollado últimamente una serie de movimientos que hacen que valga la pena seguir con atención lo que viene de aquella zona de España. Dejando a un lado, de momento, la tan traída y llevada «escuela de Barcelona», movimiento con características muy particulares del que ya me he ocupado en estas mismas páginas con extensión, José María Forn ha llevado a cabo, en «La piel quemada», una labor de la que, ante todo, hay que decir que es de una extraordinaria y admirable honestidad. Por primera vez, creo, lleva a la pantalla un problema que, desde hace años, es candente en la zona en que sitúa la acción de su película, el de la inmigración interior, el de los «charnegos», sobre el que Picasso estuvo largo tiempo preparando un film. El suyo, que probablemente no habría tenido nada que ver con el del realizador de «La tia Tula», si hubiese llegado a término, está visto desde dentro, desde Cataluña, y a través de un gran amor a los personajes centrales.

Juana y José son un matrimonio andaluz, separado por la emigración. La acción del film está concentrada en un sábado y un domingo por la mañana, el tiempo que la esposa pasa en el tren, viajando al encuentro del marido con el que, al fin, va a reunirse. Unos «flash-backs», casi siempre oportunos, van situando al matrimonio, desmenuzando su relación pasada, aclarando conceptos, preparando al espectador a un encuentro que distará mucho de ser un «happy end», como pretendía alguien el día del estreno de la película, en que se celebró un coloquio con su director e intérpretes. Las coordenadas, tanto sociales como íntimas, de los dos personajes centrales, complementadas con algunas pinceladas definitorias de los secundarios, vienen así dadas en toda su complejidad. Con una admirable ausencia de maniqueísmo —algo que siempre hay que temer en este tipo de cine—, Forn no presenta a unos «pobres angelicales», sino a un hombre y una mujer de carne y hueso, a los que lo único que les queda son los restos de un amor con el que como único capital han de seguir afrontando el esfuerzo de cada día. Quizá el único defecto serio que pueda ponerse a la película sea un cierto desequilibrio en el juego de los dos temas centrales —el testimonio directo de unas condiciones de vida y la historia de amor—, que a veces produce una cierta sensación de dispersión. Por lo demás, Forn ha conseguido una autenticidad en los comportamientos, en las reacciones, incluso mínimos, de sus personajes que evita todo posible riesgo de patetismo.

Juana y José son verdad, como son verdad los compañeros de trabajo de éste, las turistas, los catalanes que se quedan al margen o en un momento dado, en la escena de la partida de chinchis en la tasca, arremeten contra los «intrusos», haciendo uso de unos tópicos equivalentes a los que en Madrid se utilizan con tanta frecuencia cuando se habla de Cataluña y sus habitantes. He hablado antes de falta de maniqueísmo y debo insistir sobre ella, ya que me parece un elemento fundamental de la película. José no es un «puro», lleva a ratos una represión sexual de siglos que se manifiesta cuando desde la obra en la que trabaja ve a las turistas en bikini, engaña a Juana no sólo con la turista, sino, de un modo más lamentable, con una muchacha de su propia clase, de su propia tierra, que vive en sus mismas condiciones. Juana, por su parte, tampoco es el ángel bueno, la «perla del hogar». Es una mujer cansada por las materialidades continuas, que se dispara fácilmente, que da dos cachales a sus hijos con cualquier pretexto... Se trata, repito, de personajes auténticos, determinados por su medio, acordados en su manera de manifestarse con su condición íntima, con su sitio en la sociedad. A esta verosimilitud de los personajes ha contribuido en buen grado la sinceridad con que les han dado vida sus intérpretes, hasta ahora poco conocidos, pero profesionales desde hace tiempo, Marta May y Antonio Iranzo. Ambos han compuesto sus tipos de dentro afuera, logrando una precisión no sólo de gesto, sino, lo que es más difícil, de movimiento corporal bastante inédita en nuestro cine. Si en Iranzo hay una adecuación física del actor al personaje, no pueda decirse lo mismo de Marta May, que, sin embargo, consigue, a base de talento, hacernos creer en todo momento en la mujer ovejunta y de procedencia campesina a la que da vida.

Evidentemente, no nos encontramos ante una obra maestra. A veces hay cierta precipitación en la realización, ciertos cabos sueltos en la puesta en escena. Pero ello no es en exceso importante, teniendo en cuenta el tono verista —que es distinto que naturalista— que se ha pretendido dar al film. Por otra parte, se ha evitado, junto a otros ya aludidos, el escollo de la falta de interés comercial, del olvido del público, de la falta de utilización de los resortes dramáticos necesarios para que exista una aceptación por parte del espectador medio, no defraudado. En este sentido, el film, que parece haber marchado muy bien en Cataluña, puede alcanzar el mismo resultado en las provincias españolas. Sólo, quizá, Madrid le ponga mala cara. Y valdría la pena de que no fuera así.

CESAR SANTOS FONTENLA

la eterna cuestión

YA he hablado otras veces de esta «eterna cuestión». Pero, lo cierto, es que sigue, y seguirá, planteándose. Y, por tanto, que hay que volver a ella una y otra vez.

En el salón de actos de la Escuela de Telecomunicaciones, casi en el límite de la Ciudad Universitaria, éramos pocos. Era una tarde desapacible, griposa, y yo había ido allí para hablar un poco del teatro actual y ver de estimular las actividades del Teatro Universitario en la Escuela.

Liquidadas las generalidades, abrimos al coloquio. Uno de los asistentes volvió a plantear la cuestión, la eterna cuestión: «¿Por qué hablar de lo que pasa en París, en Praga, en Londres o en Berlín, mientras nuestro teatro se empequeñece bajo los condicionantes actuales? ¿Por qué no insistir, una y otra vez, en los problemas del teatro español, en vez de explicarnos cómo es el teatro fuera de aquí? ¿No es eso un modo de evadirse, un modo de dar la espalda?».

Por supuesto, el autor de estas preguntas merece mi máximo respeto. Son preguntas oportunas. Preguntas que hay que hacerse antes de ponerse a hablar «de lo que ocurre en París, en Londres, en Praga o en Berlín».

Ocurre que a mí me parece que un modo de afrontar nuestros problemas, de definirlos, de señalar sus justos términos, consiste, precisamente, en establecer las coordenadas de la cultura contemporánea. Gente muy bien intencionada, que podía haber hecho algo positivo en el ámbito del teatro español, que podía haberse planteado en términos teatrales una lucha con el medio, ha sido inoperante por el carácter «puramente moral» de su protesta. Frente al concepto «artesanal» del teatro hemos dicho, con razón, que el teatro no es solamente una estética, una forma, una técnica, sino, también, un fenómeno ético, un acto social comprometido. Lo malo es que hemos extremado las posiciones y hemos llegado, muchas veces, a reducir el teatro —y el arte en general— a una justificación moral. A un arte de intenciones. A un decir no —y no me refiero a la excelente canción de Raimon— incapaz de provocar la consecuente rebelión estética.

Precisamente, días atrás, vino a verme, de paso por Madrid, el director de «La Oficina», uno de los grupos independientes de mayor prestigio con que cuenta actualmente el Brasil. El grupo se emparenta, de algún modo, con las posiciones generales del Nuevo Cine Brasileño, habiendo, incluso, Glauber Rocha, colaborado con ellos en alguna ocasión. Este director me hablaba de la potencia reveladora, de la capacidad revolucionaria, o en último caso, de la función desaceleradora —referidos estos adjetivos al sistema general de convenciones del mundo pequeño burges— que tiene, o puede tener, la presencia del actor ante el público. Yo me acordaba del Living y de la verdadera batalla que libró en nuestro país, empleando un texto que era inaccesible para una abrumadora mayoría de espectadores.

Frente a estos fenómenos podría señalarse el formalismo conservador de muchos de nuestros intentos progresistas. Tenemos un teatro que dice, en términos formales benaventinos, lo contrario que Benavente. Actores que se proclaman enemigos de nuestras vicios profesionales, y esperan la oportunidad de ser contratados por algún empresario tradicional. Directores que no pasan de un complicado e invariable programa; aunque, si llega el caso, son capaces de dirigir rutinariamente un texto cualquiera...

A mí me parece que uno de los dramas más graves, quizá por ser superable sólo en muy pequeña escala, es el condicionamiento «estético» que ejerce, paradójicamente, el teatro que se rechaza, la mentalidad que se rechaza, sobre el teatro y la mentalidad que queremos proponer en su lugar. Sería como si frente a un valor cultural llamado Pérez, levantáramos una cultura anti-Pérez, en lugar de considerar el contexto general y la posibilidad de destruir a Pérez, o transformar a Pérez, o renovar a Pérez desde una síntesis que deje atrás los términos en que Pérez ha querido plantear el problema.

Quiero decir con todo esto que es un gran bien la conciencia ética de nuestras jóvenes generaciones, pero que resulta una calamidad el traducirla a purismos de orden moralista y personal. En teatro, que es de lo que aquí se habla, esto ha conducido a una incapacidad estética. Y, también, a cierto inmovilismo práctico. Basta pensar en que, el Teatro Independiente argentino, alcanzó su apogeo en la época de Perón. ¿Por qué no seguir y multiplicar, entre nosotros, el ejemplo del Akelarre de Bilbao? ¿Y cómo enriquecer la posibilidad de un teatro español capaz de enfrentarse con el tradicional si no nos empeñamos en ligar este nuevo teatro con las grandes corrientes europeas?

Hacerle la guerra a Pérez, sí. Pero no mediante un cambio de los nos en síes y viceversa. Sino planteando el problema desde nuestra doble condición de españoles y europeos. Incluso de hombres del 68. Porque en el famoso «aquí y ahora» hay muchos grados, y el «aquí y ahora» de nuestra calle, de nuestra casa, se aclara cuando lo examinamos desde el «aquí y ahora» del mundo.

JOSE MONLEON