

EN PUNTO

LOSEY 8 1/2

El juego de la verdad

«The intimate stranger», que ahora llega a pantallas españolas, a los catorce años de su realización, es el tercero de los largometrajes dirigidos por Losey en el exilio, el tercero también de los que en la época debió firmar con seudónimo, Joseph Walton en este caso, Victor Hanbury y Andrea Forzano en los anteriores. Entre «The sleeping tiger» y «The intimate stranger», su autor había rodado, esta vez con su propio nombre, un mediometraje, «A man on the beach», para la Hamer, productora, más tarde, de los films de Drácula y Frankenstein realizados por Terence Fisher, con guión del fabricante habitual de la casa, Jimmy Sangster... «The intimate stranger» es la película que en la filmografía de Losey hace el número ocho y medio, teniendo en cuenta los films americanos anteriores al exilio y no los cortos documentales. La cifra es significativa. En efecto, el film interesa, visto con la perspectiva que da el tiempo, más en cuanto confesión —limitada— y exposición de determinadas claves de la obra de su autor que por sí mismo. Lo mismo que el «8 1/2» de Fellini, que no es, ni mucho menos, el mejor de sus films, aunque

que termina precisamente con él, ya que a partir del siguiente, «Time without pity», se inicia la segunda. «The intimate stranger» es justamente, pese a sus fallos, a sus insuficiencias, como un resumen de la labor anterior de su realizador y un anuncio de los temas que, con mayor madurez y, sobre todo, con mayor independencia, va a desarrollar en obras posteriores.

Desde «El muchacho de cabello verde» hasta «Secret ceremony» —que no es, como ha pretendido el crítico de «ABC», la película exhibida en España con el título de «La mujer maldita», lo mismo que «Eva» no es el título español de «The damned», como «informaba» a sus lectores el referido crítico—, Losey ha montado una especie de monstruosos «juegos de la verdad», que, en realidad, son «juegos de la mentira». Sus personajes se mientan sin cesar, entre ellos y a sí mismos, sin que el autor pretenda nunca, elevándose sobre sus criaturas, decir la última palabra. Es el espectador quien debe decirlo. Este tema de la mentira y la verdad, que nunca es el tema único ni, con frecuencia, siquiera el principal de los films, sub-



si sea uno de los más representativos.

Mil novecientos cincuenta y cinco, año de producción de «The intimate stranger», es, precisamente, el año en que, gracias al esfuerzo realizado por S. L. Villion, director del un día importantísimo cine Mac Mahon parisino, presentó un ciclo dedicado a Losey, que hizo saltar su nombre a la fama no sólo en París, sino también en Nueva York y Londres. Curiosamente, la película que ahora acaba de estrenarse no figuraba en aquel ciclo —quizá no estuviera aún terminada— ni ha sido nunca exhibida en Francia, caja de resonancia inevitable de los fenómenos culturales a escala europea. Ello hace que en los diferentes libros o trabajos dedicados al conjunto de la obra de Losey el film sea poco menos que ignorado, cuando no despreciado olímpicamente, la mayoría de las veces a causa sólo de su desconocimiento. Sin embargo, me parece, al menos visto con el retraso con que ha llegado a España, uno de los más sugestivos, ya que no de los mejores, de la primera etapa de su autor, de una primera etapa

yace, sin embargo, en todos ellos. Si alcanza alguna de sus manifestaciones máximas en films tan dispares como «Eva» o «Modesty Blaise», se presenta del modo más explícito en obras como «The intimate stranger» y «Time without pity». Superiormente, desde luego, en esta última, pero quizá de un modo más apasionante, en lo que se refiere al conocimiento del hombre Losey, en la primera.

Existen, en efecto, en «The intimate stranger» una serie de elementos autobiográficos que no volverán a aparecer en la obra de Losey, y que con anterioridad sólo pueden encontrarse, deformados y sublimados, en «El muchacho de cabello verde». Reggie Wilson, el protagonista encarnado por Richard Basehart, es un «productor» cinematográfico huido de Hollywood y afincado en Inglaterra que se encuentra, de pronto, víctima de lo que él califica como chantaje y, en el fondo, no es tal. Le interesa, ante todo, mantener su posición —está casado con la hija de su jefe—, y para ello está dispuesto a todo. ¿Miente la muchacha que le envía cartas comprometedoras? ¿Miente él?

Es cierto que al final existen una serie de explicaciones conducentes al impuesto «happy end» que pueden incitar a creer en la absoluta sinceridad del protagonista, pero no es menos cierto que no hay razón para pensar que es en este momento cuando todos dicen la verdad y no en los anteriores. Hemos visto mentir a Reggie y a su esposa; al padre de ésta, Ben Case; a la muchacha, Evelyn Stewart, en diversos momentos y con el mayor cinismo. Y hemos visto cómo Reggie, en su primera visita al apartamento de Evelyn, esconde una foto dedicada de la que no volverá a hablarse. ¿No contarán, pues, más los actos que las palabras? Por si faltaba algo, no hay que olvidar que, una vez agotada la situación que cierra el film, los títulos de crédito aparecen sobre un decorado cinema-

tográfico en el que se mueven unos actores que están diciendo su papel. A esta escala es a la que el film alcanza su mayor atractivo, su mayor sugestión. A partir del supuesto de que Reggie mienta lo mismo que los demás. Admitido este supuesto, el film, aunque menos perfecto, podrá situarse a la altura de «Time without pity» y «Eva», de «La clave del enigma» y «Modesty». En otro caso se trataría de un melodrama convencional excelentemente realizado. Pero no sería «Eva» mucho más si el personaje que da título al film no mintiera tanto como Francesca y Tyvian, ni «La clave del enigma» sobrepasaría el campo de la historia policíaca si la no fuera, en último término, un personaje tan falso como Jacqueline. ■ C. S. F.

TEATRO

Los nuevos autores españoles

A la vista de la reiteración de los autores españoles ya conocidos y de la ausencia de nuevos nombres en los carteles, podría deducirse —como ya han hecho algunos— que no existen autores españoles nuevos. A veces, de tarde en tarde, la irrupción de algún nombre «nuevo» más parece confirmar que contradecir la tesis, tales son las reservas que provoca su obra.

Importa destruir esa idea. Porque entre las decenas de autores jóvenes sin interés, los hay que indudablemente lo tienen y guardan en el cajón obras decididamente superiores a la abrumadora mayoría de las que se estrenan. Superiores en imaginación, en coherencia intelectual, en originalidad estética, en ligazón con la época, en valoración cultural del teatro.

Triste es que la mayor parte de estas obras no accedan a los escenarios, ni siquiera a través de los Premios, que suelen ganar cuando ello no apareja la representación. Quizá sea más triste aún que, desde los esquemas del espectador medio, este «nuevo teatro» haya de ser valorado por su incomparabilidad o por la comparabilidad esporádica y poco representativa. (Un jurado del Juan de la Encina me contaba el otro día que el Premio no pudo darse a ninguna de las dos obras estimadas mejores, en razón a los problemas que planteaba su representación.) La consecuencia última es una errónea visión del teatro en general y del teatro español en particular; una trivialización. Y, por supuesto, una injusticia respecto de esos jóvenes escritores de nuestro país.

Es obvio que no me estoy refiriendo a los Rodríguez Méndez, Muñoz, Sastre, Mañas, Martín Recuerda, Rodríguez Budey y algunos más que, sin estrenar, o estrenando muy poco, han sido el único camino serio del teatro español de los últimos años, con independencia del juicio concreto que merecieran cada uno de sus obras. Al fin y al cabo, todos ellos tienen ya un papel en la moderna historia teatral española: el papel de haber querido

crear un teatro crítico y realista —o mayor o menor fortuna estética— dentro de una estructura socioteatral que no lo ha aceptado.

Yo estoy hablando aquí de autores más jóvenes y mucho menos conocidos. De autores que, en su conjunto, articulan una nueva propuesta ético-estética de teatro español; autores que se oponen al fariseísmo del teatro burgués desde ángulos hasta ahora inéditos en el teatro español. Conozco a muchos de estos autores. Conozco bastantes de sus obras. No es difícil situarlos en el contexto de la España de los últimos sesenta, bien distintos —tanto en función de nuestros propios procesos como de la influencia de ciertos procesos internacionales— de los que rodearon el nacimiento de la llamada «Generación Realista», a la que ya he hecho mención.

Citaré nombres para que nadie vea demasiada abstracción en lo que digo: Jerónimo López Mozo, Carlos Pérez Dann, Sanchis Sinisterra, Alfonso Eduardo, Miguel Ángel Rellán, José Ruibal, Hermógenes Sainz, Alberto Miralles, Diego Salvador, Luis Matilla, Ángel García Pintado, Juan Simó Oleza y algunos más cuyas obras no conozco. En medio, entre ésta y la generación de Sastre, incluso cabría señalar un grupo de autores —Bellido, Antonio Martínez, Juan Antonio Castro, etcétera—, que corren el riesgo —Juan Antonio Castro, Premio Guipúzcoa, va a estrenar, al fin, una obra dentro de la II Campaña Nacional— de quedarse en esperanza de un par de temporadas.

Nuestro contexto teatral es bien poco estimulante. Plantearse una obra interesante resulta difícil. Aun así, no faltan los nuevos autores que intentan proponer un teatro moral y artísticamente más rico que el que paga la demanda. No le toleremos a esa demanda que encima desfigure los hechos. A los que hablan de «crisis» de autores hay que contestarles que ya quisieramos tener en los escenarios un teatro español al nivel de las mejores obras de nuestros jóvenes dramaturgos. ■ J. M.



COLABORAN: Juan Aldebarán, César Alonso de los Ríos, Art Buchwald, J. García de Dueñas, Eduardo G. Rico, Eduardo Haro Tecglén, Antonio Javaloyes, A. López Muñoz, Víctor Márquez Reviriego, José Monleón, César Santos Fontenla. FOTOS: Europa Press, Cifra y Archivo.