

las necesidades del creador que a la función social, a la comunicación del hecho teatral. Todos los términos, por sociopolíticos que parezcan, están enunciados de un modo general, mucho más atentos a clarificar o expresar teóricamente a los autores, actores o directores ante sí mismos que teatralmente ante la comunidad. Perdidos entre las mil confusiones y las mil limitaciones, los creadores ven en el teatro un instrumento a su propio servicio, un plano en el que «realizarse», entendiendo por tal la puesta en marcha de una actividad que les justifique ante sí mismos de un modo coherente. El problema, si no se somete dicha posición a la necesaria autocritica, está en que el teatro acaba siendo un pretexto, un camino elegido ante la imposibilidad de transitar por otros caminos, en vez de responder a la idea de que es el lenguaje que mejor y más profundamente puede mostrar a unos individuos ante la comunidad. No es posible, me parece, hacer buen teatro con mala conciencia. Y quien piense que el teatro no es «bastante», que sus actuales condicionamientos lo hacen fatalmente imbécil, lo que debe de hacer es dejarlo y buscar un medio de expresión desde el que luchar contra todas las limitaciones sin ese sentimiento de infelicidad que le hace cambiar, a la menor presión, el hecho teatral por otro tipo de expresión. Nada ganaremos con nuestros debates, nuestros artículos, nuestros cuadernos de dirección, nuestras conversaciones, si el hecho teatral no contiene las conclusiones de nuestras reflexiones estéticas y políticas. Es preciso, necesario, urgente, que esto se vea claro y que el teatro renovador posea no sólo una doctrina renovadora, sino que haga de ella el verdadero principio de un teatro mejor y más lucido.

A fuerza de rechazar, con razón, el concepto del «arte por el arte», quizá hemos caído en el opuesto error de «el teatro por la teoría». De ser esto cierto o no salir a tiempo de la trampa, el teatro estaría perdido, escindido entre una creación rutinaria, conservadora, vacía, y una teoría incapaz de transformar su lucidez en hecho artístico, en revelación sobre un escenario. Quizá, en parte, por no comprender la importancia de todos esos elementos que no son encuadrables en las enunciaciones estrictamente sociológicas. ■ JOSE MON-LEON.

## CINE

### «Antonio das Mortes»:

#### Un «western» musical y todo lo contrario

«... porque los problemas nuevos no pueden ser analizados de forma tradicional. El hambre, el desarraigo cultural, engendran personajes nuevos, una moral nueva, que imponen formas nuevas».

En su excelente libro «Revisión crítica del cine brasileño», Glauber Rocha analiza las posibilidades de acción revolucionaria en el contexto de un cine tradicional que tiene ya creada su ortodoxia lingüística. Con un lenguaje establecido no se consigue llegar más que a metas establecidas. Por lo tanto, cualquier intento de renovación del cine debe partir de una estructura nueva porque «todo lo nuevo es revolucionario aunque no todo lo revolucionario es nuevo».

El lenguaje tradicional del cine —del cine norteamerica-

neros convirtió en maestras. Rocha las conoce y hasta confiesa su admiración por algunas de ellas. Pero «no se trata de imitarlas, sino de incorporarlas». Y así, la obra de Rocha parte de la consideración de todo el cine anterior para asimilarlo, transformarlo y destruirlo.

«Antonio das Mortes», a caballo entre el «western» y el musical (la música y el folklore acaban por darle un tono operístico que constituye uno de los fundamentales elementos dramáticos de la película), no se acerca a los géneros clásicos más que como útiles para la provocación.

Y es la descomposición del lenguaje el primer resultado de la meditación que Rocha dice que es su película. El aire torpe, confuso, imperfecto de toda la obra, el montaje desigual, anárquico, «sin ritmo» o inexistente, el color agrio, la falta de una información escalonada o de una fácil psicología de los personajes...

Pero «Antonio das Mortes» no es ya sólo una meditación sobre sus películas anteriores como Rocha declara, sino, fundamentalmente, sobre la realidad que las provocó. La desgarrada violencia de las escenas finales como descrip-

Obra violenta, desgarrada, lúcida, incómoda, que parte de las insuficiencias y limitaciones de una realidad para meditar sobre ella y destruirla. «Toda postura revolucionaria debe empezar y terminar en una expresión revolucionaria».

DIEGO GALAN.

### Cannes: Al margen

Como tratar de comenzar con cierta amplitud la lista de premios del vigesimotercer Festival de Cannes sería una labor desagradecida, inútil, hemos preferido dejar para este comentario final la referencia, forzosamente breve, a las películas más importantes que se proyectaron fuera del programa oficial, bien en el mercado del film o en la Quincena de Realizadores. Y me parece que la decisión no es arbitraria, por cuanto que ya dentro de una selección general muy pobre, el mediatizado Jurado de Cannes vino justamente a premiar las muestras más irrelevantes, los productos más cómodos o más aparentes, exceptuando los casos de «Los halcones», de Gaal, y «Leo the last», de Boorman, únicas dignas de figurar en el palmarés. Y quizá convenga anotar que de los ocho films que por una razón u otra fueron premiados, dos son norteamericanos y cinco financiados y distribuidos por grandes casas americanas, mientras que el octavo, el húngaro de Istvan Gaal, vendría a representar el obligado compromiso del Jurado para contentar a los países del Este. Compromiso, intereses comerciales, dolares, las grandes palabras del «congreso de Cannes», como lo llamó Luc Moullet.

La Semana de la Crítica, que tiene acreditada una, quizá, no muy justa fama de exigencia y calidad, ha sido este año de extrema pobreza. Aparte de «Camaradas», ya comentada en la primera crónica, sólo tres películas merecían ser proyectadas en las concurrencias de la sala Jean Cocteau. «Kes», de Kenneth Loach, interesante descripción de la vida de un niño en un pequeño pueblo inglés; «Los vehículos del agua», tercera película de la serie documental del canadiense Pierre Perrault sobre los navegantes y armadores de buques de pesca del

Quebec, y, en especial, «Hielo», del norteamericano Robert Kramer. «Hielo», que recuerda mucho a la película de Rivette, «Paris nos pertenece», y tiene influencias de Fritz Lang, es un film sobre la guerrilla urbana y los movimientos revolucionarios yanquis, que posee la enorme virtud de convertir en real un tratamiento ficticio, haciéndolo mucho más fascinante y escapado admirablemente de todas las facilidades y oportunismos que suelen predominar en los muchos films del nuevo género de cine sobre la revolución que invade las cinematografías de casi todo el mundo, por lo general con muy poca categoría artística.

La Quincena de Realizadores ha sido, sin duda, el auténtico marco trascendente del Festival, el que ha permitido seguir algunas de las vías más significativas del cine moderno, de las jóvenes cinematografías más interesantes. Canadá copó casi de forma masiva tres días de proyecciones en la sala Le Français, donde se lleva a cabo la Quincena Jean-Pierre Lefebvre, quizá el más representativo y el más conocido de los directores del «nuevo cine canadiense», presentó tres películas, todas de mucho interés, pero de las que destaca «Mi amiga Pierrette», rodada en 16 mm. y sonido directo y que, en parte de forma similar a «Hielos», consigue hacer pasar por «cine directo» lo que en realidad es un film de ficción hábilmente reconstruido y elaborado. «Una pareja de casados», de Allan King, el autor de «Warrendale», película exhibida en España a través de los cine-clubs, es un interesante experimento documental rodado íntegramente siguiendo la vida diaria, las discusiones familiares, las actividades profesionales y todos los restantes aspectos cotidianos de un matrimonio de Montreal, con el cual estuvieron conviviendo el director y el «cameraman» durante más de seis meses antes de empezar el rodaje del film.

Suiza, un país cuya cinematografía se reveló hace dos años y que cuenta al menos con cuatro o cinco realizadores de gran importancia, ofreció, con «James o no», uno de los films más originales y sorprendentes de la Quincena, y, por tanto, del Festival, que, por cierto, lo rechazó para la



no, precisa Rocha— está ya tan asimilado que todo el cine ha de hacerse en función de ese lenguaje para que el público no rechace la obra que se le ofrezca. Y, sin embargo, es necesario plantearse ese nuevo lenguaje porque sólo así podrá llegarse a una nueva realidad. El «cinema novo» no hace más que indagar, de momento, en esa nueva lingüística que permita al cine el desarrollo de todas sus posibilidades.

Sin embargo, el cine tradicional está ahí. Y con una serie de obras que, a pesar de los principios en los que se basaban, el talento de los pio-

ción de un pueblo que se consume entre la impotencia y las contradicciones, las primeras secuencias —el profesor dando clase en la calle y recitando las fechas claves de la historia del Brasil, la aparición de Coriana y el desfile «oficial» en la ciudad— significan ya una posición adulta que discute abiertamente todos los aspectos de lo real.

Es inútil tratar de recoger en esta breve nota la cantidad de sugerencias que una película como «Antonio das Mortes» va ofreciendo a lo largo de sucesivas visiones, como inútil es tratar de asimilarla en una sola proyección.