

su originalidad como por lo insólito de sus tres horas de duración en blanco y negro para una temática que no rehúye la comedia, se ve hoy repetida entre nosotros cara a un público aturdido por la sucesión continua de estrenos y el carácter habitual de los mismos.

Esa respuesta de Wenders a las interrogantes que abre desde el comienzo de su séptimo largometraje se mueve en unos terrenos que podríamos calificar de fenomenológicos. El joven cineasta alemán (Düsseldorf, 1945) ha construido una obra itinerante en la que tanto los hechos que van aconteciendo como el propio viaje en sí ayudan a un conocimiento directo de los dos personajes situados ante la cámara. Su propósito es el de mirar y hacer mirar lo que sucede en la cabina del camión y en aquellos puntos concretos en que éste se detiene, aunque siempre en función de un continuo acercamiento a sus protagonistas. Y lo que ocurre a uno u otro nivel no es nada excepcional, nada particularmente espectacular o significativo: es el tiempo que pasa entendido a través de la interiorización que de él hacen dos seres humanos.

El peligro máximo de "En el curso del tiempo" consiste en las facilidades que concede para una serie de extrapolaciones metafísicas y "trascendentales". La propia nimiedad de la anécdota argumental, el trabajo del camiónero como mecánico de proyectores cinematográficos de salas casi abandonadas o el hecho de que el itinerario se realice a lo largo de la frontera entre las dos Alemanias, posibilita —a diversas escalas— unas ciertas interpretaciones de la película que desmesuran brutalmente su dimensión original. Ello no significa que Wenders no se refiera al valor de lo cotidiano, a la "muerte del cine" o a la existencia de una generación nacida en un país dividido entre barreras que impiden el entendimiento. Por supuesto, nada es casual en un film como éste, todo tiene un sentido, pero elevar lo accidental a la categoría de fundamental lleva implícito —insisto— el peligro de que nos volvamos contra la propia película rechazando lo que sus máximos exegetas se obstinan en ver dentro de ella.

Por tanto, nuestra aceptación de "En el curso del tiempo" se limita exclusivamente a ese nivel inmediato, de conocimiento o reconocimiento de unos personajes y una geografía que quedan recogidos meticulosamente. Y si "hay que cambiarlo todo" —como Robert le dice a su ocasional compañero Bruno—, no deduzcamos de ahí toda una teoría de la transformación social. Es, simplemente, la

despedida entre dos hombres que se separan justo cuando han llegado a conocerse, que se sienten violados en una intimidad que guardan como último refugio frente a un concreto sistema de relaciones. Y si el moribundo cine que aparece al final de la película tiene por nombre "La pantalla blanca" ("Weisse Wand", lo que permite a Wenders un nada modesto juego con sus iniciales), no olvidemos que durante tres horas nuestra "pantalla blanca" ha estado ocupada precisamente por las imágenes de alguien que cree, pese a todo, en la expresión cinematográfica... Nada tan fácil como las "interpretaciones" de altos vuelos. Pero nada tan perjudicial para una obra —delicada en muchos sentidos— como "En el curso del tiempo". ■ FERNANDO LARA.

Jugar el juego

Participar en cualquier juego implica la aceptación de unas reglas, de unas determinadas condiciones y, ante todo, un interés subjetivo por aquello mismo que es la materia del juego. De alguna manera, lo lúdico excluye a lo racional: jugamos a algo porque nos gusta, porque nos divierte, porque nos apasiona; y no jugamos si nos aburre, nos fastidia o nos hace pasar un mal rato. Lo fundamental es "meterse" o no en el juego que se nos propone. Y de ahí, de un movimiento anímico que no de un planteamiento cerebral, nace nuestra incorporación o rechazo hacia cualquier actividad lúdica.

Consideración que me parece decisiva a la hora de abordar "Céline et Julie vont en bateau", de Jacques Rivette (1974), película basada a un doble nivel sobre la idea de juego.



"Céline et Julie vont en bateau", de Jacques Rivette (1974).

Juego para sus protagonistas, relaciones entre sí por azar y que se unan para descubrir el misterio de unos "fantasmas" que habitan una casa deshabitada; y juego para los espectadores, a quienes la acción del film se les ofrece como una incesante partida de naipes que progresa a medida que se van produciendo diversos descartes. En la que quizá sea la obra más definitoria de su concepto de "realismo fantástico", Rivette se entrega a la elaboración de una ficción pura, autosatisfactoria y cuyos datos únicamente remiten a sí misma. Hay en "Céline et Julie..." un deliberado intento de romper con las exigencias de cualquier actualidad, de cualquier contingencia, para situarse en ese dominio impreciso donde lo real y lo no real se confunden, donde verdad y mentira dejan de ser dos conceptos antagónicos para fusionarse en una misma identidad. La identidad precisamente del juego como algo que lo engloba todo en un afán de diversión.

¿Es posible la crítica del parchís o del ajedrez, de la ruleta o del mus? Difícilmente tendría un sentido más allá de la pura especulación intelectual. Algo similar sucede —por su propia estructura y por sus propias intenciones— con "Céline et Julie...", donde lo único que de verdad cuenta es la participación o no de cada espectador en ese universo lúdico, adolescente, mágico en cierta medida, que durante más de tres horas se le propone desde la pantalla. Pese a las sugerencias teóricas, a los hallazgos estilísticos que sin duda el film de Rivette contiene, yo me encuentro por desgracia entre quienes no se integran en su juego, junto a los que sus reglas y características les dejan indiferentes o más bien un tanto aburridos. Quizá porque el cineasta francés no es tan "inocente" como quiere

hacernos ver por culpa de un cierto cartesianismo que asoma con frecuencia su indiscreta oreja. Quizá porque el misterio de todo juego, como de todo placer (¿hay diferencia?), consiste en que sea breve e intenso, lo contrario exactamente de "Céline et Julie...". Quizá porque se percibe en ella un grado de inutilidad, de puro "divertimiento" para iniciados, que no me atrae en absoluto. Quizá porque existe en la película un abierto rechazo de esa realidad constatable, verificable, que se sitúa en las antipodas de mis preferencias. O quizá, simplemente, por lo mismo que unos juegos me apasionan y otros me aburren. Algo indefinible por definición. ■ F. L.

TEATRO

El politiquero está de moda

La idea de la comedia "Cero a la izquierda" sería aceptable si el propio autor no la traicionara de modo tan evidente. Un hombre de negocios, franquista convencido, es enviado a la cárcel por cometer un no precisado delito de fraude. Condenado a varios años, la aplicación de indultos y la redención de penas lo ponen en la calle a los nueve meses. Ahora bien, habiendo sido encarcelado en los últimos días del antiguo Régimen —en el que, aun cambiada la figura del Jefe del Estado, debemos incluir la época del Gobierno de transición presidido por Arias—, la libertad lo enfrenta con una serie de cambios sociales y políticos, cuyo compendio encuentra en su propia casa. ¿Qué piensa de ellos el personaje? ¿Qué juicio han de merecerle a quien, por los meses de cárcel, le salen al paso de sopetón, como si se hubieran producido en una noche?

Sigamos con la idea: en teoría, el autor imagina tres fuerzas, la "izquierda", representada por la hija, la "derecha", encarnada por ese padre de familia, y el "pueblo" que responderá a la esposa, bien intencionada, crédula e ignorante. La comedia —seguimos en la teoría— propondrá un debate entre el padre y la hija, para que, al fin, el "pueblo" rechace las manipulaciones de que es objeto y se pronuncie.

Sobre esa teoría, que más de un espectador tomará por cier-

ta —y eso sí que es manipular la buena fe de los que no saben—, el autor escribe una comedia que tiene muy poco que ver con aquélla. En el supuesto "combate" ideológico, concede el autor la "defensa" de la izquierda a una ex monja que ha tenido un hijo con un cura, que espera la dispensa para casarse. Un cura cuya actividad política se ampara en ciertos beneficios eclesiásticos tutelados por el ambiguo Tarancón. El tal cura y la ex monja parodian, en términos de máxima imbecilidad, los lugares comunes de la izquierda estudiantil, sin oponer a las flagrantes contradicciones del padre otra cosa que "slogans" despectivos y ridículos. El "representante" de la derecha, el padre, se lo reserva para sí Eloy Herrera —actor, autor y director de la comedia—, exponiendo cuanto un hombre de ese campo pueda pensar sobre el presente español. Y aquí viene la trampa: porque si las frases de la "izquierda" están sometidas a un tratamiento dramático puerilizador, las de la "derecha" están defendidas con fe y convencimiento, con lo que el "pueblo", la pobre esposa —y no estaría mal que el señor Herrera se diera una vuelta por las centrales sindicales para ver que el "pueblo" entiende la política de un modo muy distinto a como esa señora, decididamente novelera, que, según él, lo representa—, vuelve a ser engañada y, con ella, el espectador. En el fondo, es el viejo problema del maniquismo: "inventarse" al enemigo, atribuirle los defectos que permitan sentimientos santos y superiores.

Dice Eloy Herrera que "el politiquero está de moda". Tiene razón. Y es bien triste que la política, que es algo muy serio, sea, tantas veces, politiquero. En las conversaciones de café. En los periódicos. En los mítines. Y, como acaba de probarnos cumplidamente esta comedia, en los teatros.

Sería importante, por lo demás, saber cuál ha sido la aportación al "politiquero" contemporáneo de esos años, que tanto ensalza el protagonista de la comedia, en los que la política estuvo prohibida. De manera que no acaba de entenderse cómo el autor puede, a un tiempo, burlarse de la ignorancia política general, del elementalismo con que muchos abordan esos temas y, a la vez, cantar las excelencias de un Régimen que, por tener un Jefe del Estado incuestionable y providencial, cortó la posibilidad de una participación y de una madurez política.

Tampoco acaba de entenderse cómo los que padecieron cárcel durante años por discordar políticamente con el Régimen y ahora toman "fresas con nata"

—chiste burdo sobre la antigua profesión de fresador de Marcelino Camacho— son unos oportunistas. Al parecer, debían seguir en la cárcel o vivir a pan y agua para probar su buena fe.

Y otro tanto ocurre con los exiliados, incluso en el caso de investigadores como Sánchez Albornoz, que tienen el cinismo de volver a España deseando que no nos matemos los unos a los otros, en lugar de haberse paseado entre las trincheras del 36 predicando la paz al, supongo, Gobierno legítimo de la República. ¡Como si Sánchez Albornoz perteneciera al campo de los que se alzaron en armas!

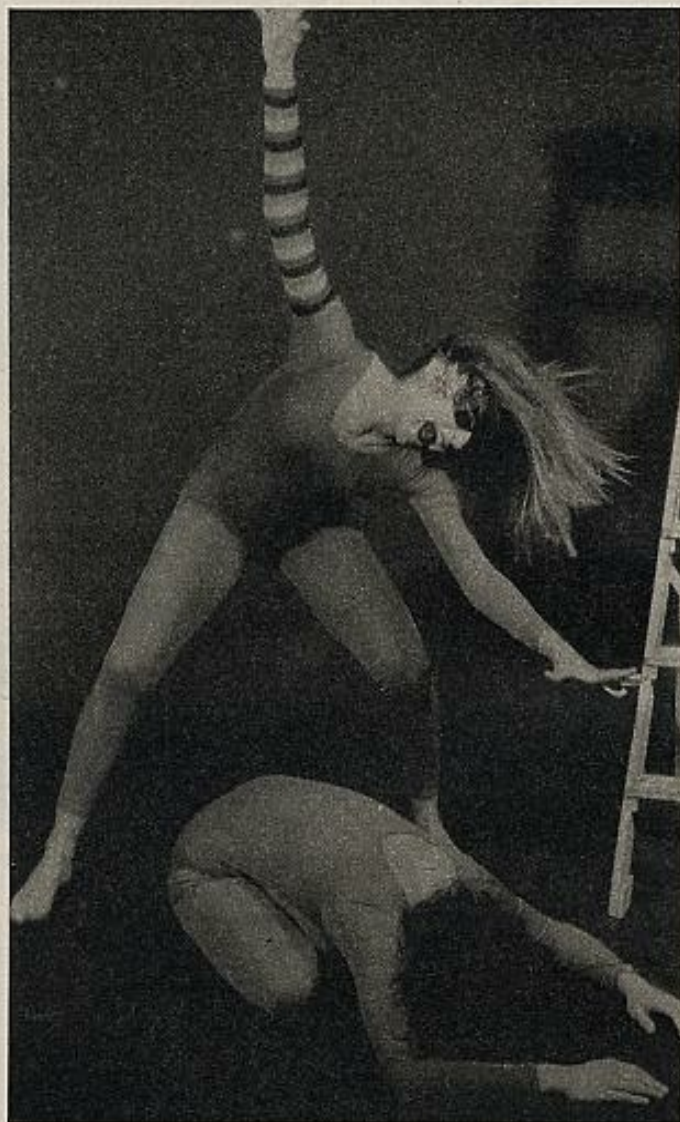
La lista de las inconsecuencias sería larga. El señor Herrera "repasa" muchos de los nombres que tienen un peso político o moral en el área de la izquierda con ánimo de triturarlos, acumulando viejas y retorcidas razones. ¡Y qué decir de su simplicísima condena del voto mayoritario como fórmula de gobierno! ¡O la de todos los países occidentales a base de citar cualquiera de sus escándalos políticos notorios!

De acuerdo con él hay que estar cuando condena el oportunismo y el politiquero. Sólo que quienes participaron del poder franquista hasta última hora y hoy son demócratas fueron tan oportunistas entonces como ahora —aunque mejor no sea malo y puede hacerse de buena fe—, que el politiquero no se combate con el politiquero, la ignorancia con la ignorancia, y que un "repaso" como este, señor Herrera, sobre los políticos de la época, le hubiera llevado, en la hora de Matasa y Redondela, a la más larga condena de la Historia. ■ JOSE MONLEON.

"Imágenes", en la Cadarso

Siempre habrá quien, licitamente se pregunte si el escenario es el lugar de un trabajo como "Imágenes", que actualmente se ofrece en la Cadarso. Y más aún si contempla la que ha sido línea dominante de dicha sala, abierta a nuestros grupos independientes, y, en esa misma medida, a un repertorio de clara explicitud política.

Por lo que a la "personalidad" de la sala se refiere, creo que la presencia de "Imágenes" no le viene nada mal, en tanto que abre y refresca el arco de su trabajo. "Imágenes" es una investigación hecha con rigor y la pregunta inicial acerca de su teatralidad no entraña ningún rechazo peyorativo. Las dos actrices, Susana Evans y Elvira Oneto, "juegan" con ese dominio del cuerpo



El lenguaje del cuerpo.

que promete el programa; la creatividad de las "jugadoras" —y es bien expresivo que no exista un término teatral castellano adecuado para lo que queremos definir y que la palabra "juego" haga pensar de inmediato en una baraja o en una ruleta—, bajo la dirección de Pacho O'Donnell, es también, en muchos momentos, evidente, gracias, sobre todo, al humor.

Es muy probable que el teatro moderno haya olvidado, a fuerza de encerrarse en la significación conceptual de las palabras y en la interpretación "ideológica" de las situaciones, el lenguaje del cuerpo y el valor lúdico del juego. Y que sea necesaria esa investigación "básica" que O'Donnell y sus actrices nos proponen. La cuestión estaría entonces, dado que se trata de verdaderos juegos y no de la conquista de una técnica y un espíritu que amalgamar a más complejos empeños, en que el espec-

tador alcanzara a situarse en el mismo plano que las "actrices". Si esto se da, "Imágenes" consiga la comunicación pretendida; si, por el contrario, el espectador se niega —y esto no depende tanto de un acto voluntario como de una disposición global, afectada por una serie de precedentes— a jugar y espera del espectáculo alguna interpretación concreta de cualquier problema, la comunicación se hace difícil. La ingenuidad y la gracia de los juegos —asentada en cierta deformación irónica de lo cotidiano— parece a los primeros una razón para entrar en ellos y participar de sus hallazgos, mientras que, para los segundos, resulta un estímulo insuficiente, un brillante ejercicio que no llega a ser teatro, en la medida en que está mucho más justificado para quienes lo hacen que para sus espectadores.

Posiciones ambas —¿quién sabe dónde comienzan los lindes