

de cyrano a gagarin

A pesar de la obligatoriedad de su exhibición, los cortometrajes son raros en las salas de proyección españolas. Esta es una de las causas por las que el cine de animación, que encuentra en ese campo sus más amplias posibilidades, sea poco conocido y menos apreciado en nuestro país. Por otra parte, la avasalladora influencia de Walt Disney, cuyas obras nos llegan regularmente en las épocas de fiestas, ha hecho olvidar que junto a su estilo existen otros mucho más modernos y en consonancia con las preocupaciones estéticas y morales de nuestro tiempo. Sólo los títulos de crédito de algunas películas americanas han puesto al público español en contacto con las nuevas escuelas. En este terreno, los nombres de Saul Bass, Maurice Binder, De Patten-Freeling son fundamentales. Incluso en la temporada pasada la Filmoteca Nacional dedicó parte de una sesión a la exhibición de títulos y films publicitarios del primero de estos autores.

Si el corto es el principal campo de experimentación de todas las técnicas de animación, el largo plantea problemas que no son siempre solubles. De un lado, resulta difícil mantener el prodigio de imaginación que el género exige, de otro el elevadísimo coste en que se traduce el minucioso trabajo que hay que realizar hace poco rentable la empresa en un régimen de economía privada. No es, por tanto, producto del azar el que a la cabeza de este tipo de cine se encuentren nombres como los de Mánica, Vukotic, Borowczyk, Pojar, Trnka y Zeman, afinados en particular en Checoslovaquia y Yugoslavia.

Zeman, con la que muchos consideran su mejor película, se ha hecho presente por primera vez en una pantalla comercial española. Un film suyo anterior, «Una invención destructiva», había sido proyectado en San Sebastián hace unos años, sin lograr saltar a la exhibición pública. «El barón fantástico» data de 1962 y, estrenado sin una publicidad adecuada, corre el riesgo de convertirse en un film «maldito», tratándose de una auténtica obra maestra. Adaptación muy personal de las populares aventuras del barón Munchausen, si lo que en primer lugar llama la atención es la fabulosa belleza de las imágenes, la importancia del film, con ser extraordinaria en este sentido, va mucho más allá. En ese primer aspecto la película es, sin duda, el más apasionante experimento realizado en la animación y en la combinación de sus diferentes técnicas. Grabados, imagen real, dibujo animado se fusionan en una mezcla nunca explosiva ni de mal gusto. Todos los elementos están perfectamente ensamblados, hasta el punto de plantearse muchas veces la duda del procedimiento que se ha utilizado en cada caso. El film denota el profundo conocimiento por parte de su autor de todos los movimientos plásticos que se han ocupado de lo fantástico, desde Gustavo Doré al surrealismo pasando por los cómics. Se evidencia en él una madurez admirable, un peso cultural enorme. La utilización del color al máximo de sus posibilidades expresivas, que naturalmente no tienen nada que ver con la fidelidad a lo reproducido, es una de las grandes bazas del film. Y la inserción de personajes vivos en un mundo irreal, lo mismo que la mezcla de paisajes auténticos, pero estilizados con elementos dibujados llega a producir una sensación de erradicación total. Lo absolutamente anticlásico de los cánones estéticos erigidos, ha dado como resultado una reacción negativa por parte de un público al que nadie se había molestado en poner en antecedentes de lo que iba a ver. La absoluta novedad del film en todos los terrenos ha sido, posiblemente, su mayor handicap a la hora de enfrentarse con unos espectadores acostumbrados a ver siempre, con ligeras variantes, la misma película.

Pero la novedad del film no se agota en sus imágenes. El tratamiento dado a un tema fantástico desde unas perspectivas políticas determinadas confirma una vez más lo que sobre la fantasía decía en estas mismas páginas, hace unas semanas, Jesús García de Dueñas. «El barón fantástico» es, ante todo, un film eminentemente realista, en el que no sólo se ponen en causa el militarismo y la guerra, sino en el que se hace una apología nunca «didáctica» ni al estilo del film «de tesis» del racionalismo como concepción del mundo. No se trata del «instruir deleitando» de nuestros abuelos, sino simplemente de no despreciar un género ni a sus eventuales destinatarios, los niños; de hacer, a través del cine fantástico y de animación, una obra tan seria y compleja como la que más. A los elementos tradicionales de la historia de Munchausen se unen otros de ciencia-ficción y, no podía ser por menos, un cálido homenaje a los grandes predecesores, con Cyrano de Bergerac, Julio Verne y Georges Méliès a la cabeza. Méliès, por otra parte, está presente a todo lo largo del film, que alcanza el mismo grado de poesía que las obras del viejo maestro.

Zeman se confirma, pues, como uno de los grandes del cine actual, y con él se pone de manifiesto que el auge que en el momento actual disfruta en el mundo el cine de su país —casi íntegramente desconocido en el nuestro— no es producto de una inflación propagandística. Sería deseable que un lanzamiento apropiado del film hubiera repercutido en un éxito espectacular que hubiera podido abrir puertas al cine checo. Desgraciadamente, me temo que esto no va a ocurrir. Si cuando aparezcan estas líneas «El barón fantástico» continúa en cartel, corran ustedes a verla. Estoy convencido de que agradecerán el consejo.

CESAR SANTOS FONTENLA

una autocrítica de garcía lorca

EL montaje de «La zapatera prodigiosa», en el Marquina, ha vuelto a remitirnos al tema del «teatro popular». Y a sentar, de nuevo, hasta qué punto se trata de una reelaboración las más de las veces culterana.

Si en las autocríticas de «¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?», de Martín Recuerda, y «Don Juan», de Alfredo Mañas, abundaban las citas e invocaciones de los maestros de su populismo, en ésta de García Lorca se lee lo siguiente:

«Las cartas inquietas que recibía de mis amigos de París, en hermosa y amarga lucha con un arte abstracto, me llevaron a componer, por reacción, esta fábula casi vulgar con su realidad directa, donde yo quisiera que fluyera un invisible hilo de poesía y donde el grito cómico y el humor se levantan, claros y sin trampas, en los primeros términos... El lenguaje es popular, hablado en castellano, pero de vocablos y sintaxis andaluces, permitiéndome a veces, como cuando predica el zapatero, una alegre caricatura cervantina. La obra tiene un romance hecho a la manera de los viejos romancistas de cartel, y también compuse las letras de las canciones para que me sirvieran en el hilo de la fábula».

Pensar que una «obra popular» surge como reacción contra las cartas que el autor recibe de sus amigos, artistas abstractos luchando en París, da ya hechas las conclusiones. Lo popular, en su sentido llano de expresión salida de una colectividad total, es un ideal y, al tiempo, un anacronismo. Pertenece a épocas anteriores a la división del pensamiento y la creación de la sociedad burguesa. Supone, como en el tiempo de los Autos Sacramentales, la unidad de pensamiento. Supone, también, el olvido de los últimos siglos de cultura, siempre monopolizada, desarrollada y disfrutada por una parte de la sociedad... Significa, en suma, imaginar una situación histórica distinta a la real. Recuerda un poco al personaje de Molière que quería hablar en prosa, siendo como es una cosa natural. El arte popular es una consecuencia automática de una situación social; y lo mismo sucede con el arte apopular. A estas alturas, hablando con rigor, el término «teatro popular» encierra una contradicción indudable, en tanto que el teatro es una actividad minoritaria. Vale el concepto, en cambio, en lo que tiene de aspiración evolutiva, de afán contributivo a una nueva estructura y pensamiento social que armonice e iguale las partes de la sociedad. Acaso deba ser también tenido en cuenta el propósito de llevar ante las minorías tipos y problemas que viven más allá de su ámbito. Si hubiese que entender esto como «teatro popular», evidentemente todo sería más sencillo: obras de este tipo se estrenan y viven normales ciclos escénicos.

Hay en esta autocrítica lorquiana un punto que me parece extremadamente interesante y señala hasta dónde nos enfrentamos con un autor considerable. Me refiero a esta reflexión:

«Lo más característico de esta simple farsa es el ritmo de la escena, ligado y vivo, y la intervención de la música, que me sirve para desrealizar la escena y quitar a la gente la idea de que aquello está pasando de veras».

Estamos ante conceptos que cualquier espectador preparado atribuiría inmediatamente a la teoría brechtiana de la distanciamiento. Y —esto es lo más importante e inquietante— ante ideas que no encajan en la euforia participante de nuestras fiestas populares. García Lorca introduce un elemento reflexivo, desrealizador, un tanto opuesto al verismo de nuestro moderno «teatro popular». La música no está, pues, en la obra para ejercer una función de encantamiento, sino, precisamente, para todo lo contrario.

Creo que este aspecto de Lorca no lo hemos visto casi nadie, limitados como estamos por ciertos esquemas estéticos y sentimentales sobre el autor. Un largo y hermoso trabajo de Francisco Olmos, en el que defendía la condición progresivamente comprometida del granadino, podría servir de base para una profundización de esta vertiente.

«La zapatera prodigiosa», del Marquina, dirigida por Alfredo Mañas, es un espectáculo de interés dentro de nuestra actual y mediocre temporada. Aunque el montaje de Mañas plantea una contradicción, que quizá se explique por el último párrafo de la autocrítica transcrita: la obra funciona mejor cuando está en manos de Amparo Soler Leal y Guillermo Marín, que cuando las canciones irrumpen con un aire de fiesta aparatosamente popular...

JOSE MONLEON