

un antiguo testamento

Las reposiciones son, en general, beneficiosas. Pero hay momentos en que, en virtud de la anarquía con que se establecen las listas de viejos títulos a sacar de nuevo a la luz pública, pueden resultar perjudiciales para figuras consagradas por abundante literatura cinematográfica. Chaplin, un hombre conocido por las nuevas generaciones más a través de su mito que de la realidad de su obra, se encuentra en este caso, al reeditarse "Candilejas", su último film americano y el que marca su casi-retiro, interrumpido sólo por "Un rey en Nueva York" y, recientemente por "La condesa de Hong-Kong". "Candilejas" tiene sólo el interés de un testamento, prematuro por otra parte. Cuando no existe la posibilidad de revisar el resto de la obra de su autor, de ponerle en relación con el mito y el hombre de un modo directo, de "Candilejas" queda sólo la gamba, hecho que se agrava al tratarse de una obra en la que la gamba de Chaplin es la que sale a la superficie. Lo mismo que en arte hay que guardarse muy bien de confundir realismo y naturalismo, en la obra chapliniana hay que estar continuamente atento para no mezclar lo que en ella hay de humanismo y de humanitarismo; Chaplin ha sido —qué duda cabe— humanista en la mayor y mejor parte de su obra; pero en otra parte no despreciable —e importante, dada su repercusión en el tiempo y el espacio— ha sido humanitarista. Siempre ha corrido a lo largo de sus films, incluso de los mejores, una vena sentimental de segura eficacia y dudosa validez que, si no ha logrado anular, ni mucho menos, su aportación a la historia del cine, la ha disminuido notablemente. A medida que los años han ido pasando, que la genial obra cómica del hombrecillo del hongo ha ido quedando al margen de las pantallas, el mito del Chaplin pensador ha ido oscureciendo al que de verdad tenía razón de existir, el del Chaplin-Charlot, cómico fabuloso.

Y resulta obligado decir, desde una perspectiva 1966, que el Chaplin pensador ha dejado siempre bastante que desear. No, desde luego, porque en su itinerario intelectual haya habido dimisiones ni traición a la honestidad, sino porque sus esquemas ideológicos han sido siempre en exceso primarios. Incluso en su etapa puramente cómica puede hoy ya decirse sin que suene a herejía —al menos no debiera— que la obra de Chaplin no alcanza la poesía de un Langdon o la modernidad corrosiva y casi cibernética de un Buster Keaton. No se trata, en cualquier caso, de destruir ídolos, de demostrar que estos tienen los pies de barro. La figura de Chaplin es lo suficientemente importante para resistir los embates y, precisamente en función de su importancia debe intentar situarse en su verdadero lugar, sin falsear por purismo de una admiración mal entendida sus coordenadas y haciendo hincapié en lo que de verdad constituye su grandeza; la prodigiosa vis cómica de los años mejores —los de las comedias cortas— y la extraordinaria calidad del actor.

Ahora bien, es sabido que el cine cómico no ha gozado, ni en sus mejores tiempos, ni en la actualidad, del respeto de la crítica "seria", que se ha empeñado, a la hora de tener que defender a determinados autores cultivadores de esta especialidad, en trascender lo cómico y elevarlo hacia lo "pensante"; como si en el tratamiento de la realidad a través de lo cómico, no hubiera la suficiente nobleza, como si la comicidad —cuando de verdad es tal— no fuera susceptible de manifestar una filosofía de la vida al mismo título que cualquier otro tipo de tratamiento. Este estado de cosas ha llevado a ir paulatinamente desvirtuando la obra de los grandes cómicos de la pantalla hasta querer hacer de ellos una especie de predicadores frustrados, de filósofos de salón obligados a hacer el payaso, de juglares a la fuerza. Incluso es posible que los propios autores hayan caído en la trampa y creído que su auténtica misión consistía en renegar de lo que eran para convertirse en lo que se decía que eran. Este puede haber sido el caso de Chaplin, aunque resulta difícil creerlo, ya que desde sus primeros films largos el aspecto moralizante y humanitarista aparece de modo insistente. "Candilejas" es, en este sentido, el final de una etapa iniciada por "Luces de la ciudad", película con la que, por otra parte, tiene abundantes puntos de contacto. Film-testamento, film-resumen, film-discursivo, está muy lejos de la frescura, del vigor de las obras del Chaplin-Charlot, de su agresividad también. Chaplin-Calvero se apiada de sí mismo, pide más que una reflexión una complicidad, se aísla del mundo que se le ha hecho hostil —al poco de terminar el rodaje tuvo que abandonar definitivamente los Estados Unidos, en vista de la actitud tomada a su respecto por la América maccarthysta— y si bien la palabra "lucha" no cae de sus labios, ésta se orienta en un sentido puramente individualista, de un vitalismo romántico y un tanto trasnochado, al que se intenta dotar de resonancias poco menos que mágicas. A la palabra "lucha" Teresa se levantará del sillón en el que estaba postrada y recomprenderá la vida activa. En el fondo, "Candilejas" es una parábola mística, en la que el relevo de las generaciones, dentro de una élite constituida por los ungidos con la gracia del arte, se producirá previo un calvario —en el que no faltan alusiones a la pasión de Cristo, como el momento en que el clown se quita el maquillaje y contempla el paño en el que su rostro para el mundo ha quedado marcado, como en el de la Verónica— que culminará, como es lógico, en la muerte del hombre puro. Chaplin-Calvero-Charlot —en ese momento los tres son uno— muere por primera vez en uno de sus films. Ello es significativo. Lo malo es que después vino el "rey" que viajaba a Nueva York. Y, por otra parte, hay que preguntarse hasta qué punto un autor tiene derecho a atesorar a su personaje al tiempo que se suicida.

CESAR SANTOS FONTENLA

autores nuevos

El estreno en Madrid y Barcelona de una obra original de autor nuevo será especialmente protegido mediante incremento en un cien por cien de los módulos de ayuda económica por día de actuación, que se establezcan a favor de aquellas empresas de Local y Compañía cuyas actividades obtengan la calificación de "reconocidas". Las empresas, a favor de cuyas realizaciones se otorgue el título de "Interés Teatral", que incluyan en sus programas obras de autores nuevos, obtendrán un incremento de ayuda que se determinará mediante puntuación especialmente destinada a valorar este esfuerzo, que será sumada al baremo general que, según norma establecida por la presente ley, habrá de calificar el proyecto a efectos de la prestación estatal.

El texto pertenece al Anteproyecto de Ley. Entraña, me parece, una consideración importante: la de que al autor nuevo no basta ayudarle a través de su siempre difícil programación en un teatro nacional, sino que es necesario meterle en las compañías privadas. El criterio es bastante revolucionario pero encaja bien en la contextura económica de nuestra vida teatral, de raíz privada, por más que ahora, la nueva ley, apoyándose en la función cultural del teatro, la proteja y encamine sobre otros supuestos.

El anteproyecto viene, pues, a establecer, de modo regular, y con independencia de los criterios programadores de nuestro Nacional de Cámara, una especie de compensación económica que contrarreste los temores —en principio, fundados— del empresario privado con respecto a la rentabilidad de una obra de autor desconocido. El hecho, dentro de la mecánica mercantil del teatro privado español, es indudable: el público, el de las cien pesetas por localidad y los horarios marginales a nuestra jornada normal de trabajo, ese público que, en principio, procede de los sectores más conservadores de nuestra sociedad —con mayoría femenina—, acude a los teatros en función de una serie de reclamos y juicios previos de orden más bien hostil para el autor nuevo. En el preestablecido acuerdo entre autor y público, en ese pacto tácito suscrito por el primero —con fe notarial de los empresarios que se atreven a presentar su obra—, por el que promete cumplir una serie de respetables requisitos, el autor nuevo es siempre una incógnita, un advenedizo sospechoso, alguien que quizá no respete el juego, un pesado, un subversivo, un ingenio, un agudista y quién sabe cuántas otras desastres potenciales.

Sucede además —y esto es bien significativo— que nuestro público maduro no está dispuesto a que ningún joven le grite. La admisión, la contemplación de los vicios, el ataque ambiguo a los malvados, todo eso son cosas posibles y hasta necesarias. Pero un autor tradicional sabe hacerlo sin molestar, sin herir, a nadie, con hermosas palabras, con pensamientos elevados, con breves y muy soportables penitencias. En cambio el autor nuevo es una sorpresa en puertas. Y no sólo porque no respeta los tabús levantados por la moralidad teatral de nuestro público, sino porque, en numerosos casos, es oscuro, pedante, teatralmente inmaduro.

Quiero decir que no sólo se trata de un prejuicio moral contra el que, desde otra generación y, por tanto, desde otra visión del presente y el futuro histórico, comparece como nuevo autor, sino también, de un prejuicio estético, de un sentimiento hostil ante las sospechosas ideas dramáticas de quien, sin obra anterior que le avale, estrena.

Ambos prejuicios levantan una barrera cuyas consecuencias se concretan en la creación de un escalafón profesional, en la existencia de una lista prácticamente cerrada de autores. Contra esto, a través del Nacional de Cámara y la protección a los estrenos de autores nuevos en compañías privadas, quiere luchar el anteproyecto de ley.

No hay duda, sin embargo, de que el problema es difícil y vuelve a exigir firmeza y comprensión por parte del nuevo equipo que presupone la puesta en marcha de la ley. De un lado, habrá que evitar la mitificación del novel, la sobrevaloración automática de una obra por el simple hecho de haberla escrito un autor desconocido. La exigencia de estreno en Madrid y Barcelona creo que tiende a eso. Los Centros Dramáticos ya se encargan de cobijar a los autores de su región. La subvención surge aquí como una ayuda al empresario que quiera lanzar a un nuevo autor en los grandes mercados de la escena privada; es decir, en Madrid y Barcelona, ante un público y una crítica con peso, afrontando el techo económico y las implicaciones de prestigio propias de ambas ciudades. La subvención inoportuna a una obra nefasta, estrenada en cualquier pequeña ciudad, por no importa qué compañía, con el sólo ánimo de beneficiarse de la protección, desaparece.

Junto a esta lucha contra la mitificación del autor nuevo está la ayuda decidida al que valga la pena. Y aquí, de nuevo, el mismo problema: ¿cuál será el contenido de esta propugnada política de autores?, ¿en qué márgenes de elección podrán moverse los empresarios privados? Porque el problema no está, como el sector paternalista quisiera, en encontrar autores nuevos capaces de hacer un teatro de autores viejos, sino en sentarse en la butaca y ver lo que la juventud española propone desde los escenarios. Y protegerlo económicamente, cuando responda —guste o no— a la evolución entrañada en todo concepto de teatro nuevo.

Un concepto de "lo nuevo" canalizado por las intranquilidades de "lo viejo" es un contrasentido, en el que le va a la ley su potencialidad vivificadora o su triste destino de letra muerta y solemne.

JOSE MONLEON