

artículos de lujo, objetos de consumo

INAUGURACION de la temporada y proliferación de títulos nuevos, avalados casi todos, respecto al público, por un plantel de estrellas super-taquilleras. Entre los numerosos estrenos de la pasada semana, tres comedias de muy distinto corte, dos de ellas firmadas por profesionales prestigiosos. A través de ellas puede deducirse el estado de estancamiento por el que en la actualidad atraviesa un género que en su tiempo fue uno de los más cotizados del cine americano. La comedia, hoy, no puede reducirse a ser la traslación de un enredo lanzado en el teatro, ni un simple vehículo para el lucimiento de unas estrellas. Han ocurrido demasiadas cosas en el mundo para que estos planteamientos sigan siendo válidos y miríficos. El descubrimiento —tardío, puesto que «Alicia en el país de las maravillas» data de hace más de cien años— de la literatura del absurdo ha hecho que la comedia americana precise contar con este elemento como uno de sus componentes típicos. La cultura de la imagen, por otra parte, hace que la comedia necesite, en su parte gráfica, adaptar una serie de hallazgos de la última plástica, que van desde la pintura «pop» al grafismo de los «comics». ¿Hasta qué punto estas exigencias han sido tenidas en cuenta en las comedias de Donen, Wyler y Donen?

Donen se ha limitado a servir, con poca fortuna, los postulados del «star-system». «Divorcio a la americana», producido por Sinatra, con miembros del «clan» o de la familia —que no es lo mismo— en el reparto, es un subproducto cuyo éxito eventual se ha confiado a la presencia en el reparto de nombres populares. Al trío central se unen Trini López —arriata de la casa Reprise, propiedad de «La Voz»— y Nancy Sinatra. La historia, que podía haber dado lugar, con otro tratamiento, a algo interesante, se pierde en una verborrea inútil y sin gracia; en cuanto a la puesta en escena, es prácticamente inexistente, por falta de invención y de entusiasmo.

Wyler, en «Cómo robar un millón y...», se atiene a las fórmulas clásicas y hace gala de su veterania y su conocimiento del oficio. Su comedia funciona en todo momento, especialmente en la segunda mitad, en la que intervienen elementos espectaculares más eficaces que los utilizados en la primera. La historia, banal, difícilmente podía llegar a mejor puerto. Ahora bien, falta modernidad, inventiva, alegría. Todo está en su sitio, todo tiene su medida exacta. Pero, precisamente por ello, se echa de menos el exceso, el paso de la barrera de los «buenos modales» que habrían dado un Quine o un Edwards. Con todo, el film resulta eficaz. Las reglas del juego han sido respetadas, desde el homenaje al viejo cine mudo que supone la confusión de policías en el robo al museo, al culto, al divismo que parece inseparable de este género cinematográfico. Valga, como botón de muestra en este terreno, el «strip-tease» facial de presentación de Peter O'Toole, de quien en un primer momento sólo vemos los ojos —clave de su éxito entre el público femenino— para, a medida que baja el cuadro que le cubre parte del rostro, ir viendo éste por entero. Hepburn, que se reveló en otra comedia del mismo realizador —«Vacaciones en Roma»—, sigue siendo ella misma y exhibiendo, al tiempo que sus modelos de Givenchy —esta vez muy influenciado por Courrèges—, su particular sentido de la comedia.

Donen es el que va más lejos. «Arabesco» es simplemente un objeto, pero un objeto de alto lujo, de perfecto acabado. Ya la obra anterior del realizador, «Charada», apuntaba por este camino. Después de la etapa de desorientación que siguió a las comedias musicales realizadas en colaboración con Gene Kelly —«Un día en Nueva York», «Cantando bajo la lluvia», «Siempre hace buen tiempo»—, Donen ha ido evolucionando hacia un cine sofisticado, deshumanizado, en el que todo se reduce a la escala de objeto decorativo. Personajes y situaciones sirven únicamente para obtener bellas imágenes, para dar lugar a virtuosos ejercicios de cámara. El procedimiento, que ya se anunciaba desde hace algún tiempo, aunque tímidamente, llega a su paroxismo en «Arabesco». Para conseguir una mayor brillantez se recurre en todo momento a imágenes extrañas, a angulaciones aberrantes, a presentar a los personajes reflejados en cristales, en pantallas de televisores, en faros de coche. La estética del «comic» o de «Salut les pains» se une, en una especie de salto mortal, a la de un vanguardismo ya sobrepasado. Claro es que no faltará quien diga que se trata de llegar a una profunda reflexión sobre el ser y la apariencia, que el que los personajes aparezcan siempre vistos a través de lentes deformantes no es sino una manera de subrayar su irrealidad, su comportamiento exterior frente a su verdadera personalidad. Evidentemente, puede haber algo de todo esto. Donen denotaba, ya en «Charada», haber leído los «Cahiers du cinéma» y haberse tomado en serio lo que sobre él se decía. Pero lo que cuenta, en «Arabesco», es su calidad de objeto. Que es también lo que llega a fatigar, a consecuencia de un exceso de decorativismo, de un exceso, también, de vaciedad tras unas imágenes siempre bellas y sorprendentes. Se trata, en cualquier caso, de un callejón sin salida. Lo que en «Arabesco» da como resultado un suntuoso y barroco espectáculo no puede tener continuidad y, mucho menos, ser imitado. Disponer de «objetos» como Loren y Pack, de un fotógrafo como Chailly y, sobre todo, de un sentido de la imagen como el que tiene Donen no está al alcance de cualquiera. Los objetos de lujo, en cine como en el resto de las artes, son para pocos.

CESAR SANTOS FONTENLA

los pobres rebelados

HACIA mucho tiempo que una temporada madrileña no empezaba con una cartelera como la actual. A mediados de octubre, la lista de autores era la siguiente: Alonso Paso, Miguel Mihura, Bertold Brecht, Kataev, otra vez Miguel Mihura, Georges Feydeau, Cervantes, Franco Brusati, Battelwell, Barillet y Gredy, Adriá Gual, Joaquín Calvo Sotelo, Alonso Millán, Carlos Muñiz y Arnold Wesker. En el capítulo de los espectáculos musicales, «El hombre de la Mancha» aparecía sobre supuestos, sin duda, más interesantes que los propios de nuestras revistas y las raras zarzuelas que aún se estrenan.

Contemplada desde un ángulo riguroso, la lista no es ninguna maravilla. Pero una encuesta en ella, aparte de variedad de géneros y categorías literarias, unos niveles de calidad y curiosidad superiores a los tradicionales. Hasta podría pensarse que con un Valle y ese «Marat-Sade», de Peter Weiss, nuevamente postergado, la cartelera de Madrid habría alcanzado en este octubre del 55 uno de los puntos altos de su historia inmediata.

El fenómeno es importante: sobre el papel, y luego, en las salas. Sobre el papel, la lista de autores implica la progresiva conquista de una conciencia cultural en los ámbitos del teatro. Significa que algunos de nuestros profesionales, de nuestros directores con teatro, de nuestros gestores oficiales, van comprendiendo la necesidad de integrar su trabajo en razones no sólo mercantiles. Significa que de los discursos o de claraciones privadas de «amor al teatro» se pasa poco a poco a los esfuerzos concretos. Entraña, en suma, un nivel de información, una «aproximación» a constantes europeas, paralela a otras aproximaciones del mismo orden y de más amplio carácter.

Pensemos que, durante las últimas temporadas, uno descubría apenas media docena de títulos importantes a lo largo de nueve meses de actividad incesante, alta en números y baja en calidad. Incluso podría precisarse que el antagonismo entre los que juzgan satisfactoria o insatisfactoria nuestra realidad teatral, se apoya, a menudo, en la condición cuantitativa o cualitativa de los argumentos. En que a una demanda de calidad suele responder la otra parte con el censo de los teatros abiertos...

En esta ocasión, el problema es menos simplista. En la cartelera hay hasta cuatro o cinco autores integrados en un concepto cultural del teatro. Textos más o menos felices que nos introducen en un tipo de debate que trasciende el simple juego teatral.

La cuestión surge, sin embargo, en la butaca del teatro, situados como espectadores del hecho teatral concreto. La conclusión a que se llega es clara: el nivel de las representaciones rebaja el que es propio de la cartelera. De la intención a los resultados alcanzados hay, en general, una notable distancia. Lo que promete ser, con relación a otros años, una apertura de temporada de cierto interés, se reblandece y escapa. A lo postre nos sentimos —creo que podría decirse así— defraudados.

Si examináramos las causas de la decepción ante los espectáculos previamente considerados interesantes, encontraríamos fallos de muchos órdenes. Habría que comenzar tal vez por el público, nada predispuesto a interesarse por una dramaturgia problemática. Habría que hablar en seguida de nosotros, los críticos, embarrados de una suficiencia rara vez ejercida ante intrusos de la talla de un Brecht o un Arnold Wesker. Luego correspondería considerar la capacidad de los directores y actores, poco maduros técnica y culturalmente para medirse con un tipo de teatro que no responde a ninguno de los patrones habitualmente afrontados. Habría que concluir, finalmente, que nuestra estructura no está preparada para levantar y sostener obras de calidad, y que la mayor parte de los intentos no hacen sino establecer las limitaciones del medio. Cuando se quiere pasar de un teatro bien escrito y bien hecho a un teatro de ideas, empieza a asomar el vacío o el esquematismo ideológico de nuestros hombres de teatro. Situados ante «Raíces», «Madre Coraje» o «El cerco de Numancia», es imprescindible reavivar un tipo de reflexiones, de experiencias, de datos, referidos a planos complejos y supra-teatrales. Wesker, Brecht y Cervantes —siguiendo con los mismos ejemplos— entrañan toda una concepción de la sociedad y de sus tensiones; sus obras son elementos de un diálogo o un debate que debe estar abierto desde mucho antes de alzarse el telón. Responden a tres circunstancias históricas, a tres sociedades, a tres posiciones ante la realidad; aproximarse a ellos es tanto, pues, como indagar y vivir en la realidad, la sociedad y la historia.

Sin este previo requisito, imposible resolver ningún otro problema. ¿Cómo desentrañarse y comunicarse la ironía, el sentido último de un texto, si la sociedad, los individuos, no están previamente interesados por su problemática? ¿Cómo va nadie a «descubrir» la política a través de Brecht o de Wesker? ¿Dónde encontrar la razón y la seguridad última de las decisiones sobre el montaje y la interpretación?

Y, sin embargo, pese a todas estas cosas, estamos en tiempos de agradecer cualquier esfuerzo encaminado a poner delante de nuestros ojos la miseria de nuestro humanismo. Los resultados, cuando quiere hacerse algo para lo que no existen los supuestos objetivos necesarios, son siempre malos. Pero, aun así, es difícil articular ninguna protesta ante tales resultados. Eso debemos dejarlo para los que magnifican nuestra vieja mediocridad. Mejor es decir que los que se equivocan lo hacen un poco en nombre de todos, y que somos todos nosotros, nuestra estructura social y teatral, la que debe mejorar y enriquecerse intelectualmente a fin de que el gran teatro sea, sobre el escenario, a sala llena, una realidad.

Hay que seguir y trabajar, cada cual como mejor sepa.

JOSE MONLEON