

el fénix de alas cortadas

CUANDO las primeras películas de Aldrich llegaron a Europa, la crítica especializada se apresuró a erigirle un trono. Después, a medida que su carrera fue avanzando, los entusiasmos fueron enfriándose. La obra de Robert Aldrich iba teniendo, en efecto, menor interés. La fuerza de «Kiss me deadly», la guerra de «Attack» y «The big knife», la viveza de «Apache» y «Vercruz» habían desaparecido. Una serie de tanteos de diversa fortuna condujeron al realizador al callejón sin salida de «Baby Jane» y «Canción de cuna para un cadáver». La complacencia en lo monstruoso sin nada debajo para sustentarlo, el recurso a los «procedimientos» ahogaron el soplo creador de su autor. Como, por otra parte, los films no dieron en taquilla el resultado espectacular que se preveía, Aldrich decidió cambiar de rumbo. Ello hace que el planteamiento de «El vuelo del Fénix» resulte extremadamente curioso. La simbología que el título del film proclama se refiere no sólo al propio film, sino también a su autor.

En efecto, es como si Aldrich quisiera dejar bien sentado que volvía al «buen camino», que se habían acabado los escarceos y las intenciones gruesamente comerciales para retornar a «la pureza...». ¿Hasta qué punto puede decirse que de hecho esto haya sido así? La obra de la primera época valía precisamente por lo que en ella había de vivo, por la potencia que el director lograba insuflar a unos temas populares, por la ausencia de literatura. Se conseguía un cine de gran calidad sin recurrir a los clichés del «cinema de qualité», aunque en «Attack» y «The big knife» se bordearon aquellos peligrosamente. En «El vuelo...» el procedimiento es otro. Se va de cara al film «importante», a la parábola, al cine «pensante». De ahí que el pretendido retorno a los orígenes sea sólo relativo. El posterior film de Aldrich, «The dirty dozen», con un planteamiento que no deja de recordar al de «Attack», podrá dar la medida de lo que de válido o no haya en la evaluación de su realizador.

«El vuelo del Fénix» es un film contradictorio y en absoluto desprovisto de interés. La contradicción radica, especialmente, en el hecho de haber querido dar una dimensión espectacular a un asunto que, tal como está enfocado, nunca podía tenerla. En función de esa pretensión de espectacularidad, el metroje se estira indebidamente, y la primera mitad de la película llega a pesar. En la segunda, el interés se aviva, y el verdadero propósito del film se desvela. Hay que decir, en descargo de Aldrich, que buena parte de la culpa de lo que ocurre no le es exclusivamente imputable, sino que se deriva de la involuntaria manía de prescindir, a la hora del doblaje, de acentos extrinsecos y expresiones incorrectas. De nada sirve, entonces, que se haya contratado a un plantel de actores internacionales de prestigio, precisamente en función de que cada uno hable con su acento y sintaxis particular, y lo que es más grave, resulte un tanto inverosímil la confusión del resto de los personajes en lo que se refiere a la verdadera personalidad del interpretado por Hardy Kruger, confusión perfectamente explicable si hubiera habido en la versión española la dificultad para expresarse que, sin duda, existe en la original. El fenómeno no es nuevo, y ha dado al traste con la significación de más de una película en la que se jugaba con las diferencias lingüísticas. Pero, hoy por hoy, parece ser que los criterios de la distribución siguen siendo los de continuar con la superconcepción gramatical, a pesar del resultado halagüeño de algunas de las raras películas en las que se ha intentado conservar acentos exóticos, como «Espías en acción».

«El vuelo del Fénix» es una parábola. Una parábola sobre el esfuerzo humano, la solidaridad y la unión entre los hombres. A partir de una situación límite que no es nueva, la de un grupo de personas unidas artificialmente en momentos de peligro, Aldrich ha evitado los escollos del psicologismo para ir a un tratamiento más distanciado, que en momentos hace pensar en Bertolt Brecht. Los personajes no interesan en cuanto a individuos —sólo en el caso de Gabriele se saca a relucir su historia de amor—, sino en cuanto que elementos representativos de distintos estratos sociales, de distintas concepciones nacionales de la vida. La filiación profesional es puesta de relieve, casi con carácter determinante y como condicionante de la conducta de los personajes. En este sentido la película adquiere un carácter épico, que se esclarece en su segunda mitad, llegando a alcanzarse una innegable belleza en los momentos finales, en los que los propósitos de Aldrich, no siempre demasiado claros, quedan de manifiesto. Falta, con frecuencia, la violencia que en otras ocasiones tan bien ha sabido manejar Aldrich y que habría tenido aquí numerosas ocasiones de ser utilizada. Quizá se haya tratado de una actitud premeditada del realizador, precisamente en función de esa distanciamiento a la que me he referido más arriba. Pero, sin ninguna duda, la excesiva frialdad resta interés al film como espectáculo. A un film que, en cualquier caso, y a escala polémica, es susceptible de interesar profundamente en cuanto tal.

CESAR SANTOS FONTENLA

vocación, profesión y técnica

«Fue una temporada de perdurable memoria para los amantes del teatro, en donde, aunque la vanidad de los actores no quiera comprenderlo, hay sitio para todos, porque en el teatro, como en la vida, aunque alguna vez ocupemos un sitio indebidamente, de verdad, de verdad, sólo se tiene el sitio que nos corresponde.»
(De las Memorias de Jacinto Benavente).

El otro día, en uno de los coloquios semanales del Beatriz, asomé, casi con violencia, el tema de los «profesionales» y los «vocacionales» como si se tratase de dos tipos antagónicos de actores. Después, en la prensa, y en alguna conversación con actores, me ha sorprendido la desazón provocada por el tema.

¿Qué pasa aquí? ¿Cuál es el subtexto de esta polémica? ¿De qué generalizaciones y significaciones equivocadas no se está abusando?

Si repasáramos los comienzos de nuestros actores más «profesionales» (es decir, con sueldo bueno y seguro la mayor parte de la temporada) nos atreveríamos ante su duro didacticismo. Uno, de familia de actores, o entredos muy jóvenes como meritorios en las compañías, aprendieron primero a repetir lo que veían; luego, dominadas las que se consideraban reglas del oficio, se atrevieron a dar libios y prudentes pasos, las más de las veces cortados por la mediocridad del repertorio. Otros, alentados por su vocación, se integraron en las representaciones de cámara o en los teatros de cámara, episcópicas conciliaciones de la interpretación y el afán de animar textos de importancia. Reliéganse, si no, los repartos de los estrenos de «Tres sombreros de copa», o «Escuadra hacia la muerte», o los primeros montajes de José Luis Alonso, o los de José Tamayo —cuando aún no tenía el Español— y encontraremos a la mayor parte de nuestros mejores «profesionales» de hoy. Paralelamente, el Conservatorio de Declamación era tolerado sin darle apenas importancia. No se contaba en sus enseñanzas, ni en la idoneidad de sus materias, ni, salvo meritorias excepciones, en el profesorado...

Uno se «hacía actor» como podía. Siguiendo los caminos tradicionales, o de acuerdo con más exigentes criterios sociales y culturales, pasando por una breve e irregular etapa de teatro de cámara.

Durante años, sin embargo, este «experimentalismo» previo estuvo radicalmente disociado de la actividad profesional. Había un falso concepto de escalafón. El teatro viejo se comía al nuevo. De forma que una gran parte de los actores que habían trabajado en representaciones de cámara, asumían su profesionalidad como un rechazo de la etapa anterior. Empezaban a hablar como si fueran empresarios, en lugar de, en tanto que actores, proyectar la totalidad de sus experiencias hacia un creciente desarrollo de su capacidad artística. La estructura general lo pedía casi todo.

Quizá fue el estreno de «Proceso a la sombra de un burro», de Durrenmatt, el que desbarajustó este penoso «status quo». El Nacional de Cámara vivía orgánicamente en manos de viejos criterios. Y a todo el mundo chocó que, empezando una nueva etapa, el TEM pudiera, sin hombres conocidos, sin pleito en el tamaño de las letras del cartel, sostener meses y meses el espectáculo. Ciertamente, sus ingresos no eran los que exige un empresario tradicional a una compañía cobijada en su teatro al cincuenta por ciento. Pero, por ejemplo, eran mayores, varias semanas, a las de otros teatros subvencionados, con figurantes carísimos a la cabeza del cartel. Aparte de que si la obra de Durrenmatt no alcanzaba cifras más altas, era porque, según corresponde a un teatro nacional, las localidades eran más baratas que en los teatros privados y se daban facilidades para beneficiar con los descuentos.

Las espléndidas representaciones de «Ronda de mort a Sinera», por la Escuela Adriá Gual, agrietaron (!) aún más la cuestión.

El problema de la «formación del actor» se enrareció. Por imperativos laborales, y por imperativos ideológicos. Quizá por eso sea urgente e imprescindible evitar confusiones y poner en claro los conceptos.

Debemos evitar que se plante mal lo que, en su verdadera dimensión, no puede ser más positivo. Cuando el joven actor renunció, años atrás, al Conservatorio de Declamación y prefirió comenzar con las funciones de cámara, tomó una decisión paralela a la que hoy está implicada en la estimación de las Escuelas. Cuando una compañía profesional, en lugar de hacer un tanto «vodevil», programa a Wesker, O'Neill, Brecht o Chejov, sigue también el mismo camino. Y otro tanto ocurre cuando se decide trabajar en equipo...

No nos enjambemos en este punto. Y nadie hoy el juego a quien es su enemigo. Los mismos que hoy arremeten contra las Escuelas, han atacado antes la mayor parte de las representaciones de cámara, han fomentado el divismo, y, en general, han trabajado por la inmovilidad de la escena española. El subtexto de su posición debemos saberlo.

Yo creo que las cosas son muy simples. Si uno no está dotado para ser actor, la Escuela Dramática será inútil. Pero si uno lo está, necesitará aprender una técnica y enfrentarse con el trabajo de los directores y con los métodos que señalan las máximas conquistas del arte de interpretar teatro. Ser actor y no tener curiosidad nos remite, en definitiva, a una postura social de la que ya sufrimos bastantes intemperancias. Vocación, profesión y técnica son términos armónicos y ligados entre sí. Añadamos aún la humildad y una participación en la vida colectiva y cultural.

Los «vocacionalistas» y los «profesionales» se equivocan por igual en el planteo de la cuestión. El problema es otro: se trata de mejorar al actor, dentro de la radical necesidad de mejorar todos los elementos de la estructura teatral —y social— española. Empezando, ¿por qué no?, por los críticos.

JOSE MONLEON