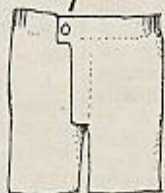


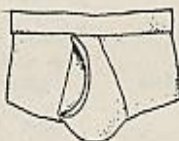
Mi abuelo



Mi padre



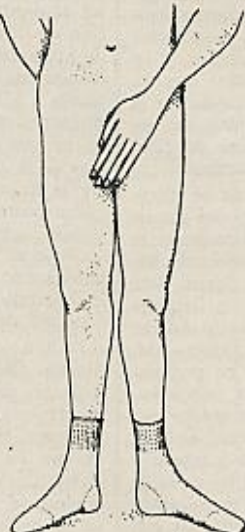
Yo



Mi hijo



Mi nieto



Saltes

ARTE • LETRAS • ESPE

de que éstos den a la extracción social de su público una primordial importancia.

3.ª Una afirmación del grupo por encima de cualquier individualidad. Incluso personalidades tan fuertes como la del dramaturgo Enrique Buenaventura aparecen encuadradas dentro de un trabajo colectivo, en este caso el Teatro Experimental de Cali.

4.ª La exigencia de un debate entre el grupo y los espectadores después de cada representación, no sólo para que aquél explique cualquier aspecto de su trabajo que interese al público, sino, sobre todo, para que éste formule una crítica. Estos debates, a menudo encarnizados, se consideran un valioso material con el que puede el grupo ir ajustando y reordenando su trabajo.

5.ª Una colaboración entre los grupos y las organizaciones sindicales o políticas que luchan por la transformación social.

6.ª Una constante aproximación documental a los hechos del pasado o del presente, que el triunfalismo intenta enmascarar o explicar de un modo contrario a los intereses populares.

7.ª Una preocupación técnica, expresada en los diversos seminarios y trabajos que cada grupo organiza al margen de sus representaciones.

Estas siete exigencias, a las que cabría añadir alguna más, son el resultado de un discurso teatral firmemente asentado en la realidad colombiana. Lo interesante está, sin embargo, en que la mayor parte de las conclusiones a que han llegado los colombianos son aplicables a otros muchos países, debiendo atribuir a la libertad de expresión, a la concien-

ciación política, a la agresiva desigualdad económica, a la ausencia de un agobiante aparato teatral al viejo estilo, la posibilidad de que Colombia haya conformado, con fluidez y en la práctica, las bases de un teatro de enorme importancia.

El interés con que hoy se sigue en el mundo la obra de autores como Carlos José Reyes o Enrique Buenaventura, o el éxito internacional de grupos como el TEC, son una prueba de ello. El Teatro Colombiano se ha convertido en la expresión más consecuente de «hacia dónde va el teatro latinoamericano» en los países, claro está, en que discurre con libertad. ■ JOSE MONLEON.

CINE

«Lo importante es que vive...»

«El espíritu de la colmena», de Víctor Erice (de la que Fernando Lara habló extensamente en el número 575 de TRIUNFO con motivo de su presentación en el Festival de San Sebastián, y sobre la que el propio Erice conversó en nuestro número anterior) se ha estrenado ya en Madrid. El éxito de público que la película viene obteniendo en los primeros días de exhibición viene a plantear una posibilidad realmente nueva en nuestro panorama cinematográfico; la incógnita que permanecía expectante antes de su estreno comienza a desaparecer tras esta primera experiencia.

Aceptada por ese público joven que llena las sesiones del Conde Duque, la película confirma su importancia y su viabilidad en nuestro país, por encima de los criterios conservadores de producción y realización existentes.

La incógnita venía fundada en el hecho de que Erice, prescindiendo de una narrativa «standard», ha configurado su película en forma que pudiera definirse como la de un giro panorámico absoluto sobre un país, una época, unas vivencias, unas rebeliones y una explicación detallada, amorosa e íntima de todo ello, para lograr lo que en sus palabras es «una experiencia totalizadora». La dificultad que el estilo narrativo derivado de su postura pueda ofrecer a un público poco habituado al esfuerzo mental, era la base de aquella desaparecida incógnita.

El término de experiencia totalizadora es ajustable, como un mecanismo de precisión, a «El espíritu de la colmena». Erice parte de una serie de estímulos personales —el cine— y de unos alicientes intelectuales propios —el mito de Frankenstein— para tratar de describir, desde sus vivencias más remotas —la España de los años cuarenta— una configuración socio-política de nuestra historia más

reciente. Es decir, abandonando la necesidad narcisista de exteriorizar fantasmas o traumas propios, Erice los articula en una película que supera rápidamente la expresión exclusivamente individual para pasar a un plano de representatividad histórica mucho más amplio e importante. Lo admirable en su trabajo es que, además del acierto de esa articulación, Erice, aun dependiendo de una rigurosa intelectualización de su planteamiento, no prescinde de una impronta poética que humanice continuamente su rigurosidad y la ofrezca incluso a través de lo espontáneo.

Esa «humanización» parte fundamentalmente de los ojos de sus protagonistas, de sus silencios y sus voces que amplifican la significación que, sobre el papel de un guión, pudieran tener. Y cuenta con la particular psicología de sus personajes —la espléndida y entrañable Ana, de seis años— sin perder el ritmo ideológico de su narración. Lejos del dogmatismo o del panfleto, Erice permite que la niña Ana ate el cordón del zapato del fugitivo, intente afeitarse como su padre o se comporte como una abeja mínima de esa espléndida y atemorizada colmena general en la que vive; sin rasgar

Teresa Gimpera, «la mujer que escribe una carta». Fotograma de «El espíritu de la colmena», de Víctor Erice.



ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

—antes al contrario— la unificación del conjunto.

Ana, sin dejar de ser lo que es, aguarda y espera su liberación. Sueña con esas vías del tren, único vehículo hacia la vida que se tiene en la colmena. El tren que deja abierta la esperanza a las cartas de la madre, que permite la llegada de un eventual, pero contundente, mundo propio, y que es el único que silba alto. Ana debe librarse de su padre, del hombre que maneja las abejas y que las analiza, sin casi percibir que él es al mismo tiempo una abeja más, enclaustrada en esa casa que, curiosamente, tiene en sus ventanales poliedros idénticos a los de una colmena. La liberación —el mito del padre— no está planteada por Erice sólo a niveles mitológicos. En este caso, gracias a la precisión de la época en que se desarrolla su película, es una liberación bastante más general, y la postura de Ana —primero expectante, más tarde llena de curiosidad activa y, por fin, libre— no le pertenece a ella sola.

La rebelión de la criatura contra su obra, la revolución de las abejas —aunque de momento sólo de la única abeja lúcida de la colmena— conecta con el mito de Frankenstein (explicitado repetidas veces en la película) para darle una nueva dimensión, más presente en nuestra perspectiva histórica actual. El desligamiento con el mundo de los silencios en el que la sangre no sea sólo un motivo más para halagar la vanidad (como en la hermana mayor), sino una pregunta y una inquietud.

«El espíritu de la colmena» es una obra sólida, estremecedora y finalmente optimista, que enriquece sus perspectivas en sucesi-

vas visiones. Nos encontramos ante una nueva posibilidad creativa, como sólo muy de tarde en tarde ocurre en el panorama cinematográfico universal. Porque Erice en su película, y espere que en sus sucesivas realizaciones, nos ofrece la única vía posible para la creación de una plena obra artística: tras un sólido entrenamiento intelectual, el compromiso con la realidad que acepta ésta en todas sus dimensiones. Desde la realidad palpable de visceras propias hasta otra, objetiva y comprensible desde planteamientos más reflexivos. Y este enfrentamiento con la vida permite a Erice —como a su protagonista— abrir rápidamente varias puertas que alcanzan finalmente la felicidad de una habitación prohibida donde el padre no se encuentra. «El espíritu de la colmena» conduce inevitablemente al espectador por caminos similares, y así la película adquiere el valor de obra magistral, de película que abre puertas por las que todos podemos también pasar.

Desde esta pequeña tribuna de la crítica cinematográfica me permito recomendar vivamente la visión de esta película más allá de la mera contemplación de sus imágenes. ■ DIEGO GALAN.

«Hitler, un ambiguo documental reconstruido»

Las limitaciones con que cuenta «Hitler, los diez últimos días» («Hitler: the last ten days», 1972), de Ennio de Concini son las habituales del documental reconstruido. Más preocupado por la mimesis que por una interpretación histórica, el sentido del film

no va más allá de intentar suplir la ausencia de una cámara que en la realidad hubiese recogido la caída del Führer. Basándose en un testimonio directo —el del «Capitán Hoffman»— y en varias aproximaciones a cómo debieron suceder los hechos, la película quiere ser puramente objetiva, testigo imparcial de lo acontecido. Al margen de que en diversas ocasiones dicho intento se contradiga (¿cómo puede saberse, por ejemplo, cuál fue la última conversación entre Hitler y Eva Braun, en qué términos se desarrolló?), pienso que es preciso otro enfoque más complejo y enriquecedor a la hora de abordar un empeño como el intentado por De Concini. Sin que los fragmentos de documentales reales insertos en la acción aporten nada nuevo debido a la facilidad y simpleza con que están empleados.

Lo mejor son los primeros minutos, con unos títulos de créditos espléndidos y la sorpresa que causa ver la perfecta caracterización de Alec Guinness —¿quién podría pensar que es el mismo actor quien personifica a Hitler y al Papa Inocencio de «Brother Sun, Sister Moon» de Zeffirelli!—, en un esfuerzo que no ha dejado de ser criticado en la propia Inglaterra, donde el film tuvo dificultades de exhibición por considerarse ideológicamente ambiguo al propietario de las cadenas de cines que lo tenía contratado. «Soy antinazi como el primero —se vio obligado a declarar Guinness—, pero como actor tenía que atenerme al punto de vista de Hitler. Detrás de la imagen del tirano debía existir un hombre con sus problemas emotivos, un hombre que sabía ser cortés cuando



«Hitler, los diez últimos días» («Hitler: the last ten days», 1972), de Ennio de Concini.

la ocasión lo requiera. Yo debía representar a Hitler tal como era; de lo contrario, la caracterización no habría sido perfecta».

Desde luego, la acusación de ambigüedad no habría sido descabellada. Creo que en mayor grado por esa búsqueda de imposible objetividad, de mimetismo a ultranza —que ha presidido la elección de actores y la construcción del decorado, espléndido por otra parte—, que por motivos de orden ideológico. Es insuficiencia más que reaccionarismo lo que se desprende de «Hitler, los diez últimos días». Incluso en el propio tratamiento del dictador nazi, presentado como un enfermo, como un neurótico obsesivo, y no como la encarnación de unas determinadas ideas al servicio de intereses económico-políticos muy definidos, con las ansias expansionistas del gran capital alemán como última motivación. De sobra es sabido que si se patologiza a un personaje, se le priva instantáneamente de su «peligrosidad», de su carácter representativo, al confinarle en los límites de «caso aparte». Y si Hitler lo fue —afortunadamente— en buena medida, todos sabemos que su trayectoria tampoco ha sido única en la historia de la Europa contemporánea. Veo muy posible que en sus últimos días de existencia fuese un obseso de la traición y que su incalculable ego-

tismo, su megalomanía habitual, se acrecentasen al máximo. Pero por ello mismo, el punto de vista de De Concini tenía que haber sido lo suficientemente amplio, lo suficientemente rico, como para completar esta postera fisonomía. Porque, insisto, hacer de Hitler un enfermo me parece otorgarle un favor que su siniestra memoria no se merece de ninguna manera.

Quizá la causa de buena parte de las objeciones radiquen en la falta de madurez como director de Ennio de Concini. Conocido guionista del cine italiano («Divorcio a la italiana», de Germi, por ejemplo) y de coproducciones sin interés («Madame Sans-Gêne», «Los cañones de San Sebastián»), vela aquí casi sus armas en la puesta en escena. Y si ha logrado dar un clima claustrofóbico —apoyado en la fotografía de Ennio Guarnieri y el ya citado excelente trabajo en la decoración de Michael Lamont—, a las insuficiencias descritas se une, en el lado negativo de la balanza, una especie de trivialización de los hechos que intenta —sin conseguir— aligerar el ritmo pesante del film. Entre el cincuenta y seis cumpleaños de Hitler, con que arranca la película, la boda con Eva Braun y su celebración posterior, y diversos momentos humorísticos, más parece que estamos viendo una «soirée» mundana que la espera

angustiosa de un trágico final presentido.

Y, al fondo de lo que escribo, una pregunta me inquieta: ¿por qué, en 1973, la «moda Hitler»? ¿Por qué casi simultáneamente a «Hitler, los diez últimos días», surgen otras películas sobre el Führer? ¿Por qué su figura vuelve a interesar? ¿Por qué las tiendas de París y Londres están llenas de «gadgets» relacionados con el nazismo? Me temo que la respuesta supera con mucho los límites de una reseña cinematográfica. ■ FERNANDO LARA.



Yo vengo hablando aquí, con relativa frecuencia, de la Escuela Pictórica de Pamplona, para referirme genéricamente a un grupo de jóvenes pintores que enfrentan a la realidad de una manera especialmente crítica, en la que se superponen los valores expresivos a los puramente pictóricos. Lo que trae hoy hasta nosotros Juan José Aquerreta, tan densamente cromático y pictorista, ¿puede considerarse una voz particular dentro de esa escuela?

AQUERRETA. Galería SEN. Madrid

Desde luego, la pintura del joven pamplonés —¿o pamplonés?— Juan José Aquerreta no se ajusta a esas dimensiones críticas, o por lo menos documentales, que yo advierto en lo que he llamado «Escuela de Pamplona». Pero posee, en cambio, una penetración especial en