

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

dición con un texto claramente anárquico que escapaba continuamente de las rígidas reglas brechtianas — dado que la escenificación de la directora británica se mantenía fiel a las formas del «teatro épico»—. Jaime Salom propone un distinto acercamiento al texto de Behan, que acentúe los componentes «poéticos», «farsescos» y, por otra parte, «naturalistas» de la obra. Aquí, y no en la línea elegida por la Littlewood, es donde yo veo la contradicción. Porque si, indudablemente, «El rehén» manifiesta la postura anárquica de su autor cara a unos hechos de su país, el trabajo del adaptador y del director ha de conformar precisamente esa anarquía, mostrando sus límites, clarificando sus ambigüedades. La labor ordenadora que el montaje debe realizar con respecto al texto en bruto de que parte es la propia raíz del proceso en que culmina el hecho escénico. Joan Littlewood escogió el brechtianismo —al que además se presta espléndidamente el escrito por Behan— para llevar a cabo dicha ordenación. Que en el caso de Loperena y Salom se halla totalmente ausente, al moverse en unos moldes tradicionales, que pretenden divertir o conmover al espectador de una manera primaria, hasta deformar los propios significados, incluso la textura ideológica, de «The hostage».

No quiero decir con ello que el único posible montaje de la obra tenga que moverse necesariamente dentro de las formas épicas, pero lo cierto es que la alternativa que se nos propone desde el Bellas Artes madrileño es claramente inválida. En su búsqueda, de un teatro popular (búsqueda interrumpida por la muerte, que le sobrevino en marzo de 1964 tras una muy agitada vida que incluye periodos de colaboración con el IRA, cárceles, actividades manuales y periodísticas y una notable afición a

lo que se suele calificar de «excesos»), Brendan Behan marchó por el camino del espectáculo integrador, que incluye un lenguaje cotidiano de los sectores cuya problemática no acostumbra subir a escena, un desgarrar en los comportamientos que se acerca hasta la parodia y una utilización de canciones y bailes populares, incluidas no sólo para dinamizar la acción, sino como expresión realmente autóctona que sirviese, al mismo tiempo, para quitar «trascendencia», «emoción», «identificación puramente sensible» con lo que se narra. No nos hallamos, entonces, nada lejos de la vía ejemplificada y perfeccionada por Bertolt Brecht. Del que, sin duda, le separa, por otro lado, la menor entidad ideológica de Behan, su pretendida «independencia» que acaba por ser fuego de artificio contra tirios y troyanos, el escaso control que en muchas ocasiones mantiene sobre su mismo material dramático. Aquí es donde —como antes decía— tienen su puesto protagonista el adaptador y el director, si es que merecen el nombre de tales.

Por desgracia, ninguno de los que ahora han emprendido la tarea de acercarnos al autor irlandés era el más adecuado para hacerlo. Jaime Salom me parece una clara antítesis de Behan, sólo hay que pasar su producción propia. Como era de temer, ha aproximado hacia sus concepciones ideológicas y estéticas el texto de «El rehén», empobreciendo además su lenguaje, según se puede apreciar con la lectura directa del mismo o con su traducción castellana, publicada entre nosotros en el número 81 de «Primer Acto». Suprimiendo diálogos, inventándose otros (como el muy decisivo de Teresa al final de la obra, o chascarrillos, juegos de palabras y chistes para divertir al espectador habitual del Bellas Artes), ha hallado en su fiel director,

Loperena, el impagable colaborador para deteriorar —mucho más aún que los quince años transcurridos— la obra de Behan. Tampoco los actores —excepto Carmen Maura— han querido quedarse atrás: los habituales «números» de Javier Loyola y las miradas al público de Queta Claver son de primerísima categoría. ■ R. V.



CINE

Desde una óptica adolescente

Hay películas cuyo elogio resulta «peligroso», por cuanto la postura favorable del crítico puede ser mal entendida. Normalmente, el lector no atento simplifica el contenido del comentario en una o dos frases, referidas a si el film en cuestión «le ha gustado o no» al firmante, sintetizando en un «lo pone bien o mal» todo su juicio. Se olvidan así casi siempre diversas matizaciones fundamentales, el sistema de valores y contravalores puestos en juego, los supuestos explícitos e implícitos desde los que el crítico efectúa su análisis y, sobre todo, el terreno de juego planteado por la obra que se considera. Si no atiende a estos elementos, el lector caerá en el mismo maniqueísmo mental de que el comentarista está obligado a huir. Con lo que sus esfuerzos por escapar de un crítica puramente valorativa, esquemática, calificativa, habrán resultado en buena parte baldíos.

De no tener en cuenta lo dicho, mal se entenderá nuestro trabajo, y, concretamente, esta reseña de «Jeremy»,

de Arthur Barron (1972). Obra de un voluntario tono menor, narra con sensibilidad y conocimiento psicológico la relación erótica de dos adolescentes de dieciséis años entregados a una actividad de tipo musical. Estos son exactamente los límites en que se desenvuelve la película, aquéllos dentro de los que debe moverse cualquier valoración. Si abstraemos los términos «erotismo», «adolescencia» o/y «música», dicha valoración será inadecuada al situarse en un terreno distinto al que marca el film. Mezclándolos como en una coctelera, Barron ha logrado con su «opera prima» (realizada en 16 mm.) un producto verosímil, en el que se mantiene una lógica interna entre los personajes y los hechos que viven, directa consecuencia de su manera de desearlos, sentirlos y afrontarlos. Por ello son útiles —cara a la propia coherencia interior de la historia— todos los datos que Barron (1) va suministrando a lo largo de ella. Y aún más que útiles, imprescindibles para no universalizar la anécdota, para no convertirla en una idealística «historia de amor», en un instrumento torpemente generalizador.

Esta es la diferencia fundamental con «Love Story», de Erich Segal y Arthur Hiller, de la que —con protagonistas más jóvenes— se ha considerado a «Jeremy» como una repetición. Pero si bien es cierto que el film de Barron no escapa en varios momentos ni al ternurismo (banda musical de Lee Holdridge), ni al tópico (dificultades de Jeremy para ponerse en contacto con Susan, superadas gracias a su «despreocupado» amigo Ralph, y las conversaciones posteriores entre ambos), ni a la facilidad (relación de Jere-

(1) Profesor de cine de la Universidad de Columbia, con unos treinta documentales en su haber, entre los que figuran los dedicados a Griffith, Johnny Cash y Kennedy.



«Jeremy», de Arthur Barron (1972).

my con sus padres), y que siempre está narrado desde una óptica adolescente, también es verdad que sus imágenes poseen una sinceridad y una capacidad descriptiva de sentimientos y ambientes de las que «Love Story» se mostraba ayuno. El hecho de que dos películas se muevan en órbitas paralelas no prejuzga necesariamente su similitud, sino que más bien realza sus contrastes, acentúa —como acabamos de ver— sus diferencias.

También contrariamente a la novela de Segal o al film de Hiller, «Jeremy» no es una obra conformista cara a las relaciones eróticas. El encuentro de estos dos adolescentes solitarios, sensitivos, apasionados en cuanto melómanos, no se efectúa de manera platónica, conforme a unos clichés de mixtificado romanticismo. Las diversas etapas por las que va pasando su proceso de conocimiento mutuo culminan y se realizan plena y realmente en su primera experiencia, de la que salen enriquecidos, alegres, maduros. No nos hallamos, entonces, ante la típica historia del «primer amor» ante una mitificación de los paseos en compañía y las manos juntas. Se ha dado un importante paso adelante, y como continuación lógica de su trayectoria, Jeremy y Susan —sin complejos, inhibiciones ni trascendentalismos de ningún tipo— hacen el amor. Que con ello dos perso-

nas de dieciséis años logren una vivencia satisfactoria, y no una culpa que les persiga o una condenación eterna, me parece que es proponerle algo positivo al espectador. Y mucho más todavía al espectador español, aunque se le haya privado de parte de esta secuencia fundamental y el sector de público al que esencialmente va destinada «Jeremy» no pueda verla por estar prohibida entre nosotros para menores de dieciocho años. ■ FERNANDO LARA.

Un borrador de Nazarin

Así califica Ado Kyrou la película de Buñuel «La mort en ce jardin», y diecisiete años después de su realización, ésta parece ser su cualidad fundamental. De hecho, como «La fiebre sube a El Pao», esta coproducción franco-mexicana sufrió tantas imposiciones de los productores, que, según el propio Buñuel y sus historiadores, resulta prácticamente imposible entender ahora cuáles fueron las primitivas ideas que se querían desarrollar en la película. Forzada a ser una más de aventuras, el mundo buñueliano lucha por aparecer entre una maraña de tópicos de género. Entendida la película como una de más de su autor, y estando ya en la clave de las constantes buñuelianas, puede resultar factible entenderla dentro de su poética, pero