

Con motivo del estreno casi simultáneo de "Aguirre, la cólera de Dios" y "El enigma de Gaspar Hauser", ya expusimos en estas mismas columnas (TRIUNFO, número 678, de 24 de enero de 1976) cuáles nos parecían las líneas esenciales del cine de Herzog. No es el momento ahora de repetir las, sino de ir percibiendo película a película la formación y desarrollo del estilo y pensamiento de su autor. Llegado el final del ciclo y tras el contacto directo que proporcionará la futura presencia física de Herzog entre nosotros, habrá ocasión de replantearse si lo que hace año y medio establecíamos como "balance provisional" puede pasar a definitivo una vez analizadas obras entonces aún desconocidas.

Y es en este sentido de formación de un juicio global como "Signos de vida" ("Lebenszeichen") presenta hoy un mayor interés. Primer largometraje de Herzog, realizado en 1967 cuando contaba tan sólo veinticinco años y la breve experiencia de tres cortos, constituye un reflejo todavía incipiente de algunos de los caminos transitados luego por su autor. Muy apegado a una estructura fragmentaria del relato cinematográfico que defendieron los cineastas jóvenes de los años sesenta, claramente descompensado entre la minuciosidad de su descripción de la aburrida existencia de tres soldados nazis encargados de la vigilancia del fuerte de una tranquila isla de Creta, y la intensidad de la peripecia final, "Signos de vida" ofrece ya —sin embargo— dos de las características más definitorias del Herzog posterior: su búsqueda de imágenes insólitas (como la del valle de los diez mil molinos de viento), y su atención hacia personajes que, como este Stroszek o después Aguirre, enloquecen en su intento de llevar a cabo una empresa desaforada, "titánica", donde la rebeldía contra los límites de la realidad conduce necesariamente al fracaso. ■ FERNANDO LARA.

Simplemente, basura

Utilizar la guerra civil española como pretexto para una comedia celtibérica, puede ser calificado de muchas formas: deshonestidad y oportunismo son dos de ellas. Quizá no las más duras ni tampoco las más sinceras; de hecho, a la salida de la proyección de "Tengamos



"Tengamos la guerra en paz", de Eugenio Martín (1977).

la guerra en paz" eran otras palabras de mayor calibre las que acudían a la cabeza de quien esto firma, otros términos menos suaves los que aplicábamos a este film de Eugenio Martín. Pero guardemos las formas, seamos civilizados, y no insultemos por más que nos insulten desde la pantalla. Haya paciencia, que diría el profesor Tierno Galván...

No es cuestión de ponerse con la barba y la perilla, pero —sin que suene a grandilocuencia moralista— creo que ha llegado la hora de pedirles a nuestros guionistas y directores algo muy "anticuado": respeto. Respeto por los millares de víctimas que causó la guerra civil, respeto por las ideas —e incluso los intereses— por las que lucharon, respeto por la memoria de unas mujeres y unos hombres que se encontraron abocados a una tragedia de increíbles proporciones, respeto por nosotros mismos, hijos o nietos de aquella situación, todavía latente en tantas y tantas zonas de nuestra conciencia colectiva, todavía real de muchas maneras tras cuarenta años de dictadura atroz... El afán de conseguir un éxito de taquilla al precio de lo que sea, por encima de cualquier noción de ideología, ética o sentimientos, es una de las más tristes constantes del cine español de hoy. Se ganan, sí, premios internacionales en los Festivales, pero los ganan esas excepciones casi únicas y casi siempre las mismas que "salvan la cara" de la producción nacional. Pero lo que se está estrenando una semana sí y otra también, lo que el espectador español ve mayoritariamente, son películas tan denigrantes como "Tengamos la guerra en paz".

Pueden ponerse —como se hace en este caso— citas de Larra y Sánchez Albornoz al comienzo y final del film, pueden ambientarse los títulos de crédito con

fotos auténticas de la guerra civil, pueden sacarse en las imágenes retratos, símbolos, frases o saludos que nos recuerden aquellas circunstancias... Todo ello no significa otra cosa que un torpe "morbo político" que añadir al erotismo revestido de que se suele impregnar toda esta floración de comedias celtibéricas. La historia de un combatiente, unas veces franquista, otras veces republicano, que se ve asaltado sexualmente por las reprimidas mujeres de un pueblo sin hombres, no da paso a ningún pretendido "mensaje" pacifista o de reconciliación nacional. Es, simplemente, basura. ■ F. L.

Los cuentos de hadas de un tramposo

Hay quien, reconociendo que Lelouch "es un tramposo", mantiene que eso se le puede perdonar porque, al fin y al cabo, "es un tramposo simpático". Bueno... Como en nuestras relaciones personales, la simpatía o la antipatía hacia un cineasta dependen de toda una serie de factores subjetivos, de elementos predominantemente emocionales. No se trata, por tanto, de una estimación crítica, aunque sí revele una determinada forma de entender el cine más basada en la sensación que en el análisis. Pero lo más importante es que incluso sus defensores ya aceptan que a Lelouch se le califique, con uno u otro matiz, de "tramposo". Algo hemos avanzado.

Y trampa es engaño, mixtificación, burla, intento de hacer pasar lo verdadero por falso y viceversa, ganas de confundir a quien sufre esa trampa; es decir, en este caso, al espectador. Con lo que estamos definiendo el objetivo fundamental de "¡Si

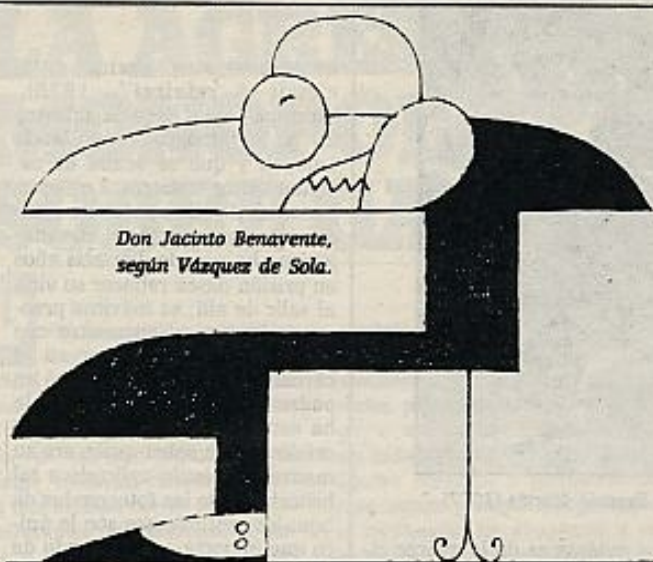
empezara otra vez!" ("Si c'était à refaire!", 1976), "trampa" que hace la número 20 en la filmografía de Claude Lelouch y que se acaba de estrenar entre nosotros. Los componentes de ella son los de cualquier melodrama fácil: una mujer que ha pasado dieciséis años en prisión desea rehacer su vida al salir de allí; su máxima preocupación será el encuentro con ese hijo que quiso tener en la cárcel —para lo cual se buscó un padre fortuito— y que nunca la ha conocido, pues se crió en un orfanato sin saber quién era su madre... El estilo aplicado a tal historia, el de las fotonovelas de lujo: los sentimientos son lo único que importa en un mundo de seres bellos, pulcros y elegantes, donde siempre acaban por triunfar los buenos precisamente porque son buenos, porque aman y son amados.

Pero el problema no estriba en que Lelouch cuente fotonovelas o ponga en imágenes sugestivas "cuentos de hadas"



"¡Si empezara otra vez!" ("Si c'était à refaire", 1976), de Claude Lelouch.

para el burgués parisino de 1977. El problema es que tiene la desfachatez de conectarlos con la realidad, de que sus personajes no sean esas princesas, esas brujas y esos gnomos tan divertidos de nuestra infancia, sino seres humanos que atraviesan por situaciones más reales —en teoría— que el encantamiento de una doncella o el zapato perdido en un baile regio. Y así, en sus manos, las cárceles son comodísimos centros residenciales; las presidencias, todas unas bellezas; el trabajo, muy fácil de conseguir; los pisos, asequibles; los profesores, "gauchistes" enormemente divertidos... "Pas de problèmes!", ningún problema, es la divisa del cine de Lelouch, donde "to er



Don Jacinto Benavente,
según Vázquez de Sola.

mundo é güeno", todo lo vence el "amor" y la "amistad". Ahí está la trampa, que no nos hace la maldita gracia. F. L.

TEATRO

A propósito de un nuevo montaje de "La Malquerida"

Cuando hablamos de nuestros clásicos aquí nos referimos siempre a los escritores del barroco. Sobre los autores de los siglos posteriores, pese al innegable interés de muchos de ellos y a que sus textos se editan y se estudian en el marco de la "formación literaria", la escena rarísima vez se pronuncia. Si, además, advertimos que los montajes de autores del pasado —del Siglo de Oro o de después; de España o de otro lugar— se hacen, en una abrumadora mayoría de los casos, con el paternalismo culturalista que aquí rodea a las subvenciones oficiales, llegaremos a conclusiones inquietantes. Se diría que somos una colectividad convencida de la inutilidad de nuestra Historia, de lo estéril de cualquier encuentro con las obras dramáticas que encarnan los conflictos y las actitudes estéticas del pasado. Si utilizáramos el teatro como baremo —sin olvidar, claro, qué clase social es la que está en condiciones materiales de sostenerlo—, nos

definiríamos como una sociedad "estrenista", dispuesta a congregarse ante el "último éxito" importado o el autor nacional de "moda", pero poco propicia al encuentro tanto con los dramaturgos del pasado como con aquellos otros que, siendo de nuestros días, no han alcanzado la "consagración". La razón para ir a un teatro sería "la moda" o la esperanza de una "gratificación cultural". Lo que quizá nos permitiría concluir que esa desatención de nuestra burguesía —grupo social de donde proceden los espectadores— hacia el gran teatro del pasado, es decir esa incapacidad para descubrir su vigencia, entraña una falta de conciencia histórica.

La paradoja sería que encuadrados en un país —o, si se quiere, en un Estado— cargado de pasado, constituiríamos una comunidad muy poco interesada por él, tal y como apuntaba Francisco Nieva al señalar la imposibilidad de hacer "de las nuevas interpretaciones de la Historia" un arma combativa, dado el general desconocimiento de las antiguas.

Una explicación, quizá demagógica, del fenómeno sería que el español medio está "harto de su Historia", que la identifica con las formas de la represión, rechazando cualquier manifestación que pudiera magnificarla.

Es seguro que en esa explicación hay una buena dosis de verdad. El teatro español ha solido contener una carga ideológica que se opone a muchas de las preocupaciones democráticas de nuestra hora, tanto en el tratamiento de instituciones y comportamientos como en la simple concepción del Estado. Pero tal explicación no es del

tudo satisfactoria: primero, porque el amplio censo reaccionario del país debiera apoyar la representación de un teatro de tales características; segundo, porque el teatro no ha hecho más que recoger la "situación histórica", poniendo ante la mirada crítica de nuestros días tanto las ideas y mecanismos autocráticos, como la entidad —generalmente manipulada, pero "restituible" desde una visión materialista de la Historia— de las fuerzas que se oponían a cualquier forma de absolutismo; y, tercero, porque, más allá del marco español, existe una dramaturgia que aclara con extraordinaria lucidez el proceso de creación y desgaste de la burguesía a lo largo de los dos últimos siglos.

Si repasáramos la lista de los llamados "clásicos contemporáneos" que se representan en el mundo, nos encontraríamos con una lista —Chejov, Strindberg, Pirandello, Beckett, Gorki, Brecht, Ionesco, García Lorca, etcétera— repetida en numerosos países, con la adición en cada lugar de aquellos que poseen un específico interés nacional. La norma sería, en este punto, inflexible: habría una relación directa entre el rigor del teatro de un país, y por tanto también de su vanguardia, y su interés por la representación de sus autores del pasado. Polonia, Inglaterra, Alemania y aun Francia serían el ejemplo. Allí las reposiciones —a menudo en salas de repertorio— constituyen una parte medular de la vida teatral. Aquí, en cambio, sólo Lorca y Valle-Inclán parecen pesar sobre ciertos sectores con categoría de "clásicos contemporáneos". Y ello por la concurrencia de factores muy especiales. En el caso de Federico, su asesinato; en el de Valle, porque, de hecho, ha sido como estrenarlo ahora... El nulo interés prestado recientemente a la publicación de "El público", texto de Federico hasta ahora inédito, o el éxito sólo relativo de "Los cuernos de Don Friolera", de Valle, mostrarían las limitaciones de su ascendencia...

Y, ¿cómo situarse ante un autor como Benavente? Nadie niega que "La Malquerida" es un drama escrito con gran sabiduría. Ahora bien, ¿nos importa hoy? Sería ingenuamente simplificador decir rotundamente que no, atendiendo a su carácter de drama privado y a su retórica ruralista. Como lo sería también querer justificar su valor con citas añejas y el recuerdo del Nobel que le dieron a don Jacinto. La obra, simple-

mente, se nos ha quedado —y hablo ahora como "público" y no como "especialista"— descolgada, sin marco de referencia, asfixiada por esa falta de cultura teatral, con todas las implicaciones que al principio nos permitíamos apuntar.

Los actores y la dirección de Enrique Diosdado se ajustan a lo que siempre se ha hecho con la obra, salvo aquella ocasión en que el productor Antonio Redondo, el autor Alfredo Mañas y el director Juan Guerrero Zamora quisieron romper audazmente con la rutina. Pero ni funcionó aquella audacia ni funciona ahora el respeto. Simplemente porque carecemos del discurso vivo que dé a esas decisiones su riesgo y su resonancia.

A falta de esa conciencia crítico-histórica, parece que todo da igual... ■ JOSE MONLEON.

ARTE

Xavier Valls: La pintura sobre todas las cosas

Forme parte de los iniciados. Conozca a Xavier Valls antes de que la moda (que también afecta a los puros, a los que no han querido nunca nada con ella) de la pintura figurativa lo encumbre hasta los lugares que en justicia se merece; descóbralo a tiempo, antes de que sus cuadros alcancen cifras astronómicas (ya se cotizaban en más de un millón de pesetas en su actual exposición celebrada en Mallorca (1) y que vayan a parar todos a las colecciones de los multimillonarios americanos o franceses. Yo preferiría que mis cuadros no fueran tan caros, o que se destinaran únicamente a los museos, pero existe un mercado del arte y todavía no hemos descubierto nada para evitarlo.

Valls nació en Barcelona en 1923. Empezó a pintar desde muy joven, y por suerte, en aquellos años tristes de los cuarenta, conoció a Sunyer, a Collet, a Artigas, a Manolo Hugué,

(1) Galería Sa Plaza Freda. Son Servera.