

CON EL FRÍO AUMENTA LA CLARIDAD

Fue muy calmante poder leer en su libro póstumo, *Mis premios*, que Thomas Bernhard, el gran inyectivo, había sido beneficiario de varios premios literarios, y que incluso los agradeció con discursos escritos adrede. La razón en su caso no era la vanidad sino la necesidad de dinero, pero aun así, en las palabras pronunciadas al recibir el Georg Büchner, Bernhard introdujo una de sus paradojas: “Tenemos, decimos, derecho a la justicia, pero solo tenemos derecho a la injusticia.” La historia de los premios en todas las artes es un cúmulo de injusticias y glorias efímeras (más llamativas cuanto más importante es el galardón, por ejemplo el Nobel), pero el cine, por su particular carácter suntuario y su recia base comercial, es el más propenso a la exaltación de lo irrelevante.

Ninguna de las películas reconocidas por las academias cinematográficas, que en los tres primeros meses de cada año dan a conocer su palmarés, es del todo medio-

cre, y hay una, *De dioses y hombres* (ya comentada en esta sección y muy distinguida en los César de la Academia francesa), de verdadera calidad, pese a su sutil tendenciosidad cristiana. Tampoco es irrelevante *Pa negre*, que barrió en los Goya españoles después de haber barrido, en una de esas curiosas anomalías dúplices del país, en los premios que da la Academia del Cine Catalán. Lo lamentable en el caso de *Pa negre* es que el reconocimiento le llega a su director Agustí Villaronga, uno de los grandes nombres de nuestro cine, por su obra menos personal, un ejemplo de un género atávico que encuentro insoportable y llamo *cine de tazón*, en este caso agravado por ser el sólitico tazón de leche infantil ingerido—en las cocinas de la posguerra— con numeroso acompañamiento de chillonas mujeres de luto y hombres con boina. No sería Villaronga el excelente cineasta que es si no hubiera en este filme convencional momentos de singular belleza sesgada, y solo queda desear que su abultado triunfo le permita al autor

llevar a la pantalla su más querido y eternamente aplazado proyecto, la adaptación de *La muerte y la primavera*, la obra maestra de Mercè Rodoreda.

En los Goya, el derecho a la injusticia le correspondió plenamente a *También la lluvia*, la película más ambiciosa y lograda de Icíar Bollaín, siendo a mi juicio también merecedora de algún premio más de los que obtuvo *Buried*, el sofisticado *tour de force* de Rodrigo Cortés, una nueva demostración de la inesperada pujanza de la narrativa de terror en el cine español actual. Todo eso, naturalmente, sin entrar en el capítulo más sangrante de las injusticias propias a todo concurso de méritos juzgado por seres humanos y gremios de intereses: el de las nominaciones disparatadas y las posibles candidaturas omitidas. La pedrea humanitaria, a la que tampoco escapan estas rifas anuales, tuvo algunas semanas antes de su corolario en la acumulación de distinciones otorgada por la Academia del Cine Europeo a *El escritor* (*The Ghost Writer*), el brillantísimo pero



•La muy premiada *El discurso del rey*.

a la postre banal ejercicio narrativo del perseguido Polanski.

Por razones obvias, los premios filmicos que tienen más repercusión son los anglosajones, los británicos BAFTA, los de la crítica extranjera en Estados Unidos y, por supuesto, los Oscars. Indignarse con el historial de las estatuillas distribuidas por Hollywood en su larga historia es una tarea inane y agotadora, en la que no voy a incurrir. Este año había varias películas consistentes, aunque el frecuentador de estas páginas ya sabe —si me lee y, más aún, si me recuerda— que fui inmune a las solicitudes de *La red social* y esperaba más, mucho más, del *western* de los hermanos Coen. Ganó de manera arrolladora *El discurso del rey*, un alivio comparativo teniendo en cuenta que su máxima rival era *Cisne negro*. Las dos últimas comparten un motivo que los académicos norteamericanos encuentran irresistible: la invalidez de los protagonistas. Esto, que podría constituir un asomo de genuina benevolencia compasiva por parte de los curtidos trabajadores de la gran industria,

se afirma históricamente como una débil sumisión al alarde por parte de los respectivos actores de toda la gama de discapacidades físicas y tics de insania que aquejan a sus personajes y suelen ser, en finales felices, superados a base de denuedo. Solo recuerdo un título en el que el mérito cinematográfico igualase la nobleza de la causa, *El milagro de Ana Sullivan* (en inglés *The Miracle Worker*, 1962), cortante y patética recreación de Arthur Penn del caso verídico de Helen Keller, la niña ciega y sordomuda curada y recuperada para la sociedad por su profesora Ana Sullivan; sus dos actrices centrales, Anne Bancroft y Patty Duke, ganaron Oscars, habiendo sido nominados el director y el guionista.

Este año han triunfado la tartamudez del rey Jorge V (que interpreta con su habitual aplicación Colin Firth) y la esquizofrenia de la bailarina a la que da cuerpo más que alma la extraordinaria actriz que es Natalie Portman, maltratada por los efectismos dramáticos y los espasmos de cámara propios del

absurdamente encumbrado Darren Aronofsky. *El discurso del rey* se ve, al menos, sin tropicónes; Tom Hooper, su primerizo director, es un competente artesano, un filmador de corte televisivo, muy bien servido por el magnífico plantel de los secundarios y el empaque con el que el cine británico reviste sus evocaciones de época, sobre todo las del período de entreguerras.

Terminadas las ceremonias de premiación, recaudadas en taquilla las cantidades correspondientes a esas operaciones de renombre y olvidadas en poco tiempo la mayor parte de las obras galardonadas, tengamos un pensamiento para la helada cosecha de los no premiados. En la mañana del día en que recibía el premio de literatura de la libre y hanseática ciudad de Bremen, a Thomas Bernhard, inquieto y dudoso en la habitación del hotel, se le ocurre la frase que dará sentido y le hace terminar en pocos minutos su alocución de gratitud: “Con el frío aumenta la claridad.” —



Fotografía: Kyle Telechar

INOPORTUNO DIAGNÓSTICO, PRONÓSTICO Y REMEDIO DEL TEATRO

Me propongo emprender un esquema de reforma radical de la flaca y grisácea escena teatral. Adelanto que estoy persuadido de que no habrá una sola persona que acepte este diagnóstico, pronóstico y remedio y mi ardiente prédica caerá en vacío, pero no importa, nada como las causas perdidas para conservarnos vivaces y juveniles.

Voy a empezar mi intempestivo sermón con una queja: el teatro es la más conservadora de las artes. El

teatro es torpe y tardado, tortuga más que lenta, lentísima al incorporar lo nuevo. Si comparamos las transfiguraciones desenvueltas en las artes del siglo xx, percibimos de inmediato que en teatro no ha tenido lugar nada ni remotamente comparable. Nada paralelo a la música dodecafónica o al expresionismo abstracto o *action painting* norteamericano en pintura ha subido a los escenarios del mundo.

El teatro no cambia, no incorpora lo nuevo, es impasible, inmovible, inalterable como un mandarín chino o un eunuco de la corte de Bizancio.

¿Y por qué?

Digámoslo de una vez: por *las necesidades de producción*. Es decir, el teatro no es una cosa que se escriba o se pinte y ya, como un poema o un cuadro, el teatro necesita lugar (escenario y butacas), tiempo para ensayar, presupuesto, anuncios en periódicos o mejor en radio y tele; requiere actores, escenógrafos, tramoyistas, vestuaristas, taquillero y un largo etcétera.

Transformar el teatro, hacerlo aventurarse y entrar por las rutas de lo nuevo, es transformar todo esto y hacer entrar a todos estos conserva-

dores, estéticamente reaccionarios, estos actores, escenógrafos, vestuaristas, maquillistas, taquilleros y acomodadores tan recelosos, tan desconfiados y rechazantes, a quienes no hay nada que los inquiete y perturbe más que hacerlos ingresar, marchando en fila india, por el solitario desfiladero de lo nuevo. La tarea sería digna del entusiasmo con que Hércules limpió las zahúrdas de Augías. ¿Solitario desfiladero he dicho? Entre todos los personajes que participan en la ingrata empresa teatral nos falta mencionar al personaje más molesto, obnubilado, insoportable subnormal de lento aprendizaje; me refiero por supuesto al público, al necio público del que hablaba Lope de Vega.

Cierta e inmortal es la melancólica e idealista observación de Alejandro Luna: “qué felices seríamos haciendo teatro si no estuvieran ahí el público y los actores”.

Para mejor comprensión de la inercia invencible de las necesidades de producción pondré un solo ejemplo y el lector deberá generalizarlo por su cuenta. Este ejemplo es *la duración de la obra*.

Un escritor puede hacer un poema tan corto o largo como quiera, lo mismo una pieza de música o una novela... Pero, ¿una obra de teatro?

¿Qué pasa si nuestra obra dura cuarenta minutos? Fíjense: desde el punto de vista del escritor la obra está muy bien, perfectamente bien. Pero desde el punto de vista de la producción, la obra está incompleta. Está incompleta desde la producción porque la función debe durar cuando menos hora y cuarto.

Hay pues que alargar la pieza, pero una obra de teatro no puede engordar sin grave riesgo de su salud estética. Una obra de quince minutos puede ser muy buena, y la misma obra puede ser mala, pésima y aborre-

cible de una hora y cuarto, ya que tendría una hora de relleno, de grasa, de excipiente, en una palabra, de tedio.

¿Y quién dice que la obra debe durar hora y cuarto de menos? Aquí aparece una cosa horrenda: la *convención teatral*. Hemos dado con una de las culpables directas del atraso reaccionario, del carácter poco aventurado: es la convención teatral.

El teatro está lleno, colmado, retacado de convenciones teatrales. La convención teatral es más que difícil de percibir, de plano invisible, y si se la percibe no parece convención, sino la cosa más natural del mundo, natural y necesaria, indispensable a la representación teatral.

Pero justamente son estas convenciones las que fueron descubiertas y conculcadas para alcanzar las grandes creaciones de Schoenberg o Ligeti, de Klee o Piet Mondrian.

Se sigue de todo esto que para romper con las convenciones bizantinas o mandarinescas, acatadas sin discutir, es preciso cambiar las condiciones de producción. Pero ¿cómo?, ¿qué sería preciso hacer?

Primero, volver al libreto, acabar con el imperio del director. El director es un advenedizo en el mundo teatral. Hasta hace poco más de un siglo no existía la especie. Los directores han hecho del teatro una especie de ballet puntilloso y lucidor, pero sin vida, una cosa decorativa, bella a los ojos, a veces, pero esclerosada y sin la fuerza expresiva que antes tuvo la escena. El gran pintor Bonnard aconsejaba: “no pintes para que se vea bien, eso es decoración, pinta para que esté en el cuadro lo que tú necesitas que esté ahí, eso es arte”.

Lo que precisamos es lo que tenía el teatro en tiempos de Shakespeare, Lope, Ibsen o Chéjov, ellos no hacían ballet manierista, sino una cosa arcaica y elemental, extremadamente simple, pero con monumental fuerza expresiva y creatividad.

El teatro, entonces, debería ahora hacerse más grueso, más mal, en términos decorativos, pero mejor en términos expresivos. Esto se logra resolviendo, entre otras cosas, que las obras no se ensayen cuatro o seis meses, sino cuatro o seis semanas, cuando más, o como antes, una semana, lo que permitiría revitalizar la escena estrenando una obra cada una o dos semanas.

Esto no se logra sin volver a usar la concha de apuntador, y que el teatro sea pobre, muy pobre, en su producción, esto no solo por razones económicas, sino por pureza y honor de artista, en un intento desesperado por hacer algo en este mundo que de ninguna manera esté regido ni gobernado ni tenga nada que ver con el dinero. Hay que devolverle al teatro su fuerza arcaica, su expresividad de bisonte de Altamira.

Todo esto para revitalizar la escena. ¿Y para qué la revitalizamos? ¿Para qué se hace el teatro?

El teatro se hace con un solo propósito. Ese propósito es que en algún momento se dé, como de milagro, esa prodigiosa conjunción de actores, público, texto, luces, música, vestuario que el maestro Zeami, creador del teatro No, llamó “la flor del teatro”, una perfección muy fuerte, fugaz, que se logra alguna vez, muy pocas, en cierto momento de cierta obra y de cierta función. Quienes la llegan a percibir no la olvidan nunca. La flor del teatro se alcanza, sigue diciendo Zeami, cuando se da la confluencia de dos virtudes aparentemente contradictorias, frescura auroral con maestría.

¿Ven ustedes por qué estoy seguro de que nadie va a admitir mi prospecto de reforma y algunos, nunca faltan, llegarán a tenerme por demente perdido y loco manso, por haberme atrevido a anunciar estas audaces cuanto oportunas medidas? —