

León Felipe.

bre de León Felipe no llegó a asentarse en ninguna de nuestras carteleras.

Hace algún tiempo, el Teatro Municipal Infantil de Madrid sí montó algunos cuentos de "El Juglarón", de León Felipe, alternados con otros de Juan Antonio Castro. Ahora, el mismo grupo ha vuelto a repetir el título, pero en esta ocasión ciñéndose estrictamente a textos de León Felipe, autor de los seis cuentos que constituyen el espectáculo: "La mordida", "El abad de San Gaudíán", "La primera confesión", "El pastelón del bautizo", "La barca de oro" y "Tristán e Isolda". La razón de que otros dos, incluidos por León Felipe en "El Juglarón" no formen parte de la representación, se debe exclusivamente a la duración del espectáculo.

Sobre este trabajo del poeta existe un prologo, del que forman parte los siguientes párrafos: "Estos cuentos del 'Juglarón' fueron primeramente arreglados y dramatizados para programas de un cuarto de hora, en los comienzos de la televisión mexicana... Los hice con gusto. Como deporte y divertimento. Yo y mi mujer, que me ayudaba siempre en las pequeñas y grandes aventuras, nos reíamos mucho haciendo estas cosas intrascendentes en los ratos de ocio y de lectura. Luego, de aquellas dramatizaciones que se perdieron y no sé cuántas fueron, se salvaron estas ocho nada más. Yo las organicé más tarde, ya muerta mi mujer, en una pieza teatral, hilvanándolas con la figura socarrona y marrullera de un viejo vagabundo y juglar... Y con el título de 'El Juglarón' se estrenó en el teatro Moderno de la calle Marsella, ya desaparecido. No tuvo mucho éxito y no

volví a hacer caso de tal 'Juglarón'. Creí que se me había perdido, como tantas cosas que pierdo, y lo olvidé, como tantas que olvido; pero mi amigo, el actor Edmundo Barbero, que lo guarda todo en un gran baúl que tiene de prestidigitador, conservaba el manuscrito del traspunte".

Se trata, pues, de cuentos nacidos de forma autónoma, escritos sin saber que luego se integrarían en un mismo espectáculo. Cuentos de distinto origen y estilo —y no deja de ser entrañable la referencia que, antes de comenzar "El abad de San Gaudíán", hace León Felipe de Valle Inclán, que fue quien le contó la historia—, ligados por la intervención del "Juglarón". Lo cual, en términos teatrales, no deja de tener sus riesgos, pues presupone de hecho la existencia de seis breves obritas bajo un solo título, con la consiguiente necesidad de ganarse en seis ocasiones el interés del público por las historias y los nuevos personajes. Ignoro exactamente si se debe a ello, o a que realmente los cuentos tienen un valor decreciente, el hecho de que los niños que llenaban el auditorio del Centro de la Villa de Madrid —donde se representaba todas las semanas— fueran pasando del entusiasmo a una cierta frialdad.

En cuanto al trabajo de la compañía, es de un valor desigual. Domina, desde luego, la corrección, el contar con claridad las historias. Pero falta mucho de juego, y también de imaginación y de magia. El espectáculo tiene un tono académico, con todo lo que el término encierra de solidez y de rutinarismo en el teatro en general y en el teatro infantil en particular... ■ J. M.

CINE

"La grande bouffe"

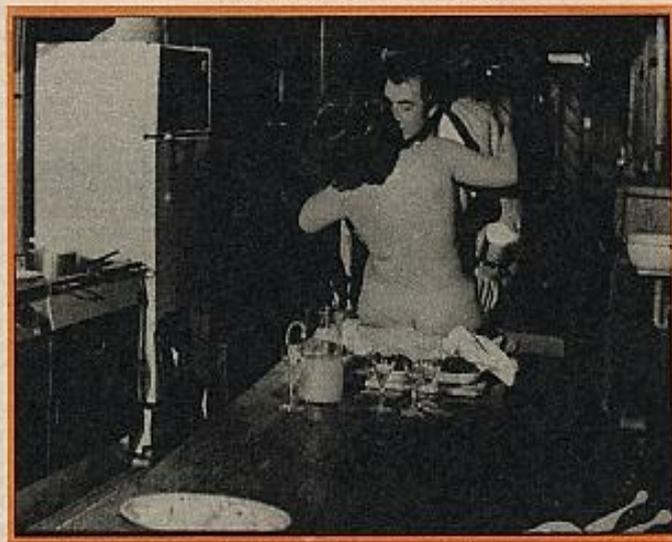
La película más sorprendente, divertida y escandalosa de Marco Ferreri, director que tiene ya en su haber una serie de títulos extraordinarios, desde aquellos "El pisito" o "El cochecito" hasta el "Dillinger é morto", último de los estrenados en España, aunque con varios años en su haber. Ya en "Dillinger...", Ferreri sentía una atracción por el suicidio, por explicar las razones de ese camino hacia la muerte. La muerte en sí misma es otra constante de sus películas, como lo es igualmente en el cine de Berlanga, con el que tiene más de un punto de comparación, y con los guiones de Rafael Azcona, autor de varios de los dirigidos por Ferreri y Berlanga. También Azcona es el guionista de "La grande bouffe", y es lógico con esa combinación Ferreri-Azcona que los planteamientos de los cuatro protagonistas de la película estén lejos de cualquier consideración metafísica o intelectual: estos cuatro burgueses que se encaminan hacia la muerte no tienen más medios que los que determina la satisfacción de los instintos. Alejados de conceptos culturales, se encuentran y se buscan en su propia esencia: comer, fornicar, defecar... El resto es culturización, un postizo transformado en yugo que impida precisamente el desarrollo normal o feliz

de esas necesidades primarias y hermosas.

Porque hermosa es la muerte de estos cuatro hombres reunidos en una casa alejada de la ciudad y dedicados únicamente a competir en la resistencia del comer y fornicar. Consumir y evacuar, comer y joder son los únicos elementos humanos de esta reunión. La reducción a la fisiología encierra naturalmente una postura, una consideración sobre la vida, sobre cuanto ocurre alrededor. La situación burguesa de los personajes de la película no contiene —creo yo— un juicio sobre esa clase social sino que se trata simplemente de un truco dramático que permite a los personajes la situación de excesos que la película necesita. Es decir, no es tanto el suicidio de una clase social que muere en su propia trampa, en su propia necesidad de consumir, sino de unos seres concretos capaces de contener en ellos mismos a cuantos tengan también un desprecio total por este mundo, por esta sociedad. Una insatisfacción que sólo puede compensarse con tragar cuanto se pueda, con el desarrollo sensorial absoluto que conduce a la muerte. Buñuel está también detrás de esta película: el mismo juego a la inversa sería "El discreto encanto de la burguesía". Allí, los personajes tenían el problema opuesto: nunca conseguían comer. El aspecto freudiano de esta necesidad/imposibilidad de consumir tiene una relación directa, en el tratamiento de estos directores, con el entorno social que se vive, con la situación angustiosa, opresiva e insatisfactoria de la sociedad presente.

Pero por encima de consideraciones más o menos cultas,

"La grande bouffe", de Marco Ferreri.



"La grande bouffe" es un juego de provocaciones al espectador, fundamentalmente al espectador burgués o aburguesado que tiene la costumbre de ignorar públicamente cuáles son exactamente sus realidades inmediatas, su propia existencia. Aquí no hay matices ni sobreentendidos: todo es directo, brutal, divertido y bellissimo. "La grande bouffe" es una obra maestra de la imaginación, del humor y de un cierto desencanto. ■ DIEGO GALAN.

"Los restos del naufragio"

Ricardo Franco, en su tercer largometraje ("El desastre de Annual", en 16 mm., no llegó a estrenarse; el segundo, "Pascual Duarte", acudió ya a un Festival de Cannes), "Los restos del naufragio", propone un sugestivo juego poético que puede entenderse como una simple narración de vieja película de aventuras (con un legendario capitán a la busca de tesoros perdidos y un joven aprendiz decepcionado y escéptico) o como un juego de interpretaciones más amplio, más sutil, más complejo en el supuesto seguramente falso de que los cuentos de aventuras no lo sean.

Partiendo de una situación inverosímil o al menos inhabitual, Ricardo Franco compone un personaje de joven decepcionado de la vida que quiere refugiarse en un asilo de ancianos a sus veintiocho años; nada le interesa ya, nada le convence. El amor le ha traicionado y posiblemente otras ilusiones le han conducido al fracaso. Envejecido ya, confía sólo en la muerte. Pero en aquel asilo donde teóricamente debía encontrarse esa paz que añora, encuentra un mundo vivo aunque destartado, vital aunque sin rumbo, apasionado y febril. El mundo de una serie de personajes en tre los que un viejo director de teatro es el protagonista indiscutible; viejo inventor de fantasías que sueña con aquellos tesoros de su juventud que ya no volverán o que quizá nunca existieron. Fantasías que corresponden a las de la propia obra de teatro que quiere representar: "Los restos del naufragio". Pero esos restos son los mismos actores —discretos ancianos que en su lento deambular por el asilo desarrollan una serie de pasiones amorosas turbulentas; algunas llevan al suicidio, otras a la resignación— también el joven soñador de paces inexistentes, y el propio autor de la obra, resto de un nau-

fragio trágico y definitivo. El naufragio del fracaso, de la desilusión, del sueño interrumpido, del envejecimiento. El fracaso de una vida que no ha encontrado el rumbo previsto; el fracaso de tener que seguir soñando con imágenes remotas; el fracaso de tener que inventarse un pasado. El fracaso, el naufragio, de ese joven que se encierra en un asilo ante un panorama que no le interesa, que no le anima.

En las claves de la película de Ricardo Franco se encuentra

oterrado un mensaje vitalista, una esperanza: el joven decepcionado saldrá de nuevo del asilo, volverá a la calle donde probablemente sepa encontrar el truco de la fantasía, de lo imaginable o el rumbo de ese tesoro que el frenético director de obras ampulosas no supo hallar nunca...

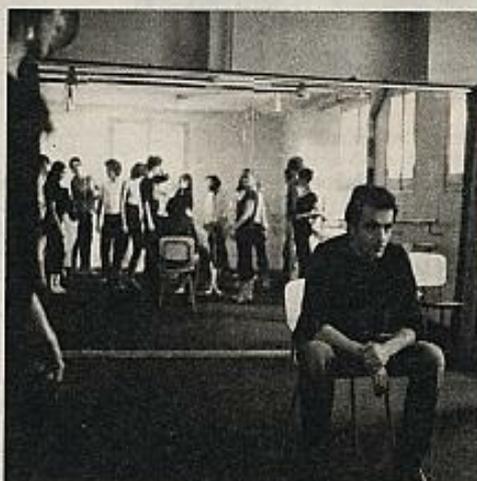
"Los restos del naufragio" es una película de sugerencias. El desarrollo dramático de sus secuencias no corresponde a una narración lineal ni a una lógica preestablecida. Los límites en-

tre la verdad y la mentira de lo que narran los personajes de la acción, límites estrechos, inaprensibles, inexistentes, son los de la propia película. Y el espectador que quiera dejarse conducir por esa libertad imaginativa, entrará en el mundo desolado, y luego optimista, del naufragio en el que todos hemos estado a punto de ahogarnos si hemos sobrevivido. Este naufragio general, de diluvio nacional, del que las aguas no se han evaporado definitivamente. ■ D. G.

"Los ojos vendados"

La tortura existe. La violencia física es algo habitual, corriente, cotidiano. Esa situación aumentará, se hará insostenible. ¿Qué se puede, qué se debe hacer contra ello? Y Carlos Saura se hace la pregunta dejando una incógnita al final de su película, haciendo dudar de la eficacia de ese Tribunal que no quiere pasar a la Historia con los ojos vendados. Un Tribunal que no es de hoy ni de un momento preciso, porque esa violencia no es sólo actual. La violencia de la explotación del hombre por el hombre (con ese protagonista-niño cargando sacos de carbón, con una espalda destrozada y un miedo feroz a la muerte ridícula, a la muerte simplemente), la violencia del miedo o de la soledad, una violencia cercana en la vida de todos los españoles que no puede ni debe olvidarse. Da lo mismo que sea de hoy o de ayer, o que incluso se haya soñado: toda esa violencia es igualmente auténtica y la memoria no debe ocultarlo. "Cuando me quitaron la venda de los ojos, perdí la memoria", dice la protagonista cuando relata la ficción-realidad de las torturas que sufrió. Recuperar la memoria perdida es una obsesión en el cine de Saura y es un principio para hallarnos, para encontrar el lugar exacto de la Historia que vivimos. Las imágenes soñadas, las relaciones mentales forman parte de esa memoria, única que puede quitar la venda de los ojos.

Dos personajes acobardados, perdidos en su identidad, son analizados por Saura con una mirada microscópica, tierna y a veces cruel. Dos personajes genialmente interpretados por Geraldine Chaplin y José Luis Gómez, que son capaces de arrastrarnos a vivencias propias, a recuerdos y realidades personales. (Saura, en este sentido, hace cada vez un cine más sensible, con mayor capacidad de agitación emocional.) Dos personajes que se mueven en el tiempo, que bucean en sus sensaciones tratando, como en un naufragio, de no perderse, de no hundirse definitivamente: es el miedo a la realidad que nos rodea a todos, es el miedo al miedo. No querer encontrarse con lo que de verdad nos ocurre, no querer quitarse la venda que otros pusieron en nuestros ojos. Venda que la Historia puede quitar en parte y de la que nos podemos proteger con una pérdida de la memoria, negando esa Historia. Pero está ahí, rotunda aunque no siempre clara. "Los ojos vendados" es una película combativa, que va más allá del relato político para buscar apasionadamente todas las connotaciones violentas de nuestra vida social, de nuestra educación, de nuestra entidad. El talento de Carlos Saura en esta obra maestra impresionante y angustiosa es saber combinar la narrativa imprescindible



José Luis Gómez, protagonista de "Los ojos vendados", de Carlos Saura.

que le permita situar en el tiempo y el espacio a esos personajes torturados, con la minuciosidad de la vivencia privada de cada uno de ellos: esa Geraldine Chaplin refugiándose en la colcha de su cama de matrimonio, ese José Luis Gómez paseando su soledad por las calles desiertas, esa postal de la parálisis que nunca alcanzará la casa a la que quiere llegar, el refugio de ella en su marido (a pesar de la identificación del sonido de la tortura con el de su vida conyugal), ese miedo de él a quedarse solo (a pesar de su aparente seguridad en conocer las razones de todo), esa recreación de laboratorio de actores que exige revivir con veracidad y valentía pasajes olvidados de una etapa anterior... Y, de fondo, el disfraz de cada uno de los dos; ella, curando las arrugas de sus ojos; él, utilizando unas lentillas que cubren de algún modo su mirada.

"Los ojos vendados" es una de las mejores películas de Carlos Saura, para la que toma motivaciones de películas anteriores (hay referencias a "El jardín de las delicias", "Ana y los lobos", "La prima Angélica" y "Elisa, vida mía"), porque es lógico que en una invitación a la recuperación de la memoria colectiva, Saura comience por su propia obra. "Los ojos vendados" es una de las mejores obras que pueden verse en el cine español. Una obra maestra imprescindible. Una película que no puede resumirse en cuatro líneas, porque su riqueza de contenidos, de imágenes, de sugerencias necesita la propia película para cobrar vida. ■ D. G.