

"curritos" en la pantalla

COMO siempre se ha considerado que los festejos taurinos eran la quintaesencia de la «razas» y la expresión plástica y ritual de «lo español», siempre se ha estimado también que el cine nacional debía reflejar cumplidamente esa circunstancia espectacular y no se ha dejado de lamentar —con quejumbrosos y líricos anatemas— el flaco servicio que nuestro cine hacía a la «fiesta nacional».

A un mito sucede otro: es una norma tética. Si la tauromaquia es la «fiesta nacional», el cine español debe registrar periódicamente y con exactitud y con belleza y con pasión y con todos los epítetos habidos y por haber los entresijos de la lidia; de la misma forma, se ha dicho, que el cine americano no se ha cansado —y sigue sin cansarse— de hacer «westerns», o sea, la «epopeya nacional de los Estados Unidos». Uno se pregunta qué tendrán que ver esos episodios de la historia de un país con estas capeas, becerradas, tiéntas, corridas de toros y demás especies, pero el privilegio de los mitos es instalarse en la opinión pública aunque a veces no tengan razón de ser, aunque durante varios años la verdadera «fiesta nacional» española haya sido el fútbol. Ahora parece —y la televisión es en gran parte responsable de ello— que se incrementa la afición tauromáca en el país: la difusión por la pequeña pantalla de los espectáculos taurinos de unos años a esta parte, la mitificación de un diestro en las dos últimas temporadas, mitificación que no han conseguido ninguna estrella de cine ni ningún futbolista, son factores que han determinado esta progresiva corriente de atención hacia los toros que últimamente se había perdido.

Consecuentemente, el cine registra este fenómeno colectivo y no sería de extrañar que, a partir de ahora, se realizase una serie considerable de películas taurinas. Para rizar el rizo, se comenta que «Los Bestias» van a hacer una película con «El Cordobés»: los toros y los ye-yés se dan la mano. Cara y cruz de una circunstancia viva, actual, que hoy día apasiona, en mayor o menor medida, a todo el mundo.

Dejando a un lado el cine extranjero, que con cierta frecuencia ha asomado sus cámaras a la «fiesta nacional», el cine español ha sido fiel al mito y no ha dejado de preocuparse de los diversos y variados aspectos que presenta el espectáculo taurino. Y en esta genealogía de películas bovinas hay una familia de casta: la de «Currito de la Cruz»; bastantes versiones se han hecho de la popular novela de Pérez Lugín: el escritor presentaba el fado brillante y espectacular de la fiesta, con las necesarias dosis de «crudeza» y «verismo popular» para conquistar al público; la fórmula la repitió en «La casa de la Troya»; aquí era la juventud «alegre y despreocupada» —¡qué diferencia con la visión de los estudiantes de principio de siglo que nos ofrece Baroja en «El árbol de la ciencia»—. Los toreros míticos de Pérez Lugín —el veterano Carmona, el perverso Riverita y el angelical Currito— han alumbrado a lo largo de los años cantidad de hijos, sobrinos y nietos más o menos espurios. Actualmente se proyecta la centésima versión de esa novela, dirigida por Rafael Gil —quien, por cierto, llevó no hace mucho a la pantalla «La casa de la Troya»—. Nada nuevo que decir con respecto a esta película, que sigue las huellas de sus antecesoras, poniéndose sólo al día en lo que respecta a los actores y a los atuendos de los mismos.

Aparte de la dinastía de los «curritos», otras muchas películas tauromácas se han hecho, pero todas ellas coincidían en mitificar el aspecto profesional del torero, mejor dicho, lo que conseguían esos films era «desprofesionalizar» al torero y situarlo en el reconfortante escaparate de los mitos.

«A las cinco de la tarde», de Bardem, se apartaba de esta tendencia conformista y exploraba uno de los aspectos fundamentales del torero como profesión, oficio y espectáculo. El torero, en el film de Bardem, no se nos aparecía como el ser-para-el-toro, sino como un individuo que tenía una determinada capacitación profesional y la ejercía, sometido a todas las presiones y contradicciones que operaban en ese medio.

«Aprendiendo a morir» pudo ser un excelente film, si la crónica de los comienzos de Manuel Benítez hubiera sido expuesta por Lázaga con un mínimo de sinceridad; pero los hechos reales de la existencia de «El Cordobés» eran deformados al pasar a la pantalla, y lo que se nos ofrecía carecía de interés.

Como siempre al hablar de este tema, hay que recurrir a una película mejicana, aunque realizada por un español: «Torero», de Carlos Velo. El miedo era el protagonista de este film magistral. El miedo del torero ante el toro. El miedo del torero ante sí mismo. Su responsabilidad familiar y social. Su conciencia del oficio que estaba ejerciendo. Estos eran los temas que Carlos Velo debatía tícidamente en el film. La «fiesta nacional» no salía muy bien parada: no era el espectáculo de «luz, sonrisas y mujeres hermosas»; era el cruel combate entre un hombre y un toro, era la incierta y dura lucha por la vida que, en este caso, se desarrollaba en un ruedo...

Pero la fuerza del mito se sigue imponiendo y el prestigio de los «curritos», con sus trajes de luces, sus hermosas mujeres, sus vueltas al ruedo y su triunfo fácil, continuará teniendo más cartel que esa radiografía patética y emocionante que nos brindó Carlos Velo.

JESUS GARCIA DE DUENAS

ballet egipcio

A PROXIMAMENTE un mes van a durar en Madrid los Festivales. El criterio seguido en la programación parte claramente de la siguiente idea: puesto que en la capital se ve teatro dramático a lo largo de la temporada, conviene dar ahora entrada a espectáculos líricos o coreográficos y a orquestas. Dicha idea se apoya, probablemente, en un primer supuesto forjado por varios años de experiencia: el ballet, y más aún el programa puramente musical, resisten ventajosamente —con respecto al teatro dramático— las limitaciones, complejas y diversas, de los escenarios al aire libre. El segundo supuesto que entra en juego ya me parece materia opinable y discutible, puesto que, a lo largo de la temporada, la mayor parte de Madrid —eso que, aproximativamente, se llama «el pueblo»— ni se entera, ni tiene interés en enterarse, de lo que pasa —casi siempre tan poco interesante, por otra parte— en los escenarios madrileños. Pero, indudablemente, ésta es cuestión ancha y explosiva que desborda el campo concreto en el que, según líneas preestablecidas por nuestras estructuras, operan los Festivales. De ahí las dificultades que encierra siempre el comentario del tema. Y es que es un fenómeno crítico inevitable: el vacío o la estupidez acaban decorando —poniéndolos a su mismo nivel— a sus críticos, mientras que los esfuerzos frustrados o insuficientes referencias válidas para articular una consideración de todo el fenómeno: en este caso el del teatro español contemporáneo. Que, por otra parte —y ésta es la paradoja a que me refiero—, es impropio plantear dentro del ámbito de los Festivales de España.

Quizá a todas estas acotaciones habría que añadir una más: la de que el teatro dramático se excluye de los Festivales de Madrid, porque sería tonto pensar que si «el pueblo» no ha ido al Español o al María Guerrero —donde se operó con una «política de precios» atenta a la condición de los espectadores: rebajas del 50 por ciento para estudiantes, obreros y soldados—, iba a ir a los Jardines del Retiro. Ni se interesó entonces ni se iba a interesar ahora. Lo que vuelve a meternos en un problema más general, del que los Festivales sólo pueden ser obligado eco. Mejor es, en todo caso, que el teatro esté ausente que no haber metido algunos de los espectáculos que vimos en el Español.

...

Los Festivales se han iniciado con el Ballet Folklórico Nacional Egipcio. Es un espectáculo quizá más significativo que válido, más sugerente que conseguido. Sobre todo para nosotros, los españoles, que tenemos en el flamenco una de las formas más ricas de teatro popular.

Ahmad Rushdi Salih, el director del ballet, en una nota que figura en el programa, dice: «Egipto vive una nueva etapa de su historia, etapa de renacimiento y reforma totales. La conciencia folklórica es simplemente una faceta de este renacimiento en marcha».

Excluido el tono un tanto oficial de estas palabras, la reflexión que las articula es importante. Coincide, por lo demás, con los movimientos existentes en la mayor parte de las nuevas nacionalidades o de los países que hicieron su revolución. Junto a este ballet egipcio, podríamos poner el Teatro Argelino, el Ballet Cubano o la Compañía Nacional de Costa de Marfil. En todos estos lugares, la ambición y los riesgos son los mismos. Se quiere ahondar en lo nacional, en la expresión artística de cada pueblo, en todo aquello que ha vivido marginalmente al negocio y a la crítica teatrales. Se trata de luchar contra esa uniformidad superficial, que los diversos tipos de colonialismo habían provocado. Existía una cultura impuesta desde fuera —los críticos teatrales de París hacen a menudo el ridículo, porque aún operan con esa actitud magistral que ya nadie les pide y que suele partir del desconocimiento o desconsideración del medio en que se produce la obra artística extranjera—, un módulo que corresponde a lo que vamos a llamar «burguesía occidental», que, aparte de su riqueza —y de su miseria—, tiene su raíz un instintivo desprecio a cuanto no se ha generado en su seno. Bueno, pues ésta es la ambición de estos nuevos movimientos: destruir esa cultura nacional «mimética», forjada en los libros y lectura de revistas extranjeras, para encontrar las expresiones propias, para «dar la palabra» a quienes vivieron sin audiencia.

En cuanto a los riesgos, son de dos tipos. De un lado podría ponerse el rechazo en bloque de esa cultura originalmente extranjera, pero, con el tiempo, asimilada y deformada por el indígena. Esta actitud lleva a confundir lo popular, lo auténtico, con lo arcaico, tal y como ocurría parcialmente con el Ballet de Cuba, que despreciaba la influencia española para mejor potenciar la importante raíz negra de su pueblo. El otro riesgo está en hacer lo contrario: en mezclar arbitrariamente, en unos ensayos, la cultura popular, lo que permanece lejos de los escenarios, con ciertos principios que le son totalmente ajenos. Es precipitar estéticamente —sin el proceso histórico previo que sería deseable— la aglutinación de elementos. Así ha sucedido en gran parte con el Ballet Español, que es una medida apopular del pueblo flamenco. Y así sucede también con este Ballet Egipcio, en el que la espontaneidad, la verdad de las danzas, es adulterada por el trabajo de los coreógrafos. Sin comprender que con ello no hacen sino quedarse a la mitad del camino, privados de la grandeza sencilla de lo popular y de la riqueza barroca del «arte occidental».

JOSE MONLEON