

**Primera noticia  
sobre  
el cine canadiense**

«La crisis más considerable que tenemos que afrontar es una crisis de comunicación, interna y externa. Todo aquí es una cuestión de distancia. De distancia política, ideológica, sociológica y física entre los diversos grupos de nuestra sociedad y también entre los individuos que la componen» (JEAN-PIERRE LEFEBVRE).

Imposible tratar de comprender el cine canadiense sin plantearse previamente sus circunstancias geopolíticas. Sobre una extensión mayor que

ción total), de forma que no sólo ellos, sino los otros franceses extendidos por las zonas inglesas del territorio —todo el cual forma parte de la Commonwealth británica— forman un bloque nacional sostenido por sus hechos diferenciales. Este bloque está hoy formado por unos ocho millones y medio de personas (seis millones en Québec, dos millones y medio en el resto del país) en una continua posición de inconformismo».

Y aún más allá de esta esencial bipolaridad canadiense se halla el hecho de la brutal invasión económica del capitalismo americano, poseedor del 95 por 100 de la industria del automóvil, el 89 por 100 del caucho, el 64 por 100 de la electricidad, el 50 por 100 de

las playas económicas, políticas e ideológicas de los Estados Unidos».

Con respecto al cine, las perspectivas —lógicamente— no varían. Las ramas de distribución y exhibición se hallan bajo control americano e inglés y —como datos puramente indicativos— señalemos que casi un tercio de las salas (alrededor de las 1.300 en total) se encuentra en poder de la Paramount (390 cines en 1967), mientras que la angloamericana Rank detenta la propiedad de una centena de locales de exhibición. Unase a esto el poder de la televisión estatal (cuatro cadenas que cubren el 95 por ciento del territorio canadiense y programan más de treinta películas semanales para una audiencia de cinco millones de receptores, distribuidos entre dieciocho millones de habitantes), la sintonización en numerosas ciudades de las emisoras norteamericanas de televisión fronterizas y la crisis constante que ha experimentado desde su fundación en 1939 la National Film Board u Office National du Film, organismo estatal encargado de centralizar —no monopolizar— la producción cinematográfica (2); mézclese todo ello con la absoluta línea divisoria existente entre los cincastas anglófonos y francófonos, cada grupo con sus propias y muy distintas características, enemigas incluso, y tendremos en este cóctel una visión sintética de los obstáculos que ha de afrontar, día a día, el cine canadiense. Cine perfectamente desconocido (salvo a través de algunos festivales y de los magníficos cortos de McLaren) hasta ahora en España y del que en este momento se pueden ver dos muestras representativas: «Warrendale», de Allan King —importada por la Federación de Cine-Clubs—, y «The Ernie game», de Don Owen, ambas de 1967, anglófonas, y de mayor interés la primera, por cuanto se sitúa en la trayectoria más personal del cine canadiense, la del «cine-director», no identificable con el documental al uso, que presenta hoy a Pierre Perrault y el propio King como cabezas de fila.

El interés de «The Ernie game» radica, pues, no en su consideración de obra individual, sino en cuanto que nos pone en el camino de un cine que no suele llegar a nuestro país. La indefinición de su personaje central, el molesto

mimetismo de Owen («A bout de souffle», Lester, Belmont), su continua búsqueda de «lo moderno» impiden que «Ernie» sea algo más que una pura toma de contacto. ■ FERNANDO LARA.

**Mosaico de las  
criadas españolas**

Las películas españolas pueden dividirse en dos grandes grupos. El primero y fundamental es aquel de las películas llamadas peyorativamente comerciales —recuerden ustedes los últimos títulos fabricados entre nosotros: «Una señora llamada Andrés», «La orilla», «Cateto a babor», «Don erre que erre», «Pepa Doncel», «Cristina Guzmán», «El Cristo del Océano», etcétera, y si los han visto calificarán inmediatamente sus características—. Estas obras van cargadas de bazofia, erotismo barato, propaganda reaccionaria, mal gusto congénito, planteamientos fáciles y sensibleros: se fabrican en serie, considerando que el espectador que va a verlas es poco menos que retrasado mental, que cualquier gracia, cualquier chiste «picante» puede hacer triunfar la película. Lo indignante de estas películas no es su carácter de «comercial» como la forma en que esa cualidad se desarrolla.

Por otra parte existen las películas que, por su cantidad, resultan «excepcionales» —«El jardín de las delicias», «El bosque del lobo», «Las

cruces», etcétera—. Son obras que quieren servir de expresión personal del autor, que plantean una realidad con un mínimo de objetividad, de madurez, de seriedad, que consideran que el público que va a verlas es todo lo contrario a un retrasado mental, que luchan por convertir el cine en un producto cultural e incidir conscientemente en ese panorama.

Los problemas de censura, de producción, de protección al cine, hacen que este esquema se convierta en realidad. Las películas «comerciales» son las películas comerciales, y las otras son las películas de las minorías, de los Artes y Ensayos y los festivales internacionales. Las auténticas razones de que este esquema exista —que quizá desaparezca con la nueva Ley, al ofrecer aún más dificultades al grupo de películas excepcionales— permanecen siempre ignoradas para el reprimido crítico, que olvida por sistema unas películas y reverencia igualmente las otras.

Las dificultades aparecen cuando se encuentra uno ante una obra como «Españolas en París», de Roberto Bodegas, producida por José Luis Dibildos, que, partiendo de ese esquema de película «comercial» tiene, sin embargo, una dignidad y un respeto por el espectador que, ya se sabe, no es usual entre nosotros. «Españolas en París» no es la película sobre la emigración, pero sí es un apunte que puede interesarnos. Debido a problemas de autocensura o a los derivados del respeto a la



«The Ernie game», de Don Owen.

de los Estados Unidos se asientan dos grupos humanos diferenciados con claridad en razón de su origen: Inglaterra y Francia, respectivamente. Hermanados en teoría por la British North America Act de 1867, su verdadera relación se halla —sin embargo— más cerda de 1763, año en que se pone fin a la guerra colonial emprendida en 1690 por cuestión de límites, con la victoria de los anglosajones sobre la población gala, asentada en el país desde 1534 y fundadora de Montreal (1542) y Québec (1608). Este transcurrir histórico dio origen a una situación en la que —según palabras de Eduardo Haro (1)— «la riqueza y el poder se fueron a manos de los ingleses, y los franceses se aislaron en su provincia de Québec (un sexto del territorio, un tercio de la pobla-

las industrias químicas, el 52 por 100 de las minas, el 43 por 100 de la pasta de papel y el 50 por 100 de la industria de Québec, provincia regida financieramente por la minoría inglesa —10 por 100 de la población total— allí establecida. A la vista de estos datos globales, la existencia y línea terrorista del Frente de Liberación de Québec adquieren una fácil explicación, lo mismo que las palabras citadas del realizador Jean-Pierre Lefebvre (uno de los más interesantes directores francófonos, autor de ocho films, entre los que se encuentran «Il ne faut pas mourir pour ça» y «Jusqu'au coeur», exhibido este último en la Semana de Barcelona de 1969), continuadas así en un texto publicado por «Cahier du Cinéma»: «La perpetua hibernación que sufrimos es la causa de que adormezcamos —los políticos, sobre todo— a nuestros propios problemas durante una parte del año y de que sólo pensemos en desentumecernos sobre las hermo-

Laura Valenzuela y Ana Belén: «Españolas en París».



(2) Datos extraídos, en parte, de «Jeune Cinéma Canadien», de René Prédal, «Premier Plans», número 45, Lyon, 1967.

(1) «Québec: la tragedia permanente», por Eduardo Haro Tecglen (TRIUNFO, número 43; incluido en el libro «Crónica política 1970», Editorial Fundamentos). Las cifras citadas inmediatamente después también pertenecen a dicho artículo.

supuesta ignorancia del espectador medio, la película de Bodegas es en muchos momentos un no poder ir para volver rápidamente. A medio camino entre muchas cosas —ese final con ribetes de reaccionario, sensiblero y folletinesco, pero equilibrado con una canción «progre» de Goytisolo y Paco Ibáñez—, Bodegas ha sido lo suficientemente honrado para no cargar las tintas, para limitar en lo posible las concesiones, para esforzarse en dirigir a los actores —casi todos espléndidos, pero fundamentalmente la gran Ana Belén—, para evitar una historia falsa utilizando una técnica narrativa a lo Truffaut o a lo Rossellini, a base de pequeños apuntes, de leves anécdotas que formen en su conjunto un mosaico inteligente que, dentro de un ambiente represivo, resulte medianamente válido.

Sin llegar a la por muchas razones recomendable película de Olea, «El bosque del lobo», de la que ya hablamos ligeramente la semana pasada y de la que volveremos a ocuparnos de nuevo, «Españolas en París» es un título que debe despertar la curiosidad a los esquemáticos críticos del triste, cabizbajo y subdesarrollado panorama de nuestro cine. ■ DIEGO GALAN.

victoria del fascismo le privó durante años del contacto directo con estos últimos, dejándole sólo la pluma; no es, pues, extraño que, vuelto a Berlín, cerrada la hora de la huida constante y de las cuartillas escritas en lugares prestados, Brecht se aferrase al escenario del Berliner para poner a prueba, esta vez como dueño absoluto, las teorías largamente predicadas.

«El círculo de tiza caucasiano» es, desde esta perspectiva teórica, el ejemplo más riguroso de lo que Brecht entendía por teatro épico. En esta ocasión no es necesario que el actor intente «narrar» la acción del personaje en lugar de identificarse con él, y digo que no hace falta, porque la obra está férreamente construida como una narración, de modo que el espectador asiste siempre a la «escenificación» de una historia, cumplida y acabada antes de alzarse el telón. El narrador y el coro, presentes a lo largo de la obra, se encargan de acentuar aún más esta dimensión, llegando a menudo a comentar los pensamientos de los personajes o el sentido de sus acciones, dejando sólo a los actores la función de mimarlas. Los sucesivos cuadros llegan como las páginas del libro que va leyendo y recreando el narrador.

Añadamos la nitidez del objetivo didáctico. La disputa entre la madre de sangre, que olvidó al hijo cuando tuvo que huir del palacio, y la madre adoptiva, que lo recogió en aquella ocasión y lo cuidó luego abnegadamente, adquiere el carácter de un debate sobre el derecho de propiedad. La respuesta de Brecht en el epílogo no puede ser más precisa:

«Las cosas deben ser entregadas a quienes las favorecen. Así: los niños, a las mujeres maternas, para que puedan prosperar; los coches, a los buenos conductores, para que sean adecuadamente dirigidos. Y el valle, a quienes lo riegan, a fin de que produzca el fruto».

O dicho más castizamente: la tierra, para quien la trabaja; la casa, para quien la habita, y los medios de producción, para quienes producen. Cosa que —ya se sabe— no deja de ser, para los que les conviene estar en contra, una puerilidad revolucionaria.

Si comparamos «El círculo de tiza caucasiano» con «La persona buena de Sezuán», obra que también conoce nuestro público y con la que guarda muchas afinidades la que acaba de estrenarse, advertimos una diferencia im-

portante: «El círculo de tiza caucasiano» es un drama mucho más optimista. Esta vez, la protagonista, Grucha, combate abiertamente por su hijo adoptivo y, al final, el epílogo no ha de lamentar —como en «La persona buena de Sezuán»— el final amargo de la leyenda, puesto que el juicio de Azdak da el hijo, según cuadra a las ideas de Brecht, a la madre adoptiva

Bertolt Brecht.



y no a la que sólo aporta el título de la sangre. Esta diferencia de tono y de final no supone ninguna variación ideológica ni la existencia de una nueva óptica, porque, a fin de cuentas, Azdak es un juez accidental, un borracho, cuyo buen sentido y aplicación de la verdadera justicia quedan como el paréntesis de unos días en los que contaron las razones de los pobres. Sin Azdak es obvio que Grucha se hubiera quedado sin su hijo adoptivo y que la madre de sangre —que necesitaba al hijo para heredar, lo que permite a Brecht subrayar la significación económica de la alegoría—, ayudada por un

grupo de doctos abogados, hubiera ganado el pleito.

De hecho, el juicio de Azdak es una deliberada inversión del viejo principio. Colocado el niño en el centro del círculo, será repetidamente la madre de sangre quien lo arrastre hacia sí, temerosa como está la madre adoptiva de que el niño sufra por el contrario y simultáneo tirón. Diríamos que la ley concede la victoria a la madre de sangre y que sólo la astucia y la agudeza de Azdak permiten descubrir la injusticia de esa ley y, por consiguiente, la necesidad de dar la razón a quien «legalmente» no la tiene. Aunque, como dice el narrador, eso ocurrió en una época excepcional, cuando un juez supo a quienes servía la ley y, además, pudo sentenciar vulnerándola.

Todo este aparato estilístico no ha gravitado pedantesco en el montaje de María Guerrero. Ese es para mí el mérito primordial, y muy importante, del trabajo de José Luis Alonso. Todas las decisiones que regulan el movimiento de los actores, la ruptura radical de cada canción, las luces blancas y estables, la estructura de la escenografía y el naturalismo de los trajes, la mutación visible de los telones pintados que sitúan el lugar de la acción, el armónico choque entre la interpretación de los actores y la intervención del narrador, y cualquier otra dimensión sustancial de la representación, acusan una respetuosa aceptación de los criterios del modo brechtiano, a la vez que una libertad que descarga al montaje de rigormismos libresco.

Es probable que el espectáculo resulte, desde ciertas ópticas, poco agresivo. Que se desarrolle en el escenario con demasiada lejanía, sin herir impulsivamente a ningún espectador. También es posible pensar que esa es una característica de «El círculo de tiza caucasiano» perfectamente acorde con toda la preceptiva brechtiana. Sería, quizá, una serie de factores introducidos en el teatro contemporáneo, y concretamente en el campo de la «participación» del espectador y de su más total y próxima relación con el espectáculo, la que ahora nos haría considerar demasiado fría la comunicación que «El círculo de tiza caucasiano» nos propone. Tema este a plantear en un examen general de la estilística brechtiana y de su vigencia, pero no a cuento de un montaje cuyo mérito es haberse sujetado, sin renunciar a su propia

poética, a las líneas maestras del distanciamiento y del teatro épico. En todo caso, este es el único punto que deja en el aire el sólido trabajo de José Luis Alonso y de sus actores.

Por lo demás, es obvio que el director ha rehuido cualquier acentuación que pudiese conducir al melodrama o a la ingenuidad de la arenga. En el María Guerrero se intenta, valorando los elementos humorísticos de la obra, quitándole aspereza sentimental a la exposición de las situaciones, diluyendo la acción en un tono suavemente legendario, proponer la reflexión de Brecht divertidamente, en tanto que es, a la vez, una acusación contra los tiempos que corren y una ironía sobre las circunstancias en que Grucha consiguió que le hicieran justicia. Inútil añadir que la dimensión didáctica de «El círculo de tiza caucasiano», cargante para un amplio sector de nuestro público tradicional —sobre todo por las ideas que se defienden con esa didáctica—, da a la representación una voluntaria y artística ingenuidad, sabia y maduramente elaborada por la teatralidad de Brecht, y expresión, en definitiva, de un grado de sensibilidad y de cultura que ha dejado atrás ciertos esquemas de la cultura libresco y genialística.

La versión de Pedro Laín Entralgo se ajusta, en fluidez y belleza, a los colores de la representación. El largo reparto funciona con encomiable y casi insólita corrección. María Fernanda D'Ocón es una Grucha alegre, vital, quizá un punto demasiado luminosa e infantil. José Bódalo interpreta, con rigor naturalista e incuestionable fortuna, al juez Azdak, lo cual no es ninguna traición al distanciamiento, dados los oportunos comentarios e intervenciones del narrador.

La dirección y adaptación musical de Pedro Luis Domingo están muy bien resueltas, aunque —al menos la noche que yo vi la representación— algunas canciones habían sido en exceso reducidas. Sobre los decorados y su fidelidad al «modelo» del Berliner ya he hablado antes; su autor es Sigfrido Burmann.

El resumen es francamente positivo. Yo creo que José Luis Alonso, dentro de la línea equilibrada y habitual de su trabajo, acaba de quitarse la espina de su fallido «Romance de lobos» con una versión de «El círculo de tiza caucasiano» que figura ahora mismo en un puesto destacado dentro de la cartelera ma-

## TEATRO

### María Guerrero: «El círculo de tiza caucasiano», de Brecht

«El círculo de tiza caucasiano», escrita por Brecht en los años 43-45, durante su exilio en los Estados Unidos, debe ser considerada como una de las obras fundamentales del autor. De otros lugares, habitados poco antes con la misma provisionalidad y el mismo temor, son los otros dramas de su madurez. Cuando, en el 48, vuelva a Berlín, puede decirse que la escena del Berliner Ensemble será el centro de su actividad y que su obra de escritor —aunque no falte algún título— se verá ampliamente rebasada por la de director. A Brecht, que vivió su juventud entre las cuartillas y los escenarios, la