

nudar la que podía haber sido una buena costumbre: organizar semanas que permitieran hacer balance general del teatro independiente, facilitando, además, el diálogo de unos grupos con otros. Si a ello añadimos la posibilidad de interesar por el hecho teatral a colectividades que apenas lo ven, tendremos las razones fundamentales de esta clase de manifestaciones.

En los últimos días se ha organizado una, en Huelva, que ha tropezado con los ya habituales obstáculos del teatro independiente. En cambio, en Badajoz, la I Semana ha conseguido cumplir el programa previsto. Citemos los grupos y títulos: Esperanto, de Sevilla, con «Cuento para la hora de acostarse», de O'Casey; Ditirambo, de Madrid, con «Paraphernalia de la olla podrida», de Miguel Romero; TEI, de Madrid, con «Después de Prometeo»; Anexa, de San Sebastián, con varios ballets; Corral de Comedias, de Valladolid, con «La piedad», de Fernando Herrero, y Teatro Universitario de Murcia, con «El Fernando», creación colectiva.

Sin perjuicio de hablar de los demás espectáculos —algunos ya comentados en TRIUNFO—, quiero referirme hoy exclusivamente a «El Fernando», estrenado con mucho éxito en el último Festival de Sitges y, al parecer, con dificultades para su representación regular.

Se trata de un espectáculo colectivo, en cuya autoría han intervenido José Arias, Angel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Manuel Pérez Casaux, Luis Ríaza y Germán Ubillos. Es decir, un grupo de los dramaturgos «malditos», de los que escriben y no estrenan, que configuran un movimiento lleno de significaciones en el teatro español de nuestros días. La idea ha sido de César Oliva, que es también el director del espectáculo. A él se le ocurrió pedir a una serie de autores,



ligados por su común actitud crítica, diversas escenas sobre la vida española en tiempos de Fernando VII. El propio Oliva, con sus compañeros del Teatro Universitario y en reuniones con autores, ordenó el material hasta conseguir cierta unidad dramática. Unidad, sin duda, difícil, pero facilitada por el carácter de «collage» que tenía el espectáculo. La experiencia era, por lo demás, sumamente interesante, ya que suponía la posibilidad de reunir en una misma obra una serie de interpretaciones políticas cuya afinidad o disonancia vendría a testimoniar la relación entre un grupo de autores que suelen contemplarse globalmente.

Digamos ya que el resultado ha sido más que estimable. El espectáculo conseguido tiene coherencia ideológica y estilística. Su tono crítico carece de contradicciones, y las canciones juegan un papel, quizá con algunos baches en que se olvidan demasiado,

de principio a fin. El trabajo del grupo Ricón de Folk, intérprete y autor de los cantables, ha sido, en este orden, excelente. César Oliva se enfrenta con la necesidad de mover a unos treinta intérpretes, algunos con poca experiencia teatral, para conseguir un espectáculo lleno de gracia comunicativa, a veces esperpéntico, a veces patético, casi siempre claro y eso que se llama popular.

Como es lógico, no hay análisis en profundidad, sino el afán de mostrar una serie de episodios nacionales cuya significación no ha muerto del todo dentro de la Historia de España. De ahí que «El Fernando» no sea nunca un espectáculo arqueológico y sí una indagación sobre ciertos mecanismos y gestos de la intransigencia hispánica.

Decir que a veces pesa un poco la inexperiencia de ciertos actores, o que el «collage» tiene altibajos, es aludir a algo inevitable. En

cuanto a ciertos problemas de la puesta en escena detectados en Badajoz, sería difícil precisar hasta dónde pesaron las limitaciones de un espacio escénico que no se ajustaba a las previsiones del montaje.

En todo caso, «El Fernando» fue el gran éxito de la I Semana de Badajoz, y pienso que un ejemplo más de lo que podría ser nuestro teatro independiente en condiciones razonables de trabajo y de comunicación. ■ JOSE MONLEON.



Frenesi baladí

Ante Hitchcock, todos los críticos suelen ponerse de acuerdo. «Unos», porque consideran que su expresión cinematográfica es una de las más depuradas, imaginativas y frescas; porque utiliza la imagen en su dimensión más ajustada e inteligente, y porque «ver» una película de este realizador supone siempre encontrarse ante una lección de economía de medios visuales, de invención rica en trucos puestos al servicio de una narrativa coherente.

«Otros», que pueden no estar de acuerdo en el simple culto al lenguaje —que en Hitchcock, por otra parte, no supera, con ser talentoso, el más ortodoxo clasicismo—, encuentran que el director de «Los pájaros» juega, dentro de los márgenes expresivos estipulados por la más rigurosa escuela hollywoodiana, con un liberalismo moral no exento de humor, donde los buenos no son siempre quienes lo aparentan, ni los malos tan congénitos como se dice. Aunque Hitchcock utiliza en su expresión del mundo el código organizado por la mitología de todos los siglos, vista a través de un freudismo vulgarizado.

Así, el apodado con simpleza maestro del suspense se encuentra con el beneplácito mayoritario, al que responde en todo momento respetando las dos cláusulas fundamentales de su cine: el virtuosismo formal y la ambigua y poco comprometedor manga ancha del liberalismo oportunista. Una manga ancha que, desde un punto de vista político, sería despreciable, pero que en el simple esquematismo privado del cine —sobre todo del cine norteamericano— resulta con apuntes heterodoxos.

La unanimidad crítica ante Hitchcock (que ha hecho, en ocasiones, adelantar criterios antes de conocer la obra) se ha visto reforzada por la reciente implantación de un respeto a los profesionales que, hace unos años, no era considerado por la crítica española más joven e iconoclasta; hoy, ese respeto se exagera, llegando a admirarse simplemente de que un profesional conozca su oficio o de que una historia esté contada o de que una vulgar producción, idéntica a miles de otras vulgares producciones, no tenga lo que se llama «saltos de eje». Y las exageraciones, como de costumbre, no conducen a nada.

Viendo la última película dirigida por Al-

fred Hitchcock, recién estrenada en España (con sus inevitables mutilaciones censurales), uno piensa que, efectivamente, estamos ante un divertido, ingenioso e inteligente hombre de cine. La simple, vulgar y archiconocida historia que se nos cuenta en «Frenesi» es, en manos de Hitchcock, un prodigio de astucia narrativa y de buen humor. Aunque nada sea extraordinario, aunque el desenlace final del conflicto sea idéntico a todos los finales impuestos por la más vulgar falta de imaginación, la habilidad de Hitchcock hace que, en todo momento de la proyección, el juego que se nos cuenta se siga sin rubor, que los evidentes trucos narrativos se acepten y que, finalmente, uno llegue a creerse que las cosas son como las cuenta, aunque luego, en una mínima reflexión, se llegue a considerar que, dentro incluso de los propios planteamientos del realizador, la historia podría haber sido tanto la visionada como otra absolutamente antagónica, sin que tuviera que cambiar para ello un solo plano de la película. Es decir, que la elaboración circense (y admirable) de Hitchcock es un puro salto en el vacío, exento no ya de rigor, que puede parecer un término excesivo, sino de preocupación por algo que se parezca un poco a la realidad.

La bonita combinación de «Frenesi» es, como en muchas de sus películas, una posible lección de cinematografía y de zorrería. Pero no más de un primitivo juego que, en el fondo, no interesa a nadie. ■ DIEGO GALAN.

De lo que aconteció a don Quijote en Broadway

Nueva salida de don Quijote a las pantallas cinematográficas, en esta ocasión no se ha tomado como base la no-

ESTRENO EN SEVILLA DE "ORACION DE LA TIERRA"

A los pocos días de su estreno en España, en el teatro San José, de La Puebla de Cazalla, ha sido representada en el teatro Lope de Vega, de Sevilla, la obra "Oración de la Tierra", de Alfonso Jiménez Romero, con montaje y dirección del propio Jiménez y de Francisco Díaz Velázquez, por la compañía de Arte Flamenco, que encabeza la bailaora Fernanda Romero. En nuestro próximo número publicaremos un trabajo sobre esta función, que cierra la trilogía iniciada por "Boca de Cabra" (1967), y continuada por "Oratorio" (1968).



«El hombre de la Mancha» («The man of la Mancha», 1972), de Arthur Hiller.

vela de Cervantes, sino «El hombre de la Mancha», comedia musical de Dale Wasserman y Mitch Leigh, inspirada —eso sí— en aquella. Se produce así un conglomerado bastante heterogéneo, donde los elementos recogidos aquí y allá de la obra cervantina vienen mezclados con características típicas y tópicas del «musical» neoyorquino estilo «gran Broadway». Sin conocer el montaje escénico, creo que Hiller ha utilizado para su film la misma estructura narrativa que sustentaba el espectáculo teatral. De donde se deriva el mayor atractivo y el mejor de los bastantes escasos aciertos existentes en la película. Que se nos ofrece como una ficción recreada por Cervantes en la cárcel de Sevilla ante sus compañeros de presidio. Más exactamente, queriendo salvar el manuscrito del «Quijote» ante los demás presidiarios que la forman un juicio para ver si es digno de conservar sus posesiones personales, el literato les propone un juego: escenificar entre todos aquello mismo que cuenta su manuscrito; él será don Quijote; su criado, Sancho Pancho, y los encarcelados incorporarán los restantes papeles. Aprovechando un baúl de efectos teatrales que Cervantes lleva consigo, se irán maquillando conforme convenga a los distintos personajes. La imaginación hará el res-

to para transformar el lóbrego calabozo comunitario en campos de la Mancha, casa de don Quijote o venta de pueblo, centro fundamental de la acción.

Estructura siempre interesante la de la ficción dentro de la ficción, la de la ficción asumida y mostrada al espectador como tal, presenta también en «El hombre de la Mancha» caracteres de notable habilidad. Dados los peligros que siempre acechan a la hora de abordar los «clásicos inmortales», el riesgo queda disminuido si desde el principio se plantea este acercamiento como el resultado del juego de un grupo de improvisados actores que buscan divertirse durante unas cuantas horas. El intento va más allá, por supuesto, sobre todo en cuanto se refiere a la figura de Cervantes, a quien se enlaza de forma vital con su personaje, hasta llegar a fundirlos en un binomio prácticamente indivisible. Lástima que al «Manco de Lepanto» —que aquí no es manco ni recuerda para nada la «guerra con el infiel»— no le procesase la Inquisición como en la película se da a entender, sino un simple Tribunal económico que le acusaba de quedarse con los fondos procedentes de las tercias y alcabalas de varios pueblos del reino de Granada...

Pero, a pesar de todo, esos peligros de que an-

tes hallaba terminan por hacerse realidad. Catorce canciones —mediocres en buena parte— no se insertan fácilmente a lo largo de dos horas en un trama como la del «Quijote». La artificiosidad a que conduce el distorsionamiento de las situaciones se traduce más de una y dos veces en ridículo; las secuencias referentes al yelmo de Mambrino o el salmo final pueden dar ejemplo de ello. El histrionismo de todos los actores (medalla de oro para Peter O'Toole, excepción para Sofía Loren, aunque sólo sea por su cada vez más increíble belleza), el desparpajo con que Hiller les ha dejado hacer sus «números», contribuye a aumentar esta dimensión de ridículo. Por otra parte, la profundización en el conflicto cervantino realidad-imaginación sólo se da a través de largos parlamentos, sin que la imagen traspase nunca un nivel superficial, aparente. No obstante, es «El hombre de la Mancha» (1972) el más estimable de los trabajos de Arthur Hiller exhibidos en España (1). El «play-back» de «El sueño imposible» o el de «Aldonza» muestran cómo un hasta ahora mediocre director de oficio puede tener también su sensibilidad.

Unida con la anterior por el nexo de la interpretación de Sofía Lo-

(1) Véase entrevista con Hiller en el número anterior de TRIUNFO.

ren, «Blanco, rojo y...», de Alberto Lattuada (1972), coproducción italo-española con un par de planos para Gallardo, tres o cuatro para Fernando Rey y cinco o seis para Teresa Rabal. «Folletín de la monjita y el comunista» podría titularse esta película, cuyo argumento es digno de ser narrado por Luis Carrandell. El viejo Lattuada juega a todas las ambigüedades posibles e imposibles, a todos los equívocos imaginables e inimaginables, para llegar a la «audacia» de los planos finales: monja que besa en la boca al comunista (que se muere, eso sí), comunista que estrecha el crucifijo entre sus manos (aunque maldice por lo bajinis, eso también)...

■ FERNANDO LARA.

Snoopy, protagonista

Los «peanuts» continúan sin tener una traducción cinematográfica adecuada. Ya sucedió en «Carlitos y Snoopy», y ahora con el segundo film de la serie, «¡Snoopy vuelve a casa!», también dirigido por Bill Meléndez. Quizá sean problemas de animación de los dibujos, aunque me inclino más por la idea de que es la propia esencia de las creaciones de Schulz la que impide unos resultados válidos en la pantalla. Esencia que viene cualificada por la reflexión y no por la acción, por el pensamiento de unos personajes y no por su dinámica, por una interiorización y no por una narrativa. Lo que sirve para historietas

de pocas viñetas se queda corto, insuficiente, a la hora de mantener unas imágenes en movimiento durante ochenta minutos. Se salvan así situaciones concretas, momentos aislados, frente a la atonía general que domina el conjunto. A ello colabora, y no poco, una desastrosa banda española de sonido, con traducciones lamentables de las letras de las canciones, doblaje con voces sudamericanas sin ninguna gracia, e incluso un tono bajo de grabación que hace inaudibles muchos diálogos, resta brillantez a la música y prácticamente elimina los efectos-sala. Tampoco la copia —al menos, la que se exhibe en Madrid— reúne las debidas condiciones en cuanto a imagen, con un deficiente talonado de color y saltos continuos de montaje. Datos todos ellos que no se pueden despreciar a la hora de hacer una reseña crítica.

Con respecto a los «peanuts» existe también un equívoco importante: el de considerarlos como un «comic infantil» (la prueba es que el cine madrileño que ha programado «¡Snoopy...!» sólo da una sesión diaria del film, dedicada —por la hora, 4,30 de la tarde— a los crios), cuando de las características que citábamos más arriba se desprende fácilmente lo contrario. Así, «Snoopy, come home!» (1972) es, bajo su apariencia intrascendente, una historia de amor o —más aún— un intento de reflexión sobre el amor y la sole-

dad. Nadie que siga la trayectoria de Schulz puede sorprenderse por esta a primera vista exagerada afirmación. Si puede sorprender algo más ver cómo Snoopy le ha quitado limpiamente a Charlie Brown el carácter de protagonista de la serie. ■ F. L.

¿Qué fue de René Clément?

Una coproducción franco-italiana de 1961 nos recuerda ahora aquel René Clément vital, divertido, humanista, sensible con tendencia a exagerar, preocupado por realizar un cine que conectara de alguna manera con la vida nuestra de cada día. «Che gioia vivere», basada en un relato de Jacopetti, es una iconoclasta versión del anarquismo, fresca, tierna y, a veces, delirante. Aún no lejano en esas fechas de «Juegos prohibidos», quizá la obra más importante de Clément, en «Che gioia vivere» se plantea el difícil juego de reírse de todo, de tomárselo todo a broma, de destacar los «tics» más ridículos de cualquier activista político. La empresa, que en teoría es muy arriesgada, se resuelve en la película de manera sensata. La familia de anarquistas que preparan sus maletas para ir a la cárcel cada vez que se celebra un festejo importante, el cura que los quiere seducir enseñándoles espantosas fotografías de lejanas y exóticas misiones, el confesionario por el que todo el mundo escaparse, los fascistas recién allegados al partido sólo por hambre, los genios que vienen a tirar las bombas... todo es un cúmulo de disparates enloquecidos, que los ortodoxos radicales encontrarán quizá irreverente, pero no pasa de ser una broma lozana y frescachona. Sólo el nuevo partido nazi, el de los «defensores del orden», que

