

Teatro popular en México

Los Estados ayudan al teatro de muchos modos. La división radical entre un teatro totalmente socializado —que correspondería a los países socialistas— y otro dejado por completo en manos de la economía privada —que correspondería a los países capitalistas— está hoy fuera de lugar. Refiriéndonos exclusivamente a los países de economía capitalista, sabido es que se multiplican y diversifican en ellos las formas de protección a un teatro considerado culto o de interés social. Frente a la avalancha de vodeviles, obritas cómicas y teatro ramplón, los Estados —«el teatro es el barómetro de la salud de un pueblo», escribió Lorca; o, en términos publicitarios, «el teatro es uno de los escaparates de que gozan los Estados para prestigiar su gestión política», podríamos decir nosotros— se esfuerzan, con la distinta cautela que corresponde al sistema que representan, en apoyar un tipo de teatro que contribuya al desarrollo cultural y explicitación de la comunidad. En última instancia, el teatro sería la más pacífica de las instituciones políticas, la

más serena —tanto por valerse de un lenguaje artístico como por operar sobre la sociedad a largo plazo— de las manifestaciones que permiten la conflictuación pública de un comportamiento o de una norma «establecidos».

El grado de protección teatral y el tipo de teatro protegido —considerando su dimensión crítica y su dimensión estética— serían datos a partir de los cuales elaborar, con escaso margen para el error, un juicio sobre la política cultural de un Estado, y, en consecuencia, sobre la naturaleza total de ese Estado.

En este orden de cosas, estimo de gran interés la respuesta dada por el actual Gobierno mexicano a través de la organización del Teatro Popular. El hecho concreto es este: 16 compañías nacionales que se turnan a lo largo de otros tantos teatros de la capital, con localidades a 50 y a 25 pesetas, amén de las muchas que reparten gratuitamente los organismos oficiales. Son, pues, 16 compañías sostenidas por el Estado para que realicen un trabajo regular, con independencia de sus ingresos de taquilla! El hecho de que cada compañía recorra 16 teatros del inmenso México D. F. evita la «jerarquización» de las salas y permite

que todas las barriadas tengan la misma oportunidad de ver todo lo programado.

Este trabajo —naturalmente, costosísimo— encuentra algunas críticas. Algunos reprochan al Teatro Popular el haber encuadrado en sus compañías a ciertos actores rutinarios, no del todo aptos para cumplir las funciones que esta organización se asignó. Otros aluden a su repertorio, asentado en autores mexicanos generalmente estimables, pero no siempre de las características necesarias para proyectarse sobre un público popular. Bien por sus temas, bien por el lenguaje teatral empleado. Tampoco faltan quienes acusan al Teatro Popular de alarde demagógico del actual Gobierno, olvidando, quizá, que los entretelones importan poco en este caso y que lo que cuenta es el hecho concreto de situar a un público ante un determinado espectáculo. Es el contenido lo que el público saca de su encuentro con el espectáculo, lo que, en definitiva, lo califica...

En todo caso, la poca asistencia de público a las salas del Teatro Popular revela que hay muchas cosas por resolver. Y que, por bajos que sean los precios y prestigiosos los actores, no será fácil conseguir que Strindberg o el me-

xicano Vicente Leñero —por poner el ejemplo de dos autores en cartel— desplacen las diversas formas de espectáculo que han viciado —en el marco de la educación general— los gustos del público popular. Aparte de la justificada duda que siempre cabe sobre la «vigencia» de los autores consagrados por la crítica burguesa.

El plan, aun muy joven, deberá, sin duda, revisarse. Ello no impide reconocer la iniciativa mexicana como muy importante dentro de la general frialdad de los Gobiernos latinoamericanos ante el hecho teatral. Obviamente, la «burocratización» es un riesgo permanente —y más en México— en un trabajo así. Pero en la organización del teatro moderno la «solución» mexicana —coherente, por lo demás, con ciertas contradicciones económicas y políticas del país— merece ser conocida y seguida con interés. Sé que ahora van a «descentralizar» la iniciativa, sacándola de México, D. F. y extendiéndola a todo el país; otros aspectos habrán de ser corregidos, pero, contemplada desde situaciones como la española, la política del Teatro Popular mexicano tiene algo de fabulosa generosidad. ■

J. M.

nador, repugnante y falso que en nuestro país viene produciéndose continuamente. Dibildos no pasaría de ser un productor aprovechado de la mediocridad ambiente que facilitaría, con sus películas, una continuación sin problemas de ese atontamiento masivo que impide la reflexión y la madurez.

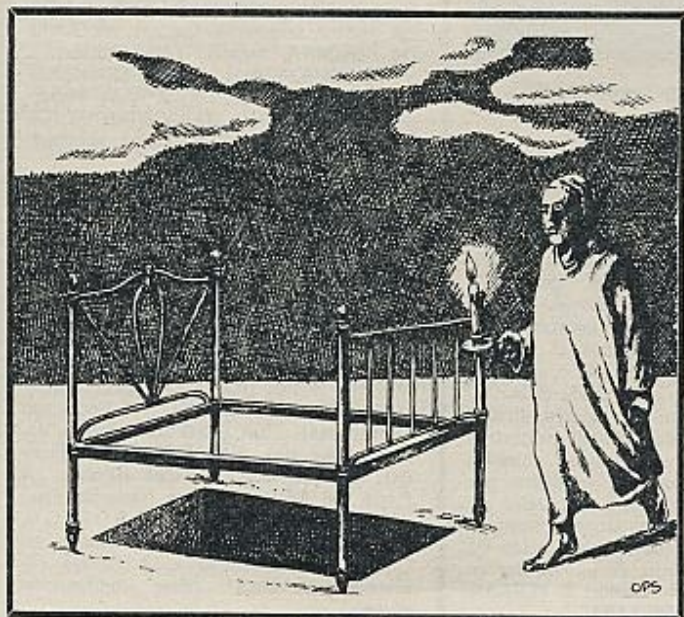
Y, sin embargo, es necesario plantearse las producciones de Dibildos para comprobar que su inquietud se dirige por caminos diferentes. No en todas sus películas ni de una manera tajante, pero sí con suficientes intermitencia y claridad como para convertirse en una política de producción, las películas de Dibildos se han querido situar en los antipodas de ese cine alienador, aunque partiendo de sus mismos presupuestos. Es decir, un cine que se aprovecha de la garrapata popular que indiscutiblemente poseen los títulos de Ozores o Masó para, desde ella misma, clarificar su engranaje. Y es en su última producción, «Vida conyugal sana», de Roberto Bodegas, donde este inteligente juego se presenta con mayor evidencia.

En su película anterior, «Españolas en París» (también producida por Dibildos), Bodegas había combinado esos diversos elementos para presentar un panorama de una extraña dignidad entre nosotros. Aquella película, vista en circunstancias diferentes a la española, podría sin duda discutirse muy razonadamente. Pero era desde aquí cuando la película adquiría su valor desmitificador, dentro siempre de los límites impuestos por la censura y por la propia poética del film. Y algo similar ocurrirá con «Vida conyugal sana», donde el intento de análisis de la alienación programada de la que todos somos víctimas, que nos rodea y nos persigue diariamente y sin respiro, probablemente no llegue al nivel que estudios no cinematográficos han alcanzado ya entre nos-

otros. Pero «Vida conyugal sana» se propone ese análisis desde unas limitaciones más estrechas que las del trabajo científico y se dirige a un público menos habituado a considerar los puntos de reflexión que se le proponen. De ahí que la validez de la película no tenga que ser extraída solamente desde ese rigor científico o desde un compromiso político claramente definido, sino también, y sobre todo, desde el medio concreto en que se nos presenta. Y ese medio es el cine español cotidiano que hay que sufrir de vez en cuando para entender en su plenitud esta película.

«Vida conyugal sana», de Bodegas, Dibildos y Garcí (los dos últimos como guionistas) tiene, por encima de sus aciertos y errores —que los hay, naturalmente; a mi juicio, sobre todo, el ambiguo final, excesivamente limitado al caso concreto que la película presenta—, una propuesta de trabajo que no puede ser rechazada fácilmente. La posibilidad de aceptar ese cine populachero y engañoso que se produce en España para realizarlo dignamente y con una idea de trabajo más comprometedor que la simple gracia de espectáculo revisteril barato, es una propuesta exigente que «Vida conyugal sana» ofrece para su aprovechamiento. No estamos tan sobrados de propuestas que puedan ser ampliables y mejorables como para rechazar «Vida conyugal sana» por su aparente semejanza con películas de corte opuesto. Sobre esta propuesta y sus logros concretos en la película que nos ocupa, sería necesario volver tras nuevas visiones del film. Como sobre el particular sentido narrativo de Bodegas.

Pero sí puede ahora defenderse su planteamiento y las numerosas secuencias (las del matrimonio a solas con sus alternativas eróticas, y las del psiquiatra, fundamentalmente), en las que alcanza la síntesis perfecta del trabajo emprendido. A estos aciertos colabora no en es-



Cine popular sano

Durante mucho tiempo se ha escrito sobre el cine producido por José Luis Dibildos, emparentándolo con los de Pedro Masó y Mariano Ozores, creando una especie de denominador común sin ningún matiz diferenciador. Dibildos o Masó serían los productores clave de ese cine español alie-