

nario que el autor les propone son los que alcanzan un grado de análisis más rotundo. Es el caso, por ejemplo, de Basilio Martín Patino, que, a través de su experiencia con «Canciones para después de una guerra» (que ni la «apertura» parece rescatar del anonimato), describe de forma maestra el absurdo gratuito de muchas de las motivaciones que determinan el proteccionismo oficial del cine. Como es también el caso de Carlos Durán con «Liberxina», película tampoco estrenada en España a pesar de haberse proyectado en un Festival de Venecia.

La realidad de la distribuidora paraestatal Cinespaña (que analiza José Luis Borau), el condicionamiento de los distribuidores (que describe Mario Camus), al dificultad de una carrera ordenada (como demuestra Carlos Serrano de Osma y Francisco Rovira-Beleta), lo «significativo» del conformismo de los va «situados» (como Pedro Lazaga, José Luis Sáenz de Heredia o Rafael Gil), aparte de la ya mencionada censura, en la que hacen hincapié casi todos los realizadores (entre los que, naturalmente, se encuentra muy claramente Manuel Summers), forman el núcleo fundamental de la denuncia planteada en «El cine español en el banquillo».

Hay, en cambio, otras entrevistas que se reducen al «caso personal» (Javier Aguirre, Paco Regueiro, Carlos Saura, Gonzalo Suárez, Juan de Orduña, Eloy de la Iglesia, Jorge Grau, Luis Berlanga...), que si bien redundan en algunos de los planteamientos generales ofrecidos en las más «agresivas», creo que han sido desperdiciadas por Antonio Castro. En este sentido, quizá sea reprochable al autor un cierto afán de protagonismo en el libro, que le lleva en ocasiones a no plantear objetivamente algunas cuestiones. Por ejemplo, cuando dice en el prólogo que «pretender que se pueda considerar un cine independiente por el hecho de estar roda-

do en 16 mm. y con la economía familiar, revela una ignorancia absoluta, una desvergüenza notable o una estupidez rayana en la deficiencia mental»; calificativos excesivos que no profundizan en el fenómeno creado hace pocos años del cine «independiente». De cualquier forma, plantear aquí algunos comentarios negativos al trabajo de un colega no deja de ser arriesgado y espinoso, mucho más cuando, en definitiva, «El cine español en el banquillo» es, como más arriba se señaló, una interesante aportación a la denuncia de la situación «forzosamente alucinante» (en palabras de Castro) de nuestro cine. Son muchas las cosas a arreglar, a plantearse realmente si se pretende hacer existir con un mínimo de validez un cine nacional. Porque de momento, como alguien dice en el libro, la existencia de una cinematografía como la nuestra parece sólo mantenida por el deseo de conservar el prestigio que da a un país el hecho de tener unos señores que hacen cine. Y que con esto parecen conformarse los responsables de la situación. ■ D. G.

CINE

Nostalgia de los sesenta

¿Cómo fue la adolescencia de los muchachos que ahora murieron en la guerra de Vietnam? ¿Cómo la de quienes, sin aún treinta años, andan ya introducidos en el engranaje profesional de una sociedad como la nuestra, que precisa de publicidad, de seguros, de vacaciones anuales programadas? ¿Cómo fue, en fin, la adolescencia de los nuevos

realizadores norteamericanos que irrumpen ahora en la cinematografía rompiendo los viejos esquemas del cine por géneros, o al menos por tópicos?

Algo de esto quiere plasmar George Lucas en su película «American Graffiti», recién estrenada en España, y ya exhibida en la última Semana de Cine en Color de Barcelona. Una mirada nostálgica y amable a su propia adolescencia, compuesta por las aventuras de cuatro muchachos que, en una sola noche, crearán haber variado en lo fundamental sus esquemas vitales. Lucas va intercalando las aventuras de estos cuatro personajes (y sus correspondientes parejas), que vienen unidas por la voz en «off» de un extraño personaje (el hombre-lobo) que, desde las antenas de una emisora desconocida, interviene en las anécdotas de cada uno de ellos; o parece intervenir, que para el caso es lo mismo, ya que, en definitiva, el «hombre-lobo» no hace sino repetir lugares comunes que siempre encontrarán su acoplación perfecta en la vida cotidiana. Descubrir al final que el «hombre-lobo» no es un personaje de fábula, viajador infatigable y con dotes sobrehumanas, sino un simple locutor anónimo que juega por las noches en su soledad a

construir su propio mito, es descubrir también el juego de George Lucas, su paso a lo que se viene llamando madurez: el desprendimiento de los sentimientos que compusieron la adolescencia por la comprobación de que ésta no era sino un inevitable paso (casi exactamente igual a todos), sin heroísmos ni singularidades.

«American Graffiti» recuerda en más de un momento a otras películas que también incidían en su perspectiva sobre la adolescencia, aunque, naturalmente, en una onda diferente. Milos Forman en sus «Pedro el Negro», «Los amores de una rubia» y «Taking Off», recogía críticamente los «tics» adolescentes para, a partir de ellos, componer una crítica de los engranajes sociales a los que se remiten. Y Peter Bogdanovich en su «The last picture show» (aún sin estrenar en España) conseguía comentar a partir de esas vivencias juveniles el brusco rompimiento entre dos etapas de la vida y hasta hacer una reflexión sobre la significación histórica de su propia generación. Lucas no alcanza ninguno de estos grados, entre otras cosas porque no parece proponérselo. Su «American Graffiti» parece dirigirse fundamentalmente a los auténticos protagonistas de los

años que retrata, que pueden encontrar en la película, por vía sentimental (y de ahí la utilización de las canciones de moda en aquellos años) un poco de sí mismos. Lógicamente, hay multitud de guiños en este sentido que se escapan a un espectador no norteamericano. Pero lo primordial de la película permanece. Su estructura de film amable y poco exigente consigo mismo, que busca la clave del humor (no encontrándola en todo momento, pero sí en suficientes ocasiones, justamente en aquellas que no quieren servir de fiel reflejo de unas anécdotas), y que, en definitiva, no aporta singularidades excepcionales, pero que sí puede contemplarse sin desprecio, cosa que, como están las cosas en el cine, no es algo tan malo. ■

DIEGO GALAN.

Contrastes fallidos

Curiosamente, es un film de montaje —«Les années Lumière», 1972— la obra hasta el momento más personal de Jean Chapot. Porque ni «La ladrona» ni «Granjas ardientes», que completan su carrera en el largometraje, pueden considerarse de otra manera que como intentos

fracasados. «La voleuse» (1967), por su adscripción epidérmica y fatigosa a un estilo bresoniano; «Les granges brûlées» (1973) —que se estrena en España con un título estúpidamente mal traducido y pésimos doblaje y copia—, por su conjunto de razones que intentaremos exponer, casi todas ellas ligadas al mal trabajo directivo de este realizador de una treintena de años.

Una granja. En ella es dueña y señora Rose (Simone Signoret). Una pequeña comunidad rural cerrada en sus tradiciones y costumbres. Llega desde el exterior un personaje que posee los trazos de Alain Delon. Esta situación de partida no puede dejar de recordarnos «La viuda Couderc», de Pierre Granier-Deferre. No es el único parentesco. Al existir un crimen en las cercanías de la granja y presentarnos un fuerte carácter autoritario dominando en ella, tenemos que pensar en el «caso Dominici», incluida la versión cinematográfica de Claude Bernard-Aubert que comentamos recientemente. Más al fondo encontramos a Simenon: un intento —tan querido para el autor belga— de construir una intriga policiaca aparente, de la que emerjan unas tensiones y unos enfrentamientos de tipo psicológico.

Pero si —olvidando rápidamente su último «La race des seigneurs»— cabe considerar con justicia a Granier-Deferre como un realizador «simenoniano», no puede decirse lo mismo de Jean Chapot. Pues esa búsqueda de contraposición de psicologías falla en «Granjas ardientes», al estar insuficientemente elaboradas tanto la de Rose como la de su antagonista, el juez instructor. Carencia que proviene más de la monotonía y repetitiva puesta en escena (dentro de la que incluyo, por supuesto, la dirección de actores) que de un guión que jugaba a aportar datos mínimos, aparentes, para que quedasen profundizados a través de su desarrollo

«American graffiti», de George Lucas.





«Granjas ardientes» («Les granges brûlées», 1973), de Jean Chapot.

en imágenes. De Rose, por ejemplo, se nos dice que «es un personaje de novela», cuando no vemos más allá de un tipo común, con ciertas dosis de autoridad y dominio sobre su marido e hijos ni especialmente resaltadas ni resaltadas.

Otro tanto sucede con una segunda idea que parece vertebrar teóricamente el film: el contraste entre la concepción urbana y rural de vivir, entre dos maneras de entender la convivencia y los propios objetivos vitales. De nuevo, es a través de unos diálogos forzados —esencialmente el del juez de instrucción con su superior en la «Cour d'appel»— como se nos señala tal diferencia. Algunas secuencias semidocumentales, como la reunión de los pertenecientes a una misma «quinta» o el baile del pueblo, no pasan de apuntes superficiales, sin que aporten datos para el contraste mencionado, sino, a lo sumo, una cierta calidad de descripción ambiental. Y mostrar a estas alturas que el campesino es hospitalario, generoso, solidario, aunque al mismo tiempo «muy suyo», receloso ante los que provienen del exterior, tampoco parece nada demasiado nuevo ni relevante.

Quizá fuese la tercera idea vertebral la que contara con un mayor número de posibilidades: observar cómo un hecho en el que no se ha participado puede modificar el «statu quo»

de una célula social. Las averiguaciones del juez instructor y su casi obsesión por conectar el crimen con los arrendatarios de la granja llegarán a minar la cohesión externa y puramente ficticia de este grupo familiar hasta producir su disgregación, una vez que cierta relación oculta dentro de ella queda dilucidada. Pero, de nuevo, la ausencia de sensibilidad e inventiva en Chapot le impide ir más allá del mero planteamiento del tema o, mejor, de un doble tema tan minuciosamente analizado por la narrativa literaria y cinematográfica contemporánea: el de la «modificación» interna producida por unos acontecimientos objetivos y el de la destrucción de la familia en cuanto núcleo de convivencia.

Sólo una imagen de «Granjas ardientes» queda en el recuerdo: la de la aparición fantasmal de una máquina quitanieves que acompaña a los títulos de crédito. Y una lección: por muy vehículo puramente instrumental de una serie de ideas que sea, una intriga policíaca ocupante de las dos terceras partes del tiempo global de un film no puede resolverse tan de mala manera como a través de una breve noticia de televisión, que ni siquiera llega a oírse demasiado bien. No es honesto dramáticamente y manifiesta bastante poco respeto hacia el espectador. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

«Las mariposas», en Moratalaz

Todos los años, entre los espectáculos a menudo inseguros propuestos por nuestros grupos independientes hay un pequeño número que despiertan la atención general. Ellos pasan automáticamente a formar parte de cuantos Ciclos o Semanas se dedican en España al Teatro Independiente, tomados por la máxima expresión del mismo.

En las páginas de TRIUNFO hemos comentado la casi totalidad de los espectáculos incluidos en esa lista. Entre los pocos aún no abordados está el que, con el título de «Las mariposas», ha montado el Pequeño Teatro de Valencia. El programa declara que su autor es Jaime Carballo; pero una nota del mismo programa nos explica que «el montaje es tanto del autor como del resto del Pequeño Teatro de Valencia, pues se ha creado colectivamente sobre el guión primitivo, utilizando también las aportaciones del público», explicación ampliamente ratificada en la práctica, tanto por las características del trabajo como por la actitud de los actores en el coloquio epilogal.

He visto «Las mariposas» en un salón de Moratalaz. El escenario era un estrado, y la luminotecnía, unos focos forzadamente mal colocados. Hacía mucho calor. Y los espectadores llenaban los pasillos, por donde entraban y salían con dificultad los actores. Las condiciones acústicas eran mediocres. Pero nadie abandonó la sala y la representación transcurrió en medio de la atención general.

No sé lo que un crítico tradicional escribiría de todo aquello. Sospecho que echaría de menos y de más muchas cosas. Para quienes, como en mi caso, consideramos que en cada hecho teatral concurren una serie de factores que condicionan los términos de la comunicación espectáculo-espectadores, escribo sin reservas que cuanto perdió la representación de «Las mariposas» de «perfección» escénica lo compensó la presencia de otros valores de orden social. Con lo que no quiero decir que las consideraciones políticas suplieran a las teatrales, sino que, planteado como está el espectáculo en función de un público popular y de unas condiciones técnicas anárquicas, primarias e imprevisibles, su sentido de la «perfección» ha de ser distinto, e infinitamente más abierto, que el que distingue a un espectáculo habitual, pensado para un mismo espacio y cerrado a la presión modificadora del público. O, dicho con otras palabras: «Las mariposas» se somete, como hecho teatral, a las posibilidades de un medio social que tiene que improvisar sus «teatros» y que muy rara vez ha acudido a las salas tradicionales.

El tema está en la base de cualquier debate sobre el posible «teatro popular» de nuestros días, ya que, en las circunstancias actuales, un teatro técnicamente complicado difícilmente llegaría a serlo. Es necesaria la sencillez —y el rigor es tanto más imprescindible cuanto más simples son los medios utilizados, cuanto menor es la importancia del «aparato decorativo»— que permita levantar el trabajo casi en cualquier parte, así como, en el orden temático, un tratamiento directo, comunicativo, que encuentre en la violencia o en el humor las claves de una relación constante con el público.

En «Las mariposas» se elige, en términos generales, el humor. La re-

flexión es sencilla: un personaje, María, criada, soporta paciente su situación porque espera hacer de su hijo un gran señor. La tesis de la obra es tajante: ni el hijo de la criada llegará a ser un señor ni el hipotético caso singular podría ser tomado por norma. Los pobres mejorarán dentro de las posibilidades de su clase, en función de una transformación de las relaciones económico-sociales y no afrontando la vida como una competición individual. Al aceptar María el «modelo» de sus señores entra en una realidad ilusoria, deja de ser un sujeto activo de la evolución y se entrega a una esperanza quimérica y paralizadora.

La obra glosa la lucha entre dos campos ideológicos por la posesión de María. El de los señores y el que corresponde a su realidad. El hecho de que este último se manifieste a través de unos actores —presentes en una especie de sueño de María— no deja de ser una especie de soterrada declaración de propósitos del interesante grupo valenciano. Como lo es también el que renuncian a todo final triunfalista y prefieren acabar con dos soldaditos de plomo amordazando a los cómicos y una táctica pregunta a los espectadores. ■ JOSE MONLEON.

«Yerma», en Buenos Aires

Me llegan críticas y noticias de Buenos Aires. El éxito de nuestra última «Yerma» ha sido absoluto. El montaje de Víctor García ha despertado el mayor entusiasmo; la Compañía de Nuria Espert lleva firmadas varias prórrogas de la temporada inicialmente prevista y los empresarios insisten para que la actriz prepare allí su próximo estreno.

Un estreno que ya no se reá el de los Autos Sacramentales seleccionados por Juan Germán Schroeder, y que apun-

ta ahora hacia una obra de Valle-Inclán. Mientras, Ruth Escobar, la actriz brasileña que produjo el montaje de «El balcón», hecho por Víctor García —sobre el que existe un amplio documental cinematográfico que pudimos ver en el I Festival Internacional de Teatro celebrado en Madrid—, será quien, contando siempre con dicho director, afronte el espectáculo inicialmente previsto por la Espert.

Poco, muy poco, se ha escrito en España de esta nueva peripecia de «Yerma» y de una compañía española en América. Como si se tratara de algo fácil y secundario. Con lo que, en última instancia, viene a subrayarse de nuevo la escasa sensibilidad del medio teatral español respecto de la realidad teatral latinoamericana. Posición en la que tal vez sobreviva algún sentimiento colonial o el recuerdo de la época, más reciente, en que todas las grandes compañías iban a Hispanoamérica como quien va a «una provincia».

En todo caso, la realidad actual es bien distinta. Diversos factores históricos y políticos nos alejaron más y más de aquellos países. Los autores españoles, nuestras actrices, nuestros estrenos, salvo muy raras excepciones, dejaron de contar e interesar. Más aún: el teatro latinoamericano buscó muchas veces su afirmación a través del rechazo de una serie de conceptos y de prácticas ligados a nuestras compañías en gira. Sólo algún exiliado, y, sobre todo, la Kirgu —y mucho antes en el campo de su coherencia ideológica, de su talento y capacidad de actriz, de su disciplina, que en su trabajo de dirección—, tuvo carácter de puente entre el teatro español y las nuevas generaciones, que en algunos países de América Latina aceptaron sus versiones de Lorca, de Lope o de Rojas como un material fresco y enriquecedor. Luego, un gran vacío, que el éxito puramente comercial de algunas comedias de Paso, o la mediocridad de las pocas