



Equipo Realidad: «Reconocimiento del cadáver de Calvo Sotelo por el juez de guardia y el médico forense en el cementerio de la Almudena de Madrid, en 1936».

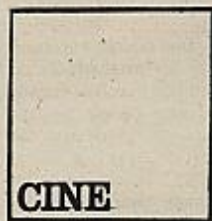
da día más, están purificando las deformaciones que sobre hechos pasados cultivaron las escuelas románticas, defensoras de un estado de cosas. Ahora ha llegado el momento de que los pintores denuncien la instrumentalización ideológica de la imagen, analizando el problema en sus orígenes. Para ello el Equipo Realidad ha utilizado una fuente documental periodística, integrada por coleccionables de la guerra civil y por enciclopedias que ilustran el tema en fascículos. A ello hay que añadir los archivos fotográficos militares, el álbum familiar. De esta forma, con estos elementos, cuidadosamente analizados, han iniciado su ensayo estético de erosión iconográfica.

En principio, no hay lugar a dudas, la fotografía representa una realidad. Cada fotografía tiene su historia, su pie de foto. También los hechos tienen su historia, la de los documentos, la de los archivos. Cuando ha habido una instrumentalización, el historiador trata de desvelarla mediante el documento, pero el pintor, el fotógrafo qué posibilidades tienen de re-interpretar la imagen heredada. Simplemente atenerse a las muestras que le han llegado, con sus retoques o fidelidades, a través de esas enciclopedias ilustradas.

Realicemos un corto itinerario de las imágenes elegidas. La foto-

grafía que Robert Capa hizo de la «Muerte de un republicano», además de valerle el premio Pulitzer, ha recorrido todas las páginas ilustradas del mundo. ¿Qué resultados obtiene el Equipo Realidad trasladándola al lienzo? El espectador habituado a contemplar la imagen fotográfica, ¿se sorprenderá que sea tema de un cuadro? ¿Se escandalizará de la secularización plástica que ha sufrido? ¿Descubrirá su instrumentalización? Contemplemos el Alcázar de Toledo, el Cuartel de la Montaña, ¿de qué forma la heroicidad se transforma en cotidianidad? ¿en qué medida supone una agresión estética plasmar de nuevo lo ya contado desde una óptica determinada? El edificio de la Telefónica barcelonesa aparece defectuoso, poco nítido, como en la foto heredada, junto al jefe de la Policía que ordenó asaltarlo. En la calle, las barricadas adquieren aires de gesta, las personas se amontonan, el humo de las ráfagas cubre las imágenes. De la calle pasamos a la sala de la diplomacia; el cardenal Pacelli, futuro Pío XII, ministro vaticano de Exteriores, posa para la posteridad con Pito Romero, ministro de Estado. El reconocimiento del cadáver de Calvo Sotelo ocupa puesto importante. Diríamos que la foto quedó como testimonio y los cuadros como reflejo, como una foto de la foto enciclopédica.

El Equipo Realidad al pintar los antecedentes y hechos más importantes de la guerra civil española, buscan desvelar los distintos mecanismos que las imágenes poseen para transmitir de generación en generación unos contenidos históricos. Comprueban que ha existido una erosión de la imagen, intencionadamente realizada en unos casos, involuntariamente en otros, que determina las connotaciones culturales e intelectuales de un hecho histórico. Las imágenes, como la historia de un hecho, son diversas. Igual que otros valores culturales de una sociedad, no están exentas de la revisión y contestación estética de la actual generación. ■ JAIME MILLAS.



Los hermanos de Peter Pan

Sin duda, se trataba de revivir el éxito de «Rachel, Rachel»: un mismo guionista (Stewart Stern) y una misma actriz (Joanne Woodward) al servicio de la descripción psicológica de un personaje femenino abocado al fracaso. Pero, ni en sus mejores momentos de la primera parte, «Deseos de verano, sueños de invierno», de Gilbert Cates (1973), llega al nivel que consiguiera cinco años antes la «ópera prima» de Paul Newman. La profunda sensibilidad de éste, su capacidad para describir tanto unos ambientes cerrados como las motivaciones de quienes en ellos viven —características que hallarían su plena concreción en «El efecto de los rayos gamma sobre las margaritas», por desgracia todavía no estrenada en Madrid, aunque sí en

otras ciudades, como Barcelona—, no encuentran la correspondencia adecuada en el trabajo de Cates, gris, monótono y sometido estilísticamente a un texto que peca de literario y de insistir hasta la fatiga en el recuerdo como vehículo de conocimiento de los personajes.

Personajes que se autocalifican —con frase un tanto rimbombante— como «drugadictos del pasado», en su imposibilidad de superar una etapa concreta de su vida (la infancia en el caso de Rita; la guerra en el de su marido) a la hora de afrontar la realidad. Especialmente Rita (Joanne Woodward) se refugia en los instantes míticos de su niñez como única defensa ante la angustia y el terror psíquico que sufre cotidianamente, sobre todo a partir del descubrimiento de la homosexualidad de su hijo (momento, que por cierto, el film narra de manera muy penosa). Es una mujer que no ha superado su estado infantil, que —merced también al carácter dominante de su madre— se ha quedado anclada en unos «años felices» cuya potencia le impide su real transformación en un ser adulto. Por eso ella comprende tan bien a Peter Pan, por eso se le ha quedado grabada y recuerda a menudo la frase del hada del cuento, cuando le decía a Peter Pan que era más fácil volar que convertirse en adulto.

Es un tema que Stewart Stern ya había abordado en otro de sus mejores guiones —«Rebeldes sin causa», de Nicholas Ray—, lo mismo que el del paso de las tropas americanas por Europa durante la II Guerra Mundial —en el «script» de «Teresa», de Fred Zinneman—, que afecta al segundo personaje protagonista de la película, el marido de Rita (Martin Balsam), aún traumatizado por la muerte de muchos de sus compañeros en el frente belga. Como puede deducirse de estas constataciones, «Death of a snow queen» —título primitivo del film— es más una

obra de guionista que de director, limitado éste a un trabajo técnico nada brillante, que debe luchar además con un continuo diálogo y el desmoramiento que se produce en la estructura del film a partir, sobre todo, del viaje a Europa que realiza el matrimonio centro de la película, y que determinará el «happy end» correspondiente. En realidad, sin la siempre decisiva presencia de la Woodward a lo largo de casi todos los planos, difícilmente se habría soportado este «Deseos de verano, sueños de invierno». Porque ni Balsam da la réplica adecuada ni la reaparición de Sylvia Sidney en el papel de la madre de Rita (¿la recuerdan en «Furia» o «Sólo se vive una vez?») motiva otra cosa que tristeza, al ver la máscara en que se ha convertido quien fuera una de las más bellas actrices del cine americano.

Del resultado global del film de Cates sólo queda, entonces y junto a la labor de Joanne Woodward, la constatación repetida de que el mito del «regreso a la infancia» es tema fundamental dentro de la producción esta dounidense de las últimas décadas —lo que conlleva una significación sociológica e incluso histórica, muy sugestiva—, y el intento de asimilación de un cineasta que se mueve en coordenadas culturales tan lejanas a las americanas como es Bergman, a un producto medio del cine USA. A través de la reflexión sobre el poder del tiempo, el temor a la muerte o la inutilidad existencial, Cates ha buceado en el maestro sueco y, más concretamente, en su «Fresas salvajes» —literalmente citada en el film—, aunque también encontremos ecos de otras obras suyas, como «The touch». Hay que decir que el éxito no le ha sonreído en la empresa, igual que en la búsqueda de ese ambiente cerrado —donde Cates quiere asfixiar a sus personajes, como símbolo físico de la opresión que les causan sus

contradicciones burguesas—, tan matizado en el mucho más cercano Newman. ■ FERNANDO LARA.

Entre el sueño y la realidad

Hombre de teatro, René Allio ha planteado en sus películas («La vieja dama indigna», «L'une et l'autre», «Pierre y Paul» y «Les camarades», ésta última no estrenada en España), una interrogante sobre las vinculaciones existentes entre la realidad y la ficción. Si el teatro puede entenderse en un sentido como representación idealizada y evasiva de lo cotidiano, como una necesidad de desdoblamiento separándola en compartimentos estancos, ¿en qué medida la nueva dimensión ofrecida por ese teatro es capaz de penetrar la auténtica realidad? o si ambas forman parte de un complejo real y cierto, ¿cuál es exactamente el punto de división entre la autenticidad y lo ficticio? O, en último caso, ¿cuál es la relación dialéctica existente entre lo imaginado y lo cierto?

«L'une et l'autre» (exhibida en España en circuitos de arte y ensayo) era la película de Allio que más profundamente analizaba estas cuestiones, si bien en todas sus obras han aparecido expuestas a uno u otro nivel. En su última obra, recién estrenada entre nosotros, «Rude journée pour la Reine», vuelve a ofrecerse esta perspectiva en forma de los sueños evasivos de una asistente, madre de una amplia y humilde familia que, para sustraerse de la sordidez de su medio ambiente, se convierte a sí misma en la fastuosa reina de un cuento de hadas. En su nuevo estado, los acuciantes problemas que sufre en su mundo real, tendrán una vertiente idílica. Al tiempo, sin embargo, este mismo personaje será capaz de soñar con situaciones mucho más angustiosas que las que sufre en la realidad; le basta para ello cambiar

el decorado de su evasión transportándolo en el tiempo a la época actual. La sutil dialéctica que establece René Allio entre estos momentos ficticios y el auténtico vivido por su protagonista, forma el eje reflexivo de su película.

No obstante, el prisma utilizado por Allio para

de su complejo personaje, enriquece las posibilidades de la película, fomentando la ternura aplicada por Allio, pero, al tiempo, facilitando la comprensión del juego dialéctico deseado por el autor.

Ese juego remite a la totalidad de la obra de Allio que, en su inter-

las carteleras publicitarias es capaz de remitir a ese mundo, que se completa en las restantes películas de Allio por su preocupación continua por conocer la auténtica responsabilidad del cineasta, del hombre de teatro o del intelectual en general, frente a este mundo nuestro

algunos de ellos: «El love feroz», de García Sánchez; «Corazón solitario», de Betriu; «Hay que matar a B», de Borrau, y el reciente y muy interesante «Duerme, duerme, mi amor», de Regueiro. Es curioso constatar cómo la mayor parte de estos títulos predestinadamente mediocres han sido producidos con la colaboración de distribuidoras extranjeras que necesitan cubrir el expediente administrativo del cuadro por uno (que, por cada tantos títulos de films extranjeros, uno nacional). Cubierto, sin embargo, el expediente oficial, estas películas son luego presentadas en condiciones que no interrumpen la normal y fructífera marcha comercial de las películas norteamericanas. Producir, o colaborar a producir una película española, no es más que una forma de pagar impuestos.

¿Qué ocurre, entonces, con los productores españoles que han jugado la carta de esa película española? ¿Qué pasa con sus autores, que en las listas comerciales de los demás comerciantes del cine, arrojan inevitablemente cifras inferiores a aquellos otros que hayan sido producidos exclusivamente por firmas españolas?

El caso reciente de «Duerme, duerme, mi amor» da pie a este comentario que, por otra parte, coincide con el anuncio de una nueva ley del cine, que será presentada en breve plazo. ¿Ha sido meditada esta circunstancia en esa nueva ley? ■ D. G.



Simone Signoret en un momento de «Rude Journée pour la Reine», la última película de René Allio.

acercarse a su personaje (bastante similar, por otra parte, al que ya empleara con su «vieja dama indigna»), compuesto fundamentalmente de ternura y subjetivismo impide el desarrollo pleno de esa dialéctica. En su lugar, se crea una nueva posibilidad a la película: la de servir de documental apasionado de la vida de una mujer, cuya significación social es válida como punto de arranque a la comprensión de una sociedad. Sus mismos sueños, extraídos de las revistas del corazón, la ingenuidad de sus planteamientos, y paradójicamente la violencia de sus decisiones frente al miedo de sus ensueños, conforman un personaje de una sugestiva calidad dramática. Cierta es que esta nueva posibilidad de la película de Allio no hubiera tenido lugar si Simone Signoret no hubiera sido la espléndida actriz que encarnara al personaje principal de «Rude journée pour la Reine». Es la Signoret quien, a través de la comprensión

pretación del desdoblamiento existente en todo ser humano a través de su necesidad de fuga y de su obligado reconocimiento de la realidad, no olvida los elementos externos que ayudan a esa situación. Así, mientras en «Pierre y Paul» explicaba las circunstancias de un hombre sometido a la implacable ley del consumo, en «Rude journée pour la Reine» retoma esta consideración escapista para remitirla a un complejo cultural y social, del que en definitiva su personaje es víctima. El patetismo de los sueños de Jeanne aumenta en la medida en que son contrapuestos a la miseria de su vida cotidiana; pero esos sueños no son sino la respuesta a una serie de violentas llamadas al consumo que su personaje sufre, a la mitificación continua que el medio ambiente propone como forma de entender la realidad; de ahí que sea un acierto colocar a Jeanne como mujer de limpieza de una sala de cine. Sólo la visión de

de cada día. ■ DIEGO GALAN.

Las películas españolas... pero menos

Hay comentaristas cinematográficos que juzgan en ocasiones el valor de una película por las condiciones en que ésta se estrena. A una presentación precedida de brillante publicidad y en salas de reconocida solvencia comercial, estos comentaristas dedican una atención mayor que si esa película es estrenada modestamente en circuitos de segundo orden sin pena ni gloria. El ya famoso caso de «El extraño viaje», de Fernán-Gómez, estrenada en estos desconocidos circuitos ocho años después de haber sido realizada, marca un hito en este tipo de «estrenos».

Hay recientemente una buena serie de títulos españoles estrenados en circunstancias lamentables, o hasta no estrenados. Recordemos

na española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción que tiende a desarrollarse en las capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende, también, a la difusión del teatro en las masas campesinas, que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral. Así empezaba el manifiesto de La Barraca, institución teatral que, desde julio del 32 a abril del 36, realizó numerosas giras (exactamente 21), con textos de Cervantes, Calderón de la Barca, Antonio Machado, Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan del Enzina y Lope de Rueda.

De aquella experiencia han quedado muchos recuerdos. Y, lo que es mejor, muchas ideas que reaparecen aquí y allá, sin que, a menudo, ni sus propios defensores sepan que están en la corriente que un día empezó con La Barraca.

¿Empezó realmente con La Barraca? Aunque la respuesta parezca arriesgada quizá deba darse sin reservas. Porque lo específico y fundamental de La Barraca no fue la herencia idealizada de los «cómicos de la legua», el caminar por España ni el alzar la representación ante un público popular. Nada de eso hubiera rebasado el paternalismo cultural unido a cierta melancolía histórica, si el empeño no hubiera estado claramente enclavado en la voluntad de una buena parte del país. En las características de una determinada etapa social.

Del 35 es un informe de Rafael Rodríguez Rapún, el administrador del grupo, que empieza así: «La idea de divulgar nuestro teatro de todos los tiempos, sentida por unos cuantos estudiantes de la Universidad de Madrid, encontró ambiente oficial propicio, merced al cambio de régimen operado en abril del año 1931 y cristalizó estando en el Ministerio de Instrucción Pública don Fernando de los Ríos, que prestó un firme y decidido apoyo».

Podría pensarse, a la vista de cuanto ha sucedido después, que el informe pecaba de cierto optimismo. Unas líneas más adelante, sin embargo, el mismo Rodríguez Rapún desvanece cualquier ingenuidad: «(...) nuestro objetivo era simplemente cumplir un fin cultural. Fin que teníamos que cumplir los estudiantes muy a pesar de la Universidad, preocupada en absoluto de todo lo que signifique obra divulgada de nuestra cultura. Hasta tal punto llega la insensibilidad de los claustros universitarios, que después de actuar La Barraca durante tres años con la dignidad y honradez artística que lo ha hecho, no han sido capaces de asegurar la vida de ésta, librándola de la tutela directa del Estado y, por consiguiente, de los vaivenes políticos que la ponen en continuo trance de muerte».

El cuadro era, pues, inequívoco. La Barraca, como las Misiones Pedagógicas, representaba una fuerza a la que se oponían otras fuerzas. Y su sentido último había que buscarlo en su voluntad de renovar profundamente la escena española —que Lorca calificó en una entrevista de «teatro de puercos para puercos»— y en el afán de devolver a las masas campesinas un espectáculo del que «se habían visto privadas desde tiempos lejanos».

La función social de La Barraca no estaba, pues, según hoy suele entenderse cuando se habla de teatro político o teatro de agitación, en la ideología específica de las obras, sino en la oportunidad dada a los públicos populares de conocer a los clásicos en montajes imaginativos y dignos. Como explicó Pasolini cuando rodó su «Evangelio, según San Mateo» existía una mitología popular, a menudo deformada en su provecho por las clases superiores, y era necesario que los artistas trabajaran tanto para clarificar el origen de esas deformaciones como para contribuir a su reinstalación educadora en el medio popular.

TEATRO

Reencuentro con La Barraca

«El Teatro Universitario se propone la renovación, con un criterio artístico, de la esce-