

Tony Isbert (Carlos), Miguel Angel Aristu (Juan, el amante de Carlos), Vicente Cruaños (el Padre) y Antonio Acebal (el Inspector de policía). Y, en definitiva, pese al respeto que —en un teatro tan rutinario como el nuestro— merecen este tipo de irrespetuosos intentos. ■ JOSE MONLEON.

Jornadas de teatro infantil

Hace varios años, en un momento dado, paralelamente a ciertos intentos de romper la inmovilidad cultural del país —me refiero a esa primera ingenuidad colectiva que se llamó la "apertura", cuando la palabra era todo un atrevimiento—, apareció entre nosotros el tema del teatro infantil. Diversos autores —Olmo, Muñiz, Sastre, López Pacheco, López Salinas, etcétera— escribieron y publicaron textos encuadrados en este campo. Carlos Aladro hizo de "El Ratón del Alba" una extraordinaria experiencia de teatro escrito y hecho por niños. Diversos grupos independientes inscribieron regularmente entre sus actividades la labor en las escuelas que los toleraban. En la misma Real Escuela Superior de Arte Dramático se organizaron cursos para los maestros. Y tanto el desaparecido Centro de Teatro y Cine para la Infancia y la Juventud —paralelo al Centro Dramático 1 de Madrid, e instalado en el mismo chalet de la calle Macarena— como la oficial AETIJ abrieron la marcha de una serie de trabajos teóricos sobre los distintos aspectos de esa manifestación. Los Títeres, de la Sección Femenina, y el Teatro Municipal mantuvieron por su parte temporadas regulares —a base de una o dos representaciones semanales en las salas oficiales— mientras en los locales privados se intentaba a veces romper el criterio despectivo con que siempre se había manejado el teatro infantil para dar entrada a espectáculos que trataban al niño con un cierto respeto...

Toda aquella corriente fue, en su conjunto, sofocada, quedando sólo en pie lo más oficial. Si las clases rectoras nunca respetaron el teatro de los adultos, censurándolo, sometiéndolo a una política centralista y privándolo de toda ayuda sustancial, ¿cómo iban a interesarse por un teatro infantil y juvenil?, ¿cómo iba a haber una

política de teatro infantil si no existía ni siquiera una ley del teatro en general?, ¿cómo iban a tolerar que los niños corrieran peligros de los que estaban a salvo los padres y los ancianos?, ¿cómo permitir un teatro en el que los niños y los jóvenes manifestaran las particularidades de su inserción social y de su manera de ver el mundo si a los adultos no se les consentía expresar su discrepancia?

Todo ello sin entrar en las razones de carácter económico que impiden pensar en la materialidad de un teatro de la mayoría, infantil o adulta.

De esa experiencia, hecha de esfuerzos aislados, nunca seriamente alentada por la Administración, surge ahora la necesidad de un informe que resume el punto en que nos encontramos, tanto en el plano escolar como en el puramente teatral. Y que, en consecuencia, exija del Estado una política cultural acorde con el nuevo fervor democrático.

Sobre ese espíritu se levantan las I Jornadas de estudio sobre teatro escolar, teatro para niños y teatro de títeres, que se celebran en el Instituto Nacional de Ciencias de la Educación (IN-CIE), con la participación de una serie de personas vinculadas a la materia, bajo la coordinación de Carlos Aladro y Aurora Blanco. Los temas son: 1) La problemática de los espectáculos creados por adultos para niños y adolescentes. 2) La formación del profesorado y el teatro escolar. 3) El arte dramático en los planes de estudio de la EGB, BUP y FP.

Se corre, naturalmente, el peligro de que las Jornadas elaboren un documento hermoso, detallado e inútil. Si así fuera, estaría contestada la pregunta que un redactor de Televisión Española hizo a uno de los ponentes. "¿Cómo explica usted que se celebren tantas jornadas y seminarios que luego no se traducen en nada práctico?". A lo que el interrogado contestó: "Usted lo ha dicho. Porque quienes intervienen en las jornadas y seminarios no pertenecen al sector social que podría llevar las conclusiones a la práctica".

Aun así el que varias personas se hayan reunido en el INCIE, dispuestas a no dejarse llevar de sus muchos motivos de escepticismo y a trabajar por un informe que "aporte soluciones a los problemas que plantea el tema", quizá sea la prueba de que algo puede cambiar. Se trataría de establecer una nueva correlación. El franquismo fue, en éste como en tantos

campos culturales, consecuencia. Preguntémosnos por una posible política teatral infantil en las coordenadas de las nuevas, aunque dudosas, circunstancias. ■ J. M.

CINE

Anatomía de una huelga minera

En la Silesia de los años treinta, dominada por el capital alemán, un grupo de cerca de doscientos cincuenta mineros se declaraba en huelga mientras

neros resisten para defender sus puestos de trabajo.

De esta manera podemos resumir el planteamiento argumental de "La perla de la corona" ("Perla w koronie"), film polaco realizado en 1971 por Kazimierz Kutz y ahora estrenado en un nuevo cine madrileño (1). Así, pues, y contra lo que muchos pudieran pensar al leer su título, la película no se refiere a ninguna intriga cortesana o aventurera palaciega, sino que toma su nombre del escudo polaco: Silesia queda en él representado por la perla de la corona que porta sobre su cabeza el águila nacional... Una Silesia centro de vastísimas explotaciones mineras y con una trágica historia a sus espaldas, a causa del expansionismo alemán que intentaba una y otra vez ahogar la defensa de ser polacos mantenida por sus habitantes. Cuando se desarrolla el film de Kutz, el recuerdo de los tres levantamientos del pueblo silesio se halla aún re-



"La perla de la corona" ("Perla w koronie", 1971), de Kazimierz Kutz.

la dirección no abandone su propósito de clausurar los pozos. Para hacer efectiva su protesta, los trabajadores se encierran en el interior de la mina —a más de cuatrocientos metros de profundidad—, desencadenando en una segunda fase la huelga de hambre hasta la muerte. Fuera, sus familiares organizan comités de resistencia, cuya labor es continuamente hostigada por la Policía. Jornada tras jornada, cientos de personas —ataviadas con sus trajes y ornamentos regionales, como signo de reafirmación de su identidad polaca— mantienen una tensa espera junto a las puertas de la explotación. Mientras que, con un esfuerzo creciente, sometidos a las penalidades del enclaustramiento y la falta de alimentación, los mi-

ciente, vivo; no ha podido desaparecer porque, pese a que oficialmente la región pertenece ya a Polonia, su verdadero control a nivel económico está en manos alemanas e incluso los centros de decisión política se encuentran más en Berlín que en Varsovia. Lo que supone un contexto histórico determinante de todo cuanto aparece en las

(1) Se trata del Pequeño Cine-Estudio (Maçallanes, 1, antigua sede del TEI), local de poco más de cien entradas que cuenta con una excelente proyección —dentro de un Madrid donde, penosamente, esto cada vez es más raro para continua irritación de los espectadores—, aunque sobre una pantalla falta de altura. Agradable y con propósitos ambiciosos en cuanto a programación, en este nuevo cine se llega al detalle de dar bombones y pasteles durante los descansos... Lástima que ni el local ni "La perla de la corona" hayan tenido el lanzamiento publicitario que merecían.

imágenes de "La perla de la corona".

Imágenes que beben en las fuentes de las tradiciones populares silesianas, no tomadas en un aspecto epidérmico o turístico, sino dando al folklore su mejor y auténtico sentido. E imágenes que huyen de los esquemas del naturalismo social con tanta fuerza como de los del "realismo socialista". El tema de la huelga minera se prestaba fácilmente a un tratamiento a lo "Germinal", o bien al canto épico en honor del "héroe proletario". La manera en que Kutz —un hombre de la "generación intermedia" del cine polaco, silesiano de nacimiento, que contaba con cuarenta y dos años al realizar esta película y cuya obra inmediatamente anterior, "La sal de la tierra negra", sucedía en el mismo ambiente e incluso con algunos personajes repetidos— ha evitado estos dos polos, proviene del planteamiento estético y dramático aplicado a "La perla de la corona". De una parte, adoptando una forma que debe mucho a esas fuentes folklóricas citadas en cuanto a la descripción del mundo externo a la mina: así, contraponen la negrura de ésta con la luminosidad y brillantez de unos paisajes y unos objetos a los que alsa frecuentemente para otorgarles una dimensión particular. De otro lado, el protagonista de la película no será el lúcido dirigente sindicalista que encabeza el comité de huelga, sino un trabajador más, no "concienciado" en un principio ni tampoco figura relevante después dentro del conflicto: sus vacilaciones, sus dudas, su miedo, no son las propias de ningún "prototipo ejemplar", de ningún "modelo de comportamiento".

Aunque en vez de "protagonistas", en "La perla de la corona" hay que hablar de colectividad, de film que cumple con el objetivo de situar en primera línea a un conjunto de hombres y mujeres, de película coral. Realmente, lo que en ella importa no es la trayectoria individual de tal o cual personaje, sino la acción conjunta que todos ellos emprenden y desarrollan: la huelga por conservar su trabajo y oponerse así a una explotación indiscriminada de sus vidas. Son los diversos pasos de esa huelga, la manera en que va evolucionando, el modo de mantenerla por encima del sufrimiento, la radicalización que adquiere ante la intransigencia del patrono alemán, el modo en que se resuelve —así como, paralelamente, las acciones emprendidas en el

exterior por los familiares—, lo que verdaderamente constituye el contenido de "La perla de la corona". Que, pese a algún efectismo de planificación y cierto símbolo demasiado repetido (el de la manzana que lleva su personaje central), se configura como un excelente film, con toda la fuerza y la poesía cotidiana de una gesta popular. ■ FERNANDO LARA.

Bertolucci, hace nueve años

Bernardo Bertolucci realiza "Partner" en 1968, después de "La commare secca" (1962) y "Prima della rivoluzione" (1964), y antes de "La strategia del ragno", "Il conformista" (ambas de 1970), "Last Tango in Paris" (1972) y "Novecento" (1975). La relación de su filmografía no se debe a un fácil recurso erudito, sino a la creencia de que el máximo interés de "Partner" —que nos llega con nueve años de retraso— consiste hoy en su situación dentro de la trayectoria de quien seguramente es el mejor cineasta de su generación. En otras pala-

bras, juzgar ahora "Partner" por sí misma me parece una labor bastante poco fecunda; es viendo lo que ha podido significar en la carrera de Bertolucci, relacionándola con sus obras precedentes y posteriores, como pienso que mejor debemos afrontar esta película. Con el gravísimo obstáculo para el espectador español medio —el que no sale a "ver cine fuera"— de que los dos últimos, y esenciales, films del director italiano continúan inéditos entre nosotros.

Desde esta perspectiva citada, "Partner" se muestra como un trabajo quizá necesario, imprescindible, para un hombre que se buscaba a sí mismo tanto a nivel personal como creativo, que quería resolver una serie de contradicciones íntimas al mismo tiempo que serenar un estilo, que veía en la concretización cinematográfica de sus "fantasmas" el mejor método para plantearse en profundidad una determinada visión del mundo. Así lo ha reconocido el propio Bertolucci: "'Partner' es una película con la que di un gran paso hacia adelante, con un cierto placer por el riesgo, a diversos niveles: a nivel auto-

biográfico (contar sin pudor mi esquizofrenia, que era la de un intelectual en aquel período, pero también la esquizofrenia de todo un país, de una nación), a nivel lingüístico (rechazo del montaje, plano-secuencia, etcétera), y a nivel productivo: "Partner" costaba 120/130 millones de liras, pero yo tenía la idea de no tener en cuenta su precio; es decir, al público (...). Cuando hacía "Partner" creía que políticamente era un film muy válido. Pero hoy creo que no tiene mucho valor porque no ha tenido público, y un film político que no tiene público acaba por ser un film apolítico".

A otro nivel, "Partner" resulta una película típica "del 68" y excesivamente deudora de las modas dominantes en ese momento: contestación juvenil, guerra del Vietnam, teatro de agitación, Artaud, "collage" a lo Godard... En el centro de este mosaico de imágenes, el desdoblamiento de personalidad de un intelectual que querría ser —en todos los sentidos— un hombre de acción. Con el resultado de un film hoy gratuito e ingenuo, ayer necesario para su autor. ■ F. L.

"Los claros motivos del deseo"

La carrera cinematográfica de Miguel Picazo es un buen botón de muestra de las dificultades que ha sufrido aquella generación que dio en llamarse del "nuevo cine español". Consiguiendo un asombroso éxito con "La tía Tula" (sin duda la mejor de sus películas), Picazo vio cómo su siguiente título, "Oscuros sueños de agosto", era masacrado por la censura, hasta el punto de hacer de la película un algo incomprensible y bobo. Al no conseguir idéntico éxito al de la Tula, y mientras otros guiones suyos —como el famoso de "Jimena", que nunca llegó a realizarse— se prohibían constantemente, Picazo se refugió, como tantos otros realizadores de su generación, en programas de televisión. Algún día habrá que hacer el análisis de esta generación y su a veces espléndido trabajo tras las cámaras televisivas; un trabajo que rara vez obtuvo la resonancia que necesitaba, que se marginaba lentamente de la mecánica de la producción cinematográfica cuando, paradójicamente, iba consiguiendo un dominio de la expresión de la imagen ▶



"Partner", de Bernardo Bertolucci.