

(aunque sólo fuera situándolos en el conjunto de los posibles). La traducción, precisa y científica, es del profesor Juan Antonio del Val.

TEATRO

El nuevo teatro Cómico de Madrid

La idea tenía una dimensión interesante. Plantarse lejos del centro de la ciudad e intentar levantar un teatro para un público popular no es nada nuevo dentro del teatro occidental de nuestros días, pero sí lo es en Madrid. Alguna vez —como en aquel teatro Popular que Anastasio Alemán, Valdés y unos pocos colaboradores albergamos en una carpa de Cuatro Caminos— se había intentado, pero sin contar jamás con un respaldo como el que supone el nuevo teatro Cómico.

¿Qué está pasando en ese teatro? ¿Cuál es su programa? ¿Guarda alguna relación con lo que hacen, por ejemplo, los teatros de los suburbios de París o hacia Joan Littlewood en las afueras de Londres? ¿Cuál es la «versión española» de este tipo de intentos?

El Cómico tiene ahora en cartel «Ninette y un señor de Murcia», probablemente una de las comedias menos felices de Miguel Mihura. Una comedia en la que el autor abandona su ambigüedad habitual, su talento, para moverse entre situaciones un tanto irreales, para conectarse con personajes de significación política precisa y reconocible. Un terreno, en fin, en el que Mihura se queda sin lo mejor de su humorismo y pone en cambio al descubierto algunos aspectos reaccionarios de su pensamiento; aparte de tratarse de una comedia

ampliamente celebrada por el público tradicional con ocasión de su estreno, que la encontró perfectamente ajustada a las formas y exigencias habituales.

¿Qué prepara el teatro Cómico para después de la obra de Mihura? Al público se le pide que vote una de las tres obras siguientes: «Una noche de primavera sin sueños», de Jardiel; «La cigüeña dijo sí», de Carlos Llopis, o «La locura de Don Juan», de Carlos Arniches. La petición, sin duda bien intencionada, puede muy difícilmente conducir a conclusiones de algún fundamento. Es improbable que el espectador consultado conozca las comedias en cuestión o tenga referencias válidas de las mismas; acaso le «sonará» el nombre de los autores y quizá el título de la obra de Llopis, puesta no hace mucho en televisión. Pero su voto será un voto desorientado, sin que exista ninguna conexión mínimamente rigurosa entre la obra «elegida» y sus necesidades culturales. ¿Cómo iban a estarlo, por lo demás, si se trata de hombres de los años setenta y aquellas son comedias menores, habilidosas, que ya eran marginales en las fechas de su estreno?

Es curioso, por otra parte, que los hombres que rigen este nuevo teatro sigan pensando que al público popular sólo le interesa un teatro marcadamente cómico. En la base tercera de un premio que han convocado para autores «rigurosamente noveles» se dice: «El tema de la obra será cómico en su desarrollo, con un máximo de ocho personajes y un decorado; deberá contar con papeles apropiados, por lo menos para primera actriz, primer actor, dama y galán, y tener una duración normal». ¿De qué viejas prácticas procede un planteamiento de este tipo? ¿Será posible que algún autor «rigurosamente novel» lo acepte?

Hoy, en todo Occidente, los teatros Populares están definidos por una alta ambición cultural. Constituyen la línea de choque de una realidad teatral que se resiste a entretejer o ilustrar a los sectores de siempre. El viejo paternalismo de las temporadas populares, con teatro ram-

plón a bajo precio, mientras el «arte» se reserva para los públicos «cultivados», es una actitud anacrónica. Abordar un teatro Popular es meterse de lleno en los temas del silencio de una gran parte de la comunidad, es buscar las voces que corresponden a un mundo generalmente callado, es poner en cuestión, con teatro de diverso tipo, a un sistema que convierte a Manolo Escobar en poeta del pueblo. Hacer, en cambio, lo que han empezado a hacer en el nuevo Cómico es algo así como repartir globos los jueves por la tarde. Aunque, como nos sucedía en nuestra infancia, los globos de los jueves parezcan a quienes los reciben una auténtica maravilla.

■ JOSE MONLEON.

CINE

El juarismo no era para monjas

Más que nunca es preciso leer la ficha de «Dos mulas y una mujer» («Two mules for Sister Sara», 1969) para que los derroteros que toma la película no se nos hagan inaccesibles. Financiada con capital norteamericano y mejicano, su guión viene firmado por Albert Maltz a partir de un argumento de Budd Boetticher, su fotografía por Gabriel Figueroa y su música por Ennio Morricone. Todo ello bajo la dirección de Don Siegel (Chicago, 1912) y contando con Shirley McLaine y Clint Eastwood como protagonistas. La enumeración no es gratuita, sino que responde al deseo de evidenciar los muy diversos elementos que han confluído en esta historia de la revolución juarista contra las tropas francesas estacionadas en Méjico. Para cual-

quier mediano conocedor de la historia del cine de los últimos años, la trayectoria de cada uno de los hombres mencionados resulta perfectamente definible, no tanto por la validez o negatividad de su ejecutoria personal como por el valor de referencia, casi simbólica en sus últimos extremos, que ha adquirido su labor.

Sin entrar en discusión ahora sobre su exactitud, al nivel que apuntamos Figueroa «es» el «cine mejicano por antonomasia», el de las baladas populistas de Emilio Fernández, aun cuando su labor con Buñuel haya resultado mucho más fructífera, lo mismo que Morricone y Eastwood «son» el «western» italiano, o Boetticher —quien parecía iba a realizar «Two mules...»— la serie B americana por excelencia, con su aureola de los siete «westerns» rodados en cuatro años (1956-1960), dos de los cuales —«The Tall T» y «Decision at sundown», ambos de 1957— nos acaban de ser ofrecidos por Televisión Española en su emisión de sobremesa de los sábados. En un escalón siguiente choca el encuentro de Albert Maltz,

respectivamente— fueron calificadas por Coursodon y Tavernier como «apologías de la Policía y de la violencia». Para que no falte ningún contraste en este confuso «cocktail» a veinticuatro imágenes por segundo («suavizado», además, en nuestras pantallas), la habitual prostituta de buen corazón Shirley McLaine toma la apariencia de una monja juarista perseguida por los franceses. Quien conozca la Historia contemporánea de Méjico ya sabe por qué caminos discurre «Dos mulas y una mujer»...

Porque el liberalismo radical de Benito Juárez (autor de la Ley que llevaba su nombre sobre supresión de los fueros eclesiásticos y militares en materia de justicia, y defensor del «Plan de Ayutla» [1854] que reclamaba —entre otros puntos esenciales, como la reforma agraria y la destitución del Presidente Santa Ana— la separación de la Iglesia y el Estado, así como la nacionalización de los bienes eclesiásticos) difícilmente resultaba seguible por una religiosa, aun cuando la invasión de las tropas francesas de Napoleón III



uno de los «Diez de Hollywood» (véase reportaje sobre «La caza de brujas» en TRIUNFO, número 449), obligado a guardar silencio durante más de veinte años a causa de sus ideas izquierdistas, con Don Siegel, ideológicamente en el campo opuesto y dos de cuyas últimas películas —«Brigada homicida» y «La jungla humana», 1967 y 1968,

(1863-1867) plantease un problema de soberanía nacional. Porque no hay que olvidar que, en frase de Jacques Pirenne, la expedición napoleónica «contaba con la simpatía de la Santa Sede, que deseaba ver al frente de Méjico a un gobierno católico, y con la complacencia de los católicos franceses, que reclamaban compensaciones para la

Iglesia en China, en el Oriente Medio y en Méjico». Y es que toda la casual historia de la hermana Sara y sus actividades terroristas con el mercenario Hogan, desengañado de cualquier tipo de ideal y personaje típico de «western» italiano, se basa tanto en el equívoco de su personalidad eclesiástica como en el de la imposibilidad de unas normales relaciones convivenciales y eróticas, extremo que Siegel aborda torpemente desde un ángulo humorístico que John Huston (y no lo digo por contribuir a una mitificación «a la española») supo llevar mucho más lejos en su «Sólo Dios lo sabe».

La mencionada contradicción que supone pensar en una monja juarista (algo así como si en una utópica película española apareciera una religiosa defendiendo al Frente Popular de 1936) constituía un elemento esencial dentro del guión de Maltz —tergiversado por el autor de «Código del hampa», ya que marcaba netamente el desconocimiento de la escena política por parte de Hogan y su despreocupación por los dos bandos en lucha incluso civil, pues Napoleón III se vio ayudado por los miembros más reaccionarios del ex gobierno conservador, desaparecido formalmente tras su derrota en la guerra de los Tres Años y que, años más tarde, colaborarían decisivamente en la dictadura de Porfirio Díaz, sobrevinida tras la muerte de Juárez en 1872 y con la que habría de terminar la revolución de 1910.

Cito todo este contexto histórico no por un afán erudito, sino por indicar mínimamente todo cuanto Siegel ha desafiado en su búsqueda de efectos inmediatos nacidos del contraste de dos personajes aparentemente opuestos y de la violencia de su lucha contra unos elementos telúricos o sociales, aspecto este que D. S. ha dominado en casi todas las veintiséis películas que componen su filmografía. Toda una obra que corre paralela a la de otro violento: Samuel Fuller. ■
FERNANDO LARA.

Esperando la Filmoteca Nacional

Durante las últimas semanas, ha vuelto al plano de la

actualidad el problema de la Filmoteca Nacional de España. Desde revistas y periódicos se ha dado, oficiosamente, la noticia de su nueva apertura, esta vez figurando como director de la entidad don Florentino Soria, que fue subdirector de Cinematografía y Teatro cuando figuraba como director general de la misma sección José María García Escudero.

Desde estas páginas de TRIUNFO y desde todas las publicaciones que se interesan por el cine se ha venido comentando, insistentemente, durante los últimos años la necesidad insustituible de una filmoteca. De esta manera, los estudiosos del cine y cualquier español mínimamente curioso tendrían opción a conocer bastante mejor que ahora las características y circunstancias de los diferentes movimientos cinematográficos de la historia del cine.

La importancia y necesidad de una filmoteca nacional es tan acuciante que resulta totalmente incomprensible la desaparición de actividades de la española, que vino, desde 1963 hasta 1967, celebrando, con mayor o menor periodicidad, una sesión semanal que permitió conocer, de forma irreplicable, algunas obras de Mizoguchi, Dovjenko, Eisenshtein, Flaherty, Stroheim, Dreyer, Hawks, Cocteau... Fue en 1967 cuando estas esporádicas sesiones dejaron de celebrarse, y como única explicación del hecho se comunicó la enfermedad de su entonces director (y fundador) Carlos Fernández Cuenca (que pasa ahora, según nuestras noticias, a ocupar el cargo de presidente de la filmoteca).

Las sesiones celebradas a partir de entonces por los cineclubs, utilizando el escaso fondo de material que la filmoteca conserva, resultaron siempre insuficientes, ya que la programación no se renovaba, y, en ocasiones, hasta de un surrealismo extraño, ya que las únicas copias que posee la filmoteca acaban por destruirse con el uso, llegando incluso a ser irreconocibles.

Ante la próxima apertura de la nueva filmoteca, no se puede dejar de celebrar la iniciativa. Sin embargo, y dada la experiencia obtenida hasta ahora con sus manifestaciones, tampoco puede dejarse de albergarse una serie de dudas sobre la eficacia de su funcionamiento y la utilidad de su labor. La etapa cubierta hasta ahora por la filmoteca nos ha descubierto unas limi-

taciones de base que, de no remediarse, eliminarán gran parte de su importancia.

Y, entre otras, son a destacar las referentes a la censura, cuya acción eliminará, por propia definición, la existencia de una filmoteca o, cuando menos, su interés. Ver de nuevo las consabidas películas de siempre no solucionaría ningún problema. O, lo que es lo mismo, no acceder a las más representativas obras del momento o a las que aún no han podido, por estas razones de censura, exhibirse en nuestro país (y recordamos, como últimas experiencias, las supresiones de los anunciados ciclos de TVE correspondientes a Lubitsch y Stroheim y la reiterada prohibición del «Angel Face», de Preminger), sería mantenernos en la actual situación de subdesarrollo cultural, tantas veces citada.

El sistema de abonos, discriminatorio e incómodo; la prohibición a los menores de dieciocho años, el desorden en la programación, una selección de las películas a proyectar mediatizada por criterios univalentes, no democráticos; la no repetición de los programas ofrecidos, con lo que se elimina la posibilidad de profundizar en las obras que interesen; la no conservación de un fondo que permita la nueva visión de las películas y la creación de una filmoteca realmente nacional, es decir, que cubra todo el país, en cualquiera de las fórmulas ofrecidas hasta el momento como cinematecas itinerantes, cineclubs-filmotecas, etcétera, son algunas de las cuestiones que se pueden plantear ahora.

Si la Filmoteca Nacional quiere realizar realmente una labor de información, por encima de la clásica justificación del expediente, no serán lógicos estos temores, dado que la organización —en la que, sin duda, colaborarán cuantos interesados en la cuestión haya en el país, sin discriminación de ningún orden— habrá pensado en todo ello (y aún en muchas más cosas que aquí no se recogen) y esta nueva apertura de la Filmoteca Nacional de España solucionará, de una vez para siempre, nuestra triste situación. La reciente visita a nuestro país de Henri Langlois, fundador y director de la Cinemateque Française, sus declaraciones y su sistema de trabajo, deberán ser puntos de referencia continuos para desarrollar esa labor que todos exigimos de una filmoteca. ■ **DIEGO GALAN.**

ARTE

Dos exposiciones de la actualidad madrileña tienen la virtud de obligarnos a recrear la época, aún reciente pero ya histórica, en que se estaba formando aquí el concepto de nuestra modernidad posbélica. Me refiero a la exposición del grupo Lago-Lara-Valdivieso, de la galería Theo, y a la exposición de Rosario de Velasco, en la galería Biosca. Pero no son dos, sino tres, las exposiciones de esas características. Porque, ahora mismo también, en la galería Tartessos, se está celebrando una exposición de los discípulos de Vázquez Díaz... A las dos últimas tendré que aplazarlas el comentario. Me referiré sólo a la primera.

El grupo de los tres —Lago, Lara, Valdivieso— hay razones, incluso íntimas, para que uno lo recuerde —así, con los tres nombres unidos— con honda simpatía.

Efectivamente, la primera crónica que yo escribí sobre arte fue una breve crítica de

da a Valdivieso. Pido perdón por ese recuerdo personal...

LARA, LAGO, VALDIVIESO. En la galería Theo. Madrid.

Esos tres nombres fueron los que más reincidieron, manteniéndose como unidos en una especie de grupo, en el que también figuraron, ocasionalmente, Pablo Palazuelo, José Guerrero, Bernardo Olmedo y algunos más que ahora no recuerdo. A ese grupo estuvieron ligados luego el inglés Toni Stubbing, José María de Labra y Manolo Mampaso.

Es lástima que no se hayan podido incorporar algunas obras de Lago y Valdivieso de aquella época. Tampoco lo de Lara ilustra el momento de sus primeras actividades, sino más bien sus dos o tres últimos años y, sobre todo, el tiempo en que situó su estudio en Segovia, cuando, como si presintiese su fin próximo, dejó una obra febril y apasionada que era como un canto a los trabajos más genuinos...

Ahora, cuando veo esa pintura al cabo del tiempo, pienso que esa es la mejor época del pintor. No le falta nada de lo que caracterizaba a Lara. No le falta ni siquiera ese toque apasionado y nervioso que quienes lo criticaban entonces



LARA.

Antonio Lago Rivera, referida a una exposición que creo que hizo el año 52 en la galería Buschholtz. Y lo hice así, no porque yo entonces me considerase crítico, ni periodista, ni nada, sino porque Carlos Lara, amigo de Lago y amigo mío, se empeñó tercamente en ello, con lo cual despertó en mí la posibilidad de una actividad que, en efecto, continuó luego con otra crónica referi-

confundían con una facilidad de la que —así se decía— el pintor iba a quedar irremisiblemente prisionero. Ahora, al volver a ver esos cuadros, me doy cuenta de que el pintor era el primer personaje consciente de esa facilidad que se le cargaba en su propia cuenta y que esa obra representa, precisamente, la reacción contra esa facilidad. Luchaba Lara contra su propia faci-