



«Canga Zumba», de Carlos Diegues.

cer o elaborarse de manera muy distinta si se carece de una comprensión —tanto intelectual como emocional— de esas circunstancias. Así, calificar «Canga Zumba» como película ingenua, maniquea y hasta demagógica puede ser una valoración que parte de presupuestos muy actuales y alejados del momento en que Diegues planteaba en Brasil una posibilidad de cine revolucionario que rompiera con los esquemas del tradicional.

Con el respeto que merece esta consideración (que es, de todas maneras, muy discutible), se puede entender la película de Carlos Diegues como un esfuerzo, de un lado, didáctico y, de otro, de meditación personal. Sin embargo, ese didactismo, llevado a exagerados extremos, ha determinado una película esquemática que se apoya en una puesta en escena forzada y que quiere sujetar continuamente todas las interpretaciones posibles a la obra. Al mismo tiempo que ha impedido un desarrollo mínimamente dialéctico de la obra misma.

En un segundo estrado de esta historia de aventuras —sujeta a un tipo standard de cine— puede encontrarse una nueva temática o una subhistoria, que quizá Diegues no ha sabido desarrollar de la forma que quería. Mientras el

salvado grupo de esclavos (rey a la cabeza) explica y enseña la necesidad de una liberalización y considera válida la propuesta de una tierra prometida, existen en la película unos personajes secundarios cuya conexión con los protagonistas no ha sido elaborada totalmente, pero que da a estos elegidos una dimensión más amplia. Me refiero al segundo grupo de negros que no confía en Palmares, que no concibe una nueva vida marginada a los esquemas establecidos por los colonos blancos. La negra que juega su vida por conseguir un abanico «europeo» o el esclavo que huye de la plantación, es apresado, pero que vuelve a huir y que no cree que la vida pueda ser otra cosa, o la enamorada final, que piensa que es lo mismo ser esclavo de un blanco que de un negro...

En este grupo secundario, de coro pendiente del apareamiento, marginados a la problemática de los fugitivos, podría encontrarse el punto fundamental por el que Diegues pretendía librarse del esquema de película de aventuras que convenía a su concepción inicial de la película. Pero que la excesiva simplicidad de su exposición ha arruinado casi en su totalidad. ■ DIEGO GALAN.

Bergman y Chabrol, a través de sus incunables

Mientras obras como «Zabriskie Point», «M. A. S. H.», «The arrangement» o «Fellini Satyricon» constituyen el eje de la programación de cualquier capital europea, en Madrid son «Prisión», de Ingmar Bergman (1948), y «Le beau Serge», de Claude Chabrol (1959), los dos films que se destacan mínimamente sobre la asustante mediocridad de la cartelera semanal. Lo que no significa que películas con veintidós y once años a la espalda sean superiores a lo que hoy se produce, sino señala el desfase, la asincronía de la mayor parte de cuanto vemos.

¿Qué significación puede poseer a estas alturas el análisis crítico de la películas mencionadas de Bergman o Chabrol cuando sus autores se hallan muy lejos de ellas, cuando «A passion» o «Le boucher» suponen ya, lógicamente, un punto mucho más lejano en su trayectoria expresiva, cuando su situación de

obras primerizas —absoluta en Chabrol, real en Bergman, al ser la primera película hecha sobre argumento y guión propios, tras el aprendizaje de cinco anteriores, desde 1945— les da un valor fundamentalmente relativo, en cuanto que lo que importa ahora de verdad es descubrir su posición con respecto al pasado-futuro de sus creadores? Esta valoración correspondería efectuarla en el marco de una filmoteca o —subsidiariamente— de unos cine-clubs, pero nunca en salas comerciales, sobre todo si se tiene en cuenta la ausencia de casi todo lo que conforma al cine hoy como un arte adulto. La inexistencia de Cinemateca, reducido su presupuesto anual a tres mil pesetas para «disfrutar» en los sótanos de la Escuela de Cine, y la escasa preparación de la mayoría de los dirigentes de cine-clubs, hacen inviable los dos primeros caminos. Sin plantear los problemas informativos que nuestra asincronía motiva, es preciso recalcar las dificultades que un crítico tiene en España para conseguir un trabajo cultural que, por la propia significación del adjetivo, ha de ser actual, vivo. La acusación de historicismo (en el sentido de dar por vigentes hoy una serie de valores que sólo se conservan situando históricamente a la obra, remitiéndola a su nacimiento, poniéndola en relación) puede resultar cierta, pero creo ignora la circunstancia política en que se desarrolla nuestra labor.

Al hablar de «Prisión» («Falgelse»), Jacques Sicler decía, en su conocido libro sobre Bergman, que se trataba de «un manifiesto, donde se entremezclan todos los temas que hacen de Ingmar Bergman un autor moderno». Y es precisamente este carácter de manifiesto —siempre ideas conglomeradas— lo que debilita el film. Todos los tópicos (en sentido no peyorativo, sino de análisis estructural) bergmanianos se dan cita en sólo setenta y ocho minutos: la pareja y sus dificultades de continuidad, la felicidad como algo efímero y casi inalcanzable, la maternidad y su valor conflictivo de realización, el infierno cotidiano planteado según fórmulas existencialistas, la reflexión (cine dentro del cine) sobre la propia obra artística, ciertas cuestiones metafísicas... Hoy, Bergman necesita una película para de-

sarrollar cada uno de estos temas, en especial a partir de «Persona» (1966), obra-eje de toda su producción. El autor de «Como en un espejo» quizá no haya variado su problemática, pero sí esencialmente su capacidad de expresión, la potencia de su imagen, anclada todavía, en «Prisión», a una puesta en escena eminentemente teatral y a una dificultad de comunicación directa con el espectador, que la pésimica copia exhibida —con ausencia casi total de subtítulos— aumenta considerablemente entre nosotros.

Quizá el mayor interés de «Le beau Serge» radique en el análisis que Chabrol se hace a sí mismo a través del personaje François, interpretado perfectamente por Jean-Claude Brialy. La postura de este universitario enfermo, que vuelve al pueblo donde nació para recuperarse (esquema argumental exactamente contrario al de «Le cousins», siguiente film de Claude Chabrol) y considera como «insectos» a sus habitantes, es la misma de Chabrol en, por ejemplo, «La mujer infiel», de reciente exhibición. Si su cine expresa ante todo la «necesidad de mirar», en frase de Labarthe, es precisamente en el momento en que François decide convertirse en un Nazarin parisino cuando Chabrol pierde el dominio de su fatigosa película, una de las pocas de la «nouvelle vague» alejadas de París y que tiene a la magnífica Bernadette Lafont como principal atractivo para el espectador de hoy. ■ F. L.

TEATRO

Estudio del teatro infantil

Al margen de la mayor asiduidad de las representaciones de teatro infantil, de la mejoría de sus niveles pedagógicos y teatrales, de los premios anuales de la AETIJ, y de algunos otros fenómenos de interés, lo cierto es que se

LOS CANES DE PERICH

Perich es uno de los humoristas españoles de más rápida y reciente confirmación pública. Un tanto limitado hasta ahora al área catalana, sus escasos asomos peninsulares han confirmado la amplitud de sus convenciones humorísticas. TRIUNFO inicia la publicación de su serie sobre "canes", en la que la estructura física del perro y la estructura lingüística del término can le sirven para plantear nuevas significaciones impensadas. Perich es también un excelente escritor de humor y de variados registros. Opina que: "... uno de los inconvenientes de ser pobre es que encima te obligan a ser honrado". Nada de lo grotesco le es ajeno, podría decirse de Perich. Sobre todo cuando lo grotesco es la seriedad grave que requiere todo intento de mixtificación humana. El humor de Perich es algo así como esa luz bruscamente encendida que sorprende, siempre sorprende, la más grotesca postura del criminal cuando va a asestar el golpe.



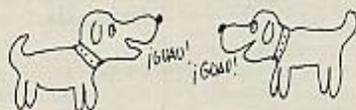
CANDINSKY



CAN-JO



CAN ARIO



CANVERSAción

trata de un campo necesitado de muchas aportaciones y, singularmente, de investigación y estudio. No se puede saltar del viejo y rutinario teatro infantil a otro más consciente de su destino sociopedagógico, sin realizar una serie de trabajos paralelos, encaminados a desvelar una serie de conceptos tradicionalmente oscurecidos. Si este trabajo no se realizase, la consecuencia sólo podría ser la apropiación apresurada de lo que anda escrito en libros extranjeros, o, lo que aún sería peor, la improvisación a partir de unos cuantos conceptos generales de orden estrictamente psicopedagógico. No, las cosas no deben hacerse así, porque el tema del «teatro infantil» comporta, en el plano social y educativo, innumerables y sugestivas cuestiones, a menudo relacionadas con problemas previos y fundamentales.

Ciertamente —y hablo de una experiencia cierta y próxima— aún hay colegios, sobre todo los más sórdidos, los más ostentosamente hijos de la beneficencia pública, en los que ofrecer una representación teatral suena a intento de corrupción o de trata de blancas. En todo caso, eso va siendo cada vez más excepcional y la mayor parte de los colegios comprenden hoy que el teatro puede cumplir una importante función formativa. Pero, ¿cómo?

Cuando un grupo de maestros se reúne, tiende a plantear en seguida los problemas de orden práctico que se oponen al estudio y realización del teatro infantil. Salen inmediatamente a relucir las limitaciones de locales, la dificultad para trasladar a los niños a los teatros, la poca disposición paterna para perturbar su plan de vida a fin de que el hijo vaya al teatro, y mil cuestiones afines de carácter práctico. Son, desde luego, puntos importantes. Pero gratuitos si no van precedidos de una reflexión o estudio, por cuanto, fatalmente, se cae en abstractos maternalismos o, como reacción, en no menos abstractos cientifismos, nacidos de unas pocas lecturas, cuyas bases experimentales, en medios tal vez distintos a los nuestros, se desconocen. Un libro tan excelente y tantas veces citado, como por ejemplo el de Chancerel, carece casi de sentido dentro de una tradición tea-

tral tan cerrada, tan burguesa y tan poco liberadora como la nuestra. Y no hablemos ya de los supuestos sociológicos que separan al muchacho medio francés o inglés en edad escolar del muchacho español, afectado por el clasismo —la discriminación del importe de los recibos mensuales— de nuestras escuelas.

Viene todo este comentario especialmente a cuento de dos hechos que estimo altamente positivos. De un lado, el curso de teatro infantil que, bajo la dirección de Carlos Aladro, ha organizado la Escuela Superior de Arte Dramático, con asistencia de numerosos maestros. De este curso ha salido también la edición de unos Cuadernos de Teatro Infantil, en uno de los cuales ha sistematizado Alfonso Sastre una interesante —sobre todo, porque se trata de un terreno en el que no hay apenas nada— reflexión teórica y práctica. Curso, en fin, que marca la aceptación, a niveles incluso académicos, de la necesidad de hacer del teatro infantil un tema específico de estudio, enraizado en las preocupaciones sociales y psicopedagógicas. Simultáneamente, primeras actividades del Instituto Psicopedagógico de las Artes, de Madrid, con su cursillo, desarrollado en San Estanislao de Kotska, sobre «Educación musical y teatral básica».

Lo importante —y no hablo de las experiencias que en este sentido se han hecho en Barcelona, porque las conozco indirectamente— es que ambas iniciativas puedan madurar y continuar. Que no sean, como le ha ocurrido muchas veces a Aladro con su Ratón del Alba, o como nos sucedió a los que alzamos el Centro de Teatro y Cine para la Infancia y la Juventud, muerto ante el paredón de la legislación vigente, el trabajo que se queda en los primeros pasos, el programa que se queda en programa o en parte del programa. Frente al creciente contagio de los gestos sentimentales hay que estudiar, trabajar, proponer un resultado. Y el teatro infantil español puede ganar muchísimo en estos nuevos grupos que se plantean la necesidad de investigar y aclarar los temas, de hacer propuestas dinámicas; en suma, de reflexionar para evitar las improvisaciones del idealismo. ■

JOSE MONLEON.

MÚSICA

Tomás Marco y los compositores madrileños

El Tribunal Internacional de la UNESCO, por primera vez en su historia, ha distinguido una composición española, entre ochenta y dos presentadas, como una de las diez recomendables a directores de programas, orquestas, emisoras, etcétera, para ser ejecutadas y difundidas cada año. El Tribunal Internacional está compuesto por los jefes de programación de treinta y dos emisoras y el presidente del Consejo Mundial de la Música. "Aura", la obra elegida, es creación de Tomás Marco, el joven compositor, de cuya intensa y polifacética tarea musical dábamos noticia recientemente con motivo de la publicación de "Música española de vanguardia", del que es autor el propio Marco. "Aura" ya fue premiada en Utrecht por la fundación Gaudemus, obteniendo el segundo premio en el Concurso Internacional que convoca anualmente. Igualmente obtuvo mención de honor en la Bienal de París de octubre de 1969. Dentro de unos días, Tomás Marco saldrá para Basilea, donde "Aura" será nuevamente ejecutada en el Festival Internacional de Música Contemporánea (SIMC). Compuesta para un cuarteto de cuerda y dentro de una mentalidad criticista, es definida por su autor como «una toma de posición frente a la consideración mágica de la obra de arte, y al propio tiempo trabaja con materiales procedentes de la antigua decoración tonal, esforzándose por transformar la visión del cuarteto de cuerda, bien sea en su imagen clásica o en su literatura serial o paraserial...» «Para ello me sirvo de la dialéctica entre dos tipos de estructuras completamente diferentes que dan por resultado una síntesis técnica superadora del antagonismo existente entre conceptos como "consonancia", "disonancia", "tonal", "atonal" que, una vez que la música ha integrado en sí cualquier proceso sonoro, me parecen ya fuera de uso». Curiosamente —debería emplearse otra palabra—, y como