



Catherine Deneuve, Jean-Paul Belmondo y François Truffaut, en una pausa del rodaje de «La sirena del Mississippi».

mente, su caso en España es insólito, puesto que su obra va conociéndose con cierto orden (con la salvedad de «Tirez sur le pianiste», prohibida) y con regularidad. A pesar de ello, los ciento veinticinco minutos de proyección de «La sirena del Mississippi» agotan al público español, que, ya al final, es incapaz de seguir la película con un mínimo de atención. Pero es probable que influyan más las condiciones en que se dan las proyecciones —desenfoque, imagen achatada y varias cosas más— que la película en sí. ■ DIEGO GALAN.

La automaldición bíblica de Torre Nilsson

«Sé que si "Martín Fierro" no es mucho más que bueno, deslumbrante y verdadero, mis hijos y los hijos de mis hijos serán perseguidos por la vergüenza, y que el puntaplé de veintidos millones de argentinos tendrá derecho a castigarme para la eternidad».

Leopoldo Torre Nilsson

¿Puede juzgarse críticamente una película a la que faltan cuarenta y cinco minutos de proyección? La copia de «Martín Fierro» (Leopoldo Torre Nilsson, 1968) que se exhibe en Madrid dura poco más de hora y media, cuando en su origen alcanzaba los

ciento treinta y cinco minutos. Por otra parte, la pantalla curva del cinerama destruye la constante número uno del film: la llanura de la Pampa argentina, la horizontalidad esencial de un territorio donde vive el gaucho, individuo cuya marginalidad nace desde su misma ubicación geográfica. La interrogante para el crítico español resulta, pues, la de siempre: ¿Es válido analizar una obra que —por razones de censura o comerciales— se le presenta adulterada?

Refiriéndonos sólo a lo que el lector de TRIUNFO puede ver de la transposición en imágenes que Torre Nilsson ha hecho de «El gaucho Martín Fierro» (1872) y «La vuelta de Martín Fierro» (1879), de José Hernández, la primera cuestión —vieja cuestión— que plantea la película gira en torno al enfoque y viabilidad de las adaptaciones de los clásicos literarios. Sin entrar en los términos reales del problema, bien puede adelantarse que la total sumisión —lógica, por otra parte— de Torre Nilsson al texto preexistente no es el mejor camino para solucionarlo. Parece una empresa descabellada introducir todos los elementos narrativos existentes en los 7.219 versos octosílabos del poema nacional argentino en los límites de una película.

El pobre resultado es similar al obtenido por Fons en su «Fortunata y Jacinta», y sólo la potencia expresiva y sintetizadora de un Welles («Campanadas a medianoche») puede llegar a superarlo. En «Martín Fierro» película su-

cede todo muy de prisa —aun dentro de una monotonía adormecedora—, sin motivación convincente, como si hubiera miedo a que no cupieran todas las idas y venidas del personaje. Aun cuando ello pueda ser imputable a las supresiones mencionadas al principio, pienso que es defecto de la estructura dada por Torre Nilsson a la obra, que insiste fatigosamente en la imagen del gaucho solitario cabalgando sobre la Pampa, pero no nos informa apenas de las causas reales de su marginación, de su continuo errar, de su postura elegiaca hacia cuanto le rodea. La continua inexpresividad de Alfredo Halcón —a quien ustedes podrán recordar en «Los inocentes» (1962), de J. A. Bardem, realizador que tiene muchos puntos de contacto con el autor de «La casa del ángel»— y el descuido con que están tratados los personajes secundarios hacen más patente esta falta de datos.

«...Usted que conoce bien todos los abusos y todas las desgracias de que es víctima esa clase desheredada (los gauchos) de nuestro país...», decía José Hernández a Zoilo Miguens en una carta escrita con motivo del lanzamiento del libro, idea que el propio personaje pone en su boca al hablar de que «el gaucho es el cuero flaco», porque «nades toma a pecho el defender a su raza», al final de la segunda parte del poema. Oyuela insiste en que se nos narran las «dolorosas vicisitudes de la vida de un gaucho en la época de la decadencia y próxima desaparición de este tipo local ante una organización social que lo aniquila». Este enfoque del gaucho como clase oprimida, perseguida, víctima no sólo de una circunstancia geográfica y laboral adversas, sino esencialmente de una segregación racial (mestizo, con sangre india, pueblo al que se combatía y exterminaba en las luchas fronterizas), ha sido relegado incomprensiblemente por Torre Nilsson, salvo en la secuencia de la leva de soldados, indicio del camino —quizá inviable por imposiciones políticas o industriales— por donde el film debería haber continuado. En definitiva, el gaucho parece ser para el director de «La mano en la trampa» más un tipo ético que social o étnico. Es lo que no creemos cierto.

La utilización por Torre Nilsson de unas características estéticas pertenecientes al «western-spaghetti» (sobre todo en la planificación y presencia concatenada de una violencia irracional), en busca de un lenguaje popular paralelo al utilizado por la poesía

gauchesca (1), me parece una cuestión de sugestivo análisis, lo mismo que el estudio de un cine que enfoca la problemática del subdesarrollo americano —y pienso también en la muy engañosa «Tepepa», de Giulio Petroni— desde dentro de la estructura política y comercial y no al margen o abiertamente contra ella, caso del «cinema novo» brasileño. Un estudio que, en sus últimas consecuencias, produciría el desigual enfrentamiento de «Martín Fierro» con «Antonio das Mortes». ■ FERNANDO LARA.

(1) Véase a este respecto el ensayo de Borges «La poesía gauchesca», presente en su «Obras completas», Buenos Aires, 1957.

Buscando un camino para el corto español: Francisco Betriú

Se ha estrenado hace unos días, en el Publi, de Barcelona, «El último día de la humanidad» de Manuel Gutiérrez (1969), segundo de los cortometrajes producidos por Francisco Betriú (Organya —Lérida—, 1940, trabajos periodísticos y sociológicos, guiones para televisión y cine), dentro de su marca «In-Scram». Al margen de la muy estimable calidad del film, ello supone una nueva salida pública de un tipo de cortos prácticamente ausente de las pantallas españolas. Los intentos individuales de hacer este cine se estrellaban ante la presencia abusiva del «No-Do» —cada vez más insostenible—, «Imágenes» y documentales turísticos, siempre bien recibidos por la rutina de nuestros distribuidores y exhibidores. La creación de «In-Scram» ha sido en realidad el único intento serio y coherente —aparte de

ciertos aislados como «La edad de la piedra», de Gabriel Blanco; «Circles», de Ricardo Levi, o «Gospels», de Ricardo Franco— de llevar a cabo en los últimos años una producción de cortos continuada y regular, abierta a directores jóvenes. «¿Qué se puede hacer con una chica?», de Antonio Drove (premiado en Mar del Plata), el ya mencionado «El último día de la humanidad» (invitado al Festival de Córdoba, Argentina), «Gente de mesón» (Medalla de Plata en Bilbao, seleccionado en Tous junto con «Cibeles», de José Sámano) y «Bolero de amor», ambos de Francisco Betriú, han sido hasta ahora los films llevados a término —el último en coproducción— dentro de un plan que comprendía en principio trece cortos y que las irregularidades en el pago de subvenciones y créditos oficiales, así como los obstáculos antes mencionados —que las promesas de Bilbao nunca alteran—, han entorpecido tem poralmente. No obstante, ya está en trance de rodaje «Labelecia Salaco», de José Luis García Sánchez.

«Bolero de amor» (1970) fue designado para representar a España en el último Cannes, aunque por los conflictos habidos en torno a nuestra participación no se llegara a proyectar. Su apariencia externa es la de una simple fotonovela filmada que conserva sus elementos esenciales traspuestos, sin embargo, a un plano diferente de comprensión. Betriú no ha utilizado una visión crítico-intelectual sobre un fenómeno popular, sino que ha preferido situar en primer término la irracionalidad de unas imágenes, de unos significados, de unas conductas propuestas, para que el espectador reaccionase ante ellas según su propia postura ante el hecho fotonovelistico. Si la validez —y también las limitaciones— de «Bolero de amor»



«Bolero de amor», de Francisco Betriú.

parten de ese carácter no directamente crítico, su lugar exacto cabe situarlo dentro de una corriente cultural que no desdeña los productos alienantes de consumo popular, sino que busca el análisis y la puesta en evidencia de los resortes que motivan precisamente esta masiva aceptación. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Ochenta obras

El Arniches, uno de los premios fundamentales con que cuenta hoy el teatro español, cumplió ya su novena edición. Se presentaron alrededor de ochenta obras, de los más diversos estilos y temas. Una docena de ellas estaban escritas en verso, quizá hace ya bastantes años, aunque optaron a un premio del setenta. Una, «La vizcondesa de Jorbalán» —¡qué gran título para el Español de los primeros cuarenta!—, incluso llegó a superar la primera eliminatoria, por aquello de que se trataba de la más «sólida» de las obras en verso y parecía lógico que representase a todo el lote en una fase posterior.

El nivel medio era, más o menos, el de siempre. Muchos textos se revelaban estrechamente ligados a las frustraciones de sus autores, en el sentido de configurarse como psicodramas antes que como intentos de abarcar, desde una determinada poética, la realidad. De ahí, en líneas generales, la superioridad de la «imaginación» sobre el rigor. Muchos autores habían imaginado situaciones sugerentes, insólitas, que luego no sabían cómo aprovechar o desarrollar, quizá por su escasa significación representativa. El teatro había desempeñado, probablemente, en tales casos un papel «compensador», «evasivo», pero, una vez metidos en el fumadero, los dramaturgos no sabían qué hacer de aquellos personajes, nacidos en su rebeldía emocionalmente expresada o de la mimesis rudimentaria del buen teatro antes que de una conciencia del papel esclarecedor

del dramaturgo. Sobre la mayor parte de las obras pesaba, en fin, la ya habitual impotencia sociológica, la tendencia a magnificar los propios problemas y necesidades antes que la capacidad de observación y de atención, para elaborar, desde una poética todo lo personal que se quiera, la realidad propuesta o sugerida por los demás. Las obras eran, en muchos casos, confidenciales, pequeños poemas íntimos, monstruosamente transformados en varias docenas de folios de diálogos. El autor andaba con dificultad en esa nueva realidad estética, en ese nuevo espacio y ese nuevo tiempo, cuyas exigencias eran generalmente soslayadas en nombre de los impulsos emotivos e inmediatos que le llevaban a escribir.

Sin embargo, dentro de estos rasgos ya generales de la mayor parte del teatro que suele leerse en los concursos, el Arniches del 70 ha mostrado un nuevo, significativo e interesante problema. Resulta que muchos jóvenes autores son sensibles a la importancia poética del «hecho escénico», es decir, al carácter «de creación que éste encierra frente a la vieja imagen del teatro como simple literatura dramática que luego unos actores y un director animaban sobre las tablas. Tales autores intentan, a partir de esta visión del teatro, proponer un texto que sea, según suele decirse, «pretexto», riguroso punto de partida del acto de creación propio del teatro, que sería la representación, el espectáculo o como quiera llamarsele.

Obviamente, el desarrollo de esta idea plantea graves problemas en el ámbito de un teatro de tan pobre poética escénica como el nuestro. Si al autor novel ya le resultaba muy difícil aceptar las exigencias «objetivas» de la literatura y de la estructura dramáticas tradicionales, ahora la cosa se pone aún más difícil, y, lo que es peor, resulta más caótica. Porque la estimación poética —en el sentido de creación— del hecho teatral presupone la aceptación de una nueva y dinámica organicidad, destinada a completar de modo esencial la propuesta del autor «literario». Movido en este terreno, a menudo la «imaginación» confunde fácilmente los planteamientos y llega a pensar que la subestimación de la literatura supone una mayor libertad para ella, en tanto que la imaginación del autor, en vez de comprender que quien va a gozar de mayor libertad es ese nuevo organismo poético constituido por los que, colectivamente, habrán de animar el hecho concreto del espectáculo dramático. Dicho en otras palabras: se le quita po-

der a la literatura para quitárselo al autor; si el autor cree, por el contrario, que puede liberarse de la servidumbre literaria para mejor dominar las características y dimensiones del espectáculo, la confusión es inevitable. Se trata, si acepta ese camino, de que haga una propuesta capaz de crear un organismo, dándole pautas y caminos, tanto estéticos como ideológicos, retirándose luego a la penumbra. Creer lo contrario es, simplemente, pasar de una imaginación literaria a una imaginación que propone imágenes visuales equivalentes, error que quizá podría ligarse con los ya señalados a propósito de algunos de los primeros espectáculos «grotowskianos» presentados en España.

Quede para una próxima crónica el comentario de las mejores obras y, en particular, de «Matadero solemne», de Jerónimo López Mozo, que se llevó el IX Premio Carlos Arniches. ■ JOSE MONLEON.

Cádiz: Lo que cuesta ser independiente

"No hay nada permanente, no hay nada establecido, si el pueblo aprende a tiempo el modo de aplastar a los tiranos", grita un coro de harapientos y ojerosos. "Mujeres de Tebas, enterrad todo lo que está muerto", apostilla la "dulce y arrogante" Antígona, en la última frase que Quimera Teatro Popular, grupo gaditano, incluye en su nada convencional versión de la tragedia de Sófocles, que pudimos ver recientemente en la Facultad de Filosofía y Letras de Cádiz.

La Universidad gaditana es una especie de filial de la de Sevilla, que la Diputación Provincial de Cádiz sacó adelante el año pasado, aunque para ampliar el estrecho presupuesto tuvo que echar mano de una suscripción pública, semejante a las que el Cádiz Club de Fútbol promueve cuando su economía de equipo modesto se tambalea. Así, pues, en una Universidad donde sólo existe el primer curso de Filosofía y de Ciencias, y sus componentes son juveniles recién salidos de colegios de pago (porque, eso sí, casi todos son de buena familia), es lógico que eso de cambiar el mundo y enterrar lo que está muerto suene a chino (con perdón). En el debate con que Quimera suele culminar sus actuaciones apenas si un joven pulcramente melencólico y barbudo soltó lo

de "no se puede hacer nada", y una aguda muchachita dijo que "cuando os sentéis en un Ministerio, ya pensadéis de otra manera", además de que otro reflexivo alevín de filósofo aseguró rotundamente que el pueblo sólo quiere un pedazo de pan y un vaso de vino. Lo del vaso de vino exaltó a alguien, que soltó una palabrota, y lo de ocupar un Ministerio si que sonó a etrusco a los de Quimera, grupo formado por trabajadores y empleados, más algún que otro estudiante no universitario.

y esparcimiento, en lugar de esperar a que acuda a un local con entradas a catorce duros. Es ésta una situación que Quimera ha sabido comprender perfectamente y se desvive por pasear sus recitales de poemas y canciones, sus obras cortas o largas, sus coloquios y sus polémicas, por cada centro cultural o recreativo, club juvenil o parroquia progresista, donde le dejen un hueco para montar su tinglado de la nueva farsa crítica. Lugares éstos donde la voz de Quimera encuentra una comprensión y una identificación



EL QUIMERA TEATRO POPULAR.

Con una estética primitiva, seca, dura —casi una anti-estética—, Quimera Teatro Popular ha transformado la "Antígona" de Sófocles en la historia de un proceso de concienciación de un pueblo, traumatizado por la rebeldía de Antígona y Hemón. Para ello, se ha servido de un texto de Manuel Pérez Casaux (un auténtico guión, en el sentido cinematográfico del término), colaborador del grupo, que ha trasladado sus ocupaciones laborales y literarias a Barcelona.

Sin embargo, esto no es más que un simple episodio de la diaria batalla que Quimera libra en Cádiz por remover el ambiente y despertar las inquietudes de un público que no ha sentido ningún entusiasmo por el teatro, por muchas Campañas Nacionales que paseen por aquí; un público al que hay que ir a buscar a sus lugares de reunión

que no ha encontrado en los sitios donde se supone que la gente está más "preparada".

Y no es que Quimera se encuentre sólo en esta lucha. Hay en Cádiz varios grupos que podrían haber seguido abriendo brecha en el pequeño "boom" que su labor de seis años de pionero produjo en el apagado público gaditano. En estos grupos se reproduce, a escala provincial, la problemática que afecta a los diversos grupos nacionales que han querido convertir el teatro en algo más que un negocio. La lucha o la integración. La subvención o la independencia. Una difusa línea que nadie se atrevería a trazar divide a quienes defienden la pureza de sus posturas, a quienes están cansados de defenderla, a quienes opinan que una búsqueda formal y estética basta para revolucionar el teatro, a quienes creen que no es incompatible un teatro indepen-