

uno de los escenarios comerciales.

Por encima del interés específico de "Herramientas" —que acaba de hacer una larga gira por las Casas de la Cultura de Francia—, a estas alturas suscita una obligada reflexión el discurso cubierto por Salvador Távora, director del grupo, y por cuantos permanecen en él. También la actitud ideológica de quienes han juzgado La Cuadra me parece significativa. Porque —más allá de los posibles valores o yerros dramáticos de cada trabajo— un aspecto fundamental del grupo ha sido el ir pasando de la protesta visceral, que fue "Quejío", a la conciencia de clase, que es "Herramientas", con el punto intermedio que fue "Los palos", manifestación de una naciente conciencia histórica, de un asumir el tiempo y el lugar en que se vive como parte, y no como grupo marginal, de la comunidad. El hecho correlativo de que muchos de los que aplaudieron el "espontaneísmo" de "Quejío" cuestionan cuanto hay de búsqueda y consecuencia en "Herramientas" entraña, me parece, un regresivo populismo, al margen, ya digo, de que parezcan mejor o peor los resultados estéticos, siempre, por otra parte, que éstos no se midan con el apriorismo de ninguna normativa. La Cuadra, en la medida que ha buscado en el medio popular, en la vivencia real de sus componentes, las bases de su poética, tiene mucho de aventura en lo desconocido, de tanteo para ver si es posible dar con la forma teatral de su mundo en lugar de someter la expresión de este último a lenguajes —con la profunda contradicción que ello supone— derivados de contenidos sociales y culturales ajenos.

Para La Cuadra han tenido siempre una especial relevancia los objetos que aparecían en el escenario. Ellos resumían, de un modo que tiene poco que ver con el concepto decorativo o puramente funcional del mueble de la comedia burguesa la situación, la biografía social y el mundo interior de los actores-personajes. Tales objetos creaban un espacio vital, nos daban las claves de la relación entre el medio presentado y el "exterior", entre el grupo y el grueso dominante de la sociedad, ya fuera el sencillo botijo, la parrilla de pesados maderos, o, ahora, la hormigonera que centra el espectáculo.

Otro elemento clave, y para algunos desconcertante, en la poética de La Cuadra es la eliminación de la anécdota, la sustitución de la historia por una serie de sensaciones y respuestas que se articulan, como

expresión de una situación, de un modo muy distinto a como lo hacen los tramos o partes de la fábula. De algún modo, La Cuadra consigue expresar la "conciencia del mundo" de un amplio sector a través de notas que el espectador debe asociar. Así, concretamente, en "Herramientas", desde la letra de un canto al sonido de la hormigonera, desde la penumbra a la luz de la soldadura autógena, desde el silencio a los golpes mecánicos, desde el gesto automático a la violencia, desde la laxitud a la tensión, todo tiende a dar las imágenes filtradas de un modo de vivir, que es, a su vez, un drama. Exactamente igual a como, por ejemplo, ocurre en tanta pintura sin anécdota y, sin embargo, expresión mucho más honda y más crítica de la realidad que ciertos estereotipos argumentales de la lucha popular. Al fin y al cabo, como un día escribieron un grupo de intelectuales, un campesino con el puño en alto lo pinta mejor un pintor tradicional reaccionario que un inquieto pintor revolucionario. Lo que quiere decir que la aventura política del arte está justamente en descubrir los objetivos y las técnicas que corresponden a las distintas concepciones de la realidad... Eso es lo que plantea "Herramientas", en perfecta correlación con toda la trayectoria de La Cuadra: la búsqueda de un teatro que "nazca" —aunque luego llegue el notario de turno y asegure que aquello "no es teatro", porque no se parece al de todos los días— de la vida de quienes lo hacen, de su memoria y de su ámbito, de sus calles y sus lugares de trabajo. ■ JOSÉ MONLEON.

Cabaret político

La idea era teóricamente buena y encajaba en la nueva orientación del Martín. Levantar un cabaret político parece un modo de enriquecer, desde la modesta perspectiva del género, nuestra expresión crítica y de aproximar calle y escenario, aunque siempre asuste el riesgo de que algo tan serio como la política —al margen de que, anecdóticamente, a veces no lo parezca— se traduzca en un chiste banal.

La dictadura hizo cuanto pudo por prohibir el debate político. De hecho, lo sustituyó por el choque de principios, como si la política naciera de distintas inclinaciones viscerales y no de un conflicto de intereses; como si el pensar esto o aquello viniera dado —y así llegó a de-

cirlo, poco más o menos, Jiménez Arnau en su "Murió hace quince años"— por la fórmula sanguínea. Salir de ese vacío, como explica Miguel Ángel Asturias a propósito de las tiranías latino-americanas, costará mucho más tiempo del que la liquidación meramente institucional del franquismo pudiera inducirnos a creer. De momento, las compulsiones, el arrivismo y el voluntarismo ideológico ocupan buena parte de lo que debiera ser pensamiento político; problema que durará hasta la hora en que, frente a las actitudes humorales, se generalicen las actitudes políticas. Somos los hijos de una época inmóvil y, en términos de vida política, el sentido dialéctico está prácticamente por desarrollar.



Manuel Vicent.



Francisco Umbral.



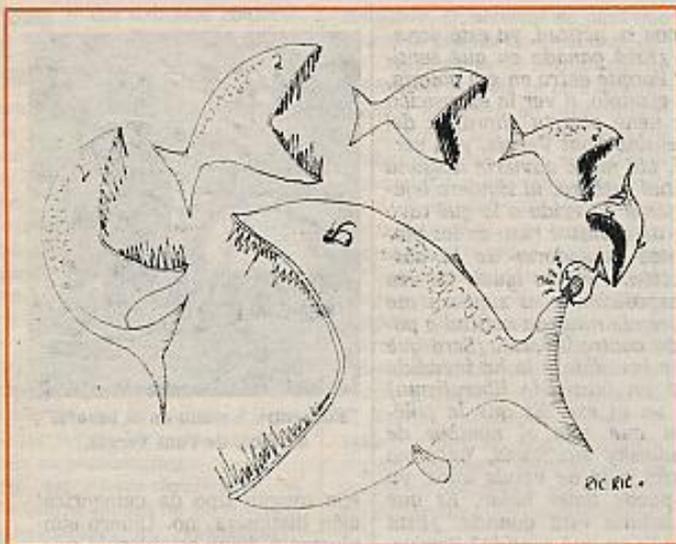
Carlos Luis Alvarez.

Las tres breves obritas que forman este "cabaret político" del Martín no hacen sino reafirmar, más allá de sus términos teatrales, este vacío. Los autores de las distintas historias —"Don Tancredo", de Carlos Luis Alvarez; "La bella Otero", de Manuel Vicent, y "Los felices cuarenta", de Francisco Umbral— se proponen, sin duda, decir una serie de cosas muy graves sobre el pasado y el presente de la Historia de España. Pero como, a la vez, quieren hacernos reír, de inmediato se crea una tensión que la forma teatral no resuelve. O, dicho de otra manera, lo que podría ser tragicomedia se convierte, por imperativos del deseado "cabaret político", en broma-tragedia, en una irreconciliable cita de la solemnidad y el chiste, de don Ramón del Valle-Inclán y Olano, sin que la reflexión y la fantasía alcancen a fundirse en el humor.

El problema es, pues, social y poético. Social, porque refleja el vacío de un largo período, la ausencia de una tradición crítica en el tratamiento de la vida política. Poético, porque esa falta de tradición conduce a un tipo de espectáculos totalmente dominados por su intención antes que por su realidad dramática, por lo que "quieren ser" antes que por lo que son. De ahí esa mezcla de ingenuidad y de retórica, de esquematismo y de ingenio traído por los pelos, que, en este caso, si lo comparamos con el "Madrid, pecado capital", tiene a su favor la pretensión de hacer pensar al público.

Analizar separadamente los tres textos quizá carecería de sentido. La anécdota es distinta, pero el espíritu ideológico y la solución poética coinciden. Es la España esperpéntica e incivil la que anda por la mente denunciadora de los tres autores, que, a través de distintos períodos históricos, se refieren muy fundamentalmente al actual. El inmovilismo simbólico de "Don Tancredo", la España adormecida de "La bella Otero" y la cola del aceite de los años cuarenta —a la que asoman algunos personajes populares de la época, tales como Celia Gámez, Manolete, Zarra...— son, en la intención última del programa, partes de un mismo todo, crónicas del mismo personaje colectivo. Plan, sin duda, ambicioso e interesante, pero que se queda, teatralmente, en proyecto por las razones antes apuntadas.

Del reparto, unos están más divertidos que otros, como es lógico. Pero todos aparecen un tanto acartonados por la falta de frescura, de espontaneidad,



que son condición imprescindible para este tipo de comunicación y de trabajo. Imposible determinar hasta dónde esta sobreactuación nace de los textos, de la dirección o de los actores. A todos afecta por igual la falta de una tradición inmediata en el género, salvando quizá el nombre de Pedro Ruiz, aunque, formalmente, se trate de distintos caminos. ■ J. M.

CINE

"Las palabras de Max"

Junto con "Las truchas", de José Luis García Sánchez, esta película participa en el festival de cine de Berlín como representación española (1). Es, al tiempo, el primer largometraje de Emilio Martínez Lázaro, autor de varios trabajos televisivos y de los cortometrajes "Circunstancias del milagro" y "Amo mi cama rica", donde se apreciaba un saber hacer cinematográfico nada desdeñable. Por otra parte, "Las palabras de Max" es el segundo guión de su productor, Elías Querejeta (el anterior era "A un dios desconocido"), que aparece en los títulos de crédito como primer autor (Martínez Lázaro es el segundo) y que ha experimentado en esta película una forma de trabajo desconocida entre nosotros: rodar los fragmentos de guión escritos y

(1) TRIUNFO viene informando más ampliamente de este festival.

continuar el desarrollo de la película ante esas imágenes concretas. Proceso que ha alargado el rodaje de la película durante un año y que sin duda ha determinado, no sólo en un sentido positivo, el resultado final.

Porque "Las palabras de Max" adolece, a mi juicio, de un exceso de laboratorio. La estructura dialéctica de la película, la información fragmentada pero necesaria para comprender todas las parcelas del personaje protagonista (Max, un cuarentón solitario, intelectual vanidoso, separado de la mujer y con dificultades para entender a su hija; en un momento crucial de su vida donde los elementos de juicio utilizados hasta entonces por él van careciendo de sentido y donde la incógnita y la soledad van reemplazando su antigua y pedante seguridad), se dan en la película con una exactitud cronométrica. Pero no más. Es decir, no es fácil que en el terreno del lenguaje o de la creatividad artística, la suma de unos elementos claros dé como resultado una cifra exacta. Hay otros elementos —los que determinan la sensibilidad de su realizador en los momentos precisos del rodaje— que pueden variar la calidad de los sumandos o dar un resultado distinto.

Ignoro si el procedimiento de rodaje utilizado en "Las palabras de Max" es causa suficiente de ello. Aunque sí parece claro que la deficiencia de los actores (donde hasta Héctor Alterio resulta inverosímil, con la excepción de Raúl Sender en un breve y divertido personaje), la excesiva corrección de unos diálogos poco probables (como ya ocurría en alguna medida en "A un dios desconocido") y la mecánica del plano-contraplano (tan objetiva, tan clara, pero tan fría y aburrida) tienen

algo que ver con ese proceso que se fija más en sí mismo que en la pasión, la espontaneidad o lo desconocido.

Creo que "Las palabras de Max" es una película fallida. Lo que resulta lamentable de cara a la trayectoria de Elías Querejeta y al talento probado de otros trabajos anteriores de Emilio Martínez-Lázaro. ■ DIEGO GALAN.

"El ojo del diablo"

Estrenada muy modestamente, esta película de Ingmar Bergman, dirigida en 1960, no es precisamente de lo mejor de su carrera. Situada cronológicamente entre "El manantial de la doncella" y "Como un espejo", supone una especie de descanso, de paréntesis, obligado al parecer por compromisos previos con la productora.

El propio Bergman reconoce la poca importancia de "El ojo del diablo" cuando insiste en



Ingmar Bergman.

esos compromisos profesionales y define este título como "deshilvanado y flojo, al menos en la forma. No quiero decir con esto que me avergüenza haberlo hecho, pero es la culminación de una serie de errores y equívocos. No obstante, tiene algunos fragmentos buenos. Es uno de esos films hacia los cuales no siento ningún cariño particular" (1).

Si en estos casi veinte años la evolución cinematográfica de Bergman ha sido notable, desprendiéndose de aquella metafi-

(1) Conversaciones con Ingmar Bergman, de S. Björkman, T. Mauns y J. Sima. Editorial Anagrama, 1975.

sica trascendentalista para colocar sus preocupaciones en un terreno más científico y comprensible, su sentido del humor, sin embargo (si es que alguna vez existió realmente), ha ido desapareciendo totalmente. Sus comedias, salvo excepciones, han sido productos forzados y ajenos. "El ojo del diablo" es, en este sentido, ejemplar. Ni a él ni a los espectadores interesa esta supuestamente divertida historia del donjuán redivivo que vuelve a la tierra para seducir a una joven virgen y ganar así un poco de paz en su infierno ("una mujer virgen es un orzuelo en el ojo del diablo"). A nadie interesa que este donjuán sufra una provocación sentimental en su aventura y fracase de alguna manera; a nadie interesa que, entre esas bromas, aparezcan esporádicamente algunas conversaciones de mayor enjundia (que deben ser los momentos "buenos" a los que Bergman se refiere en las declaraciones reproducidas anteriormente), puesto que esas conversaciones son notablemente ingenuas.

Está bien que se pueda ver todo, pero "El ojo del diablo" no es precisamente una película imprescindible. En estos momentos (tras haberla desconocido durante dieciocho años) podía haber continuado en su feliz anonimato. Hay reliquias que es mejor no desenterrar. ■ D. G.

"Los días del pasado"

Rechazada incomprensiblemente por el nuevo y democrático Festival de Cine de San Sebastián, retenida por la distribuidora mucho más tiempo del prudencial, lanzada publicitariamente con cierta torpeza, "Los días del pasado" se estrena ahora en Madrid con un tiempo de exhibición limitado de antemano y con cierto aire "de favor". Nos encontramos, pues, ante una película "maldita", y como suele ser habitual en estos casos, con una película espléndida. No sólo la mejor de cuantas ha dirigido Mario Camus, sino una de las más sensibles, lúcidas e interesantes películas del cine español de los últimos años. A estos elementos se añade el aparentemente anecdótico de recuperar seria y finalmente a Marisol como una auténtica e inteligente actriz que da en esta película esa talla tan supuesta en tiempos anteriores y tan escamoteada en cuantas películas ha interpretado.

"Los días del pasado" es la crónica de un amor imposible,