



dor español va a creer no que es una continuación de la película "maldita", sino esa misma película. Su decepción va a ser inmensa. Ninguna relación, ningún parentesco une una película a otra; Nagisa Oshima no es precisamente un cineasta al que le importa convencer al público de su talento en base a trucos publicitarios. Desde hace muchos años, su carrera refleja un rigor y una seriedad que nada tienen que ver con esas trampas. Títulos como "La ceremonia", "El ahorcamiento", "El niño", "Hermanita de verano" y tantos y tantos otros han convertido a Oshima en uno de los grandes cineastas del momento, aunque tenga en su filmografía títulos menores. Con inquietudes similares a las de Bernardo Bertolucci, Oshima viene investigando, desde su óptica de cineasta japonés, las connotaciones políticas en las historias de amor privadas, las frustraciones del compromiso político desde la izquierda revolucionaria y cuestiones, en general, aisladas de lo que a los distribuidores y productores les interesa para una comercialización fácil. "El imperio de los sentidos" tenía, en esta relación con Bertolucci, una similitud con "El último tango en París", película también manipulada por la publicidad y por la superficial consideración de espectadores ávidos de secuencias eróticas.

Quede esto claro para que nadie se llame a engaño. "El

imperio de la pasión" es una simple historia de amor donde Nagisa Oshima ha intentado eludir parentescos con su obra anterior, eliminando incluso las mínimas secuencias eróticas posibles. Sin ser una de sus grandes películas (quizá debido al cuidado con que la ha enfocado, siendo él un cineasta que en la libertad y la improvisación encuentra lo mejor de sí mismo), "El imperio de la pasión" es una curiosa obra, llena de magia, de tensión, de fantasía. Un suceso de periódico convertido en leyenda medieval donde se produce el más alucinante "ménage-à-trois" posible: los adúlteros asesinos viviendo en función del muerto, junto al muerto, al servicio del muerto. Una leyenda moralizante a la que Oshima ha imprimido una nota de imaginación, coincidiendo finalmente con gran parte de sus temas tradicionales: la frustración, la persecución de los demás si infringes unas leyes elementales, el amor loco que todo lo puede y que acaba con la muerte... Una especie de leve antología donde quizá se pierda el talento habitual de Oshima, pero donde se encuentra también su sensibilidad y su coraje.

Es injusto de cualquier forma que estemos conociendo a Oshima en España de forma tan desigual, desordenada e incoherente. Mucho más injusto ahora que nos lo den deformado por un éxito que ni siquiera conocemos. ■ D. G.

TEATRO

Blancanieves: un "musical" político

Así es nuestro teatro infantil. Un teatro de los domingos por la mañana o de las vacaciones escolares. Es decir, un teatro que merece la consideración de los adultos en los días en que no saben qué hacer con los niños. Excepciones a la norma existen, asentadas en iniciativas privadas, como es el caso de la notable compañía U de Cuc, de Barcelona, o con fuerte subvención pública, como sucede con la nueva compañía de Rinconete y Cortadillo, que dirige José María Morera. Algunos otros ejemplos, las más de las veces abnegados, también podrían citarse, pero es evidente que entre nosotros no existe el teatro infantil como una práctica cotidiana e ininterrumpida, integrada al desarrollo y la expresión de los niños. Dicha práctica, paralelamente a una serie de connotaciones sociales, supone, en el orden técnico, el desarrollo de una experiencia, a través de la cual se va decantando el tipo de lenguaje que mejor conviene a la sensibilidad y a la cultura infantiles.

A falta de esta continuidad —debidamente alimentada por la colaboración de sociólogos, pedagogos, psicólogos, escritores,

músicos, escenógrafos y hombres de teatro—, es evidente que, ante cada propuesta escénica destinada a los niños, se abre la penosa alternativa de reincidir en los moldes tradicionales o de lanzarse al vacío.

Esta es —sin entrar en el tema, que es distinto, de los juegos dramáticos— la situación real. Y "Blancanieves y los siete enanitos gigantes", de Jesús Campos, tiene a su favor —en esta nueva racha favorecida por las vacaciones de Navidad— de optar claramente por la indagación y la aventura.

En un orden general, el que Jesús Campos, ganador del último Premio Lope de Vega estrenado en el Español —inmediatamente antes del incendio del local—, haya vuelto a los escenarios madrileños con una obra como ésta es ya un síntoma del desvaído papel del teatro entre nosotros. Y no porque en el pasar de aquella obra a ésta exista ningún "descenso" automático, sino por lo que hay de ruptura, de falta de apoyo y de exigencia social hacia un autor que comparece como si fuera totalmente nuevo, pese a contar con una producción extensa, a menudo premiada, y, en una ocasión, incluso estrenada en el que era tenido por primer coliseo madrileño, con el espaldarazo del Premio Lope de Vega.

De esta "Blancanieves y los siete enanitos gigantes" podrían decirse muchas cosas, a partir ya de la peligrosa indefinición

"Blancanieves y los siete enanitos gigantes", de Jesús Campos.



—muy propia del subdesarrollo de nuestro teatro infantil— que supone plantear “un espectáculo musical para mayores y para menores” eludiendo así problemas fundamentales en la elaboración del lenguaje. Como espectadores nunca acabamos de saber si el autor pretende hacernos un guiño, invitándonos irónicamente a la manipulación de ciertos mitos infantiles, o si, realmente, espera que los niños entiendan sus claves. Lo cual, en alguna medida, hace difícil el juicio, por cuanto nosotros, los adultos, deseáramos que muchas escenas —y en particular, la mayor parte de los números musicales— se quedarán en el apunte, mientras que un público infantil tal vez necesite su desarrollo. Es el caso, sobre todo, de la alegoría política que Campos nos propone. Según ésta, los enanitos no eran tales, sino verdaderos gigantes, a quienes la Reina —el Poder— hizo crecer durante cuarenta años que eran lo primero, amedrentándoles y destruyendo así cualquier capacidad de resistencia. El final de la obra sancionará la liberación de los falsos enanos y la muerte de la Reina.

¿Cómo explicitar un esquema así? Es evidente que para los adultos bastarán unas pistas, mientras que el público infantil necesitará una formulación mucho más nítida —sometido como está, además, al peso del mito—, con lo que, a fin de cuentas, aparecerá la necesidad de dirigirse claramente a un nivel u otro de espectadores. El que, por ejemplo, Campos llame manzana, según el cuento original, a un aparato de televisión, ante el que se adormece Blancanieves, es un hallazgo ingenioso que no sé si entenderá un público infantil; por razones opuestas, la clarificación de la alegoría política en las escenas finales es demasiado prolija para un adulto... De esta indefinición de los destinatarios —otra cosa es que un público adulto, como tal, se interese por un lenguaje teatral claramente dirigido a los niños— surgen una serie de contradicciones, entre ideas brillantes, escenas ingeniosas, imágenes audaces y muchos momentos sometidos a un valor estrictamente ilustrativo.

Por lo demás, la realización es también muy desigual. Y junto a

hallazgos rítmicos y visuales estupendos —como, por ejemplo, la entrada de la Reina o la irrupción de los enanitos— existen soluciones, en especial las sonoras y las coreográficas, muy discutibles, en gran medida porque los niveles de producción real, los medios y las condiciones, eran muy inferiores a los que una comedia musical exige. El playback, sobre todo —aun aceptando los problemas imprevistos



“Muertos”, de Max Aub, en el Festival de Sitges.

que surgieron la noche del estreno—, acabó siendo, como tantas veces, un auténtico boomerang. ■ J. M.

Cuatro espectáculos de Sitges

De los veintitantos espectáculos programados en el Festival de Sitges del 78, sólo pude ver la mitad, porque la manifestación coincidió con los estrenos madrileños de “Tío Vania” y “Noche de guerra en el Museo del Prado”, y fue necesario dividir el tiempo. Eludo, pues, un juicio general, para referirme a cuatro trabajos que figuran entre los más valiosos o significativos.

Uno era, sin duda, el de “Ao qu'isto chegou”, del grupo A Barraca, de Lisboa. De él hablé ya en estas mismas páginas como parte de una crónica del teatro portugués de unos meses atrás. Dirigido por Augusto Boal, la idea es muy sencilla: exponer la opinión que el Portugal de hoy merece a una serie de escritores del país. Lo cual presupone la renuncia a cual-

quier manipulación de los materiales recibidos, para, en cambio, dar testimonio de ese conjunto de juicios. Conseguir que el espectáculo no resulte discursivo; que las distintas partes, conservando su propia autonomía, se integren en una unidad dramática, divertir al espectador al tiempo que se le informa, son objetivos nada fáciles que A Barraca ha alcanzado a través de un trabajo en el que son

evidentes el talento, la preparación técnica, el sentido de equipo y la cohesión ideológica. A las distintas y nada optimistas visiones de la izquierda portuguesa añadiría el propio grupo una aportación fundamental: su rebelión contra el deterioro del 25 de Abril.

El éxito de A Barraca, a pesar del idioma, a pesar de remitirse a la crítica de una realidad muy vagamente conocida por los espectadores de Sitges, a pesar también de que la personalidad de los autores de las sucesivas historias era igualmente ignorada, prueba, en última instancia, la calidad teatral de un trabajo siempre amenazado por los peligros de la arenga y la didáctica. El humor es, sin duda —ese extraordinario momento en que el Benfica y la Virgen de Fátima se dividen la personificación de la patria portuguesa—, un socorro importante para sortearlos.

Otro espectáculo de sumo interés fue “Esquizofrenia puertorriqueña”, de Papo Marqués —que es también actor y como tal trabaja en el grupo Bando—, presentado con la totalidad del público en el mismo escenario.

Diversas compañías lo han hecho recientemente —desde Grotowski al norteamericano André Gregori—, pero lo más valioso del grupo Bando está en que tanto ésta como las restantes formulaciones poéticas no tienen sabor de mimesis, sino que son el resultado de una realidad vivencial y política. Toda la aberrante tragedia de la “dependencia necesaria”, creada por la relación colonial —¿qué sería de Puerto Rico sin la protección de los Estados Unidos?, ¿a qué horribles problemas económicos y políticos no la conduciría su independencia?, ¿acaso no podría conseguir esa independencia convirtiéndose en un Estado más de la Unión?—, se traduce, por el carácter de las contradicciones, en una inestabilidad psicosocial profunda, que es, precisamente, esa esquizofrenia puertorriqueña que da título a la obra. Los enfermos acuden a la clínica de un doctor también esquizofrénico —bajo la retórica de ese lenguaje “devastado”, que es otra de las consecuencias de la colonización del país—, rodeados por el público. La música interviene como un elemento formalmente distanciador, dotado de una doble significación: la de elemento de identidad y, a la vez, de instrumento de enajenación, de voz y cliché del pueblo puertorriqueño. Duplicidad que resumiría la profunda tragedia de este gran país latinoamericano, cuya cultura difiere de la norteamericana.

De “Los muertos”, de Max Aub, podrían escribirse muchas cosas, tanto por la personalidad del autor como por la obra misma. Aquí se cumple en toda su plenitud la gran paradoja de Max, en el sentido de ser un dramaturgo de ideas nuevas, brillantes, ahogado las más de las veces por el carácter tradicional —benaventino— de sus estructuras teatrales. La exploración de tres posibilidades biográficas de un personaje —un acto para cada una—, sin que sepamos lo que realmente le sucedió, pero sintiendo que lo “no sucedido” forma igualmente parte de su realidad más profunda, es una sugestiva propuesta que, sin embargo, se desarrolla con formas arcaicas. Dirigida por Alberto González