

lismo cultural irradiado desde el centro de nuestro país, motivo de que muchas iniciativas y corrientes autóctonas quedasen abortadas. El que se tome a Galicia como simple paisaje, como folklore ambientador, sin mayor profundidad o cayendo en el tópico, irrita profundamente a los sectores más sensibles de su población. Los que no creen que pueda hablarse con propiedad de «cine gallego» si no se dan los siguientes elementos: producido en Galicia, con temática gallega, en lengua gallega y hecho por gallegos. Exigencia tan completa ésta (formulada en el último coloquio), que puede ser tachada de radical y, sobre todo, de puramente teórica, de situarse a un nivel especulativo que no tiene en cuenta las bases reales sobre las que se sustenta el cine en España. Ezequiel Méndez, autor de la ponencia «Postulados para un cine gallego», exige algo menos cuando pide «películas hechas por gente comprometida con la realidad gallega, que aporten temas no sólo de la realidad del país, sino sacados también de la narrativa gallega, por ejemplo. Claro que no tiene por qué ser sólo un cine en el que se hable gallego o se aborden temas sociales, cabría también el tratar temas generales que valgan para todos». Los mismos organizadores de la Semana —a cuya cabeza se encontraba Luis Alvarez Pousa— insistían en situar a la actual narrativa como buen punto de arranque: «Un pueblo que tiene una lengua y una cultura tiene derecho a todas las formas de expresión, incluso en cine. Porque incluso entre los narradores gallegos hay auténticos guioneros de cine: "A esmorga", de Blanco-Amor; "Cambio en tres", de Carlos Casares; "Memorias de un neno labrego", de Neira Vilas...».

Igual que sucede al hablar de un cine catalán o un cine vasco, el problema último del gallego es —como reconocía el propio Méndez— su difícil viabilidad,

dado el carácter de nuestras estructuras políticas e industriales. A su estudio debe dedicarse la próxima Semana de Orense, transformándose ya en Conversaciones para un Cine Gallego. ■ FERNANDO LARA.

El curioso Escrivá

Vicente Escrivá, de quien el señor Vizcaino Casas ha dicho que es «valenciano, activo, hábil para los negocios y muy preparado culturalmente», fue el inventor de todo aquel cine religioso que inundó las pantallas españolas de los años cincuenta. De aquel cine que los religiosos decían que no era religioso, pero que, según cuentan las estadísticas, obtuvo pingües beneficios de taquilla, al margen de las consabidas protecciones estatales. Aquella era la época del cine de curas y milagros, y Vicente Escrivá, de la experta y poco aprovechada mano de Rafael Gil, condujo al cine español por un falso camino de sinceridad, pero con la aparente pretensión de estar haciendo la crónica fiel de un país y una época.

Años más tarde, cuando los tiempos han cambiado de collar, Vicente Escrivá tanea nuevas producciones. Dirige al cantante Raphael, de soltero, y ensaya de nuevo una película seudoreligiosa de escaso resultado comercial: «Johnny Ratón». Como salta a la vista que al país ya no le interesan esas películas (ni la hábil combinación de sacar a Raphael de cura en «El ángel»), el señor Escrivá piensa que el cine español debe ser decididamente erótico. Es decir, que debe versar sobre el erotismo, dado que los productos cinematográficos de mayor éxito en los últimos años son aquellos en los que Alfredo Landa sale en calzoncillos intentando acostarse con una señora y no consiguiéndolo jamás. Y así surgió el título de «Aunque la hormona se vista de seda», que, bien mirado, tiene hasta un doble sen-

tido, que posiblemente Escrivá no vio en su momento. Porque el film, puesto al día, resultaba ser no una película sobre el sexo y sus problemas, sino una proyección enfermiza de represiones y frustraciones, que tomaban la forma del chiste verde y el guiño cómplice.



«La Curiosa».

Ya que esa aventura sí le dio sus pesetas, el señor Escrivá ha vuelto a probar fortuna con una nueva película de tema sexual: «La Curiosa», que es la extraña historia de una retrasada mental —que a los veintitantos años no sabe cómo vienen los niños y que tarda meses en averiguarlo, para dedicarse finalmente a desnudar a los demás con la vista— planteada de tal manera que satisfaga también a los retrasados mentales. Si antes el cine, para Escrivá, tenía que ser de llanto y de sotana, ahora se debe transformar en el del cachondeo y la complicidad obsesa, y todo ello porque lo exigen el negocio, la moda y la liberalidad de los nuevos tiempos, que no obligan ya a camuflar las represiones en torno a una supuesta religiosidad superficial, sino en todo lo contrario: en el chiste de café en voz baja transformado en cultura. ¡Entusiasma pensar que la continuidad ideológica de un autor tiene raíces tan hondas! ¡Entusiasma comprobar cómo aquello que se nos hacía ver con tanta insistencia y convicción era motivo de una preocupación tan auténtica!

«La Curiosa» es una película inimaginable. La seguridad que tienen —o deben tener— sus autores en que el público español sigue siendo tonto, les permite jugar con su forzada inmadurez, presionándoles el juego de la mujer deseosa de saber qué es eso del sexo para destapar sus propias ig-

norancias y limitaciones. Aunque, por encima de la del propio público, la película es un reflejo de la mentalidad de quienes la inventaron. Por mucho que intenten —otra vez— disimular que la película no es más que la sucesión de situaciones vodeviles del peor sentido infantil de las relaciones sexuales, en aras de una denuncia social de la intransigencia y el conservadurismo decimonónico del pueblo español, los responsables de «La Curiosa» no hacen aparecer en la película ninguna idea ni ninguna postura que haga pensar en la honestidad de su «mensaje». Antes al contrario, la deleitación en el simple juego masturbatorio —pretender mantener hora y media de proyección con las aventuras de «la Curiosa», de mayor peso y divertimento en la película (aunque cuesta trabajo creer que alguien puede divertirse con tan terribles diálogos, tan infima interpretación y tan torpe narrativa), revela más claramente la intención de sus creadores. Que, en el curso de su historial profesional, aportan curiosas significaciones a nuestra cultura oficial

más reciente. ■ DIEGO GALAN.



TEATRO

Las ideas de una obrera cómica

El fenómeno está lleno de sugerencias. No basta decir que Martínez Soria es un actor que posee una serie de eficaces recursos cómicos y que no dice una frase ni hace un gesto sin «pasarse» al público. Actores así hay varios en la escena española y andan perdidos en revistas y empeños menores, sin la fuerza comercial de Martínez Soria.

¿Por qué? El mismo Martínez Soria fue durante años un celebrado actor cómico, pero sin el poder de atracción que lo distingue a partir de «La ciudad no es para mí». ¿Cuál es la razón de ese poder? ¿A qué público conyoca? ¿Con qué tipo de obras? ¿Qué concepto es el suyo de la interpretación y de la puesta en escena? ¿Qué teatro se propone en sus largas temporadas?

A quien le interese el análisis del teatro español de nuestros días en tanto que realidad sociológica, la presencia de «El gran tacaño», vieja comedia de Paso y Abati, con texto remozado, en el Eslava madrileño, es una oportunidad para estudiar un fenómeno de acusada significación.

Lo primero que descubrimos es la presencia de un público bien distinguido, del que asiste a las representaciones de alguna pretensión cultural. Es el de Martínez Soria un público formado por gentes del sector ascendente de la clase media, para las que ir al teatro sigue siendo una especie de solemnidad festiva, la manifestación de un firme pro-

pósito de divertirse. Se trata de un público abierto, que ha ido al teatro a reírse, sin más complicaciones ni exigencias.

¿Y con qué cuenta «El gran tacaño» para que esta diversión se produzca? Cuenta, sobre todo, con una galería de aristócratas arruinados y de personajes de la alta burguesía económica y moralmente cochambrosos. Las mentiras de que unos y otros se valen para encubrir su situación acaban haciendo de «el gran tacaño» casi un héroe. ¿Y quién es «el gran tacaño»? Un antiguo peletero, retirado y millonario después de muchos años de mostrador. Su «tacañería» se queda en cuatro chistes, porque lo que pesa es su coherencia frente al desbarajuste de los sectores tradicionalmente «superiores». Con lo que Martínez Soria, que es el intérprete del personaje, pasa a ser un poco el portavoz de esa clase media ascendente, económicamente bastante segura, pero consciente de que aún le está vedada una cierta realidad socio-cultural. Ja más Martínez Soria intenta develar el posible carácter tragicómico de su personaje; él está en el escenario para reírse de todo el mundo, y el público se identifica muy a gusto con él.

Toda la interpretación y la puesta en escena sirven, más o menos conscientemente, este propósito. Desde el mismo reparto, a la sobreactuación encaminada a subrayar el lado risible de los personajes. Sólo «el gran tacaño» (Martínez Soria), que trabaja en constante complicidad con el público, se salva en la medida en que su tacañería es sólo el medio de que se vale para defenderse del constante acoso de los que nunca trabajaron.

El planteamiento es simple, pero eficaz. Los recursos cómicos de Martínez Soria jamás podrían explicar su éxito. Su talento consiste en poner esos recursos al servicio de unas ideas que son, justamente, las