

ral. No es ya sólo que pinte corbatas, pantalones y automóviles —los del paisaje cotidiano—: es que pinta una ambientación hasta con «tecnócratas», que son los especímenes más acabadamente vulgares que puede producir nuestro mundo. Y siempre, ese mundo de playas, o de calles de una urbe, con instantes detenidos. Yo lo veo ejemplificado en esa chica, belleza de hoy, que se detiene para calzarse un zapato díscolo, como aquella Niké griega que se calzaba las sandalias, pero sin ningún síntoma idealizante, sin peplo, con medias de nylon y pieles de casa de modas, con un fondo «tecnocrático» de automóviles y de oficinas. ¿Cuál es su drama? Sólo ese instante.

Todo lo cual tiene un idioma pictórico que a mí se me figura que Pacheco ni siquiera ha buscado, sino que lo ha encontrado por la propia dinámica de su figuración. Con colores amplios y extendidos, sin detenerse en la volutuosidad de los empastes, con «gruesos y perfiles», como en la escritura, en la lineación de su figurativismo... ■ JOSE M. MORENO GALVAN.

CINE

Un Delvaux que se repite a sí mismo

«La frontera entre lo real percibido y lo imaginario pensado o soñado es una frontera siempre imprecisa». Palabras de André Delvaux, que sitúan con exactitud la constante fundamental de su cine, determinan una percepción de la realidad cuyos términos se confunden y entremezclan en base a una ambigüedad que engloba tanto los datos inmediatos como los que afloran a un nivel mental, subconsciente u oní-

rico. El mejor Delvaux —«Cita en Bray», para mí— surgirá cuando esa «frontera siempre imprecisa» caiga, cuando todo quede envuelto en una síntesis donde «lo misterioso» aparezca lleno de valores poéticos, de propuestas y sugerencias cara al espectador. De alguna forma éste se verá inmerso en un mundo distinto, rotas las distinciones y barreras escolásticas, difuminados los límites que parecen separar nítidamente aquello que se nos presenta como «real» de lo que tradicionalmente catalogamos como «irreal». Si los impresionistas rompieron con la delimitación exacta de los objetos pictóricos, negándose a aceptar una completa diferenciación entre ellos, si los surrealistas soñaban con que el espectador llegase a confundir los términos que le habían sido inculcados como producto de una educación y una cultura, Delvaux —apoyándose en una tradición germánica que él conoce muy bien por haber sido profesor de esta lengua— intenta fascinar a su público mediante un lenguaje que no distingue una escala de valores o de preferencias dentro de las múltiples dimensiones en que se expresa y manifiesta la personalidad humana. En último término, el cine de Delvaux nos enseñaría las cosas como a través de un cristal mojado por la lluvia, donde las pequeñas gotas y el vaho producido por la humedad nos impiden constatar una realidad que —en otras circunstancias— crecíamos fácilmente perceptible, objetiva a partir de nuestra mirada.

Por este camino, el autor belga (1926) hace dudar al espectador de su habitual codificación de la realidad, proponiéndole una vía diferente de acercamiento a ella. Le exige una imaginación, un esfuerzo sensitivo y mental a través del que poder llegar a subvertir su concepción unilateral del mundo. De ahí la extrañeza, el desasosiego que muchos sienten ante sus películas; de ahí la

fascinación que —si logramos entrar en ellas— experimentamos cara a unas imágenes que quebran las coordenadas establecidas para sustituirlas por otras más totalizadoras y globales. Es como un vértigo, como una sensación de vacío, lo que nos producen los mejores momentos de Delvaux, al hallarnos súbitamente desprovistos de los asideros en que confiábamos nuestra seguridad. Ese alto grado de «misterio» —en un sentido nada tópico de la palabra— que hemos citado al comienzo proviene entonces, esencialmente, de nuestro ancestral temor a lo desconocido, al miedo arraigado en nosotros mismos de que se ponga en duda y en peligro lo que estimábamos más sólido e inatacable: toda una estructuración del mundo basada en su división en parcelas y zonas distintas, en esquemas directamente asimilables que nos hacen sentir la ilusión —nuestra utópica y hasta trágica ilusión racionalista de todos los días— de que podemos dominar la realidad, verificarla como si de un proceso matemático se tratase.

«Belle» (1972) continúa fielmente la línea de su autor, aunque sin aportar nada nuevo a lo que ya quedaba expresado en «El hombre del cráneo rasurado» (1965), «Una noche, un tren» (1968) y «Cita en Bray» (1971). No obstante ser la última obra realizada por Delvaux, su concepción e incluso la redacción del guión son previas a «Rendez-vous à Bray», lo que quizá explica esta ausencia de novedad en un cineasta cuya breve filmografía hace esperar un desarrollo progresivo de su trayectoria. Centrada de nuevo en un personaje que se debate entre dos posibilidades (la de lo cotidiano y lo excepcional, la de «lo real» y «lo irreal», si se quiere), «Belle» insiste en la continua alternancia a que el poeta y erudito Mathieu Gregoire viene obligado por la coexistencia para él de esa doble dimensión. Fluctuando en un principio entre su vida

habitual y la relación con una mujer —extraña, hermética, dominada por otro hombre— que encontró casualmente en la zona de La Fagne (escenario habitual de sus figuraciones poéticas), el intelectual acaba decididamente volcado en este segundo universo. Cara a dicho personaje, y sin que el espectador sepa si realmente existe, aunque datos aislados le hagan pensar que sí, esta misteriosa mujer responderá a una triple función: concretizar y liberar la relación edípica de Mathieu con su hija, simbolizar una naturaleza cuyo dominio el escritor necesita para su trabajo de creación, y devenir un trasunto de Louise Labé, la poetisa que él estudia bajo un nuevo enfoque erótico. Caben otras perspectivas o interpretaciones, dada la completa ambigüedad en que se mueve la película, no acompañada en este caso —insisto— por la capacidad de innovación y la riqueza expresiva de anteriores films de Delvaux. Dañada, además, por la inadecuada elección de Jean-Luc Bideau —habitual en el cine suizo— como protagonista de «Belle» nos queda, eso sí, la exacta descripción de un medio intelectual provinciano, aunque ello no deje de ser un aspecto colateral de la obra. ■ FERNANDO LARA.

Los humos de André Cayatte

La posibilidad alcanzada recientemente por el cine europeo de llevar a sus imágenes la denuncia de una corrupción existente en determinados estratos gubernamentales puede llegar a convertirse en una moda traidora. Las «denuncias» en primera instancia incapaces de soportar una profundización mínima, los «mensajes» basados en la división maniqueísta de buenos y malos, la limitación de la «maldad» a unos determinados personajes que se agotan en el juego dramático, si bien han ser-

vido para que el cine político de signo opuesto haga su agosto, no pueden servir ahora de justificación a quien pretenda lo contrario. Ciertamente que no todo el cine comprometido que se hace hoy responde a este planteamiento, pero sí el de aquellos realizadores ambiguos que simplemente no han querido dejar pasar la

concepción más profunda del cine y de la vida que contradicen las intenciones expuestas: en primer grado, Cayatte ha preferido el camino de las situaciones tensas y de la progresión «dramática», aunque éstas no sirvan a la clarificación de las auténticas razones del conflicto que quiere plantear. Otra cuestión es la de



oportunidad de coger su último tren. Es este el caso de André Cayatte con su significativa película «No hay humo sin fuego». Aquí se intenta pagar tributo a la moda de cine «engagé» para continuar desarrollando los esquemas del más vulgar e inútil melodrama. El «sufrimiento» de la protagonista, la injusticia y la maldad del alcalde del distrito donde ella vive, la bondad suprema del matrimonio e hijo, víctimas de la ambición desmedida de los que detentan el poder, el absurdo inexplicable de muchas situaciones (para los que han visto la película les bastará recordar el personaje del negro o el «secreto» final), acaban por convertir «No hay humo sin fuego» en un producto típico de señoras sentimentales antes que una honesta investigación de un estado de cosas denunciabile.

En esta película de Cayatte, no se trata ya de la vieja polémica de fondos y formas, de la elección de un método narrativo «accesible» para conducir al espectador a planteamientos diferentes, sino de una

que a pesar de todo la película conduzca a algunos espectadores por caminos, para ellos, insólitos; pero esta es una cuestión que desborda las exigencias de una crítica cinematográfica. «No hay humo sin fuego» es un film embustero y truculento, de torpe realización y anticuados esquemas. Que a partir de ello pueda hacerse una labor política es posible, aunque personalmente me permita dudar. La mentira en la construcción dramática, el esquematismo en la percepción de la realidad, han sido siempre los elementos más negativos de un cine fascistoide; y no hay razón que autorice a continuar haciendo lo mismo, pretendiendo lo contrario, sobre todo cuando el cine francés ha alcanzado felizmente alturas más destacadas en este mismo campo.

Sin duda, el espectáculo mayoritario que supone el cine exige, en muchos momentos, una simplificación temática. Pero de la simplificación al infantilismo sigue habiendo, a pesar de todo, un largo trecho. A lo largo de su carrera, Cayatte no lo ha

superado generalmente. Y aún permanece fresco el recuerdo de su «Morir de amor», que también incidía en la banalidad y el efectismo barato. Y, también como en aquella ocasión, su película sufrió los rigores pudibundos de la censura española, que reelaboró la película ofreciendo a su protegido espectador un montaje diferente, de impecable realización técnica, pero más engañoso aún que la propia película. ■ **DIEGO GALAN.**

te razón sería que esta aproximación a la obra y la personalidad de Buenaventura no puede entenderse como el simple interés por un individuo concreto. Enrique Buenaventura —y le he visto moverse y hablar en Festivales, Muestras y Confrontaciones de teatro latinoamericano— es una de esas personas que sirven para nombrar todo un movimiento. Reunirse varios grupos españoles, sumar las aportaciones necesarias y traerse de Cali a Enrique Buenaventura para que dé un cursillo en Madrid, con escapada a Valencia, sin poder ir a otras capitales por la perentoria necesidad de reintegrarse a su Universidad colombiana, es un hecho inimaginable en el panorama teatral español de años atrás.

Yo recuerdo cuando hablar de un autor latinoamericano tenía en España un vago aire entre oficialista y anacrónico. Luego, tras el golpe cubano, la cosa cambió. Había un nuevo concepto de Latinoamérica que oponer a la cotidiana retórica colonial. Pero la verdad es que si en el orden político, en lo que pudiéramos llamar «términos generales», América Latina empezó a significar otra cosa —cómo no recordar, por ejemplo, la consternación de los que veían poco menos que un insulto a nuestro país y una «maniobra internacional» en la abdicación del nombre de Hispanoamérica?—, en el plano teatral continuaba siendo una tierra terriblemente lejana. Suárez Radillo, que intentó e inició en el Colegio Mayor Guadalupe una temporada de teatro latinoamericano, hubo de renunciar pronto a sus propósitos. Cuzzani («El delantero centro murió al amanecer» y «Una libra de carne») fue el primer autor que aquí sonó entre los grupos de cámara. En seguida le llegó el turno a las «Historias para ser contadas», de Dragún. Los dos, argentinos. Aunque todo se quedó en la superficie, incluidas las buenas intenciones de la Editorial Aguilar con la pu-

blicación de volúmenes dedicados a los distintos teatros de aquellos países, quizá porque los prólogos y la selección de títulos estaban hechos con más erudición literaria que verdadera participación en los nuevos movimientos teatrales. También desde la colección «El Mirlo blanco» y las páginas de «Primer acto» se hizo lo que buenamente se pudo. Pero...

Es ahora cuando, al fin, las cosas —quizá contando con los esfuerzos citados y otros semejantes— parece que empiezan a cambiar. El grupo Nuevo Mundo, con el chileno Jorge Díaz al frente, es, desde hace algún tiempo, una compañía que se mueve por nuestros centros culturales. Y Manizales —y justo es citar el nombre de su director, Carlos Ariel Betancur—, con estar tan lejos, un fenómeno que interesa. Del Manizales del 71 «salió» el nombre de Buenaventura. Y del Manizales del 73, con participación de «La Cuadra» y «Tábano», la profundización en el acercamiento al joven teatro latinoamericano —muchos de cuyos temas y necesidades, salvando las diferencias entre la situación política y cultural de cada país, son también los de nuestro teatro independiente— y el viaje a España de Enrique Buenaventura.

A muchos de los que asistieron al cursillo del infatigable Buenaventura, con sesiones de nueve o diez horas diarias de trabajo ininterrumpido, les he oído decir que de buena gana invitarían a Atahualpa del Cioppo, el director uruguayo, otro hombre clave en el teatro contemporáneo de América Latina. Al margen de que venga o no Atahualpa, pienso que este interés por lo de allá —en el que incluyo la larga gira de «La Cuadra» por América y el hecho de que no regresaran a España con el grupo cuatro actores de «Tábano»— es algo decididamente positivo, que replantea una relación teatral a menudo degradada por la retórica del paternalismo. ■ **JOSE MONLEON.**



Representación del «Entremés famoso sobre da pesca do río Miño», por el Teatro Circo, de La Coruña.

Teatro gallego y grupos gallegos de teatro

Estas Navidades han sido una ocasión para el encuentro de varios de los grupos de teatro más representativos de Galicia, al participar en Marín, pueblo en medio de la Ría de Pontevedra, en su I Semana de Teatro. La organización de muestras teatrales que se experimenta actualmente a nivel nacional es un factor de vitalidad cultural que no se debe desdeñar; el despertar de las provincias de su largo letargo y el posible anuncio precursor de una nueva mentalidad con mayores exigencias. Y en el caso de las regiones de cultura propia significa una búsqueda de su entidad y su forma de conseguirla.

En el año 73 tuvieron lugar en Galicia la I Mostra de Ribadavia y las II Jornadas de Vigo, iniciando el camino que la Semana de Marín ha proseguido. Y tanto de las obras presentadas en ellas como de los coloquios han surgido respuestas a la problemática con la que se enfrentan quienes intentan expresarse a través del teatro. Un público potencial, del que más de los dos tercios hablan normalmente en gallego, pero que no suelen asistir a los escasos espectáculos que llegan a la región; unos grupos cuya mayoría de componentes proceden de la clase social que únicamente habla en castellano; pobreza de repertorio que ofrezca interés; dificultad de difusión de las actividades de los grupos de

teatro locales; éstos son los aspectos en discusión a los que comienza a encontrarse soluciones satisfactorias. Me voy a fijar en dos obras presentadas en Marín que esclarecen el tema.

La primera es el «Romance de Micomicón Adhelala», montado con imaginación y humor por el grupo Rosalía de Castro, de Santiago. La obra pertenece a las «Farsas para titeres» que Eduardo Blanco Amor publicó en exilio, en Montevideo, en 1939, y que hace poco se ha reeditado en texto bilingüe. Blanco Amor se halla estrechamente vinculado al teatro de su región desde aquellos tiempos en los que fundó en Buenos Aires el Teatro Popular Gallego, montando en colaboración con Castelao la obra que se puede considerar fundamental en el teatro gallego: «Os vellos non deben de namorarse». Instalado de nuevo en Galicia, trata de aportar sus experiencias en el terreno de los textos dramáticos. Poco después de reeditar sus «Farsas para titeres» se dio cuenta, asombrado, de que la «avidez con la que se han echado sobre estas pobres farsas más que están hechas para titeres demuestra que no hay repertorio en gallego. Esto es lo que me llevó a escribir precipitadamente un libro con cinco o seis piezas inmediatas para llevar al teatro con la más absoluta pobreza de medios y que se puedan hacer en una feria, un atrio o un teatro normal» (1). Este libro se halla en imprenta y se llama «Teatro para xentes», en

donde incluye entremeses «ultra-clásicos» de Cervantes y Lope de Rueda, no traducidos, sino recreados para la circunstancia gallega actual. También ha efectuado una catalogación de obras gallegas antiguas, en la que entran más de ochenta títulos que admiten adaptación.

Ahora comienzan a ser conocidas algunas de estas piezas, entre las que se pueden incluir otras tradicionales parateatrales en las que la cultura gallega es abundante, como autos medievales, carnavales, residuos juglares y de ferias, etcétera. Precisamente en Marín se ha estrenado la primera obra conocida escrita en gallego, el «Entremés famoso sobre da pesca do río Miño», por el Teatro Circo, de La Coruña, grupo de accidentada historia. El manuscrito no original del «Entremés...», del siglo XVII, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, habiendo sido exhumado hace pocos años.

«Su tema es uno de tantos episodios fronterizos que ocurrían en aquella época, cuando todavía estaba fresco el recuerdo de la guerra hispano-lusitana y surgían problemas ocasionados por la pesca y el pastoreo en común, que, sin embargo, no llegaban a interrumpir las relaciones amistosas entre los pueblos cercanos de Portugal y Galicia, basadas en su concurrencia a ferias y fiestas, el comercio y las bodas entre vecinos de ambos países. Su autor, el licenciado Gabriel Feixoo de Araújo, apenas se sabe nada de él» (2). La falta de profundización histórica en el montaje del Teatro Circo y la dificultad en entender su lenguaje arcaico pesan mucho a la hora de considerar si la energía gastada por los componentes del grupo en evitar la reconstrucción arqueológica y erudita ha sido eficaz o no.

La otra vertiente de los grupos gallegos de teatro que realizan su trabajo en castellano estuvo representada por

(1) Declaraciones a «Primer acto», núm. 163-164.

(2) Fermín Bouza «Liriar do "Entremés..."».

TEATRO

Enrique Buenaventura, en España

Aprovechando las «vacaciones de Navidad» y la pausa que suponían en su cotidiano trabajo de la Universidad de Cali, acaba de pasar varias semanas en España el colombiano Enrique Buenaventura. El hecho de que se trate de uno de los autores más significativos de América Latina, tanto por los temas y forma de sus obras, como, sobre todo, por su modo de encarar el fenómeno teatral en general, sería ya motivo más que suficiente para comentar su breve estancia en España. Importa, sin embargo, referirse a ella por otras razones. La primera, porque su presencia aquí ratifica el interés de nuestro teatro independiente —que es el que ha costado su viaje a España— por un autor de quien se ha montado alguna obra, se han publicado varias en «Primer acto» —la última, «La denuncia», presentada en el reciente Festival de Manizales— y se han estudiado algunas de sus aportaciones teóricas, muy específicamente las que se refieren a la «creación colectiva». La segunda y más importan-