

Teatro popular en México

Los Estados ayudan al teatro de muchos modos. La división radical entre un teatro totalmente socializado —que correspondería a los países socialistas— y otro dejado por completo en manos de la economía privada —que correspondería a los países capitalistas— está hoy fuera de lugar. Refiriéndonos exclusivamente a los países de economía capitalista, sabido es que se multiplican y diversifican en ellos las formas de protección a un teatro considerado culto o de interés social. Frente a la avalancha de vodeviles, obritas cómicas y teatro ramplón, los Estados —«el teatro es el barómetro de la salud de un pueblo», escribió Lorca; o, en términos publicitarios, «el teatro es uno de los escaparates de que gozan los Estados para prestigiar su gestión política», podríamos decir nosotros— se esfuerzan, con la distinta cautela que corresponde al sistema que representan, en apoyar un tipo de teatro que contribuya al desarrollo cultural y explicitación de la comunidad. En última instancia, el teatro sería la más pacífica de las instituciones políticas, la

más serena —tanto por valerse de un lenguaje artístico como por operar sobre la sociedad a largo plazo— de las manifestaciones que permiten la conflictuación pública de un comportamiento o de una norma «establecidos».

El grado de protección teatral y el tipo de teatro protegido —considerando su dimensión crítica y su dimensión estética— serían datos a partir de los cuales elaborar, con escaso margen para el error, un juicio sobre la política cultural de un Estado, y, en consecuencia, sobre la naturaleza total de ese Estado.

En este orden de cosas, estimo de gran interés la respuesta dada por el actual Gobierno mexicano a través de la organización del Teatro Popular. El hecho concreto es este: 16 compañías nacionales que se turnan a lo largo de otros tantos teatros de la capital, con localidades a 50 y a 25 pesetas, amén de las muchas que reparten gratuitamente los organismos oficiales. Son, pues, 16 compañías sostenidas por el Estado para que realicen un trabajo regular, con independencia de sus ingresos de taquilla! El hecho de que cada compañía recorra 16 teatros del inmenso México D. F. evita la «jerarquización» de las salas y permite

que todas las barriadas tengan la misma oportunidad de ver todo lo programado.

Este trabajo —naturalmente, costosísimo— encuentra algunas críticas. Algunos reprochan al Teatro Popular el haber encuadrado en sus compañías a ciertos actores rutinarios, no del todo aptos para cumplir las funciones que esta organización se asignó. Otros aluden a su repertorio, asentado en autores mexicanos generalmente estimables, pero no siempre de las características necesarias para proyectarse sobre un público popular. Bien por sus temas, bien por el lenguaje teatral empleado. Tampoco faltan quienes acusan al Teatro Popular de alarde demagógico del actual Gobierno, olvidando, quizá, que los entretelones importan poco en este caso y que lo que cuenta es el hecho concreto de situar a un público ante un determinado espectáculo. Es el contenido lo que el público saca de su encuentro con el espectáculo, lo que, en definitiva, lo califica...

En todo caso, la poca asistencia de público a las salas del Teatro Popular revela que hay muchas cosas por resolver. Y que, por bajos que sean los precios y prestigiosos los actores, no será fácil conseguir que Strindberg o el me-

xicano Vicente Leñero —por poner el ejemplo de dos autores en cartel— desplacen las diversas formas de espectáculo que han viciado —en el marco de la educación general— los gustos del público popular. Aparte de la justificada duda que siempre cabe sobre la «vigencia» de los autores consagrados por la crítica burguesa.

El plan, aun muy joven, deberá, sin duda, revisarse. Ello no impide reconocer la iniciativa mexicana como muy importante dentro de la general frialdad de los Gobiernos latinoamericanos ante el hecho teatral. Obviamente, la «burocratización» es un riesgo permanente —y más en México— en un trabajo así. Pero en la organización del teatro moderno la «solución» mexicana —coherente, por lo demás, con ciertas contradicciones económicas y políticas del país— merece ser conocida y seguida con interés. Sé que ahora van a «descentralizar» la iniciativa, sacándola de México, D. F. y extendiéndola a todo el país; otros aspectos habrán de ser corregidos, pero, contemplada desde situaciones como la española, la política del Teatro Popular mexicano tiene algo de fabulosa generosidad. ■

J. M.

nador, repugnante y falso que en nuestro país viene produciéndose continuamente. Dibildos no pasaría de ser un productor aprovechado de la mediocridad ambiente que facilitaría, con sus películas, una continuación sin problemas de ese atontamiento masivo que impide la reflexión y la madurez.

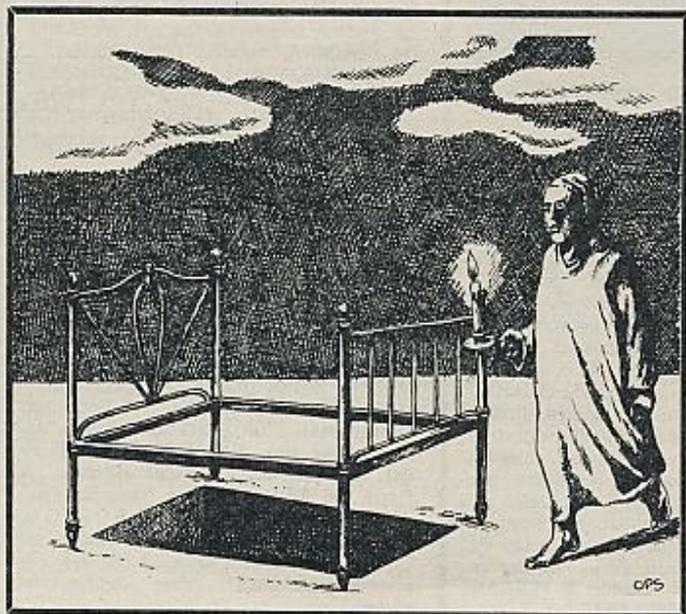
Y, sin embargo, es necesario plantearse las producciones de Dibildos para comprobar que su inquietud se dirige por caminos diferentes. No en todas sus películas ni de una manera tajante, pero sí con suficientes intermitencia y claridad como para convertirse en una política de producción, las películas de Dibildos se han querido situar en los antipodas de ese cine alienador, aunque partiendo de sus mismos presupuestos. Es decir, un cine que se aprovecha de la garrapata popular que indiscutiblemente poseen los títulos de Ozores o Masó para, desde ella misma, clarificar su engranaje. Y es en su última producción, «Vida conyugal sana», de Roberto Bodegas, donde este inteligente juego se presenta con mayor evidencia.

En su película anterior, «Españolas en París» (también producida por Dibildos), Bodegas había combinado esos diversos elementos para presentar un panorama de una extraña dignidad entre nosotros. Aquella película, vista en circunstancias diferentes a la española, podría sin duda discutirse muy razonadamente. Pero era desde aquí cuando la película adquiría su valor desmitificador, dentro siempre de los límites impuestos por la censura y por la propia poética del film. Y algo similar ocurrirá con «Vida conyugal sana», donde el intento de análisis de la alienación programada de la que todos somos víctimas, que nos rodea y nos persigue diariamente y sin respiro, probablemente no llegue al nivel que estudios no cinematográficos han alcanzado ya entre nos-

otros. Pero «Vida conyugal sana» se propone ese análisis desde unas limitaciones más estrechas que las del trabajo científico y se dirige a un público menos habituado a considerar los puntos de reflexión que se le proponen. De ahí que la validez de la película no tenga que ser extraída solamente desde ese rigor científico o desde un compromiso político claramente definido, sino también, y sobre todo, desde el medio concreto en que se nos presenta. Y ese medio es el cine español cotidiano que hay que sufrir de vez en cuando para entender en su plenitud esta película.

«Vida conyugal sana», de Bodegas, Dibildos y Garcí (los dos últimos como guionistas) tiene, por encima de sus aciertos y errores —que los hay, naturalmente; a mi juicio, sobre todo, el ambiguo final, excesivamente limitado al caso concreto que la película presenta—, una propuesta de trabajo que no puede ser rechazada fácilmente. La posibilidad de aceptar ese cine populachero y engañoso que se produce en España para realizarlo dignamente y con una idea de trabajo más comprometedor que la simple gracia de espectáculo revisteril barato, es una propuesta exigente que «Vida conyugal sana» ofrece para su aprovechamiento. No estamos tan sobrados de propuestas que puedan ser ampliables y mejorables como para rechazar «Vida conyugal sana» por su aparente semejanza con películas de corte opuesto. Sobre esta propuesta y sus logros concretos en la película que nos ocupa, sería necesario volver tras nuevas visiones del film. Como sobre el particular sentido narrativo de Bodegas.

Pero sí puede ahora defenderse su planteamiento y las numerosas secuencias (las del matrimonio a solas con sus alternativas eróticas, y las del psiquiatra, fundamentalmente), en las que alcanza la síntesis perfecta del trabajo emprendido. A estos aciertos colabora no en es-



Cine popular sano

Durante mucho tiempo se ha escrito sobre el cine producido por José Luis Dibildos, emparentándolo con los de Pedro Masó y Mariano Ozores, creando una especie de denominador común sin ningún matiz diferenciador. Dibildos o Masó serían los productores clave de ese cine español alie-

casa medida la sorprendente interpretación de José Sacristán; sorprendente por cuanto en sus trabajos anteriores se limitaba a la mueca retorcida que impera en nuestros actores. Aquí, Sacristán (dentro de los propios aciertos y limitaciones de la película) elimina lo innecesario para construir un personaje que huele a auténtico, porque el actor ha decidido exponer en su labor algo más que cuatro «tics» engañosos. Sacristán pone sobre el tapete su propia constitución de español alienado y elimina el estereotipo y la caricatura circense. Si hace años fue José Luis López Vázquez quien sorprendía en «Peppermint frapé», ahora posiblemente sea José Sacristán quien venga a hacerlo. Pero sería deseable que este impacto renovador no se adulterara como en otros casos, y que Sacristán consiguiera mantenerse en esta línea, exigiéndose un rigor cuando menos similar al de esta «Vida conyugal sana». ■ DIEGO GALAN.

En un callejón sin salida

En otras ocasiones ya nos hemos referido a los problemas del cortometraje —no turístico— español, a sus dificultades de producción, distribución y exhibición, al esfuerzo casi nunca recompensado de emprender un corto entre nosotros. Como también hemos hablado de su importancia como forma de expresión propia y como medio de aprendizaje profesional, lo que debería hacerle gozar —en todos los sentidos— de una atención mucho mayor que la que se le dispensa. Nuestro comentario anterior sobre el tema (TRIUNFO, núm. 564) intentaba resumir los puntos esenciales de esta muy negativa situación, por la que el cortometraje pasa en España. «La cenicienta del sistema» lo llamábamos entonces, sin que nada haya variado desde ese momento, salvo una ma-

yor «generosidad» de la esperada en la protección oficial referida a 1971 (50.000 pesetas por «punto» dentro de una escala que va del uno al diez para cada corto), lo que no impide un juicio desfavorable para dicha forma de protección dada la inseguridad que fomenta al no establecer «a priori» una ayuda económica concreta. Bien. Creemos, entonces, que nuestros criterios de base dentro de este terreno se hallan suficientemente claros: apoyo al corto y a los que lo practican, reclamo de una protección adecuada, deseo de que se produzca una comunicación amplia y frecuente con el espectador.

Lo que sigue es una reflexión que da por supuesto lo anterior para adentrarse en otros caminos quizá más espinosos. El motivo ocasional, la sesión de clausura de la Semana de Cine Español organizada, como todos los años, por el madrileño Cine-Club Telefónica, y dentro de la que habitualmente se dedica, con excelente criterio, una jornada al cortometraje. Esta vez los proyectados fueron: «Quizá», de Ramón Font; «Abismo», de José María Carreño; «Zumo», de Alvaro del Amo; «Correo de guerra», de Augusto Martínez Torres; «Huerto cerrado», de Carlos Rodríguez Sanz; «Tánata», de Luis Mamerto López-Tapia, y «Richard Lester, director de cine», de Santiago de Benito y Miguel Ángel González, este último de características aparte por estar realizado con fines didácticos para los colegios. No voy a hacer un análisis individualizado de cada uno de los films («Abismo» y «Zumo» —para mí, el corto de mayor interés de las últimas temporadas— ya quedaron reseñados en el número de TRIUNFO que citamos al comienzo), sino unas consideraciones que les afectan globalmente tanto a ellos como a otras muestras, anteriores y posteriores, del cortometraje de ficción español.

Cuya realidad actual

yo esquematizaría con dureza diciendo que la creo pretenciosa, estéticamente; elitista, culturalmente; manierista, estilísticamente; individualista, socialmente; personalista, éticamente, y repetitiva, dramáticamente. Existe como un intento suicida por parte del cortometrajista español en buscar «la expresión de su mundo personal», en querer y sentirse «autor» muchísimo antes que su desarrollo humano y el conocimiento del medio de expresión que utiliza se lo permitan. Rechazando, sin haberlo poseído nunca, el empleo de un código tradicional de lenguaje —el establecido desde Griffith dentro del cine occidental—, cuya anatemización está llegando a extremos ridículos, no llega tampoco a un abierto experimentalismo, sino que se queda en su simulacro, en su apariencia. Le falta la mínima humildad crea-

cia», bajo todo un aparato teórico aprendido aquí y allá, se niega a hacer lo que él entiende como «concesiones», igual que si se tratara de un director con un universo poético particular al que, consciente o inconscientemente, se identifica. Parece contentarse con que él mismo y el círculo en que se mueve queden satisfechos con los resultados, por lo que desprecia unos esenciales niveles de comunicación. En profundidad, cabría pensar que no tiene nada que decir o que lo dice con tal torpeza o tal cerrazón que apenas llega a los demás. Y cuando se analiza lo que en definitiva queda en la película es, bajo altísimas pretensiones, pobre, infantil, sin consistencia.

El corto de ficción español se encuentra, generalizando, en un callejón sin salida. Salvo aspectos puramente externos o difíciles concili-



«Tánata», de Luis Mamerto López-Tapia (1973).

dora para reconocer que se halla en un proceso de aprendizaje, que no puede dominar aún las herramientas de trabajo, que sus insuficiencias serán lógicamente mucho más notables que sus aciertos. Situado en el pedestal que se ha creado a sí mismo, exige al espectador un esfuerzo especial para que comunique con él, cuando en realidad es el cortometrajista más que ningún otro cineasta, quien debe luchar porque esa comunicación se establezca. Bajo las coartadas de la «pureza» y la «intransigen-

ciaciones —como la de «Tánata»—, todos los films se repiten a sí mismos, entre imágenes sin atractivo ni pasión que a nada ni a nadie responden, excepto a los fantasmas íntimos de quien las elabora. En mi opinión, el corto español tiene como única vía de salida el acercamiento sincero, directo, documental incluso, a una realidad colectiva que no se limite, por tanto, a las cuatro paredes físicas y mentales que rodean a quien tan sólo es un creador en formación. ■ FERNANDO LARA.

LIBROS

HOJAS SUELTAS, Pío Baroja. Caro Raggio. LULU, Lorenzo Villalonga. Planeta. EL PRINCIPE DESTORNADO, Miguel Delibes. Destino. TRES CUENTOS. DICCIONARIO DE TOPICOS, G. Flaubert. Seix Barral. EL LAZARILLO DE CIEGOS CAMINANTES, Concolorcorvo. Labor. VERSOS Y PROSA, Blas de Otero. Cátedra. LOS POEMAS DE 1944, C. Edmundo de Ory. Aguari-bay. POESIA 1956-1971, E. Badosa. Plaza Janés. DE UN LUGAR A OTRO, C. Rodríguez Aguilera. Lumen. EL CANTICO AMERICANO DE JORGE GUILLÉN, J. Ruiz de Conde. Turner. FASCISMO, GENESIS Y DESARROLLO, Eduardo Haro Tecglen. Videostema. IDEA Y QUERRELLA DE LA NUEVA ESPAÑA, R. Xirau. Alianza. FRANCOFILOS Y GERMANOFILOS, Fernando Díaz-Plaja. Dopesa. TRES ENSAYOS SOBRE AMERICA LATINA, M. Ingrassio. Anagrama. HISTORIA Y POESIA EN TORNO AL CANTAR DEL CID, J. Horrent. Ariel. ATLAS POLITICO DEL MUNDO MODERNO, Arias Vega. Nova Terra. TOPICAL SPANISH, Antonio Burgos. Ed. 29. LA ESCRITURA DEL NIÑO, J. M. Auzias. Laia. ESTRUCTURALISMO Y DERECHO. Hernández Gil y otros. Alianza Universidad. CON LA CLARA Y CON LA YEMA, Chumi-Chúmez. Península. OVILLOS DE BABA, OPS. Castellote.

CINE

Madrid

FAMILY LIFE, Loach (Pompeya). LA INVITACION, Goretti (Palace). LOLA MONTES, Ophüls, y MONT-PARNASSE 19, Becker (California). PROGRAMA BERGMAN (Bellas Artes) y restante programación de este local. CABARET, Fosse (Albéniz). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Azul). LA HUIDA, Peckinpah (Palacio de la Prensa-Velázquez). JOHNNY COGIO SU FUSIL, Trumbo (El Españolito). VIDA CONYUGAL SANA, Bodegas (Luchana-Richmond-Torre de Madrid). EL DIA DE LOS TRAMPOSOS, Mankiewicz (Chamartín). EL JUEZ DE LA HORCA, Huston (Pleyel-San Carlos). MI QUERIDA SENORITA, Armiañán (Alba-Chamartín). NO ES BUENO QUE EL HOMBRE ESTE SOLO, Olea (Felipe II). PERROS DE PAJA, Peckinpah (Vista Alegre). LOS VISITANTES, Kazan (Carolina-Sevilla). Filmoteca Nacional: Véase programación diaria.

Barcelona

VAGHE STELLE DELL'ORSA, Visconti (Maryland). EL ESPIRITU DE LA COLMENA, Ericc (Alexis). CAMPANADAS A MEDIANO-CHE, Welles (Aquitania). LA MARSELLESA, Renoir (Ars). EL MESIAS SALVAJE, Russell (Balmes). PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE, Huston (Publi). LA HUELLA, Mankiewicz (Fémina). LA HUIDA, Peckinpah (Novedades). VIDA CONYUGAL SANA, Bodegas (Astoria). CABARET, Fosse (Florida). EL ATENTADO, Boisset (Diana). LA CASA DE CRISTAL, Gries (Galerías Condal). EL ESTRANGULADOR DE BOSTON, Fleischer (Jaime I). KLUTE, Pakula, y MI QUERIDA SENORITA, Armiañán (Savoy). Filmoteca Nacional: Véase programación diaria.