



«Granjas ardientes» («Les granges brûlées», 1973), de Jean Chapot.

en imágenes. De Rose, por ejemplo, se nos dice que «es un personaje de novela», cuando no vemos más allá de un tipo común, con ciertas dosis de autoridad y dominio sobre su marido e hijos ni especialmente resaltadas ni resaltadas.

Otro tanto sucede con una segunda idea que parece vertebrar teóricamente el film: el contraste entre la concepción urbana y rural de vivir, entre dos maneras de entender la convivencia y los propios objetivos vitales. De nuevo, es a través de unos diálogos forzados —esencialmente el del juez de instrucción con su superior en la «Cour d'appel»— como se nos señala tal diferencia. Algunas secuencias semidocumentales, como la reunión de los pertenecientes a una misma «quinta» o el baile del pueblo, no pasan de apuntes superficiales, sin que aporten datos para el contraste mencionado, sino, a lo sumo, una cierta calidad de descripción ambiental. Y mostrar a estas alturas que el campesino es hospitalario, generoso, solidario, aunque al mismo tiempo «muy suyo», receloso ante los que provienen del exterior, tampoco parece nada demasiado nuevo ni relevante.

Quizá fuese la tercera idea vertebral la que contara con un mayor número de posibilidades: observar cómo un hecho en el que no se ha participado puede modificar el «statu quo»

de una célula social. Las averiguaciones del juez instructor y su casi obsesión por conectar el crimen con los arrendatarios de la granja llegarán a minar la cohesión externa y puramente ficticia de este grupo familiar hasta producir su disgregación, una vez que cierta relación oculta dentro de ella queda dilucidada. Pero, de nuevo, la ausencia de sensibilidad e inventiva en Chapot le impide ir más allá del mero planteamiento del tema o, mejor, de un doble tema tan minuciosamente analizado por la narrativa literaria y cinematográfica contemporánea: el de la «modificación» interna producida por unos acontecimientos objetivos y el de la destrucción de la familia en cuanto núcleo de convivencia.

Sólo una imagen de «Granjas ardientes» queda en el recuerdo: la de la aparición fantasmal de una máquina quitanieves que acompaña a los títulos de crédito. Y una lección: por muy vehículo puramente instrumental de una serie de ideas que sea, una intriga policíaca ocupante de las dos terceras partes del tiempo global de un film no puede resolverse tan de mala manera como a través de una breve noticia de televisión, que ni siquiera llega a oírse demasiado bien. No es honesto dramáticamente y manifiesta bastante poco respeto hacia el espectador. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

«Las mariposas», en Moratalaz

Todos los años, entre los espectáculos a menudo inseguros propuestos por nuestros grupos independientes hay un pequeño número que despiertan la atención general. Ellos pasan automáticamente a formar parte de cuantos Ciclos o Semanas se dedican en España al Teatro Independiente, tomados por la máxima expresión del mismo.

En las páginas de TRIUNFO hemos comentado la casi totalidad de los espectáculos incluidos en esa lista. Entre los pocos aún no abordados está el que, con el título de «Las mariposas», ha montado el Pequeño Teatro de Valencia. El programa declara que su autor es Jaime Carballo; pero una nota del mismo programa nos explica que «el montaje es tanto del autor como del resto del Pequeño Teatro de Valencia, pues se ha creado colectivamente sobre el guión primitivo, utilizando también las aportaciones del público», explicación ampliamente ratificada en la práctica, tanto por las características del trabajo como por la actitud de los actores en el coloquio epilógico.

He visto «Las mariposas» en un salón de Moratalaz. El escenario era un estrado, y la luminotecnía, unos focos forzadamente mal colocados. Hacía mucho calor. Y los espectadores llenaban los pasillos, por donde entraban y salían con dificultad los actores. Las condiciones acústicas eran mediocres. Pero nadie abandonó la sala y la representación transcurrió en medio de la atención general.

No sé lo que un crítico tradicional escribiría de todo aquello. Sospecho que echaría de menos y de más muchas cosas. Para quienes, como en mi caso, consideramos que en cada hecho teatral concurren una serie de factores que condicionan los términos de la comunicación espectáculo-espectadores, escribo sin reservas que cuanto perdió la representación de «Las mariposas» de «perfección» escénica lo compensó la presencia de otros valores de orden social. Con lo que no quiero decir que las consideraciones políticas suplieran a las teatrales, sino que, planteado como está el espectáculo en función de un público popular y de unas condiciones técnicas anárquicas, primarias e imprevisibles, su sentido de la «perfección» ha de ser distinto, e infinitamente más abierto, que el que distingue a un espectáculo habitual, pensado para un mismo espacio y cerrado a la presión modificadora del público. O, dicho con otras palabras: «Las mariposas» se somete, como hecho teatral, a las posibilidades de un medio social que tiene que improvisar sus «teatros» y que muy rara vez ha acudido a las salas tradicionales.

El tema está en la base de cualquier debate sobre el posible «teatro popular» de nuestros días, ya que, en las circunstancias actuales, un teatro técnicamente complicado difícilmente llegaría a serlo. Es necesaria la sencillez —y el rigor es tanto más imprescindible cuanto más simples son los medios utilizados, cuanto menor es la importancia del «aparato decorativo»— que permita levantar el trabajo casi en cualquier parte, así como, en el orden temático, un tratamiento directo, comunicativo, que encuentre en la violencia o en el humor las claves de una relación constante con el público.

En «Las mariposas» se elige, en términos generales, el humor. La re-

flexión es sencilla: un personaje, María, criada, soporta paciente su situación porque espera hacer de su hijo un gran señor. La tesis de la obra es tajante: ni el hijo de la criada llegará a ser un señor ni el hipotético caso singular podría ser tomado por norma. Los pobres mejorarán dentro de las posibilidades de su clase, en función de una transformación de las relaciones económico-sociales y no afrontando la vida como una competición individual. Al aceptar María el «modelo» de sus señores entra en una realidad ilusoria, deja de ser un sujeto activo de la evolución y se entrega a una esperanza quimérica y paralizadora.

La obra glosa la lucha entre dos campos ideológicos por la posesión de María. El de los señores y el que corresponde a su realidad. El hecho de que este último se manifieste a través de unos actores —presentes en una especie de sueño de María— no deja de ser una especie de soterrada declaración de propósitos del interesante grupo valenciano. Como lo es también el que renuncien a todo final triunfalista y prefieran acabar con dos soldaditos de plomo amordazando a los cómicos y una táctica pregunta a los espectadores. ■ JOSE MONLEON.

«Yerma», en Buenos Aires

Me llegan críticas y noticias de Buenos Aires. El éxito de nuestra última «Yerma» ha sido absoluto. El montaje de Víctor García ha despertado el mayor entusiasmo; la Compañía de Nuria Espert lleva firmadas varias prórrogas de la temporada inicialmente prevista y los empresarios insisten para que la actriz prepare allí su próximo estreno.

Un estreno que ya no se reá el de los Autos Sacramentales seleccionados por Juan Germán Schroeder, y que apun-

ta ahora hacia una obra de Valle-Inclán. Mientras, Ruth Escobar, la actriz brasileña que produjo el montaje de «El balcón», hecho por Víctor García —sobre el que existe un amplio documental cinematográfico que pudimos ver en el I Festival Internacional de Teatro celebrado en Madrid—, será quien, contando siempre con dicho director, afronte el espectáculo inicialmente previsto por la Espert.

Poco, muy poco, se ha escrito en España de esta nueva peripecia de «Yerma» y de una compañía española en América. Como si se tratara de algo fácil y secundario. Con lo que, en última instancia, viene a subrayarse de nuevo la escasa sensibilidad del medio teatral español respecto de la realidad teatral latinoamericana. Posición en la que tal vez sobreviva algún sentimiento colonial o el recuerdo de la época, más reciente, en que todas las grandes compañías iban a Hispanoamérica como quien va a «una provincia».

En todo caso, la realidad actual es bien distinta. Diversos factores históricos y políticos nos alejaron más y más de aquellos países. Los autores españoles, nuestras actrices, nuestros estrenos, salvo muy raras excepciones, dejaron de contar e interesar. Más aún: el teatro latinoamericano buscó muchas veces su afirmación a través del rechazo de una serie de conceptos y de prácticas ligados a nuestras compañías en gira. Sólo algún exiliado, y, sobre todo, la Kirgu —y mucho antes en el campo de su coherencia ideológica, de su talento y capacidad de actriz, de su disciplina, que en su trabajo de dirección—, tuvo carácter de puente entre el teatro español y las nuevas generaciones, que en algunos países de América Latina aceptaron sus versiones de Lorca, de Lope o de Rojas como un material fresco y enriquecedor. Luego, un gran vacío, que el éxito puramente comercial de algunas comedias de Paso, o la mediocridad de las pocas