

el decorado de su evasión transportándolo en el tiempo a la época actual. La sutil dialéctica que establece René Allio entre estos momentos ficticios y el auténtico vivido por su protagonista, forma el eje reflexivo de su película.

No obstante, el prisma utilizado por Allio para

de su complejo personaje, enriquece las posibilidades de la película, fomentando la ternura aplicada por Allio, pero, al tiempo, facilitando la comprensión del juego dialéctico deseado por el autor.

Ese juego remite a la totalidad de la obra de Allio que, en su inter-

las carteleras publicitarias es capaz de remitir a ese mundo, que se completa en las restantes películas de Allio por su preocupación continua por conocer la auténtica responsabilidad del cineasta, del hombre de teatro o del intelectual en general, frente a este mundo nuestro

algunos de ellos: «El love feroz», de García Sánchez; «Corazón solitario», de Betriu; «Hay que matar a B», de Borrau, y el reciente y muy interesante «Duerme, duerme, mi amor», de Regueiro. Es curioso constatar cómo la mayor parte de estos títulos predestinadamente mediocres han sido producidos con la colaboración de distribuidoras extranjeras que necesitan cubrir el expediente administrativo del cuadro por uno (que, por cada tantos títulos de films extranjeros, uno nacional). Cubierto, sin embargo, el expediente oficial, estas películas son luego presentadas en condiciones que no interrumpen la normal y fructífera marcha comercial de las películas norteamericanas. Producir, o colaborar a producir una película española, no es más que una forma de pagar impuestos.

¿Qué ocurre, entonces, con los productores españoles que han jugado la carta de esa película española? ¿Qué pasa con sus autores, que en las listas comerciales de los demás comerciantes del cine, arrojan inevitablemente cifras inferiores a aquellos otros que hayan sido producidos exclusivamente por firmas españolas?

El caso reciente de «Duerme, duerme, mi amor» da pie a este comentario que, por otra parte, coincide con el anuncio de una nueva ley del cine, que será presentada en breve plazo. ¿Ha sido meditada esta circunstancia en esa nueva ley? ■ D. G.



Simone Signoret en un momento de «Rude Journée pour la Reine», la última película de René Allio.

acercarse a su personaje (bastante similar, por otra parte, al que ya empleara con su «vieja dama indigna»), compuesto fundamentalmente de ternura y subjetivismo impide el desarrollo pleno de esa dialéctica. En su lugar, se crea una nueva posibilidad a la película: la de servir de documental apasionado de la vida de una mujer, cuya significación social es válida como punto de arranque a la comprensión de una sociedad. Sus mismos sueños, extraídos de las revistas del corazón, la ingenuidad de sus planteamientos, y paradójicamente la violencia de sus decisiones frente al miedo de sus ensueños, conforman un personaje de una sugestiva calidad dramática. Cierta es que esta nueva posibilidad de la película de Allio no hubiera tenido lugar si Simone Signoret no hubiera sido la espléndida actriz que encarnara al personaje principal de «Rude journée pour la Reine». Es la Signoret quien, a través de la comprensión

pretación del desdoblamiento existente en todo ser humano a través de su necesidad de fuga y de su obligado reconocimiento de la realidad, no olvida los elementos externos que ayudan a esa situación. Así, mientras en «Pierre y Paul» explicaba las circunstancias de un hombre sometido a la implacable ley del consumo, en «Rude journée pour la Reine» retoma esta consideración escapista para remitirla a un complejo cultural y social, del que en definitiva su personaje es víctima. El patetismo de los sueños de Jeanne aumenta en la medida en que son contrapuestos a la miseria de su vida cotidiana; pero esos sueños no son sino la respuesta a una serie de violentas llamadas al consumo que su personaje sufre, a la mitificación continua que el medio ambiente propone como forma de entender la realidad; de ahí que sea un acierto colocar a Jeanne como mujer de limpieza de una sala de cine. Sólo la visión de

de cada día. ■ DIEGO GALAN.

Las películas españolas... pero menos

Hay comentaristas cinematográficos que juzgan en ocasiones el valor de una película por las condiciones en que ésta se estrena. A una presentación precedida de brillante publicidad y en salas de reconocida solvencia comercial, estos comentaristas dedican una atención mayor que si esa película es estrenada modestamente en circuitos de segundo orden sin pena ni gloria. El ya famoso caso de «El extraño viaje», de Fernán-Gómez, estrenada en estos desconocidos circuitos ocho años después de haber sido realizada, marca un hito en este tipo de «estrenos».

Hay recientemente una buena serie de títulos españoles estrenados en circunstancias lamentables, o hasta no estrenados. Recordemos

na española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción que tiende a desarrollarse en las capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende, también, a la difusión del teatro en las masas campesinas, que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral. Así empezaba el manifiesto de La Barraca, institución teatral que, desde julio del 32 a abril del 36, realizó numerosas giras (exactamente 21), con textos de Cervantes, Calderón de la Barca, Antonio Machado, Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan del Enzina y Lope de Rueda.

De aquella experiencia han quedado muchos recuerdos. Y, lo que es mejor, muchas ideas que reaparecen aquí y allá, sin que, a menudo, ni sus propios defensores sepan que están en la corriente que un día empezó con La Barraca.

¿Empezó realmente con La Barraca? Aunque la respuesta parezca arriesgada quizá deba darse sin reservas. Porque lo específico y fundamental de La Barraca no fue la herencia idealizada de los «cómicos de la legua», el caminar por España ni el alzar la representación ante un público popular. Nada de eso hubiera rebasado el paternalismo cultural unido a cierta melancolía histórica, si el empeño no hubiera estado claramente enclavado en la voluntad de una buena parte del país. En las características de una determinada etapa social.

Del 35 es un informe de Rafael Rodríguez Rapún, el administrador del grupo, que empieza así: «La idea de divulgar nuestro teatro de todos los tiempos, sentida por unos cuantos estudiantes de la Universidad de Madrid, encontró ambiente oficial propicio, merced al cambio de régimen operado en abril del año 1931 y cristalizó estando en el Ministerio de Instrucción Pública don Fernando de los Ríos, que prestó un firme y decidido apoyo».

Podría pensarse, a la vista de cuanto ha sucedido después, que el informe pecaba de cierto optimismo. Unas líneas más adelante, sin embargo, el mismo Rodríguez Rapún desvanece cualquier ingenuidad: «(...) nuestro objetivo era simplemente cumplir un fin cultural. Fin que teníamos que cumplir los estudiantes muy a pesar de la Universidad, preocupada en absoluto de todo lo que signifique obra divulgada de nuestra cultura. Hasta tal punto llega la insensibilidad de los claustros universitarios, que después de actuar La Barraca durante tres años con la dignidad y honradez artística que lo ha hecho, no han sido capaces de asegurar la vida de ésta, librándola de la tutela directa del Estado y, por consiguiente, de los vaivenes políticos que la ponen en continuo trance de muerte».

El cuadro era, pues, inequívoco. La Barraca, como las Misiones Pedagógicas, representaba una fuerza a la que se oponían otras fuerzas. Y su sentido último había que buscarlo en su voluntad de renovar profundamente la escena española —que Lorca calificó en una entrevista de «teatro de puercos para puercos»— y en el afán de devolver a las masas campesinas un espectáculo del que «se habían visto privadas desde tiempos lejanos».

La función social de La Barraca no estaba, pues, según hoy suele entenderse cuando se habla de teatro político o teatro de agitación, en la ideología específica de las obras, sino en la oportunidad dada a los públicos populares de conocer a los clásicos en montajes imaginativos y dignos. Como explicó Pasolini cuando rodó su «Evangelio, según San Mateo» existía una mitología popular, a menudo deformada en su provecho por las clases superiores, y era necesario que los artistas trabajaran tanto para clarificar el origen de esas deformaciones como para contribuir a su reinstalación educadora en el medio popular.

TEATRO

Reencuentro con La Barraca

«El Teatro Universitario se propone la renovación, con un criterio artístico, de la esce-