



El Bread and Puppet bajo la lluvia, en la plaza Mayor madrileña.

gios que conforman al espectador cotidiano de teatro. De ahí su inserción en un "teatro de la calle", del que en Madrid han sido expresión las representaciones en el Retiro y, pese a la lluvia, en la plaza Mayor. O, en otro oden, en la sala del colegio San Juan Evangelista, repleta en todas las sesiones de público estudiantil.

Asentada en tradiciones medievales centroeuropeas, la poética de Schumann —alemán de nacionalidad y de formación, aunque residente en los Estados Unidos— asume en profundidad las líneas más generales del teatro popular. De un teatro poblado de imágenes, de humor, de ceremonia, de amargura y de alegría, que reafirma, una vez más, la existencia de un viejo lenguaje teatral minimizado posteriormente por los oficinistas académicos de la psicología y de la palabra. De hecho, los espectáculos que el Bread and Puppet ha presentado en Madrid correspondían, dentro de su unidad sustancial, a dos vertientes diferenciadas. De un lado, estaban los espectáculos condicionados por el marco de la calle o del parque; espectáculos breves, claros, y no por ello exentos de una extraordinaria imaginación, ligados a ancestrales resonancias del circo, la juglaría, la feria y las fiestas populares profanas. Del otro, los planteados con una cierta aceptación del espacio cerrado, más complejos, más estáticos y quizá más coherentes con un concepto ritual del teatro. Las mismas máscaras —elemento sus-

tancial en el Bread and Puppet, diseñadas por Schumann con una expresividad y una creatividad increíbles, alcanzando, pese a la vigorosa tosquedad de la realización, unos resultados delicadísimos— son distintas según el tipo de espectáculo propuesto. En el teatro al aire libre predomina la figura, el muñeco concebido para la agitación y para ser visto desde cierta distancia, mientras en los espectáculos para el escenario cerrado —como en ese grupo de mujeres, que abre "El verdugo del caballo blanco"— cuenta la expresión precisa de la máscara, el ritmo casi litúrgico del movimiento, la composición impregnada de miniaturas de incunable.

Es significativo que Schumann se defina más como un músico y un pintor que como un hombre de teatro. El punto de partida habría sido, como en tanta tarea creativa, una interrogación: ¿Qué puede hacer un músico y un pintor en la sociedad moderna, si, como fue el caso concreto de Schumann, vive en un país que protagoniza guerras injustas —la agresión al Vietnam— y arrincona, con la miseria o el laurel, a sus artistas rebeldes? De esa pregunta, y no de la moderna historia de la literatura dramática, surge el Bread and Puppet. El hecho de que la respuesta esté tan llena de teatralidad y abra caminos que los actuales "hombres de teatro" ignoran, es sólo un testimonio más de las limitaciones impuestas por el concepto —y yo diría, incluso, que por la

mentalidad y la conciencia— verbal de la representación dramática.

Por lo demás, es evidente que la creatividad del Bread and Puppet, su impresionante autenticidad, no se deriva de ninguna persecución cultural del populismo. Sus bases son la misma vida del grupo, su inserción cotidiana en la sociedad, su régimen de trabajo, la forma como proyectan, encarnan y renuevan una tradición que ellos transforman en compromiso. Frente a ciertos aristocratismos teatrales disfrazados de retórica revolucionaria, frente a tanta petición que olvida los compromisos con el público que se sienta ante el escenario, cuánto que aprender de las gentes del Bread and Puppet, por la hermosa coherencia entre lo que hacen en el escenario y su modo de vivir cuando bajan de él "El verdugo del caballo blanco", "Juana de Arco" y varias piezas breves para la calle, constituyen el repertorio de una gira que ha servido para descubrir, una vez más, el bajísimo nivel teatral de la sociedad madrileña. Al margen, claro, de unas elecciones y una crisis económica que parecen respetar a los teatros más subdesarrollados... ■ JOSE MONLEON. Foto: RAMON RODRIGUEZ.

La "Generación del 27"

La idea era buena y aspiraba, me parece, a algo más que

a ofrecer una serie de textos de los poetas del 27. Homenajear a la famosa generación con motivo del medio siglo de su bautizo gongorino es tarea más propia de un Ateneo que de un teatro, en este caso el Barceló de Madrid; pero tomar el año 27 como punto de partida para asomarse —a través de las biografías, las más de las veces dolorosas, de los poetas de esa generación— a lo que ha sido luego la Historia de España, creo que contiene el germen de un posible y apasionante espectáculo dramático. Sucede, sin embargo, que, con ser tan sugestiva la idea, su realización aparece de inmediato cuajada de peligros. Son muchos y muy importantes los poetas de esa generación para que el peso literario de sus textos no ahogue las exigencias de una acción dramática; muchas las horas andadas por un español medio en la lectura de esos autores para que ciertas referencias no aparezcan como lugares comunes; muchos los dolores y la sangre de ese medio siglo para que quepan en una serie de poemas que imponen su autonomía; mucho, en fin, el lirismo, la subjetividad, de los versos, para ensamblarlos en esa, creo, tácita intención de contar, con los poetas como personajes, la reciente Historia de España.

Acaso en algún momento el propósito parece que se cumple —la figura de Alberti es la que está mejor tratada dramáticamente—, pero, en general, el espectáculo se desgrana en una serie de textos y momentos, unidos entre sí por pertenecer a un mismo clima literario e histórico, pero nunca vertebrados por un criterio dramático dominante.

Firma el guión Ketty Rico Oliver y lo titula "Poesía, guerra y exilio", con lo cual quedan enunciados los tres temas que, sucesivamente, y de acuerdo con la cronología de los acontecimientos, definen el desarrollo del espectáculo. Los textos son de Alberti, Aleixandre, Dámaso Alonso, Altalaguirre, Cernuda, Gerardo Diego, Lorca, Guillén, Prados, Salinas, León Felipe y Miguel Hernández; grabadas están las voces de seis de ellos, que oímos a lo largo del trabajo.

En última instancia, si el propósito era "divulgar a niveles amplios y populares" la obra de la "generación del 27", el trabajo tendrá límites —cómo no iba a tenerlos si consideramos, simplemente, el material con que en teoría se cuenta para dos horas escasas de repre-

¡DECIDETE!

**SI QUIERES
RESULTADOS
PRACTICOS
Y NO PALABRAS**

VOTA
ap

Alianza Popular

sentación!—, pero está justificado y es útil. Si, por el contrario, atendemos a su pretensión de ser un espectáculo "poético-dramático", tomando a la "generación del 27" como protagonista, creo que el objetivo se ha quedado en la espuma literaria de una historia que se le escapa al guión, tal vez porque no se ha atrevido a introducir el necesario material documental, a escribir textos complementarios, quizá a contar con otros personajes que jugaron un importante papel, a quedarse sólo con los poetas más significativos, a dejar, en fin, que gobernarán los criterios dramáticos por encima de los literarios. Intervienen los actores José María Caffarel, Tina Barriuso, Pepa Terrón y Martín Ferrer, dirigidos por este último.

En todo caso, el esfuerzo es decoroso y la inasistencia de público es otro dato a tomar en cuenta a la hora de saber en qué punto estamos realmente. ■ J. M.



"La herencia Ferramonti" ("L'eredità Ferramonti", 1976), de Bolognini.

cuenta esa burguesía para defenderse de los que, como ella, intentan dominar en su universo. Mientras, un funcionario de la "nueva Italia", en la sombra y sin ninguna espectacularidad, va a conseguir lo que su cuñada Irene ansió tan desesperadamente.

El problema de "L'eredità Ferramonti" es que desde el comienzo al final de las casi dos horas de película (recortada en tres minutos en la versión española, que ha "aligerado" las escenas eróticas), la intriga de su protagonista se convierte en eje exclusivo y monopolizador de la narración. Mauro Bolognini ha desarrollado un film en dirección única, llevado como con anteojeras hacia la idea base que intentaba demostrar. Se pierde así el cúmulo de posibilidades que la historia contenía de haberla ampliado un poco más, de haber sabido diversificarla en otras circunstancias argumentales que —fortaleciendo la trama principal— hubiesen aireado su monolitismo. Si a ello unimos la pesantez narrativa y estilística de Bolognini, que se produce de manera similar a su predecesora "La gran burguesía" ("Fatti di gente perbene"), encontraremos las razones de que "La herencia Ferramonti" se halle mucho más cerca del drama burgués e incluso del melodrama fácil que de la lúcida descripción de un sistema social clasista impermeable a quienes intentan transgredir sus normas.

Lo curioso es que hoy, en Madrid, "L'eredità Ferramonti" se está convirtiendo en un grueso éxito de taquilla, entre otras cosas por la huelga de cines que ha dejado casi aislado su estreno. Quizá también por Dominique Sanda —premio de interpre-

tación el pasado año en Cannes por esta película, aunque extraoficialmente lo fue por "Novecento"—, en un acertado trabajo para un film que las señoras de café y cine a las siete de la tarde dicen que es "lento, muy fuerte, pero bueno". ■ FERNANDO LARA.

"Fango"

A Silvio F. Balbuena le cabe el honor de haber dirigido una película capaz de hacer buenas a todas las restantes que en el mundo han sido y son. Como "Fango" supera todas las posibilidades de entendimiento, al no utilizar un lenguaje mínimo, unas situaciones mínimas, unos actores mínimos, un mínimo de cine en definitiva, se apunta a un estrato totalmente fuera de la lógica y del absurdo, del cine y del anticine, pero eso sí, con todas las pretensiones "culturales" que puedan imaginarse; como "Fango" es capaz de expulsar indiscriminadamente a todo tipo de espectador (con la imprescindible excepción de los que esperan que Agata Lys se medio desnude por enésima vez, cosa que hace a cada momento de forma hilarante), es por lo que se asegura al principio de esta nota que tenemos ya la película española que hace buenas a todas las demás. Sin embargo, como Silvio F. Balbuena, al parecer, realizaba otra película al mismo tiempo que ésta, confiemos en que aún esa segunda haga buena a "Fango": un reto impresionante del que informaremos al lector en su momento.

De hecho, un caso como el de "Fango" no debe sorprendernos. Quienes sufrimos infatiga-

blemente todas las películas españolas que se estrenan, vemos venir hace tiempo este camino: el del fraude al consumidor de una posible pornografía. Como suele ocurrir en otros países, las películas pornográficas que se exhiben en locales apropiados, suelen ser en su mayoría una repetición incansable de cuatro tópicos manidos y aburridos. Como en España ese tipo de cine aún no se autoriza, se ha inventado un extraño género totalmente sin sentido, que no alcanza las cotas mínimas de ese cine pornográfico ni, por supuesto, las de cualquier película. Que la intención de los autores de "Fango" iba orientada en este sentido, parece claro, cuando en las gacetillas publicitarias han elegido escrupulosamente las frases escandalizadas de unos cuantos críticos timoratos que están dispuestos a considerar pornográfico todo lo idiota. Cuestión esta de las frases publicitarias que plantea otro problema marginal: el del abuso que viene haciéndose en los anuncios de la prensa de frases aisladas de las críticas que publicamos todos. Esas frases, fuera de su contexto carecen de sentido, son falsas o bobas. Ignoro si es posible controlar esa utilización del trabajo crítico. Pero en cualquier caso, "Fango" es una de esas películas alimentadas indirecta e inconscientemente por críticos que no han controlado a tiempo su indignación. Habrá que empezar a controlar muy bien la ira, porque resulta que es publicitaria. Desde luego, no será yo quien califique de pornográfica una película como "Fango": ese término la situaría en un género, en una línea tan respetable como cualquier otra, independientemente de su calidad. Aquí no hay pornografía, ni erotismo, ni humor, ni sentido común, ni fango, ni asfalto. Sólo queda sopor y un no muy oculto deseo de venganza. ■ DIEGO GALAN.

JAZZ

Julius Watkins, "French Horn"

La noticia, escueta, viene en el "Billboard": Julius Watkins ▶

CINE

Un film en dirección única

Basada en una conocida novela de Gaetano Carlo Chelli, "La herencia Ferramonti" es la historia de una escalada social: la emprendida por su protagonista femenina, Irene, para adueñarse de la fortuna de una familia y adquirir así una respetabilidad, un "lugar en el sol". La Roma de 1880, con una burguesía ambiciosa obsesionada por el dinero, se mostrará como un marco especialmente adecuado para lograr tal ascenso. Irene lo sabe o lo presiente, y su juego consiste en ir manejando los hilos familiares y amistosos que le permitan actuar en beneficio propio. Utiliza el sexo como arma con la que ir allanando el terreno, como instrumento mediante el cual cubrir paso a paso los jalones de su trayectoria. Pero —igual que la mayoría de los arribistas, de los trepadores— se equivocará al sobreestimar sus fuerzas, al no prever los recursos con que