

defender nuestros intereses y necesidades artísticas y humanas, y para encauzar las actividades individuales de cada grupo hacia el mayor número de personas dentro de la sociedad en que nos desarrollamos. Pretendemos reflejar esa sociedad, analizándola y expresándola libremente. Buscamos desplazar los límites de expresión conocidos". Planteamiento que desembocaba en una serie de exigencias, concretadas en la participación de la Coordinadora en los asuntos concernientes a las actividades teatrales patrocinadas por las Corporaciones Locales, en la creación de un Centro de Trabajo de Expresión Libre, en el estudio de una normativa especial para Canarias sobre teatro "que facilite el estudio y profesionalización de los interesados" — y en la supresión de cualquier tipo de censura.

Desde entonces hasta hoy el proceso no ha hecho sino avanzar, aunque no falten las contradicciones que se derivan de una situación fluyente y, asimismo, contradictoria. La llamada I Muestra de Teatro Independiente fue quizá el paso más importante. Organizada por la Asamblea de Teatro de Las Palmas, fue patrocinada —aunque el pago siga pendiente— por el Plan Cultural de la Mancomunidad de Cabildos. Intervinieron una decena de grupos, con otros tantos espectáculos, actuando en Montaña, Cardones, Carrizal, San Mateo, Galdar y Las Palmas. Es decir, planteándose una descentralización que condujo incluso a la organización de sus correspondientes Muestras en Lanzarote y Fuerteventura.

Tal como apuntábamos al referirnos en otra ocasión al teatro tinerfeño, aparece claramente expresado en toda esta actividad el deseo de corregir la línea maestra de la organización teatral isleña. Frente a la presencia de las compañías peninsulares en el Pérez Galdós, los grupos de Las Palmas se plantean la necesidad de intervenir en la asignación de las subvenciones, para conseguir así la presencia de un teatro que aúne su interés como tal a su proyección descentralizada. "De este modo —decía el diario 'La Provincia'— se reivindica ahora una descentralización máxima y un apoyo generoso a este hecho cultural, contándose con que la política teatral normal en la isla es la de ignorar a los grupos locales y traer cosas de fuera sistemáticamente. Más de una vez se han ofrecido actuaciones y espectáculos que han sido denegados y, en cambio, se programan vodeviles y frivolidades, argumentando que

el teatro de vanguardia no es comercial".

La "selección" de los espectáculos invitados se convierte así en un punto básico. Yo mismo sé de espectáculos importantes que no pudieron ir a las Canarias. Lo cual no supone tanto un reproche a quienes tomaron las decisiones —empujados por sus gustos, por la necesidad política de no molestar a ciertos estamentos y por el punto coyuntural de los presupuestos— como el señalar que, juzgada la lista de títulos invitados con el argumento que manifiesta el texto transcrito, no hay más remedio que abandonar el criterio personal para intentar conformar una auténtica política teatral.

Por la misma razón que a todos nos parecería absurda la presencia subvencionada de un vodevil en el María Guerrero, los sectores más comprometidos con el desarrollo social y cultural canario consideran recusable que el teatro menor se lleve una parte de la subvención disponible. Sobre todo cuando es a costa de otros espectáculos importantes y de una mayor protección al teatro canario.

Estos son, pues, los términos del problema: necesidad de desarrollar y descentralizar el teatro canario, a la vez que seleccionar y ordenar el teatro peninsular invitado. Lo cual, obviamente, sólo podrá resolverse dentro de una perspectiva que armonice en la práctica ambos términos.

La cuestión es, en todo caso, complejísima, por cuanto desborda los criterios y normas hasta ahora vigentes. La sociedad canaria carece por completo de los instrumentos y normas que pudieran consolidar una actividad teatral bien ordenada. El que no haya dinero para ello sólo es un reflejo de la actitud oficial frente al teatro... ¿Y quién podría criticar a fondo la anarquía de ciertas iniciativas privadas si, gracias a ellas, es posible ver determinados espectáculos importantes?

Hemos pasado del autoritarismo a la contradicción. Supongo que era un paso inevitable del proceso... ■ JOSE MONLEON.

El teatro español bajo el franquismo

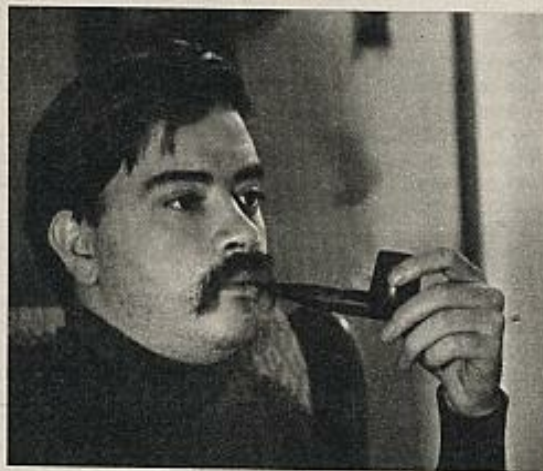
Desde hace años, dentro del cuadro de sus actividades culturales, nunca ha faltado la aportación del Instituto Alemán de

Madrid a nuestra vida teatral. En esta ocasión se trata de un Seminario, coordinado por Juan Antonio Hormigón, bajo el título general de "El teatro español durante el franquismo". Seminario compuesto de nueve sesiones de trabajo, confluídas —además de una asistencia atenta, cualificada y numerosa— alrededor de una veintena de personas, significadas por haber realizado, cada una desde su puesto y con distinta resonancia, una labor que puede calificarse de crítica. Citaré algunos de los títulos de las comunicaciones y debates: "Cuarenta años de teatro mercancia", "El teatro de la derecha", "Hacia un teatro democrático", "El autor: un oficio enajenado", "El director: oficio denigrado", "Del teatro independiente al teatro autogestionado", "El teatro de las nacionalidades" ... Título que dan una idea, a través de su simple enunciado del espíritu global de este Seminario.

Imposible resumir en un par de folios las cosas que se han dicho en el Seminario, cuyo temario abarca de hecho casi todos los aspectos del fenómeno tea-

que son cuestiones distintas pero íntimamente ligadas entre sí.

Ya fuera al señalar su carácter de mercancía, su banalidad habitual, su largo rutinarismo escenográfico, la asfixia de las distintas nacionalidades del Estado, la enajenación de los diversos oficios teatrales, etc., el Seminario daba testimonio de una corriente de opinión y de trabajo que no acepta la teoría y la práctica del teatro español contemporáneo y que se pregunta por la posibilidad de transformarlas. Analizar lo que ha sido el teatro "durante el franquismo", y plantearse cual va a ser el nuevo curso de la sociedad española y, por tanto, las relaciones entre ese proceso y la transformación teatral que se propone. Si dentro de las estructuras inmóviles de tantos años —la estructura del teatro se acopla dentro de otra, general, de carácter socioeconómico y político—, la única cuestión real que podían plantearse los hombres de teatro, dentro del campo del teatro, era la de saber hasta dónde cabía aprovechar las lagunas y contradicciones de aquellas, es evidente que la situación se ha



Juan Antonio Hormigón.

tral. En última instancia, y dentro de las divergencias propias de una confrontación de este tipo, lo que sí quedó claro hasta la saciedad es que a muchos no les gusta el teatro que tenemos ni el que hemos tenido en los últimos cuarenta años —y esto de "los últimos cuarenta años" empieza ya a ser una frase hecha, como en otra época lo fue el referirse a "antes de la guerra", reflejo de la sensibilidad colectiva para señalar de inmediato las etapas de la historia—, tanto si nos atenemos a sus formas, como a la estructura económica en que se mueve, como a su función social,

modificado. Y que, a la actitud sustancialmente crítica debe suceder otra que, asumiendo la anterior, sea ahora creativa y persiga nuevos objetivos. Ya no basta hostigar, ahora hay que crear, y esforzarse en que la creación teatral —y, en este sentido, tan importante es crear un espectáculo como una infraestructura para su distribución coherente— se inserte en los procesos reales, abandonando la actitud un tanto marginal que impuso el franquismo, para hacer del teatro, tantas veces teorizado desde la oposición, un fenómeno concreto, que se alce ante los públicos,

que reajuste sus supuestos ante las exigencias prácticas de una situación que solicita cada vez más del hombre de teatro que se "ensucie las manos" cuanto sea necesario.

El análisis del teatro durante el franquismo queda así como un punto de partida. Como se ha visto en el Seminario, sólo una conciencia de sus limitaciones —vigentes aún en su mayoría— puede permitir llevar adelante su transformación, a condición de mostrarse profundamente receptivos —abandonando el dogma de la oposición— a las nuevas alternativas concretas, dictadas desde las cambiantes circunstancias sociales.

Acaso un valor global del Seminario ha sido el estar confiado —y me refiero por igual a los que estaban detrás de la mesa como a quienes escuchaban y preguntaban— a gentes que, en su inmensa mayoría, trabajan hoy, tras haber combatido las limitaciones de todo orden que el franquismo impuso al teatro, por la libertad de expresión, las responsabilidades estéticas y la función democrática de la escena. Cada uno a su manera, según su inserción en el teatro y su modo de ver el compartido problema.

■ J. M.

CINE

Una respuesta injusta

La sensación desoladora de un cine completamente vacío está acompañando al "Festival Anna Magnani" a su paso por Madrid. Tan sólo unas veinte personas acuden las tardes y noches de entre semana al mismo local que acababa de registrar llenos insólitos para ver el "Ciclo Bogart". Nadie, ni los más pesimistas, podía predecir tal deserción de espectadores. Sin que resulte fácil detectar las causas de tan clamorosa ausencia, producida desde el comienzo del festival y no como respuesta a la calidad de las películas concretas que lo integran. Cierto es que el hecho se inserta en una baja generalizada de las recaudaciones de taquilla —como consecuencia del aumento de precios en los cines, la incesante subida del coste de vida y las dificultades para superar económicamente las últimas fechas de cada mes—, pero



Anna Magnani, en "1943: Un incontro", película que forma parte de la trilogía "Tre donne", realizada por Gianetti poco antes de la muerte de la actriz en septiembre de 1973.

ha de tener unas motivaciones específicas que lo expliquen en toda su triste espectacularidad.

Buscando razones, existen dos que parecen probables: a) que Anna Magnani nunca ha llegado a alcanzar entre nosotros esa categoría de "mito" que sí logró en Italia y que aquí únicamente poseen muy determinados actores norteamericanos; b) que la mejor manera de orientar un festival como éste no es el estreno de films desconocidos para el público, sino la selección de aquellas obras que han ido cimentando la fama de a quien está dedicado el ciclo. ¿No habría sido más positivo componer un homenaje a Anna Magnani con películas como "Roma, città aperta", "L'onorevole Angelina", "Amore", "Bellissima", "La carroza de oro", "La rosa tatuada", "Viento salvaje" y "Mamma Roma" —es decir, con las grandes creaciones de la actriz italiana—, dejando para el final una sola ("1943: Un incontro") de las tres muestras que ahora se han exhibido aisladamente?

Sea como fuere —y aceptando también fallos de lanzamiento publicitario y orden de programación—, la respuesta del público madrileño al recuerdo de la magistral "Annarella" ha sido injusta. Porque no es fácil ver hoy en las pantallas una sinceridad interpretativa, un poder de comunicación, un ejercicio tan pleno de las posibilidades de una actriz, como los que fueron característicos de la "musa" del neorealismo. Incluso en obras débiles tipo "La sciantosa" o "L'automobile" —dos de los films que integran la trilogía ahora estrenada en Madrid y que, con el título conjunto de "Tre donne", fuese realizada

por Alfredo Giannetti para la RAI, en homenaje final a la artista fallecida en septiembre de 1973—, incluso en ellas surge toda la fascinación que se desprendía del dramático rostro de Anna Magnani. Y que en "1943: Un incontro", reintegrada acertadamente a su mundo neorrealista, nos hace comprender por qué fue considerada una de las más grandes actrices contemporáneas. ■ FERNANDO LARA.

Repetirse a sí mismo

"Repulsión" + "La semilla del diablo" = "El quimérico inquilino". Con esta fórmula podría resumirse el contenido de la última película de Roman Polanski, que posee como ingredientes princi-

pales elementos que ya utilizase su autor en esos dos films precedentes. De "Repulsión" toma el cineasta polaco la configuración paranoica de un personaje central que se va encerrando en sí mismo hasta su destrucción final. De "La semilla del diablo", el diseño de un ambiente hostil y amenazante que propicia el desequilibrio psíquico del protagonista. A nivel de estilo, "Le locataire" —titulado en España según una traducción literal, no afortunada, de la novela de Roland Topor en que se basa: "Le locataire chimérique"— participa igualmente del de las dos obras anteriores, dentro del terreno de lo "fantástico" con implicaciones de un cine del "terror", aquí suavizadas por una óptica a menudo humorística. Coincide también "El quimérico inquilino" con sus antecesoras en la motivación psicoanalítica y cultural de la anécdota narrada, si bien en este caso Polanski se complace en diseminar por sus imágenes una serie de claves esotéricas, entre las que destacan los símbolos gráficos de origen egipcio, presentes en buen número dentro del film y relacionados todos ellos con el personaje de Simone Choulet, la ocupante del apartamento que se suicida arrojándose por la ventana. Por último, existe, asimismo, una identidad estructural en las tres obras polanskianas que hemos relacionado: "El espacio, asociado al complot o al comportamiento percibido como agresivo de quienes rodean y penetran este espacio (es decir, el piso en que vive la protagonista, y sus vecinos), constituye la estructu-



"El quimérico inquilino" ("Le locataire", 1976), de Roman Polanski.