

por alto el extremado cuidado formal propio del poeta vasco, los indiscutibles valores líricos que lo definen como uno de los primeros en la poesía española de este siglo, la admirable economía expresiva a que ha logrado llegar, esa alianza entre rigor y transparencia siempre tan presente en toda su obra. Subrayamos, pues, de una parte el enriquecimiento que ha representado en su trayectoria el denominado «compromiso», y, por otra, el proceso de depuración formal que viene desarrollándose a través de su actividad poética. Se da, en efecto, en Blas de Otero un crecimiento constante —censuras injustas las que hasta sus amigos le dirigen—, una tensión que nunca se quiebra. Uno de sus últimos poemas, ese prodigioso «Cantar de amigo», es elocuente al respecto. A la pregunta «¿Dónde está Blas de Otero?», el poeta responde con una síntesis de su biografía, de su proyecto existencial, en una formulación en la que se dan la mano la lírica y el «engagement», sin que se produzca entre ambos el menor desajuste. No advierto caídas en Blas de Otero. Si advierto intentos, propósitos, ensayos que, en ocasiones, se quedan en expresión de una permanente voluntad de búsqueda, la cual constituye otro de sus méritos.

■ EDUARDO G. RICO.

## TEATRO

### Otra vez, festivales y política

La imposibilidad de representar en las fechas previstas tres de las obras programadas, y los debates y actitudes que ello ha provocado en el curso del I Festival Internacional de Teatro de San Sebastián, vuelven a plantear el viejo tema de las relaciones entre arte y política. Indefectiblemente, cuando en un Festival, sea de teatro o de cine —recuerdo, por ejemplo, debates muy similares a los donostiarros producidos en el

ámbito de los «contestado» Festivales de Venecia y Bérnago—, surge cualquier tipo de obstáculo a la libertad de expresión, las gentes más responsables sienten la necesidad de aprovechar el hecho de hallarse juntas para manifestar su protesta ante los sometimientos generales que hoy sufre la expresión cultural.

Llegados a este punto, pronto suele esbozarse una rudimentaria división de criterios. De un lado están los que quieren ver, a toda costa, las representaciones o películas, alegando su condición de gentes específicamente interesadas en el cine o el teatro y la subsiguiente necesidad de enriquecer sus conocimientos. Del otro, los que señalan la necesidad de que el proceso político preceda a la expresión artística, dada la sujeción de ésta al curso de aquél, y creando inmediatamente la impresión de que sus antagonistas andan perdidos en los bosques de un esteticismo gratuito.

Advertida la elementalidad de este enfrentamiento, ambas partes suelen añadir que no existe ningún antagonismo radical y que ni la voluntad de viabilizar las proyecciones y representaciones entraña un automático rechazo de las significaciones políticas del cine o el teatro, ni, desde la otra parte, la «politicización» del tema supone un desinterés por la condición artística de la película o la representación. Desgraciadamente, sin embargo, ésta no deja de ser una formulación teórica, una especie de cobertura retórica, porque, en la práctica, la escisión se agudiza y pronto se traslada al resbaladizo terreno de las actitudes morales. Lo normal es que, casi inmediatamente, se parta del prejuicio, cuanto menos discutible, de que quien quiere la interrupción está con el progreso y quien quiere ver las películas o las representaciones está, por cuanto «acepta las limitaciones a la libertad de expresión», con la reacción. La reflexión se hace entonces terriblemente difícil, en la medida en que cualquier análisis que ponga en cuestión esta disposición emocional —y un tanto mimética a partir de la «contestación» del Festival de Venecia, en un contexto revolucionario que no ha vuelto a repetirse— corre el riesgo de ser mal interpretada. Objetiva y subjetivamente, el debate sin grandes palabras ni justificaciones personales, aplicado al tema en general y a su proyección sobre la situación concreta, se hace

prácticamente imposible. Y quede claro que no me refiero a ningún festival en concreto, sino al curso de los hechos repetidos en diversos festivales internacionales, siempre con la inesperada (?) benevolencia de las autoridades gubernativas y ulteriores consecuencias contrarias a los propósitos de los asambleístas. Ahí está, por ejemplo, la «despolitización» del Festival de Venecia, con la sustitución «postcontestatario» del socialista Chiarini por el democristiano Laura, o de otros festivales, simplemente desaparecidos, con la consiguiente pérdida de una plataforma de reunión y de crítica.

A mí, después de varias experiencias del mismo tipo, me parece que es necesario insistir e insistir sobre la necesidad de aprovechar cuanto pueda contribuir al desarrollo del lenguaje y la concepción del hecho teatral, sobre todo si se pretende trascender la proyección minoritaria. Frente al hombre de teatro exclusivamente ligado a las diversiones de un grupo social, o simplemente insolidario, ha sido necesario oponer la imagen del artista comprometido, esto es, del que vive integrado al proceso histórico general y sitúa conscientemente sus obras en ese proceso. Es, sin duda, una conquista social importante. Pero si se ha elegido el teatro o el cine como medio de expresión, toda acción política empieza por la reflexión sobre el propio lenguaje y el conocimiento de cuantas propuestas puedan contribuir a enriquecerla. La misma existencia de estos hombres de teatro comprometidos es la negación más rotunda de ese maximalismo, según el cual hay que cambiar «primero» el «status» sociopolítico. Más bien parece que, en tanto que hombres de cine o de teatro, su propuesta debe consistir en la creación de una serie de productos que contribuyan, mediamente, a esa transformación. De nada servirán, ni han servido en ninguna parte, las declaraciones sobre teatro popular o las relaciones entre teatro y sociedad, si los directores, autores y actores no son capaces de proponer un espectáculo que justifique estéticamente su progresismo. Lo cual no excluye, claro está, que sin lesionar esa posibilidad de conocimiento que ofrecen los festivales —¿no fuimos muchos desde Madrid a Valladolid para ver al Living en un festival oficial? ¿No iríamos en circunstancias parecidas y aun mucho más

incómodas a ver al Roy Hart?—, los hombres de teatro o cine, en tanto que miembros de la comunidad, adoptemos las posiciones o suscribamos los documentos que estimo éticamente necesarios ante la presión de la censura. Lo que no veo claro es el reunirnos, en el contexto de miles de espectadores imbeciles y alienantes, para imposibilitar una proyección o una representación importante. La acción política ha de ser, me parece, conciliable con esta exigencia.

Posición, por otra parte, nada nueva en mis comentarios sobre fenómenos similares y sus posteriores consecuencias concretas. ■ JOSE MONLEON.

### San Sebastián, noticia urgente

El I Festival Internacional de Teatro Independiente de San Sebastián ha terminado dos días antes de lo previsto. La burocracia administrativa imposibilitó la presencia de tres espectadores; como protesta, la asamblea formada por la mayoría de los grupos participantes, invitados y seguidores del Festival decidió, primero, abrir un debate que prácticamente hizo imposible la representación que debía dar el TEI, y segundo, impedir la continuidad de la manifestación, ocupando el escenario del teatro Principal al comienzo de la actuación del Roy Hart. Esta ocupación se llevó a cabo sin ningún problema y la asamblea deliberó hasta las dos y media de la mañana, sometiendo a votación varias notas y conclusiones, aparte de un documento sobre la censura.

Hasta ese momento, y salvo las lagunas provocadas por los espectadores que no contaban con la autorización, el Festival se había desarrollado normalmente. Habían actuado yugoslavos, italianos y portugueses, aparte de todos los grupos españoles que contaban con la aprobación de la censura. Se habían desarrollado ponencias y coloquios en un tono de gran libertad, poniéndose en evidencia la dificultad de un concepto como el de «teatro independiente», terminología que choca evidentemente con las posibilidades reales de la expresión teatral. Los espectadores, por otra parte, dentro de su diversa calidad, habían permiti-

do sacar una serie de deducciones sin duda sustanciales para valorar el verdadero nivel y los problemas de lenguaje del llamado «teatro independiente». La próxima semana comentaremos ampliamente el importante Festival donostiarro, que había congregado a la totalidad de los animadores del «teatro independiente» español, refiriéndonos a los espectáculos y su significación en los procesos teatrales españoles. ■ J. M.

## CINE

### Cannes: La feria de las trescientas películas

Como en los grandes y costosos espectáculos, en Cannes el placer del espectador está asegurado. Esta es, en último término, la impresión general que queda cada día al fin de las agobiantes proyecciones, cuando en uno de los pocos momentos de reflexión permitidos se intenta hacer balance de la calidad de las películas vistas. Evidentemente, y pese a la baja calidad media de las películas seleccionadas a concurso, a pesar del poco interés de películas aparentemente importantes de la Semana de la Crítica, es fácil que al cabo de una jornada de ocho o nueve films y de un certamen que proyecta más de 300, la calidad esté salvada y el cómputo sea favorable.

El Festival, por tanto, según puede adivinarse, sigue siendo el mismo Festival de Cannes de siempre. Es, por otro lado, el único festival europeo que mantiene intacta su fachada tras la violenta oleada de las contestaciones, concretamente después de la que sufrió en el año 68, que, como se sabe, hizo suspender su celebración. Festivales más pequeños, menos importantes, y asimismo Festivales de la talla de Venecia, se han visto obligados a variar los presupuestos —por lo general aventados y oligárquicos— de los que partían, y, sin embargo, Cannes, el que más duramente sufrió las consecuencias de los contestadores,