

cia adelante motivada por el industrialismo ciego, la muerte de las culturas humanas en aras de la homogeneización creciente, la inurbación caótica y el fin del medio rural, la superpoblación. Finalmente, critica la idea del progreso tal como se concibe habitualmente en el mundo industrializado, proponiendo una nueva calidad de vida, basada en vivir (no en tener) en comunidades de pequeña entidad, autosuficientes, adaptadas al medio, respetuosas con otras formas de vida animal y humana y con la tierra en general, dotadas de una mentalidad autolimitativa, conscientes de que nos hallamos en un planeta finito y, para nosotros, único. ■ C. A. CARANCI.

TEATRO

"Padre", de Strindberg

Dentro de la obra agónica e implacable de Strindberg, "Padre" (1887) es una de las más directas, de las que expresan con mayor nitidez el pensamiento del autor. La misoginia de Strindberg, su concepto de la lucha de sexos, la idea del asesinato psicológico —"Acreeedores", que gira en torno a los mismos temas, es de 1888—, su visión infernal del matrimonio, su descubrimiento de las razones económicas soterradas de tantas pasiones tormentosas, se resumen esta vez en una pieza construida como un teorema matemático. Desde la primera a la última palabra, desde el primero al último de los personajes, todo existe en relación directa e inmediata con lo que al autor le importa mostrar: la crueldad con que la mujer impone su matriarcado familiar bajo las apariencias de la sumisión y la debilidad.

En principio, y así lo proclama el marido del drama, las leyes sancionan la autoridad del cabeza de familia. Puesto en debate el tipo de educación que debe darse a la hija —el padre, librepensador, quiere que sea en un colegio laico; la madre, a quien horroriza esa idea, quiere confiarla a un colegio religioso—, el padre invoca la ley; la madre, por su parte, finje someterse, mientras pone en marcha una estrategia encaminada a enloquecer al marido o, en todo caso, a conseguir la declaración legal de su locura. Cosa que,

como es lógico, entraña su inhabilitación y la "toma del poder" por la madre.

Aun dentro de su esquematismo, el drama no deja de tener varios planos complementarios. Así, por ejemplo, es significativo el hecho de que el marido sea un librepensador y un científico, mientras la mujer proclama varias veces su espíritu tradicionalista y religioso. En otro plano estaría la "fragilidad social" del hombre, al que si bien es cierto que las leyes lo hacen "superior", no lo es menos que la infidelidad de la mujer puede —o, al menos, podía, precisamente por el machismo reinante— convertir esa "superioridad" en motivo de escarnio y de ridículo públicos. ¿Qué hombre —se pregunta Strindberg a través del protagonista de su drama— puede proclamarse con seguridad padre de los hijos de su esposa? Seguramente, sobrepasando las intenciones del autor, habría también un plano de orden sociocultural y político. Y así podría decirse que esta

fantilismo del hombre frente a la madurez emocional de la mujer, cuanto hay en el primero de búsqueda permanente, y desolada, de la "madre", y la desesperación que sigue a cada fracaso, configurarían esa angustia de solitarios, ese terror de seguir viviendo, que destruyen, en muy pocas escenas, al protagonista de "Padre".

Quizá el problema fundamental de una obra como ésta se encuentre en el predominio de lo fatal e inapelable. Que en cuanto nos muestra el dramaturgo reconocemos el comportamiento posible de unos personajes en unas posibles circunstancias, es cierto. A fin de cuentas, nuestra vida y nuestras instituciones estén impregnadas de muchos elementos que también pertenecieron a la sociedad de Strindberg; lo que puede conducirnos a una identificación con el drama, a una sumisión a su amargura, en lugar de encararlo desde una posición vital y dialéctica, dispuesta a oponer un distinto concepto de hombre,

y, bajo la dirección de Ricardo Lucía, se han enfrentado con las ásperas exigencias de este desesperado melodrama. Si los grandes autores nórdicos —Ibsen y Strindberg, sobre todo— no se han representado con frecuencia entre nosotros, y muy rara vez han conocido el éxito, quizá se deba no tanto a sus ideas como a su atmósfera cultural, tan distinta a la nuestra, en la que arraiga una serie de dimensiones espesadoras de tipos y comportamientos, sin las cuales las historias tienden, inevitablemente, a esquematizarse. Ni los actores ni la dirección de "Padre" escapan tampoco esta vez no sé si a esa insalvable impotencia, pese a la calidad objetiva del reparto y al interés de la dirección en el diseño de los distintos tipos. ■ JOSE MONLEON.

"Los diez mandamientos"

Evidentemente, el grupo anda a la búsqueda de una poética arraigada en una serie de fenómenos contraculturales y en un radicalismo político. No se trata ni siquiera de apuntar que la Gran Compañía de Espectáculos Ibéricos —que así se llama, con clara ironía, el grupo— haya seguido los pasos del teatro radical de Nueva York, pero significativamente, el fenómeno se parece. A las alternativas ideológicas ya codificadas —cada una de las cuales comporta una cierta vía estética—, sucede, en algunos grupos, esta necesidad de crear un teatro que arremeta contra todas ellas y contra todos los grandes mitos culturales, desde el Dios de la Biblia a los líderes políticos, pasando por Edipo y por Kit Carson, en complejo revoltijo de signos del comic, de la ciencia-ficción y de las dos famosas películas rock sobre la vida de Cristo.

Ignoro si la plataforma ideológica del trabajo presentado en la Cadalso corresponde al pensamiento ácrata o a algún partido de la izquierda radical. Lo que sí está claro es que estamos ante un grupo —y la broma final, con las máscaras de Carrillo, Felipe González, Suárez, Fraga y Martín Villa acaba de reafirmarlo— que pertenece a una izquierda extraparlamentaria y opuesta a los pactos de la Moncloa. Una izquierda que encuentra ahora con imágenes de su radicalismo las mismas o análogas que, hace algunos años, propuso una escuela neoyorquina cuya máxima expresión fue el Teatro del Ridículo,



"Padre", de Strindberg.

lucha de sexos —en el ámbito de un matrimonio— procede de una determinada concepción de la familia, de una pugna por el poder, cuya base está en los condicionamientos económicos y sociales de la institución.

Con todo, este último tipo de análisis —perfectamente legítimo— responde más a nuestra mirada sobre las significaciones indirectas del drama que al drama mismo. Lo que domina en "Padre", de principio a fin, es la necesidad de mostrar la antropofagia femenina, ya sea bajo la hipocresía de la "sacrificada" esposa, ya sea bajo las palabras afectuosas de la vieja y amantísima criada, que, sin más que unos gimoteos, encuentra los argumentos para ser quien ponga la camisa de fuerza a su confiado señor. El in-

de mujer, de pareja y de sociedad. Todo ello aparte de la subjetividad enfermiza del propio autor, cuya perspectiva se halla inevitablemente encadenada a sus reiterados fracasos matrimoniales.

La obra requiere una interpretación ajustadísima. La acción es intensa, sin escenas marginales, colocando a los personajes en las situaciones decisivas con el rigor de un silogismo. La verdad y la profundidad de las relaciones entre personajes es aquí imprescindible, lo que exige mucho tiempo de ensayos, unidad de estilo y una atención a los más mínimos detalles, que resulta difícil exigir a unos actores que si bien montaron ya en cooperativa un par de espectáculos anteriores, se han reagrupado ahora de nuevo

aunque, como es lógico, el lenguaje de nuestro grupo sea, al menos de momento, técnicamente más inmaduro y conceptualmente más ingenuo.

La selección de temas tiene la intención del que agarra media docena de libros de una biblioteca con la esperanza de sacar de ellos otras tantas historias representativas, de forma que quemar esas páginas equivalga un poco a quemar toda la biblioteca. Tijeretear, parodiar, ensuciar, subvertir, el material elegido equivaldría, en el propósito del grupo, a hacer otro tanto con el conjunto de valores de donde emerge.

En cuanto al papel que ocupa la religión en la obra, creo que se explica por dos razones íntimamente unidas entre sí. Una sería el papel de la Iglesia en la conciencia cultural española, como mito y como factor represivo; otra, la relación impuesta por "Jesucristo Superstar" y "Goodspel" entre el Evangelio y el rock. Esta relación ha generado la necesidad de una especie de réplica, de desvinculación, que se ejerce con la misma violencia con que el cine impuso la vinculación. El uso en "Los diez mandamientos" de varios temas del "Jesucristo Superstar" reafirma lo que digo.

Por lo demás, señalada la intención y la poética del grupo, habría que decir que sus resultados son ambiguos. A menudo, la representación se queda en una parodia primaria, conceptualmente atrevida, pero formalmente colegial, como en una brillante broma de fin de curso. El episodio de "Edipo", destinado a "cargar" contra la familia, es particularmente flojo. Otras veces, y muy específicamente



"Los diez mandamientos", por la Gran Compañía de Espectáculos Ibéricos.

en la parte final, cuando aparecen los líderes parlamentarios firmando el pacto de la Moncloa, el espectáculo consigue realmente traspasar las líneas del chiste para alcanzar ese nivel de imaginación, de sorpresa y de furia generalmente pretendido.

En términos teatrales, "Los diez mandamientos" es más interesante por lo que tiene de investigación de un lenguaje, de búsqueda de la expresión escénica de una actitud cultural —por más que se defina por su contraculturalismo—, que como resultado concreto. Sobre mucha complicidad, mucha blasfemia retórica, muchos gestos hechos para conquistar el aplauso; aunque deba reconocerse, sin el menor titubeo, que se trata de un espectáculo que nos ayuda mucho a entender ciertos aspectos

fundamentales de nuestra época. ■ J. M.

CINE

"La edad de oro" y "Simón del desierto"

No hay duda. No puede haberla: el autor cinematográfico de mayor imaginación, inteligencia, agresividad y cordura ha sido y seguirá siendo Luis Buñuel. No cabe más que el asombro admirativo y el entu-

siasmo apoteósico al ver ahora dos obras maestras desconocidas en España y no realizadas precisamente ahora. "L'âge d'or" data de 1930 y la incompleta "Simón del desierto" de 1965. Será difícil encontrar en la historia del cine otras obras cinematográficas de fechas similares que puedan verse con el mismo calor, obras de similar juventud, de tanta capacidad de turbación. Es corriente, por el contrario, que al ver hoy películas de hace años, impere, por encima de la receptividad inmediata, un —aunque sea mínimo— chantaje cultural que "obligue" a ver esas obras como consagradas ya en la historia del cine. Nada de esto es necesario con Buñuel, a quien, por supuesto, debe importarle poco a estas alturas que le concedan o no un Oscar americano. Quien ha dirigido películas del calibre de "La edad de oro" y "Simón del desierto" está ya, de alguna manera, por encima de esas coyunturas. Sin necesidad de mencionar ahora títulos anteriores o posteriores a éstos, igualmente geniales, que pueblan la amplia y admirable filmografía de Buñuel.

Su capacidad de hacer reír y de haberse reído en su momento de personajes, valores y circunstancias que aún hoy siguen siendo motivo de risa (y de indignación, puesto que el cine de Buñuel es también, o sobre todo, una brutal negación de esos valores) y de los que hoy casi nadie ha sabido mofarse como él, son evidentes en estas dos películas que, con indudable acierto, componen el programa doble recién estrenado en Madrid.

"La edad de oro", segunda de las películas surrealistas buñuelianas, lleva su capacidad imaginativa aún más allá que "Un perro andaluz" para narrar de nuevo, aunque puede que con mayor precisión, las represiones provocadas por un entorno respecto a las relaciones sexuales. La imposibilidad de desarrollar esos afectos o de hacerlos a cambio de renunciar a los llamados compromisos sociales sigue siendo en esta película una invitación a la libertad, una llamada al desprendimiento de cuanto pueda interponerse en la natural apatencia de los hombres. Fernando Cesarman ha analizado escrupulosamente esta película en su libro "El ojo de Buñuel, psicoanálisis desde una butaca", resumiéndola en una frase concreta: "La edad de oro" expresa, a través del lenguaje surrealista, los conceptos que, consciente o inconscientemente, el ser humano maneja en su realidad cotidiana y también aque-

A Pinochet no le gusta la televisión

Nadie está fuera del alcance de Pinochet. Que se sepa. Ni Prats ni Letelier, ni la televisión francesa.

El domingo 2 de abril iba a ser proyectada por la Segunda Cadena la primera de una serie de cuatro películas realizadas en Chile por José María Berzosa y Chantal Baudies. La prensa habla hablado ampliamente y con grandes elogios de estas emisiones. "Le Monde" les habla dedicado extensos espacios, así como "La Croix", "Le Matin" y, en general, todos los diarios y revistas. Por primera vez, una cámara occidental penetraba con plena libertad en casi todos los círculos chilenos, desde los medios de la oposición hasta los palacios y domicilios de los cuatro generales (Pinochet, Mendoza, Leight y Merino), que se expresaban sin complejo ante Berzosa. También lo hicieron así sindicalistas (amarillos y oponentes) y familiares de "desaparecidos", que velan en la difusión de estas películas una ligera esperanza o, al

menos, la seguridad de que sus palabras no les costase caro más tarde.

Inesperadamente, ese domingo la presentadora de servicio anunció que la película sobre Chile sería sustituida por un reportaje sobre un pueblo brasileño. Se supo después que la Embajada chilena había recurrido ante el Juzgado de Guardia para requisar las películas. El asunto será llevado a los Tribunales.

Aquí, en Francia, nos perdemos en conjeturas sobre las motivaciones del Gobierno chileno o de su embajador. Las películas de Berzosa no se distinguen por su agresividad formal hacia el régimen pinochetista. El proceso les está dando una publicidad mayor. TRIUNFO se ha asegurado un resumen de las declaraciones de los cuatro generales y de los demás participantes en estas emisiones, que serán publicadas una vez que la justicia francesa se haya pronunciado sobre este tema. ■ R. CH.