

apunta varias veces más arriba, de los condicionamientos edulcorantes de productos sensacionalistas como éste). La ordenación del guión conduce a crear una idéntica sensación de angustia en el espectador, que alcanza su máximo grado cuando, una vez en libertad, Papillon se ve de nuevo traicionado y condenado ya para toda la vida al encasillamiento. Incluso la última escena de la película, con la victoria final de este empecinado personaje, no conduce a una liberación total de esta angustia: Papillon sólo queda perdido en medio del océano, a bordo de un saco de cocos, en espera de arribar a buen puerto. La película, pues, escamotea, en función de su homogeneidad, los datos triunfalistas de un vencedor en plena civilización «tolerante»; en su lugar se comunica la noticia de la muerte del protagonista, cerrando así el ciclo de una vida que se ha desarrollado en buena parte en la reducida e inhumana habitabilidad de una prisión.

No hay espacio para preguntarse a fondo sobre el sentido de esa libertad que los personajes persiguen. No se trata de cuestiones metafísicas, sino de un instinto animal y válido para disfrutar de lo que por lógica está destinado para el hombre. La película de Schaffner sólo plantea (con cierta amargura) la tenebrosidad de una organización social destinada a impedir la comunicación directa del hombre con su propia vida. Y en lo que nunca quiere entrar es en el planteamiento moralizador de que si, en función de un sentido concreto de la justicia, hay algún hombre al que pueda negársele ese contacto.

Con sus limitaciones, y hasta con algunas concesiones, «Papillon» no es, como podía pensarse en base a sus planteamientos de producción, una película menor que sirviera sólo al simple espectáculo. ■

DIEGO GALAN.

El cine yugoslavo

Hace unos años, el Ateneo de Madrid ofreció un interesante ciclo de cine yugoslavo. En él pudieron verse obras de Petrovic Pavlovic, Makavejev, Zafrnovic, Mihic... En cines de arte y ensayo y en cine-clubs se habían visto igualmente una serie de películas —«El hombre no es un pájaro», de Makavejev; «Rondo», de Berkovic; «Yo encontré gitanos felices», de Petrovic—, a las que se sumó la Semana de Cine en Color de Barcelona con el importante «Inocencia sin defensa», también de Makavejev.

En definitiva, nos acercamos brevemente a una cinematografía estatal, sin censura, repleta de hombres jóvenes y con una apasionante curiosidad por su propia sociedad y sus posibilidades de mejora, que podía apartarnos no sólo del conocimiento de un país que nos resulta en principio lejano, sino una importante lección sobre los medios que hay que utilizar para conseguir regenerar o promocionar una cinematografía menor, como



«La quinta ofensiva», de Stipe Delic.

hasta los años sesenta era la yugoslava (y sigue siendo aún la española).

La deficiencia de una distribución acartonada impidió (con la notable ayuda de la censura) que ese cine se proyectara en los grandes circuitos españoles, que sólo han dado cabida

hasta el momento a los magníficos cortometrajes de dibujos animados de la escuela de Zagreb.

Y es que una distribución como la española necesita de elementos superconocidos (por no decir trillados y faltos de imaginación) para decidirse a importar una película. De ahí que ahora la muestra de cine yugoslavo que nos traiga sea una suerte de coproducción menor, presidida en el papel estelar por el actor Richard Burton.

«La quinta ofensiva», de Stipe Delic, es precisamente una película que se desprende de todas esas que hemos venido conociendo intermitentemente en pequeños circuitos; la razón fundamental de su mediocridad estriba en el hecho de que mucho antes de plantearse un fragmento de la biografía de Tito —«argumento» de la película— en idénticas coordenadas al del resto del cine yugoslavo (es decir, críticas e investigadoras), lo hace a modo y manera de las películas de «guerra» norteamericanas: demostrando contra viento y marea la importantísima peculiaridad de su país y el genio militar del mariscal Tito. Es decir, en lugar de

plantearse la segunda guerra mundial con una visión moderna y tratar de ahondar más en la permanencia de las luchas intestinas que el país sufrió en aquella etapa, y aun de la curiosa personalidad de Tito, «La quinta ofensiva» no hace sino afiliarse a las líneas de la propaganda oficial, que, por lo que se deduce en esta película, es tristemente igual en todas partes.

No se trata ya de una división esquemática (como a veces se hace) de cine «de derechas» o «de izquierdas», sino de analizar las razones por las que una película puede alcanzar o no un grado de interés artístico y cultural. En principio es la originalidad la base de ese interés, pero la originalidad no depende sino de la personalidad de cada cual, y ésta hay que ofrecerla en plena desnudez. «La quinta ofensiva», sin embargo, quiere ser ante todo un fiel reflejo del peor cine propagandístico norteamericano, y utilizar, por tanto, todas sus energías en la vistosidad de las secuencias y en el derroche de fuegos de artificio. De ahí su triste resultado.

Posiblemente la película interese a algunos sectores de Yugoslavia,

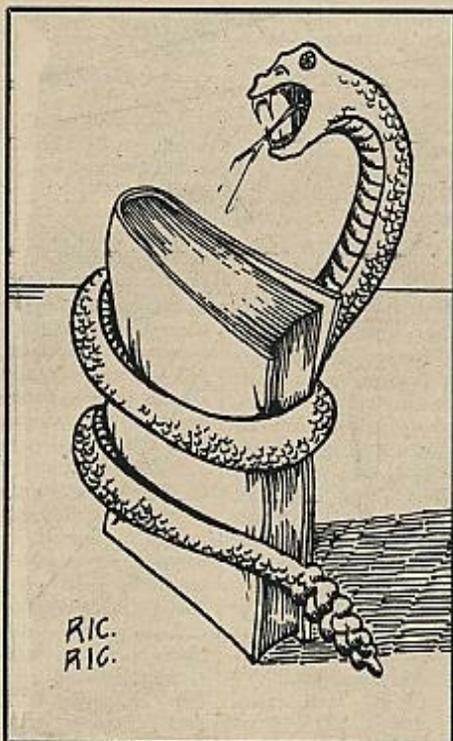
pero poco tiene que decir desde perspectivas extranjeras. Una visión más profunda, en cambio, de sus propios problemas y de su propia Historia hubieran podido interesarnos más. Lo que, en definitiva, no viene sino a demostrarnos otra vez que el cine yugoslavo tiene cosas que enseñarnos. ■ D. G.

TEATRO

El Premio Lope de Vega

Dentro de la desvalida vida teatral española, el estreno de «El edicto de gracia» ofrece, pese al tono rutinario y nada clarificador de su puesta en escena, muchos puntos de interés. No se trata ahora de sustituir el análisis de una obra por la peripetia biográfica y política de su autor, pero es obvio que, en el caso que nos ocupa, la personalidad de José María Camps aparece como un tema inseparable de su drama.

Camps es uno de los españoles que perdió la guerra. Condenado y encarcelado en el 39, su historia guarda muchos puntos de contacto con la de Buero Vallejo, viniendo a distinguirlas, sobre todo, el que uno optó por rehacer aquí su vida, y el otro ha llegado a ser ciudadano mexicano. El hecho de que ambos hayan ganado el Premio Lope de Vega sería también un dato común, aun cuando, en el caso de Buero, «Historia de una escalera» fuera sólo el comienzo de su obra dramática, y en el de Camps, «El edicto de gracia» sea una pieza de madurez, escrita después de estrenar en varios países, de tener un puesto en el teatro mexicano e incluso de trabajar unos años como dramaturgo en un teatro de Alemania del Este.





«El edicto de gracia».

Todos los datos señalados son importantes. Su condición de exiliado nos ayudaría a entender no sólo el fondo ideológico de la obra, sino la exaltación de un personaje, que, siendo juez, se niega a entrar en el juego psicopático y político de la «caza de brujas». José María Camps se sabe inocente, y en la obra viene a oponer tácitamente la figura del juez justo a la de cuantos jueces han aceptado el papel de instrumentos legales de esa caza. Respecto al carácter histórico de su drama, bueno será recordar el desarrollo del teatro-documento en Alemania, donde, como hemos dicho, Camps pasó una larga temporada.

Este último dato no debe llevarnos a pensar que nuestro autor se limitó a dejarse ganar por una moda, sino, más bien, a que encontró en el teatro-documento la reafirmación de sus propias necesidades. No es casual que entre sus primeras obras haya una, de textura documental, dedicada a la muerte de Federico García Lorca, ni que fuera precisamente su estreno la razón de su primer viaje a Alemania y del primer contrato para trabajar en este país.

Muchos piensan que los grandes traumas colectivos hacen inoportu-

no el teatro de los «casos individuales». Que en determinados periodos, el análisis de la historia es una tarea dramática inaplazable. No creo que deba establecerse ninguna maximalización al respecto, porque, a veces, un comportamiento individual, encuadrado en circunstancias significativas, puede explicar la realidad de una época mejor que la dramatización de los «temas generales», siempre propensos al lugar común.

Esto dicho, es evidente que ciertas experiencias históricas, por inexplicadas, invitan a su análisis y debate públicos. Punto en el que Camps, personaje y víctima de la última guerra civil española, se encuentra profundamente cerca de los alemanes, que hicieron del escenario un lugar donde esclarecer su turbia historia contemporánea.

Quiere Camps enfrentar al público español de nuestros días con la imagen de un juez —y el hecho de que fuera Inquisidor es tanto como haber elegido un caso límite—, que no se dejó arrastrar por la psicosis de la caza de brujas, ni por las razones políticas que se ocultaban bajo la invocación abstracta de la justicia, ni por los procedimientos generalmente em-

pleados para obtener las pruebas de culpabilidad, ni aun siquiera por el concepto usual de lo que sea una prueba. El personaje en cuestión no sólo está por delante de su tiempo, sino por delante del nuestro. Se trata de un juez para el que la confesión de parte o el testimonio de terceros carecen de valor de no verse confirmados por los datos objetivos. La tortura, el miedo, la busca de un trato soportable, la oscura ceremonia sadomasoquista pueden llevar al acusado a confesar lo que en realidad no ha sucedido. Mas aun —y éste sería el caso de los acusados de «El edicto de gracia», a veces, sobre todo cuando se cruza la política, en la aceptación de cargos podría mediar una voluntad de autoafirmación y de lucha, que prefiere el sacrificio a la verdad.

Tampoco los testigos deben ser bastante para conformar inequívocamente los hechos. La subjetividad puede asociar falsamente los datos; la psicosis, inventarlos. Basta que un predicador hable de brujas y que se vea en ellas el origen de todos los males, para que la gente se ponga a descubrirlos. ¿Cuántos ejemplos históricos, de aquí y de allá, de muy diversas épocas, no podrían dar-

se? El que busca una aguja la encuentra, aunque en realidad tal vez se trate de una manzana.

Este sería el tema de «El edicto de gracia», éste el camino por donde trasciende la simple dramatización de un caso histórico. El conflicto se da entre dos modos de entender el procedimiento judicial en razón a dos modos de entender la realidad. Es quizá la ciencia frente al idealismo moral, los hechos frente a su manipulación o reinención por los falsos jueces y las necesidades de la política.

Este sería el fondo ideológico, el conflicto dramático, de «El edicto de gracia», obra con que gana el Lope de Vega y se ha incorporado al teatro español José María Camps, catalán con pasaporte mexicano.

El trabajo de José Osuna, el director, se atiene fundamentalmente a visualizar la anécdota según los cánones ya habituales —compararía, escenografía aparatosa, cierta solemnidad rutinaria— de nuestro teatro oficial. Se ve en seguida que no existe ningún trabajo colectivo destinado a clarificar el conflicto propuesto por el dramaturgo. Lo que implica la ausencia de una poética escénica derivada de esa clarificación.

Los personajes se sujetan en la puesta en escena a una significación lineal, evidenciando de un modo muy ostensible el juicio moral que merecen al director, al actor y al dramaturgo.

Desde mi concepto del teatro, tal tratamiento simplifica demasiado las cosas. Los inquisidores tienen también sus razones. Y el teatro es, frente a las imágenes esquemáticas de la demagogia, un instrumento para iluminar artísticamente la realidad de tales personajes. Una cosa es que nuestro juicio sea desfavorable, y otra, que sean traicionados por quienes se en-

cargan de vivirlos, que es tanto como de justificarlos.

El problema es importante, y cabría plantearlo a cuenta de muchos espectáculos del teatro moderno, españoles o no. Parece que la mala conciencia general se descarga condenando en la escena a quienes no condena en la vida. Mejor, más eficaz y más profundo sería que la condenación se hiciera de un comportamiento defendido —como en la vida— por el actor. ¿O será que ello centraría las acusaciones sobre los sistemas, en vez de hacerlo sobre la maldad aparatosa, concluyente, de unos cuantos personajes específicos. Así, desde luego, el mundo es más aceptable. La culpa la tienen los malos, y todos contentos. ■

JOSE MONLEON. Foto: MANUEL MARTINEZ MUNOZ.

MUSICA

Mozart, según Karl Richter

No hay duda de que el nombre de Karl Richter tiene capacidad de convocatoria. Lo demuestra el hecho de que las localidades para sus dos últimas actuaciones en Madrid se agotaran el mismo día de ponerse a la venta —aunque luego, al menos en el concierto del domingo, sobraran algunos sitios—. Las razones acaso se remonten a los clamorosos —e inacabables— conciertos de órgano que Richter ofrece en Madrid con cierta regularidad, y, desde luego, encuentran un sólido apoyo en la buena acogida dispensada a sus muchas realizaciones discográficas, tanto como ejecutante como en calidad de director. Pero estas dos

cosas no pueden bastar, sobre todo porque ni Richter es tan extraordinario como organista ni sus grabaciones son por igual susceptibles de valoración positiva: van desde lo excelente —su «Ofrenda musical»— a lo discutible —sus «Conciertos de Brandeburgo». Esta vez quedó claro que las razones del éxito son distintas, si que tampoco la actuación de Richter al frente de la Orquesta y el Coro de la RTVE sirviera para esclarecerlas.

Richter dirigió en primer lugar la «Sinfonía número 40», de Mozart. No es por amor a la paradoja por lo que creo que esta obra, que es universalmente conocida, interpretada con reiteración y a menudo sujeta a las más diversas adaptaciones, está necesitada, antes que otras, de una auténtica interpretación, o, al menos, de una interpretación diferente a la que de modo general se ha venido defendiendo y poniendo en práctica, especialmente por todos los directores denominados «grandes». Con la sola excepción del doctor Karl Böhm, esos directores han creído ver en la «40» una especie de confesión de un Mozart crepuscular, y, en consecuencia, han acentuado en sus versiones los aspectos dramáticos de la obra, la cual cifra todos sus posibles dramatismos en la circunstancia de estar escrita en tono menor, y aun así, ha sido calificada por gentes como Schumann como «la más acabada representación de la gracia helénica». Ciertamente el juicio de Schumann, para quien todo apasionamiento puede que fuera poco, no debe ser aceptado en su totalidad, pero eso tampoco quiere decir que debamos inclinarnos por las hipótesis que hablan de «exaltación delirante», «ardor desesperado» y —palabra que no me lo invento— «expresión salvaje y demoníaca», en base a las cuales se han realizado versiones tan patéticas como la de Wilhelm Furtwängler. Aunque toda obra de arte