

de enorme poder de su gestión. Sobrevuela en todo ello, constantemente evocado, el tema de la muerte —no se olvide que Bruckner falleció sin culminar la sinfonía—. Comparaciones aparte, queda claro que la «Novena...» bruckneriana es obra que va dirigida a eso que se ha dado en denominar el «pathos», lo que en un concierto público se suele agradecer y acostumbra a garantizar un éxito seguro.

La «Novena...» de Bruckner fue interpretada por la Filarmónica de Dresde en el Real, dentro de las habituales sesiones de viernes, sábado y domingo; ese mismo domingo, en el mismo escenario, la Orquesta de RTVE, dirigida por López Cobos, interpretó en su ciclo normal de conciertos la «Séptima...» del mismo autor; para el lunes siguiente, en concierto especial, se anunciaba la misma obra por los mismos intérpretes. De todo esto y de lo dicho hace semanas a propósito de la guitarra cabe deducir que o no hay mucha coordinación entre las distintas programaciones o el conocido método de los «crash-courses» cuenta con partidarios acérrimos más allá de los centros de enseñanza de idiomas. ■ JOSE RAMON RUBIO.

ciará en Valencia la que promete ser una gira triunfal de varios meses. Será, pues, un año en el que dos compañías harán de «Godspell» en España un título multitudinario.

El fenómeno merece ser estudiado. Y lo primero que sale al paso es preguntarse por la incidencia ideológica del tema en el éxito de la comedia. Sabido es que Hollywood descubrió hace ya muchos años que «la Biblia era el más comercial de los textos, que de allí podía sacarse un número infinito de guiones, favorecidos tanto por el interés dramático de las historias, como por las características culturales de muchos de los países en que tales películas iban a ser exhibidas. ¿Será éste el caso de «Godspell»? ¿Nos revelaría su éxito un determinado nivel religioso?

Creo que no es aventurado responder que el éxito de «Godspell» no guarda relación ninguna con los públicos de beatas que llenaban las salas de los pueblos para ver la enésima vida de Jesús o la casta historia de cualquiera de los santos. En ese plano, las octavillas preliminares, y aun la carta dirigida al Jefe del Estado el mismo día del estreno solicitando su prohibición, prueban que «Godspell» no es —por más que uno no lo en-

tienda— un espectáculo grato a los sectores integristas. Si pese a ello se llenan los teatros, habrá que aceptar dos cosas: Una, la debilidad social de ese integrista; otra, la presencia de un público que agrupa a los que entienden la religión de otra manera y a quienes se acercan a «Godspell» por razones ajenas a su temática. E incluso a pesar de su temática. ¿Y qué razones pueden ser éstas? Obviamente, teatrales.

Porque «Godspell», más allá de su texto, es, sobre todo, una especie de compendio de la comedia musical norteamericana. El resultado de una larga tradición que ha sabido crear la comunicación teatral a partir de una serie de valores específicos. Pero, podrá preguntarse más de uno, ¿no es «Godspell» una comedia formalmente moderna? Lo es, sin duda, si la oponemos a las «grandes producciones» de Broadway; lo es si nos atenemos a la ausencia de divos, a la supresión del cuerpo de baile, a la simplicidad escenográfica y, en definitiva, al carácter «colectivo» del trabajo. Pero eso no es más que un reflejo de la respuesta que, por razones económicas y por estilo de vida, el «of. Broadway» dio a Broadway hace algunos años. Respuesta que, natural-

mente, surgió dentro de la sabiduría ganada a través del largo ejercicio del género.

Si comparamos la versión que se estrenó en el Marquina con la que ha presentado el nuevo equipo, descubriremos algunas diferencias reveladoras. Recuerdo que en mi crítica señalé el interés de una puesta en escena atenta a conjugar la personalidad de cada intérprete, y aun algunos elementos de la circunstancia histórica española, con las previsiones casi milimétricas que gobiernan el espectáculo. El director dispondría de zonas fijas y de zonas abiertas, viniendo a ser estas últimas las encargadas de generar tanto la relación orgánica entre el actor y su personaje, como la perspectiva española del espectáculo. El resultado —y supongo que otro tanto habrá sucedido en los demás países donde se ha montado la obra— merece ser tenido muy en cuenta, porque el método consigue que, asentándose «Godspell» en una tradición que nos es ajena, ofrezca al mismo tiempo una verdad «teatral» sorprendente. Si otras comedias musicales —y pienso ahora en «Aplausos»— han tenido siempre algo de remedo, de imitación de lo ajeno, en el caso de «Godspell», por el sistema de trabajo seguido, lo bueno y lo malo resulta de una relación directa, sin mediaciones, entre el espectáculo y el espectador.

Habría aún que añadir que la «aproximación» a «Godspell» planteada la otra noche, feliz en la relación entre actores y personajes, no siempre lo es en el nuevo material anecdótico ecarreado. Sobre algún chiste —la reiterada mención de Sofico— y alguna parodia de mal tono, como la referencia a Lola Flores o la ambigua alusión a la reciente huelga de los actores. Excesos que forman parte del riesgo de un trabajo abierto, corregible, en evolución, que intenta ligar la disciplina de la comedia musical norteamericana con el humor de la revista española. ■ JOSE MONLEON.

## Los nuevos teatros nacionales

Ya está en marcha —en el viejo teatro de la Princesa, ahora remozado, clásico cine de barrio durante muchos años— el Nacional de Valencia. Pronto, en el hermoso y escasamente productivo Lope de Vega, se abrirá el Nacional de Sevilla. Y se espera contar en breve con otros dos Teatros Nacionales más, en Zaragoza y en Bilbao. Serán, pues, si sumamos los tres Teatros Nacionales de Madrid, el de Barcelona y los cuatro programados, hasta ocho salas, instaladas en media docena de ciudades españolas importantes, aptas para desempeñar un gran papel en la vida teatral española.

Las motivaciones de esta multiplicación de los Teatros Nacionales son obvias. Responden, sobre el papel, a tres exigencias que están ya en el ánimo de todos. Una, la descentralización, la necesidad de romper la actual identidad —salvo las excepciones de rigor— entre el teatro español y el teatro madrileño. Otra, la voluntad de levantar, al margen de la empresa privada y con fuerte apoyo estatal, un tipo de teatro cuyo objetivo no sea el negocio. La realidad es que donde existe un teatro que vale la pena, indefectiblemente hay un Estado que lo protege y subvenciona. Y que la escena española, sometido el país a un proceso económico de alza de salarios y paulatina disminución de las prebendas empresariales, ha llegado ya al mismo punto: salvo excepciones, o el Estado ayuda decisivamente a quien quiere hacer algo importante, o no hay más producción posible que la comedia fácil, de rentabilidad clara, pocos personajes y pocos ensayos. Quedaría aún una tercera motivación: la de llevar a cabo una política de precios, de reducciones y de campañas que permitiera la asistencia regular a sectores sociales generalmente marginados del hecho teatral.

Estas podrían ser las tres razones fundamentales de la nueva política. Tres razones totalmente respetables, que tienen en la práctica una serie de correlativos fundamentales. Sin cuya presencia toda la teoría se cae por los suelos.

Existe ya un ejemplo que puede servir de base para las reflexiones. Me refiero al Nacional de Barcelona, cuyas temporadas se caracterizan, en líneas generales, por la inasistencia de público. Las preguntas serían éstas: ¿Qué hacer para arraigar un teatro en su ciudad? ¿qué hacer para evitar que el hecho cultural se convierta en culturalismo de estadística, los grandes repertorios en trabajo improductivo, la convocatoria comunal en una docena de ocasionales espectadores?

A estas preguntas no puede responderse con decisiones superficiales. La titular del Nacional de Barcelona se llama Compañía Adrià Gual, son de Barcelona los actores que la componen, como lo es también su director, y se han programado —aunque en proporción irregular— diversos textos catalanes. Esto, sin embargo, no ha bastado, según comenté en mi reciente crítica del Goldoni que el Nacional de Barcelona tiene actualmente en cartel.

Tanto en Valencia como en Sevilla, como en Zaragoza, como en Bilbao, los Nacionales van a levantarse dentro de una realidad precisa, que tiene sus propios caracteres sociales específicas y su propia historia cultural. Si el Nacional de Barcelona es un fracaso, se debe sustancialmente, a que la voluntad de la Administración Central opera tangencialmente a la realidad catalana, atendiendo «desde fuera» algunas de sus demandas, pero sin dar el paso decisivo: «entregar» el teatro a esa realidad.

Recuerdo que Juan Germán Schroeder, cuando se abrió el Nacional de Barcelona, hizo

## TEATRO

### Otra vez «Godspell»

Decididamente éste va a ser el año teatral de «Godspell». Ahora, aprovechando una pequeña gira del equipo de actores que estrenó la comedia, el Marquina ha presentado un nuevo reparto, sujeto, claro está, al mismo montaje. Pasados unos días volverá a Madrid el grupo primitivo, y el que vimos la otra noche ini-



un proyecto que contó con la adhesión de todo el mundo teatral de la ciudad. Se atendían en él numerosos objetivos, pero sobre todo se procuraba que Barcelona dejara de ser «cliente» del Nacional para ser, en primer lugar, la creadora y conformadora de su trayectoria. El plan fue, desgraciadamente, rechazado. Y Schroeder quedó marginado.

Conviene que ahora se recuerde todo esto. Porque si los Nacionales, por aquello de la novedad — pensemos en las campañas iniciadas con tanto éxito y pronto sumidas en el fracaso—, interesan al principio, su final no podrá ser otro que remedar los circuitos comerciales, morir en el culturalismo o arraigarse descentralizadamente en las gentes de su ciudad. ■ JOSE MONLEON.



## La sombra del «Free Cinema»

Aun cuando, como movimiento global, el «free cinema» inglés se agotase hace ya más de una década, hoy puede comprobarse cómo su particular verificación del realismo crítico no ha sido estéril dentro del cine británico. Pues en las obras de varios de los realizadores jóvenes ingleses más interesantes (Loach, Leighton, Platts-Mills, por ejemplo) continúan latentes las constantes más definitorias del «cine libre»: su interés por la problemática de la clase media baja o proletaria —especialmente de sus sectores adolescentes y jóvenes—, su intento de denuncia de unas situaciones sociales injustas —ya sea por su conformación, ya sea por su inmovilismo—, su utilización de una estructura dramática que se acerca en muchas ocasiones al documen-

tal y su empleo de un lenguaje fílmico directo, antirretórico tanto a nivel de imagen como de diálogo, y que pretende ante todo ser eficaz y comunicativo respecto a amplios núcleos de espectadores. Claro está que tales líneas de fuerza del «free cinema» han sido sometidas por esos directores jóvenes que citábamos a una revisión, a una modificación a diversos niveles desde el punto en que finalizó la experiencia de sus antecesores.

Película como «Family life», «Poor cow» o «Bleak moments» no repiten, evidentemente, otras anteriores de Richardson, Reisz o Anderson, pero sí contienen una concreta manera de ver el mundo y de transportarlo al celuloide que arranca de la propuesta por los representantes cinematográficos del grupo de los «young angry men», igual que éstos partían del documentalismo británico de los años treinta. No es, por tanto, de mimetismo de lo que hablamos, sino del peso que deja un trabajo en el que le sigue —siempre que exista una evolución lógica—, de la latencia cultural en que los contenidos de un movimiento artístico que responda verdaderamente a una situación social quedan bajo las nuevas formulaciones de los que le sustituyen. Esa sería la tradición progresivamente entendida, y no el continuo uso de unas normas gastadas, envejecidas, que ya no mantienen de su relación con el contexto que las origina otra cosa que la pura apariencia, traicionando así por defecto y obstáculo la dinámica social que deberían ser capaces de traducir en términos estéticos.

Indudablemente, «Made», de John Mackenzie (1972) ha querido ser fiel a este compromiso (lo que es elogiable, igual que su deseo de alejarse de la desesperantemente mediocre producción inglesa actual, colonizada más que ninguna otra por el capital norteamericano —según ha estudiado recientemente Alexander Walker— y cuyo único



«Made», de John Mackenzie (1972).

destino parece ser el de servir como cantera de realizaciones de oficio para Hollywood), pero igual de indudable me parece el que no lo ha conseguido. Primero y principal, por haber elegido una vía melodramática —sobre todo, en la segunda mitad del film— que contradice esencialmente el acercamiento testimonial que la película plantea en sus orígenes e intenciones; segundo, porque al abordar un vasto panorama social sin la debida parcelación, sin el análisis de cada una de las situaciones, reducidas a su rápida presentación y no a su estudio, «Made» se aproxima peligrosamente al «cine de mensaje» (la soledad del ser humano, la necesidad-ausencia de Dios, el desconocimiento del amor) y al «cine de tesis» (el hombre, víctima de la sociedad), cuya carga de abstracción y moralismo —que no tienen por qué ser obligatoriamente católicos— hoy ya nos resulta inválida, bienintencionada, pero inútil; tercero, en cuanto que los diversos caminos que el film recorre en sus zigzagueos no son continuados en su hipotética riqueza, sino sólo entrevistados por un desarrollo de situaciones y personajes que cuida más de defender un esquema que de profundizar en las ideas y reflexiones que

la imagen suscita. Así, la intervención del azar en cualquier trayectoria personal o, en términos opuestos, la interrelación de las conductas de todos los miembros que forman el conjunto social, o la presencia de la muerte como factor determinante en unos comportamientos, o la utilización del sentimiento erótico por parte de quien menos pone en juego, o la deshumanización de las relaciones en una gran ciudad, o el absurdo de una víctima gratuita, o el fracaso de unas ilusiones planteadas en el vacío y que nacen como deseo de ruptura con una realidad cristalizada, típicamente pequeñoburguesa...

Se ve con creces que ideas no le faltan (ni una buena actriz: Carol White) a este tercer largometraje de John Mackenzie (Edimburgo, 1931), realizado tras «One brief summer» —que se estrenó «de tapadillo» en el cine Madrid la pasada temporada— y «Unman, Wittcring and Zigo» —quizá más conocida por su título francés, «Mort d'un prof», y vista hace cuatro años en el Festival de San Sebastián—, de notable interés esta última. Lo que está ausente de «Made» es el desarrollo lógico de unos presupuestos, ahogados por el melodrama. De lo que parece

tampoco es ajeno al productor Joseph Janni, un viejo hombre de «free cinema». ■ FERNANDO LARA.

## Chica rusa de «guerra fría»

«La chica de Petrovka», de Robert Ellis Miller, realizada en 1974, es un film sorprendente. Sorprendente y aburrido, además, si se quiere, de blando y falso.

La falsedad, de cualquier forma, no estriba tanto en la versión abracadabrante que se da de la vida en la Unión Soviética como en la estructura de la película, destinada fundamentalmente a simular un enfrentamiento ideológico entre un consciente y patriótico norteamericano y una débil y alienada soviética. La «astucia» de la película consiste en alternar ese enfrentamiento con una romántica y «bellísima» historia de amor. Astucia que forma, en las pretensiones de Ellis Miller la riqueza dialéctica de la película, así como —seguramente— una meditación sobre lo frugal de las diferencias ideológicas cuando el corazón aparece salvando obstáculos.

«La chica de Petrovka» no es ni mejor ni peor que tantas otras películas que nos vemos obligados a consumir diariamente, pero merece un comentario por cuanto hacía tiempo que se suponía superada la facilona propaganda política que de nuevo se nos propone aquí. Es tan antiguo cuanto se nos narra, que la postura lógica del espectador es tratar de suponer que lo que está viendo es una sátira sobre las películas de «guerra fría»; desgraciadamente, por más esfuerzos imaginativos que se hagan, «La chica de Petrovka» insiste en sus argumentos hasta abandonar toda esperanza. La cuestión, como se señala más arriba, está fundamentalmente en la trampa de construcción: necesitado de inventar un personaje mitológico y excepcional (la «chica» en cuestión), esa misma

mitología se extiende a lo largo de la película, cubriendo las capas rotundamente políticas que ésta abarca. Así, se construye el esquema panfletario en que ha acabado siendo «La chica de Petrovka».

Que a estas alturas, la visión que se nos dé de las diferencias ruso-norteamericanas se encuentren a la altura de las películas propagandísticas de los años cincuenta, no es algo que ni indigne siquiera; sólo plantea, para estupor del espectador, una vertiente realmente insospechada de la moda «retro». ■ D. G.

## «Vel nome del padre», en la Filmoteca

Estas últimas semanas, la Filmoteca viene ofreciendo —dentro de una programación global de menor interés que en temporadas pasadas— una serie de películas italianas imposibles de verse hasta ahora entre nosotros. Con el precedente que supuso el año anterior el ciclo dedicado a Marco Ferreri (aunque faltase su obra más esperada, «La grande bouffe»), ahora hemos tenido ocasión de seguir la filmografía de los hermanos Taviani, parcialmente la de Federico Fellini —donde la gran novedad ha sido la proyección de «Roma», pero estuvieron ausentes «La doce vita» o el «Satyricon», también prohibidas en España—, y, en esta semana, la de Marco Bellocchio, íntegra, salvo los dos films militantes («Paola» y «Viva il Primo Maggio rosso») que el autor de «I pugni in tasca» realizase durante su permanencia en el grupo Unione dei comunisti italiani, perteneciente a la izquierda extraparlamentaria.

Además de «Discutiamo, discutiamo», «sketch» de «Amore e rabbia» (1967), interesante para conocer la evolución política de Bellocchio, y de «Sbatti il mostro in prima pagina» (1972), la obra menos personal de este cineasta en cuanto que por primera vez parte