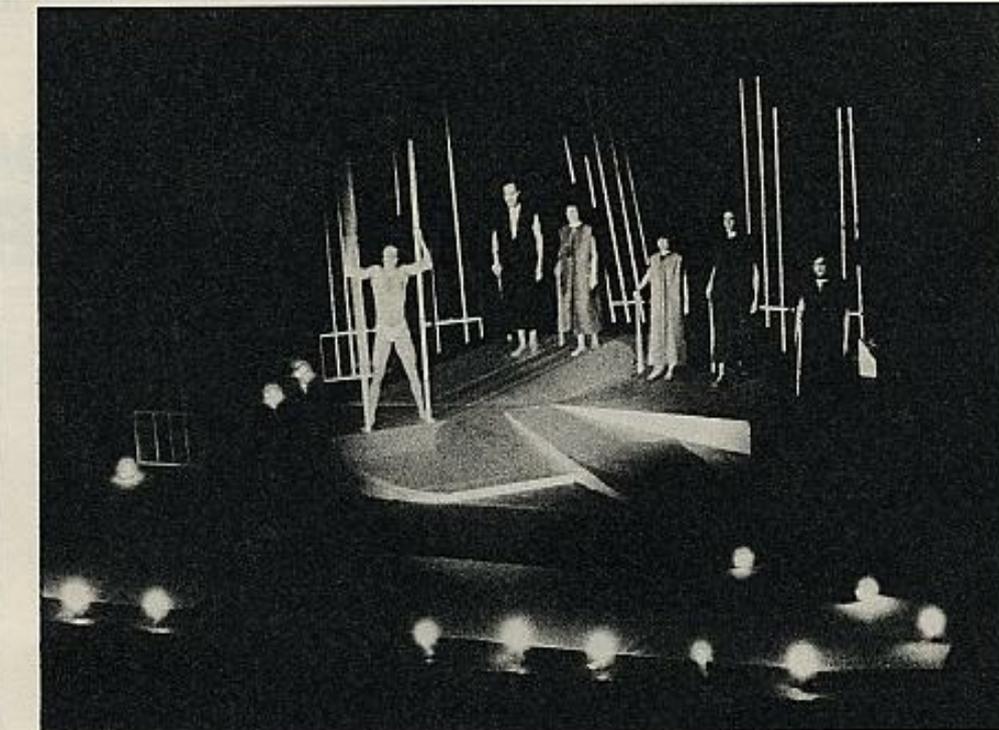


la casa de mi padre. El trabajo, el trabajo alineante y rutinario y el vértigo del mar. El amor reprimido y la angustia a borbotones. La sangre como pesadilla, la muerte en cada esquina. Y también la reflexión. Desde la soledad del individuo regresan los ideales. La solidaridad del pueblo, los valores colectivos es lo único que mantendrá viva la llama de la fe en la vida. Porque frente a la muerte como final en este manojo de valores enfrentados, aparece la lucha por la supervivencia; porque frente a la cruel realidad de la muerte, está la esperanza de la vida que sigue, el espatadanza y el grito ancestral del "Irrintzi".

Es cierto que el atormentado lenguaje de la obra quizá tienda a separarla de su potencial gran público, que el intimismo recorta sus posibilidades expresivas y que en algunos momentos se desliza por la pendiente del estereotipo retórico. Pero ahí está el acierto de mostrarse como provocación ideológica y cultural ante tanta chatarra culturalista acumulada en Euskadi a lo largo de muchas décadas. Porque por encima de su hermetismo, de las dificultades del público para reconocerse en el espectáculo y del necesario marco casi religioso necesario para sintonizarlo, en "Irrintzi" destaca su acción revulsiva y polémica. Y esto en un doble sentido. En primer lugar, a través de la propia obra, desatando y enfrentándose a los demonios históricos y vivenciales del pueblo vasco y, más allá, por su esfuerzo de denuncia de un marco cultural asfixiante, que la obra en esquemas importados o en sucedáneos bucólicos y esencialistas.

Opinan algunos que "Irrintzi" ha nacido fuera de tiempo, que todo su entramado se refiere a una coyuntura histórica próxima pero ya superada, y que, por lo tanto, ha perdido muchas de sus potenciales posibilidades. A ello se puede objetar que los problemas siguen planteados casi del mismo modo en Euskadi y que la obra no tiende a alimentar el masoquismo de las opresiones, sino a mostrar de forma desnuda esas opresiones, invitando a reaccionar contra ellas.

También se objeta en otro orden de cosas que la materia de "Irrintzi" podría dar mucho más juego. Claro que sí, pero analicemos el trabajo en el páramo de la cultura vasca y veremos que el esfuerzo no es gratuito. Porque luchar contra las maquinarias de la plutocracia bilbaína, que sistemáticamente ha dinamitado toda iniciativa cultural y contra



El grupo Aquelarre durante la representación de su "Irrintzi".

los intentos de mantener intacto el viejo cofre mediocre y ruralista del nacionalismo histórico, es un desafío que debe ser aceptado por toda la sociedad vasca.

Cuando Luis Iturri comenzó a trabajar hace cinco años con "Juan de Alzate", de Baroja, tratando de hallar en el vasco el paso de lo pagano a lo cristiano, comenzaba a gestarse "Irrintzi", pero la cuchilla de la prohibición se encargó de yugular muchas horas de trabajo a raíz de la muerte de Carrero Blanco.

Hace un año se desempolvó el proyecto y, tras un inicial pase por censura, volvió a producirse el parón, tras el que se logró el permiso de estreno con seis cortes, uno de los cuales ha caído sobre el poema de Otero "Peor que la guerra, la paz".

Otro mérito de "Irrintzi" es haber concebido la obra desde un planteamiento bilingüe, como bilingüe es la realidad del país. Por ello, a pesar de la aspereza y de las naturales dificultades de comunicación, es preciso destacar la honradez de Akelarre al huir del oportunismo monolingüístico reivindicando la igualdad para el euskara y el castellano.

Finalmente, otro acierto de "Irrintzi" es haber logrado la convergencia de un amplio colectivo artístico, abriendo brecha en los cristalizados acantonamientos tan habituales en el país. Así, en "Irrintzi" se dan cita, además de los poetas mencionados, pintores como Dionisio Blanco y Agustín Ibarrola, el versolari Intxaurraga y el baila-

rín Pérez Olaizola, junto a los ya curtidos actores de Akelarre y a la colaboración de los escritores Luis Haramburu Altuna, Celayeta y Vidal de Nicolás. ■ PERU ERROTETA.

El manifiesto de Cuenca

El certamen se clausuraba la misma noche que la vida política española clausuraba oficialmente la hegemonía del verticalismo sindical. ¿Significa eso que el III Certamen Nacional de Teatro, organizado por Educación y Descanso, ha sido el último de la serie? Obviamente, lo ha sido en el marco de la vieja estructura sindical, pero sería tonto confundir la etiqueta con el contenido. Al fin y al cabo, cada uno se ha expresado como ha podido, y estos certámenes, iniciados en plena decadencia del verticalismo, han sido una oportunidad que los grupos teatrales no quisieron desaprovechar. El repertorio de esta edición —precedida de una serie de eliminatorias, entre las que estuvo la de Alcázar, comentada en estas páginas— prueba, por lo demás, que los grupos están muy lejos de cualquier "servidumbre patronal" y que los responsables directos de la manifestación no han ejercido ningún tipo de censura política.

Así que sea cual sea el futuro político y la organización del mundo sindical, lo hecho en estos certámenes es un antecedente

teatral a tomar en cuenta. Lo prueba, incluso, el que los grupos concurrentes redactaran un manifiesto, lleno de puntualizaciones críticas, decididamente abierto al futuro. A partir de una simple autodefinición como grupos "no profesionales", los redactores del manifiesto, con domicilio y actividad en trece provincias españolas —entre las que no figura Madrid—, se plantearon "la necesidad de que todo el pueblo pudiera participar de este indudable e imprescindible vehículo de la cultura que es el teatro", al servicio de cuyo objetivo vienen ellos trabajando.

El manifiesto consta esencialmente de dos capítulos. Uno destinado a resumir los problemas existentes: censura policial, "manifestada a partir de una arbitrariedad en la concepción de permisos para actuar donde se considere oportuno", y escasez de medios a todos los niveles (económico, material, formativo e informativo). Otro, destinado a sintetizar una serie de exigencias, que van desde la supresión de la censura a una nueva política de impuestos y subvenciones, pasando por la conformación de una nueva infraestructura teatral, una reconstrucción democrática de la Administración —"que debe ponerse al servicio de la realidad cultural que representamos"— y un apoyo de los medios de comunicación social a la labor cultural que se pretende.

El documento, leído tras la muy coherente petición de que los premios sean abolidos, trans-

formando la idea de certamen en la de estudio y confrontación de los distintos trabajos, queda así como un interesante dato para la pequeña historia de las relaciones entre nuestro mundo laboral —aunque los grupos no se hallen necesariamente adscritos a ninguna empresa, puede decirse sin reservas que están formados por trabajadores— y el teatro. Una relación que debe ahora, en las nuevas circunstancias, ser mucho más intensa, más amplia y más rigurosa.

En Cuenca, además de "La dama del olivar", de Tirso de Molina, en la versión de Hormigón, a su vez claramente retocada por el grupo de Almería y, fuera de concurso, la sorprendente recreación de "Jesucristo Superstar", por los muchachos del barrio madrileño de San Blas, trabajos ambos ya comentados en esta sección, vimos "Massa temps sense piano", de Alejandro Ballester, por el Círculo Talía, de Lérida; "Resistencia", de Edilio Peña, por el grupo de Ensidesa, de Avilés; "Un solo de saxofón", de Carlos Muñiz, por el grupo Candillejas, de Valladolid; "Edipo en Hiroshima", de Luigi Candoni, por el grupo Neoguanche, de Santa Cruz de Tenerife; "La casa de las espirales", de Ana María Martín, por el grupo Metáfora, de San Fernando; "La pau retorna a Atenes", versión de Rodolfo Sirera del tema aristofanesco, por el grupo UNAM, de Algemés (Valencia), y "La pancarta", de Jorge Díaz, y "Espantapájaros", de Rafael Alberti, por el grupo Sialma, de Cuenca.

El tono medio, si consideramos el desierto en que ha venido a parar la actividad teatral española en nuestros días —un desierto al que se ha llegado tras una serie de recientes y valiosos intentos, y en el que no faltan los oasis reales y los espejismos de palabrería—, fue aceptable. A veces, como en el caso de "La pau" —considerada unánimemente como el mejor trabajo—, por la gracia espontánea, por la frescura, con que los valencianos montaron la sólida versión de Sirera; otras, como en "Massa temps sense piano", porque canalizaron hacia una obra crítica y actual las mejores tradiciones del teatro catalán de aficionados; otras, como "Un solo de saxofón", por revelar a un equipo de actores de cordial comunicabilidad; otras, como en "Edipo en Hiroshima", por la solidez del grupo... Incluso cuando las cosas se quedaron a mitad del camino, como con el trabajo de los asturianos en la difícil obra del vene-

zolano Edilio Peña —"Resistencia" tiene una buena estructura dramática, pero su texto, muy funcional en el marco de Latinoamérica, necesita ser en España profundamente reelaborado—, o el de los conguenses, ofreciendo su "Espantapájaros" en homenaje a los autores tantos años silenciados, o el de los de Cádiz, en una obra encerrada en los términos de la locura y la imaginación sin cortapisas, fue necesario aceptar que nadie se había conformado con repetir lo sabido y que cada grupo anduvo a la búsqueda de "su" expresión...

Si sumamos las representaciones al cursillo paralelo y al manifiesto ya citado, y lo situamos en el marco de la vida teatral y política de nuestros días, el balance podría ser uno de esos gritos con que se anunciaba la muerte del Rey y la continuidad de la Monarquía. Porque, a fin de cuentas, lo que importa aquí es la realidad de una fuerza social, de una clase, que encontró unos determinados canales y que ahora, desde su condición de teatro no profesional hecho por trabajadores, habrá de ampliar y ensanchar la calidad, la proyección y el compromiso social de su labor. ¿Cómo? eso forma parte ya de la "nueva etapa nacional". Esa que, en términos administrativos, empezó el 15 de junio... J. M.

CINE

"Une partie de plaisir"

Si el cine de Chabrol suele estar interesado en la descripción y análisis de las contradicciones de una burguesía anclada en principios autoritarios, pero volcada formalmente a una presunta tolerancia, esta película entronca directa y perfectamente en el esquema. Por otro lado, coincide igualmente con otros títulos chabrolianos en lo que se refiere a su estilo narrativo: la síntesis de los planteamientos dramáticos, la agudeza de las descripciones y la lucidez en la contemplación de los "casos" narrados. Sin tomar partido especialmente por ninguna de las posturas retratadas (con ese clásico "dis-

tanciamiento" del autor, maestro en otras películas anteriores: "Relaciones sangrientas", "La mujer infiel" o "Al anochecer", sin olvidar la polémica "Inocentes con manos sucias"), Chabrol va describiendo la anécdota revelando al tiempo otros posibles niveles de lectura: de esa forma, aquélla queda trascendida al propio juicio del espectador, que contempla todos los datos posibles para la comprensión en profundidad de la película. Este "distanciamiento" impide cualquier tipo de apología moral. Chabrol retrata lo inevitable tratando de entender por qué lo es.

La autodestrucción de los personajes enamorados entre sí es de nuevo en "Une partie de plaisir" su leit motiv. Pero personajes encuadrados en la burguesía antes señalada y, por lo tanto, fabricantes de un sentido de la propiedad privada que arrastran a sus propias relaciones íntimas. El protagonista de "Une partie de plaisir" creará (como el de "El", de Buñuel) que su mujer forma parte de sus posesiones y que su relación amorosa, por el simple hecho de ser suya, será eterna. Los celos, la angustia y la inseguridad le dominarán cuando una de las piezas de sus propiedades se resquebraje, cuando su mujer entienda que necesita para sobrevivir otro tipo de amor.

El asesinato como solución es corriente en el cine de Chabrol: la autodestrucción adquiere así un sentido irreversible. Pero por encima de la anécdota, Chabrol descubre sutilmente parcelas que van profundizándola sabiamente. De alguna manera, todos estamos retratados en la película: los "tics" de los personajes corresponden a una forma cultural de relacionarse, a las consecuencias de la organización de una sociedad como la nuestra donde los seres humanos adquieren simplemente la posibilidad de consumir o de ser consumidos. Un retrato que no tiene elementos cotidianos (como podría tenerlos la secuencia

de la conversación en el coche de "Elisa, vida mía", de Saura, con el que, desde una perspectiva general, Chabrol tiene más de un punto de contacto), sino que vienen estilizados y recreados con esa admirable capacidad de síntesis más arriba señalada, síntesis que representa, posiblemente, lo mejor del último cine de Chabrol, que es, por otra parte, el mejor del autor.

■ DIEGO GALAN

Una tensión contradictoria

Con "El desierto rojo", Michelangelo Antonioni ponía fin a una etapa fundamental de su carrera: "La aventura", "La noche" y "El eclipse" formaban, con la película citada, esa famosa tetralogía donde el realizador italiano supo expresar algunas de las preocupaciones más definitivas de los primeros años sesenta. La incomunicación, la angustia, la alienación, serían así temas protagonistas de unas obras que se planteaban desde una perspectiva existencial la "dificultad de vivir", dentro de unos núcleos sociales identificados por Antonioni con la alta burguesía del neocapitalismo industrial. Cerrado este capítulo de su filmografía, el autor de "Il grido" busca un desplazamiento geográfico que, alejándole de su país natal, le permita abordar una nueva problemática. Surge así en Inglaterra "Blow-up", investigación sobre las posibilidades de acceder a la realidad y reflexión desesperanzada en torno a la influencia del arte en un sentido modificador, transformador. Y, en un momento de especial virulencia histórica, pocos meses después de los hechos de mayo del 68, cuando está cristalizando un proceso de "contestación general", nace en Estados Unidos "Zabriskie Point"... Película que los españoles hemos tenido que esperar siete años para ver en nuestras pantallas y, aun con este retraso perturbador,



"Zabriskie Point", de Michelangelo Antonioni (1969-70).