

ocupado por Eisenstein en tanto que teórico. En un momento en que se editan en la URSS sus amplias «Obras completas» y «Cahiers du Cinéma» se ha pasado más de un año publicando textos suyos a lo largo de diez capítulos acogidos con entusiasmo creciente, tenemos acceso —doce años después que otros países europeos— a estas reflexiones —y no a sus películas completas— que convienen especialmente cuando responden en profundidad a lo que el término significa. Sin duda, aquello que más me interesa del tomo son las cálas que Eisenstein realiza sobre su propia obra, la explicitación del proceso que va desde la idea a la ejecución del film, sus hallazgos estéticos inmersos en la joven aventura de un socialismo recién institucionalizado y capaz de absorber el más incansable entusiasmo. Como el de Sergio Mijailovich. Muy atacables ya sus teorías sobre el montaje de atracciones o «teoría de los excitantes estéticos», es esta zona vital, anecdótica a menudo, de «Reflexiones de un cineasta» la que más cercana nos resulta hoy. Aunque nadie puede despreciar su interpretación freudiana sobre el personaje de «Charlot» y, en general, sobre toda la sociedad norteamericana. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Los problemas de Grotowski

No sé hasta qué punto podríamos reprochar a Grotowski la ambigüedad terminológica, el impreciso idealismo —verdad, sinceridad, realizarse, acto creador, confesión carnal, etcétera— que domina en algunos puntos esenciales de su teoría. Considerando que se trata de un hombre de teatro a quien interesan los términos concretos —una de las razones de su admiración por Stanislawski es, precisamente, el carácter práctico, la base experimental y psicodramáticamente rigurosa de su método—, el

tono de exigencia moral, el imperativo categórico que subyace en todos sus razonamientos, podría estimarse como una contradicción. Nos encontraríamos con un concepto del teatro radicalmente renovador a partir de unas cuantas consideraciones abstractamente morales y de una crítica del teatro tradicional.

Esta impotencia verbal del método de Grotowski tendría su primera y sustancial coherencia en las reservas que el propio Grotowski manifiesta respecto del valor expresivo de las palabras. El objetivo de su teatro no es, en efecto, ni la ilustración —con acentos, gestos y movimientos— de un texto ni aun la propuesta de otro creado por los actores. La comunicación, según él, no es posible establecerla sólo mediante las palabras; éstas, más allá de su significación convencional, adquirirían un nuevo valor al integrarse a una expresión total, formando parte de un despojamiento en el que resultarían igualmente fundamentales la presencia corporal del actor, la voz, los sonidos y el movimiento, tomados como elementos que pueden, en compleja interdependencia, determinar, a través del necesario proceso creador, la verdadera expresión, y, por lo tanto, la verdadera comunicación. Justamente, para Grotowski, el carácter no literario del teatro es lo que explicaría su existencia, su razón de ser al margen del libro, su condición de hecho artístico específico no reemplazado por la lectura de un «texto dramático». De ahí, pues, esta primera e implícita explicación del propio Grotowski de las ambigüedades idiomáticas de su teoría.

Habría, sin embargo, que dar un paso más, quizá para descubrir, dentro del lamentable estado a que han llegado los idiomas en nuestro tiempo —en el que descubren, cada vez más, su origen y función sectarios, su inadecuación e impotencia para expresar, de forma convincente, sin esquematismos, la realidad del hombre—, el decididamente superior desarrollo del lenguaje sociológico respecto de ese otro, de orden más individual, en que se mueve Grotowski. Pienso yo si no habrá influido en ello decisivamente la asimilación superficial de ciertos postulados marxistas; esa sería la fuente de un lenguaje sociológico instrumental, hoy vul-

garizado, utilizado «sin saberlo», cuyo rigor, pese al dogmatismo e impropiedad con que suele administrarse, resulta, por comparación con el que se emplea para el análisis de los fenómenos individuales, indiscutible. Ello explicaría no ya la pobreza expresiva de los términos propuestos por Grotowski, sino nuestra propia y penosa pobreza al examinar su método, faltos de una apoyatura, de una argumentación, sociológicas que solemos aplicar más o menos automáticamente.

Por supuesto, podría ordenarse la exposición del método grotowskiano desde esas coordenadas puramente sociológicas. Pero sabemos que eso sería hacer trampa. Y que, justamente, el primer problema que plantea Grotowski —quizá sea esa la razón fundamental de su gran repercusión en el mundo— es la necesidad de trabajar en un plano que los triviales gregarismos del realismo socialista había marginado.

El idioma, a fin de cuentas, no hace sino registrar los desórdenes culturales. El que sea un país socialista quien plante el vacío y la necesidad de un trabajo destinado a valorar lo que subyace, ignorado e innombrable, en la realidad individual y social del actor, es un hecho, más allá de los términos específicos del teatro, de enorme interés. ■ JOSE MONLEON.

«Cel. la 44», de Toller-Formosa

Feliu Formosa, uno de los hombres más válidos del teatro catalán, ha concebido un interesante texto en torno a la figura del dramaturgo alemán —nacido en 1893 y muerto en 1939, año en el que se suicidó en Nueva York— Ernst Toller. Ha ensamblado fragmentos de los tres dramas fundamentales de este autor, «Los destructores de máquinas», «El hombre-masa» y «Hinkermann», con un párrafo de un cuarto drama, «La transformación», y fragmentos de las «Cartas de la cárcel» y «Una juventud en Alemania», todo ello de Toller, más otros textos de la época pertenecientes a diversos autores, entre los que tiene especial valoración el de Rosa Levine, la esposa de quien fuera compañero de Toller en las luchas por crear, en 1919,

a imagen de lo que sucedía en la URSS, la república socialista de Baviera.

La personalidad de Toller fue, en efecto, de gran relevancia política y literaria en la Alemania contraria al belicismo de la Primera Gran Guerra y a los valores —incluida la socialdemocracia de signo reformista— que lo habían patrióticamente sustentado. Ligado a las corrientes espartaquistas y a los movimientos que costaron la vida a Karl Liebknecht, a Rosa Luxemburgo y a tantos obreros, Toller ocupó un puesto relevante en la pronto aplastada República Popular de Baviera, siendo condenado a cinco años de cárcel, que cumplió escrupulosamente en el penal de Niederschönenfeld, mientras su correligionario, de posiciones más radicales, Eugenio Levine, era condenado a muerte y fusilado.

El doble interés político y dramático de este sugerente trabajo de Formosa es obvio. Teatralmente, se trata de una síntesis, apasionante en la lectura, con immediables posibilidades de recreación escénica, de una obra generalmente ignorada entre nosotros, pero de gran fuerza expresiva y temática. Políticamente vuelve a ser —y en este sentido, pese a su distancia, me atrevería a sugerir la relación entre el intento de Formosa y el «Marat-Sade»— una reflexión sobre la actuación del intelectual, del artista, en la lucha política, sobre las contradicciones existentes entre su personalidad, su capacidad individual de creación y ciertos términos radicales y masivos de la revolución proletaria. La solidaridad, unida a la distancia sociocultural, que mezcla y separa a intelectuales y proletarios, sería quizá el tema más agudamente apuntado por «Cel. la 44» —«Cel. da 44»—, precisamente a través de un escritor cuyo activismo está fuera de duda.

Las sugerencias, en fin, de este texto catalán, con el que se ha puesto en marcha la Colección de Teatro «El Gallinero», son muchas. Y aquí sólo cabe registrar someramente la línea del trabajo y desear a los editores el éxito necesario para que la prometedora colección vaya adelante. Por de pronto, a «Cel. la 44» hemos de agradecerle el que se haya atrevido a plantear un importantísimo tema, sin dogmatismos, dejando abierto el conflicto, y sin tampoco soslayarlo o endulzarlo. ■ J. M.

CINE

«Sympathy» para Vincente Minnelli

De todos los cineastas sacados a la luz por la «política de autores», quizá hayan sido Otto Preminger y Vincente Minnelli los que han sufrido un mayor daño tras las violentas «purgas» de la última etapa de «Cahiers du Cinéma». El estudio sistemático que se aplicaba a cada uno de sus films, el análisis exhaustivo de sus constantes más nimias y subterráneas se ve reemplazado por una especie de indiferencia, de significativo olvido. Si bien es cierto que ello es particularmente evidente en el caso del autor de «Exodus», el hecho de que Minnelli haya quedado relegado a una especie de «pasado glorioso» puede ser encubierto por el motivo de que —tras «The sandpiper», 1965— una sola película de este director ha llegado a los locales de exhibición («On a clear day you can see forever», con Barbra Streisand e Yves Montand). No deja de ser ésta una falsa causa. La demostración de dicha falsedad se halla entre nosotros: veinte semanas de proyección de «Castillos en la arena» y la reposición de «Tea and sympathy» («Té y simpatía», 1956), ambas en Arte y Ensayo, no han bastado para levantar en los antiguos y furibundos «minnellianos» el fervor que determinaban obras de la mediocridad de «Adiós, Charlie» o «El loco del pelo rojo». El público, por el contrario, no atento a estos vaivenes críticos y sí a motivaciones tales como los temas «duros, fuertes y atrevidos» o unos intérpretes consagrados, parece seguir fiel al creador de «Dos semanas en otra ciudad», señalando así de nuevo el divorcio espectáculo-medio-crítica especializada (cada vez más inevitable y lógico), aunque también el oportunismo más o menos mímico que caracteriza negativamente a ese mismo sector crítico.

Puede ser el momento, pues, de plantearse desapasionadamente la obra global de Vincente Minnelli. Toman-