

Argelia, sostuvo la política renovadora de Mendès-France. Había sido ya combatiente clandestino en la Resistencia, editorialista —política internacional— de "Le Monde"; sería después "Teniente en Argelia" —título de un libro combativo que le valió la acusación de "zapar la moral del ejército"—, para luego irse inclinándose hacia un cierto neutralismo. "L'Express" se convertiría en un semanario de la línea liberal de "Newsweek"; sobre su apoyo, S.S. fundó luego "L'Expansion" —con capital americano, del grupo McGraw-Hill— y publicó el dudoso libro "El desafío americano", lanzado como una operación comercial, en la que se incluyó un viaje a Madrid, donde fue más que abucheado por los estudiantes. Su entrada en política activa la hizo en 1962, como candidato "republicano de izquierdas", y fue derrotado. En 1968 volvió a intentar la candidatura, pero, repudiado por la Federación de Izquierdas, no llegó a presentarse. Servan-Schreiber entonces, como un cangrejo ermitaño, se metió en la concha fosilizada del partido radical, para utilizar sus estructuras históricas: de entonces data el "Manifiesto del partido radical", con el título literario de "Cielo y Tierra", que se publica ahora en España bajo el nombre de "El desafío radical" (1). Identificado por sus rasgos físicos y por su forma de actuación con la serie de los pseudokennedys que brotaron en el mundo a imagen y semejanza del desdichado presidente de los Estados Unidos, su programa se basa en el nuevo humanismo, en el "hombre político" por encima del "hombre económico" y, en suma, en la visión utópica del "hombre nuevo". Sus análisis económicos y técnicos de la sociedad francesa son de gran interés.

(1) Jean-Jacques Servan-Schreiber, "El desafío radical (Cielo y Tierra)", con la colaboración de un equipo dirigido por Michel Albert. Traducción de Ferrer Aleu. Plaza & Janés. Barcelona, 1970.

La "negritud": Senghor

Poeta y político, Leopoldo Sedar Senghor acuñó el término negritud con el que trataba de definir el conjunto de valores de civilización del mundo negro. Algunos le han acusado de racismo «al revés»; otros, de desviarse del camino de la

revolución igualitaria, en la que no se distingue entre negros y blancos. Formado en la cultura francesa, ha sido un defensor de la «francofonía», de la que De Gaulle quiso hacer una política —un colonialismo espiritual— y Senghor un «humanismo universal», sumando «negritud» y «francofonía» para llegar a un «socialismo» y una «libertad». Este sincretismo es la base de su libro «Libertad, negritud y humanismo» (1), y el conjunto del pensamiento del presidente de la República del Senegal aparece expuesto con encomio y alabanza en «Senghor y el socialismo africano», de Bartels (2). Ambos libros son imprescindibles para acercarse a una faceta del gran problema general africano.

(1) Leopold Sedar Senghor, «Libertad, negritud y humanismo». Traducción de Julián Marcos. Editorial Taurus. Madrid, 1970.

(2) C. M. J. Bartels, en colaboración con R. Benítez Serrano, «Senghor y el socialismo africano». Editorial Zero. Algorta, 1970.

ALTERACION

En la entrevista de Ramón L. Chao a J. M. Ullán, publicada en el número 439, un trastruque de líneas hacía incomprendible el párrafo final de la primera columna (página 64), que debió haber salido así:

«... esto, que carecería de toda significación propia, se me antoja venialmente heroico cuando el punto de partida excluye toda ruptura creadora: familia campesina, lecturas colegiales de monseñor Tihámer Toth y Pemán, militamiento fervoroso al caer en el mito Madrid... Mis poemas pretendieron sembrar la traición en la escalada turbia y anodina del muchacho listillo de aldeas...»

TEATRO

I Festival Internacional

Dos espectáculos muy mediocres han llenado una semana de este Festival: "Play Strindberg", de Dürrenmatt, por el Tubinger Zimmer Theater, y el "Don Juan", de Molière, por el Centre National Dramatique Langue-

doc-Rousillon. En ambos casos, transcurrieron las dos primeras representaciones con incidentes diversos, en un clima de Festival que, curiosamente, no se dio en las segundas representaciones, acogidas placenteramente por un público formado en su mayoría por residentes franceses o alemanes en Madrid.

"PLAY STRINDBERG", DE DÜRRENMATT

Es seguro que la traducción simultánea será parcialmente responsable de la general decepción provocada por esta obra de Dürrenmatt. Y no me refiero, claro está, al incidente de la primera noche, en la que una avería de tipo técnico en el sistema de traducción estuvo a punto de torpedear el espectáculo. Hablo del texto que pudimos escuchar y también de la espantosa ruptura del lenguaje de los actores que supone el verles moverse mientras el aparato te va dando unas palabras que proceden de una cabina. Es evidente que en el caso de los congresos políticos, cuando importan exclusivamente los contenidos de los distintos argumentos, un sistema de este tipo puede suplir casi a la perfección el desconocimiento del idioma de los demás. Incluso puede que sea conveniente, porque el aparato deja al orador en zapatillas, y sus palabras, privadas del calor y el énfasis originarios, valen sólo lo que dicen.

Es obvio que en el teatro las cosas no suceden igual. Y que el texto, privado de la encarnación del actor, leído con una entonación improvisada por un servicial locutor, se convierte casi en una pesadilla. Si a todos estos elementos añadimos la razonable duda sobre la calidad de una traducción, hecha con cierta prisa y con el destino específico de dos noches de cabina, comprenderemos la razón de que cualquier juicio sobre "Play Strindberg" deba hacerse con respetuosa cautela.

Una cosa, sin embargo, parece clara. La idea de Dürrenmatt de hacer, a través de una serie de «rounds», colocando a los actores entre las cuerdas de un «ring» de boxeo, variaciones sobre el tema strindbergiano de la lucha de sexos y el combate a muerte del matrimonio, es bastante discutible en su mismo planteamiento. La búsqueda de unas escenas «arquetípicas» —naturalmente no hay matrimonio sin un tercer personaje—, enunciadas por los propios actores como

si se tratase de una clase de anatomía, no parece que encaje con la constante apertura, las sugerencias permanentes, el ahogo ilimitable que procede de las obras strindbergianas o, más concretamente, de «La danza macabra», tomada en este caso como materia decisivamente inspiradora. El resultado último de este «Play Strindberg» es una especie de clisé Strindberg, una imagen de su teatro, más ensayística que poética, más propia de un análisis que de una recreación.

El juego de dos de los tres intérpretes —el otro era francamente bueno e interesante— contribuía todavía más a esta especie de horizontalidad didáctica que dominaba el espectáculo. Un espectáculo medio, mecánicamente preciso, al que le faltó imaginación y fuerza para sobrepasar el plano de las argumentaciones y los gestos de las «escenas» conyugales. Dicho sea todo ello con las reservas que las ya señaladas circunstancias imponen.

"DON JUAN", DE MOLIÈRE

Aquí pasó, la primera noche, algo de lo que era habitual en el Teatro de las Naciones cuando ocupaba el Sarah Bernhardt. El éxito de la representación se medía por el número de espectadores que quedaban en la sala al caer el último telón. Había veces, lo recuerdo muy bien, que quedaban poquitos, y los desolados actores saludaban al final ante una sala que habían visto llena en sus primeras salidas a escena.

Algo de esto ocurrió con el «Don Juan». No, como ingenosamente apuntó algún francés en las conversaciones que matinalmente se han desarrollado a lo largo de la semana, porque el «Don Juan» sea una cosa muy española, y andaremos poniendo reparos a su afrancesamiento literario. No; no es por ahí. Lo que sí ocurre, tal vez, es que «Don Juan» es un tema archisabido, que no puede asombrar a los espectadores, y que descubre de inmediato, si las tiene, como en este caso, sus debilidades escénicas. El público sabía a los pocos minutos que el actor que hacía Don Juan era superficial, sin sobrepasar las posibilidades de un galán de «boulevard», y que su criado sostenía la eficacia cómica de su actuación en una serie de trucos del más viejo teatro... Toda la interpretación, por decirlo de otro modo, aparecía



"DON JUAN", DE MOLIÈRE.

dominada por un naturalismo convencional, más o menos correlativo al que ha ido matando poco a poco la Comédie Française. En última instancia, quizá el «Don Juan» no hacía otra cosa que mostrar el rutinarismo de la escuela interpretativa francesa, tierra de grandes teóricos, pero, al menos en nuestros tiempos, de escasas propuestas —Planchón y alguno más— escénicas dignas de consideración. Paris cuenta hoy mucho más como caja de resonancia, como lugar desde donde llegar a cualquier teatro del mundo —la lista de los autores o compañías o espectáculos, «impuestos» al mundo por París, sería interminable—, que como ámbito de creación. El «Don Juan», versión a la pata la llana, elemental, sin más aportación discutible, pero aportación al fin, que su escenografía, que vimos en el María Guerrero, quizá sirva, en fin, para mostrar a Molière a ciertos públicos ingenuos, poco avezados al teatro. Pero en Madrid, y en el marco de un Festival Internacional, por-poco exigentes que se'n ambas circunstancias, ha parecido desplazado, rutinario y sin relación ninguna —y no hay el menor asomo de «snobismo» en mi petición— con los que pudiéramos llamar problemas estéticos.

Por qué la
elección
de Pura Lana Virgen
para las creaciones.

Boyman

Porque la Moda **"BOYMAN"** sigue fiel a las muchas ventajas que ofrece la más noble de las fibras.

MARCA LANA



PURA LANA VIRGEN



cos o de cualquier otro tipo del teatro moderno. La función podía ser de no importa qué año desde los tiempos de Molière hasta hoy. ■ J. MONLEON.

''A los hombres futuros, yo. Bertolt Brecht''

Resulta difícil, muy difícil, hablar de este espectáculo. Por ejemplo, y ateniéndonos a la triunfal acogida de la noche del estreno, ¿es lógico que ésta se dé en una sala donde los espectadores han pagado 250 pesetas por butaca?, ¿qué ironía última, qué ejemplo de digestión total de un autor revolucionario no encerrarían tantos aplausos y tantas críticas clamorosas? De estos interrogantes pasaríamos ya a un debate bastante complicado que cuenta con innumerables artículos, ensayos e incluso obras teatrales —como es el caso de «Los plebeyos ensayan la rebelión», de Gras— que, a su vez, sería necesario dividir en dos tiempos: uno, primero, dedicado a los términos en que, tras una década de sacralización, se proyecta hoy la obra general de Brecht sobre la burguesía occidental, y otro, segundo, centrado en las relaciones entre el espectáculo del Bellas Artes y su público.

Que se digan en España los poemas de Brecht y se canten algunos de sus «songs» —no parece muy claro que deba llamarsele canciones a secas, que hacen pensar en un tipo de expresión mucho más simple, textual, musical e interpretativamente de lo que son las «canciones» de Brecht— es siempre, en principio, positivo y útil. El alto precio de las localidades resulta en este punto, sin embargo, una importantísima limitación. Brecht, el pobre Bertolt Brecht, se convierte en materia de una gala casi aristocrática. Y, además, obtiene un triunfo absoluto.

Tendríamos ahora que considerar otro aspecto del tema: ¿hasta qué punto el espectador convocado tiene noticias de la obra de Brecht? Este es un extremo nada desdeñable para valorar la selección del material hecha en su día por Strehler y ofrecida ahora en una buena versión de Lauro Olmo. Porque si tal material puede ser didácticamente oportuno para quien no conozca en absoluto la obra del gran autor alemán, resulta, en cambio, bastante inexpressivo para quien la conoce media-

namente. Quiero decir que la selección, ordenación y trabazón de los poemas y canciones no significan la conquista de ninguna nueva dimensión o profundidad en el conocimiento de Brecht, sino una especie de somero repaso de algunos de sus textos. Estamos, pues, ante otra ambivalencia.

Vendría, al fin, contempladas estas circunstancias socioculturales —cuyo examen resulta inapelable en el caso de Brecht; recordemos su máxima, «la verdad es una cosa concreta», y no cambia, de forma concreta, el sentido de sus poemas en función de su audiencia?—, un problema teatral importante, relacionado con la estructura del material y la forma en que ha sido ofrecido desde la escena del Bellas Artes. Lauro Olmo dice en la nota del programa: «... Lo que se dice en este espectáculo o hecho teatral trata de ajustarse a una perspectiva escénica. El resultado, así nos lo parece, es que la figura del gran poeta alemán no sólo cobra cierta corporeidad, sino que se logra la impresión de que es él mismo el que nos habla».

Quizá esté ahí el quid de la cuestión, por cuanto el objetivo perseguido no se ha materializado con la suficiente claridad. El lento tránsito del anarquismo juvenil a las duras horas de destierro, de éste a la vuelta a Berlín, con la gran hora del Berliner Ensemble, entrecortada de ambiguos recelos ante nuestro autor y la burocracia comunista, hasta acabar en esa especie de cansancio, aun creador, de los años 53-55, esa imagen humana de un escritor que anduvo toda su vida buscando, en los libros y en sus experiencias cotidianas, la respuesta a la crisis socio-política contemporánea, la vida de Brecht, en suma, no está en el espectáculo. Cada poema tiene su autonomía, vive sin mostrar lo antecedente y lo posterior, como una máxima política, como una reflexión aislada, sin hacerse visible como parte de un hombre cuyo retrato ya está hecho.

La puesta en escena, contraviniendo el espíritu brechtiano, su amor a la diversión y a la teatralidad, se ha movido renunciando a toda creación. Luz y decorado permanentes. Fernán-Gómez, salvo en un par de ocasiones, siempre encima de una tarima, leyendo los poemas colocados en el atril; Massiel, saliendo por el mismo lado, cantando en el mismo sitio, saludando con una solemnidad que se oponía al carácter de muchas de sus