

HEGEL, G. W. F.

"Lecciones sobre la Historia de la Filosofía".

Tres volúmenes.
1.324 páginas.
1.700 pesetas.

JAEGER, W.

"Demóstenes. La agonía de Grecia".

312 páginas.
375 pesetas.

COHEN, G.

"La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XV".

360 páginas.
350 pesetas.

OPPENHEIM, F. E.

"Ética y filosofía política".

248 páginas.
350 pesetas.

COMTE, A.

"Primeros ensayos".

306 páginas.
375 pesetas.

NORTG, D. C. y MILLER, R. L.

"El análisis económico de la usura, el crimen, la pobreza, etcétera".

186 páginas.
300 pesetas.

RUNCIMAN, W. G.

"Crítica de la filosofía de las ciencias sociales de Max Weber".

178 páginas.
300 pesetas.

EN PREPARACION

HEGEL, G. W. F.

"Escritos de juventud".

BLOCH, E.

"El pensamiento de Hegel".

472 páginas.

JAEGER, W.

"La teología de los primeros filósofos griegos".

270 páginas.

y trágico del que acaba siendo esta película.

Siguiendo la trayectoria vital de una presa "común", se van descubriendo las condiciones en que viven los presos en las cárceles españolas, las angustias paralelas que sufren, las humillaciones a que están sujetos. Ambientada en los últimos años de vida de Franco, la película recorre la ansiedad de estas presas —que conviven en ocasiones con las "políticas"—, los tormentos de la espera, la mezquindad de quienes muchas veces las controlan, la injusticia de muchos de sus "casos" y, en definitiva, se quiere plantear una panorámica insólita sobre la vida española de esos años (años que, en ese plano concreto, no ha cambiado tanto desde entonces).

"Carne apaleada", sin embargo, no llega a tanto. La superficialidad con que están narradas bastantes de las peripecias de su protagonista, la excesiva insistencia en su caso concreto —con esa larga, interminable e inverosímil parte final con su decepción amorosa (inverosímil por los términos concretos de la narración)—, van rebajando de interés lo que sobre el papel o sobre las intenciones de Javier Aguirre era, sin duda, más ambicioso. Hay algunos momentos concretos (las conversaciones en

mina ese acostumbrado interés entre nosotros que suponen las intenciones. Que, como de costumbre, también suelen estar acompañadas de aciertos parciales. En este caso, me parecen indiscutibles los de esa excelente actriz que es Esperanza Roy, demasiado marginada en el cine español de lo que su talento y sensibilidad merece. ■ D. G.

TEATRO

"Aula Brecht"

Feliu Formosa es una de las personalidades más sólidas del moderno teatro catalán. Lo ha probado —por citar sólo lo que yo he tenido oportunidad de conocer directamente— traduciendo a Brecht y a Toller; dirigiendo "El retablo del flautista", en aquel montaje que se mantuvo meses y meses en el Capsa barcelonés; realizando una excelente labor didáctica, como profesor y conferenciante; trabajando como actor en el "Lairet", cuando, prohibido el texto, una serie de hombres de teatro decidieron asumir el riesgo de representarlo semiclandestinemente... A este Feliu Formosa y a Carles Grau —que firma la dirección— les debemos uno de los más insólitos trabajos que nunca se hayan hecho entre nosotros sobre la figura de Brecht. Lo titulan "Aula Brecht", con lo que señalan no sólo el objetivo perseguido —explicar, hacer entender, a Brecht—, sino las mismas características formales de su propuesta.

Son varios los espectáculos —uno, del propio Berliner Ensemble— que han intentado resumir, a través de algunos de sus poemas de sus textos, de sus canciones, la personalidad del dramaturgo alemán. En Madrid alcanzamos a ver una de estas "Antologías", interpretada por Massiel y Fernán-Gómez.

Aclaremos en seguida que la aspiración de Feliu Formosa y de Carles Grau tiene formalmente poco que ver con toda esa serie de trabajos. Si se llama "Aula Brecht" no es sólo por la intencionalidad temática, sino por el espacio en que ha sido concebida: un aula. De ahí que el Saló Diana —que es donde yo he tenido ocasión de ver el trabajo—, en lugar de confiarle el gran teatro, lo presentase en una pequeña salita del primer piso, cuyos pupitres y pizarras reproducían

exactamente la imagen de un aula escolar.

El profesor —y actor— era Formosa. Su única y dinámica escenografía, la pizarra, sobre la cual iba dibujando las correlaciones de los distintos poemas. Se comprende que, en un primer instante, tanto Formosa como Grau pensaran en la utilización de la música —elemento primordial en la concepción teatral de Brecht— y en la inclusión de diapositivas, recurso este último, por lo demás, totalmente frecuente entre las técnicas pedagógicas. Sin embargo, al final —y salvo una brevísima utilización del magnetófono— el proceso de creación ha ido eliminando todos esos apoyos auxiliares, hasta centrarse en una singularísima "dramatización" de la "clase", consistente en hacer del actor-profesor el único centro de atención. La resultante es así doblemente sugestiva; desde el punto de vista teatral, al revelar la "teatralidad" potencial del aula; desde el punto de vista pedagógico, al descubrir hasta qué extremo la "actuación" del profesor constituye un importante factor de su eficacia.

De algún modo, la poética de este "Aula Brecht" tendría mucho de manifestación quintaesenciada, reducida a puro hueso, de ciertas líneas maestras del pensamiento brechtiano. El espectador es, a la vez, alumno; pero la relación "escolar", lejos de gravitar como una atadura opresiva y tediosa, crea el grato sentimiento de aprender en libertad, de escuchar y ver a un profesor que, en lugar de reducir la vida a los datos de su especialidad, se vale de una verdadera poética para transmitirnos esa concepción del mundo que llamamos Brecht, la cual, como toda expresión artística, excede en riqueza y complejidad a cualquier esquema.

El actor-profesor escribe en la pizarra la selección de textos que formarán el programa. Según los va diciendo, borra el título correspondiente. Además encadena una serie de dibujos que mantienen la más diversa relación con los textos, desde la síntesis gráfica del tema a la ironía, desde la ilustración fotográfica a la transcripción visual más imaginativa... Entre los textos y poemas figuran: "Del pobre Bertolt Brecht", "Contra la seducción", "Balada de Ana Cash", "Canción de la rueda hidráulica", "Jenny", "Si los tiburones fuesen personas", "Preguntas de un obrero cuando lee", "Cartilla militar alemana", "Placeres", "A los nacidos después"... lo que arroja, en su conjunto, un



la escalera, la violación del invertido, el enfrentamiento violento con la directora, la supuesta existencia de unas monjas carceleras) que distorsionan la narración por postizas o falsas. Y es lamentable. Creo que se debe sobre todo a esas exigencias de producción de plantear la película en términos "comerciales", cuando muy probablemente "Carne apaleada" sería tanto más comercial cuanto más auténtica y feroz resultara.

Lo que, a pesar de todo, no eli-

material de bien estudiadas transiciones, en donde el humor sucede siempre a la exposición doctrinal o a la reflexión trágica.

En un momento dado, Formosa dicta uno de los poemas al público; luego elige a uno de los espectadores para que lea lo escrito. La participación adquiere una concreción cordial y solidaria, bien distinta de tantas parti-



AULA-BRECHT

cipaciones compulsivas. Se forma "parte" del espectáculo por la consecuente razón de que formamos, inevitablemente, parte de sus temas. ■ JOSE MONTELEON.

Sala Cadarso Dario Fo

Tras "De la buena crianza del gusano", espectáculo que el grupo El Espolón del Gallo ha ofrecido en numerosas ciudades —hasta alcanzar un total de 400 representaciones—, se han presentado ahora en la Cadarso con "Muerte accidental de un anarquista y otros subversivos", de Dario Fo. Que yo sepa, es el primer texto que se representa entre nosotros de quien es hoy una brillantísima personalidad del teatro italiano. Y digo personalidad, sin añadir ninguna especialización, porque Fo no sólo es actor, autor y director, sino que todo ello se articula en función de una poética que atiende por igual a estas tres raíces. ¿Sería, por ejemplo, imaginable una obra como "Muerte accidental..." si el autor no fuese además actor? Yo creo que no. Porque la obra, aun teniendo una incuestionable sustantividad dramática, está, sin duda, imaginada desde la "actuación", desde

una "histriomanía" —según se define y nombra irónicamente esa forma de locura en la misma obra—, que si, en lo concreto, es la enfermedad de uno de los personajes de la historia, poéticamente tiene mucho de sueño de un actor. ¿Quién no ha imaginado, cuando ha sufrido algún tipo de atropello, que desarmaba y sorprendería al adversario enseñándole algún fantástico carnet? ¡Qué maravilla! Poder soltar un "¿Sabe usted con quién está hablando?" y ver cómo, tras la milagrosa revelación, el otro pedía perdón y sonreía amablemente. Este sueño, tan natural, a fin de cuentas, vive secretamente en el corazón de la inmensa mayoría de los hombres. Pero sólo un actor parece que tiene derecho a explicitarlo, entre otras cosas porque su oficio consiste precisamente en ser distintos personajes, en vivir sobre la escena lo que no pasa de inactuados sueños para el común de las gentes. ¿Qué ocurriría si en una comisaría de Policía, donde se han cometido incontables violencias —incluida la de impulsar a un detenido inocente a arrojarse por la ventana—, pudiéramos entrar como jueces? ¿Cuál sería el comportamiento de los poco antes autoritarios policías? ¿Qué pasaría si pudiéramos estar en esa misma comisaría, tomados por un importante oficial, cuando llega una periodista dispuesta a averiguar lo que ha sucedido? ¿Y si de pronto nos convirtiéramos en un obispo? ¿Qué mundo resultaría de esta extraña suplantación de personajes, de esa momentánea autoridad del hablante? ¿Qué verdades se descubrirían, qué temblores aparece-

rían en los que viven de hacer temblar diariamente a los otros, qué papeles verían la luz, qué nueva historia sería contada?

Ese es el sueño revolucionario de Dario Fo y a él ha dedicado la comedia. Lo que resulta es, por ello, realidad y sueño a un tiempo. Realidad, como la situación previa, como conjunto de personas y comportamientos que provocan la muerte de un anarquista inocente. Sueño, porque, aun cuando Dario Fo intenta justificar la anécdota —imaginando que el "histriomano" es un personaje más—, toda ella se apoya en un juego inverosímil, en una posibilidad fantástica. La coexistencia de ambos planos poéticos, la denuncia de una realidad precisa a través de un supuesto increíble, es lo que genera la resultante singular de un realismo fantástico, de una denuncia amarga llena de ángel, de humor y de histrionismo.

El trabajo de El Espolón del Gallo —la traducción es de Carla Mettelini y la coordinación de Jesús Sastre— es sólido, compacto. Los elementos cómicos se subrayan lo necesario para que prevalezca la línea de tragicomedia que el autor incluye entre sus propuestas. El trabajo de Rafael Martín, Piero Falla, José Manuel Mora, Miguel Zúñiga y Mercedes Sanchiz es, en conjunto, muy aceptable, dentro de personajes —salvo el de Rafael Martín, el "histrion" y transformista— un tanto arquetípicos, manejados con trazas de esperpento.

Acaso la poética de la puesta en escena sea, con respecto al original, poco "histriónica", más ganada por la caricatura crítica

que por ese juego de la "verdad inverosímil", de la fantasía reveladora, de la magia impertinente, que, a mi modo de ver, existen en la ambición de Fo, autor, actor y director. Nuestras tradiciones —el esperpento, lo grotesco, el sainete...— son distintas de las que andan detrás de la pieza de Fo, más irónicas, más inspiradas por esa línea de convención y de juego que arranca de la Comedia del arte. Al buen trabajo de El Espolón del Gallo le falta quizá un poco de ligereza y de magia; cosas que tal vez eran compatibles con su muy plausible interés en proyectar los elementos críticos de la obra. ■ J. M.

ARTE

A mí lo que más me gusta de los gallegos —y de las gallegas, claro— es que continúan siendo gallegos a pesar de todo y por encima de todo. Su biografía y sus conocimientos no los modifican sustancialmente el dato cierto de su nacimiento en tal lugar. He ido a ver la exposición de la gallega María Antonia Dans, que no sé si estará abierta aún cuando salgan estas líneas, pero que sin duda es la exposición de una gallega y sus cuadros continuarán siendo gallegos cuando salgan estas líneas. Al ir a Biosca para ver la nueva obra de María Antonia, esa es la primera impresión que salta a la vista: ¡Pero esta mujer se ha transformado! Sí: se ha transformado por acentuación de su galleguidad originaria. ¿Pero es que hay "una pintura gallega"? Sí, yo creo que sí. Lo que hacía el pobre Grandío, en cuya memoria se hace hoy una exposición homenaje en "Faunas", era pintura gallega. Lo que hace Mercedes Ruibal... Y, por supuesto, la pintura de María Antonia Dans. Pero vedmosla.

María Antonia Dans

Galería Biosca. Madrid

La galleguidad de un arte, de una pintura, no se alcanza como consecuencia de una deliberación ni de un sistematismo. Ocurre que a determinados artistas le nacen cuadros "gallegos"



"Muerte accidental de un anarquista y otros subversivos", de Dario Fo.