

Palabras éstas de Alonso que reafirman el carácter profundamente abierto de la obra, cuanto hay en ella de propuesta riquísima antes que de habilidosa construcción. Puesto a rechazar la poética de la comedia burguesa al uso, Baroja recurre al pliego de cordel y al folletín, lo que, con independencia de la distancia verbal, la aproxima en muchos aspectos a ciertas obras de Valle, y más concretamente a "Las galas del difunto" y "La hija del capitán". La obra tiene, por ello, mucho de pieza entrecortada, a trancos, encerrada en una sucesión de viñetas. Inútil añadir que un teatro así plantea apasionantes problemas formales, que van desde la interpretación al grafismo de los trajes y decorados. Y, sobre todo, a esa especie de estructura superior e implícita, dentro de la cual — y en esa relación está la amargura y la grandeza posible de la obra — se inserta la historia explícita de un condenado a muerte y un verdugo, a cual más inocente, que buscan en el garrote la posibilidad de ser tomados en serio por la sociedad en que viven. La pieza es un pasquín, un trazo grueso, cuyas significaciones sociales se ofrecen a la participación cocreadora del espectador. El montaje del Teatro Libre llena algunos de los sabios blancos dejados deliberadamente por el autor, subrayando, por ejemplo, cuánto hay en la obra de alegación contra la pena de muerte. Otros "márgenes" son, sin embargo, discutiblemente desaprovechados, quizá porque José Luis Alonso, arrastrado por la tradición teatral española y por la sonrisa del público busca a veces en la farsa lo que debió buscar en los horrores ingenuos y verdaderos del folletín y del romance de ciego. ■ JOSE MONLEON.

## Teatro y libertad: la respuesta sigue

No sería justo decir que los hombres de teatro han desempeñado un importante papel en el nacimiento de la cada vez más firme campaña en favor de la libertad de expresión, por el hecho de que el consejo de guerra a dos actores de Els Joglars generara la solidaridad del sector. Más bien habría que invertir el argumento y decir que el teatro ha sido, a través de todas las épocas, una expres-

sión especialmente controlada, una actividad generalmente temida, por cuanto hay en ella de instrumento revelador de aquello que los grupos dominantes quieren mantener oculto.

El teatro pregunta, muestra comportamientos que no se ajustan a los patrones establecidos, desvela lo que muchos personajes desean en lo más profundo de sí mismos, mientras parecen respetar las reglas sociales; descubre conflictos allí

tamente, a la función reveladora que, sin necesidad de recurrir a heroísmos ni excepciones, debía cumplir regularmente el teatro en una comunidad. Función que, como es lógico, no se agota en el contenido del "mensaje", sino que trae aparejada la investigación y el desarrollo del lenguaje artístico.

Todo esto, fraguado en muchos años de Historia — desde los tiempos en que los cómicos no eran enterrados en sagrado



Por la libertad de Els Joglars.

donde los cronistas del orden pintan la paz. Esa es, en última instancia, la grandeza del teatro y su aportación al proceso de la Historia; esa es, también, la razón de que generalmente se le amordace, ya sea con el burdo mecanismo de la censura previa, ya sea a través de unas estructuras que reducen prácticamente a cero su teórica libertad. Si el hombre quiere verse representado, parece haberse dicho el poder a través de los siglos, ¿por qué no utilizar esta necesidad para controlarle?

¿Por qué no procurar que acepte como verdaderas una serie de representaciones en las que el mundo sea explicado según los intereses del poder? Hechas estas preguntas, el sentido del teatro se invierte, dejando de ser la expresión pública, por medio de un lenguaje estético específico, de las interrogaciones y las discrepancias, para transformarse en una reafirmación de la norma, algo así como en una jurisprudencia ilustrada que, a través de los distintos casos, muestra de qué parte está la ley y quién merece ser castigado. Cuando Lorca hablaba de la relación directa entre la salud teatral y la salud de un pueblo se refería a eso estric-

a la hora en que nuestro contemporáneo Amin decidió fusilar a los intérpretes de una obra, cuyo tema podía, indirectamente, criticar sus abusos —, es lo que, con mayor o menor conciencia, bulle en nuestras mejores gentes de teatro, quizá ingenua pero seriamente sacudidas por un conjunto de sentimientos que se resumen en la frase, un tanto estereotipada, de defensa de la libertad de expresión.

Esos sentimientos son los que, días atrás, concentraron en Madrid a más de una veintena de grupos del teatro independiente, en buena parte procedentes de la periferia peninsular. Esos fueron los sentimientos traducidos a pancartas, máscaras y música. Eso fue lo que, muy lógicamente, les llevó ante el Ministerio de Cultura y a la entrevista con su titular. Eso fue, en fin, lo que hizo de la caravana una manifestación inoportuna, liquidada con golpes a las personas, destrozos en las furgonetas y una actriz que, cuando escribo estas líneas, no se sabe si perderá un ojo. ¿Será posible que alguien creyera que aporreando a un cómico se respondía a las últimas acciones terroristas?

El mismo sentimiento conformó otro acto distinto. Medio centenar de personalidades del mundo cultural, muchas desplazadas a Madrid con ese fin, se reunieron en la galería Juana Mordó ante unos cuantos periodistas. También había senadores, diputados y unos cuantos políticos. El fin del acto era, por su misma sencillez, conmovedor. Se trataba de reunirse, tanto por lo que suponía de solidaridad entre los presentes, como de solidaridad con cuantos han sufrido castigo por ejercer la libertad de expresión. También se formó una comisión para solicitar audiencia con Adolfo Suárez y con el Rey; se dirigió un documento al presidente de las Cortes; se redactó un comunicado a la prensa sobre el sentido de la reunión, aparte de contestar a cuantas preguntas hicieron los periodistas... ■ J. M.

## Contradicciones del intelectual pequeñoburgués

La extensa producción teatral gorkiana es prácticamente desconocida en España. Sin embargo, la simple lectura de su teatro nos lo descubre como un dramaturgo de una actualidad extraordinaria. Uno de los temas centrales de su producción dramática lo constituye el análisis de la condición del pequeñoburgués, de sus comportamientos, egoísmos y rapacidades. Ya entonces distinguía que este sector social, que vive preso de las ilusiones de sentirse clase dominante, pero sumido en condiciones de existencia próximas a veces a las del proletariado, personifica con sus angustias permanentes, su paradójico pánico a los cambios, sus ilusiones de marchitas o imposibles grandezas, una especie de peso muerto que retrasa o impide el avance hacia conquistas sociales y políticas del conjunto del pueblo.

En *Los veraneantes*, escrita en 1904, Gorki presenta a los hijos de estos pequeñoburgueses que se han convertido en abogados, médicos, escritores, filósofos. Estos intelectuales pequeñoburgueses, sorprendidos en su período veraniego, que es como su paradigma vital, se aburren en ocios perpetuos, se descomponen en su letargo, sucumben lentamente, flirtean con sus neurosis mimadas como flores exóticas que necesitan intensivos cuidados. En esa pequeña comunidad humana que muestra los rasgos típicos de

ese sector social, la figura de María Lvovna, médico de profesión y militante clandestina, descubre, tal y como el propio Gorki señalaba en sus "notas", el camino de salida en el trabajo, la acción y el compromiso social.

Gorki escribe *Los veraneantes* recogiendo los ecos de la preocupación de Turgeniev sobre "el hombre útil". Pero si éste se limita a describir las causas de la inutilidad, él insiste en la necesidad de ser útiles mediante la acción y el compromiso. De ahí su oposición a las tesis de pasividad y resignación de Dostoyevsky y Tolstoy. Gorki se expresa en términos muy duros al referirse a la responsabilidad de intelectual: "Los intelectuales burgueses —dice—, ¿qué pueden hacer en la batalla de la vida? Vemos que huyen de ella con inquietud y miedo, refugiándose en los oscuros rincones del misticismo o en los gratuitos cobertizos de la estética, contruidos a toda prisa con materiales robados".

El Instituto Alemán de Madrid ha presentado *Los veraneantes* en una versión filmada para televisión por la Schaubühne de Berlín Occidental, dirigida por Peter Stein. Conservando la totalidad del sentido del original, un profundo trabajo de dramaturgia ha suprimido algunos personajes episódicos y alterado el orden de las escenas para reforzar las contradicciones del conflicto entre quienes pretenden mantenerse al margen de la realidad, prisioneros de su mundo artificioso e inútil, y quienes siguen a María Lvovna en la senda del trabajo y la acción. La responsabilidad del intelectual se sitúa como hilo conductor del conflicto, por eso la escena inicial del film-representación gira en torno a la función y oficio del escritor, Jakob Schalmov en este caso, con materiales que existen en el texto, pero que constituyen una escena prácticamente nueva.

Es necesario destacar en la labor de la Schaubühne la perfección del trabajo de los actores, alguno de los cuales hemos visto en España en films como "La súbita riqueza de los pobres de Konbach". Sus nombres no son conocidos internacionalmente, no pertenecen a ningún "star system". La Schaubühne berlínesa es una compañía de sólida formación ideológica que practica un teatro militante. Pero su militancia se traduce en un consciente trabajo teatral, en la búsqueda de la creatividad y la perfección como fundamento de su eficacia estética e ideológica. En ningún caso, como a veces pasa desgraciadamente entre nosotros, se inten-

ta cubrir un trabajo técnico y artísticamente mediocre y rutinario, con la politización puramente exterior en forma de publicitaciones de todo tipo: todo vale.

El montaje de Peter Stein, en la medida en que potencia los contenidos acentúa la constante actualidad de la obra de Gorki. No en vano, Manfred Wekwerth en una de sus intervenciones en los recientes "Diálogos Brecht" en Berlín, diría que el Berliner Ensemble trabajará en el futuro con jóvenes autores como Máximo Gorki y W. Shakespeare. Gorki, como O'Casey, tienen el valor, la lucidez y la actualidad de hacer de la lucha de clases el núcleo de sus conflictos y procesos dramáticos. ■ JUAN ANTONIO HORMIGON.

## CINE

### "The front"

Hollywood debía una película directa sobre las depuraciones del senador MacCarthy y su Comité de Actividades Antiamericanas. Que en otras películas haya habido alusiones a lo que, sin duda, fue uno de los períodos más amargos y determinantes del cine norteamericano, no justificaba esta exclusión, en un momento, sobre todo, en el que ya ha desaparecido el "touch" publicitario que nos hacía entender la democracia norteamericana como el me-

### "NOVECENTO"

Se acaba de estrenar "Novecento" en Barcelona; dentro de un par de semanas llegará a Madrid. Integra, titulada y en dos partes, como se ha exhibido en otros lugares de Europa. En los Estados Unidos, en cambio, donde ha estado retenida hasta hace un mes, se proyecta una versión de cuatro horas, montada por el propio Bertolucci y que él considera más ajustada, más simple, menos lírica que esta otra versión de cinco horas largas que comenzamos ahora a conocer los españoles.

"Novecento" es, sin duda, una de las obras máximas de la historia del cine, una película que supera en resultados cualquier film político al uso para erigirse en pieza fundamental de la cinematografía y en obra clave para la comprensión de nuestro siglo. Aunque situada en la historia italiana, "Novecento" amplía sus perspectivas para colocarse —por su rigor, su militancia, su imaginación y su sentido estético— en una pieza imprescindible para la comprensión del hombre del siglo XX, de sus circunstancias y limitaciones. Una obra que no debía tolerar esa absurda división en dos partes (que determi-

na en muchos una comparación competitiva), dado que se trata de un todo coherente del que no puede sobrar ni uno solo de sus planos.

Controvertida película en el momento de su estreno (la polémica levantada por el PCI, las complejas discusiones en torno a por qué Bertolucci había aceptado la realización de una película revolucionaria, sujeta al servicio del gran capital; la ambigüedad del final, que a muchos irritaba), sigue aún hoy —dos años después— despertando el apasionamiento o el rechazo en grados polémicos.

Tendremos ocasión en sucesivos números de comentar más ampliamente "Novecento" y de publicar una entrevista en exclusiva con su director, probablemente el cineasta más inteligente, sensible e importante de nuestra época. ■ D. G.



por sistema posible para la vida colectiva.

Martin Ritt ("Hud", "Cuatro confesiones", "El espía que surgió del frío", "Hombre" y "Mafia", por citar sólo algunos de sus últimos títulos exhibidos en España), de la mano del guionista Walter Bernstein (ambos mencionados en la famosa lista negra del principio de los cincuenta) ha realizado una espléndida película, cuya única temática es la "caza de brujas". Con elementos probablemente autobiográficos, Ritt ha narrado las aventuras de un pobre hombre dedicado a presentar como suyos los guiones escritos por hombres de la "lista negra". El ambiente opresivo, las persecuciones, los suicidios, la lenta pero implacable corrupción de aquellos años, son reflejados en la película sin excesiva dureza, pero con una espléndida eficacia, a la que colabora de forma directa el humor.

Humor de las situaciones, de algunos diálogos y, fundamentalmente, de Woody Allen, como intérprete de ese analfabeto convertido de la noche a la mañana en un guionista de éxito. Woody Allen se revela en esta película, muy por encima de las que él mismo ha dirigido —incluida "Annie Hall"—, como un extraordinario actor, capaz de los más sorprendentes matices, de la más compleja y rica capacidad expresiva. Sin Woody Allen, es probable que "The front" no fuera una película de tal importancia, precisamente porque su sentido del humor, su ternura, su eficacia, compensan esa ausencia de agresividad que en algunos momentos parece echarse de menos en el trabajo de Martin Ritt.

Probablemente porque el director ha querido huir, a estas alturas, de convertir su película en un panfleto oportunista; su interés versa sólo en la necesidad de construir un documento histórico, como parece indicar el inteligente prólogo que inicia la película, donde, con unas escasas imágenes, se sitúa, geográfica e históricamente, la acción que va a continuar. En este sentido, quizá hubiera sido preciso que, para su distribución internacional, "The front" alargara un poco ese prólogo, situando al espectador con más detalles en la personalidad y obra del terrorífico MacCarthy. Bastantes espectadores, a juzgar por sus comentarios, dudan en ocasiones en entender con mayor exactitud la situación exacta que la película refleja.

De cualquier forma, "The front" es un film de interés y que viene pasando inadvertido, quizá porque la presencia de