

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

(Viene de la página 72)

Círculo, formado por publicistas, especialistas en ciencia política y representantes del Movimiento Pax Christi. La finalidad de este grupo era dialogar y reflexionar sobre cuestiones básicas que el mundo actual plantea a la Iglesia y a la sociedad humana, favoreciendo el proceso de democratización, que es una de las características de nuestra época.

En 1970 fue aprobado un nuevo «memorandum» sobre la democratización en la Iglesia; y este libro que comento resume ordenadamente los principales puntos de este estudio casi exhaustivo que han hecho estos significados católicos alemanes.

En estos tiempos ha habido grandes discusiones dentro de la Iglesia acerca de su posible democratización, y son muchos los que objetan que esta democratización es imposible, porque el origen de la Iglesia es sagrado y, por tanto, intangible.

Pero estos católicos germanos aclaran muy bien que una cosa es que los creyentes creamos que Cristo es la cabeza de la Iglesia y de toda su estructura, y otra muy distinta que sacrilegemos excesivamente el poder de un jerarca determinado en la misma. En la comunidad de los creyentes, todos son iguales, aunque tengan funciones diferentes; y todos son responsables de su funcionamiento: como personas humanas que son, no pueden jamás abdicar de su iniciativa y de su participación activa en algo que les afecta profundamente en su calidad de personas.

Son muy interesantes los datos históricos que resumen tanto el proceso democrático de la primitiva Iglesia, que, poco a poco, se fue perdiendo, como la constitución de los Concilios Euménicos de la antigüedad cristiana, donde siempre estuvieron presentes y activos los seculares.

También es muy interesante el replanteamiento que hace de la historia medieval de la Iglesia. Para estos católicos, la intervención de los Emperadores, Reyes o el pueblo en la marcha de la Iglesia tuvo muchos defectos, pero no fue ilegítima. Del mismo modo que las destituciones de eclesiásticos por los simples fieles entraban dentro de esta conciencia de la responsabilidad que el creyente debe tener en su Iglesia.

Solamente con la lectura completa de este libro se podrá dar cuenta de lo acertado de sus conclusiones, que no quedan invalidadas por las objeciones corrientes de muchos católicos que ven todavía la Iglesia como una pirámide clerical, y no como una comunidad vital de hombres vivos. ■ ENRIQUE MIRET MAGDALENA.

TEATRO

«La ciudad en la que el príncipe es un niño»

Seis años después de su presentación en París, se estrena en España esta obra de Montherlant. La versión es escrupulosamente fiel a la original, salvo en lo referente al título. Entre nosotros es «La ciudad en la que reina un niño».

La crítica española ha expresado, en general, admiración por este texto, ya que, dice, rezuma delicadeza y buen gusto, teniendo en cuenta, además, lo «delicado» de su tema. El propio adaptador, Joaquín Calvo Sotelo, explica cómo esta obra se separa de «las cabriolas, los ciem-

piés y las toninadas» para ofrecer «otra cosa distinta, más alta y más bella». Nos encontramos, pues, a juicio de muchos, ante una obra que devuelve al teatro su propia esencia (la delicadeza y la palabra) y que protesta tácitamente contra los «excesos» de un teatro moderno, violento y de «mal gusto».

Es evidente que estos comentarios son posibles en la obra que nos ocupa, ya que «La ciudad...», como las restantes obras teatrales de Henry de Montherlant, responde a su espíritu decadente y burgués, hábil manipulador de una literatura sofisticada que permite el olvido sistemático de la realidad. Así, en esta obra, en función de la «delicadeza» del tema —las «amistades particulares» en un colegio religioso de rígida estructura, y los ambiguos sentimientos de un sacerdote hacia uno de sus alumnos—, se falsean los términos de la creación. Ni las situaciones, ni los niños, ni los mayores de la obra, tienen conexión alguna con auténticos personajes de la vida de carne y hueso. Ni ante la posibilidad de entender la obra de Montherlant en un plano psicológico es admisible el escamoteo de datos y situaciones que posibilitarían la total comprensión del drama. Estos datos no afectan sólo a lo que Montherlant elude —es decir, al desarrollo de la situación, en términos que permitan una generalización crítica—, sino a su propio planteamiento. Según éste, a comienzos del primer acto está claramente descrita la relación sentimental que une al sacerdote con su alumno preferido, y la violencia que desata contra quien, a su juicio, le separa de él. La siguiente hora y media de espectáculo no hace sino insistir en esa presentación, sin que en ningún momento —salvo quizá en un mínimo desarrollo anecdótico— el conflicto progrese.

Hasta el tercer acto de la obra no se le ofrece al espectador la posibilidad de entender lo que se le presenta en un plano, digamos, moral. El superior del colegio reprime al sacerdote inquieto y le conmina a no cambiar el amor que motivó su ejercicio sacerdotal por otro diferente; el planteamiento de Montherlant se ofrece aquí con cierta claridad. El Amor (con mayúscula) sólo es posible por medio del sacrificio; el que se complace en un rostro no es digno de tal nombre.

La tesis de la obra (si es que así se puede calificar al «mensaje» de última hora) no hace sino corroborar la deficiente estructura general de la misma: la escasa agilidad de todo el texto viene acompañada de esta periclitada concepción de las relaciones amorosas. El ensalzado respeto que se dice Montherlant siente por sus personajes no es sino escamoteo de vitalidad, cuando no de autenticidad; en definitiva, la moral de esta comedia es la de un hombre solitario que se sublima a sí mismo.

Quizá influya en esta apreciación la desconexión que existe entre «La ciudad...» y el posible desarrollo de su argumento desde una perspectiva española. La «qualité» de Montherlant, traducida en este caso, como se ha dicho más arriba, en finura de formas e insuficiencia de fondos, poca relación tiene con los términos drásticos que esa perspectiva española la exigiría. Y esto es fácilmente deducible del montaje que ha dirigido José Luis Alonso. Sus actores —primordialmente el argentino Alfredo Alcón— reprimen sus gestos en función de la sobriedad y la exquisitez. O tratan de reprimirlos, que para el caso es lo mismo. Pero cuando el texto llega a su intensidad máxima —final del tercer acto—, Alfredo Alcón no se resiste al histrionismo. Su tragedia interior se traduce en desmelenamiento y gri-

tos. De igual forma, los niños actores de esta versión española han sido «marcados» por Alonso de forma que puedan «hacer» algo en el escenario —aun cuando ese «algo» no conecte de ninguna manera con lo que están diciendo—, ya que, lógicamente, ha intuido que no es posible mantener la «tensión» anunciada a costa de un diálogo monótono.

«La ciudad en la que el príncipe es un niño» es una obra que difícilmente conecta con una visión contemporánea de la vida. La supuesta belleza literaria de su expresión no es suficiente para embarcar a un espectador de hoy en la búsqueda de alicientes mejores. ■ RAMON VALLE.

Grupos colombianos

En numerosos países, el teatro profesional al viejo estilo —para el que suele reservarse el nombre de «comercial»— convive con un nuevo concepto del profesionalismo, situado en la línea de lo que llamamos en España Teatro Independiente. En Colombia, la situación es distinta. El teatro «comercial», es decir, aquel que se monta sin otra razón que sus posibles beneficios, apenas existe, mientras abundan los grupos —algunos, con local propio— que intentan compatibilizar la profesionalidad con un trabajo lleno de compromisos críticos.

Los grupos se distribuyen entre dos asociaciones fundamentales, la Asonatu (Asociación Nacional de Teatro Universitario) y la Corporación de Teatro Colombiano. La primera, por el carácter no profesional de sus componentes, pone su acento casi exclusivamente en la lucha política y conoce y sufre todas las crisis de la izquierda colombiana; la Corporación, aun estando también formada por grupos muy

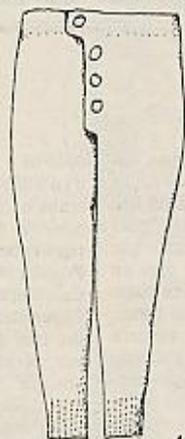
atentos a la realidad nacional, desarrolla un trabajo mucho más estable. A la Corporación pertenecen el Teatro Popular de Bogotá, La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali, los tres grupos de mayor personalidad y rigor que hoy existen en Colombia. Tres modelos a seguir en no importa qué país por los que quieran luchar contra la organización tradicional del teatro.

Características generales de estos grupos son:

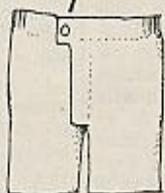
1. Poseer un local propio y proyectar sobre el mismo su personalidad. Basta, en efecto, entrar en el TPB, confortable, a la italiana, situado en el centro de la ciudad, y en La Candelaria, casa del viejo barrio colonial, con una sala sin escenario, con los espectadores escalonados en los practicables, para descubrir un estilo teatral distinto, una búsqueda diferenciada de públicos. La programación lo confirma, y así, mientras en La Candelaria presentan «La ciudad dorada», una especie de simplicité teatro-informe sobre los barrios de «asaltos», contruidos ilegalmente por la inmigración, en el TPB ofrecen una excelente versión de «El enemigo del pueblo». En la que, dicho sea de paso, se eliminan los equívocos de la versión española —tomada de Arthur Miller—, añadiendo una escena destinada a aclarar que el protagonista no encarna la rebelión «inevitable» de la minoría contra la mayoría, sino la lucha contra la enajenación organizada de la sociedad en beneficio de unos pocos, que es todo lo contrario de un recto concepto de mayoría.

2. Una política de precios. Obreros y estudiantes pagan una cifra irrisoria por sus localidades. El resultado es que las cantidades recaudadas guardan una proporción inversa con los objetivos sociales de los grupos. Problema que resuelve el hecho

Mi abuelo



Mi padre



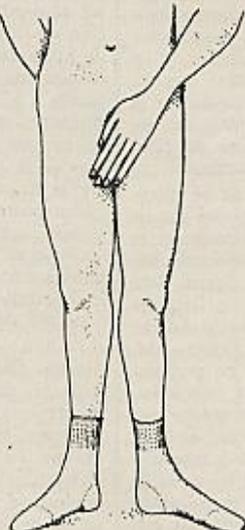
Yo



Mi hijo



Mi nieto



Saltes

ARTE • LETRAS • ESPE

de que éstos den a la extracción social de su público una primordial importancia.

3.ª Una afirmación del grupo por encima de cualquier individualidad. Incluso personalidades tan fuertes como la del dramaturgo Enrique Buenaventura aparecen encuadradas dentro de un trabajo colectivo, en este caso el Teatro Experimental de Cali.

4.ª La exigencia de un debate entre el grupo y los espectadores después de cada representación, no sólo para que aquél explique cualquier aspecto de su trabajo que interese al público, sino, sobre todo, para que éste formule una crítica. Estos debates, a menudo encarnizados, se consideran un valioso material con el que puede el grupo ir ajustando y reordenando su trabajo.

5.ª Una colaboración entre los grupos y las organizaciones sindicales o políticas que luchan por la transformación social.

6.ª Una constante aproximación documental a los hechos del pasado o del presente, que el triunfalismo intenta enmascarar o explicar de un modo contrario a los intereses populares.

7.ª Una preocupación técnica, expresada en los diversos seminarios y trabajos que cada grupo organiza al margen de sus representaciones.

Estas siete exigencias, a las que cabría añadir alguna más, son el resultado de un discurso teatral firmemente asentado en la realidad colombiana. Lo interesante está, sin embargo, en que la mayor parte de las conclusiones a que han llegado los colombianos son aplicables a otros muchos países, debiendo atribuir a la libertad de expresión, a la concien-

ciación política, a la agresiva desigualdad económica, a la ausencia de un agobiante aparato teatral al viejo estilo, la posibilidad de que Colombia haya conformado, con fluidez y en la práctica, las bases de un teatro de enorme importancia.

El interés con que hoy se sigue en el mundo la obra de autores como Carlos José Reyes o Enrique Buenaventura, o el éxito internacional de grupos como el TEC, son una prueba de ello. El Teatro Colombiano se ha convertido en la expresión más consecuente de «hacia dónde va el teatro latinoamericano» en los países, claro está, en que discurre con libertad. ■ JOSE MONLEON.

CINE

«Lo importante es que vive...»

«El espíritu de la colmena», de Víctor Erice (de la que Fernando Lara habló extensamente en el número 575 de TRIUNFO con motivo de su presentación en el Festival de San Sebastián, y sobre la que el propio Erice conversó en nuestro número anterior) se ha estrenado ya en Madrid. El éxito de público que la película viene obteniendo en los primeros días de exhibición viene a plantear una posibilidad realmente nueva en nuestro panorama cinematográfico; la incógnita que permanecía expectante antes de su estreno comienza a desaparecer tras esta primera experiencia.

Aceptada por ese público joven que llena las sesiones del Conde Duque, la película confirma su importancia y su viabilidad en nuestro país, por encima de los criterios conservadores de producción y realización existentes.

La incógnita venía fundada en el hecho de que Erice, prescindiendo de una narrativa «standard», ha configurado su película en forma que pudiera definirse como la de un giro panorámico absoluto sobre un país, una época, unas vivencias, unas rebeliones y una explicación detallada, amorosa e íntima de todo ello, para lograr lo que en sus palabras es «una experiencia totalizadora». La dificultad que el estilo narrativo derivado de su postura pueda ofrecer a un público poco habituado al esfuerzo mental, era la base de aquella desaparecida incógnita.

El término de experiencia totalizadora es ajustable, como un mecanismo de precisión, a «El espíritu de la colmena». Erice parte de una serie de estímulos personales —el cine— y de unos alicientes intelectuales propios —el mito de Frankenstein— para tratar de describir, desde sus vivencias más remotas —la España de los años cuarenta— una configuración socio-política de nuestra historia más

reciente. Es decir, abandonando la necesidad narcisista de exteriorizar fantasmas o traumas propios, Erice los articula en una película que supera rápidamente la expresión exclusivamente individual para pasar a un plano de representatividad histórica mucho más amplio e importante. Lo admirable en su trabajo es que, además del acierto de esa articulación, Erice, aun dependiendo de una rigurosa intelectualización de su planteamiento, no prescinde de una impronta poética que humanice continuamente su rigurosidad y la ofrezca incluso a través de lo espontáneo.

Esa «humanización» parte fundamentalmente de los ojos de sus protagonistas, de sus silencios y sus voces que amplifican la significación que, sobre el papel de un guión, pudieran tener. Y cuenta con la particular psicología de sus personajes —la espléndida y entrañable Ana, de seis años— sin perder el ritmo ideológico de su narración. Lejos del dogmatismo o del panfleto, Erice permite que la niña Ana ate el cordón del zapato del fugitivo, intente afeitarse como su padre o se comporte como una abeja mínima de esa espléndida y atemorizada colmena general en la que vive; sin rasgar

Teresa Gimpera, «la mujer que escribe una carta». Fotograma de «El espíritu de la colmena», de Víctor Erice.

