

Por todo ello, considero que el Colegio de Aparejadores de Barcelona no tiene por qué ser el privilegiado nacional para una muestra sin precedentes. Sería necesario y urgente que esta exposición tuviera un carácter itinerante y llegara a cuantos más puntos posible de España, mejor. Si los artistas invitados se han puesto de acuerdo para reunirse una vez, no veo el impedimento para que prolonguen la experiencia por todo el país.

Interesante como muestrario de tendencias, también tiene interés sumo como muestrario de disposiciones morales y sensoriales de los artistas ante nuestra realidad. De alguna manera uno sale de la exposición con el país metido en la retina a través de más de doscientos estímulos plásticos. Y el resultado de esa locura de líneas, texturas y colores es una reflexión, nada aguda por cierto, sobre la evidencia de que nos morimos de uno en uno y pintamos de uno en uno. ■ M. V. M.

TEATRO

«La Fundación», de Buero: una crónica

Se lo oí decir al propio Buero: «Esta es una obra que yo tenía que escribir». En efecto, si a partir de ahora se pregunta por el drama más definitorio de Buero, por el más arraigado en su vida y en las circunstancias de su tiempo, habrá que citar «La Fundación», el que ahora acaba de estrenar.

Operan en la génesis de la obra dos fuentes

inequívocas: los recuerdos personales de Buero y su juicio sobre la vida española. La primera fuente proporciona a «La Fundación» una desgarradora verdad, una carga vivencial, que le confieren emoción y humanidad. La segunda, el modo de superar el documento, la simple presentación del hecho concreto sucedido a unos personajes concretos, para implicarnos a todos y convertirnos, de algún modo, en personajes del drama.

Cierto que, como dice alguien en la obra, quien ha estado una vez en la cárcel —sobre todo si ha sido condenado a muerte y la experiencia ha alcanzado los niveles de crueldad que ello conlleva— sigue sintiéndose en ella cuando le dan la libertad. Recordemos lo mucho que se escribió en Europa acerca de los supervivientes de los campos de concentración. El miedo, la vejación y la pregunta permanente sobre la inminencia de nuestra muerte evitable conforman necesariamente una imagen del mundo y del hombre que ya nunca se destruyen. En realidad, es repetir el viejo sueño de la cárcel, ahora desde el otro lado de la reja, cuando en las horas difíciles se imaginaba un mundo de seres que andaban por las calles o se acostaban tranquilos en su cama. Es la sociedad en su conjunto la que resulta radicalmente cuestionada cuando uno se siente injustamente encerrado en una cárcel y ese cuestionamiento, en el caso de personas lúcidas y solidarias como Buero, es obvio que no se liquida con la simple liberación del condenado.

Este podría ser un primer nivel de aproximación al drama. Pero hay más, mucho más. Porque hasta ahí todavía es Buero el gran protagonista. La aportación sustancial del drama está en proyectar sobre todos nosotros como sociedad la duda de si no seremos igualmente protagonistas. El proce-

dimiento de que Buero se vale para introducir esta duda, ensanchando, física e intelectualmente, la celda de su drama, me parece admirable y de una agudeza muy superior al ingenio. La acción comienza en la habitación de una clínica de nuestros días, con el enfermo postrado en la cama y un paisaje de sanatorio frente al amplio ventanal. Poco a poco, una serie de elementos disonantes van rompiendo aquella normalidad aparente. Los personajes, tensos, ocultan una realidad aún no visible. Los muros giran sobre su eje y la confortable decoración va siendo sustituida por rejas implacables, luego descubrimos que el supuesto enfermo está, en realidad, muerto, y que era su descomposición la que producía el mal olor que se achacaba a los desagües. Fingiendo que el compañero se halla enfermo, los demás —y la historia sucedió realmente en la cárcel, aunque no en la celda, donde Buero se encontraba— pueden comerse su rancho, y cuando se descubra la treta, quizá ser trasladados a una celda de castigo en la que se planea la evasión. La clínica, lugar en el que imaginariamente se creía instalado uno de los personajes, paraíso artificial, desaparece, pues, a medida que aquél va tomando conciencia del lugar exacto en que se halla. El paisaje es sustituido por rejas y pasillos, los elegantes trajes de los servidores de «La Fundación» por uniformes de armados oficiales, la relación trivial entre los personajes por delaciones, solidaridades y celos.

Este segundo nivel es, a mi modo de ver, el más agudo y trascendente de «La Fundación». Se desvela en él un modo de sentir y padecer no ya una situación social, sino, mucho más profundamente, los valores de una cultura impuesta por los intereses dominantes.

Confieso —y quienes hayan leído mis comentarios de la vida y el



teatro latinoamericano lo entenderán muy bien— que yo me hallaba especialmente sensibilizado para asumir la imagen kafkiana que Buero da del cansancio y la opresión de nuestro mundo, de la agresividad y el temor que subyacen bajo la miseria del confort y del consumo gratuitos. Por que una cárcel, con televisión o sin ella, con secretarías o celadores, con patios estrechos o en forma de calles y plazas, sigue siendo una cárcel. Y ese es el oscuro problema de la sociedad de nuestros días.

Conseguir, como Buero consigue, que la acción empiece pareciendo contemporánea y que a medida que se hace más lejana y se instala en otro tiempo, otro tiempo preciso, más incida en nuestro presente, más profundamente lo explique y condicione, es lo que hace de «La Fundación» una gran obra dramática, en cuanto a que lejos de tratarse de un «recurso» para intrigarlos, nos permite vivir y pensar en tiempos y personajes distintos y, sin embargo, estrechamente vinculados. El propio Buero, saludando al final desde el escenario, completaría esta honda y apasionada crónica-testimonio de la vida española.

Aún tendríamos otras dimensiones de «La Fundación», merecedoras de análisis, y correspondientes a las reflexiones que el propio autor se hace ante el material señalado. Tendríamos así el Buero unamuniano, preguntándose por el posible sentido del hombre y de la vida en un mundo cuya violencia no hace sino acusar sus tra-

zos de incoherencia y de fantasmagoría. Y también al Buero que polemiza e intenta poner en claro algunas de sus actuales ideas políticas. Es el Buero que asumen los personajes que interpretan Jesús Puente y Francisco Valladares en las últimas escenas, cuando hablan de la necesidad de no emplear la violencia frente a los que pueden cortar el resuello, cuando defienden la búsqueda de aquel hasta entonces sólo imaginario paisaje que de seguro existe realmente en alguna parte, o cuando descubren que cabe hallar un sentido y una dignidad a la vida incluso en una celda de condenados a muerte.

Así acaba prácticamente el drama. Los dos personajes supervivientes abandonan la celda, no sabemos exactamente si camino del paredón o de esa otra celda donde, tal vez, a través de un asfíxico y sucio túnel, alcancen la libertad. Los personajes están tranquilos. La esperanza que siempre incorporó Buero al desenlace de sus obras también aquí aparece. Aunque uno no deje de preguntarse, a la vista del «mundo libre» que el propio autor nos muestra, si esos personajes, caso de salvar la vida, no acabarían también encerrados sin saberlo, metidos en la cárcel sin puertas de las servidumbres y falsas glorias cotidianas. El que Buero haya sido un condenado a muerte, y treinta años después, cuando está ya en la Academia, escriba «La Fundación» resulta, en todo caso, el mejor argumento para esperar que los personajes sean conscientes.

El hecho de que mi comentario desglose diversos aspectos de la obra no significa que éstos se ofrezcan por separado. Existe siempre la lógica relación entre unos y otros. Pero he querido hacerlo así por varias razones. Una, para que en el común aplauso a la obra de Buero puedan discernirse las razones que nos llevan a cada uno, sin pensar que nos encontramos ante un autor «ciegamente» aceptado. Buero ha llegado —hace tiempo— a un punto en el que muchos, por «respeto», le acatan, y otros, por negar las jerarquías basadas en el «respeto», sistemáticamente le atacan. El hecho de que gentes que entre nosotros pensamos de un modo distinto solamos coincidir en el elogio a Buero es algo que a menudo desconcierta a los menos avisados. Por favor, examínense las distintas razones que cada uno aporta, sin olvidar que Buero es uno de esos autores a los que todo espíritu conservador, defensor de los valores sancionados por la mayoría, automáticamente respeta. Analizar la significación real de cada obra de Buero me parece mucho más lúcido que, haciéndole el juego a ese «respeto», cargárselo. ¡Cuántos autores, novelistas, artistas, no han ocupado impunemente la derecha sin tener enfrente a quien los defendiese!

También me parecía necesario este desglose de la obra de Buero, porque si en lo que yo he llamado primero y segundo niveles la considero impecable, en los otros dos aparecen ideas, no por sensatas y razonables, libres de polémica. De un lado, porque agregan una dimensión metafísica que algunos podrán calificar de traída por los pelos, de libresco; del otro, porque algunas posiciones de Buero, ya explicitadas en «Llegada de los dioses», forman parte de un debate político contemporáneo, donde el desacuerdo con el autor ja más invalidaría cuanto hay de sustan-

cial y básico en el planteamiento del drama.

Mucho más podría escribirse —por ejemplo, a propósito del tratamiento de la tortura y la delación que hace Buero— y más escribiríamos en otra ocasión, entre varios motivos, para abordar el tema de la puesta en escena y de la interpretación, tema siempre difícil, por no decir amargo, en los habituales montajes de Buero en España. Pero ese pertenece, por esta vez, a otro capítulo. Porque, antes de entrar en las consideraciones que la obra suscita como «hecho escénico», quizá deba comenzarse por decir que «La Fundación» es un texto dramático en el que apoyar una seria reflexión sobre la vida española contemporánea. Y decir eso nos ha doblado ya el espacio habitual de nuestros comentarios críticos.

Dada la miseria general, el anacronismo de la escena española contemporánea, la presencia de «La Fundación», incluidas las saludables polémicas que provoca, es un hecho importante para nuestro teatro. ■ JOSE MONLEON.

**«Las troyanas», una tragedia demasiado grande para el teatro español**

Para admirar «Las troyanas» no hay por qué, y esa es la verdadera grandeza del clásico, meterse en disquisiciones sobre la significación de Eurípides en el teatro griego y en la historia del pensamiento occidental. En primera instancia, y por encima de cualquier otra consideración, lo que cuenta es la estremeceadora vigencia de un texto, nacido para conde-

nar los horrores de la guerra y mostrar el triste destino de todos los vencidos. El hecho de que la feroz brutalidad de «Las troyanas», con o sin la mediación de Sartre, autor de una muy oportuna versión en el «climax» de la guerra vietnamita, haya servido y sirva hoy en todo el mundo, sin más que unos retoques —en la línea de los hechos por Oscar Sáenz para la compañía Angel Guimerá, que acaba de presentarse en Madrid—, como condena de las agresiones de nuestro tiempo, no deja de ser una aterradorra acusación al que podríamos calificar de largo discurso histórico de Occidente.

Importan en «Las troyanas», de Eurípides, muchísimas cosas. Y es bien triste —digámoslo pronto— que la representación que ahora se nos ofrece, vapuleada por la crítica y desasistida de público, vaya a servir más para marginarlas que para ponerlas de relieve. Hasta doy por cierto que más de un posible espectador habrá encontrado en el rechazo general de estas «Troyanas» un nuevo argumento para seguir pensando que los clásicos son una tabarra.

Si las profundas limitaciones de la representación que comentamos hubiera que achacarlas estrictamente a la falta de talento de su director o sus intérpretes, o a la falta de ensayos —parece increíble: se oía al apuntador—, la cosa tendría menor importancia. Pero me pregunto si, como ha ocurrido tantas veces en obras semejantes, no se tratara de un caso de impotencia del teatro español de nuestros días ante empeños de este tipo. Los vencidos de Eurípides, la drammatización de sus calamidades, el lenguaje y las situaciones de la trage-

dia, reclaman una sensibilidad, una comprensión, y una técnica interpretativa que difícilmente encontraríamos en todo el censo del teatro español. Son voces y dolores que arrancan de zonas infinitamente más hondas que las puestas habitualmente en juego por nuestros actores. Algo semejante habría que decir de la puesta en escena de Esteban Polls. Ciertos recursos espectacularistas, heredados del mal Borrás o de las representaciones parroquiales de la Pasión, presentes en ocasiones a menudo celebradas, evidencian toda su trivialidad substancial cuando se aplican a textos de la grandeza y vigor de «Las troyanas».

La representación prueba, por lo demás, hasta qué extremo el hecho teatral posee unos valores que no corresponden exactamente al texto representado. En la lectura de «Las troyanas» se descubren cosas que quizá sería inoportuno citar a cuenta de esta representación. La disputa entre Helena, Menelao y Hécula, en la que se rechaza la vieja función exculpatoria de los dioses y se hace a cada hombre responsable de su comportamiento —concepto mucho más humano que el destino—, podría ser un ejemplo de lo que digo. Es obvio que el debate va más allá de un juicio de Helena. Es también un juicio de la brutalidad del ejército griego con el pueblo troyano. Porque por debajo de aquel ritual, históricamente repetido, consistente en la sumisión del vencedor y por el vencedor —y las formas de esclavitud, hasta llegar a lo que hoy llamamos explotación o colonialismo, son muchas y de diversa aparatividad—, importa en el debate citado, casi al final de

la tragedia, poner de manifiesto que nadie puede excusar su crimen en ciegos imperativos. En las tragedias del incrédulo Eurípides, los dioses no solían ser otra cosa que el nombre dado por los mortales a sus debilidades o traiciones del instinto. El asesinato del pequeño Astianax, el dolor de las troyanas, llegan a parecer, apoyados en una larga cadena de acontecimientos «inevitables», la cosa más natural del mundo. Cuando Helena defiende su traición invocando el juego de los dioses está, de hecho, justificando la «fatal» destrucción de Troya. Cuando Hécula rechaza sus argumentaciones, está levantando una nueva ética y dando a los soldados agresores, llegados de Occidente para defender el «honor» de Menelao, su exacta calificación de criminales. ¿Qué derecho tiene el oficial Talibios para excusar en su condición de soldado el cumplimiento de órdenes abyectas? ¿Qué denuncia, sólo vagamente recordada por —¡no faltaba más!— los vencedores a los vencidos de una guerra, en el proceso de Nuremberg, no avanza, nítidamente, el gran Eurípides?

Toda esta gran reflexión del dramaturgo griego, en el marco de una acción de crueldad ininterrumpida, reclama de los que quieren alzar «Las troyanas» en el escenario un punto de pasión política, de compromiso histórico, de solidaridad real con los humillados, de lucidez arrebatada que, ya digo, ni se dan en el María Guerrero ni creo que pudieran darse en ningún escenario español de nuestra hora. Vivimos un tiempo de bonitura, de hipocresía y de demagogia, y «Las troyanas» nos queda reveladoramente grande. ■ J. M.

**LIBROS**

CURROS ENRIQUEZ, Celso Emilio Ferreiro. Júcar. HISTORIAS E INVENCIONES DE FELIX MURIEL, Rafael Dieste. Alianza Tres. EL POLITICO, Baltasar Gracías. Ed. Correa Calderón y prólogo de E. Tierno Galván. Anaya. EL CABALLERO DE LAS BOTAS AZULES, Rosalía de Castro. Novelas y Cuentos. HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA, Siglo XVIII, N. Glendinning, SIGLO XIX, D. L. Shaw, Ariel. EL FUTURO DE LA UNIVERSIDAD Y OTRAS POLEMICAS, J. L. Aranguren. Taurus. ¿EXTENSION O COMUNICACION?, Paulo Freire. Laia. SEÑORIO Y FEUDALISMO, R. Boutruche. Siglo XXI. UN LIDER SOCIALISTA: LAYRET, J. Ferrer. Nova Terra. HISTORIA DE LA REVOLUCION RUSA, L. Trotsky. Zero. MUNDO, MAGIA, MEMORIA, Giordano Bruno. Taurus. EL EVOLUCIONISMO, B. Farrington. Laia. SUMMERHILL, J. Popenoe. Laia. PICASSO, Santiago Amon. Edicusa. ARQUITECTURA Y REPRESION, J. A. Fernández Ordóñez. Edicusa.

**CINE**

**Madrid**

FAMILY LIFE, Loach (Peñalver-Pompeya). LA INVITACION, Goretta (Palace). MONTPARNASSE 19, Becker (California). LA SALAMANDRA Y CHARLES, VIVO O MUERTO, Tanner (Bellas Artes). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Azul). CICLO BERTOLUCCI (Bellas Artes). CABARET, Fosse (Albéniz). CAMPANADAS A MEDIANOCHE, Welles (Barceló, sesión noche). LAS DOS INGLÉSAS Y EL AMOR, Truffaut (Canadá). DRACULA, PRINCIPE DE LAS TINIEBLAS, Fisher (Bécquer-Rio). ESPARTACO, Kubrick (Ciudad Lineal-Montecarlo). LA HUELLA, Mankiewicz (Paz). LA HUIDA, Peckinpah (Palacio de la Prensa-Velázquez). JOHNNY COGIO SU FUSIL, Trumbo (El Españolito). LUNA DE PAPEL, Bogdanovich (Palafox). LA NOCHE AMERICANA, Truffaut (Argentina-Fátima-Jorge Juan-Metropolitano-Niza-PavónVoz). ¿QUE OCURRIO ENTRE TU PADRE Y MI MADRE?, Wilder (Luchana-Richmond-Torre de Madrid). TIEMPOS MODERNOS, Chaplin (Roma). LOS TRES MOSQUETEROS, Lester (Proyecciones). **Filmoteca Nacional:** Consultar programación diaria.

**Barcelona**

COMICOS, Bardem (Alexis). LA MARSELLESA, Renoir (Ars). EL MESIAS SALVAJE, Russell (Balme). SANDRA, Visconti (Maryland). PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE, Huston (Publi). LAS AVENTURAS DE JEREMIAH JOHNSON, Pollack (Virrey). EL BOSQUE DEL LOBO, Olea (Savoy). CABARET, Fosse (Florida). DOLARES, Brooks (Avenida de la Luz-Moderno-Pedro IV-Victoria). FRENCH CONNECTION, Friedkin (Maldá). FRENESI, Hitchcock (Dante). LA GATA SOBRE EL TEJADO DE ZINC, Brooks (Avenida de la Luz-Moderno-Pedro IV-Victoria). LA HUELLA, Mankiewicz (Fémina). LA HUIDA, Peckinpah (Novedades). LA NOCHE AMERICANA, Truffaut (Coliseum). UNA NOCHE EN LA OPERA, Marx-Wood (Palacio del Cinema). PERROS DE PAJA, Peckinpah (Padró). ¿QUE ME PASA DOCTOR?, Bogdanovich (Adriano-Spring-Verneda). SUEÑOS DE SEDUCTOR, Allen-Ross (Ducal-Goya-Rialto-Verdi). LOS TRES MOSQUETEROS, Lester (Nuevo Cinerama). **Filmoteca Nacional:** Consultar programación diaria.