

cen a los niños ante el coco». Sería una interpretación pedagógica, y no objetivista, de las doctrinas católicas.

Su postura respecto a Jesús es contraria a hacer de él, en un ejercicio psicológicamente extraño, el centro de nuestros anhelos espiritualistas y místicos. La experiencia de lo divino, pensamos hoy con ellos también, que debe centrar estas tendencias y no un extraño misticismo efectuado con la figura humana de Jesús.

Este breve comentario no dará suficiente idea del interés que tiene una lectura reposada y serena de este libro, en donde muchos deseos religiosos del mundo de hoy se encontrarían ahí representados.

■ E. MIRET MAGDALENA.

TEATRO

«Allo que tal vegada s'esdevingue», de Joan Oliver

Se estrenó, aparecieron algunos comentarios de bienpensantes inquisidores, se prohibió y ahora se ha vuelto a autorizar. He visto una de las representaciones del Romea, ante cuatro o cinco filas de sonrientes espectadores, y, una vez más, he tenido que rendirme ante la capacidad mitificadora de la censura. Porque aun cuando el texto de Joan Oliver es jugoso y, salpicando lo que pudiéramos calificar de idea fundamental, tiene frases ingeniosas y desenfadadas..., difícilmente podríamos justificar los ataques de que fue objeto en su día y a los que debe parte de su ya definitivo valor histórico. Uno, irremediablemente, se dice: «Esto es lo que no pudo verse ni oírse durante mucho tiempo», y saca de ahí las conclusiones pertinentes sobre una realidad cultural. Otros, me-

nos avezados a estas experiencias, se hacen la misma consideración, pero deducen que todo lo que se dice en la obra ha de ser terrible, y reuertecen cada frase —con el tácito estímulo del anónimo censor— hasta conseguir que, en efecto, lo sea.

Trata Oliver (Pere Quart) en esta obra nada menos que de la muerte de Abel. El lenguaje, por supuesto, no tiene nada de bíblico y si a veces es un poco solemne, lo debe más a Caín que a Jehová. Adán es el hombre creado para vivir en el Paraíso, cuya razón histórica acaba al ser arrojado de él. Con sus hijos empieza realmente la historia del hombre; con el paciente Abel, favorito de su padre, un poco simple, según la visión de Pere Quart; con la hermana, deseada por Caín y Abel; y, sobre todo, con Caín, que mata a su hermano por celos y se va con la muchacha dispuesto a iniciar el incierto camino que llega hasta hoy. Frente a las explicaciones de ángeles y demonios, frente a la sumisión de Abel, frente a los recuerdos paradisiacos de Adán y Eva, el Caín de Pere Quart representa la acción, la duda y la aventura. La busca de una nueva concepción de la responsabilidad y del papel activo del hombre en la conformación de la historia.

Quizá, en el fondo, Oliver no habla para nada de los personajes bíblicos, sino de su proyección ideológica sobre edades muy posteriores. Quizá son distintas maneras de entender al hombre o de utilizar la religión lo que el dramaturgo quiere revelarnos, como si cada uno de los personajes de su obra fuera el portador de un discurso o de una actitud en los que reconocerse el hombre contemporáneo. Incluso en las que cabría calificar de «dudas teológicas» no sería difícil descubrir una intención más política que religiosa, centrándose su interrogación en aquellos puntos —la religión de los ángeles, la existencia del infierno, donde el ángel caído castiga al hombre caído— que se

prestan a claras analogías. El comportamiento del Arcángel, las explicaciones que dicho personaje da de la política celestial, son singularmente significativos a la hora de establecer esos paralelos. En el Caín había mucho de ese héroe brechtiano que canta en «Antígona» la grandeza del ser humano...

La obra la ha dirigido Ventura Pons y la interpreta un cuadro de actores muy eficaz, capaz de subrayar el rasgo dominante atribuido a cada personaje. Con todo —y siempre es difícil saber, llegados a este punto, hasta dónde es una exigencia del texto o una impotencia del director—, creo que la concepción del espectáculo es profundamente verbalista, confiándose al ingenio de la frase o al interés del concepto. El foro y los laterales de Guinovart no pasan de un marco decorativo, estático, en el que pueda decirse el texto de Oliver, texto bien dicho por los actores, pero sobre el que no descansa ninguna poética escénica. No sé si el merecido y general respeto que la figura de Oliver merece será la causa de ello; creo, en todo caso, que supone la renuncia —y consiguiente minimización de la comedia— a ciertas dimensiones que el texto potencialmente contiene.

Obra quizá con acentos de otra época, de temática solemne y de lenguaje generalmente ingenioso con la que Pere Quart se suma a una cartelera en la que debió estar más a menudo. Y donde lo hubiera estado de ser otra la historia del teatro catalán del último periodo.

■ JOSE MONLEON.

«Cuatro obras», de Castelao

Jesús Alonso Montero, en ediciones Cátedra, acaba de publicar un interesante volumen con varios textos de Castelao. Lo titula «Cuatro Obras» y el sumario incluye: la conferencia «Humorismo. Dibujo humorístico. Caricatura», pronunciada en La Coruña en 1920; el relato «Un ojo de cristal. Memorias de un esquele-

to», que, si bien se ha publicado luego independiente, formó inicialmente parte de aquella disertación; «Retrincos», breves narraciones de carácter marcadamente autobiográfico; «Los viejos no deben enamorarse», su bien conocida pieza teatral, y, bajo el título de «Varia», los trabajos que Castelao dedicó al cubismo, a la defensa del idioma gallego y a Valle-Inclán, además del prólogo al álbum «Nos», tan capital en la relación del escritor, político y dibujante con las gentes de su tierra. Trabajos, por lo demás, muy significativos en la obra de Castelao y ofrecidos aquí, a veces fragmentariamente, como una pequeña muestra de las inquietudes del líder gallego.

Poco hay que decir, por conocidos, de los textos ahora reunidos, a los que tuvimos la satisfacción de referirnos ampliamente, cuando no lo eran tanto, en las páginas de esta misma revista, en el 70. Desde entonces hasta hoy las ediciones de los textos de Castelao y los artículos destinados a su personalidad y a su obra se han multiplicado. Incluso de su obra teatral «Los viejos no deben enamorarse» se publicó en la revista «Primer Acto» una versión castellana que, el pasado año, presentó en muchos lugares el Grupo Bululú, de Madrid.

Una de las personas que, sin duda, y dentro de su global compromiso con la cultura gallega, ha contribuido a esta nueva proyección de Castelao —exiliado de la vida intelectual española durante más de un cuarto de siglo— ha sido el profesor Jesús Alonso Montero, el responsable de esta cuidada edición. Se notan en seguida el amor y competencia con que ha sido hecha: en el breve pero preciso prólogo, donde resume la vida de Castelao y comenta cada uno de los textos del volumen; en la traducción, pendiente de trasladar los giros gallegos a un castellano igualmente fresco y no violentado por el original; en las notas de pie de página, y, sobre to-

do, en la selección de los trabajos últimos, hecha, a más de buscar temas representativos, con un criterio fácilmente desentrañable: mostrar que Castelao, comprometido con la lengua y el dibujo crítico del pueblo de Galicia, supo abrirse a las propuestas de los grandes pintores adscritos a distintos programas y circunstancias, y aplaudir a Valle-Inclán, el gran gallego que escribía en castellano.

Arraigar la obra en la propia tierra sin caer en el localismo, mantener abierta la curiosidad para llegar a ser auténtico, ser universal a través del amor a lo inmediato, ha sido virtud de grandes creadores. Le ocurrió a García Lorca, andaluz. A Valle-Inclán, esperpénticamente español. Y a este Castelao, gallego, siempre en Galicia, y, cada día, más vivo en el horizonte cultural y político español.

■ JOSE MONLEON.

CINE

El Festival de Cine de Valladolid

Se me ocurren ahora cuatro formas diferentes para comentar el último Festival Cinematográfico de Valladolid (antes Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos). La primera de ellas podría ser la de comentar la totalidad de las películas proyectadas; la segunda, intentar justificar los premios otorgados; la tercera, estudiar la reacción del público asistente ante cada película concreta, y la última, reproducir las críticas de los periódicos vallisoletanos. Cualquiera de estos elementos aislados nos acercaría a una comprensión más o menos ajustada de la ambigüedad, las limitaciones y el confuso contenido de este festival que, año tras año, viene

autodefiniéndose como vital en el panorama cultural español (basta leer las «declaraciones» de los entrevistados por el periódico del festival o los discursos de apertura, entretenimiento y cierre). Las películas exhibidas (en su mayoría ya importadas por distribuidoras españolas y que persiguen, con su exhibición en Valladolid una reducción de impuestos) no corresponden a ningún criterio claro de selección; no es, desde luego, el de la calidad, ni el de la información de lo que se hace por el mundo, ni el de ese concepto inaprensible de los «valores humanos», en el que, en última instancia, tiene cabida cualquier película. (Este año se anunciaba oficiosamente que todas las películas del festival acabarían proyectándose en los cines comerciales españoles en idéntica integridad a la del festival; de ahí quizá que algunos títulos —como «La caída de los dioses», de Visconti— estuviesen ya mutilados y «digeridos»; de ahí también, quizá, el hecho de no poder excederse en la proyección de títulos, para impedir un escándalo similar al que hace unos años tuvo lugar en este mismo Valladolid: el de premiar una película —«Privilege», de Peter Watkins—, que sería más tarde prohibida para el resto de los españoles).

Los premios, las reacciones del público y de la crítica vallisoletanos corresponden siempre al mismo engranaje: el de defender las películas «bien construidas» y poco preocupantes. El público, en esto, es ejemplar: está dispuesto a tragarse películas de muy difícil comprensión y, además, subtituladas (y hasta sin subtítulos) en francés o inglés, a condición de que esas películas le ofrezcan la coartada de ser productos cultos. (Ejemplo máximo el de Bergman, con «La hora del lobo», aplaudida al final, y que al día siguiente sería comentada en los periódicos vallisoletanos sin que ningún crítico diese muestras de haberla entendido seriamente.) Y, sin embargo, es intran-

sigente y escandaloso cuando la película le plantea algún tipo de problema que le es cercano y que no ha sido anunciado como «obra maestra». (También hay un ejemplo en este sentido. La película española «Los viajes escolares», de Jaime Chávarri, una de las importantes de este festival de Valladolid, que fue pateada desde sus comienzos sin que muchos se molestaran en tratar de entenderla. Creo que hubiera sido gracioso exhibir la misma película cambiando la firma del autor. Si en lugar del desconocido Chávarri se hubiese colocado el nombre de Buñuel, el respeto hubiera sido total y los aplausos apabullantes. Y esto puede deducirse también de las críticas publicadas al día siguiente y de los comentarios de la rueda de prensa. El pateo había impedido una mediana comprensión de la película (por imposibilitar una correcta audición), pero pocos «semanistas» repetimos una visión de la película con el fin de respetarla antes de emitir un juicio.

Los premios de este año (ocho galardones para trece películas, a concurso) tiene la particularidad de intentar complacer a todos. Espiga de Oro a «Harold y Maude», de Hal Ashby, melodrama moderno y «simpático» que se presenta como meditación humanista de la vida y la muerte, pero que por la superficialidad de su desarrollo no pasa de ser un número vistoso en el que un joven neurótico se enamora de una anciana liberada de represiones. Premio Ciudad de Valladolid a una representación de Este: «El valle de las abejas», de Frantisek Vlácil (Checoslovaquia), donde, a lo largo de una extensa duración, se narra la historia de una pretendida tragedia. La del caballero templario que, harto de la negación de la vida que supone la Orden en que se halla inscrito, intenta una liberación personal. Realización poco imaginativa, lirismo confundido con academicismo, repeticiones continuas e innecesarias, «El valle

de las abejas» podía haber pasado mercedamente inadvertida por la Semana si este premio no hubiera tenido lugar. Circunstancia que es común a «Sérgico», de Sidney Lumet. Sérgico es un extravagante policía honrado, que pretende luchar contra la corrupción de sus compañeros; pero que al final será vencido por el engranaje que sustenta esa corrupción, viéndose limitadas sus funciones de concienciador a conferencias optimistas que imparte a las nuevas promociones de policías. Película trampa ideológicamente y que tiene la virtud de venir expuesta en ese lenguaje diáfano y entretenido de las más «standard» y peyorativamente comerciales películas norteamericanas. Inconcebible premio que confirma el deseo vallisoletano de defender un tipo de cine manido y de «buenos sentimientos», precisamente porque éstos acaban no comprometiéndolo a nadie y engañando a casi todos.

Este es el mismo caso de la gran triunfadora (si por los aplausos nos fiamos) del festival: «Esta especie de amor», de Alberto Bevilacqua. Basándose en su propio novelón, Bevilacqua narra la toma de conciencia de un particular matrimonio «moderno» (donde ella engaña a él y donde él dice que engaña a ella), a través del personaje de un viejo comunista que luchó en la guerra española y que mantuvo durante toda su vida una posición digna e incorruptible. El contacto con este personaje hace que el matrimonio bizarro que se nos ha descrito decida «que ya es adulto» y que a partir de ese momento se van a llevar mejor y «hasta van a enterarse de lo que pasa en el mundo». «Esta especie de amor» es un folletín viejo como el tiempo, que paga su tributo a la moda de cine político y que complace totalmente a las señoras distinguidas que incluso están dispuestas a pasar por alto la postura ideológica del protagonista, dadas su simpatía personal y su bondad de corazón.

Otros premios del Jurado merecen mayor respeto. La mención especial a Fellini por «Amarcord», película que si bien reproduce fielmente el muy discutible espíritu de este realizador en sus últimas obras (el mejor espectáculo con mucho fellinismo para la mayor cantidad de público), también es capaz de sensibilizar su punto de vista y llegar a calar, aunque intermitentemente, en ciertas particularidades y miserias de su pueblo. El premio concedido a «Ludwig», de Syberberg (tras los éxitos logrados por esta película en Venecia y Cannes), avala un título cuya complejidad exige nuevas versiones. Syberberg ha construido una especie de ópera teatralizada alrededor de la figura de Luis II de Baviera; en ella analiza las razones que mitificaron el personaje histórico y la permanencia del idealismo alemán en circunstancias históricas cambiantes. No es fácil emitir juicios sobre una obra hermética o llena de referencias culturales y ambientales que forzosamente se escapan a un espectador español no avisado; no obstante, es posible sentirse atraído por las sugerencias de la película y respetar un trabajo que, aun no comprendido en su plenitud, sí desprende un excelente sentido del humor, un rigor intelectual considerable y una suerte de anarquismo conceptual en modo alguno despreciable. Esta sugestión y esta falta de comprensión en profundidad forman mi personal reacción ante la película, y como tal, me parece honesto expresarla.

Como también creo que necesita nuevas visiones el «Lucky Luciano» de Francesco Rosi, dada la versión que se proyectó en Valladolid. Película bilingüe, en la copia del festival los subtítulos (bastante escasos) bailaban del castellano al inglés sin que se justificara en ningún momento. Sin embargo, no es difícil entender cómo Rosi ha estructurado su análisis del personaje de Luciano, a través del cual se denuncia la interrelación que

existe entre el poder legal y el poder paralelo y cómo los intereses bastardos de unos políticos pueden hacer posible la existencia de personajes tan poderosos e intocables como Luciano. Francesco Rosi, con una frialdad entomológica, va describiendo esa interrelación a partir de unos datos históricos y de unos testimonios personales indiscutibles. Su película adquiere así un sentido de testimonio político riguroso, muy por encima, por supuesto, de los pretendidos por Lumet, Bevilacqua o Ashby en las películas más arriba citadas.

Y llegamos a la fascinante y discutida película española, que, como todas las anteriores, merecerá un comentario más extenso con motivo de su estreno comercial. Jaime Chávarri, inspirándose en un humor corrosivo (entre Mihura y Buñuel), narra la frustrada rebelión de un personaje neurotizado por un medio ambiente familiar que persigue únicamente el escamoteo de la realidad para continuar manipulando a los seres que la componen. El amor será algo prohibido o transformado de acuerdo a unas realidades falseadas. El protagonista de «Los viajes escolares» morirá en el desperado intento de apoderarse de la verdad, cuando esa lucha hubiera sido innecesaria de mediar un mínimo de honradez en ese simbólico ambiente familiar. Chávarri, de quien hablaremos más extensamente en un número próximo, constituyó la sorpresa del festival. Sorpresa, por lo que se dijo antes, inaceptada. El público y la crítica vallisoletanos, componentes importantes del festival, preferían continuar en el tono impuesto por las películas norteamericanas (premiadas o no) o por las películas mostradas en la sección informativa (tres Bergman y un Visconti, entre otros, al margen de la «famosísima» «Jesucristo Superstar», contra la que se distribuyeron unas octavillas en la ciudad proponiendo un rosario de desagravio frente al lo-

cal del cine, dado que los autores de la octavilla, consideraban la película —aún no exhibida— como un ultraje al concepto cristiano de la figura de Jesucristo... Finalmente no ocurrió nada). Chávarri, pues, era el único que proponía en el festival (junto a algunos cortometrajes también españoles, de los que no podemos hablar ahora, pero que, de cualquier forma, se separaban notablemente de las metas alcanzadas por Chávarri) un espíritu renovador e incisivo, que podría justificar plenamente la existencia de un festival como éste.

El Festival de Valladolid permanece encerrado en sus premisas. Y de ellas no les salva «Los viajes escolares» ni la asistencia de un teórico como Christian Metz, que venía a proponer en las dos conferencias que pronunció, una postura de estudio y trabajo que resultaba ancha al festejo local de este festival. Festejo que, de cualquier forma, representa bastante claramente una postura no minoritaria ni extraoficial con respecto al cine. El Director General de Cinematografía anunció en Valladolid que en un plazo de quince días, el Consejo de Ministros estudiaría la situación del cine español; fue ésta la única definición programática del nuevo Ministerio frente a muchas otras que se esperaban.

En otros números de TRIUNFO volveremos sobre este festival y, naturalmente, sobre esas conferencias de Metz, que en tan breve espacio sólo es posible mencionar. ■ DIEGO GALAN.

Amor empieza con «II» de Historia

El tema de la conexión entre el desarrollo erótico de una pareja y las circunstancias histórico-políticas en que se desenvuelve, es seguramente uno de los más apasionantes y fructíferos que puedan abordarse por un arte narrativo contemporáneo. La interrelación dialéctica entre individuo y sociedad, las múltiples

conexiones que surgen entre el plano personal y el plano colectivo, vendrán así expuestas en toda su dimensión. Lo que les falta a las típicas «historias de amor» vistas desde un ángulo pseudorromántico es, precisamente, la consideración de ese amor como algo aislado y aislable, como relación autónoma que sólo atiende a sus propias leyes, olvidándose de los numerosos factores que de hecho inciden en tal relación. Frente a este enfoque idealista y mixtificante del amor, frente al habitual esquema de dos seres encerrados en una isla afectiva impermeable a cualquier tipo de modificaciones provenientes del exterior, se alza otra mirada —mucho más madura y consciente— según la cual la relación crítica se observa como un acto de comunicación intensa dentro del que cada uno de los protagonistas pone en juego un mundo personal sobre el que gravita, en forma definitiva, la conformación del contexto sociológico (en el más amplio sentido de la palabra) que le ha tocado vivir. «Hiroshima, mon amour», de Alain Resnais, es, para mí, el ejemplo máximo a que ha llegado el cine dentro de esta problemática. No se trata de un caso aislado, porque también obras de la categoría de «El coraje cotidiano» de Edvald Schorm, «Así es la aurora» de Buñuel, o «Paseo por el amor y la muerte» de Huston pueden situarse junto a ella. A la lista, aunque en un plano ligeramente menor, habrá que añadir desde ahora «Tal como éramos» («The way we were», 1973), séptimo largometraje de Sydney Pollack, de quien ya habíamos hablado elogiosamente a propósito de «Danzad, danzad, malditos» y «Aventuras de Jeremiah Johnson».

Basada en una novela de éxito de Arthur Laurents —que fue guionista de «West Side Story» y que aquí asume idénticas funciones—, «Tal como éramos» narra las alternativas de una pareja de antiguos univer-