

ZYX/sa

ULTIMAS NOVEDADES
ZERO, S. A. EditorialHISTORIA
DE LA REVOLUCION RUSA

L. TROTSKY (2.ª edición)

Tomo I: Febrero, 1917. 225 ptas.
Tomo II: Octubre, 1917. 275 ptas.

Historia basada en documentos rigurosamente comprobados, escrita por uno de los protagonistas más decisivos de la Revolución Rusa.

LIDERES OBREROS

Helena Saña

Biografía de veinte líderes obreros españoles y extranjeros, protagonistas fundamentales de la Historia obrera de nuestro siglo.

LEER A GRAMSCI

D. Grisoni y R. Maggiori

Los análisis de Gramsci representan la única tentativa marxista de explicitar las modalidades del paso al socialismo en las sociedades capitalistas avanzadas.

MATERIALISMO
Y EMPIRICRITICISMO, LENIN

Exposición del materialismo dialéctico y crítica del revisionismo marxista por su tentación de idealismo.

ANTOLOGIA

MIGUEL HERNANDEZ

168 páginas. 60 pesetas.

La selección más amplia de poemas de Miguel Hernández publicada en España.

A. REDONDO, Editor

REGIONALISMO, BURGUESIA
Y CULTURA

J. C. Malner

130 pesetas

Estudio de dos momentos clave de la toma de conciencia regionalista de la burguesía a través de la significación de dos Revistas regionales.

LA ESCUELA CONTRA LA VIDA

E. Gilliard

80 pesetas

Duro ataque a la Escuela como instrumento de deformación de los niños.

Para pedidos, dirijase a su librero habitual o a:

ZYX, S. A. DISTRIBUCIONES.
Lérida, 80. Teléfono 279 71 99.
MADRID-20.Distribuidor exclusivo de
ZERO, S. A. Editorial y A. REDONDO, Editor.

la guitarra, una pasable inspiración como autor y una voz escasa.

Daniel Viglietti, que hace dos años estaba preso en su país, no puede regresar a él, y se ha venido a Europa. Una de las etapas de su viaje ha sido esta experiencia española. ■ J. L. R.

TEATRO

De
Aristófanes
a Pérez Casaux

El penúltimo «Lunes del Muñoz Seca» ha ofrecido un gracioso montaje de «Las Aves», de Aristófanes, por el grupo Teatro Libre. Ocho días antes, el mismo grupo madrileño —formado por jóvenes y, en su mayoría, excelentes actores— había tenido que renunciar a la presentación en el Ciclo del Muñoz Seca de «La familia de Carlos IV», de Pérez Casaux, Premio del Festival de Sitges del 73. Antecedente este que no deja de dar una irónica vigencia al «método» de la comedia aristofanesca, estrenada en el año 415 antes de Cristo en un «Festival» ateniese y también premiada —aunque Aristófanes fuese sólo segundo premio— en la remota confrontación.

¿De qué trata «Las Aves»? La anécdota está clara. Los de Teatro Libre han prescindido de muchos personajes, recortando buena parte del texto original y añadido fragmentos que tienden a actualizar la alegoría. El sentido originario, en lo que se refiere a la acción dramática, permanece: estimuladas por dos esclavos, dos marginados de la sociedad humana, las Aves deciden construir una Ciudad en los aires, viéndose inmediatamente invadidas por dioses,

falsos poetas y burócratas. ¿Qué quiso decir exactamente Aristófanes? ¿Por qué unas aves? ¿Qué realidades concretas escondía la alegoría? Y los estudiosos se han puesto a dar sus respuestas. Quién que Aristófanes satirizaba el gusto ateniese por los pleitos; quién que el comediógrafo se burlaba de las peregrinas invenciones de los trágicos; quién que sólo quiso llamar la atención sobre la fortificación que Alcibíades estaba haciendo en Decelia, en la vecina y amenazadora Esparta; quién que... ¿Qué quiso decir exactamente Aristófanes en «Las Aves»?

Baraibar y Zumárraga, en la nota prologal a su traducción española de la comedia griega, escribe ingenuamente que «otros han dicho que su fin (el de «Las Aves») es nada menos que promover cambios en el carácter ateniese, en el culto, en la religión, en la constitución de la república y en el personal de sus magistrados, sin paramientos que tales proposiciones, aun hechas de burlas, costaban la vida al temerario que las aventuraba». Y digo que lo escribe ingenuamente, porque él mismo da la clave del que puede ser un buen camino para desentrañar la comedia de Aristófanes. Si determinadas cosas no podían decirse ni en serio ni en broma, siempre cabía acogerse al lejano mundo de las aves —¿no ha escrito nuestro contemporáneo, el extremeño Martínez Mediero, obras que transcurren en un gallinero o que tienen a cerdos, corderos, escorpiones y otros animales como personajes simbólicos?— y contar con la complicidad creadora de los espectadores.

Es curioso al respecto que ese espíritu de complicidad apareciera la otra noche en el Muñoz Seca, salvando los dos mil quinientos años que nos separan de Aristófanes. Supongo —y los mismos cortes del texto original hechos por el excelente Teatro Libre serían, aun considerando que algunos sólo res-

ponden a un afán de simplificar las exigencias formales de ese original, la prueba más evidente— que muchos fragmentos, desconectados de la realidad precisa en que se escribieron, han perdido toda posibilidad de movilizar en el espectador la «parte no confesada» de la obra. Aun así, cuanto el grupo —dirigido por José Luis Alonso— mostró en el Muñoz Seca, cuantos personajes turbaron el proyecto de las Aves, encontró un eco en la inmensa mayoría de los espectadores jóvenes, que casi llenaban la sala. A ninguno de ellos se le ocurrió pensar en «significados concretos», porque todos saben que la «ambigüedad» de la alegoría es un requisito indispensable —recordemos de nuevo las amenazas y peligros de que habla Baraibar y Zumárraga— y que la «complicidad del público» consiste, precisamente, en descubrir el modo de transformarla en un elemento activo, estimulante, proyectable sobre este o aquel punto de nuestra vida social e individual. Si esta transformación no es posible, entonces estamos ante la ambigüedad «a secas» que es distinta a la petición de complicidad.

Me pregunto si Pérez Casaux no debió recurrir a algún artilugio zoológico para salvar su drama. En todo caso, es obvio que, frente a la torpeza de los que buscan el sentido literal de las palabras, nuestro público joven está aristofanesca y preparadamente preparado para entender a las aves, a las nubes, a Gulliver o a los flautistas medievales, sabiendo que ha de añadir muchas cosas por su cuenta. ■ JOSE MONLEON.

"¡Oh papá,
pobre
papá...!",
con un cambio
fundamental

Si en un plano objetivo, atendiendo a los valores y posibilidades del texto, la obra de Kopit figura entre las más sugestivas del moderno teatro norteamericano, las circunstancias que

concurrían en el montaje español obligan a una redoblada atención.

En estas mismas páginas comentamos su estreno por el TEI, en su salita de Magallanes, bastantes meses atrás. Ahora, la obra ha vuelto, traída por el mismo grupo, al Benavente, donde comparte con «Quejío» el intento de darle a la economía del empresario del local las dos funciones diarias, mientras los grupos alcanzan la función única. Empeño, dicho sea de paso, que cuenta con problemas serios, pues los locales llamados comerciales se ajustan a un régimen de gastos y de distribución de los ingresos que presuponen, lo mismo para la empresa del local que para la compañía, el montante de las terribles doce funciones semanales.

El tema es importante y volveremos a él. Digamos ahora, simplemente, que el TEI ha elegido la obra de Kopit para intervenir en una programación encaminada no sólo a «defender» la función única, sino a dotar, siquiera temporalmente, al Benavente de una personalidad bastante más rica y combativa de la que distingue a los demás teatros —exceptuando la muy pequeña y un tanto marginal sala del propio TEI— madrileños.

Ofrece esta reposición de «¡Oh papá, pobre papá...!» un elemento nuevo y fundamental con relación al montaje ya conocido de la obra. Me refiero a la incorporación de un actor del TEI en el papel de la Madre, confiado en la anterior ocasión a una actriz. Recuerdo que el trabajo de la misma, Paca Gil, era excelente. Pero, irremisiblemente, carecía de la brutalidad y de la carga esperpéntica que impone la presencia de un hombre en el personaje.

La experiencia se ha hecho muchas veces. Y cuando el personaje femenino es una «institución», la manifestación concreta de una moral represiva, antes que un ser humano del teatro psicológico, ha solido dar excelentes resulta-



La Madre, confiada a un excelente actor, cobra una nueva agresividad.

dos. El personaje violentado se deshumaniza, y puede ser contemplado sin que operen en el espectador medio una serie de reflejos creados por la ideología reaccionaria. Sobre todo, en el plano de la vida familiar, siempre magnificado por una mitología capaz de alterar la libre percepción de sus datos más cuestionables. Con estos actores en los papeles matriarcales, «la Madre» desaparece para pasar a primer plano «el matriarcado» y la moral en que a menudo se sustenta. Esa fue, por ejemplo, la razón de que Angel Facio confiara a un hombre la Bernarda Alba, de que Víctor García eligiera a dos actores para mostrar la función represiva de las cuñadas de «Yerma», o de que ahora, un actor haga un impresionante y agresivo trabajo en la Madre dictatorial, amantísima, absorbente y asesina del «¡Oh papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena...!».

Si pensamos que el Método —es decir, Stanislavsky— está en la base del TEI, el primer grupo español que ha trabajado en serio en este campo, la experiencia adquiere una nueva dimensión. Se diría que tales violencias no

caben en un mundo donde los actores están obligados a «vivir su parte» y, por tanto, a descubrir las posibles y profundas identidades entre ellos mismos y los personajes que interpretan. Surge aquí una cuestión interesantísima que William Leyton —el maestro del TEI— y sus discípulos resumen en lo que llaman los problemas de un «teatro de estilo». La base orgánica permanece, desde luego, como guía del comportamiento en escena, pero ciertas características específicas de los textos, situaciones y personajes —su «estilo»— intervienen como un factor remodelador del trabajo. Los actores concretan su relación con ese «estilo» en lo que llaman los «externos», elementos superpuestos a la relación desnudadamente psicológica —por ejemplo, la peluca de la Madre—, y capaces de desencadenar un comportamiento orgánico acorde con el estilo que concretan...

El tema, quizá, escapa a un comentario como éste. Pero nos indica —y ahí está el «¡Oh papá...!» para verificarlo— que el Método no acaba en el modelo chejoviano y es susceptible de múltiples y apasionantes desarrollos. ■ J. M.

CINE

El proceso de Sáenz de Heredia

Junto al lanzamiento de las películas «Goodspel» y «Jesucristo Superstar», se viene hablando de los movimientos juveniles que reivindican la figura de Jesús como líder de sus aspiraciones. Gracias a estos movimientos, la actualización de Jesús viene justificada por ese público que precisa una comprensión actual, conectada con algunos de los problemas de hoy, de esta figura, de alguna manera legendaria y mítica.

El cine español suele, en ocasiones, imitar éxitos foráneos, y no sería absurdo considerar que la existencia de «Proceso a Jesús», de José Luis Sáenz de Heredia, se deriva, consciente o inconscientemente, de los éxitos de las películas antes señaladas, aunque lo que en éstas es contacto directo con la figura de Jesús, en la película española es sólo un tratamiento indirecto determinado por el esquema de la obra teatral que le da vida, y que ya existía con anterioridad a la eclosión de los movimientos reivindicadores de Jesús.

La película de Sáenz de Heredia narra la fantástica historia de una colectividad judía que organiza representaciones públicas e improvisadas en las que se discute, junto con la libre participación del público, si la condena a muerte que sufrió Jesús fue justa o no. La irrealidad de la situación contada se deriva en principio del hecho de que esta representación se organiza en Toledo, en un local oficial, sin que medie censura de guión ni de ningún tipo,

y porque, además, sobre la marcha, se decide cambiar el esquema de la representación para acabar discutiendo incluso si Jesús fue realmente el Mesías esperado. Y todos sabemos que este tipo de manifestaciones no son autorizadas con tanta sencillez. De hecho, la película ha sufrido un proceso de censura diferente al que se pretende sufrir la famosa representación.

La desconexión de la realidad que presenta «Proceso a Jesús» no viene determinada sólo por este dato. La gama de personajes que aparecen en la acción (unidos, además de por la progresión dialéctica del discurso, por una mínima tensión dramática que busca el culpable de un asesinato entre los presentes) es también una relación de personajes «literarios». Ninguno de ellos se produce con normalidad; no sólo los diálogos (abundantes y monótonos) son inadecuados a la realidad de cada personaje, sino que la interpretación de los actores que intervienen se basa primordialmente en el lucimiento de «tonos» y «tics» que dificultan aún más la verosimilitud de lo que quieren interpretar.

Sin embargo, la desconexión fundamental que «Proceso a Jesús» tiene con la realidad de nuestro momento la determina lo que se pretende base de la película: la discusión que sobre la figura de Jesús mantienen todos los personajes de la acción. No dudo de la posibilidad de que existan espectadores interesados a estas alturas en la discusión de personajes ficticios sobre la validez de aquella condena a muerte, pero no parece tan claro que «esa» discusión puede relacionarse con algunos de los problemas que hoy podrían derivarse de la doctrina cristiana. La película de Sáenz de Heredia es, en este sentido, un salto en el vacío.

En otro aspecto, se podría añadir un dato aún más importante a la invalidez de la película. Antes se señaló su procedencia teatral,

pero siguiendo el trabajo fílmico de Sáenz de Heredia se podría pensar que el origen auténtico de lo que se nos presenta es un guión radiofónico, dado que se puede llegar a prescindir de las imágenes y con la sola audición de la banda sonora seguir con idéntica validez el «proceso». Y supongo que no hay nada más terrible en una película que la posibilidad de no necesitar sus imágenes. Situación que, dado su resultado, no sería viable ni en títulos tan mediocres como «Doce hombres sin piedad», de Mann.

No se trata de que exijamos al cine espectacularidad o diversión circense. «Ma nuit chez Maud» era también una película «de diálogos». Pero lo que sí se puede reclamar es autenticidad. Y no parece desprenderse de este «Proceso a Jesús» que cuantos han intervenido en su realización vibraran comprometidamente con lo que se discute en la película. ■ DIEGO GALAN.

Cannes '74 (II)
Premios para los multinacionales

«El primer objetivo de la competición es llegar a un palmarés que recompense películas de calidad y que al público le guste ver. El público espera que los premios del Festival le designen films como "MASH"», escribía Jacques Eric-Strauss en primera página del penúltimo número del boletín que diariamente nos tenía informados —mal que bien— sobre la programación del certamen. Dentro de un artículo, significativamente titulado «Sauvez le Festival», que resumía a la perfección el punto de vista financiero-industrial sobre Cannes (ataque al experimentalismo, al cine de autor, rechazo de los críticos como miembros de los Comités de Selección, negativa a unos planteamientos ideológicos o políticos a la hora de juzgar unas obras), quedaban, pues, explícitos

LOS CINE-CLUBS

Quince cine-clubs madrileños nos escriben lamentándose, con cierta razón, de la poca atención que reciben en las páginas de TRIUNFO. No es un olvido "sistemático", como ellos dicen. Aquí se han comentado (y se comentan) las películas que importa la Federación Nacional de Cine-Clubs, aunque quizá no con la regularidad que fuese necesaria. Sin embargo, generalmente se opta en estas páginas por atender primordialmente aquellos estrenos que se dirigen a una mayor cantidad de público. Justamente porque, el espacio reservado en nuestra publicación al cine, no puede limitarse a aspectos de menor audiencia, y porque, de hecho, el espectador de cine-club se ve informado en sus propias sesiones por medio de los coloquios y las presentaciones; en su lugar, un espectador de cine "comercial" tiene que condicionarse a la información que revistas o periódicos le ofrezcan. No es, por nuestra parte, un condicionamiento a la industria y al mercado, sino algo mucho más claro y objetivo: comentamos el cine que existe, el que se hace, el que se proyecta. Otra cosa sería nadar en el vacío. De cualquier forma, hemos solicitado a la Federación noticia de sus estrenos para no omitirlos en nuestros comentarios. ■ G. y L.