

dables. «Pozuelo» ya señaló hace unas semanas en TRIUNFO el interés de «Noticias en la Segunda» y los problemas que parecían tener sus responsables para seguir con la línea marcada en principio. Ahora, dentro del recientemente nacido «Página del viernes», cabe reseñar con satisfacción el reportaje «Antipsiquiatría: Experiencia en Castellón» —debido a Rafael Romero como director y Miguel Ángel Román como realizador—, un ejemplo de las posibilidades informativas del medio cuando es conscientemente utilizado.

Se trataba en este reportaje de emplear los métodos del «cine directo» para recoger una sesión de socioterapia en el Psiquiátrico de Castellón. Filmado con dos cámaras y sonido directo mediante un micrófono móvil, buscando ponerse siempre al servicio del tema elegido sin ningún tipo de efectismo ni fáciles lucimientos, los autores del reportaje se situaron como testigos lo más discretos posible de la sesión, que reunía a enfermos, familiares y médicos en un intento de diálogo terapéutico que —a lo largo de la media hora del programa— resultó siempre apasionante. Los enfermos iban exponiendo sus problemas, su situación, en qué sentido se consideraban anormales o perturbados, ante los ojos o respuestas de los parientes cercanos y las preguntas del director del centro o de otros compañeros. Si algo dominó en el reportaje fue, desde el punto de vista televisivo, el volumen de información proporcionado y la habilidad para recoger en todo momento la imagen que el espectador deseaba ver; desde un ángulo clínico, la indudable utilidad de unos métodos que buscan, afortunadamente, desbancar al manicomio represivo de electroshocks y tranquilizantes; en un aspecto sociológico, la constatación del elevadísimo tanto por ciento de desequilibrios proporcionados por la estructura fami-

liar habitual, defendida en un par de ocasiones con agresividad y hasta brutalidad por los propios parientes de los enfermos. En la sesión socioterápica de Castellón veíamos casos y ejemplos que realmente hacían meditar sobre la culpabilidad de todo un complejo de normas sociales respecto a unas mujeres y hombres que —en varios casos— sólo tenían de anormales su rechazo instintivo de tal normativa.

La televisión así utilizada, como medio directo de información, conocimiento y profundización social, podría convertirse en algo realmente importante para el país. ¿Querrá seguirse el ejemplo de «Experiencia en Castellón»?

■ FERNANDO LARA.

## TEATRO

### Algo más que un drama político

Estrenada en Francia en 1944, representada luego en casi todo el mundo, «Antígona», de Anouilh, tiene sobrados motivos para sobrevivir. O quizá los tenga la «Antígona» de Sófocles, que Anouilh no ha hecho más que adaptar a la sensibilidad política y teatral de nuestros días.

Por ello no debe sorprendernos la reposición —pese a que los treinta años transcurridos desde el estreno hayan dado al día audaz texto de Anouilh cierto aire trasnochado— que, en una excelente versión castellana de Lauro Olmo y bajo la dirección de Miguel Narros, acaba de ofrecerse en el Reina Victoria.

Estrenada en un momento preciso de la Historia de Francia, tomados el papel de Creonte y de Antígona como símbolo de dos fuerzas concretas en litigio —co-

laboración y resistencia—, algunos han podido pensar que el paso del tiempo dejaba definitivamente atrás el interés temático de esta tragedia. Gran error. Porque si tras Creonte y Antígona no vemos hoy a quienes vieron los espectadores durante años, la Historia contemporánea no deja de ofrecernos conflictos asentados sobre los mismos argumentos. Lauro Olmo alude en el programa a las posiciones contestatarias frente al orden establecido, pero eso es quizá demasiado cómodo, porque hace de Antígona la heroína, y de Creonte, el tirano, cuando el sentido último de esta tragedia, su grandeza antimanicuea y desesperada, está en que ambos personajes tienen su parte de razón. Lo dice Anouilh a través del Narrador; se lo echan en cara los propios personajes; simplemente, cada uno ha elegido su papel, y a partir de esa elección, la tragedia —por eso es una tragedia, y no un drama— habrá de seguir su marcha inexorable.

Cuando Creonte desvela a Antígona el verdadero comportamiento de sus hermanos Eteocles y Polinices, tan desleal y distinto al que ella imaginaba, parece por un momento, que el conflicto está resuelto. De hecho —y por eso Antígona, lejos de querer ser informada, se resiste a escuchar cuanto le dice Creonte—, políticamente lo está. La conducta de Eteocles y de Polinices, traidores a Edipo, apuñalados entre sí, quita al propósito de Antígona su sentido inicial. La imagen del hermano inocente, cuyo entierro impide el tirano, se desmorona, y han de ser otras las motivaciones del personaje. ¿Cumplir las leyes que exigen dar a cada hombre sagrada sepultura? Tampoco parece esto claro, y el mismo Creonte se encarga de decirnos cuánto hay de rutina sacerdotal en los menesteres funerarios.

No, esa no puede ser la razón. Incluso yo diría que el personaje se nos haría minúsculo,

si supiéramos qué es lo que la impulsa.

El problema es más trascendente. Antígona sabe muy bien que no puede decir «no» y sobrevivir. Y sabe que ese «no» está referido a algo más radical que un orden político. Es un «no» a la vida rutinaria, en el que espera encontrar precisamente esa conciencia existencial, ese sentimiento de su libertad y de su tiempo que necesita y no posee. ¿Es, entonces, la actitud de Antígona una respuesta insolidaria, de carácter puramente filosófico? Tampoco es eso exactamente. Pero convenía llegar hasta aquí para que se viera que el conflicto planteado es algo más que la lucha de la libertad contra la tiranía. O, si se quiere, que la libertad es para Antígona un compromiso radical, existencial y no simplemente político. Porque no es Creonte quien mata a Antígona, sino, en última instancia, la civilización, que asienta su concepto de sociedad sobre ese conflicto. Un Creonte y una Antígona —y no es deshistorizar la tragedia, sino darle su más aguda dimensión— los hay en cualquier parte.

• • •

El espectáculo tenía dos puntos de apoyo —además del texto— clave: Ana Belén y Miguel Narros. La primera —recordemos su excelente trabajo en «El sí de las niñas», también dirigida por Narros— era una interesantísima actriz cuando se nos pasó al cine y a la canción. Ahora es una Antígona convincente, sin engolamientos ni postizos infantilismos; tiene la fuerza y la delicadeza necesarias, además de la edad justa para el papel. De hecho, ella, Silvia Vivó (Ismene) y Francisco Algora (Guardia) son los que ofrecen el trabajo más orgánico, más vivo y creíble del espectáculo. Fernando Delgado, en el Creonte, está más convencional, pero las características de su personaje se lo permiten. Física y psíquica-

mente, Fernando Delgado y Ana Belén responden a la relación teatralmente lógica entre Creonte y Antígona.

Otros actores clave —especialmente el que hace de Narrador— están, sin embargo, por debajo del nivel deseable. Con lo que se establecen dos planos de interpretación claramente heterogéneos, de distinta escuela y muy distinta comunicación con el público. Esta disonancia me parece a mí que perjudica grandemente a la puesta en escena de Narros, feliz en su planteamiento visual y sonoro, en su voluntad de concentración intelectual y en la renuncia a cualquier espectacularismo inoportuno. Aunque, ya digo, este planteamiento general resulta afectado en las escenas que corresponden a determinados actores. El decorado, de Andrea d'Odorico, es sugestivo y aporta a la representación un sentido de intemporalidad. Sólo —aunque ésta debe ser una idea de Narros— la posible identificación del cadáver de Polinices con el de «Che» Guevara me pareció un elemento demasiado concreto, dentro de un discurso teatral que no lo es. Pensemos en los factores precisos que acabaron con el «Che» en Bolivia y caeremos en la cuenta de lo ambiguo de la propuesta, máxime después de oír la condena política que hace Creonte del personaje.

El espectáculo fue un gran éxito. Los aplausos obligaron a hablar a Lauro Olmo, que, honestamente, pasó el apuro a Ana Belén, el nombre que más habrá de vincularse en el futuro a esta reposición. ■ JOSE MONLEON.

### Studio, de Valencia: siete años

Semanas atrás dedicamos un comentario a la trayectoria del Capsa barcelonés, local en el que han encontrado cobijo casi todos los espectáculos y grupos españoles verdaderamente

responsables. Se impone ahora, en el sostenido propósito de dar testimonio de las mejores aportaciones a la vida teatral del país, hacer algo análogo con Studio, a cuyo cargo está la programación del Valencia Cinema desde hace algún tiempo.

Studio comenzó sus actividades teatrales en un pequeño local, que aún conserva, en mayo de 1968. Años después, al producirse una desavenencia entre Antonio Díaz Zamora y la empresa del Valencia Cinema, Studio se hizo cargo del local, prosiguiendo allí su labor y consolidando la importantísima función de dicha sala en la vida teatral de la ciudad. Desde su fundación, Studio ha programado, en lo que a teatro se refiere —pues también ha organizado numerosos recitales y conferencias—, una serie de títulos fundamentales, ya montados por su propia compañía, ya presentados por los grupos independientes. Así, para no hacer farragosa la lista, pero dar una idea exacta de la línea seguida, diremos que, en su primer año de existencia, Studio presentó: «Final de partida», de Beckett; un programa con dos sainetes de Escalante, «La sonata de espectros», de Strindberg, y «El diario», de Els Joglars. Y en el 74, instalado ya en el Valencia Cinema, una temporada de Els Joglars con todo su repertorio; «Botxirel-lo, Botxirel-lo», de María Aurelia Capmany; «Quejío», de La Cuadra; «Tres forasters de Madrid», de Escalante; «Cronicón del Medioevo», de Lauro Olmo; «Los acreedores», de Strindberg; «Anfitrión, pon tus barbas a remojar», de Ensayo Uno en Venta; «Home natge a Florentí Montfort», de José Luis y Rodolfo Sira; «Non plus plis», de Els Comediants; «Las mariposas», de Jaime Carballo; «La lligo», de Ionesco; «Diálogos», de Ruzante, y «La murga», de Alfonso Jiménez y Paco Díaz Velázquez. El 75 comenzó con el estreno del nuevo espectáculo de Els Joglars: «Juan Sala,

alias Serrallonga», cuyas representaciones, a teatro lleno, fue necesario interrumpir por el aparatoso accidente —una escopeta demasiado cargada— de un actor...

La lista es muy significativa. Y si nos atenemos a las limitaciones materiales de la sala y a la reciente historia teatral de la ciudad, todavía resulta más meritoria. De hecho, el Valencia Cinema ha conseguido crear un público que años atrás hubiera parecido una entelequia. Las salas tradicionales fueron demolidas o transformadas en cines. El valenciano medio tuvo la impresión de que el teatro era cosa de otra época, y sólo el Principal, abierto a la revista, a los espectáculos pseudofolkloricos y a los «grandes éxitos de Madrid», pareció tener justificada su existencia. Sin embargo, paralelamente a ese fenómeno, el Valencia Cinema fue poco a poco agrupando a los tráfugas de las viejas sesiones de cámara y a los antiguos seguidores de los «teus» con cuantos, viejos o jóvenes, tienen hoy del teatro una concepción viva y responsable. Levantar a contramano un teatro como el Valencia Cinema no es una empresa individual. Y si Vicente Vergara sigue adelante, no es sólo por su ejemplar tenacidad y buen criterio, sino por haber sabido canalizar y aglutinar una serie de esfuerzos de los sectores más cultos y progresivos de la ciudad.

Studio lleva ya cerca de siete años de trabajo, aunque sea ahora, en el Valencia Cinema, donde ha alcanzado su madurez. Si en su día eludimos el comentario del «año teatral» por temor a caer en el formalismo, nos parece absolutamente necesario dejar aquí constancia del trabajo realizado en Valencia por la citada entidad.

La última vez que estuve en el Valencia Cinema fue la noche en que despedían a La Murga. Estaba la sala llena, y el excelente espectáculo —tan medio-

cremente tratado en el aterciopelado Marquina madrileño— alcanzaba su más absoluto sentido y comunicación. La imaginativa puesta en escena de Gerardo Malla, la agresiva vitalidad de los actores, la protesta última que encierra el espectáculo, se armonizaban perfectamente con las características sociales de la convocatoria. Las limitaciones materiales del marco y el calor receptivo del público subrayaban la significación ciudadana de aquel empeño: comprar en la trastienda los libros que no se pueden comprar en los suntuosos y tantas veces inútiles mostradores. ■ JOSE MONLEON.



## El Watergate cotidiano

Desde hace muchos años dicen que Francis Ford Coppola quería rodar «La conversación». Así lo cuenta él mismo en cuantas entrevistas mantuvo a raíz del estreno de esta película en el Festival de Cannes de 1974, y así lo comenta igualmente Joseph Gelmis en su libro «El director es la estrella» (1).

El deseo de rodar «La conversación» («la historia de un hombre el día de su cincuenta cumpleaños», según el planteamiento inicial) es fruto probablemente de la lucha mantenida por Ford Coppola con la industria de Hollywood desde que el director comenzó su carrera. Y, llevando las cosas un poco más lejos, es posiblemente también el ejemplo de lo que puede ser el resultado de una lucha idéntica mantenida por todos aquellos directo-

res que se acercaron al cine con el buen deseo de transmitir a partir de él su particular mundo de ideas (o el esbozo de una comunidad o una clase social más amplia). Hollywood mantiene sus propias cláusulas y no queda más remedio que servirlas. Cada director debe participar con un juego sutilmente diferente, pero todos destinados a conservar el monstruo industrial del cine (con cuantas implicaciones ideológicas o políticas pueden derivarse).

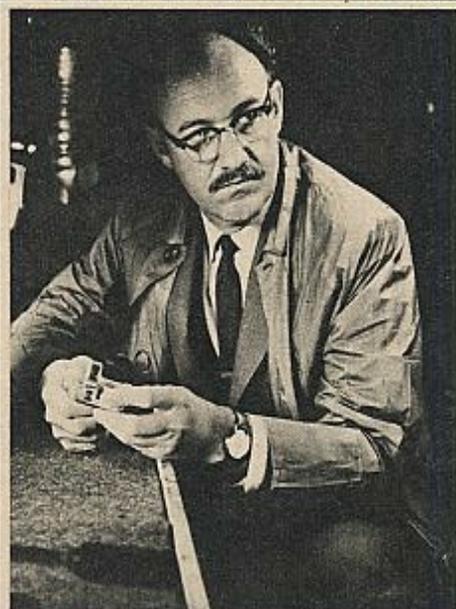
De vez en cuando, intermitentemente, uno de esos directores quiere rebelarse contra la sumisión a la que se siente obligado, y lucha por defender un guión original, que incluso quiere rodar al margen de los condicionamientos de una gran productora. Estas películas acaban siempre a pesar de todo por relacionarse con las firmas importantes porque no es posible distribuir una película internacionalmente sin sujetarse a unas normas ya establecidas; pero hasta ese momento, el director (que en este caso siempre es, al mismo tiempo, el productor), ha logrado «su» obra, alimentada contra viento y marea durante mucho tiempo.

Este es el caso de Francis Ford Coppola, que interesado por un tipo de cine «personal», se sintió apesado en las redes del cine de gran espectáculo y de enorme presupuesto a través de «El padrino». Si desde hacía tiempo deseaba narrar la historia de «La conversación», aquella por la que pudiera entenderse de qué manera, en el mundo de hoy, es imposible mantener una vida privada anónima, de qué forma los que rigen el poder han ampliado sus redes de control, sus posibilidades de dirección, después de «El padrino», el tema le urgía frenéticamente. A través de «La conversación» podía llegarse a comprender que detrás de cualquier apariencia se encuentran siempre ocultos los mismos, los que poseen el poder. Preten-

der colaborar con ellos para, al mismo tiempo, romper el juego, puede ser una forma de autodestrucción. Las riendas del poder siguen en las mismas manos y para luchar contra ellas es necesario plantearse la acción más allá de la buena voluntad, de la mala conciencia...

El protagonista de la película de Ford Coppola es un técnico especializado en el espionaje, un hombre para el que no hay secretos en el juego de la infiltración, del control a distancia, del voyeurismo. Un hombre seguro de sí mismo, de los medios que controla, como si el hecho de disponer de un complejo técnico especializado le hiciera sentirse al margen del juego social en el que sus semejantes se ven envueltos. Encargado de observar a una pareja y detectar su «conversación», este hombre comenzará a sentirse involucrado a pesar de todo en lo que oye, querrá participar tratando de variar el rumbo de los acontecimientos que prevé, querrá desmontar el engranaje por el que él no es más que un simple peón, un eslabón más en el mantenimiento de una situación.

Francis Ford Coppola narra de forma admirable el proceso de investigación de este personaje (interpretado por Gene Hackman, al que el doblaje español no ha hecho un gran servicio), detallando los momentos por los que, a través de la simple conversación grabada en magnético, el espía va detectando una nueva realidad más compleja y desconocida. Se ha comentado ya en muchos momentos el parentesco existente entre «La conversación» y «Blow-Up», de Antonioni, dado que en esta película era un fotógrafo quien —como el protagonista de «La conversación»— iba descubriendo una nueva realidad en su laboratorio. El ángulo de una imagen, como aquí una frase mal grabada, puede dar una nueva dimensión a la realidad. Y en esa nueva dimen-



Gene Hackman, en «La conversación».

sión, los dos personajes se sentirán comprometidos.

A propósito de «La conversación» se ha querido hacer también un paralelismo publicitario con el escándalo de Watergate. Naturalmente, el espectador que acuda al cine atraído por esta idea y pretenda encontrar en la película una crónica del «caso» que acabará destronando a Nixon se sentirá justamente defraudado. Las vinculaciones de «La conversación» con Watergate son sólo anecdóticas y circunstanciales, y en ningún momento la película pretende jugar a servir de punto de apoyo a esa rápida y facilísima identificación que la publicidad crea para atraer al público.

Por el contrario, «La conversación», lejos de ser una película de magnitudes tan determinantes, es la crónica casi íntima y susurrada de la trayectoria de un solo personaje que integrado solitariamente en un complejo oscuro y macabro cree en algún momento sentirse al margen. El tono de confesión íntima vuela sobre toda la película, transformándola en definitiva en una crónica moral.

Lo que a su vez, naturalmente, acarrea una dimensión política, aunque no expuesta en primer plano ni referida

directamente a ella. Es obvio que en el planteamiento de Ford Coppola no sólo el descubrimiento de cómo funcionan algunos mecanismos de nuestra sociedad (en la que inevitablemente todos estamos inmersos), sino en las reacciones de su personaje, en sus contradicciones y en su último y fallido compromiso, éste nos está hablando de nuestra realidad política y de las posturas posibles ante ella.

Cierto también igualmente que esta dimensión no es la clave principal de la película. Sería difícil que Hollywood nos propusiera (a pesar de la «independencia» de Ford Coppola) una película directa y llanamente política. Inevitablemente se tiende con más facilidad al caso «íntimo» y privado, a las reacciones de un personaje en soledad, a la intriga de un conflicto dramático que a la exposición madura, directa y concreta de un compromiso político. No obstante el valor parabólico o representativo de cualquier película, en «La conversación» se nos habla en todo momento de esa circunstancia política que indirectamente ha puesto de actualidad el escabroso caso Watergate.

La película, Palma de Oro en el último Festi-

(1) Editorial Anagrama.