

tración devolverá a Colsada el teatro Español, sala ocupada por el Nacional—, incrementado el número de actores en paro, desaparecida de la cartelera barcelonesa la única iniciativa no sometida a las exigencias del negocio, las gentes de teatro han propuesto al municipio la creación de una compañía itinerante. Se trataría, pues, de un teatro municipal obligado a salir de los límites de la sala única y a multiplicar su actividad por todo el país. La mayor parte del repertorio sería en lengua catalana, contribuyendo el teatro municipal así concebido a la afirmación cultural de Cataluña y a la descentralización —tanto frente al tradicional centralismo madrileño como frente al que ejerce Barcelona en el contexto catalán— de la escena.

El proyecto recuerda al de ciertos Centros Dramáticos de otros países, aunque, en esta ocasión, no cabe duda de que se trata de una petición muy coherente con el punto en que se encuentra Cataluña. Aunque quizá no lo sea con respecto a la política teatral del Ayuntamiento de Barcelona.

Paso por alto el importante tema del teatro griego, sobre el cual hay en este mismo número una crónica de M. Roig (44 y 45).

I Setmana de Teatre en Hospitalet. Un promedio de tres representaciones diarias con títulos como "Estricta vigilancia" y "Las criadas", ambas de Genet y en versión catalana; "El dragón", de Schwartz; "Woyzeck", de Buchner, en el montaje de "El Búho"; "Preguntas y respuestas sobre la vida y la muerte de Francisco Layret", texto catalán de María Aurelia Capmany y Xavier Romeu; "Dispara Flanagan" de Jordi Teixidor; "Ratas y rateros", una adaptación de "El retablo del flautista", también de Teixidor; "Juan de Mairena", homenaje a Antonio Machado; una versión del valenciano Rodolfo Sirera de "La paz" de Aristófanes; más un espectáculo de Ricard Salvat dedicado al poeta Joan Salvat Papasseit y su época. Añádanse varios montajes de teatro infantil y siete mesas redondas sobre otros tantos temas —con la participación de una serie de conocidos hombres de teatro— y tendremos el programa.

Entre los espectáculos, dos campos claramente definidos: uno, más atento a la investigación del espacio y el lenguaje escénico, con propuestas como "Las criadas" y "Estricta vigilancia", pensadas para un públi-

co reducido que es invitado a la ceremonia. Bajo pequeñas tiendas de tela negra, entre espectadores enmascarados, en el caso de "Las criadas", o entre retorcidas telas metálicas, en el caso de "Estricta vigilancia", se cumple el ceremonial de Genet. Los personajes de "Las criadas" son hombres y los de "Estricta vigilancia" actúan rigurosamente desnudos.

Tengo presente al escribir estas líneas la amargura con que muchos constataban la inasistencia de los vecinos de Hospitalet a la Semana. Nuestra conclusión no debe ser, ni mucho menos, la condenación de los dos valiosos montajes de Genet que tuvimos oportunidad de ver, sino la de encuadrarlos en su ámbito sociocultural, sin pretender que, en razón a su carga crítica o inconformista, lo trasciendan. Porque una cosa, innegable, es sostener que "Las criadas" posee un contenido político subversivo, hijo de las humillaciones a que su autor ha sido sometido, y otra no entender que su poética y su lenguaje resultan oscuros y herméticos ante un público popular. Precisión ésta que viene a cuento porque nos ayuda a entender que la solidaridad ideológica con las clases populares no garantiza en absoluto la creación de obras que interesen a las mismas. La comunicación artística encuentra sus raíces en la comunidad vivencial, en la lucha inmediata por unos mismos objetivos, en la participación en un mismo lenguaje, que no en el deseo moral de "adoptar" lo que nos es cotidianamente ajeno y sólo abstractamente próximo.

Frente a este tipo de representaciones, ya digo que se levanta-

ron otras, más abiertas y más cercanas a la sensibilidad y a la comprensión popular. En algún caso, como fue el de "El dragón", la compañía llegó con demasiada dificultad a cubrir las exigencias mínimas solicitadas por la pieza; y ello a pesar de la extraordinaria vigencia de la obra de Schwartz en el contexto de la vida política española de nuestros días. En otros, como en la versión de "La paz", el desenfado del montaje, la claridad y la condición directa de la crítica, facilitaron la comprensión del espectáculo.

En todo caso, tanto las mesas redondas como los espectáculos dieron testimonio en Hospitalet, pese a la buena voluntad de organizadores y participantes, de hasta qué punto el teatro se halla hoy desvinculado de la vida popular, y de hasta qué punto será necesario un cambio profundo en la vida social para que llegue realmente a existir un teatro arraigado en las barriadas, capaz de cumplir en ese medio una función artística y crítica que no venga regida por ningún paternalismo.

Con lo cual quizá estamos señalando la dimensión más positiva de esta I Setmana de Teatre celebrada en Hospitalet: su frustrada voluntad de llegar al medio popular, y, por tanto, la práctica de una confrontación de la que cabe sacar una serie de conclusiones precisas y probadas.

La clave de la Semana hay que buscarla en la Escuela de Estudios Artísticos inaugurada en Hospitalet hace unos meses. Su director es Ricard Salvat, y aspira, lógicamente, a continuar, con los cambios exigidos

por las nuevas circunstancias, las tareas que un día realizó la Escuela Adria Gual, sobre cuyos quince años de existencia se ofrece ahora en el Instituto del Teatro una reparadora exposición.

Salvat ha reunido en Hospitalet a un profesorado y se ha lanzado a trabajar en el marco de la barriada. El hecho de que exista una subvención municipal quizá establezca algunos recelos iniciales entre la Escuela y las asociaciones vecinales, que deben dar el primer impulso social a aquélla. Hará falta acreditar independencia y ver cuál es el juego del Ayuntamiento de Hospitalet en la vida política catalana para que los malentendidos se diluyan y la Escuela pueda cumplir la difícil función que se ha propuesto. Una función que presupone no ya la simple colaboración de las organizaciones de la base, sino la capacidad de la Escuela para integrarse en sus realidades.

Quizá el espectáculo de Ricard Salvat presentado en la Semana sea un ejemplo de esta voluntad. Me refiero, sobre todo, a la elección de Salvat Papasseit, poeta y proletario, como protagonista, y aun al deseo de mezclar las ilustraciones culturales sobre la época con el naturalismo desgarrado de algunas escenas —por ejemplo, la muerte de Salvat Papasseit— o el sentimentalismo de otras. Como si el autor, queriendo llegar al público popular sin perder la estructura didáctica de su obra, hubiera llegado en esta especie de mixtura estilística, hecha de ideas y de explicitaciones melodramáticas, de reflexiones políticas y de voluntaria utilización de un lenguaje al alcance de todo el mundo. ■ JOSE MONLEON. Foto: SANCHEZ RUBIO.



Biografía de Salvat Papasseit, un poeta proletario, en la Semana de Hospitalet.

## CINE

### Fellini sobre Fellini

A lo largo de la filmografía de Fellini, Roma era uno de los subtemas que aparecían con mayor frecuencia y relieve. La capital italiana significaba para el ci-

neasta la fascinación de la gran ciudad mitificada durante su adolescencia, un mundo abigarrado y caluroso donde su exuberante personalidad encontraba el adecuado caldo de cultivo, una mezcla continua de hechos y seres humanos que atraía incansablemente al realizador... En este sentido, "Roma" (1972) no es más que el paso a primer término de este subtema, la elevación a protagonista de aquello que había estado siempre presente, aunque fuese de manera soterrada. Porque no es una visión pretendidamente objetiva de la metrópoli lo que Fellini intenta ofrecer, sino claramente "su" visión particular de un conjunto de ambientes y anécdotas que resumen sus vivencias en torno a la ciudad. Y ello no sólo por el carácter subjetivo de

abandona ante nada ni ante nadie. En la medida, insisto, en que seamos entusiastas o detractores del personalismo narcisista que Fellini ha impuesto en sus diez últimos años como director, nos apasionaremos por "Roma" o hallaremos su interés muy limitado, excesivamente reducido a las obsesiones particulares de su autor.

Creo que la cuestión se centra necesariamente en estos términos, porque Fellini nos obliga a elegir ante su figura concreta en un grado mucho mayor que cualquier otro cineasta. Sería vano ponernos a hablar ahora de un indiscutible sentido del cine que abarca hasta el último detalle de la película; parece inútil insistir en la perfección de un barroquismo estilístico llevado al límite; no hace falta abor-

de exhibicionista que de profundización sincera en una serie de contradicciones a través de cuya exposición pudiera el cineasta comunicar con su público. Fellini es y quiere ser un mito que se desvela ante los ojos de los demás con la seguridad de que a todo el mundo le interesan sus recuerdos y obsesiones, las personas que conoció y los ambientes por él vividos. En ocasiones evidentemente tiene razón, como —dentro de "Roma"— en esas espléndidas secuencias centradas en un "minable" teatro de variedades de descripción, de acierto en la mirada sobre un submundo enormemente significativo.

El problema se presenta cuando del personalismo de Fellini pugna por nacer una filosofía con ambición de interpretar la realidad, de reducirla a unos términos que habitualmente son tan pretenciosos como insuficientes. Ese "Infierno" que el autor de "La dulce vida" quiere resumir en los atascos y accidentes de la autopista periférica de Roma, o esa, excavación del "Metro" donde el aire contaminado destruye los frescos de una mansión secular, en un intento de simbolizar la capacidad destructora del presente respecto a los valores tradicionales, representan las limitaciones de un pensamiento que quiere abordar cuestiones globales pero desde una postura reductiva, que no por ambiciosa es menos simplificadora (como también queda demostrado en el episodio del desfile de modelos eclesiásticos, intento de referirse al "aggiornamento" de la Iglesia). Es, por el contrario, en los momentos costumbristas, en su descripción de un burdel o de una masiva cena

popular, cuando surge el mejor Fellini de hoy, el que no intenta pontificar desde su espléndido sentido cinematográfico. Por desgracia, la profundidad de "Ocho y medio" queda ya muy lejana. ■ FERNANDO LARA.

## "Plácido": una obra maestra de Berlanga

El mismo año en que Buñuel presenta en el Festival de Cannes su famosa "Viridiana", con la que estalla el conocido escándalo que prohíbe la película en España y destituye algunos cargos oficiales, Luis G. Berlanga realiza "Plácido", una de sus obras maestras (que también sufre los rigores de la censura ministerial, que le prohíbe hasta el título, quedándose en "Plácido" lo que iba a ser "Siente un pobre a su mesa"), queriendo la censura limitar a un caso concreto —el del personaje de Plácido, que no puede pagar las letras de su motocarro— lo que es, como en todo el cine de Berlanga, un problema colectivo. En ninguna de las cinco anteriores películas de Berlanga (quizá con la excepción de "Esa pareja feliz", codirigida con Bardem) a éste le ha preocupado seguir de cerca la trayectoria de un único personaje; el cine de Berlanga se abre desde el principio a la perspectiva de una comunidad en la que puedan convivir tipos diversos pero en la que, por encima de ello, existan unas coordenadas comunes que determinen la reacción de cada uno de esos personajes. "¡Bienvenido Mr. Marshall!", "Novio a la vista", "Calabuch" y "Los jueves, milagro" están claras en este sentido. Berlanga ha ido haciendo la crónica de España a partir de situaciones concretas incluso actuales —el famoso plan



"Roma", de Federico Fellini (1972).

todo acercamiento a una realidad —más o menos acentuado según los casos—, sino por la descarada voluntad del autor de Rimini por referirse exclusivamente a aquellas parcelas, a aquellos datos, que más le han impresionado individualmente desde su llegada a la capital en 1938, en pleno fascismo de Mussolini.

Así pues, más que lo que Roma sea o haya podido ser, lo que el espectador encuentra en la pantalla es a Fellini en su contacto —incluso físico— con Roma. Será el interés que el cineasta despierte en cada uno de dichos espectadores lo que hace situar al film en una órbita de aceptación o de rechazo, dado que es ante todo el autor de (la dos años posterior) "Amarcord" el que se nos ofrece continuamente en el primer plano que no

dar una vez más la capacidad de recreación de unos determinados ambientes o la fortuna para hallar tipos insólitos que están presentes en toda la obra felineana. El debate se plantea en otro sentido: en el de la validez de ese personalismo que convierte al realizador en centro máximo de atención, en figura casi única de un trabajo en el que llega a anular todo lo que junto a él viene mostrado. En definitiva, Fellini siempre hace cine sobre Fellini, buscando el pretexto de unos personajes, una ciudad o una situación histórica.

Este camino fácilmente conduce a la megalomanía y a una autocomplacencia desprovista de cualquier sentido crítico. Pienso que "Roma" es claro ejemplo de ambas, en un continuo "strip-tease" que tiene más



"Plácido", de Luis G. Berlanga (1961).