



no"); las contradicciones en el seno del aparato del Estado; y, finalmente, las contradicciones provocadas por el ascenso de las luchas populares. Dichas contradicciones —argumenta el autor— han producido la crisis de las dictaduras estudiadas. En el sentido en que se "pone el dedo en la llaga" la obra es bastante sugerente; lo cual ya es una virtud. Otro mérito que puede encontrarse en "La crisis de las dictaduras" proviene del hecho de ser una de las pocas publicaciones sobre el tema que, respaldadas por un mínimo cuerpo teórico, intentan delucidar los sucesos políticos ocurridos en esos tres países mediterráneos.

Hasta aquí, de forma esquemática, los méritos. Los defectos, desafortunadamente, son bastante más cuantiosos. El primero de ellos resulta de la imprecisa definición de las fracciones del bloque en el poder características de esos países (aunque también de otros con ciertas peculiaridades compartidas): la burguesía compradora y (sic) la burguesía interior. La imprecisión viene motivada por la infructífera conceptualización de un fenómeno —abordado por el autor en 1973 en el artículo citado—, en la que se sustentan ambas definiciones. Como lo han dejado ver sus numerosos críticos —a la cabeza de los cuales se encuentra el grupo SIFI, francés—, en ese artículo Poulantzas es incapaz de definir ni siquiera

aproximadamente la internacionalización del capital. Por ello no es de extrañar que la definición de ambas fracciones de la burguesía no quede delimitada en ningún sentido, hasta el punto en que en un pasaje de la obra llega a afirmar que en realidad sólo la coyuntura es capaz de mostrar qué grupos burgueses pertenecen a una determinada fracción y cuáles a otra.

El segundo gran defecto no es ni más ni menos que el de cortar con un mismo rasero formaciones sociales tan distintas en lo que a fracciones de clase burguesa se refiere, como son, por ejemplo, Portugal y España. No hay que detenerse mucho a pensar para concluir que, aun siendo operativas las anteriores afirmaciones, la burguesía compradora portuguesa poco tiene que ver con la correspondiente española: la primera podría equipararse con la concebida por Baran para los países "subdesarrollados" —la fracción hegemónica—, mientras que la segunda además de no ser la hegemónica en España —por serlo el capital financiero— tiene una importancia secundaria, en nuestra opinión, en el bloque en el poder. Y recordemos de paso si bien puede afirmarse que el capital financiero en España especula más (aspecto fundamental en la caracterización de la burguesía compradora) que otras fracciones de la burguesía, también es cierto que en gran cantidad de los sectores industriales que domina es de lo más productivo —aspecto inexistente en dicha caracterización—.

Por no prolongar la lista de errores, diremos que el tercero, más grave y de índole más general, es el producto de una ausencia de compromiso político por parte del autor (en este sentido no es por azar que en su exposición omita la labor y repercusiones de las organizaciones de izquierda en el proceso de destrucción de las dictaduras mediterráneas). Si bien un militante sin teoría no podrá interpretar el mundo que pretende transformar, un teórico, honorable profesor de una alta universidad francesa, tampoco podrá comprender una realidad política concreta desde su cátedra. Y es que, además, y sin ningún ánimo extremista, como señaló Gramsci refiriéndose a la cultura francesa en general, "El modo de expresión francés no posee el dinamismo sintético propio del hombre políticamente comprometido en la lucha...". ■

JUAN BUENO LASTRA

TEATRO

"Jordi Babau", teatro valenciano

En el que ha sido Nacional de la Princesa, y es ya teatro de la Princesa a secas, gobernado por una empresa privada, muchos espectadores para ver, primero, "1, 2, 3..., desnúdeme otra vez", y, ahora, un espectáculo de Martínez Soria. Con ello se liquida una temporada que, salvo algún esporádico paréntesis —como fue el caso de "Godspell"—, se ha caracterizado por la inasistencia de público y la decidida ausencia de una política cultural bien vertebrada y abierta a los grupos de la ciudad. El Estado ha invertido muchos millones, ha relizado un esfuerzo para descentralizar la actividad de los Teatros Nacionales, y, en definitiva, no ha conseguido —al igual que en Barcelona— sus objetivos, no ya por ser mejor o peor su política cultural, sino porque, considerando la delicadeza del problema, no ha tenido realmente ninguna.

En el Principal, el otro gran escenario de la ciudad, Carlos Larrañaga presenta su versión de "Pato a la naranja", con lo que se completa el tipo de comedia y de compañía que el teatro español destina en estos momentos a Valencia.

Paralelamente, en el Valencia Cinema, la sorpresa. Una sorpresa importante, que ha de ser subrayada sin el menor paternalismo. Ofrece allí el grupo Carnestoltes, el mismo que adaptó "El jardín de los cerezos" a la realidad social de la huerta, una versión del "George Dandin", de Molière, bajo el título de "Jordi Babau". La experiencia, totalmente afortunada, nos remite a dos tipos de reflexión. En el plano puramente sociológico, la adaptación de Chejov y, ahora, la de Molière, formula la voluntad de analizar los procesos de la sociedad valenciana a partir de textos ajenos a falta de propios.

Aunque en el sainete —y bueno será recordar la versión que un par de temporadas atrás se hizo de uno de Escalante en este mismo local— no faltan las inevitables alusiones a los conflictos sociales, la perspectiva puramente cómica acaba minimizándolos o diluyéndolos por completo. De ahí esa voluntad de buscar en los grandes textos sobre situaciones sociales ajenas, pero paralelas, la materia con que, tras la consiguiente adaptación, iluminar las propias. El hecho es importante tanto si nos atenemos a cuanto representa en el teatro valenciano como si lo generalizamos a su significación en el desarrollo cultural del país.

Con todo, y puesto que de teatro se trata, el empeño quedaría reducido al de las simples intenciones de no haber desembocado en un espectáculo de gran interés. A la voluntad de arraigar la historia en el medio social valenciano —hasta quedar la obra de Molière como un mero, aun cuando dramáticamente orientador, pretexto— se añade una puesta en escena decididamente lanzada a la creación de signos visuales y sonoros, igualmente ligados a la vida del país. Ya no se trata sólo de emplear el valenciano o de contar con una argumentación ideológica en torno al tema, sino, y este es un paso decisivo, de alzar una poética escénica alimentada por cuanto caracteriza a la propia cultura. Inútil señalar los claros peligros de folklorización y localismo. Por sabido se da que nuestro elogio a este "Jordi Babau" parte de su evidente propósito de crear un lenguaje vivo, que llegue a imponerse a todo el mundo justamente a través de su particularidad cultural.

En la elección inspiradora del texto mollieresco hay una razón clara. El remodelado Jordi Babau expresa al agricultor rico, que se unió a cierta aristocracia empobrecida —necesitada de dinero de esos labradores— y que, en definitiva, fue despreciado. En la comedia en cuestión, Jordi Babau se casa con una dama distinguida, que, naturalmente, lo engaña con un noble. La conclusión, muy abierta, y dentro del juego que tipifica el teatro de Molière, no puede ser otra que la amargura del desclasamiento, ese no saber dónde se está que hace de Babau un labrador burlado, no ya por su mujer —eso pasa en los más intrascendentes

LOS VERDES DE MAYO HASTA EL MAR



Donde la literatura crea una cosmogonía de signo orgiástico y onírico.



Biblioteca Breve
SEIX BARRAL

Pedidos e información:
ARIEL/SEIX BARRAL, EDITORIALES.
C. Provenza, 219 - Barcelona (8)
C. Hnos. Alvarez Quintero, 2 - Madrid (4)

vodeviles—, sino por la clase social a la que quiso integrarse.

Quizá la ambigüedad política esté en que Babau no es un campesino pobre a quien pueda interesarle el cambio social. Su riqueza le convierte en un conservador, y en el pacto con la nobleza ve el modo de consolidar su nueva posición. Mucho teatro se ha escrito sobre esta alianza. "Jordi Babau" opta, sin embargo, por burlarse de ese labrador enriquecido y falsamente ennoblecido. Lo que, en última instancia, no deja de sugerir un debate sobre las clases sociales que es preciso soslayar aquí. ■

JOSE MONLEON.

CINE

¡Ojo con la Filmoteca!

Es cierto que, como tantas cosas, este país ha sido durante años una catástrofe en materia cinematográfica: aquí no hemos tenido oportunidad de enterarnos de lo que se hacía en otros países menos orgánicos que el nuestro ni en este mismo país se ha dejado que el cine se enterara de lo que pasaba a su alrededor. Lo que hemos tenido en España —y seguimos teniendo todavía en gran medida— han sido sucesos engañosos que han permitido a los supervivientes continuar sobreviviendo.

Pero lo cierto es que de vez en cuando han surgido extraños oasis (debidamente autorizados) para que la supervivencia fuera más tolerable o para que facilitara mejor el engaño; a trompicones se ha venido desarrollando una cultura más auténtica que la impuesta desde los despachos oficiales. Estos oasis han sido saludados con entusiasmo excesivo o han vivido, por el contrario, en el más absoluto anonimato. Los años de hambre producen reacciones inverosímiles...

De estos últimos ejemplos tenemos ahora a mano el que ofrece diariamente la Filmoteca Nacional en sus sesiones de Madrid y Barcelona. Uno podría suponer que, al menos en Madrid, con los miles de estudiantes de

la rama de imagen de la fantasmagórica Facultad de Ciencias de la Información, la oportunidad que ahora la Filmoteca ofrece para conectar con una serie de películas totalmente impensables en las carteleras comerciales (o en las aulas de esa Facultad) alcanzaría un éxito clamoroso. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Las sesiones de la Filmoteca transcurren (salvo excepciones) en una intimidad inquietante. ¿Cómo no interesarse por los ciclos recién programados de la Mostra de Pesaro (con una veintena de películas, de ellas tres de Nagisa Oshima), del festival de Mannheim, de la obra completa del norteamericano Robert Kramer (perfectamente desconocido hasta ahora entre nosotros), de la del italiano Carmelo Bene (con el estreno de "Nuestra Señora de los turcos" y "Un amleto di meno"), de la del cine portugués (en sus vertientes de "cine resistencia" y "cine de intervención"), de la obra del americano Robert Snyder, de la producción de cortometrajes mexicanos (Chububusco, de México) al frente de la cual se encuentra Carlos Velo, que vino personalmente a presentar el ciclo? ¿Por el estreno de "Las fuerzas vivas", de Luis Alcoriza, de "La colonia penal", de Raúl Ruiz, de "Compañero presidente", de Miguel Littin, de "Liliom" y "La mujer en la luna", de Fritz Lang, de "Shirley Temple Story", de Antoni Padrós; de "Criado para todo", de Tomás Koerfer? La presencia de algunos de estos directores —Snyder, Velo, Koerfer, Simoes...— ha sido el preámbulo de la llegada de otros que protagonizaran sendos ciclos: Steve Dwoskin, Marcel Hanoun, Chantal Akerman, Werner Shroeter, así como una revisión exhaustiva de la filmografía de Luchino Visconti (con, por fin, "Bellissima" y "Osessione"), "Duel", de Rivette, y las últimas películas de Godar...

Este breve balance de un trimestre parece realmente superior al de cualquiera de las temporadas anteriores de la Filmoteca. Los "dossiers" que se publican por cada ciclo apoyan, por otra parte, la información necesaria para no dejar pasar inadvertida la insólita ocasión de conocer en España los títulos de las obras de estos autores.

En otros momentos criticamos algunos aspectos de la labor filmotequera, pero la no asistencia de público es suficiente para "cargársela" con más sencillez.

■ DIEGO GALAN.

Un fraude contra Bergman y contra el público

Veintiséis años después de su realización, asisto en Madrid al estreno comercial de "Juegos de verano" ("Sommarlek"), la primera película en que Ingmar Bergman hizo notar su nombre más allá de las fronteras suecas, la obra que todos los estudiosos del cineasta consideran como inicio real de su importantísima filmografía, el film que provocó el entusiasmo de Jean-Luc Godard hasta el punto de situarlo —en un célebre artículo, "Bergmanorama", publicado por "Cahiers du Cinéma" durante 1958— entre "los cinco o seis mejores films de la historia del cine". "Nunca es tarde...", pienso —agarrándome al tópico— al reflexionar sobre el cuarto de siglo de distancia con que los españoles vemos la película. Y, ya en mi estudio, me dispongo a repasar alguna documentación con el fin de escribir la reseña de "Juegos de verano".

Leo las "Conversaciones con Ingmar Bergman" (Editorial Anagrama), de Borkman, Manns y Sima, donde el autor de "Gritos y susurros" dice: "... 'Sommarlek' es un film bañado de una luz muy clara hasta el momento en que el personaje principal entra en discusión, luego María se reúne con Henrik en la casa y allí encuentra a la anciana, la muerte". ¿Qué discusión, qué casa, qué anciana?

Leo el "Ingmar Bergman", de Jacques Siclier (Ediciones Rialp): "... En el crepúsculo, la vieja tía de Henrik, enferma de cáncer, juega al ajedrez con el siniestro pastor; un poco más tarde, Henrik, en el pabellón que cobija sus amores, dibuja sobre el papel central de un disco caricaturas, que se convierten en un dibujo animado, en el que se ve a Henrik matar a su tía, cuyo espectro le persigue a continuación, acompañado del pastor". ¿Qué vieja tía, qué partida de ajedrez, qué dibujo animado?

Leo "La soledad de Ingmar Bergman", de Guido Oldrini (Guanda editore): "... Esto te parecerá ridículo", confiesa el pastor a Henrik, mientras juega al ajedrez con aquel cadáver viviente que es la vieja tía". Es la