

cuantos la oyen la interpretación que más les acomode. Aun así, deberemos convenir que si la palabra sobrevive y, periódicamente —como ocurre ahora en España—, renace con singularísima fuerza, es porque resulta insustituible para nombrar el sentimiento y la voluntad de poner fin a una ordenación que se revela represiva e indeseable para la inmensa mayoría.

En el campo del arte y, por no salirme esta vez de mi terreno, en el del teatro, el tema de la libertad es sustancial y conviene que cuantos trabajamos de algún modo en él razonemos la necesidad de que aquélla sea bien pronto alcanzada. De hecho, si el teatro subsiste como fenómeno social, más allá de la costumbre de un grupo de rutinarios espectadores, más allá de la manipulación impuesta por cualquier dirigismo o cualquier control político, más allá de cualquier magnificación culturalista, es por su teórica capacidad para dirimir, a través de una expresión artística, ante una representación de la comunidad llamada público, los conflictos latentes y aún no enunciados de la sociedad. El teatro supone la confrontación incruenta de los distintos valores, el alumbramiento de lo que aún no es norma y, en consecuencia, la posibilidad de que los espectadores, con la inteligencia y el sentimiento como únicas armas, aprueben, rechacen o modifiquen una serie de propuestas que operan desde la penumbra. Si el teatro español estuvo amordazado por la censura fue porque estaba prohibido cuestionar la normativa establecida por un sector dominante. Con lo que, en última instancia, y por ser la libertad un elemento sustancial de la relación teatro-público, puede decirse que en España apenas vimos teatro o sólo lo vimos cuando la astucia de los autores y la complicidad de los espectadores llenaron a medias el vacío impuesto por la Administración. Nuestro teatro fue costumbre, ingenio, acatamiento o academia, pero rara vez un hecho vivo y arriesgado, alzado en la zona del titubeo y la interrogación del espectador.

Si ahora se habla de la libertad y se debate en planos que afectan a la misma ordenación política de nuestra sociedad y a la composición de sus fuerzas rectoras, es obvio que resulta ridícula y contradictoria la pervivencia de una institución, la censura teatral, ligada a etapas

anteriores y enemiga de esa confrontación pacífica y activa de ideas y criterios a la que todos, siquiera teóricamente, parecen apuntados.

Durante años y años, pese a la coherencia entre régimen y censura, nunca faltaron las voces de los hombres de teatro rechazando esta última; ¿qué decir, pues, ahora cuando la censura es ya una institución que contradice las líneas políticas anunciadas?, ¿cómo entender que, por ejemplo, un periódico goce de libertades que no tiene un dramaturgo?

Ciertamente, los criterios de la censura teatral se han modificado. Muchas cosas se han visto y oído durante estos últimos meses que estuvieron prohibidas durante años. Y el abierto talante del actual director general de teatro contrasta con la actitud cautelosa de quienes le precedieron en el cargo. Sin embargo, urge el paso decisivo en lo que a política teatral se refiere: la desaparición de la censura previa. ¿Cómo entender, si no, que un español pueda participar en algo tan decisivo como unas elecciones mientras no se le reconoce la capacidad de discernir lo que, en tanto que espectador teatral, debe apoyar o condenar con su presencia o su inasistencia?

La experiencia hecha con el "destape" podría ser un ejemplo. Triste, pero significativo. Los primeros "destapes" —fea palabra hija de la represión— llenaron los teatros y multiplicaron el nacimiento de revistas. Hoy, apenas unos meses después, la situación es distinta. Y todo el mundo sabe que ningún "destape" salvará por sí mismo a ningún editor ni a ningún empresario.

Sólo la libertad pondrá las cosas en su sitio y dará a cada artista su lugar.

Sólo la libertad pondrá al teatro español en el camino de llegar a ser una confrontación viva, clarificadora, y, como tal, positiva para la dinámica incruenta de nuestra sociedad.

Basta, pues, de censura. Libertad para todos nuestros dramaturgos y libertad para que sean los españoles quienes elijan los que merecen su atención.

En más de un sitio se ha dicho que el programa de Gobierno va por delante del aparato estatal, acostumbrado al inmovilismo. Evitemos que la censura teatral se nos quede, para vergüenza de cuantos nos proclamamos hombres de teatro, entre las expresiones de esa costumbre. ■ JOSE MONLEON.



"El viaje de los comediantes" ("O Thiasos", 1974-75), de Théo Angelopoulos: La violación de Electra.

CINE

Una obra fundamental

Está incluida en la programación de la Filmoteca, en Madrid y Barcelona, una de las películas fundamentales de la década de los setenta: "El viaje de los comediantes" ("O Thiasos", 1974-75), tercer largometraje del realizador griego Théo Angelopoulos. Citada ya por nosotros en la reseña de la última Semana de Benalmádena, y a la espera de efectuar un análisis más detenido cuando se produzca el que deseamos rápido estreno comercial del film, conviene hoy adelantar algunos datos mínimos que sitúen la película en su muy importante dimensión.

"El viaje de los comediantes" supone el intento —logrado— de sintetizar catorce años de la reciente historia de Grecia (entre 1939 y 1952), a través de una compleja estructura dramática donde el hilo conductor es la "tournée" que una compañía teatral realiza durante ese período por todo el país. Dentro de ese grupo humano se reproduce, por otra parte, el mito clásico de los Atridas, viniendo a encarnar sus componentes los papeles de Agamenón, Clitemnestra, Electra, Orestes, Egisto..., citados por sus mismos nombres en los tres últimos casos. Con esta triple perspectiva histórica, mítica

y personal, el film ofrece al espectador una visión rigurosa de los hechos contemplados, para cuyo análisis y presentación Angelopoulos emplea una rigurosa metodología marxista.

Marxismo que —en su traducción cultural y estética— remite inmediatamente a las teorías de Brecht. De hecho, pocos films merecen de manera tan justa el calificativo de "brechtiano" como "El viaje de los comediantes": la continua utilización de planos-secuencia dentro de los cuales incluso existen amplias elipsis cronológicas, la búsqueda de una postura crítica por parte del público mediante una narración distanciadora, la inserción de canciones populares o monólogos de los personajes cara a la cámara, son —entre otros—, los elementos de que se vale el director griego en su equivalencia cinematográfica de las ideas escénicas de Brecht.

De esta forma, a lo largo de las cuatro horas que dura su película, Angelopoulos (nacido en Atenas el 27 de abril de 1935, con estudios de realización en París, y una filmografía que comienza en 1970 con "Reconstitución" y prosigue dos años más tarde con "Días del 36" —también exhibida en la Filmoteca—, hasta llegar a "El viaje de los comediantes"), consigue una fascinante muestra de épica colectiva, de cine que refleja y profundiza procesos históricos populares. La dictadura de Metaxas, las sucesivas ocupaciones por parte de las potencias del Eje, la liberación, la guerra civil, con la injerencia americana, sucediendo a la inglesa, el nuevo dominio de la derecha, quedan así clarificados por esta fascinante película. ■ FERNANDO LARA.