



"Vida y muerte del fantoche lusitano", de Weiss-Buenaventura, por el TEC de Colombia.

en el ámbito del subdesarrollo y la colonización económica. Con cuya afirmación entramos ya en el otro punto: el de las relaciones entre compromiso ideológico y hecho artístico, entre militancia política y teatro, temas éstos que, contra lo que pudiera deducirse de un examen apresurado de ciertos montajes del TEC, preocupan muchísimo a Enrique Buenaventura por entender que encierran las causas de la pobreza estética de tanto teatro conceptualmente de la izquierda.

En este sentido, una reunión de Buenaventura con representantes de diversos grupos madrileños —a la que asistió también Carlos José Reyes— me pareció sumamente clarificadora. En Colombia llevan años en los que no ha sido problema el hacer un teatro de definiciones revolucionarias. El proceso de este teatro político, inicialmente importante por lo que tuvo de rechazo de un teatro banal y de conciencia de la relación entre la escena y la realidad social, ha dado luego pie a incontables errores, el teatro de las ilusiones revolucionarias —enfermedad de minorías intelectuales y de dirigentes polí-

ticos por la que pagan hoy todos los pueblos del Cono Sur—, cada vez más alejado de las opciones concretas de la vida colombiana. De ahí esa insistencia de Enrique Buenaventura en decir que, si bien es cierto que toda representación teatral comporta una ideología, los términos no son sinónimos, tanto porque de una ideología estimada correcta puede salir una obra de arte espantosa, como porque el arte debe, en principio, cuestionar las hipótesis ideológicas, hacernos avanzar en el conocimiento del hombre en lugar de remitirnos a la autoridad de las ortodoxias.

El San Juan ha llenado su teatro en todas las sesiones. Durante tres días se ha respirado un clima que estaba más cerca de un festival latinoamericano que de la abulia dominante en los teatros madrileños. Es seguro que hubieran hecho falta más días y más información sobre la realidad colombiana para evitar juicios epidérmicos. Aun así, una cosa puede decirse: el TEC se ha multiplicado —con el incansable y entrañable Buenaventura al frente— para aprovechar el tiempo y unir a los cuatro títulos pre-

sentados cuanto pudiera ayudar a transmitir su método y su condición de grupo comprometido con la creación de un teatro de liberación popular y no por ello —sino al contrario— desentendido de los problemas de la creación artística y de la necesidad de luchar contra el dogmatismo... ■ JOSE MONLEON.

El Young Vic, en el María Guerrero

Acabando su temporada, el María Guerrero ha presentado a la Young Vic Company en su versión de "Rosencrantz y Guildenstern han muerto". La obra, de Tom Stoppard, armó cierto revuelo en los últimos años de la década del sesenta —en Londres se estrenó en el 66—, sin que en España fuéramos más allá de la edición por "Cuadernos para el Diálogo" en una traducción de Alvaro del Amo.

La compañía —oficial— trabaja fundamentalmente para públicos juveniles, lo cual entraña la selección de obras de un cierto peso cultural y el planteamiento de montajes poco aparatosos, pero dotados de humor y de frescura. "Rosencrantz y Guildenstern han muerto" se presta perfectamente a ello. Además de ser un texto valioso en sí mismo, supone una incursión en el "Hamlet", de Shakespeare, del cual es una consecuencia y, a la vez, un instrumento para su mejor comprensión.

La idea de Stoppard es obvia. Se trata de mostrar la tragedia desde la perspectiva de dos personajes secundarios, que, sin embargo, acaban figurando en la lista de los cadáveres shakespearianos. Mantenido constantemente en escena, ante los ojos de Rosencrantz y Guildenstern aparecen retazos de la fábula shakespeariana, rigurosamente respetada por Stoppard. Lo que la versión de éste nos descubre es que se trata de dos personajes marginales, que nunca saben exactamente lo que sucede ni por qué están allí, y que, sin embargo, encontrarán la muerte en un juego que en absoluto es el suyo. El hecho de colocarlos en el centro de la obra basta para descubrir la distancia que los separa de los héroes, y, por tanto, la falsa perspectiva con que estos últimos, cuando son ellos los protagonistas, incorporan a su tragedia la muerte de personajes que no guardan ninguna rela-

ción con aquélla. En la obra de Stoppard, por decirlo con otras palabras, Rosencrantz y Guildenstern "pierden el tiempo" y se quedan en figuras "disponibles" para morir cuando la fábula principesca lo solicita. Exactamente igual como ha sucedido tantas veces en la Historia.

Tendríamos, pues, una pieza que aúna su interés como tal a su relación con "Hamlet" y a su carácter crítico. Si en España no se ha estrenado supongo que sería porque se teme, muy razonablemente, que conozcamos poco a Shakespeare y, por tanto, que nos falte capacidad para establecer el paralelo tácito que la obra solicita.

Decir que el Old Vic ofrece un montaje sencillo y una interpretación impecable es aludir a las características de la compañía y a un mérito nada raro en la escena inglesa. Obviamente, director y actores participan en la diversión de contemplar a uno de los más gloriosos monumentos nacionales desde un lugar secreto e imprevisible. Supongo que casi todos ellos habrán intervenido en algún "Hamlet", aparte de verlo en numerosas ocasiones. Ahora es como si lo interpretaran y, a la vez, lo vieran desde el mismo escenario, dentro de unos mecanismos —por la misma estructura de la obra y al margen de cualquier distanciamiento elaborada por la puesta en escena—, que nos remiten a las peticiones más rigurosas del teatro épico.

En todas las funciones, el María Guerrero se ha llenado de un público de habla inglesa y de un sector de profesionales. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Madrid, sin cines

Ciento cincuenta y nueve locales cinematográficos han estado cerrados el último fin de semana en Madrid. Un cartel señalando que ello se debía a una "huelga laboral" aparecía adornando las taquillas. Sólo veinte locales abrieron sus puertas: los correspondientes a la única cadena de exhibición que había aceptado las reivindicaciones laborales de los empleados. Reivindicaciones básicamente razonables en tres puntos: un au-

mentó del 20 por 100 en las horas nocturnas, día y media de descanso semanal y un aumento de salarios en función del aumento del precio de las entradas. La huelga, de las llamadas "legales", no ha sido resuelta en el momento de redactar estas líneas.

Dos cuestiones inmediatas parecen desprenderse de la insólita noticia (que sólo tiene un breve antecedente similar en Pamplona en el año anterior y la ya mítica huelga de los actores de teatro en febrero de 1975). De un lado, el hecho de que gran número de los empleados de las salas de proyección (acomodadores, taquilleras, empleadas de lavabos...) tengan que contar para conseguir un mínimo económico suficiente con las propinas: el famoso duro que cada espectador pacientemente va añadiendo al ya alto precio de las entradas para pagar un sueldo que los empresarios no ofrecen.

De otro, la mecánica de la exhibición: cómo los locales cinematográficos pertenecen a amplias cadenas regentadas por unas cinco familias que hacen y deshacen a su libre antojo; su capacidad de acción no se limita ya a regentar los locales de su propiedad como les venga en gana, sino que va ampliándose en función de su capacidad económica, llegando directamente a la producción de películas. Siendo ellos los dueños de la mayor cantidad de cines españoles, lógico es que elijan "a priori" las películas que quieren proyectar. Si hasta el momento censuraban espontáneamente una serie de títulos o de autores (José Luis Dibildos sufre un boicot de algunas de estas cadenas por haber sido el máximo defensor de la claridad en el control de taquilla), ahora censuran la producción desde sus mismos orígenes. Y es lógico que con una capacidad como ésta se permitan el lujo de cerrar 159 cines un fin de semana, o vaya usted a saber cuánto tiempo. ■ DIEGO GALAN.

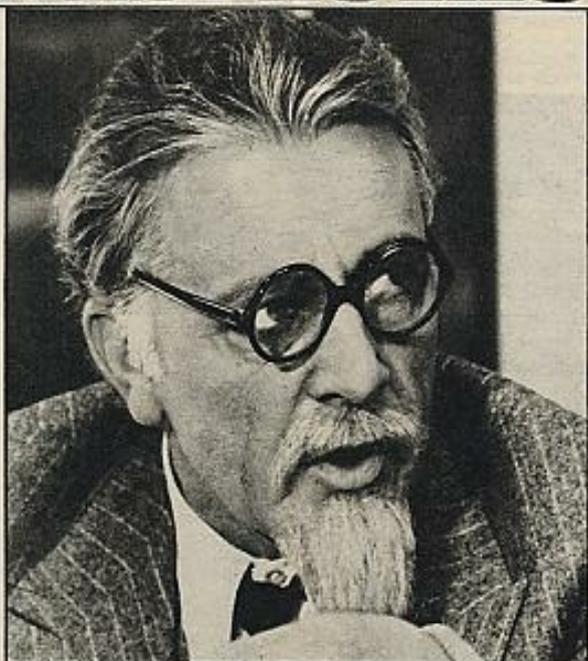
El miedo a comprometerse

"El asesinato de Trotsky" ha tenido la "virtud" de ser una película que no ha gustado prácticamente a nadie: ni a los trotskistas, ni a los stalinistas, ni a los defensores del cine político, ni a los del cine espectáculo, ni a los partidarios de la obra de Losey, ni a sus habituales detractores... Unanimidad

hostil exagerada, injusta en cierto sentido, pero al mismo tiempo perfectamente lógica. Porque nace del propio planteamiento del film, del camino elegido por el autor de "El sirviente" a la hora de abordar un tema tan profundamente difícil y espinoso como el de la aniquilación del líder marxista.

"Este período mexicano de la vida de Trotsky es, sin duda, el único que puede ser expresado en términos dramáticos. Y debe bastar para que los trotskistas vean que se trata de un asesinato político; y para hacer observar a los comunistas un acercamiento crítico respecto al socialismo que hoy nadie se atreve seriamente a poner en duda (...). He querido que mi película fuera detergente, anti-séptica. Un film 'limpio' que no dejase la menor duda en cuanto a los hechos que en él se muestran (...). No creo que 'El asesinato de Trotsky' pueda desencadenar pasiones en contra, porque en ningún momento yo he tomado partido ni he hecho otra cosa que seguir —siempre que era posible— los rastros de la Historia". En éstas y en similares declaraciones efectuadas por Joseph Losey ante el estreno mundial —en 1972— de su "The assassination of Trotsky" puede percibirse el deseo del cineasta de no comprometerse excesivamente en el trasfondo político de los sucesos que narra; más aún, cabe deducir de sus palabras un cierto temor ante la historia —o Historia— que tiene entre manos. Como queriéndose situar "au dessus de la mêlée", al margen de toda polémica conflictiva, desea agradar a unos y a otros sin que nadie se vuelva contra él.

¿En nombre de qué principios éticos y estéticos actúa así Losey? Principalmente, de tres: el de la objetividad, el de los "hechos probados", y el de la preeminencia de lo individual sobre lo político o colectivo. Conforme a ellos, el realizador americano adopta una postura de relator imparcial de unos determinados acontecimientos; acontecimientos que sólo en aquella escasa parte en que están probados históricamente, tienen el derecho de acceder a la superficie; y superficie mucho más preocupada por reflejar la personalidad individual del asesino y de la víctima que por establecer un análisis y una investigación sobre las fuerzas ideológi-



Richard Burton, elegido por Joseph Losey para encarnar así la figura de Leon Trotsky.

cas y políticas que confluyeron brutalmente en la eliminación física de Leon Trotsky, el 20 de agosto de 1940, a manos del español Ramón Mercader.

De esta manera, ciertamente, Losey no ha sido acusado de trotskista ni de stalinista, ni su película ha desencadenado "pasiones en contra": una indiferencia general, teñida por esa unanimidad hostil que citábamos al comienzo, ha sido el resultado. La falta de un compromiso abierto y decidido, la ausencia premeditada de una toma de partido, suele tener estas consecuencias. Sobre todo, cuando no es un argumento de ficción lo que se aborda, sino que es la Historia con mayúscula aquello que se contempla cara a cara. Una Historia —además— terrible, trágica, vergonzante, cuyos elementos antagónicos permanecen en pie aún hoy, quizá con menos aristas, pero igualmente irreconciliables. Han pasado treinta y siete años desde el asesinato de Trotsky, el stalinismo agresivo (aunque no sus fórmulas burocráticas ni su "congelación" del socialismo) ha desaparecido del mundo, la relación de fuerzas es hoy muy otra que en 1940... Así las cosas —que no varían por el hecho de que la película nos haya llegado con cinco años de retraso, consecuencia de la prohibición gubernativa—, cabía exigirle a Losey un planteamiento mucho más clarificador y comprometido,

que estudiara seriamente las causas del enfrentamiento Stalin-Trotsky, el porqué en un determinado momento los Servicios Secretos soviéticos decidieron acabar con el padre de la "revolución permanente", cuáles eran las condiciones por las que hombres del nivel mental de un David Siqueiros (presente en el film, pero sin que nunca se cite el nombre del autor de murales que en él aparece) se prestaron a atentar contra la vida del fundador del Ejército Rojo... Muy poco de todo ello —al no ser "hechos probados objetivamente"— surge en el trabajo de Losey y de su guionista, Nicholas Mosley, más interesados en describirnos el miedo y la inestabilidad psicológica de Ramón Mercader, datos tan poco significativos como si lo era esa interpretación histórica del atentado que echamos en falta. Y así, "The assassination of Trotsky" sin ser —ni mucho menos— una mala película que no merezca contemplarse y discutirse, es algo quizá más lamentable: una película equivocada. ■ FERNANDO LARA

"Fresas y sangre" ("The strawberry statement")

Sería difícil que los productores norteamericanos dejaran pa-