

pretaciones del texto, según las reacciones del público en el curso de la misma representación—, existe entre ambos espectáculos una diferencia fundamental. Mientras "Orlando furioso" era una obra féerica y la representación tendía a crear un clima de plaza, un teatro tumultuoso, en el que contaban más las imágenes que las palabras, "Candide" es una propuesta de cierta intimidad, en la que resulta fundamental—con toda su ironía originaria—el texto de Voltaire. Si Ariosto quería trasladarse a una realidad mágica, Voltaire suscita en nosotros, a través de la aventura fantástica de Cándido, una respuesta profundamente seria y concreta no sólo—como apuntó el TEI en su versión de la obra de "Cándido", singularmente centrada en la crítica volteriana de la idea de que existe una "armonía universal" que hace de éste "el mejor de los mundos posibles"—de carácter sociológico o político, sino enclavada en ese sentido del tiempo, de la angustia, de la soledad última, que debate el existencialismo...

Así las cosas—y es obvio que no cabe, en unas líneas críticas, penetrar en la interpretación global de "Cándido"—, quizá cabría descubrir en el imaginativo montaje de Chavanon cierta contradicción. Si, de un lado, suponiendo que se trata de la representación de "Cándido" por los aldeanos de Ferney (donde vivía Voltaire), en 1777, la puesta en escena tiende a interpretar el drama como una gran aventura, llena de situaciones fantásticas, el respeto al gran texto volteriano—y ése sí es un acierto claro del grupo: mostrar la vigencia de "Cándido" a través de la profundización en la obra, en lugar de quedarse sólo con algunos de sus elementos—nos hace lamentar no poder seguirlo bien, interrumpida constantemente nuestra reflexión por la "necesidad motriz" de ir, a veces entre los obligados empujones, de un lugar para otro...

En última instancia, este "Candide" del grupo de Lyon, de origen universitario, convertido en el 74 en compañía profesional, con sala propia a partir del próximo enero del 78, ha sido un valioso trabajo—el público "mirando" a unos actores que "representan" una obra que ha "escrito" otro, es, si uno alcanza, y en este tipo de puestas en escena es posible, a recibir separada y simultáneamente los distintos planos, algo terriblemente emocionante—para inaugurar y dar carácter a esta nueva Sala 3 del Centro Cultural de la Villa de Madrid.

■ JOSE MONLEON.

Alcoy 77. Un premio del País Valenciano

El año pasado, el Jurado del Premio Alcoy recomendó a su patrocinador—un industrial que, sin apoyo de entidad alguna, sin arrojarse ante la falta de colaboración de muchos obligados a prestarla, lleva ya siete años convocando y sosteniendo un premio teatral con el nombre de su ciudad—que lo pusiera al servicio de los autores del País Valenciano. Si, durante años, el Premio había cumplido, en el contexto de un teatro fuerte-

han de guardar sus obras en el cajón, ante la imposibilidad absoluta de "comunicarlas", sea en su deseable representación o en la simple comunicación, para los autores valencianos todo ha de resultar infinitamente más difícil. ¿No es, por tanto, evidente que la divulgación de propuestas dramáticas sólidas debe constituir no ya un estímulo para que el escritor siga escribiendo, sino, además, la presencia de un material que evite que ciertas buenas intenciones sean ahogadas por la mediocridad o la carencia de textos?

De las obras presentadas, tres quedaron finalistas. Una, firmada por Antonio Amorós; otra, con plica, y una tercera, que ganó el Premio, por José Luis y Rodolfo Sirera, este últi-



mente censurado, la posibilidad de dirigir la atención hacia determinados textos de interés y de difícil representación, la nueva realidad aconsejaba hacer del Premio un instrumento útil para los autores del País, que es tanto como decir del teatro valenciano.

Es evidente, en todo caso, que debatir y afrontar el conjunto de problemas—a veces, mal enunciados—que tiene hoy planteados el teatro y la cultura del País Valenciano es una compleja tarea pública, inseparable del curso de los acontecimientos políticos, llámense preautonomía, Estatuto de Autonomía, elecciones municipales, etcétera, etcétera.

¿Qué hacer con un modesto premio teatral, subvencionado privadamente, en tales circunstancias? ¿Qué sentido real puede tener hoy ese premio?

Parece que si muchos autores castellanos, a veces de mérito,

mo el autor del "Plany per la mort d'Enric Ribera", que comentábamos la semana pasada. Se titula la obra seleccionada "El capvespre del tropic", y es, aun teniendo su propia unidad dramática, la última parte de una trilogía. La acción se sitúa a finales de siglo—en la época de la guerra de Cuba—y recoge el comportamiento de una serie de fuerzas políticas y económicas de la metrópoli frente a la liquidación colonial. La lejanía en el tiempo no supone ninguna lejanía en el tema. Sin que pueda hablarse de un "distanciamiento" al modo de las parábolas brechtianas, es evidente que el alejamiento confiere al trabajo una posibilidad de desapasionamiento, de análisis y de creación de personajes, que resultan, me parece, enormemente positivos en esta época en que, tantas veces, por puro facilismo, se reclama un "arte de urgencia". Un arte que corre

el peligro, pese a su buena intención, de aburrir a los espectadores o, lo que aún es peor, de halagarlos con ilusiones demagógicas.

"El capvespre del tropic" debe representarse el año próximo, con ocasión de la concesión del nuevo Premio. Los autores y la Asamblea de grupos independientes del País Valenciano decidirán por quién. El patrocinador no hará otra cosa que poner a su disposición la cifra destinada a su montaje, a cambio del compromiso del estreno en Alcoy. Paralelamente, de acuerdo con los Premios Octubre, el texto será editado.

Formaban este año el Jurado Xavier Fábregas, Joaquín Molas, un representante de la Asamblea valenciana del Teatro Independiente, un hombre del teatro alcoyano, el que firma estas líneas y, como presidente, Nuria Espert. Para el año que viene se tiene prevista la inclusión de los hermanos Sirera—o uno de ellos—y de alguna otra personalidad literaria del País Valenciano, tal vez para cubrir ese turno de presidentes que ha iniciado la conocida actriz catalana. Eso y ver de crear unas Jornadas, con encuentros y representaciones, es la aspiración del organizador del Premio, a sabiendas de que, frente a la óptica de las capitales—y, concretamente, de Valencia—, es necesario también articular la que corresponde a las comarcas y a los pueblos.

El Alcoy del 77—que aparejó también la representación de un texto de Toller, adaptado por Formosa, por un grupo de Castellón—es, por su mezcla de humildad y de importancia, una prueba de la desasistencia cultural del País Valenciano, y una demanda de respuestas serias, cada cual en su área, para que el teatro salga de la precariedad en que vive. ■ J. M.

La vuelta de Alfonso Sastre

Prohibida durante varios años, publicada no hace mucho en la revista "Pipirijaina" (1), montada al fin por un grupo independiente—que la ha traído a Madrid después de presentarla en muchas ciudades españolas y de realizar con ella una gira latinoamericana—, "La san-

(1) En TRIUNFO, número 475, apareció un trabajo sobre esta obra de Alfonso Sastre.

gre y la ceniza" es uno de esos títulos largamente invocados, tanto a la hora de señalar los problemas de nuestra vida cultural como los muy específicos de su autor, Alfonso Sastre.

En todo caso, el que, tras una larga —y bien podría decirse que dramática— ausencia del teatro de Sastre de los escenarios madrileños, éste haya vuelto de la mano de un grupo independiente y en una sala como la Cadarso, me parece muy significativo; en el sentido de que, salvado el obstáculo administrativo que era la vieja censura, la realidad teatral apenas ha cambiado.

Más aún: uno diría que una obra como "La sangre y la ceniza", de un autor como Alfonso Sastre, de haberse podido estrenar cuando fue escrita, lo hubiera sido en uno de nuestros grandes teatros y con todos los medios necesarios. Si ahora, cuando las nuevas circunstancias políticas podrían hacernos pensar en un crecido interés por la obra, ésta se estrena en el ámbito del teatro independiente, habremos de reafirmarnos en lo reiteradamente escrito en muchas de nuestras últimas críticas: que el "público teatral madrileño" es hoy, por una serie de razones económicas y políticas, más conservador que nunca, y que no está dispuesto a emplear una sola peseta en el sostenimiento de una obra que le cueste. Ello, unido a la deserción de quienes ya no necesitan el teatro para satisfacer su "cuota" de vida política, explicaría, en fin, por qué "La sangre y la ceniza" ha sido estrenada en la Cadarso.

Todas estas consideraciones eran necesarias por dos razones. Una, para intentar interpretar los términos del estreno. Y otra, porque dadas las características de la obra, es forzoso decir que el hecho de montarla un grupo independiente ha tenido que suponer una fuerte remodelación.

Buena parte de los actores de El Búho proceden de Tábaro. Varios de ellos —Margallo, Petri, Chicho, Gerardo, Santiago...— contribuyeron decisivamente a la creación de un estilo, del que quizá "Castañuela 70" fuera su más triunfal concreción. Luego, escindido Tábaro y constituido El Búho, un trabajo como el hecho con el "Woyzek", de Buchner, probaba, al margen de cualquier consideración sobre los resultados, que el grupo quería alejarse de los esquemas festivos del retablo y la revista. La posterior elección de "La sangre y la ceniza" reafirmaba esta actitud. Sin embargo, es un hecho cierto que la farsa ha sido una constante de la mayor parte de

nuestros grupos, tanto por la idea de que la risa era un modo de atraer nuevos espectadores como por el peso de unas circunstancias, que tendían a crear un estilo "desahogatorio", en el que la carcajada cómplice de actores y público era algo así como la denuncia de lo que no podía ser denunciado. Un teatro, dicho con otras palabras, de acciones inocentes y de composición maniquea de personajes, a fin de que la gestualidad diera a las obras el sentido que los censores no derivaban de la lectura de las palabras.

Esta herencia se encuentra, sin duda, en los actores de El Búho, casi todos ellos antiguos y ejemplares protagonistas en las luchas de nuestro teatro independiente. Y con ella, más o menos conscientemente, han salido al paso de un texto como "La sangre y la ceniza" —que tiene como tema la personalidad de Miguel Servet, y, por tanto, su época y su muerte, tratado todo ello de un modo antiarqueológico y en tanto que materia "proyectable" sobre nuestros días—, que el autor proponía como una superación del antagonismo entre el teatro épico y el drama aristotélico. Como una síntesis de formas para así conseguir una expresión "más total" del hombre, en la que el drama de la existencia individual, la enseñanza política y la dimensión lúcida del arte se hicieran, más que compatibles, partes indisociables.

El Búho, dentro de la obligada línea de nuestros grupos, ha eliminado una parte considerable del texto y ha puesto su énfasis en la fábula y en aquellas escenas de más clara significación ideológica. Con ello —pese a que Margallo interpreta el personaje de Miguel Servet

en una línea naturalista en contraposición a policías e inquisidores— ha aparecido una dominante farsesca, distinta al humor que se trasluce en el texto, y mucho más relacionable con ciertos espectáculos ya clásicos del teatro independiente que con la voluntad autoral de construir una obra que "contuviese", pongamos por caso, el "Galileo Galilei", de Brecht. Creo que, situados ante ese propósito, es necesario decir que "La sangre y la ceniza" de El Búho se ve sometida a una reducción, de acuerdo con las características del grupo, que nos impide saber si el autor alcanzó o no a cubrir sus planteamientos.

Todo esto dicho, hay que dejar bien claro que El Búho hace muy bien la obra que pretende hacer. Que hay escenas estupendas y que los actores componen sus tipos con eficacia. El problema está, como digo, en que el público se ríe más que piensa, en que todo resulta un poco lineal, y, en definitiva, en que "La sangre y la ceniza" no es el texto de un "nuevo autor", sino de un dramaturgo que quiso resumir en él una larga reflexión y práctica artísticas. ■ J. M.

CINE

"La Cecilia", comuna anarquista

Recoge "La Cecilia" una experiencia de comuna anar-

quista llevada a cabo en Brasil durante la última década del siglo XIX. Sus protagonistas fueron un grupo de libertarios italianos (diez hombres y una mujer al principio; más de sesenta personas en los momentos de mayor población), a los que el Emperador brasileño Dom Pedro II concedió una extensión de trescientas hectáreas para que llevaran a la práctica sus concepciones comunitarias. Encabezaría dicho grupo el veterinario, botánico y perito agrícola Giovanni Rossi, admirador de las teorías de Fourier y Cabet, quien años antes ya había intentado sin éxito una experiencia similar ("Cittadella") en tierras del Po. Fuertemente criticado en su tiempo por los propios anarquistas italianos —Malatesta, entre ellos—, el hecho de La Cecilia había sido olvidado con el paso de los años, aunque existían diversas referencias escritas, sobre todo el folleto "Cecilia, comunidad anarquista experimental" que publicase el mismo Rossi en 1893. La alusión contenida en una canción popular del Sur de Italia escuchada por Jean-Louis Comolli, hizo que este conocido crítico de "Cahiers du Cinéma" se interesara por el tema, posteriormente investigado y desarrollado en un guión con el argentino Eduardo de Gregorio. Cuatro años de búsqueda de producción dieron paso, por fin, a "La Cecilia" (1975), que constituye una de las más interesantes aportaciones realizadas desde Francia en la línea de un cine político.

Hablando hace unos días en Madrid con Jean-Louis Comolli, me decía cómo su máxima preocupación al plantearse "La Cecilia" había sido la de no hacer una película política unidireccional, destinada exclusivamente a demostrar una sola cosa muy concreta. "Por el contrario —añadía—, mi intento ha sido el de desarrollar una historia sólida a partir de la cual pudieran extraerse diversas conclusiones. En este sentido, efectivamente, lo que caracteriza al primer largometraje en solitario del ex redactor-jefe de "Cahiers du Cinéma" (en 1968 había codirigido con André S. Labarthe "Les deux marseillais", realizando antes y después cortometrajes y programas documentales para televisión) es su carácter abierto a la reflexión del espectador, su propuesta de una determinada anécdota histórica cuya complejidad se traduce en numerosas significaciones. Pero complejidad no a nivel de dificultades de comprensión del film ni de oscuridades conceptuales —de hecho, la película es de una gran claridad expositiva—, sino



Alfonso Sastre.