

teatro adulto. Mirando, por ejemplo, la cartelera de Madrid, debemos decir que es más chato y torpe que nunca; pero ésta es una verdad a medias. Porque hay fuerzas latentes capaces de alzar, en circunstancias favorables y en un plazo relativamente breve, espectáculos mucho más interesantes. En último caso diríamos que hay varios miles de españoles residentes en Madrid que no están de acuerdo con esa cartelera, sobre todo entre los sectores jóvenes.

Con el teatro infantil y juvenil, el primer problema ha sido, durante años, «que era malo y nadie lo sabía». Es decir, que el tema sólo interesaba a poquitas personas, y según criterios a menudo demasiado paternalistas. Ahí estaban las horribles sesiones de las cuatro y media, siempre a base de brujas y porrazos; o las sesiones terriblemente aburridas en las que se quería aprovechar el teatro para que un muchacho escuchase, torpemente recitado, a cualquiera de los clásicos estudiados en el bachillerato. O sea, en cualquier caso, concepciones penosamente esquemáticas del teatro y el niño, claramente correlativas de una serie de anacrónicas ideas vigentes dentro de la zona conservadora y dominante de nuestra sociedad.

Desde hace algunos años, este panorama ha cambiado. O ha empezado a cambiar. A nadie se le ocurre repetir lo que, por ejemplo, a propósito del «teatro para niños», escribiera Benavente. Se ha dado, de un lado, una «socialización» del tema; un sentimien-

to de que no se trata solamente de empezar a «educar» al futuro pequeño burgués para que vaya al teatro cuando sea mayor, sino de poner el teatro al servicio de TODA la infancia, afrontando los problemas implicados en ello; otro paso importante es la creciente conciencia «pedagógica», la idea de que el niño vive un proceso de desarrollo y de que es necesario insertar los temas y formas teatrales en esa evolución y no en congeladas abstracciones sobre la «infancia» o la «juventud»; una tercera consideración, asimismo interesante, es la de que el teatro infantil es «teatro», es decir, arte, y que, en cuanto tal, ha de reunir una serie de perfecciones estéticas.

Desde la Colección Anaya —con obras de Lauro Olmo, Sastre, López Pacheco, López Salinas, Muñoz, etcétera— hasta «Los Titeres», pasando por «El Ratón del Alba», la creciente actividad en las escuelas de un teatro de títeres, los premios anuales de la AETIJ, la actividad del Teatro Municipal de Madrid, los teatros infantiles de Barcelona, etcétera, todo revela la puesta en marcha de esa conciencia crítica que un día elaborará, bajo estas o aquellas perspectivas, un verdadero y regular teatro infantil español. Como, paralelamente, se alzará un nuevo, abierto, social y estéticamente válido, teatro español adulto.

Por ello saludamos ese II Congreso. Porque, en cualquier caso, nos dice que ya hay españoles que se retinan para hablar de teatro infantil y juvenil. ■ J. M.

italiana de estos últimos treinta años. No siempre ha sido comprendido, y más de una vez ha sido atacado, tanto desde la derecha como desde la izquierda. Incluso se llegó a decir que a partir de «Senso» (1954) estaba acabado, cuando es justamente a partir de esa película magistral cuando la pretensión historicista y totalizadora de Visconti se enriquece mucho más.

Quizá su único tropiezo sensible haya sido la adaptación de «L'étranger», la novela de Albert Camus. En primer lugar, porque se trata de un texto íntimamente ligado a unas formas culturales ajenas a las que han informado las preocupaciones creadoras de Visconti. En segundo lugar, porque los supuestos existencialistas de la novela tampoco guardan relación con las intenciones críticas del autor de «Rocco y sus hermanos». Cuando Visconti afronta la adaptación del libro camusiano, posiblemente siente nostalgia de la impresión que le causó cuando fue publicado, en plena guerra mundial: para la juventud de la época, desgarrada por el conflicto —y Visconti fue torturado por pertenecer a la resistencia—, «L'étranger» suponía una desesperada llamada a la vitalidad, en medio de una situación absurda.

Está claro que Visconti no ha trascendido esa subjetividad, y la película no comunica, en ningún momento, el posible impulso nostálgico que le indujera a adaptar el libro. Pero hay otra subjetividad que Visconti traiciona artísticamente, por guardar una fidelidad asombrosa a la letra del texto. Como es sabido, Camus escribió

la novela en primera persona; de esa forma, el itinerario de Meursault hasta su extinción resultaba tremendamente patético. El primer escollo de la adaptación, residía, pues, en un problema estilístico: hallar una equivalencia visual, cinematográfica, a ese largo monólogo literario, en primera persona. Los procedimientos subjetivos, en cine, es decir, la utilización de la propia cámara como personaje central, como primera persona conductora del relato, no han dado nunca buenos resultados, revelando su artificiosidad, quizá porque la función de la cámara es, justamente, subrayar el valor objetivo de una narración.

Visconti ha optado por la objetivación del personaje. Primer error, sobre todo, cuando a ese distanciamiento del protagonista con respecto a su monólogo no ha seguido una reestructuración del texto, en función de ese cambio sustancial. Por otra parte, quizá no haya sido muy afortunada la elección de Mastrolanni. En un principio, Visconti pensó en Alain Delon para incorporar a Meursault, aunque tampoco parece muy acertada esta designación. Lo que ocurre es que resulta difícil imaginar un rostro concreto, cuando se trata de un personaje «étranger», que el propio Camus renuncia a describir...

En esta ocasión, Visconti no ha superado la nostalgia y se ha sumergido en el sentimiento. Igual que el Meursault de la novela, la película es ajena, extraña, extranjera a la indiscutible coherencia de toda la obra del gran Visconti. ■ J. G. D.

VISCONTI, CAMUS Y «EL EXTRANJERO»

La subjetividad traicionada

Toda aproximación crítica a la obra de Luchino Visconti ha de empezar subrayando la contradicción que anima su inspiración creadora: pertenencia a una clase social aristocrática y conciencia popular o, más exactamente, visión lucida de las transformaciones radicales necesarias para obtener una existencia más justa. Consecuentemente, la obra de Visconti se distingue por su dimensión historicista. Esa contradicción íntima, individual, se resuelve en expresión artística, de forma que en los films más significativos de su carrera se aprecia esa dialéctica entre la añoranza de unas formas sociales que desaparecen y la conciencia de una renovación profunda que acabe con las viejas injusticias.

El gran mérito de Visconti ha sido

ofrecernos el espectáculo de un desgarramiento sentimental —que le afectaba en cuanto inventariaba la liquidación de una clase que, históricamente, era la suya— ligado a una exposición crítica de las condiciones en que debía desenvolverse el futuro. En suma, su tarea consistía en revelar una subjetividad, un sentimiento, una nostalgia, haciendo patente, al mismo tiempo, la noción de objetividad que reclamaba una perspectiva crítica y, por tanto, histórica. La contradicción aludida anteriormente se convertía en un acto de libertad, por el que el autor se comprometía en un debate ideológico.

Creador cinematográfico, director teatral, Visconti es un nombre fundamental en el proceso de la cultura

II PLAN DE DESARROLLO

Alarma en la economía española

Ya se ha producido el primer sobresalto: dos de las seis «señales de alarma», establecidas en el II Plan de Desarrollo, se han dejado oír en el concierto de la primavera española de 1969. En efecto, el incremento de la media de los índices de precios del trimestre diciembre 1968-febrero 1969, respecto a la media del índice del trimestre anteriormente anterior, ha sido del 2,37 por ciento, superior al límite establecido por el Plan como tolerable (dos por ciento). Asimismo, el aumento de la oferta monetaria del trimestre noviembre 1968-enero 1969, respecto a la media del trimestre inmediatamente anterior, ha sido del cuatro por ciento, sobrepasando la tasa prevista por la «señal de alarma» correspondiente (véase cuadro).

Con ello, bien puede decirse que la por-largo-tiempo-esperada entrada en vigor del II Plan de Desarrollo ha sido sonada: apenas unos pasos y la economía española ya se aparta de las directrices del mismo, poniendo en funcionamiento uno de los instrumentos más

novedosos —aunque no por ello originales— que introdujo la segunda experiencia de la planificación indicativa en España.

Pero lo más significativo es que hayan sido precisamente dos de las «señales de alarma» más directamente relacionadas con inequívocas manifestaciones de un proceso inflacionista las que han aparecido en esta ocasión. De esta forma, se viene a confirmar la tesis, ya apuntada en otras ocasiones, de que, en las actuales circunstancias, cualquier expansión económica —como la que recoge el índice de producción industrial— se identifica necesariamente con fuertes tensiones inflacionistas, cuyas consecuencias de todo tipo son ampliamente conocidas.

Ante estas circunstancias, cabe preguntarse, ¿acaso se han arbitrado los mecanismos correctores de estos desequilibrios que denuncian las «señales de alarma»? ¿Cómo van a afrontarse esas alzas de precios, cuando éstos, ya desde hace tiempo, paradójicamente, están congelados por Decreto? ■ A. L. M.

SEMAFOROS ECONOMICOS (1969)

SEÑALES	PERIODO	ALARMA	REALIDAD
Índice general del coste de la vida	Último trimestre	Más del 2%	1,24
Índice general de precios	Último trimestre	Más del 2%	2,37
Porcentaje de cobertura de las export./import.	Último semestre	Descenso de 4 puntos	2,9
Reservas en divisas	Últimos doce meses	Descenso del 10%	2,8
Oferta monetaria	Último trimestre	Más del 3%	4,0
Índice de producción industrial	Último semestre	Inferior a 2,5%	9,5



COLABORAN: Juan Aldebarán, César Alonso de los Ríos, Art Buchwald, J. García de Dueñas, Eduardo G. Rico, Eduardo Haro Tecglén, Antonio Javaloyes, R. López Goicoechea, A. López Muñoz, Víctor Márquez Reviriego, José Monleón, César Santos Fontenla. FOTOS: Europa Press, Cifra y Archivo.



MARCELLO MASTROLANNI EN EL PAPEL DE MEURSAULT, EL PERSONAJE DE LA NOVELA DE ALBERT CAMUS, «EL EXTRANJERO».