

tento de resolver «todos» los problemas del teatro español.

Quizá se trate de males inevitables. Quizá hagan falta muchas campañas para que la mediación del Estado, como representante y administrador, sea aceptada sin apriorismos. Importan —puesto que de teatro hablamos— las obras, el rigor de sus montajes e interpretaciones y, mirando hacia el público, los precios de las localidades, la condición no clasista de los espectadores, el hecho de que la colectividad acceda a un teatro que enriquezca su comprensión del mundo y del papel dinámico que a esa colectividad le corresponde. El teatro, cuando es serio y se hace en serio, no nos remite a sus financiadores. El teatro es válido o no por sí mismo, por lo que muestra, cómo lo muestra y para quién lo muestra, y ese es el punto hacia el que —me parece— han de converger nuestras críticas. Sin apriorismos que desvirtúen —en cualquier sentido— el concreto fenómeno estético-social de la representación.

Supongo que de la I Campaña se habrán sacado una serie de conclusiones. Se habrá visto ya qué compañías salen de viaje sin otro objetivo que llevarse las subvenciones y qué otras utilizan licitamente ese dinero para realizar un trabajo serio. También existirán valiosas informaciones sobre

las distintas reacciones de las ciudades, sobre el tipo de públicos congregados, sobre si entendieron bien o mal las obras programadas. Y que —eludiendo triunfalismos— se habrán sacado oportunas conclusiones.

Justamente es en este punto en el que la Campaña tiene su interés. En la posibilidad de corregir y mejorar la anterior, sabiendo que a la gente no se le pillará ahora tan de improviso. Que ahora no existirá ese clima de «Fiesta Mayor» que acompañó a las actuaciones de la primera Campaña.

Habría mucho, mucho, que decir sobre un plan tan lleno de posibilidades. En esta especie de hora cero, en que los pliegos han de pasar a las Juntas encargadas de la selección, uno formula el deseo de que prive el rigor de los repertorios y compañías por encima de cualquier otra consideración; que las obras sean abiertas, nuevas y socialmente dinamizadoras.

Y, paralelamente, que el Estado exija una convocatoria democrática de público, mientras, al renunciar a las campañas, pone en marcha una política teatral progresivamente atenta a estimular los grupos, movimientos y escuelas que, heroicamente, mantienen vivo el teatro en cada ciudad. Y que, a la larga, deben ser la base de una actividad regular en toda España. ■ J. M.

ANTONIONI, TESTIGO DE UNA EPOCA

«Le amiche»: Descripción de una clase

Con catorce años de retraso llega a las pantallas españolas —a las aún restringidas de las salas de arte y ensayo— «Le amiche», de Michelangelo Antonioni, dentro de un ciclo que incluye, además, «Il grido» (1957) y «L'avventura» (1959). Hasta el momento, Antonioni era conocido aquí sólo por dos films: «El eclipse» (1962) y «La noche» (1960), presentada ésta, por cierto, antes de su estreno comercial, en la gala de entrega de los premios TRIUNFO a primeros de diciembre de 1962. Teniendo en cuenta la rigurosa coherencia de la obra de este autor, resulta particularmente lastimoso el modo en que se han dado a conocer sus films en nuestro país. Por ello, no deja de ser necesario para el aficionado seguir este ciclo, en el que se exhiben, justamente, tres obras capitales de su filmografía, en las que el pensamiento y el estilo convergen hacia la perfección magistral de «L'avventura». Recuerdo el impacto considerable que causó «El eclipse» cuando se estrenó en España: el espectador se enfrentaba con un realizador original, en posesión de un lenguaje absolutamente moderno, crítico de una clase social y formulador de una dialéctica de la incomunicabilidad. Para los que en aquella época conocíamos ya los anteriores films de Antonioni, «El eclipse» no resultaba tan original ni novedoso. Tanto «El eclipse» como «La noche» prolongaban, aunque sin profundizar, o al menos aportar nuevos datos esenciales, las investigaciones narrativas, temáticas y estilísticas desarrolladas en «Le amiche», «Il grido» y «L'avventura».

«Le amiche» supuso, en su momento de realización, la confirmación de un talento que se oponía vigorosamente a la continuación de las teorías neorrealistas. Antonioni había realizado con anterioridad tres films —«Cronaca di un amore», «I vinti» y «La signora senza camelias», entre 1950 y 1953— en los que prefiguraba una actitud creadora que poco a poco iría afirmándose en sus siguientes obras.

Por de pronto, impugnaba los presupuestos teóricos de Zavattini, el profeta del neorrealismo, reclamando una visión crítica de la sociedad y una in-

terpretación de los hechos que estaban ausentes de los principales films de esa tendencia. Antonioni se ocupaba de la clase media ascendente y de la burguesía italiana, surgidas de la postguerra. Lo que antes era descripción verista, periférica, excesiva sentimentalización de los conflictos, adquiere, a partir de Antonioni, una dimensión interpretativa, crítica. Algunos comentarios de la época subrayan que el estilo cinematográfico de este autor se asemeja al literario de Pavese. Y cuando Antonioni adapta su novela «Entre mujeres solas», convirtiéndola en «Le amiche», parece confirmarse la identidad entre cineasta y escritor.

Sin embargo, también en esta ocasión, Antonioni proclama su originalidad. Próximo a Pavese en la descripción de atmósferas y el sentido de un ritmo interno, basado en los comportamientos de los personajes, se diferencia de él en la forma minuciosa y atenta con que sigue las relaciones entre los mismos o la imposibilidad de comunicarse entre ellos.

La acción de la película transcurre en Turín, como en la novela, y narra la llegada de Clelia —Eleonora Rossi Drago—, procedente de Roma, para hacerse cargo de una casa de modas. Mientras prepara el baño en la habitación de su hotel advierte que en la habitación contigua una muchacha, Rosetta, ha intentado suicidarse. El conocimiento de esta joven le pone en contacto con el medio social al que pertenece: la media burguesía de una capital de provincia.

El film se articula alrededor de una doble dimensión: por una parte, el descubrimiento de las razones que han impulsado a Rosetta a intentar suicidarse —Antonioni realizó inmediatamente antes de «Le amiche» el episodio de «Amore in città» titulado, precisamente, «Tentato suicidio» (1953)—, expresión de la degradación sentimental de esa clase social; por otra parte, la constatación, por medio de Clelia, de la posibilidad femenina de liberarse, gracias a la actividad laboral, de las ataduras sentimentales.

En efecto, Clelia es una mujer independiente, emancipada, autosuficiente: se realiza a través de su trabajo.

Es consciente de la imposibilidad de un amor —su relación con el encargado de una obra—, pero esta lucidez no llega a desgarrarla, ya que es capaz de controlar racionalmente su realización vital. Nene —Valentina Cortese— es el polo opuesto de Clelia: alienada sentimentalmente, ligada a un hombre inferior a ella en el plano laboral —ambos son artistas—, supedita su

Lorenzo —Gabriele Ferzetti—, una especie de premonición del Sandro «L'avventura», débil, cobarde, incapaz de afrontar sus responsabilidades; Isare —Franco Fabrizi—, frívolo, instancial, también precedente de Sandro que unificaría profundamente esos dos tipos; el encargado de la obra —Ettore Manni—, con una lucidez desgarrada por la imposibilidad de acceder a u



ANTONIONI DIRIGIENDO SU PENULTIMA PELICULA, «BLOW UP». ¿LA VEREMOS ALGUNA VEZ?...

comportamiento a la felicidad del hombre que ama, aun aceptando que éste la engaña con una muchacha más joven y bella.

Entre Clelia y Nene se mueven diferentes caracteres femeninos, observados por Antonioni con una soberana maestría. Los hombres son comparsas:

clase social superior. A través de estos personajes, de sus contradicciones, de sus dificultades para comunicarse, Antonioni traza un retrato acabado de la sociedad turinesa de la época, subrayando los signos de una naciente sociedad de consumo, cuyos resultados sufrimos actualmente. ■ J. G. D.

EL TRIBUNAL DE DEFENSA DE LA COMPETENCIA

La lucha contra los monopolios

Como afirma la revista «España Económica» (números 3.637-3.638, 18-25 de abril de 1968), la lucha contra la competencia es hoy noticia. En efecto, el Tribunal de Defensa de la Competencia, rompiendo el silencio y la indiferencia a que ya nos tiene habituados, acaba de dictar sentencia contra las prácticas monopolísticas que vienen ejerciéndose en una determinada actividad productiva, encuadrada en el Sindicato Provincial de Ganadería de Madrid. El fallo del Alto Tribunal ha sorprendido a todos. En primer lugar, porque la simple actuación de los ilustrísimos señores de «la toga negra con vuelta azul en bocamangas» es ya de por sí un hecho «molt important», como nos decía un viejo amigo y economista catalán. En segundo lugar, porque la materia sobre la que ha fallado el Tribunal —la compraventa de tripas de cerdo— no estaba clasificada debidamente en los voluminosos archivos de aquellos que, de una u otra forma, venimos siguiendo las huellas de este tipo de actividades tan arraigadas en nuestro país y de las que, al parecer, el Alto Tribunal de Defensa de la Competencia no tiene noticias fidedignas.

El «Boletín Oficial del Estado» de 34 de abril de 1969 recoge la citada sentencia, de cuyo contenido extraemos los siguientes párrafos:

«Fallamos: Que debemos declarar,

como declaramos, que de lo actuado en el presente expediente ha resultado acreditado que las Empresas..., encuadradas en el Grupo de Elaboradores de Tripas del Sindicato Provincial de Ganadería de Madrid, desarrollan su actividad, en relación con la adquisición de tripas, ajustándose a normas establecidas por acuerdos adoptados en 8 de febrero de 1963 por los componentes del referido Grupo Sindical..., que constituyen una práctica prohibida, y, en consecuencia, declaramos la nulidad de los acuerdos contenidos en el acta de 8 de febrero de 1963 de la reunión celebrada por los componentes del Grupo de Elaboradores de Tripas del Sindicato Provincial de Ganadería de Madrid..., Intimándose a las Empresas relacionadas para que cesen en las prácticas derivadas de los referidos acuerdos, apercibiéndolas que, en caso de incumplimiento, incurrirán en las responsabilidades establecidas en el artículo 27, número 1, de la Ley 110/1963.

Si la compraventa de tripas de cerdo está sujeta a prácticas monopolísticas, podemos preguntarnos, con «España Económica», ¿qué otras actividades no lo estarán? ¿Por qué, entonces, no comenzar la investigación por otros sectores económicos donde las manipulaciones monopolísticas sobre los pre-