

por alto el extremado cuidado formal propio del poeta vasco, los indiscutibles valores líricos que lo definen como uno de los primeros en la poesía española de este siglo, la admirable economía expresiva a que ha logrado llegar, esa alianza entre rigor y transparencia siempre tan presente en toda su obra. Subrayamos, pues, de una parte el enriquecimiento que ha representado en su trayectoria el denominado «compromiso», y, por otra, el proceso de depuración formal que viene desarrollándose a través de su actividad poética. Se da, en efecto, en Blas de Otero un crecimiento constante —censuras injustas las que hasta sus amigos le dirigen—, una tensión que nunca se quiebra. Uno de sus últimos poemas, ese prodigioso «Cantar de amigo», es elocuente al respecto. A la pregunta «¿Dónde está Blas de Otero?», el poeta responde con una síntesis de su biografía, de su proyecto existencial, en una formulación en la que se dan la mano la lírica y el «engagement», sin que se produzca entre ambos el menor desajuste. No advierto caídas en Blas de Otero. Si advierto intentos, propósitos, ensayos que, en ocasiones, se quedan en expresión de una permanente voluntad de búsqueda, la cual constituye otro de sus méritos.

■ EDUARDO G. RICO.

TEATRO

Otra vez, festivales y política

La imposibilidad de representar en las fechas previstas tres de las obras programadas, y los debates y actitudes que ello ha provocado en el curso del I Festival Internacional de Teatro de San Sebastián, vuelven a plantear el viejo tema de las relaciones entre arte y política. Indefectiblemente, cuando en un Festival, sea de teatro o de cine —recuerdo, por ejemplo, debates muy similares a los donostiarros producidos en el

ámbito de los «contestado» Festivales de Venecia y Bérnago—, surge cualquier tipo de obstáculo a la libertad de expresión, las gentes más responsables sienten la necesidad de aprovechar el hecho de hallarse juntas para manifestar su protesta ante los sometimientos generales que hoy sufre la expresión cultural.

Llegados a este punto, pronto suele esbozarse una rudimentaria división de criterios. De un lado están los que quieren ver, a toda costa, las representaciones o películas, alegando su condición de gentes específicamente interesadas en el cine o el teatro y la subsiguiente necesidad de enriquecer sus conocimientos. Del otro, los que señalan la necesidad de que el proceso político preceda a la expresión artística, dada la sujeción de ésta al curso de aquél, y creando inmediatamente la impresión de que sus antagonistas andan perdidos en los bosques de un esteticismo gratuito.

Advertida la elementalidad de este enfrentamiento, ambas partes suelen añadir que no existe ningún antagonismo radical y que ni la voluntad de viabilizar las proyecciones y representaciones entraña un automático rechazo de las significaciones políticas del cine o el teatro, ni, desde la otra parte, la «politicización» del tema supone un desinterés por la condición artística de la película o la representación. Desgraciadamente, sin embargo, ésta no deja de ser una formulación teórica, una especie de cobertura retórica, porque, en la práctica, la escisión se agudiza y pronto se traslada al resbaladizo terreno de las actitudes morales. Lo normal es que, casi inmediatamente, se parta del prejuicio, cuanto menos discutible, de que quien quiere la interrupción está con el progreso y quien quiere ver las películas o las representaciones está, por cuanto «acepta las limitaciones a la libertad de expresión», con la reacción. La reflexión se hace entonces terriblemente difícil, en la medida en que cualquier análisis que ponga en cuestión esta disposición emocional —y un tanto mimética a partir de la «contestación» del Festival de Venecia, en un contexto revolucionario que no ha vuelto a repetirse— corre el riesgo de ser mal interpretada. Objetiva y subjetivamente, el debate sin grandes palabras ni justificaciones personales, aplicado al tema en general y a su proyección sobre la situación concreta, se hace

prácticamente imposible. Y quede claro que no me refiero a ningún festival en concreto, sino al curso de los hechos repetidos en diversos festivales internacionales, siempre con la inesperada (?) benevolencia de las autoridades gubernativas y ulteriores consecuencias contrarias a los propósitos de los asambleístas. Ahí está, por ejemplo, la «despolitización» del Festival de Venecia, con la sustitución «postcontestataria» del socialista Chiarini por el democristiano Laura, o de otros festivales, simplemente desaparecidos, con la consiguiente pérdida de una plataforma de reunión y de crítica.

A mí, después de varias experiencias del mismo tipo, me parece que es necesario insistir e insistir sobre la necesidad de aprovechar cuanto pueda contribuir al desarrollo del lenguaje y la concepción del hecho teatral, sobre todo si se pretende trascender la proyección minoritaria. Frente al hombre de teatro exclusivamente ligado a las diversiones de un grupo social, o simplemente insolidario, ha sido necesario oponer la imagen del artista comprometido, esto es, del que vive integrado al proceso histórico general y sitúa conscientemente sus obras en ese proceso. Es, sin duda, una conquista social importante. Pero si se ha elegido el teatro o el cine como medio de expresión, toda acción política empieza por la reflexión sobre el propio lenguaje y el conocimiento de cuantas propuestas puedan contribuir a enriquecerla. La misma existencia de estos hombres de teatro comprometidos es la negación más rotunda de ese maximalismo, según el cual hay que cambiar «primero» el «status» sociopolítico. Más bien parece que, en tanto que hombres de cine o de teatro, su propuesta debe consistir en la creación de una serie de productos que contribuyan, mediamente, a esa transformación. De nada servirán, ni han servido en ninguna parte, las declaraciones sobre teatro popular o las relaciones entre teatro y sociedad, si los directores, autores y actores no son capaces de proponer un espectáculo que justifique estéticamente su progresismo. Lo cual no excluye, claro está, que sin lesionar esa posibilidad de conocimiento que ofrecen los festivales —no fuimos muchos desde Madrid a Valladolid para ver al Living en un festival oficial? No iríamos en circunstancias parecidas y aun mucho más

incómodas a ver al Roy Hart?—, los hombres de teatro o cine, en tanto que miembros de la comunidad, adoptemos las posiciones o suscribamos los documentos que estimo éticamente necesarios ante la presión de la censura. Lo que no veo claro es el reunirnos, en el contexto de miles de espectáculos imbeciles y alienantes, para imposibilitar una proyección o una representación importante. La acción política ha de ser, me parece, conciliable con esta exigencia.

Posición, por otra parte, nada nueva en mis comentarios sobre fenómenos similares y sus posteriores consecuencias concretas. ■ JOSE MONLEON.

San Sebastián, noticia urgente

El I Festival Internacional de Teatro Independiente de San Sebastián ha terminado dos días antes de lo previsto. La burocracia administrativa imposibilitó la presencia de tres espectáculos; como protesta, la asamblea formada por la mayoría de los grupos participantes, invitados y seguidores del Festival decidió, primero, abrir un debate que prácticamente hizo imposible la representación que debía dar el TEI, y segundo, impedir la continuidad de la manifestación, ocupando el escenario del teatro Principal al comienzo de la actuación del Roy Hart. Esta ocupación se llevó a cabo sin ningún problema y la asamblea deliberó hasta las dos y media de la mañana, sometiendo a votación varias notas y conclusiones, aparte de un documento sobre la censura.

Hasta ese momento, y salvo las lagunas provocadas por los espectáculos que no contaban con la autorización, el Festival se había desarrollado normalmente. Habían actuado yugoslavos, italianos y portugueses, aparte de todos los grupos españoles que contaban con la aprobación de la censura. Se habían desarrollado ponencias y coloquios en un tono de gran libertad, poniéndose en evidencia la dificultad de un concepto como el de «teatro independiente», terminología que choca evidentemente con las posibilidades reales de la expresión teatral. Los espectáculos, por otra parte, dentro de su diversa calidad, habían permiti-

do sacar una serie de deducciones sin duda sustanciales para valorar el verdadero nivel y los problemas de lenguaje del llamado «teatro independiente». La próxima semana comentaremos ampliamente el importante Festival donostiarro, que había congregado a la totalidad de los animadores del «teatro independiente» español, refiriéndonos a los espectáculos y su significación en los procesos teatrales españoles. ■ J. M.

CINE

Cannes: La feria de las trescientas películas

Como en los grandes y costosos espectáculos, en Cannes el placer del espectador está asegurado. Esta es, en último término, la impresión general que queda cada día al fin de las agobiantes proyecciones, cuando en uno de los pocos momentos de reflexión permitidos se intenta hacer balance de la calidad de las películas vistas. Evidentemente, y pese a la baja calidad media de las películas seleccionadas a concurso, a pesar del poco interés de películas aparentemente importantes de la Semana de la Crítica, es fácil que al cabo de una jornada de ocho o nueve films y de un certamen que proyecta más de 300, la calidad esté salvada y el cómputo sea favorable.

El Festival, por tanto, según puede adivinarse, sigue siendo el mismo Festival de Cannes de siempre. Es, por otro lado, el único festival europeo que mantiene intacta su fachada tras la violenta oleada de las contestaciones, concretamente después de la que sufrió en el año 68, que, como se sabe, hizo suspender su celebración. Festivales más pequeños, menos importantes, y asimismo Festivales de la talla de Venecia, se han visto obligados a variar los presupuestos —por lo general aventados y oligárquicos— de los que partían, y, sin embargo, Cannes, el que más duramente sufrió las consecuencias de los contestadores,

reanudó airosamente su trayectoria el año pasado y la continúa igualmente incólume y victoriosa este año. Misterios. O quizá no, y sea precisamente su inigualable calidad de gran mercado de todas las características cinematográficas (desde el deleznable film pornográfico hasta la más depurada obra de autor) lo que le permite salir año tras año del paso y, sobre todo, mantener la atracción y el silencio complaciente de todos los asistentes, compradores, cineastas, críticos, actores, distribuidores, etcétera.

Esto explica, por ejemplo, que el francés Marin Karmitz venga a presentar a este gran carrusel su interesante *Camaradas*, que es una película de pura exhortación a la lucha revolucionaria obrera, porque considera, según dijo en la conferencia de prensa, que

veintidós años y que ya, hace más de veinte, tuvo poca suerte en la adaptación que hizo Autant-Lara de su otra gran novela, *El diablo en el cuerpo*. También fuera de competición se han proyectado la excelente *Una pasión*, de Bergman, que pasó en la última Semana de Valladolid, y *Tristana*, la difícil obra maestra de Buñuel, que ha sido muy bien acogida aquí por la crítica especializada y no tanto por la de diarios. De los films a concurso, tan sólo uno hasta ahora posee verdadera calidad, el húngaro *Los halcones*, de Istvan Gaal, del que pudo verse no hace mucho tiempo en TVE su «opera prima» *Remolinos*. *Los halcones* narra la breve estancia de un joven ornitólogo en una granja experimental dirigida por un misterioso personaje encargado y obsesionado has-

bían llamado la atención en *Las margaritas* responden, más que a un estilo peculiar, a una mecánica de efectos brillantes pero de total carencia de imaginación y de una gran vacuidad. Al lado del film de Chitilova, hay aún otros de los presentados a concurso que difícilmente parecen admisibles en el contexto de un Festival, sobre todo cuando se sabe que han sido rechazados por el comité seleccionador, entre otros, *El león de las siete cabezas*, de Rocha; *Figuras en un paisaje*, de Losey; *Cross Country*, de Djorjevic, y el último film de Matjac Klopčik, *Así, El palacio de los Angeles*, del brasileño Walter Hugo Khouri, comedia dramática digna de haber sido producida por Pedro Masó; el torpe melodrama egipcio *La Tierra*, e *Investigación sobre un ciudadano fue-*

tado *Camaradas* son dignos de mención. Mucho más interesante está resultando, igual que el año pasado, cuando se celebró por vez primera, la Quincena de los Realizadores, o «Cine en Libertad», que proyecta seis films diarios. Dentro de la Quincena hemos podido ver los dos films hasta el momento más importantes del Festival: *Viento del Este*, de Jean-Luc Godard, crispada reflexión sobre el papel del cineasta frente a la revolución, realizada empleando normas aparentes o mejor un «vocabulario» de «western», y *Othon* o *Los ojos no quieren cerrarse nunca más*, de Jean Marie Straub, apasionante y extremada investigación sobre el lenguaje de los métodos de representación cinematográfica en el que Straub ensaya una radical separación entre los diversos elementos de la composición: texto, interpretación, planificación, mundo externo o real. ■ VICENTE MOLINA-FOIX.

Los caminos de un triple desafío

Si hay un verbo totalmente alejado de la realidad del cine español, ese es, sin duda, experimentar. Movido por una rutina que gira en torno a unas fórmulas archisabidas o siguiendo el camino que marca cualquier película de éxito taquillero, nuestro cine rechaza suicidamente todo intento de renovación, de búsqueda cultural. Por ello, y aunque la experiencia no se haya conducido hasta sus últimas posibilidades, «Los desafíos» se presenta como un film insólito, capaz de inscribirse en un apartado de excepciones, donde Portabella, Gonzalo Suárez y, en general, toda la producción de Querejeta se agrupan junto a unas pocas obras malditas para testimoniar —más allá de sus resultados estéticos— que existe otro camino, otras posibilidades aun dentro de una estructura que, cuando menos, debe ser calificada de coercitiva. Coexistiendo en las carteleras madrileñas con «Enseñar a un sinvergüenza», «El relicario», «Verano 70», «El taxi de los conflictos» o «Cateto a babor», la crítica a «Los desafíos» debe plantearse a un nivel de exigencia que pulverizaría a todas las citadas; esto es, bajo unos presupuestos de rigor inaplicables al 99 por ciento de nuestras películas.

Las tres historias —que no «sketches»— de Guerin, Egea y Erice que forman el film es-

tán sometidas a un esquema previo fácilmente identificable: en un escenario único, cuatro personajes —norteamericano, al menos, uno de ellos— se relacionan erótica y violentamente hasta que una explosión de violencia, determinada por esa misma acción, ponga fin al encuentro. Desde otro punto de vista, se trata de la intrusión en un mundo cerrado de un elemento extraño que —al modo de ciertas células humanas— será expulsado ferocemente tras un intento de asimilación, recobrando así el medio su primitivo equilibrio. La presencia —obligada por su participación económica— de Dean Salmier en los tres relatos, las constantes que Elías Querejeta marca en sus producciones, el trabajo de Azcona en el guión, Cuadrado y Teo Escamilla en la cámara y Luis de Pablo en la excelente música, la identidad incluso de escenas o planos aislados (la reunión amistosa y divertida previa al comienzo del «juego-desafío», el calzar o descalzar efectuado de manera ritual, la consideración del americano como «hombre de circo belga», las preguntas continuas de un personaje) son otros tantos elementos que confluyen en este esquema previo a la puesta en escena que, no obstante, permite contemplar «la individualización de tres temperamentos cinematográficos», en frase del mismo Erice.

Al plantearse la personalidad de cada uno de los realizadores, se comprueba también que sus coordenadas coinciden en diversos puntos: nacidos los tres en 1939, de familia burguesa, con formación universitaria y unas líneas ideológicas coincidentes, simultanearon su paso por la E.O.C. con la crítica especializada en la revista «Nuestro Cine» durante la primera parte de los años sesenta, cuando el realismo crítico italiano, el descubrimiento del «New Cinema» U.S.A. y la revisión de Bardem y Berlanga ocupaban un número notable de páginas. Son datos —ni a favor ni en contra— que pueden contribuir a un mejor acercamiento sobre «Los desafíos», ya que, de alguna manera, están presentes en ella, alguno de forma tan notable como su trabajo crítico, que aporta de continua reflexión lo que priva de espontaneidad y de tratamiento directo de la imagen. A partir de todo este conjunto de similitudes, que es, desde su interior, la película, puede caerse en el fácil juego de las comparaciones, de juzgar «quién lo ha hecho me-



«LOS HALCONES».

sólo con el eventual apoyo de la numerosa e influyente prensa que participa en el Festival, su película podrá estreñarse en Francia y soportar los ataques y las presiones que sin duda tendrá que sufrir. Unos se apoyan en otros, y el Festival acaba siendo una gran feria de espías, en donde la excitación de los compradores y distribuidores es igualada por la de los críticos y cinefílos, todos al acecho de la mayor cantidad posible de imágenes por segundo.

El Festival se inauguró con *El baile del conde de Orgel*, de Marc Allegret, una relamiada y demasiado poco misteriosa adaptación de la novela de Raymond Radiguet, sin duda una obra maestra de este novelista maldito muerto a los

ta la locura en cazar y amaestrar halcones. Con claras implicaciones simbólicas, que, sin embargo, discurren paralelamente, subterráneamente al discurso del film, sin llegar nunca a hacerse demasiado evidentes, Gaal consigue con un estilo sobrio, pero de gran belleza formal, hacer fascinantes el ambiente sospechoso y nocturno de la granja y las ambiguas y tensas relaciones de todos los personajes.

Otra película del Este que había despertado, lógicamente, gran expectación era *El fruto del paraíso*, última película de Vera Chitilova, en coproducción belga-checoslovaca. El film, sin embargo, es un fracaso rotundo, absoluto, que viene a demostrar, además, que muchos de los hallazgos de lenguaje que ha-

ra de toda sospecha, de Elio Petri, film falsamente comprometido que trata de la corrupción de la Policía italiana pero utilizando los más torpes y vulgares recursos. En cuanto a *Malatesta*, del alemán Peter Lilienthal, se trata de una reconstrucción histórica del episodio de la vida del anarquista italiano Enrico Malatesta, conocido como el «Sitio de Sidney Street», realizada, según suele ser costumbre en el joven cine alemán, desde una óptica pseudo-renovadora y caduca, fiel a lo que podría llamarse «academismo de la vanguardia».

La Semana de la Crítica, como decíamos, arroja hasta ahora un balance poco halagüeño. Sólo *Las cornejas*, que pasó en la Semana de Cine Yugoslavo de Madrid, y el ci-