

su vez, condenados? Pero, ¿cómo destruir la tiranía sin la violencia? Y ¿caso...?, etcétera, etcétera.

Todas estas preguntas atosigaban a Camus y a varios miembros de la célula comunista de «Los justos» («¡Piedad para los justos!», dice uno de los personajes). Había allí quien estaba por la «eficacia», supeditando el juicio de los medios al juicio de los fines. Había quien pensaba —puesto que estaba entre los terroristas— que el desajuste momentáneo era posible, pero que era necesario un reajuste inmediato —asumir el homicidio político y pagar por él—, para evitar que de este desajuste se hiciera una norma permanente hasta llegar a un futuro un tanto paradisiaco y quimérico. Para Camus, en fin, la relación entre medios y fines no podía resolverse con cuatro generalizaciones, y era necesario, si se quería llegar a ese futuro de justicia, que cada revolucionario viviese el conflicto en lugar de lavarse las manos y contribuir así a instaurar una moral que disociase sistemáticamente el valor de los términos.

Yo creo que esta agonia activa de «Los justos», en el sentido de que viven el problema, realizan los actos previstos y pagan por ellos, ha sido un tanto soslayada por la versión del TEI, en la que, por supuesto, queda una gran parte de la angustia camusiana, pero se eliminan frases para desequilibrar el pleito en favor de la «eficacia». Hay, concretamente, frases en la entrevista de la gran duquesa con el terrorista que va a ser ajusticiado o en la escena final que han desaparecido. Precisamente aquellas en que se dice que el terrorista, uno de los «justos», debe morir para dejar de ser un asesino.

Esta dimensión de la obra, que podríamos ligar sin grandes esfuerzos con la de otro personaje que anda ahora

por los escenarios madrileños —Sócrates— es desbancada por la entrega de los personajes a una revolución que, años después, obtendrá la victoria. Pero acaso ¿zanjó ésta la problemática del drama de Camus? ¿No es cierto que el autor consideró oportuno plantearla muchos años después de esa victoria y a la vista de hechos ocurridos después del triunfo revolucionario? ¿No tiene una obra Max Aub, un hombre tan poco sospechoso como Camus, titulada «No», en la que se trata del desacuerdo entre los me-



Albert Camus.

dios y los fines de un partido ya vencedor?

No sabría, sin embargo, decir hasta qué punto haya sido más sensato y oportuno descargar el drama, en nuestro contexto, de una meditación que, agudizada, podría ser paralizadora. El caso es que entre Camus y la versión del TEI existe esa diferencia.

Si sé, en cambio, que el tono, un tanto interrogatorio de la segunda parte de este comentario, es el único modo de acercarse realmente a Camus, sin ánimo de glorificarle ni condenarle. ■ JOSE MONLEON.

## Teatro y vida

NUEVA YORK.—Pregunto por el Bread and Puppet (Pan y Mario-

netas), la ya famosa compañía norteamericana, cuyo tránsito de la lucha un tanto oscura de Nueva York a la «consagración» en varios festivales europeos no ha podido ser más espectacular. Uno siempre cree que estos éxitos habrán de sacar a los grupos de sus puntos de partida y situarlos sobre nuevas formas de trabajo y relación. Saber que se dispone de un nombre que permite trabajar todos los días del año es una tentación económica, profesional y artística difícil de vencer. Y el caso es que para grupos como el Bread and Puppet, el Living Theatre y cuantos, a su imagen y semejanza, conforman el teatro «independiente» norteamericano, es imprescindible que los espectáculos emerjan de un modo de vivir.

Ahora encuentro a un miembro del Bread and Puppet que ha venido a pasar unas horas en Nueva York. Luego volverá a una aldea, casi frontera con Canadá, donde Schumann y unas veinte personas viven y elaboran sin prisas el nuevo espectáculo del Bread and Puppet. Lo que han ido a buscar en esa aldea no es una paz que permita preparar el espectáculo con mayor rapidez o independencia, sino un medio ambiente que les permita vivir como ellos quieren hacerlo. El espectáculo se dará por añadidura. Ahora —y esto me lo explica en el vestíbulo de un centro cultural del Greenwich Village, donde han quedado como recuerdo los 42 rostros que Schumann pintó en homenaje a las víctimas de Attica— han hecho unas marionetas y están empezando a fabular una historia, por supuesto muy simple, que recoja algunas de las ideas y sentimientos del grupo. Cuando esté listo el espectáculo, lo traerán a Nueva York y quién sabe si irán con él a Europa. No hay más prisa que la resistencia económica del grupo,

probablemente razonable si consideramos las últimas jiras del Bread and Puppet y la austeridad con que viven sus componentes.

El espectáculo que ensayan —y Julian Beck me repitió casi literalmente lo mismo que ahora me dice este componente del Bread and Puppet— no es ni un «medio económico» ni un «fin artístico». Se trata de un intento por expresar la realidad del grupo, su visión de las cosas. El teatro es una manifestación artística destinada a comunicar la propia vida. Es esta, en definitiva, la que cuenta y la que determina tanto la estética del espectáculo como los lugares de representación. Y el número de representaciones. Lo razonable sería que cuando la representación comenzase a cobrar una entidad «independiente», convertida en un mecanismo rentable y diferenciado de la propia vida, dejara de hacerse. Porque la máxima de todos estos grupos es que los espectáculos sean un acto vivo, una «mostración» en la que se pierda toda idea de mediación o de apriorismo formal.

Esta identificación teatro-vida-realidad, en su sentido más riguroso, se presta obviamente a numerosas polémicas. Se diría que las posibilidades del teatro quedan limitadas por las necesidades de sus actores-creadores; grandes textos, testimonios de otras situaciones, de otros momentos culturales, de otras vivencias serían irrepresentables. Quizá, sin embargo, no es así como el tema debe ser planteado, sino situándolo —evitando cualquier abstracción— dentro del ámbito cultural y el tiempo concretos en que se propone.

Yo entiendo perfectamente, en el contexto de una sociedad que ha hecho de la cultura una serie de fichas sacralizadas, un número cerrado de ideas, esta exigencia de enraizar en nuestra propia vida la

expresión teatral. Si se duda de las abstracciones que los ismos han hecho de la vida y de la realidad, ¿no parece lógica esa búsqueda en la propia experiencia de la certeza de que no habrá engaño?

Claro que eso obliga a intentar hacer de la propia vida una realidad activa y rica, capaz de engendrar espectáculos cuya significación importe a muchos y no acabe en la anécdota intimista. De ahí la tensión en que viven la mayor parte de estos grupos y también los riesgos de una actitud que quiere hacer de sus componentes la medida de todas las cosas. Los peligros de deshistorización e irracionalidad son evidentes. Pero un hecho es innegable: el error se paga aquí con la propia vida, cosa que no ocurre con el arte profesional ni el teatro rutinario. ■ J. M.

## CINE

### Diagnóstico: oportunismo galopante

Podría decir lo que ya dije con respecto a «Dos hombres contra el Oeste» (TRIUNFO, número 488): Blake Edwards parece un cineasta desconcertado, sometido a unos engranajes de producción que le mantienen lejos de su problemática personal. «Diagnóstico: asesinato» («A case of murder», 1972) vuelve a ser una película más, un film medio sin mayor trascendencia que los noventa y cinco minutos que dura su proyección. Lo que resultaría aceptable en un director mediocre no lo es en un hombre que

tiene en su filmografía obras como «Desayuno con diamantes» o «Días de vino y rosas».

Porque «Diagnóstico: asesinato» posee toda la apariencia de un telefilm habitual, sin que descartemos la posibilidad de que se trate del «piloto» de una nueva serie televisiva, como ya hizo Edwards en «Gunne» (1967). Mezclando ingredientes de muy diversos géneros, desde el «film hospitalario» al cine negro, el autor de «La pantera rosa» se limita a narrar con eficacia una historia ambiciosa en su planteamiento, pero corta en resultados. Sólo las imágenes correspondientes a la relación erótica de la pareja protagonista —escasas secuencias, favorecidas por la espléndida fotonía de Jennifer O'Neil, a quien recordamos en «Río Lobo», de Hawks, y «Verano del 42», de Mulligan, prohibida entre nosotros— poseen una vibración y una sinceridad que se hallan ausentes del resto de la película. Lo que no es de extrañar en Edwards, hombre descaradamente sentimental y cuyos mejores aciertos los ha obtenido al tratar los problemas de la pareja.

En definitiva, «A case of murder» intenta ser un film de «denuncia social», revelador de la corrupción de unos determinados estratos de la sociedad norteamericana. Si ello presupone una postura moralista en su autor («moralista» no en sentido peyorativo, sino en el más puramente etimológico de la palabra), no determina por sí mismo que los supuestos de dicha postura sean válidos ni progresivos. Ni tampoco profundo o riguroso su planteamiento. Ante los casos de tentativa de aborto y evasión de drogas que cuenta la película, Edwards mantiene una mirada superficial, tomándoles simplemente como «motivos criminales» que justifican la dinámica de un film de acción. Jamás existe una interrogante, jamás