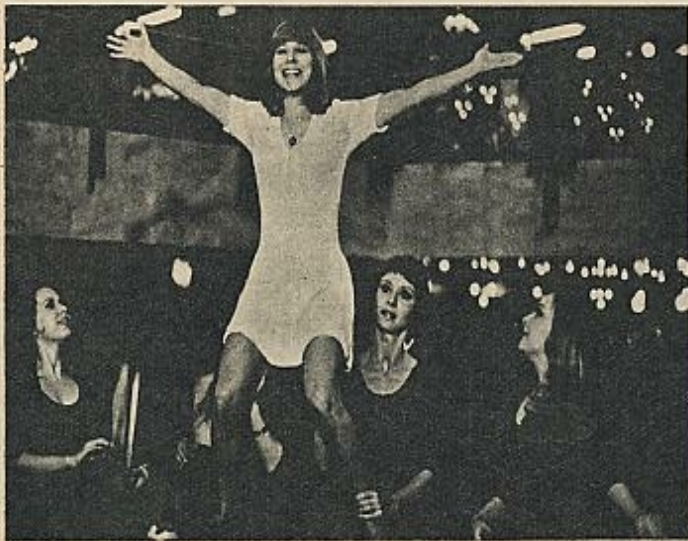


pectivas desde el punto y momento en que consideremos que, como buen y apasionado romántico, Wajda no concibe en términos opuestos la relación Eros/Thanatos, sino como un solo bloque en que ambos se hallan íntimamente fundidos. La historia del muchacho tuberculoso, que va a pasar los últimos meses de su vida junto a su hermana, guardabosques, cuya soledad aumenta de día en día, debido al incesante recuerdo de su mujer, muerta un año atrás —que «Brzezina» recoge de una novela escrita en 1932 por Jaroslaw Iwaszkiewicz, autor también de «Madre Juana de los Angeles»—, se convierte así en una nueva reflexión sobre la vida y la muerte (ante las que ambos hermanos mantienen posturas muy distintas), y en un planteamiento hasta optimista de la influencia que el paso de un ser humano puede llegar a tener en quienes han convivido con él. Si en las relaciones de los personajes con una bellísima e impasible Naturaleza, Wajda alcanza sus mejores momentos, esas particularidades de su puesta en escena que antes citábamos y la monotonía que determina la falta de una real progresión dramática impiden hablar de «obra conseguida» dentro de una temática sobre la que él ha prometido volver en el futuro para desarrollarla con mayor profundidad. ■ FERNANDO LARA.

La liberación femenina

¿En qué términos debe desarrollarse un proceso de emancipación? ¿De qué condiciones debe disponer la persona que desea independizarse de su medio ambiente? ¿Qué conocimientos debe tener para vivir por su cuenta sin depender de nadie? Y, sobre todo, ¿hasta dónde ayudará o impedirá la estructura social esa emancipación si la persona en cuestión es una mujer?

Estas son algunas de



«Fuego de paja», de Volker Schlöndorff.

las preguntas que Volker Schlöndorff (autor de «El joven Törless», exhibida en España, y de «La súbita riqueza de las pobres gentes de Kombach», «Vivir a todo precio» y «Michael Kolhaas», no exhibidas) se plantea en su última obra, «Fuego de paja». Partiendo de un esquema argumental muy sencillo —una mujer que se divorcia decide iniciar una vida independiente—, Schlöndorff, en compañía de su esposa, la actriz Margarete von Trotta (que no sólo encarna el personaje de la protagonista de la película, sino que es coautora del guión, en este sentido autobiográfico), va desvelando las dificultades que ese proceso de emancipación encierra. De un lado, la educación recibida por la mujer a lo largo de su vida —educación que se encamina sólo a convertirla en una buena ama de casa—, y de otro, la organización de una sociedad en la que la mujer no puede desarrollar más que unos trabajos «decorativos»; se limitan así las posibilidades de acción de la protagonista, que, además, al querer educar al hijo que tuvo en su matrimonio, debe disponer oficialmente de una serie de cualidades que contradice un trabajo independiente o una vida que no se atenga escrupulosamente a lo que se ha considerado como moral maternal.

La protagonista de «Fuego de paja» encarna así una situación

que puede ampliarse a la mujer en general; los detalles anecdóticos de la película sólo sirven para componer un tipo preciso e inteligible, pero nunca para limitar el sentido sintetizador de la obra. Schlöndorff expone brechthianamente los elementos del problema, sin que pueda existir posibilidad de confundirlo con un caso aislado o irreplicable. La lucha privada de la protagonista, con su carga personal de represiones y limitaciones, se inscribe en otra más amplia, en la que se explican las bases sociales de esas limitaciones. No es una neurosis privada, sino consecuencia de una estructura social. Dadas unas causas, los resultados no pueden ser sino los que se nos explican en la película. Resumiendo el objetivo de su película, Schlöndorff obligará a su protagonista a casarse de nuevo si quiere disponer de una vida medianamente tranquila; no quiere demostrarse, como ha dicho algún crítico madrileño, que la mujer sólo puede desarrollarse como ser humano en las condiciones del matrimonio, sino que no es otro el objetivo determinado para ella en la organización de la sociedad en que vive.

«Fuego de paja» se exhibió en el último Festival de Venecia, y ya allí fue celebrada por los Movimiento de Liberación Femenina, que

encontraban en ella una buena divulgación de sus motivaciones fundamentales. La trayectoria siguiente de la película ha continuado en este sentido. La conversación que la protagonista mantiene con su abogado, en la que se justifica el título de la película («Tu indignación es fuego de paja; no se puede pretender una emancipación de la noche a la mañana. Hay que estudiar, trabajar y luchar durante mucho tiempo»), contrapunteada con las dificultades ambientales, permitía ese entusiasmo y el sentido divulgador que se ha encontrado en la película.

Schlöndorff no ha organizado su película en plan documental, sino que se dirige directamente a una tesis. La exposición del problema tiene así una limitación de base, pero no elimina su valor didáctico. Personalmente, considero que el elemento más destacable de la película radica en la magnífica composición que Margarete von Trotta hace de su personaje; ella es la raíz y fundamento del interés inmediato que la película despierta. El resto es una narración fría que huye de la emoción fácil. Si antes me refería a la ausencia de documental (iniciado brevemente en la clase de baile, pero no continuado) como posible limitación de la película, es por cuanto, en ciertas ocasiones, «Fuego de pa-

ja» puede hacerse repetitiva y debe abrirse al discutible camino del número musical para continuar su discurso. Posiblemente una estructura narrativa más ágil hubiera facilitado un mayor entusiasmo para el espectador. Pero éstas, de cualquier forma, son objeciones muy personales, que no pueden minimizar el interés que «Fuego de paja» tiene. Interés que se desprende simplemente del enunciado de la problemática que analiza, y que merece una mayor atención de la que, de momento, se le está dispensando. ■ DIEGO GALAN.

TEATRO

TEI: «Mambrú se fue a la guerra»

«Sticks and bones» —que el TEI ha titulado «Mambrú se fue a la guerra»— es la segunda obra de un jovencísimo autor norteamericano, veterano de Vietnam. El tema, en principio, no puede ser más clásico dentro de la dramaturgia pacifista: la familia que espera orgullosa el retorno del hijo soldado, y éste que regresa no sólo físicamente ciego, sino en posesión de una experiencia que le enfrenta con la vieja moral familiar. A los recuerdos dolorosos del hijo —y su clarividencia nos remite a la de Edipo y a la de tantos personajes que necesitaron ser cegados para empezar a ver lo que escapa a muchos ojos declarados videntes— se opone la trivial estupidez de la atmósfera familiar, en un contrapunto que es básicamente la clave del drama. Insistir en que la obra —que ha obtenido varios premios— revela la gran crisis de la sociedad norteamericana, la quiebra definitiva de su misión de gendarme

mundial de la democracia, el descubrimiento en fin de la otra cara de su ponderado sistema y nivel de vida, tiene el peligro de hacernos creer que estamos ante un drama que nos es ajeno. De hecho, la crisis norteamericana —y la guerra de Vietnam podría considerarse, simplemente, uno de sus más sangrientos síntomas— ha servido de desahogo y de tapadera para muchas comunidades que no han podido ventilar libremente sus propios problemas. La condena de Nixon ha ocupado el puesto de innumerables y no formuladas condenas, el proceso de Watergate ha asumido infinitos procesos que nunca se harán contra los abusos del poder. Bien está, pues, el darle a «Sticks and bones» el papel de documento de una realidad histórica, pero a condición de preguntarnos en seguida qué relación existe entre esa realidad y la nuestra.

Quizá entre nosotros la moral conservadora habla menos cínicamente que los padres del drama de David Rabe, pero tampoco aquí cabe imaginar las periódicas y saludables operaciones que sufre el cuerpo político norteamericano. Si, dicho esto, uno añade que «Sticks and bones» plantea un conflicto «anecdóticamente estadounidense», pero de términos prácticamente universales, habremos dado un paso más en el análisis. Porque, en definitiva, sobrepasando cualquier nivel puramente documental, lo que David Rabe intenta es formular unas cuantas preguntas en el mismo meollo de la explotación y la violencia.

Para los que hoy se escandalizan ante el terrorismo y se preguntan dónde va el mundo con la nueva violencia, una obra así ha de resultar entre desconcertante e insostenible. A David se le ha enseñado toda la vida la violencia legal, que en el frente de Vietnam no hace sino llevar a sus últimas y sublimes consecuencias. ¡Resulta tan insostenible esa nueva

SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES S.A.

Antonio Gramsci

Antología

Selección, traducción y notas
de M. Sacristán

Rosa Luxemburgo

Introducción a la economía
política

Julio Cortázar

Ultimo Round

(edición de bolsillo) 2 vols.

Bartolomé Clavero

Mayorazgo. Propiedad feudal
en Castilla (1369-1836)

Víctor Pérez Díaz

Pueblos y clases sociales
en el campo español

Gonzalo Puentes Ojea

Ideología e Historia

La formación del cristianismo
como fenómeno ideológico



Emilio Rubín, 7
Telf. 200 09 78

Madrid-33 España

ARTE • LETRAS • ESPEC

violencia contra los suyos, esa inoportuna y elemental conciencia que no acepta lo que se la ha enseñado a aceptar! Allí está la familia, dirigiendo modosamente la guerra, con la palabra justa para cada cosa; allí el hermano de la guitarra y la indiferencia; allí David, torturándose, dispuesto a no dejarse tranquilizar por las voces prestadas, afrontando los recuerdos con su propia voz. ¡Hay tantas preguntas sin respuesta! ¡Resultan tan ridículos y hasta tan sucios los padres cuando se rechazan sus «reglas del juego»!

Es probable que algunos encuentren la obra un tanto reiterativa y un poco panfletaria. Yo mismo la sentí así durante un buen trecho de su primera parte. La encontré incluso un poco burda en su afán de molestar. Luego, al concluir la representación, vista su excelente segunda parte, creo que aquellos juicios se deben, sobre todo, a cierta ambivalencia estilística de la obra, situada la acción a veces en el plano del tradicional naturalismo psicológico, conducida en otras ocasiones a la exasperación del esperpento. El hecho —aparte de la evidente emotividad de quien cuenta su caso a los veintitrés años— se presta a ciertas interpretaciones equívocas, porque si en el plano naturalista se nos propone el reconocimiento de unos comportamientos lógicos y verosímiles, en el esperpéntico se revela la realidad oculta, la que tal vez ni siquiera será patente en la acción fotográfica. Es lo mismo que sucedía con «Retorno al hogar», de Pinter, o «Todo en el jardín», de Albee. Tomado al pie de la letra, lo que sucedía allí era claramente arbitrario. Pero lo que los autores nos decían es que aquello «podía suceder», que estaba sucediendo de hecho en el interior de los personajes, que cualquier otro comportamiento dominado por las «reglas» era profundamente inauténtico.

Así, por ejemplo, es seguro que las familias de los inquietos ex sol-

dados de Vietnam no acaban pidiendo a los héroes —como ocurre en la obra— que se desangren. Pero el conflicto existe, y éste podría ser un ocultamente deseado final que restableciera la paz de las familias. En este sentido, la segunda parte de «Sticks and bones» posee ya una innegable see ya una innegable coherencia estilística. Cualquiera voluntad descriptiva ha quedado atrás, situados los personajes en esa desnudez y sinceridad «imposibles» y lúcidas...

Añadamos que el trabajo del TEI es de una madurez y un rigor ejemplares. Está a años luz por encima del rutinarismo general de nuestros actores y presta al estreno en España de la obra de Rabe una sinceridad y una verdad muy encomiables. Detrás están muchos meses de ensayo y de práctica del Método. Supongo que el hecho es tristemente lógico: el teatralmente desastroso Domingo de Resurrección del 74 sólo ha tenido en Madrid un estreno que merezca ser tomado en serio: el de «Mambrú se fue a la guerra», por el TEI, en el Pequeño Teatro de la calle Magallanes. ■ JOSE MONLEON.

Los lunes del Muñoz Seca, con Aub para empezar

Que un hombre como Angel García Moreno —director de «Fedra», de Unamuno; productor de «Un sabor a miel» en el Beatriz, tesonero luchador al frente de la Compañía Ruiz de Alarcón— se limitara a llenar el Muñoz Seca con un melodrama de Martín Vigil era bastante decepcionante. Es cierto que García Moreno nunca había tenido la compañía a su lado y que necesitaba del éxito para sobrevivir como empresario de compañía; pero nos resistimos a aceptar que, también en su caso, el éxito fuese el certificado de defunción estética e ideológica. Para mal de la sociedad española, el emparejamiento en t re

éxito comercial y defunción artística es cosa frecuente, pero también existen estimulantes ejemplos de lo contrario.

Del conflicto ha intentado salir Angel García Moreno «reivindicando» los lunes, el día de descanso de la compañía titular. Lo que darán de sí estos lunes es pronto para saberlo, pero la intención no puede ser mejor y debiera sonrojarse a cuantos empresarios «soportan» el día de teatro cerrado sin el menor gasto de apoyo —que, a la larga, es apoyo general al teatro, y, por tanto, a su propio negocio— a quienes pudieran y debieran aprovecharlo.

Ha previsto García Moreno hasta siete programas, que arrancaron el 15 de abril con el dedicado a Max Aub, y continuaron, en lunes sucesivos, con «Las hormigas y los alacranes», de Francisco J. Uriz y Jorge Díaz; «Mirando hacia atrás con ira», de John Osborne; «Días felices», de Samuel Becket; «La familia de Carlos IV», de Pérez Casaux; «Las aves», de Aristófanes, y un recital de Ovidi Montllor. Algunos de estos espectáculos son ya conocidos; otros serán nuevos montajes de textos un día revolucionarios y hoy aceptados sin problemas; no faltan, sin embargo, los títulos rigurosamente inéditos en Madrid, entre los que parece especialmente interesante el de «La familia de Carlos IV», que valió al grupo Teatro Libre el premio del

último Festival de Sitges.

El primer lunes nos trajo varios poemas de Aub y dos de sus piezas, «El desconfiado prodigioso» y la «Jácara del avaro». Dos obras, digámoslo en seguida, escritas por un Max Aub anterior a nuestra guerra civil y todavía no vulnerado por la gran experiencia de la derrota y del exilio. «El desconfiado prodigioso», escrita en 1924, nos propone a un Aub fuertemente influido por la problemática pirandelliana; la «Jácara del avaro», del 35, al Aub que comienza a comprometerse seriamente en la vida política española. Escrita para las Misiones Pedagógicas, sin noticia cierta de si llegó o no a representarse, es una farsa breve, que fustiga no tanto la avaricia en abstracto como el comportamiento de los amos con los criados. Aun considerando su interés dentro de la evolución del autor, es la pieza de circunstancias, difícil de juzgar fuera de las coordenadas en que nació.

Supongo que algún día será necesario que nuestro gran público conozca y considere todo este teatro primero y menor de Max Aub. Pero difícilmente se conseguirá que el autor nazca en la escena española contemporánea con tales obras. Aub regresará, al fin, del transierrto y contará entre nosotros cuando salga a un escenario para hacer valer su excepcional papel de testigo. Cuando los espa-

Max Aub, en la calle de Valverde, Madrid, 1973.

