

vivir cada vez la ceremonia. En conseguir, paralelamente, que el espectador pase a ser testigo y aun copartícipe de esa vivencia. La Comuna suele dar una sola representación diaria de «La cena», a fin de posibilitar la poética en que descansa.

En Madrid no sólo tuvo que hacer el primer día las dos funciones previstas por el Festival, sino una tercera para la censura.

«La cena» es, pues, una expresión orgánica, en un espacio adecuado, muchas veces seguida de coloquio. Aquí se hizo tres veces el mismo día, en un teatro a la italiana, sin coloquio de ninguna especie.

He leído alguna crítica. Asombra el tono superior y paternal que a veces se emplea para hablar de estos «entusiastas muchachos lisboetas». Detrás de «La cena» hay cuatro años de intenso trabajo, una experiencia internacional, un interés de medio mundo por ver el espectáculo. Detrás de ese paternalismo hay una experiencia que va de Alfonso Paso a cualquiera de nuestras habituales sesiones de retórica escénica.

Tampoco el público —¡ah, esa feroz intransigencia de café o de conferencia!— ha sido lo numeroso que debería. Es ridículo que nuestra gente joven no llenara las cuatro representaciones de «La cena» en el Alfí.

La escasa difusión del Festival, el ahogo de su primera jornada cinematográfica, fueron, desde luego, datos en contra. Pero éstos son obstáculos que debía salvar sin problemas el millar y medio de personas que en Madrid se iluminan hablando de teatro.

Esos son los datos. Esa es la realidad que acaba de ponerse sobre la mesa. ■ JOSE MONLEON.

«Diseño para mi vida», de Noel Coward

Es seguro que el mundo de *Diseño para mi vida* es ajeno a millones de seres humanos, del pasado, del presente y del futuro. Es seguro que esa reducción de la sociedad a la pareja, de la vida al erotismo, del horizonte a las paredes de la casa, de los demás a él o ella, pertenece a unas formas de cultura determinadas. Y que el hecho de que Noel Coward quiera mostrar la hipocresía del juego, revelar las consecuencias de la sinceridad y, a la vez, que no sea capaz de introducir ningún elemento realmente liberador —¿qué va a suceder cuando la comedia acabe?—, prueba hasta qué punto nos hallamos ante un tema obsesivo y cerrado para el sector en cuestión.

¿Qué sector? ¿De qué formas de cultura se habla? No es nada fácil contestar a estas preguntas. En la obra de Coward aparecen pintores y escritores que triunfan y viajan por el mundo. Las gentes viven lujosamente y la acción transcurre en casas costosamente decoradas. ¿Podríamos deducir de todo ello, sin más, que los problemas de la comedia, la estrecha imagen que del mundo tienen sus personajes, su concepto antropofágico de la felicidad, pertenecen a una «sociedad en decadencia»? La reflexión será oportuna siempre que nos hagamos una nueva pregunta sobre la extensión de esa sociedad. De inmediato, nos acordaremos de la dramaturgia de Strindberg, de las novelas de Flaubert o de Tolstói, de los films de Antonioni o de Bergman y, a fuerza de ampliar las asociaciones, concluiremos que se trata de uno de los grandes temas de todo el arte moderno: el conflicto entre la inestabilidad de la pareja y la paz de creerla firme, entre el instinto y la lealtad, entre los placeres de la rebelión y los placeres de la confianza. Es decir, la puesta

en cuestión de un orden institucional y —lo que es más serio— hasta de una apetencia intelectual, que a menudo se revelan contrarios al orden estrictamente biológico.

¿Qué sentido tendría, después de esta constatación, declarar que Coward se ocupa de un problema que nos es ajeno? Acaso pueden sernos ajenas sus normas de juego, su empujamiento en seguir buscando salidas a una partida perdida de antemano, los estrechos límites en que sitúa las

—dos hombres y una mujer— encadene una serie de situaciones, hasta acabar en una especie de cama redonda, lejos de ser una simple rebelión —¡cosas de bohemios!, oír decir a un venerable matrimonio de espectadores— contra la institucionalización de la «pareja perpetua», me parece a mí que propone, lo quiera o no Coward, algo mucho más profundo: que, de aceptar el conflicto en los términos en que nuestra sociedad lo propone, no hay salida, por cuanto en ambos —en



Noel Coward.

alternativas; pero es necesario reconocer que los personajes de Coward, por más extraordinarios y singulares que parezcan, se ahogan en la misma pecera en que se nos quiere hacer vivir —y ahogar— a todos nosotros. La pareja, el amor y el sexo —con fondo de Mari Trini— se vuelven poco menos que paraísos prometidos y, alternativamente, perdidos, en lugar de arraigarse, todo lo conflictivamente que se quiera, en una curiosidad y una pasión de vivir infinitamente más anchos.

Es ese el aspecto, para mí, más sugestivo de *Diseño para mi vida*, comedia bastante menos trivial de lo que algunos han imaginado, quizá desorientados por el año en que se escribió —1932— y por la calificación que generalmente hemos hecho de Coward. El hecho de que la sinceridad absoluta de los tres personajes

la rebelión y en la pasividad— coexisten amargas y compensaciones. Esa sería, para mí, la significación del final de la comedia: que en nuestro orden cultural, desde las ideas burguesas sobre la moral y la felicidad, la catástrofe sentimental es inevitable.

Añadiré que la escenografía y los trajes recomponen con magnificencia el clima en que Coward sitúa la acción, que Gemma Cuervo soporta con holgura y femineidad el papel central del conflicto y que a Carlos Larrañaga y Germán Cobos, sus compañeros, les sobra cierta violencia cómica, cierta voluntad de hacer reír, desvirtuando con ello en bastantes momentos el carácter irónico y amargo del juego. La dirección y la adaptación son de Conchita Montes, que, sin duda, hubiera sido, años atrás, la actriz española idónea para la comedia. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Una parábola sobre la libertad

Esto es, sin duda, *La otra imagen*, película de Antonio Ribas que representó a España (junto a «Ana y los lobos», de Saura) en el Festival de Cannes de hace un par de años. Parábola que no trata de disimular su condición de tal camuflándose en algún enredo entretenido, sino que, por el contrario, remacha continuamente su intención tratando de hacerla evidente al espectador. Aquí, pues, el primer valor de esta película: su honestidad.

Ribas ha optado por una vía eficaz: el mundo de los invidentes, como medio de acceso a la posibilidad de hablar de «otros» ciegos que no son conscientes de su ceguera. Porque la condición de invidentes en los protagonistas de la película no lleva a tratar la tragedia de su imposibilidad de ver, sino la de seres dominados, controlados y manejados por los demás en función de su supuesta imposibilidad de independencia. Los

ciegos son seres incompletos, que nunca pueden manejarse por su cuenta y que en todo momento necesitan de la paternal protección de los que les rodean. La educación que reciben va orientada no a fomentar su capacidad de autonomía, sino, por el contrario, a saber dejarse llevar con sumisión callada.

Sin embargo, Ribas hace intervenir un nuevo personaje: el del ciego consciente de que esa sumisión elimina su intimidad, sus posibilidades de desarrollo, ya que él mismo ha descubierto que el hecho de ser ciego no impide en absoluto vivir una vida normal. (Como prueba de esa falta de intimidad, la película nos ofrece una escena alucinante en la que los parientes de unos recién casados ciegos preparan en su presencia la cama de la noche de bodas.) Y aquí surge la batalla dialéctica que dará eje a la película: ¿Es necesario autoeducarse hasta conseguir esa liberación o, por el contrario, es preferible tratar de ser curado y con toda facilidad entrar en el terreno de «los otros»?

A la condición de parábola antes señalada, Ribas añade aquí un nuevo ingrediente: el del didacticismo. Estamos, pues, ante una película que se orienta hacia caminos diferentes a los del cine español de consumo. Esto fue aprecia-



Jeannine Mestre, en un fotograma de «La otra imagen» (1973), de Antonio Ribas.