

NANCY, TESTIMONIO DE UNA CRISIS (I)

SON muchos los festivales internacionales que consiguen articular sus programas dentro de un discurso unitario. Todo consiste en seleccionar los «grandes espectáculos», sujetos por sus textos o sus puestas en escena a constantes ya clasificadas, y añadir algún que otro trabajo, cuya originalidad responda a las también definidas «nuevas tendencias del teatro»; con lo que lo académico y lo experimental se complementan a las mil maravillas y las gentes salen del Festival convencidas de estar en posesión de una «visión medular» del teatro y del mundo.

Nancy, por fortuna, no cae en esa trampa, tan coherente, por lo demás, con los viejos afanes rectores del pensamiento occidental. A Nancy llega mucho teatro «sin clasificar», asentado sobre realidades en crisis, acerca de las que no tenemos la menor idea o tenemos ideas escasas y discutibles. A veces, a través del teatro, alcanzamos a conectar con algunos aspectos de esa realidad dinámica y desconocida; en otras, cuando se trata de ciertos espectáculos asiáticos o africanos, la comprensión se hace prácticamente imposible. Sobrenada entonces la contemplación superficial, la mirada folklórica, la comunicación rítmica con los grandes percusionistas africanos o cierto asombro litúrgico ante las oscuras y hermosas danzas del Oriente, pero es obvio que el sentido de aquel lenguaje, de aquella violencia o de aquella lentitud, de este o de aquel gesto cargados de simbolismo, se nos escapan.

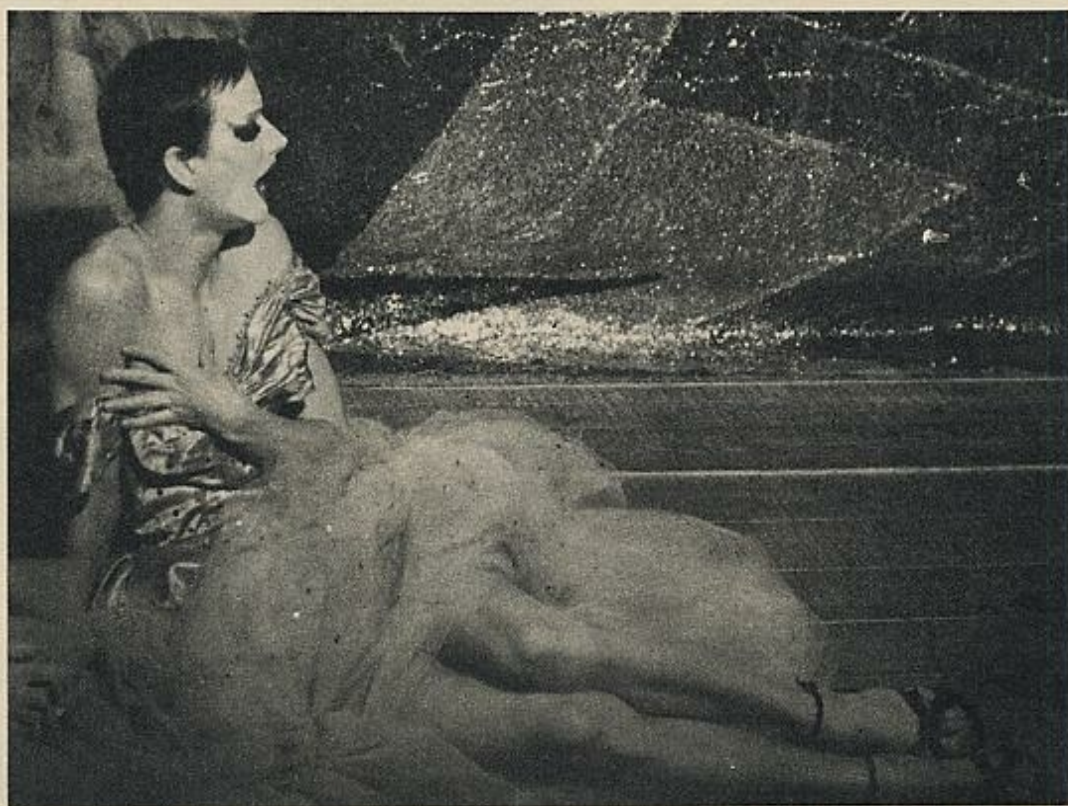
Buscando afinidades, para intentar ordenar mis impresiones, podríamos, tal vez, dividir el material propuesto entre los siguientes campos:

a) Teatro de los países occidentales, incluyendo en este apartado, aun con sus características diferenciales, a los Estados Unidos. Es el teatro de las sociedades capitalistas desarrolladas. b) Teatro de los países socialistas. c) Teatro de América Latina. d) Teatro africano y asiático.

El teatro de los tres primeros apartados nos resultaría, dentro de su diversidad radical, comprensible y hasta confrontable. El del último apartado, como antes decía, se nos quedaría a menudo en hermosos espectáculos insalvables, sobre los que temeríamos formular cualquier juicio, no fuera a pasarnos lo que a los turistas cuando escuchan nuestro canto.

En cuanto a otras ausencias, no dejan de merecer complejas y arriesgadas reflexiones. Pienso, concretamente, en la ausencia de la URSS en esta excelente manifestación autocrítica del teatro socialista, a la misma hora en que las maravillosas marionetas de Obratov actuaban en Madrid.

Pero entremos ya en el primer apartado.



La agresividad de cierto teatro norteamericano, profundamente opuesto a los valores tradicionales de la sociedad, tuvo su expresión en un grupo de Los Angeles, formado en su mayor parte de travestís.

OCCIDENTE O LA IMPOTENCIA

Con una compañía estuvieron representadas España, Gran Bretaña, Islandia, Portugal, Holanda y Suecia. Con dos, Alemania Federal y Suiza; con cuatro, Italia; con seis, Francia. Y, si lo incluimos en este apartado, con cuatro los Estados Unidos. Lo que nos da un total de veinticuatro grupos —a veces con más de un espectáculo— intentando en su mayoría, cada uno con su estilo y sus características peculiares, formular una visión conflictiva de su realidad.

ALEMANIA FEDERAL: LOS DOS TEATROS

De la República Federal Alemana —ausente la RDA— vinieron dos compañías de características totalmente antagónicas. Una, el Schauspielhaus, de Bonn, que presentó un «Rey Lear» cuya originalidad no excluía el respeto sustancial a Shakespeare. Era un sólido trabajo de cuatro horas, presentado en el Gran Teatro de Nancy, como perfecta expresión de la madurez y la libertad del teatro alemán estatal de nuestros días, generosamente subvencionado y tratado como un servicio público.

Paralelamente, el grupo de la Rote Rube, de Munich, nos mostraba la otra cara de la moneda. Su trabajo, «Terror», en el que era muy fácil descubrir la huella del didac-

tismo brechtiano, aspiraba a denunciar el actual proceso chileno. La línea de la acción, desarrollada épica y apoyada en una serie de documentos, me recordaba a muchas de las obras que vi en Latinoamérica a raíz del golpe de Pinochet. Sólo que ahora, con los datos aportados por el paso del tiempo, a la escenificación de los móviles del alzamiento militar se añadían diversos testimonios sobre la realidad chilena contemporánea. Los textos y las canciones estaban gra-

José Monleón

bados en cinta magnetofónica. Antes de cada escena, un actor resumía en francés un argumento. Con maquillajes blancos, procurando sujetarse a movimientos mínimos de máxima expresión, eludiendo cualquier naturalismo, los actores decían en voz baja, en «play-back», el texto que salía de los altavoces. ¿Por qué este procedimiento, en lugar de actuar íntegramente ante el público? Las explicaciones pueden ser dos: una, reforzar el carácter «narrativo» del espectáculo, presentar como una realidad «grabada», «ocurrída», su montaje de textos y sonidos; otra, de carácter práctico, confiar a la potencia de los altavoces la seguridad de trabajar

en cualquier parte. El escenario es sólo un estrado; las exigencias técnicas son mínimas; importa conseguir el máximo expresionismo en las imágenes y dejar que las cintas lleguen al último rincón de la sala, de la plaza pública, de la fábrica.

Los actores nos explicaron que se trataba de la primera compañía de Alemania Federal que participaba en un Festival Internacional sin subvención alguna del Estado. La razón estaba en el tema del espectáculo, representado sin problemas en Alemania, pero no subvencionable dadas las relaciones diplomáticas existentes entre Chile y el gobierno federal.

La protesta de la «Rote Rube», su colecta «para pagarse el regreso», no dejaba de ser para los grupos de otros países un tanto sorprendente. El «derecho del teatro a ser subvencionado por el Estado», incluso cuando lo ataca, es un derecho decididamente lejano para quienes aspiran, lisa y modestamente, al derecho de libre asociación.

LA MUSICA

Una característica notable del X Festival de Nancy ha sido la importancia de la expresión sonora. Con amplificadores o sin ellos, muchos grupos han apoyado en elementos musicales gran parte de la comunicabilidad de su lenguaje.

Para resumir el interés dramático —que no corresponde a los esque-

mas de la comedia musical ni al «song» brechtiano— suscitado por la música, quizá ningún ejemplo más claro que el del grupo Children of the Night, con su «El sueño de Ana Frank». La idea básica del espectáculo es el amor de los alemanes a la música clásica, llevada hasta el extremo de crear numerosas orquestas entre los que esperaban la cámara de gas. La imagen de unos músicos, desnudos, golpeados, humillados, tocando una hermosa música mientras va ascendiendo el gas, sería el objetivo fundamental del trabajo. Juegan, entre otras incitaciones, la voluntad de sustituir el discurso verbal por el contrapunto cálido de la música, y, también, la de recordarnos que el refinamiento estético puede ser paralelo de la mayor crueldad. El tema de los campos de concentración, tan viejo y, desgraciadamente, tan nuevo, se intenta así abordar por caminos distintos al de la consabida reflexión político-moral.

UN TEATRO DEL CANSANCIO

Si repasáramos los espectáculos franceses e italianos descubriríamos en casi todos ellos un mismo afán de rebeldía y, en general, una misma impotencia, nacida, probablemente, del carácter acusadamente formal, intelectualista, de ese inconformismo. Es otro modo de expresarse más que otro modo de vivir, lo que prevalece como propuesta. A menudo, son espectáculos de «ruptura», más asentados en el mundo y el teatro que niegan que en sus propias afirmaciones. Es el caso, por ejemplo, de una versión de «Ivonne, princesa de Borgoña», de Gombrowitch, montada por un grupo francés. La audacia se hace caligrafía y uno adivina, sin la menor turbación, las bases cartesianas de un trabajo que aspira a perturbarnos. O el de «La maschera», de Roma, con el surreal «Otelo», de Memé Perlini; imágenes inconexas, residuos de pesadilla, en la línea de un «teatro visual», conforman un «Otelo» inesperado, en el que, sin embargo, acaba pesando más la teoría estética de la puesta en escena que la hipotética libertad radical del espectáculo. O incluso el teatro trahumante de un Scabia, que, a menudo, cae en cierta ostentación involuntaria de su pobreza y de su poética callejera...

Si comparáramos la acogida dispensada a este tipo de espectáculos —los más «cultos», los dominados por una mayor «conciencia teatral»— con la obtenida por otros más primarios, quizá descubriríamos algo de gran interés. Para el hombre medio de Nancy es más asequible «Los Palos», de La Cuadra, o los mimodramas del grupo checo, pese a tener sus raíces en otras realidades culturales, que la mayor parte de los trabajos presentados por los grupos franceses o italianos, mucho más ligados, en teoría, a la realidad en que vive ese espectador. La respuesta a esa sola aparente paradoja es que el teatro occidental más «evolucionado» suele discurrir entre una minoría, sometido a una serie de disyuntivas estilísticas que sólo esa minoría entiende; basta leer el oscuro texto que Bertolucci dedica al «Otelo» de La Maschera, y compararlo con las

verdades claras e inagotables de, por ejemplo, checos, yugoslavos, portugueses o españoles, para comprender por qué estos últimos grupos interesan más al gran público.

ESPAÑA Y PORTUGAL

Hace un par de semanas apareció en TRIUNFO un diálogo con Francisco Nieva y Domingo Miras sobre «Los Palos». Luego, en «Informaciones», el primero ha ratificado la excelente impresión que le produjo el trabajo de La Cuadra. Posteriormente, concluido el Festival, se ha presentado en el teatro de la Tempête, de La Cartoucherie —donde está también el Théâtre du Soleil—, lo que reafirma la comprensión del trabajo y el respeto que ha merecido.

En cuanto a «La cena», del grupo de La Comuna, que fue el gran triunfo del último Festival de Caracas, y constituye uno de los espectáculos más serios del joven teatro portugués, poco nuevo podríamos añadir a lo dicho en ocasiones anteriores.

Ambos trabajos, «Los palos» y «La cena», han dado pie a numerosas consideraciones en la prensa francesa, tanto en el plano estético como en el de su significación.

ESTADOS UNIDOS

El teatro de los Estados Unidos fue siempre significativo. Sus espectáculos no siempre fueron convincentes, pero tuvieron claridad y respondieron a motivaciones socio-culturales muy perceptibles. Las cuatro propuestas fueron:

1.º Un teatro universitario, cuyo lenguaje dramático se apoyaba en el canto y en la pantomima. Se levantaba como una negación sistemática de la «máquina teatral», del «estrellismo individual» y del sentido del «espectáculo» que domina en el país. Sus temas eran críticos.

2.º Un teatro de «travestis», agresivo, en la línea del Godzila, de Chicago, o el Teatro del Ridículo, de Nueva York. Trajes en lamé, pelucas aparatosas, altos tacones, maquillajes fluorescentes, en un cuadro de esplendor y cochambre destinado a pulverizar todas las sublimaciones del «music-hall». Doris Day incluida.

3.º La Camera oscura, o el psicoanálisis en el cuarto de baño. Brillantes losetas negras, relucientes lavabos, cortinillas de plástico en la ducha y cuatro personajes mostrando sus traumas y sus frustraciones. Naturalmente, con una escena de violación de la muchacha por dos fontaneros en presencia del marido.

4.º Las marionetas de Robert Anton, muñecas minúsculas, ofrecidas en un trabajo de alquimia, que corresponde al Nueva York antimultitudinario y cordial. Ante diecisiete o dieciocho espectadores-amigos, Robert Anton se enfrentaba con sus pequeños muñecos, cabezas y manos minúsculas envueltas entre pliegues de terciopelo negro, e imaginaba fábulas ambiguas, de un increíble poder de sugestión y un misterio permanente. Teatro en el que se rompe toda relación espectáculo-público para crear una mucho más íntima entre la imaginación de Anton y la de cada uno de los que están ante él.



«La cena», de La Comuna, de Lisboa, volvió a ser otro de los trabajos más serios y directos presentados en un Festival.



nuevo Mercedes-Benz

Un 1000 kilos para sacarle mucho partido

El nuevo N 1.000 de MEVOSA, lleva la famosa estrella Mercedes-Benz. Esto quiere decir muchas cosas.

Quiere decir que a través de muchos años de experiencia, hemos conseguido un «1.000 Kilos todo Mercedes», como nadie hasta ahora ha sido capaz de construir.

Nunca un vehículo industrial de transporte ligero, ofreció tantas ventajas:

De confort: Más espacio útil en la cabina. Nuevo aislamiento termofónico para el motor. Más cómodos asientos, de respaldo regulable. Más completo y potente sistema de calefacción y aireación. Pedales colgados. Moderno y asequible panel de instrumentos, tablero acolchado. Cambio de luces e indicador de dirección en una sola palanca. Nuevo accionamiento de cambio y freno de mano...

De seguridad: Nuevos pilotos delanteros y traseros con luz de marcha atrás. Nuevo sistema de frenos, con servofreno. Mayor ancho de vía, 1.340 mm. Parachoques trasero completo. Cerrojo antirrobo. Cinturones de seguridad. Nuevos parasoles acolchados con abatimiento lateral. Limpiaparabrisas con temporizador...

De técnica: Nueva caja de cambios totalmente sincronizada. Nuevo y más robusto bastidor. Nueva suspensión del motor. Motor más elástico y potente (47 CV), con variador de avance. Menor radio de giro. Sistema eléctrico con alternador...

Descubra todas las ventajas del nuevo 1.000 Kilos Mercedes. Pida una demostración a su Concesionario.

MEVOSA LA POTENCIA EN EL TRANSPORTE LIGERO



NANCY

UN CIERTO VACIO...

Con las excepciones apuntadas, el teatro de «Occidente» acusaría una mezcla de desesperación, cultismo y banalidad, expresados, más o menos conscientemente, a través de los lenguajes más dispares. ¡Y esto aun tratándose de un teatro que deja muy atrás los espectáculos de la gran mayoría de los escenarios occidentales!

Pero como un día dijera Sartre en un congreso romano, el mundo occidental ha llegado a un momento en el que ya no encuentra el lenguaje de su futuro. Quizá, a fin de cuentas, porque ese futuro pertenece ya a otras culturas, a otras clases sociales, a otro orden de valores.

LOS PAISES DEL ESTE

Frente al formalismo a menudo banal, a la expresión intelectualizada de un vacío último, al vértigo y a la agresividad neurótica, que tantas veces se respira en el teatro «crítico» del mundo occidental, los espectáculos del Este resultaron mucho más serenos y profundos.

En cuanto a las posibles dudas sobre la oportunidad de abordar el tema de un teatro de la «crisis socialista» en un contexto como el español —donde siempre hay gente dispuesta a instrumentalizar interesadamente estas cosas—, quedan totalmente arrinconadas por las siguientes consideraciones:

1.º El respeto a todos los grupos que actuaron en Nancy y la consiguiente necesidad de recoger su testimonio. 2.º La contemplación

del rigor y el humanismo de los grupos del Este como valores potenciados por su realidad cultural. 3.º La idea de que tales valores forman parte de un proceso histórico, cuyo desarrollo depende en grandísima medida de la presión de esa actitud crítica sobre todos los dogmatismos. 4.º Y el hecho, en fin, de que tales espectáculos han sido presentados oficialmente en un Festival Internacional celebrado en Occidente.

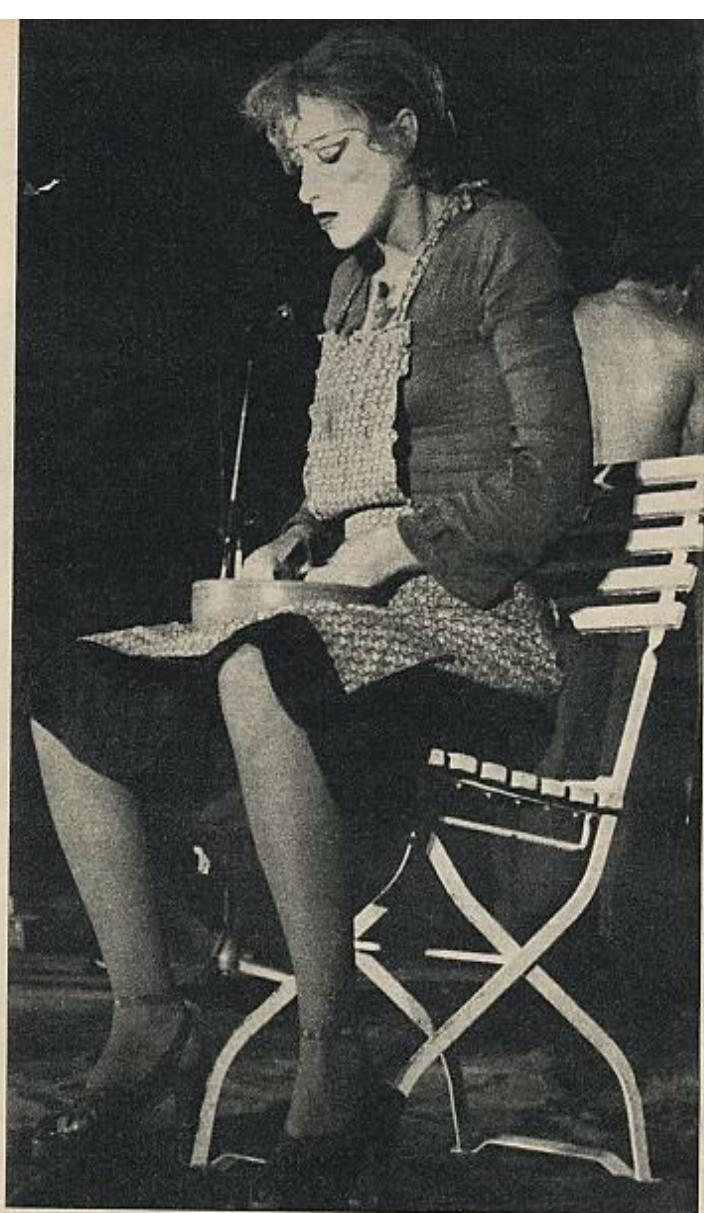
LOS DOS NIVELES

De los diez espectáculos del mundo socialista, uno estuvo en clara disonancia con los demás. Me refiero a las marionetas presentadas por Bulgaria, cuya perfección técnica y originalidad se encuadraban en ese optimismo ingenuo y sistemático que caracteriza a buena parte del teatro socialista. Y, casi en su totalidad, al que suele presentarse en Festivales Internacionales y temporadas extranjeras.

A menudo, el infantilismo de ese teatro «de lo establecido» —vagamente ajustado al axioma de que «después de la Revolución ya no existen los problemas»— resulta decididamente contraproducente, pues a cualquiera se le ocurre que la transformación de la sociedad es un hecho problemático y que el teatro debiera cumplir en tales circunstancias, con tacto, pero sin desmayo, una función crítica, activa y reveladora.

POLONIA

Polonia presentó dos grupos de características distintas, aunque dominados por la misma necesidad de encarar la realidad de su país. El Stu intenta, decididamente, afron-



«Terror», espectáculo didáctico del Colectivo Rote Rube, de Munich, sobre el Chile de nuestros días. Una pieza crítica de clara ascendencia brechtiana.



«Tako, tako», de Mirco Kovac, presentado por el grupo de Pekarna, de Lubliana, un tremendo espectáculo crítico.

tar el pasado religioso del país, asumiéndolo —y en esto se parecen a Grotowski— como un hecho cultural, como una vivencia colectiva, y como una manifestación artística. «Exodus» es un poema sobre la «caída» del hombre. Representado por los del Stu en la gran nave del Parque de Exposiciones de Nancy, a través de un lenguaje de clara simbología religiosa, se hace difícil saber hasta dónde colmaba el grupo con el cristianismo de su temática.

Para muchos, las razones del Stu podrían compararse a las que tuvo Pasolini para hacer su película sobre el Evangelio de San Mateo. Pero yo creo que el problema es bastante más complejo. Por lo pronto, el «desamparo» del hombre «caído», la imagen de la comunidad perdida, desalojada, es obvio que permite al grupo expresar patéticamente la conciencia de su actual realidad nacional. En la oscuridad de la gran nave, iluminados por antorchas, entre cánticos e imágenes de una extraordinaria belleza, a través de un lenguaje teatral de ceremonia, la comunidad del Stu quiere hacer algo bastante más crítico e inmediato que una Misa. Trata, me parece, de rescatar la cultura religiosa —que no es lo mismo que el dogma de la religión— como elemento de la iden-

idad nacional; como una forma de arte; quizá como una relación con el mundo, abierta y reactiva a cualquier esquematización. «Exodus» está, en este sentido, mucho más cerca del Romanticismo —que es otro elemento de la «identidad histórica» de Polonia— que de la Iglesia, de la afirmación de la grandeza de la vida que de la sumisa plegaria.

El trabajo del Teatro del 77 es, en relación a lo apuntado, enormemente clarificador. Sus características nada tienen que ver con las del Stu y, sin embargo, por caminos totalmente ajenos a cualquier resonancia mística, llegan prácticamente al mismo punto. La diferencia estaría —si comparáramos «Exodus» con «Retrospectiva», que es el título del espectáculo del Teatro del 77— en que mientras el Stu busca desesperadamente una respuesta, o intenta que los términos de la pregunta sean artísticamente significativos, los del Teatro del 77 declaran, lisa y llanamente, que no vale la pena hacer un espectáculo en sus circunstancias. «Retrospectiva» empieza con una cuartilla de Gombrovitch leída a los espectadores. Son afirmaciones del escritor polaco sobre la compleja identidad de su país y las dificultades que ofrece su futuro. De allí se nos lleva a una especie de museo de los mitos polacos, donde vemos desde una fotografía del equipo nacional de fútbol —tercero en la última copa del mundo— hasta una de las víctimas de los campos nazis de concentración. Personajes del Romanticismo, Personajes históricos. Y la misma persona que antes nos leyó la cuartilla de Gombrovitch preguntándonos ahora, en términos bastante complicados, si creemos que Polonia debe o no debe afrontar el pasado para alcanzar una verdadera auto-revelación de su presente. A los que piensan que sí, se les manda a una habitación; a los que piensan que no, a otra. Y en cada una de

ellas viene a ofrecerse la misma agonía. A los que miran el pasado, los llenan de estampas y condecoraciones; a los que quieren prescindir de él, se les invita a ir a Moscú, se les hace oír música «pop» y se les promete un Lenin de solapa. Naturalmente, a estas alturas del espectáculo (?), la inmensa mayoría ha comprendido que los polacos no pretenden contestar seriamente a sus preguntas. Que nos hallamos ante un discurso patéticamente degradado y, precisamente, por eso, muy lejos del chiste. Último acto. A los que han dicho que sí y que no los reúnen en la sala que antes fue museo. Allí estamos, testigos de una reunión política, en la que los «responsables», después de bailes y canciones, tendrán que explicar cómo van las cosas. Banderas, copas rotas, peleas, frases hechas de los dirigentes, y una palpable atmósfera de cansancio y de fastidio. Las luces se van apagando. En la penumbra quedan las huellas sucias de la «kermesse». A todo volumen, como un alarido, suena la «Polonesa», de Chopin... Vamos saliendo despacio.

Abajo, en otra sala, la compañía entera nos espera. Está allí para contestar a todas las preguntas que quiera hacerle el respetable. ¡Qué dignidad, qué feroz amor a las preguntas, qué hermosa y desplazada manera de mostrarse la de estos dos grupos polacos en Nancy!

YUGOSLAVIA

Tres espectáculos también muy distintos, pero nada heterogéneos. Acaso el de los Rooms (gitanos) de Skopje fuera el menos integrado al discurso general, por reflejar una realidad ancestral, un tanto ajena a cualquier juicio preciso sobre el presente. Los Rooms reproducen una vieja ceremonia, con la participación de buenos y malos espíritus, caídas en trance y una violencia real que aglutina orgánica-

mente todo el trabajo. Es la manifestación de una cultura marginal, a través de una ceremonia falta de signos teatrales. Sabemos, como espectadores, que el dolor de los actores es real, pero no alcanzamos a comprender, aparte de ciertas apreciaciones primarias, lo que realmente quieren decirnos.

Bastante menos tangenciales son los otros dos espectáculos, «Tako, tako», de Mirco Kovac, por el grupo Pekarna, de Lubliana, y el presentado por el Pozdravi, de Zagreb.

«Tako, tako» nos sitúa ante un escenario dividido en cuatro espacios regulares, dos encima de otros dos. En cada uno de ellos transcurre una acción independiente, aunque, y de ahí provendría la dureza crítica del espectáculo, tales acciones guarden entre sí una implícita relación. Una historia ocurre en la habitación de una prostituta, a la que apuñala uno de sus clientes. La otra, en casa de un escritor, a quien se le arranca un texto de adhesión política por el que luego se le mata. La tercera, en la habitación impersonal de una muchacha solitaria, probablemente empleada, durante un tiempo de vacío rutinario. La cuarta, que confiere una definitiva crueldad al espectáculo, prácticamente no existe; cuatro viejos juegan a las cartas, ajenos a cuanto ocurre a su alrededor. En realidad están ya jugando cuando nosotros entramos en el teatro y allí siguen al final del drama, como expresión agobiante de la inmovilidad y la insolidaridad.

Frente al naturalismo expresivo de este espectáculo, el trabajo de los tres actores del Pozdravi, de Zagreb, es un excelente ejemplo de imaginación, de ajuste rítmico y de entrenamiento. Sobre un escenario desnudo, utilizando muy escasos elementos, los jóvenes actores, en una línea que quizá nos remite a la biomecánica de Meyerhold antes que a la pantomima, se sirven de «Salutations», de Ionesco, co-

mo eje de un trabajo destinado a expresar la soledad real del hombre bajo las falsas ceremonias de la comunicación.

CHECOSLOVAQUIA

Los checos mandaron al Divadlo Na Provasku, una excelente compañía de pantomima, en la que Boleslav Polivka tiene categoría de genio. Presentaron tres espectáculos, «Adán y Eva», «Pepe» y «Comedia del Arte».

De «Adán y Eva» se dice en el programa: «El espectáculo es una paráfrasis circense de la historia de Adán y Eva, del encuentro espontáneo del hombre y la mujer, dos "clowns", cuya ingenua aproximación cae rápidamente bajo el control de dos personajes vestidos de negro, símbolos de nuestra sociedad opresiva que destruye lo más precioso del hombre: el amor».

El esquema es sencillo y familiar. Pero la percepción opresiva de la sociedad, el patetismo verbalmente inexpresable con que el grupo checo formula la defensa del hombre frente al sistema, no deja de ser por ello asombroso. Los mimodramas son ingenuos —el más mecánico y aséptico es el de la Comedia del Arte—, por momentos extremadamente líricos, pero encierran una amargura que la atmósfera circense no hace sino subrayar. «Pepe», la historia de un hombre, un niño y una gallina, además de contraponer el mundo de los niños y de los adultos, es, sobre todo, como «Adán y Eva», la imagen de la paz perdida, la presencia de la agresión que destruye las relaciones espontáneas.

¿HACIA DONDE VAMOS?

Decíamos que todo «teatro de la crisis» contiene la expresión de una necesidad insatisfecha, la voluntad de orientar el cambio en alguna dirección. Detrás de los espectáculos occidentales se adivinaba una libertad infeliz, hecha de histeria, de mala conciencia y de un vacío inseguro. Es un teatro vuelto hacia los grandes temas —los crímenes consentidos, las páginas sucias de la civilización—, que no acaba de integrar la rebeldía ideológica con la claridad vivencial y que, con frecuencia, suena más a la búsqueda de nuevas oraciones laicas, de nuevos consuelos morales, que a una voluntad real, serena y ejercitada de cambio.

La sensación que transmitían los espectáculos llegados a Nancy desde el mundo socialista era distinta. Su elevado nivel ético nacía, precisamente, de plantear el debate en el plano de las vivencias antes que en el de los conceptos, en el de la experiencia real antes que en el discurso teórico. La diferencia última quizá provendría de que mientras en el teatro de la «crisis capitalista», la violencia aparece legítimamente ligada al sistema competitivo puesto en cuestión, en el teatro de la «crisis socialista» es el mismo humanismo teórico del sistema el que se rebela contra los errores prácticos, contra los perfiles burocráticos y opresivos de ciertas realidades. ■ J. M.



«Salutations», de Ionesco, por el grupo Pozdravi de Zagreb, Izquierda, y «Pepe», uno de los mimodramas presentados por el grupo Divadlo Na Provasku de Checoslovaquia.