

60/ Francisco de Quevedo

POEMAS ESCOGIDOS

Selección, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua
392 págs. 200 ptas.

61/ Alfonso Sastre
ESCUADRA HACIA LA MUERTE Y LA MORDAZA

Edición, introducción y notas de Farris Anderson
200 págs. 140 ptas.

62/ Juan del Encina
POESÍA LÍRICA Y CANCIONERO MUSICAL

Edición, introducción y notas de R. O. Jones y Carolyn R. Lee
392 págs. 240 ptas.

63/ Lope de Vega
LA ARCADIA

Edición, introducción y notas de Edwin S. Morby
470 págs. 350 ptas.

64. Marqués de Santillana
POESÍAS COMPLETAS, I

Serranillas, cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo. Edición, introducción y notas de Manuel Durán
348 págs. 190 ptas.

65/ POESÍA DEL SIGLO XVIII

Selección, edición, introducción y notas de John H. R. Polt
408 págs. 280 ptas.

66/ Rodríguez del Padrón
SIERVO LIBRE DE AMOR

Edición, introducción, y notas de Antonio Prieto
228 págs.

67/ Francisco de Quevedo
LA HORA DE TODOS

Edición, introducción y notas de Luisa López-Grigera
232 págs. 180 ptas.

68/ Lope de Vega
SERVIR A SEÑOR DISCRETO

Edición, introducción y notas de Frida Weber de Kurlat
232 págs. 200 ptas.



Manuel Azaña
LA VELADA EN BENICARLÓ

Estudio preliminar de Manuel Aragón
208 págs. 190 ptas.

Fernando de Castro
MEMORIA TESTAMENTARIA

Estudio preliminar de José Luis Abellán
128 págs. 180 ptas.

Fernando de los Ríos
EL SENTIDO HUMANISTA DEL SOCIALISMO

Estudio preliminar de Elías Díaz

adquiere su grandeza. Porque renuncia por igual al fatalismo y al sermón salvador, porque ni acepta el orden social injusto ni se inviste de ningún redentorismo. Los personajes aparecen sumidos en la miseria política de su tiempo —al margen de la voluntad del dramaturgo, ya digo que el nivel patológico de los personajes, la incapacidad para escapar de la atmósfera cerrada y subjetiva, forma parte de la miseria política, del infantilismo político testimoniados por la obra—, pero el autor, implacable, los obliga a avanzar, a cuestionar su situación, para llegar a un nuevo punto lleno de preguntas. El hijo arrojará al padre esquizofrénico y se preguntará qué hacer con su recién conquistada —¿o ilusoriamente conquistada?— libertad... Los términos de libertad y soledad, y aun de revolución y decepción, se aproximarán en un desenlace que, tratándose de una obra argentina moderna, nadie tiene derecho a calificar de gratuitamente pesimista. La historia argentina —¿cómo no asociar la situación final del hijo con la menesterosidad de quienes hicieron de Perón el sostén de su vida política?, ¿cómo no sentir en el miedo a la libertad del personaje el vacío de la política argentina de nuestros días?— apoya esta obra, de tres personajes —hay uno cuarto, femenino, que no habla—, hija técnica de "Las criadas", de Genet, cargada de amargura y de interrogaciones.

La puesta en escena está muy bien. Y Guillermo Gentile, Walter Vidarte y Joaquín Hinojosa son los tres excelentes intérpretes de la obra, cuyo lenguaje ha adaptado al español Alfredo Mañas. ■ **JOSE MONLEON.**

Tábano:
"La ópera del bandido"

Después de presentar el trabajo a lo largo de varios meses, en muchas ciudades, los de Tábano andan ahora por los barrios madrileños con su versión de "La ópera del bandido", que muchos hemos podido ver al fin en un local de la calle Cadarso. El propio grupo ha editado el texto de su versión, acompaña-



"La ópera del bandido", parodia melodramática de una moral pequeño-burguesa.

do de una serie de artículos en los que se da cumplida noticia de la historia de Tábano, de sus métodos de trabajo, de las razones de su estilo cachondo y musical, de sus objetivos críticos y, muy especialmente, de por qué se eligió el texto de Gay y de cómo se llegó partiendo de él al espectáculo concreto.

Creo que el conjunto de trabajos —escritos todos ellos por personas vinculadas de algún modo a Tábano— posee un importante valor de confesión y de análisis, y que pertenece ya a la documentación fundamental de nuestro teatro independiente. Ahora bien, la contemplación del espectáculo no siempre se confronta cómodamente con la lectura de tales textos, como si aquél naciese de una espontaneidad crítica, de un humor vivencial y directo, que no acaba de encajar en la explicación racionalizada de la poética y los propósitos. Queror echarle a la espalda de esta divertida "Ópera del bandido" todo el discurso político sobre la relación de clases y la función del "lumpen", formulado a través del original de Gay, la primera reelaboración brechtiana del tema en "La ópera de tres centavos", la segunda reelaboración novelada, "La resistible ascensión de Arturo Ui", y aun ciertas dimensiones de la vida española contemporánea, me parece que es desquiciar un poco el carácter de este interesante trabajo, cuya

relación con el público hay que asentar antes en la gracia de los "gags", en la eficacia cómica de los actores, en la justeza del ritmo, en la inteligencia de los trajes y caracterizaciones, en la irreverencia general de los comportamientos, que en la remisión a un discurso crítico sobre las relaciones entre los grupos sociales. En un momento dado, por explicarlo con otras palabras, resulta mucho más corrosiva y celebrada la incoherencia de unos textos religiosos, dichos solemnemente por un personaje, que cualquier reflexión crítica sobre el papel de la religión en aquel cuadro social. Y es que Tábano, a mi modo de ver, nunca ha sido brechtiano, por más que haya solido emplear ciertas formas épicas, si entendemos por brechtiano no ya la presencia del distanciamiento —que ha existido siempre en la historia del teatro—, sino una determinada estructura, abierta y libre de reverencias escolásticas, pero ligada a un proceso histórico y escénico de cuyas coordenadas escapa decididamente un grupo como Tábano.

Las fuentes de un trabajo como "La ópera del bandido" hay que buscarlas en la trayectoria que empieza en "Castañuela", cuyo espectáculo, a su vez, se inspiró en ciertas formas tradicionales del teatro musical español y, muy singularmente, en un determinado modo de relación actor-espectador. La

complicidad inmediata entre el actor y su público, el guiño permanente, serían la base de un juego que aporta, como novedad, la capacidad de equilibrio, para conseguir que el aparente desmadre se produzca dentro de los cauces y medidas preestablecidos.

Sale así un espectáculo divertido e irrespetuoso, sin engolamientos, en el que bandidos, prostitutas, lores y comerciantes bailan una danza, demasiado primaria si hubiéramos de tomarla como meditación política de nuestros días, pero muy eficaz y comunicativa si la sumimos en su verdadera dimensión de parodia melodramática —y, por tanto, cómica— de una moral pequeñoburguesa.

Con "La ópera del bandido" —versión libérrima del texto de Gay, con muchas incorporaciones "tabanescas"—, uno de nuestros más sólidos grupos de teatro independiente sigue adelante. Y trabajando a menudo para un tipo de públicos populares que no corresponde al que estaba la otra noche en la calle Cadarso. ■ **JOSE MONLEON.**



Una América feliz, a pesar de todo

Hay directores cuyo trabajo se caracteriza por una gran capacidad mimética respecto a otros colegas suyos o a todo un movimiento cinematográfico. Su labor consiste en imitar las apariencias de una determinada obra, o de un determinado grupo de obras, para —después de vaciarla de su contenido primitivo— darle otro distinto, mucho más edulcorado, mucho más simple, mucho más rentable de cara a la taquilla. El caso típico hasta ahora sería el de Claude Lelouch, capaz de transformar las constantes estilísticas de la "Nouvelle Vague" francesa en

fórmulas externas de un cine viejo como el folletín sensiblero. Pero quizá el liderazgo del realizador francés esté en peligro tras la llegada de su compañero norteamericano Paul Mazursky, quien si en "Alex in Wonderland" ("El fabuloso mundo de Alex", 1970) ya ofreció un claro pastiche del "Ocho y medio" felliniano, en "Harry and Tonto" (1974) se dedica a imitar esa importante tendencia itinerante del cine americano que comenzase "Easy rider" y que continuarían títulos como "Five easy pieces" ("Mi vida es mi vida"), "La piel en el asfalto" o "Espantapájaros". Tendencia que, centrada en el tema del viaje, de la huida, y utilizando una estructura narrativa que puede remontarse a los relatos orientales y a la novela picaresca española, ha resultado válida para evidenciar todo el desasosiego ante una realidad negativa sentido por una generación que buscaba —un poco como, salvadas las distancias, nuestros hombres del 98— algún tipo de respuesta en el encuentro con una geografía física y humana de la que casi nada se conocía en las grandes ciudades. Correspondiendo a la ética "beatnik" e incluso a la "hippy", era la vuelta a un primitivismo, a una

pureza democrática, lo que estos cineastas pretendían, aunque luego el contacto directo con la realidad no correspondiese —por su dureza y negrura— a estas intenciones.

Igual que en el caso de Lelouch, Mazursky —en "Harry and Tonto"— convierte el estilo en fórmula y la ideología en moraleja. Respeta las apariencias (trayecto de un lado a otro de Estados Unidos, muestra de una amplia tipología social, contraste entre un protagonista y los diversos personajes episódicos que le van surgiendo a lo largo del camino), pero al servicio de un muy distinto contenido: la defensa de un cierto optimismo vital, típicamente individualista, capaz de superar todo tipo de circunstancias adversas; la creencia de que "siempre es posible nadar, aunque sea contra corriente"...

El anciano Harry y su gato "Tonto" no serán ya los exponentes de una América que lucha por su identidad moral en medio de un desequilibrio socio-político, como en los modelos que Mazursky copia. Por el contrario, vienen a representar esa "América feliz, a pesar de todo" de que nos hablan los más engañosos mensajes de propaganda. ■ **F. L.**



Mujer burguesa y sociedad de consumo en 1964

"Acabo de filmar 'La femme mariée', una película en que las personas son consideradas como objetos, en que las persecuciones en taxi alternan con las entrevistas etnológicas y en que el espectáculo de la vida se confunde con su análisis; en pocas palabras, una película en que el cine retoza a sus anchas, libre y dichoso de ser únicamente lo que es", escribía Jean-Luc Godard en "Cahiers du Cinéma" pocas semanas después de rodar una de las obras más considerables —y polémicas— de su filmografía. Meses más tarde, precisaba: "Igual que Lévi-Strauss hubiera podido dar la idea de la mujer en una sociedad primitiva de Borneo, yo he tratado de ofrecer la idea de la mujer en una sociedad primitiva de 1964". Despojando ambos párrafos de la hojarasca de nar-