

nica de una toma de conciencia política y la constatación de cómo esa conciencia política se refiere directamente a una realidad indignante.

Joe Hill es uno de tantos emigrantes que llegan a los Estados Unidos en busca de nuevos horizontes profesionales. Bo Widerberg va siguiendo su primera postura de observador, de hombre ingenuo que va tomando contacto con un país desconocido y que en ocasiones le parece fascinante. La evolución de Hill se nos da en un tono concreto y lleno de ternura: Joe es un hombre impulsivo, adolescente, que "vive" cada situación con apasionamiento admirable. Y de ahí que cuando comprende que la situación laboral en que se encuentran tanto él como sus compañeros de clase no puede ser solucionada más que en la unión de todos ellos, se alista a uno de los primeros grupos sindicalistas que empezaban a nacer en los Estados Unidos.

Sin dejar de tratar al personaje de Joe Hill con sus propias armas —la ingenuidad y la pasión—, Bo Widerberg se sirve de él para hacer la doble crónica de una trayectoria individual y de un país donde los patrones tenían aún la forma elemental de bestias explotadoras. El conjunto es como un manual didáctico en el que se entienden rápidamente las lógicas razones por las que Hill y sus compañeros deben luchar políticamente. Así como la evolución particular del protagonista va sintetizada en diversos capítulos que recogen los momentos más definitivos del viaje de Hill por los Estados Unidos, la complejidad del grupo político va abriéndose lentamente durante la película hasta convertirse en una organización en la que poco deben importar los "casos" particulares. Sólo la causa común.

De ahí que al propio Widerberg no le interese descubrir al espectador si realmente Joe Hill es o no culpable de los cargos que le imputa el tribunal que lo condena a muerte; el interés reside ante todo en el mecanismo de ese tribunal y en su aprovechamiento de una casualidad para "limpiar" de "joehilles" el país. Combinación, pues, fría y distanciada, que sólo quiere ayudar a la reflexión del espectador. El actor Tommy Bergren, habitual en las películas de Widerberg, realiza en este sentido un espléndido trabajo interpretativo adaptándose inteligentemente al sentido de la crónica filmada por el director. Crónica que, en definitiva, constituye una película de enorme interés,

donde no se nos quiere tanto explicar los sistemas de lucha política (ni de discutir los utilizados por Hill y su grupo) como las razones objetivas que existen para producir esa lucha. Película biográfica donde el "héroe" es sólo un hombre más, medido en sus propias limitaciones, pero que forma parte de una larga cadena de hombres similares que luchan por la libertad.

Los años de retraso con que la película se ha estrenado en España, junto con el desconocimiento que seguimos teniendo de otras películas de Widerberg (fundamentalmente "Adalen 31") son razones, por esta lógica de la paradoja a la que nos ha acostumbrado la censura, para entender que estamos ante una película bastante insólita en nuestro panorama de la exhibición cinematográfica. ■ D. G.

### "Le chaud lapin"

Una traducción literal ha convertido "Le chaud lapin" en "El conejo caliente", título claramente insinuante y equívoco que, a pesar de lo divertido que puede resultar, no refleja, en cambio, su naturaleza original; una traducción más exacta hubiera sido "El ligón" ya que "Le chaud lapin", frase hecha, quiere decir más o menos eso.

Al margen de lo que tal traducción puede despistar, la película de Pascal Thomas —autor, anteriormente de "Les zozos" y "Pleure pas la bouche pleine", ambas estrenadas recientemente en España— incide de nuevo en el tratamiento, que ya parece clásico en este director, de la burguesía media francesa a base de un ligero humor y una estructura dramática basada en la improvisación "documental". Ese tratamiento quiere reflejar las bases morales en que se asienta

dicha burguesía, no desde un prisma radicalmente crítico, sino sólo vagamente irónico. Lo que no ha podido Pascal Thomas (ni posiblemente le ha interesado) es desligarse de los personajes que retrata y, por lo tanto, encontrándose identificado en ellos, se sonríe de "las cosas que nos pasan".

Si en sus películas anteriores fue la adolescencia el motivo de sus "preocupaciones", ahora es la condición matrimonial de una serie de sujetos revueltos en sus "ligues" y aventuras clandestinas. El protagonista, no lejano a nuestro Alfredo Landa en lo que tiene de obseso sexual, que no triunfa en ninguna de las situaciones eróticas en que se ve envuelto, pasa las vacaciones junto con unos amigos. Su destino: acostarse con las mujeres de todos ellos. Su resultado: encontrar en extrañas turistas pasajeras la solución a sus "problemas" ya que, a pesar de la apariencia, las mujeres casadas aman a sus maridos y éstos a sus mujeres y, a la hora de la verdad, la estructura familiar pesa "para bien" en todos ellos.

"Le chaud lapin" no es, sólo una película que no se permite el menor acercamiento serio a lo que pudiera ser la condición de ser sujeto a otro que implica el matrimonio, sino que, en todo caso, a Pascal Thomas le parece de perlas que sea así y sólo quiere jugar, en el plano más banal del vodevil, a plantearse situaciones equívocas y, en la mayor parte de la película, simples bazas para que su actor principal, Bernard Menez luzca sus supuestas "gracias".

Lo que de espontáneo podía haber tanto en "Les zozos" como en "Pleure pas la bouche pleine", aquí se convierte en forzado y fraudulento. Lo que no impide —para sorpresa de

nuestros días— que esas situaciones, cien mil veces repetidas en las comedietas "picantes" del landismo español, tengan aún cierta eficacia con el público de "sala especial" (modalidad bajo la cual se estrena la película en España), que ríe los "gags" más manidos del género. Aunque quizá entre todos ellos, algunos —uno concretamente: el marido llamando a su amante y equivocándose de número— tengan cierta originalidad. Pero salta a la vista que el pretendido "documentalismo" de sus películas anteriores, aquí sólo se fuerza para continuar el éxito precedente. ■ D. G.

### "Volvoreta"

Cuando José Antonio Nieves Conde dirigía "Surcos" (1951), "Todos somos necesarios" (1956) o "El inquilino" (1957) —por citar los títulos más notables de su filmografía— no estaba preocupado por acoplar su cine a ninguna "moda". Las influencias del neorealismo italiano conectaban, a pesar de su impronta simplemente "actual", con una realidad que era fácil seguir y detectar cotidianamente. La postura de falangista relegado daba, además, a Nieves Conde el coraje de una protesta que, a pesar de otras limitaciones, sigue conservándose en sus mejores películas.

Sin embargo, cuando la conexión con la España del presente se realiza a través de una necesidad apriorística determinada por lo que seguramente Nieves Conde considera que es el cine de los "nuevos valores", o esa conexión está reprimida por la autocensura (y la censura real, naturalmente), el resultado de su trabajo no puede dejar de ser confuso. Y esa confusión llega, como en el caso de "Volvoreta", al extremo opuesto de lo pensado: en lugar de una película clarificadora, tiende a trastocar los valores con los que se juega. Porque antes que una película veraz, Nieves Conde ha pretendido una película "moderna".

El "caso" de "Volvoreta" (basada en un cuento de Wenceslao Fernández Flórez) parece ser el de otras películas españolas. Pensada para un director concreto y elaborada por éste, las exigencias de una rápida realización —además de las discusiones posibles entre productor y director— determinaron que fuera Nieves Conde quien, rápidamente, realizara una película que no había pensado con suficiente tiempo. Esa exigencia de tiempo viene determinada por la necesidad que tienen algunas



"Le chaud lapin", de Pascal Thomas.

distribuidoras extranjeras afinadas en España, según la ley, de disponer de un porcentaje determinado de títulos españoles. Hay quien dice, y no exento de razón, que el cine español existe porque la ley lo manda, y esas distribuidoras extranjeras —léase norteamericanas— no tienen más posibilidades que las de adaptarse a esa ley para seguir ganando dinero con sus productos propios. Es más que probable que "Volvoreta" nazca sólo como producto de esta necesidad y no hayan intervenido en la película razones más importantes. Al margen, claro está, de la "buena voluntad" de Nieves Conde.

Pero esta bondad no es suficiente materia para conseguir productos coherentes y válidos. Tanto cuando Nieves Conde juega con el melodrama (donde se pierde, sin que el espectador llegue realmente a saber en qué consisten algunos de los personajes de la acción —la niña moribunda, por ejemplo—, como cuando intenta el paralelismo entre dos situaciones políticas que él entiende afines (donde demuestra un esquematismo sobre la España actual que conduce su análisis hacia el más rotundo reaccionarismo), la película se pierde en apuntes que no sólo no precisan la acción dramática, sino que conducen a una exposición política que no nos importa demasiado, por esquemática y caricaturesca.

Quizá no haya que rechazar las "fuentes" personales. Los términos de cine "clásico" o cine "moderno" no dejan de ser esquemas falsos. Y si un director, dentro de las limitaciones conocidas en las que trabaja, tiene una forma particular y "natural" de narrar, seguramente debe conservarla porque en ellas está la raíz de su posibilidad de convicción. Y Nieves Conde parece haber abandonado su "fuente" propia. ■ D. G.

## TEATRO

### Boal: "Aprovechar la libertad que nos dan"

Augusto Boal, una de las personas que más ha trabajado en

la definición teórica y práctica del moderno teatro latinoamericano, ha estado unos días en Madrid. Exiliado a la Argentina cuando ya le fue imposible continuar en el Brasil, vivía unos meses difíciles porque su situación en Buenos Aires no era precisamente cómoda y el Gobierno brasileño se negaba a renovarle el pasaporte. Boal apeló contra esa decisión y, defendido por César Vieira —autor y otro nombre importante del teatro brasileño— consiguió que el Tribunal estableciera su derecho al pasaporte. Con lo que Boal ha podido salir de la Argentina, con documentación brasileña, rumbo a Lisboa. De allí vino a España y estuvo en nuestra Redacción.

Plantearle a Boal una entrevista sobre sus actividades y el teatro latinoamericano en general sería, sin duda, interesante. Pero, quizá, desbordaría, en el espacio y en los temas, la línea de una revista no especializada. Por eso, ceñimos la entrevista a unos puntos muy concretos, de marcada incidencia política.

Le hablo del retroceso político sufrido por buena parte de América Latina, en contraste con el optimismo que allí se respiró durante varios años.

**AUGUSTO BOAL.**—Ese idealismo se dio en muchos países y también en el Brasil. Antes del golpe de Estado del sesenta y cuatro, que fue el primero, existían una serie de grupos de ideología popular que, pretendiendo presentar imágenes de la realidad, presentaban imágenes que eran muy optimistas y muy poco reales. Nos hablaban de un pueblo que había llegado ya a un tal grado de conciencia que el golpe era imposible. Ahora bien, esto sucede por una razón, y es que tales grupos no presentan la realidad tal como es, sino como quieren que sea, a fin de estimular a los espectadores a ser como deberían ser. Digamos, pues, en favor de quienes han presentado estas imágenes "mejoradas" de la realidad —para que no haya sólo crítica o autocritica—, que lo han hecho con el optimismo de creer que así ayudaban a cambiar lo que realmente existía. Optimismo que, en general, no ha funcionado por caer en una ilusión contraproducente. Los elementos se modificaban en el teatro —donde el pueblo era cada vez más maravilloso—, pero la realidad seguía su camino. Yo creo que, a estas alturas, nosotros, los dramaturgos, los directores, los artistas, a los no podemos seguir dirigiéndonos al pueblo para darle imágenes de la realidad. Por eso todo mi últi-



Augusto Boal.

mo trabajo —en tanto que director de un teatro popular, al margen de que siga escribiendo mis obras— ya no consiste en preparar imágenes, correctas o incorrectas, pesimistas u optimistas, sino en conquistar los medios de producción. Si el pueblo, y no hablo de ninguno de nosotros —aunque, en algún caso, tengamos una extracción popular—, se adueña de los procesos y los medios de producción teatral y, al hacer su teatro, lo hace de un modo optimista, ya no existirá la falsedad, porque ahí ya es él quien se manifiesta y estaríamos ante la expresión de un deseo que, a la vez, ya era parte de la realidad. Es falso el que, por ejemplo, yo presente a los campesinos llenos de lucidez e interviniendo en los acontecimientos históricos; pero si lo hace el propio campesinado, aunque se trate de una ficción, es ya un acto revolucionario, es ya una transformación.

**J. M.**—Pretendía restablecer el principio, casi perogrullesco, pero a menudo vulnerado, de que ninguna realidad es transformable si no se parte exactamente del punto en que se encuentra.

**AUGUSTO BOAL.**—¡Claro! Porque eran ellos, ese pequeño grupo de artistas quienes se transformaban a sí mismos y creían que con ello habían cambiado al público popular, que, sin embargo, seguía igual. Como resultado de lo sucedido en estos años, en América se está produciendo una transferencia al pueblo de la creación artística. No basta, pues, la petición brechtiana de mostrar las imágenes de la sociedad para sus transformadores; hay que ir más allá. Tienen que ser los transformadores mismos quienes usen el teatro, aunque nosotros podamos ayudar mostrando nuestra visión real de las cosas. Mi discusión

con Julian Beck, cuando el Living estuvo en el Brasil, era precisamente ésa. Porque él iba a las favelas, a las villa miserias, y allí hacia teatro para el pueblo. Sus intenciones no podían ser mejores, pero, al acabar la función, se marchaba. Para él había sido un acto gratificante el ser admirado por una platea popular, pero, cuando él se iba, para la gente que se quedaba allí no había pasado nada más que un mago o un predicador que hacía sus cosas.

**J. M.**—¿Y qué valor tienen para ti grupos como el del Payró, en la Argentina, o el de César Vieira, en el Brasil, o alguno que otro que logra hacer un trabajo válido pese a las limitaciones políticas del medio?

**AUGUSTO BOAL.**—Creo que los dos polos del cono Sur son en este momento, políticamente hablando, Chile y Brasil. En este último, existe un nivel autorizado de disidencia; el Gobierno permite que se esté en desacuerdo con él. Pero si, por ejemplo, César Vieira quiere hacer cosas más contundentes, tendrá problemas, porque él sufre también la censura. Es decir, que él no está haciendo lo que quiere, sino lo que le permiten hacer. Y eso me parece bien. Si uno puede denunciar la dictadura desde el Congreso, aunque luego lo echen, vale la pena. Porque sale en los periódicos y la gente se entera. Yo creo que no es inteligente renunciar a decir lo que nos dejan decir porque no podamos decirlo todo. ¡A mi no me importa! Si se puede decir la mitad, que se diga la mitad, que la que no puedo mostrar en el teatro procuraré decirlo por otros caminos. En Brasil, más de un escritor sostuvo que sus obras no serían representadas mientras hubiera censura. Yo no pienso así. Si me cortan cosas, cambiando el significado de lo que yo quiero decir, entonces no; pero si lo que me dejan de una obra es importante que se diga, yo lo digo. No hay que dar nada; hay que conquistar cada pedacito. Y si ellos quieren tener una buena imagen, mostrarse democráticos, y nos permiten hablar, entonces yo quiero aprovecharme para decir que no hay democracia y que torturan a la gente en las cárceles. La buena imagen no la van a tener, porque si me permiten hablar, yo hablo. El día que me den el Teatro Municipal de Río de Janeiro para hacer una obra, iré sin ningún problema. Y yo lamento que en Chile no ocurra esto. Si aprovechamos la libertad que nos dan para decir cosas que no son