



colección maldoror

34

Feuerbach

Tesis provisionales para la reforma de la filosofía.

Fundamentos de la filosofía del futuro.

Prólogo y traducción de Eduardo Subirats Rügeberg
180 págs. 130 ptas.

36

Arthur Schopenhauer

La ética del pesimismo

El mundo como voluntad y representación. Antología.

Edición a cargo de José Francisco Ivars.
Traducción de E. Ovejero y Mauri. Se incluye un texto de Thomas Mann sobre el autor.
368 págs.

38

Edmund Gosse
Padre e hijo

Un clásico desconocido de la literatura inglesa.
274 págs. 240 ptas.

próximamente

35

Jonathan Swift

La historia de una barrica

Seguida de la batalla entre los libros antiguos y modernos de la Biblioteca de St. James; con una apología del autor y notas aclaratorias.

Edición a cargo de M. Sol de Mora Charles.

40

Jean Jacques Rousseau
Las meditaciones del paseante solitario

Con un poema a modo de prólogo de José M. Valverde.
Traducción y notas de Menene Gras Balaguer

LAS EDICIONES LIBERALES
DISTRIBUCIONES DE ENLACE

Ausias March, 49 Barcelona
tel. 245 54 23
José Celestino Mutis, 4 Madrid
tel. 245 99 34

nio de 1967—, la obra pasó prácticamente inadvertida, hasta llegar a hoy, en que ha sido montada por el grupo Tiempo y presentada en varios Colegios Mayores y centros culturales madrileños.

La obra es interesante no sólo por sus valores dramáticos, sino por testimoniar un momento de la historia checa. Enclavada en lo que se llamó, en términos generales, un teatro de vanguardia —Beckett a la cabeza—, mereció de Renzo Casali el siguiente comentario:

“En un pasado reciente, el teatro checo estuvo dedicado a puntualizar una serie de problemas, visiones y compromisos concretos. Muchas veces de carácter extrateatral. El teatro se había orientado hacia una función específica, según el reflejo de una realidad: la predicación de estas o aquellas ideas. El teatro cumplía con su papel histórico circunstancial. Y digo circunstancial, dado que ahora aquella realidad ha dejado de tener vigencia, se ha transformado, transformando a su vez los objetivos del teatro. Su misión actual es discutir, proyectar el destino del hombre”.

Si pensamos que el autor de estas líneas habla vivido desde dentro la etapa teatral checa a que aludía, no hay duda de que su comentario planteaba una interesante cuestión. A un teatro específicamente político, destinado a predicar el socialismo, habría sucedido —al transformarse la realidad, es decir, al crearse la realidad socialista— otro teatro distinto, cuya misión era discutir y proyectar el “destino” del hombre. Pero, ¿cómo debatir este “destino” al margen de las ideas?, ¿cómo entender esa ruptura entre un teatro “ideológico” y un teatro del “hombre”? ¿acaso la misma historia de Checoslovaquia no iba a encargarse de probar poco después que el “destino” del individuo es inseparable de la realidad política en que vive?

Señalado el error que encierra esa visión dicotómica del teatro —disociar las ideas políticas del debate sobre el hombre—, es oportuno pensar que ha nacido de una práctica concreta

y que, en efecto, ha habido unas obras destinadas a la prédica ideológica y otras a mostrarnos, como sucede con ésta de Smocek, la soledad y el vacío de tantos doctores Burke. La paradoja estaría en que, como de costumbre, las falsas dicotomías acaban legitimando los términos contrapuestos, viniendo a ser lógico que a un teatro de generalizaciones sociológicas se responda con un teatro destinado a debatir los valores de la existencia individual, y viceversa. La sinrazón del doctor Burke, su tarde de alucinados acontecimientos, la condición intransferible de su agonía —y aun el rigor formal, tanto en la estructura dramática como en el diálogo y en la concepción “actuante” de los personajes— son, de algún modo, la réplica a cierto teatro político, cuyo esquematismo —también formal— entraña una generalización finalmente idealista y alejada de toda representación real. Cuando, en un momento dado de su historia, el pueblo checo ensancha la expresión de su realidad, propone autores como Smocek, no tanto porque se haya transformado la sociedad —según apuntaba Casali— como porque ya es posible “oponerse” al teatro de “predica ideológica” con un teatro enclavado dentro de la vanguardia.

Estas consideraciones permiten considerar enormemente sugestiva la presencia en España de la obra de Smocek, montada con dignidad por un grupo madrileño, en la medida en que viene a oponerse a esas farsas políticas, que reducen los graves conflictos sociales a sencillos y diáfanos chistes. Oposición o corrección que nos remite, en definitiva, a la necesidad de una dramaturgia superior en la que el debate político y el destino de los Burke aparezcan dentro de una visión densa y unitaria —con sus distintos valores— del hombre.

Para lo cual, obviamente, todos los mesianismos y las prédicas están de más. Porque mientras se disocia el hombre de la sociedad, mientras el teatro —desde el individualismo a ultranza o desde la antagónica masificación igualadora— tienda

a contraponer ambos valores, bien poco estará haciendo por nosotros... ■ JOSE MONLEON.



Los justicieros

El cine norteamericano ha puesto de moda en los últimos años la figura del “justiciero”, del hombre de la calle que —ante una acción violenta sufrida por un familiar o amigo y comprobando la ineficacia de la Policía— decide tomar la justicia por su mano y emprender la “caza” de los agresores. De hecho, se trata de un viejo esquema narrativo que el “western” empleara con asiduidad, pero que hoy toma un carácter distinto: el de interrogarse sobre la capacidad de respuesta del ciudadano medio ante la violencia que le rodea. A menudo, este interrogante se convierte rápidamente en una apología de esa misma violencia, en una complicidad descarada con lo que se decía querer denunciar. El actor Charles Bronson se ha convertido en el prototipo de esta clase de cine, que parte habitualmente de posturas derechistas, defensoras de la ley del Talión y descontentas con la que estiman debilidad de las instituciones represoras.

Como en otras tantas facetas de su actividad, el cine francés ha recogido del americano esta temática, y la explota con asiduidad, bajo la simple variación de características locales o costumbristas. Es el caso de “La agresión”, de Gérard Pirès, que forma parte del aluvión de producciones galas que invade la cartelera madrileña en las últimas semanas y que arranca de una situación idéntica a la de otra película francesa reciente: “El viejo fusil”, de Robert Enrico. Tanto en una como en otra, la mujer y la hija del protagonista son asesinadas brutalmente, empeñándose el personaje superviviente en una acción vindi-



"La agresión" ("L'agresion", 1975), de Gérard Pirès.

cativa. Cambia la circunstancia histórica, porque mientras "Le vieux fusil" se desarrolla durante la ocupación nazi en Francia y es contra miembros de las SS como se lanza el protagonista (un médico que se ha querido mantener al margen de la política, lo que implica en el film algunas connotaciones sobre el colaboracionismo), en "L'agresion" es una banda de motoristas que recorren las actuales autopistas francesas quienes ocupan el objetivo de la escopeta del "justiciero". Pirès —al contrario que Enrico— intenta al final de su película darle la vuelta al esquema, mostrando el trágico error en que dicha acción justiciera puede caer fácilmente. Pero lo hace de manera tan gratuita, dentro de una película que cabe definir globalmente así, que su giro en la conclusión apenas tiene ningún valor. Ni Enrico ni Pirès hacen otra cosa que contribuir —sin analizarla jamás, sin reflexionar sobre ella, sin buscar sus motivaciones— a una violencia que obtiene en su país de origen buenos dividendos comerciales. Porque situarla entre los nazis o exculpar a las bandas motorizadas no es así más que una coartada de conciencia. ■ FERNANDO LARA.

brimiento de nuevas formas de entendernos; la invención surrealista en un medio cotidiano por la que aparecían claramente marcadas las características absurdas de nuestro mundo, fue-

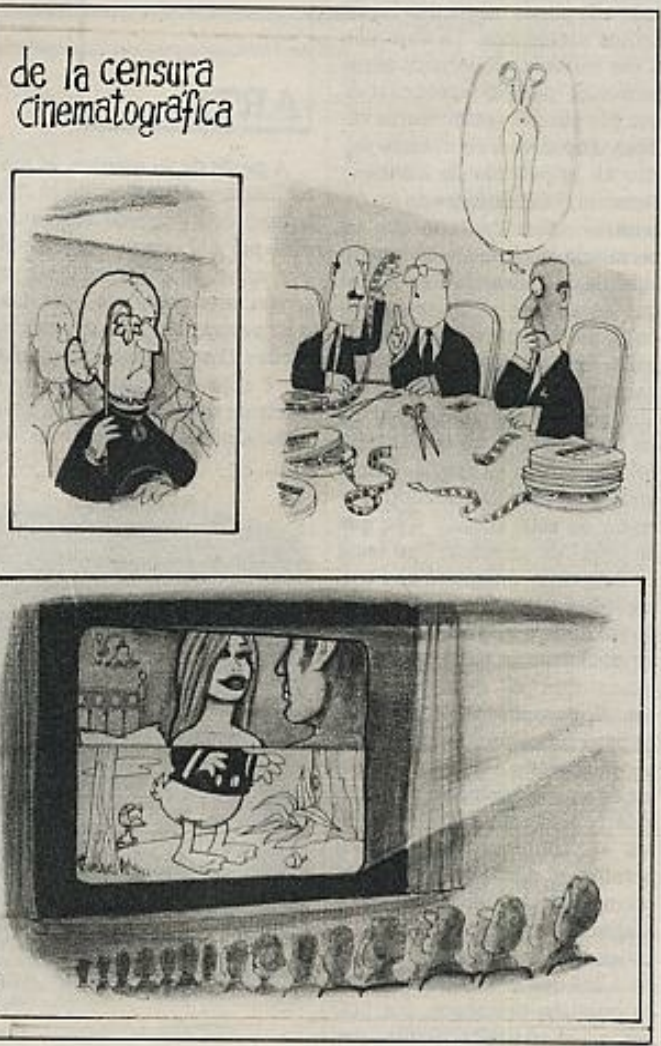
ron, al margen de la delirante diversión que suponían sus películas, algunas de las características que Richard Lester ofreció en sus primeros films —"¿Qué noche la de aquel día!", "The Knack", "Help!" y hasta "Golfus de Roma"— y que le convirtieron no sólo en el clásico "nuevo valor" de la moda, sino en un determinante de otros muchos realizadores. Aunando en su particular visión del cine las experiencias de la "nouvelle vague" francesa con el sentido crítico del "free cinema" inglés y su experiencias técnica adquirida en la televisión norteamericana, Lester ofrecía una síntesis imaginativa de todo ello, destruyendo lo caduco y definiéndose a favor de la libertad de expresión, de costumbres, de pensamiento...

Poco a poco, sin embargo, se le ha ido constriñendo a un tipo de películas en las que Lester sólo podía transformar elementos ofrecidos de antemano, no

crearlos desde su origen. Y así, títulos como "Los tres mosqueteros" o "El enigma se llama Jungergaunt" tenían, por supuesto, elementos "lesterianos", pero a condición de respetar las claves primitivas que daban pie a las historias; en un caso, la superproducción que mantenía la nueva versión de la novela de Dumas; en otro, los esquemas ya tradicionales del cine de "catástrofes". Si bien Lester no sucumbió plenamente a las miserias estéticas e ideológicas de la gran industria, no pudo tampoco imponerse totalmente sobre ellas.

Surge en esta trayectoria "Royal Flash", otra superproducción con reparto "famoso" que obliga de nuevo a Lester a determinadas concesiones. O, que de cualquier manera, no le permiten continuar aquel arranque prometedor de su carrera. Con "gags" dispersos —y no siempre conseguidos, aun muchos, justo es reconocerlo, imaginativos y divertidos— se va montando esta historia que bebe tanto de las historias de "Flashman" como de "El prisionero de Zenda". Quizá la anarquía de Lester sea más palpable en su desprecio por los elementos con los que rueda: los grandes actores, los espléndidos decorados, la bellísima fotografía. Su película parece ir a la contra de esos adjetivos, ayudándose así en su versión iconoclasta del cine de gran espectáculo. Pero no es suficiente. La película carece de coherencia, limitándose los "gags" a funcionar por acumulación, nunca convirtiendo la obra en una unidad revulsiva.

Puede que la decadencia de Lester esté vinculada a la transformación de la generación a la que se dirigía —que groseramente podemos identificar con la que conmovió a los Beatles—; transformados los valores estéticos que la representaban, Lester no ha sabido, o no ha podido, vincularse a las nuevas expresiones, y, con ello, a las temáticas que, hoy por hoy, pudieran servir de canal a la lógica y positiva necesidad de reírse de los santones que nos rodean y, de alguna manera, destruirlos. Lo que antes era combativo, por su mera repetición, se ha quedado en ingenuo, aunque, bueno es repetirlo, no exento de humor. ■ D. GALAN.



Aquel lejano Lester

El humor como arma destructiva, como invitación al descu-