

pliegues del régimen democrático.

El film llega a esta idea-base mediante la utilización de los más válidos recursos de la "comedia italiana". Tanto el propio Monicelli como sus guionistas Age y Scarpelli y un conjunto de espléndidos actores a los que —por fin!— nos es dado escuchar con sus voces auténticas de la versión original, contribuyen a demostrar la valía de un género despreciado por muchos, pero que cuando, como en "Vogliamo i colonnelli", está inteligentemente utilizado, posee todas las virtudes cívicas y culturales del mejor costumbrismo. ■ FERNANDO LARA.



"El honor perdido de Katharina Blum" ("Die verlorene Ehre der Katharina Blum", 1975), de Volker Schlöndorff y Margarethe von Trotta.

El poder de una prensa fascista

Heinrich Böll escribió "El honor perdido de Katharina Blum", como un acto de defensa propia: injuriado gravemente por los periódicos de la cadena Springer, a raíz de que en 1972 el Premio Nobel alemán publicase en "Der Spiegel" un artículo contra la calumniosa campaña de que fueron objeto los anarquistas Andreas Baader y Ulrike Meinhof, por parte del citado grupo de prensa, vio su prestigio puesto en entredicho hasta el punto de que la Policía llegó a considerarle "sospechoso de colaboración con el terrorismo". Tras sufrir registros domiciliarios e interrogatorios a él y a su familia, Böll decidió utilizar su arma literaria para poner en evidencia los mecanismos de las publicaciones "amarillas", la manera en que un diario sensacionalista, como el "Bild-Zeitung" (cabeza de la cadena Springer y el de máxima circulación dentro de la República Federal Alemana), influye en una colectividad y es capaz de destruir todo aquello que se proponga, incluido el ser humano. De ahí nació, en 1974, "Die verlorene Ehre der Katharina Blum", subtitulada "Cómo la violencia puede desarrollarse y adónde puede llevar" y que llevaba al inicio esta nota: "Las personas que se citan y los hechos que se relatan son producto de la fantasía del autor. Pero si ciertos procedimientos periodísticos recuerdan los del 'Bild-Zeitung', el paralelismo no es intencionado ni causal, sino inevitable".

A lo largo de esta breve novela (de la que existe traducción

castellana en Editorial Noguer) y utilizando una estructura de informe semijudicial, Böll describe el itinerario por el que una muchacha considerada ejemplar, es aniquilada por las mentiras y calumnias de un medio de "información", desde que éste la considera "personaje de actualidad" por haber pasado una noche con cierto famoso atracador, al que la Policía busca desde hace tiempo. Y no sólo Katharina Blum —trasunto literario del propio Böll—, sino todo su círculo de familiares y amigos, queda destrozado por las falsedades vertidas públicamente contra ellos. El todopoderoso PERIODICO, portavoz de una ideología reaccionaria, burdamente anticomunista y que se aprovecha del "fascismo cotidiano" de la clase media alemana para potenciarlo sin cesar, se erige en determinante de vidas y conductas, en mediatizador de unos hechos sociales que adapta siempre a sus intereses políticos y económicos.

Al año siguiente de que la novela de Böll fuese publicada con gran éxito, Volker Schlöndorff y su mujer, Margarethe von Trotta, filmaban su adaptación cinematográfica. Respetando con casi plena fidelidad las incidencias argumentales, la pareja de cineastas amplió, sin embargo, el círculo de la denuncia en un aspecto que el Premio Nobel había dejado prácticamente al margen, salvo alguna leve insinuación: el comportamiento de la Policía. A los repudiables métodos del sensacionalismo periodístico, a la hipocresía de unos políticos y financieros que se movían en la oscuridad privilegiada de su poderío, Schlöndorff y Von Trotta añadían la conducta intimidatoria e irrespetuosa de unos funcionarios policiales y judiciales —personificados, sobre todo, en el comisario

Beizmenne y en el fiscal Hach—, únicamente empeñados en confirmar a toda costa sus prejuicios y sospechas. Aún más: esa prensa "amarilla" no actuaba sola o con el simple respaldo de sus patronos y protectores; era su connivencia con la Policía y la mirada "distruida" de la Magistratura lo que la hacía viable, operante, el instrumento a través del cual podía fecundarse. Los repetidos contactos del periodista Tötges con el comisario Beizmenne, y la indiferencia del fiscal Hach ante las denuncias de los interrogados contra las infamias del periódico, quedan señalados con toda claridad en el film, más amplia y evidentemente acusador —por tanto—, que el texto de Böll.

Ello forma parte esencial de la manera en que Schlöndorff y Von Trotta han entendido que "El honor perdido de Katharina Blum" debía llevarse a la pantalla, renunciando a importantes componentes estilísticos de la novela (las digresiones sobre el método narrativo utilizado, su sentido del humor, la calidad del lenguaje de Böll) en beneficio de la eficacia cívica del relato, de la capacidad revulsiva de la anécdota. En este enfoque se incluye también el discutido epílogo que cierra la película, susceptible de ser mal interpretado como un ataque a la libertad de prensa, cuando es la utilización concreta de esta libertad por parte de un capitalismo sin conciencia lo que los cineastas intentan criticar con tal escena. Que no habría hecho falta de respetar ese lúcido párrafo de la novela en que le muestran a Katharina quince recortes de diarios que no tergiversan la verdad de los hechos, ante lo que ella responde: "¿Y quién lee esto? Todos mis conocidos leen el PERIODICO. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

"La madre", de Gorki, en la Cadarso

Durante varios días ha sido tema de actualidad la amenaza de cierre de la sala Cadarso. El hecho de que —gracias, sobre todo, a la mediación de la Dirección General de Teatro ante el Gobierno Civil— el GIT haya podido estrenar su versión de "La madre", de Gorki, parecerá a muchos una solución del problema. Para mí, evidencia, en todo caso, una posición de la Administración que hubiera resultado inimaginable durante un larguísimo período. También, que la Cadarso se ha convertido en un fenómeno social importante, cuyo estrangulamiento no puede decidirse sin herir a la opinión pública. Y, lo que es también nuevo, que al sector que sostiene la Cadarso, pese a su inequívoca alineación crítica, se le acepta como parte de esa opinión y, por tanto, se le tiene el consecuente respeto.

Importa sacar las conclusiones correctas del incidente. Y, sobre todo, hacer de su solución satisfactoria el punto de partida de una nueva reglamentación y una nueva política frente al tema de los lugares de representación teatral.

Bajo una u otra fórmula, con uno u otro término, no existe en el mundo ninguna sociedad de buena vida teatral que no sostenga y proteja esas salas "off", en las que nace, toma cuerpo y se desarrolla críticamente una siempre renovada concepción del teatro. Y al hablar de buena vida teatral nos estamos refiriendo a la buena vida social; lo que es tanto como decir que ese tipo de salas "marginales" encuentran obstáculos para existir allí donde el inmovilismo ha decidido hacer del teatro una domesticada rutina.

Si durante años —tantos, que incluso modificaron nuestro sentido de lo lógico— fue coherente que la censura, los permisos gubernativos, la reglamentación de salas de espectáculos y la miserable parquedad de las subvenciones, colaboraran estrechamente entre sí para crear un teatro de consumo, desapasionado e

ingenuo, a tono con las líneas impuestas a la expresión de la vida nacional, parece llegada la hora de plantearse la democratización de todo ese conjunto de factores, en perfecta coherencia con las nuevas realidades del país.

El hecho de que la Cadarso haya podido, siquiera provisionalmente, seguir adelante, prueba que, en efecto, el criterio tradicionalmente restrictivo está siendo liquidado por la evolución histórica. Procede, pues, seguir presionando para que la Cadarso no sea una excepción, para que las limitaciones al hecho teatral sean sólo las mínimas y razona-

ta, sin entrar en la riqueza narrativa de Gorki— en que auna ciertas ideas básicas con un argumento de nítida ejemplaridad. "La madre" no sólo es una exposición teórica del materialismo histórico y de la voluntad de transformar la realidad —la lucha de clases, la explotación, la alienación, la plusvalía, la relación entre la represión y la clase dominante, la solidaridad obrera como factor revolucionario, la huelga, la función de la propaganda, la propiedad de los medios de producción, son algunos de los temas barajados—, sino el arquetipo de lo que se ha llamado un teatro de la "toma de con-

nuestro teatro "político". Esta vez todo está tan poco enmascarado y la representación ha sido servida con tal fervor, que consigue, a fuerza de subrayar sus objetivos e implicar a los espectadores en el debate, salvar el peligro de la involuntaria ingenuidad, para ser, llanamente, un acto teatral eficaz. Un espectáculo que —a tono con la "reacomodación" de nuestros días, tras tantos años de mordaza— es forzoso contemplar en el contexto de una serie de expresiones políticas lógicamente vehementes y lineales. Con otras palabras: de unas expresiones que responden —y ahí vendría nuestra relación con los citados grupos latinoamericanos— al subdesarrollo político de nuestro mundo y a los primeros intentos generales para salir de él.

En última instancia, y como prueba de la adecuación del espectáculo a nuestros días, debemos decir que la recepción por parte del público —que abarrotó la sala en las funciones de sábado y domingo— fue clamorosa. Por lo demás, en otro plano, es evidente que el GIT ha dado un paso hacia adelante y que su versión de "La madre" es bastante mejor que la que le vimos, en la misma sala, de un texto de Jordi Teixidor. ■ JOSE MONLEON



"La madre", de Gorki, en la versión del GIT.

bles —en la medida en que cualquier Estado tiene la obligación de garantizar la seguridad física de los espectadores— a fin de que las salas, adoptando las más diversas formas y características, sujetándose a los más distintos patrones económicos, lleguen a ser el espejo clarificador y democrático de la realidad social, el reflejo incondicionado de las ideas y conflictos existentes.

• • •

De "La madre", de Gorki, se han hecho numerosas adaptaciones. La más conocida es la de Bertold Brecht, pero, entre otras, bueno será recordar aquí la también excelente de nuestro Max Aub, incluida en el volumen que la Colección "El mirlo blanco" dedicó a dicho autor. Inútil repetir que se trata de un tema "clásico" dentro de la literatura y el teatro revolucionarios, al que se recurre con frecuencia por su carácter didáctico. Cuando un grupo se plantea la necesidad de formular ante un "público popular" o de "escasa formación política" una síntesis del marxismo es inevitable pensar en "La madre", en la medida —y hablo ahora de la historia que se cuen-

ciencia", reforzado por darse en la figura de la "madre". Para muchos ha sido, de hecho, el modelo de un teatro político popular, cuyo prestigio ha estado íntimamente ligado al corrido por el "realismo socialista" en la Historia del último medio siglo. Tema éste sobre el que solemos hacer discutibles —e idealistas— generalizaciones, puesto que —más allá de la nítida condena de cualquier dogmatismo— se nos olvida que cada circunstancia tiene sus exigencias y que lo que es ingenuo en un momento y ante un auditorio dados, puede alcanzar una comunicación llena de sentido en otro momento y ante otro auditorio.

Escribo esto pensando en que raro ha sido el festival de grupos latinoamericanos —y ahora me refiero concretamente al de Manizales— que no haya contado con alguna versión de "La madre". El hecho de que el GIT disponga de varios actores íntimamente ligados a ese movimiento fue quizá el origen de que la versión vista ahora en la Cadarso tuviera un trazo agresivo, fresco, tumultuoso, alejado de ese didactismo profesoral y pedante que otras veces se respira en

—aunque en un teatro, para que no hubiera dudas acerca de la capacidad de comunicación de la actriz—, por lo que bien puede decirse que es ahora, con "En eso estoy", cuando la actriz uruguaya se somete al juicio de nuestro público.

Tiene el trabajo —cuyo título surgió accidentalmente en una conversación entre Dahd y Ricardo Salvat, cuando éste le preguntó "¿qué debe hacer una actriz uruguaya en España?"— una varia, pero no dividida significación. Están muchos de los grandes nombres de la literatura latinoamericana, en especial de la uruguaya, pero están también los de algunos de nuestros mejores escritores transferrados, como Max Aub o León Felipe; y, también, de poetas españoles que viven ahora en España, como es el caso de Félix Grande. El hecho de que los distintos textos, pese a proceder de circunstancias históricas diversas, aparezcan totalmente ligados entre sí presta a "En eso estoy" un sugestivo valor; porque esta vez no se trata de recordar las horas en que pareció que iba a ser otro el destino inmediato de América Latina, ni de lamentar la derrota, ni siquiera de soñar con un brillante regreso. Por el contrario, el conjunto de textos nos sitúa ante una experiencia histórica, que se cierra, por ahora, con esa incorporación de un joven poeta español a la cita con los escritores golpeados de América Latina.

Por lo demás, la relación en-

Dahd Sfeir, Bergamín y América Latina

Acabo de ver un ensayo en el taller de José Luis Verdes. El espectáculo se va a llamar "En eso estoy" y debe estrenarse en el teatro Barcelona, inmediatamente antes de la temporada que "El adefesio" hará en el mismo local. El taller, espacioso para un pintor, es pequeño e irregular para hacer de él un escenario. Pese a ello, no existió la menor dificultad para que quienes estábamos allí recibiéramos el trabajo de Dahd Sfeir, actriz, y de Roberto Darvin, cantante. Los dos, uruguayos, exiliados, y con ganas de llevar a un escenario su reflexión y su pasión de personas quemadas por la reciente Historia de América Latina.

A Dahd Sfeir la vimos, tiempo atrás, en una especie de "collage" titulado "Del amor", dejando en las páginas de TRIUNFO el testimonio de nuestra excelente impresión. Fue una representación única, totalmente privada



Dahd Sfeir.