

crónica de determinados hechos que definen a la familia (pequeño burguesa) y, a través de ella, hablan de las luchas sociales y de las aspiraciones populares', según palabras de Handwerker. "La cage aux ours" se limita en la práctica a un nivel elemental de realidad donde todo se demuestra con excesiva simpleza. Y si su deseo de conectar con una problemática viva y actual nos mueve a la simpatía, si su voluntad de testimonio resulta elogiable; no obstante, el carácter excesivamente fácil de sus resoluciones —tanto a un nivel ideológico como estético— la invalidan notablemente. Aunque no llegue a anular el interés de "La jaula de los osos" como contacto con una cinematografía prácticamente desconocida en España. ■ FERNANDO LARA.

"La ley del más fuerte"

Rainer Werner Fassbinder es un director excepcional: con poco más de treinta años a sus espaldas, ha dirigido otros tantos largometrajes en un plazo record de ocho años. Esta capacidad de trabajo no ha rebajado, paradójicamente, el rigor, la seriedad o la inteligencia de sus películas. Fassbinder es un sensible y duro realizador que se ha propuesto una carrera variada donde alternen títulos experimentales junto a narrativas más tradicionales, pero en los que se imprima siempre la constante de un esfuerzo por analizar las contradicciones, las miserias o las injusticias de unas relaciones humanas determinadas por diferencias de clase. No da esto pie, sin embargo, para considerar a Fassbinder como un cineasta político en primera instancia; sus análisis sociales se desprenden de una segunda lectura de sus películas en las que, inteligentemente, priva en primer lugar, la anécdota y el espectáculo.

"La ley del más fuerte" es, en este sentido, una lección. Probablemente estemos ante una obra maestra, Fassbinder ha realizado una película sobre homosexuales masculinos (como antes lo hiciera en "Las amargas lágrimas de Petra von Kant") donde la temática fundamental de su historia no versa sobre la clandestinidad, la persecución o la dificultad de este tipo de relaciones. Yendo más allá y considerando dichas relaciones en un plano de normalidad social más o menos aceptado, ha querido analizar la interioridad de esas relaciones donde, como en cualquier otra, se establecen las mismas leyes de la explotación de una



"La ley del más fuerte", de Fassbinder.

persona por otra, de una clase por otra. El personaje protagonista de su película (interpretado genialmente por el propio Fassbinder) es un homosexual enamorado que se deja seducir por la finura y distinción de su pareja, miembro de una clase social muy distinta a la suya. La explotación que el burgués hace de este proletariado enamorado con el fin de aprovechar el dinero que eventualmente tiene, no es más que la explotación que se produce día a día en cualquier relación humana sin que el condicionante de la homosexualidad imprima matices especialmente diversos sin que pueda dejar de señalarse que el tratamiento que hace Fassbinder de las relaciones homosexuales de la pareja no han tenido hasta ahora fácilmente en el cine el cuidado, la ternura o la seriedad de esta película.

Este respeto viene determinado por el compromiso previo de Fassbinder. Un compromiso que, como más arriba se señala, no es específicamente político; más bien se trata de un compromiso ético que no llega al moralismo degradante de tanto panfleto apriorístico como padecemos. En una estructura de melodrama, "La ley del más fuerte" es un paso más en la posibilidad de un cine que aproveche términos reaccionarios para convertirlos en un medio de comprensión del mecanismo de nuestra sociedad. Inquieto por la sumisión de una reglas sociales capaces de variar la identidad sensible de cada persona (como antes hiciera igualmente en "El viaje de mamá Custers" planteando las relaciones de una persona solitaria y abandonada con distintos partidos políticos), Fassbinder alcanza grados de lucidez que no

conducen sino a la admiración y, lo que es más importante, a la reflexión. ■ DIEGO GALAN.

TEATRO

"Viernes, día de libertad": Presentación de Hugo Claus

En la apretada nota del programa, Méndez Herrera, a quien debemos tantas traducciones y valiosos empeños literarios, da sucinta cuenta de quién es Hugo Claus, autor nuevo en la escena española, nacido en Brujas, en 1929. "Poeta, novelista, pintor, dramaturgo", y calificado entre los naturalistas "por su decisión ante la aspereza de los temas que trata", su pieza más famosa y representada sería —siempre según Méndez Herrera— "Viernes, día de libertad", que es la que acaba de estrenarse en el Benavente.

Preguntémosle ya nosotros: ¿vale la pena conocer a Hugo Claus?, ¿es "Viernes, día de libertad" una obra que merezca la pena ser estrenada en España?

Yo creo que la obra tiene una buena primera mitad, mientras el autor "plantea" la situación y reúne a los tres personajes principales: el marido, que sale de la cárcel ese viernes a que

alude el título de la comedia; la esposa y quien, viejo amigo de ambos, se ha convertido, en ausencia del marido, en el amante de la mujer, con la que ha tenido un hijo. La situación es, en efecto, áspera, y recuerda otras, más o menos parecidas, inscritas en este teatro "naturalista". Los tres personajes están bien trazados; su problema es creíble; la referencia al ambiente del barrio, lógica; no hay ni inocentes ni culpables, y, sin embargo, el daño está ahí, provocando en nosotros, espectadores, la compasión e identidad que esta forma teatral solicita. Los tres actores, Luis Prendes, Julita Martínez y Enrique Ciu-rana, por seguir el mismo orden con que el autor nos presenta sus personajes, están, en toda esa primera mitad, seguros, teniendo clara su situación y su relación, haciéndonos sentir perfectamente el conflicto...

Pero creo que luego el drama se tuerce. Exactamente cuando el excarcelado comienza a enfrentarse con las razones de su condena: la acusación de incesto con su hija. A sus primeras afirmaciones de haber sido condenado injustamente sucede la necesidad de confesar la verdad. Aparece entonces Victoria Abril, tan guapa como en la televisión y con muchísima menos ropa, defendiendo una escena nada creíble: la seducción de su padre. Una especie de caricatura de la "Salomé", de Wilde, sólo que el padre tiene la carne más débil que el profeta.

A partir de ese momento, el drama, al menos en la representación que hemos visto y oído en Madrid, va resultando cada vez más forzado, más falso, más clínico. Sabido es que cuanto más anómalas y complicadas son las situaciones —y en Shakespeare o en los griegos las hay complicadísimas y extremas—, más grande ha de ser el talento del dramaturgo, más difícil la transposición artística, sobre todo si se ha elegido un estilo naturalista, en el que la acumulación de incidentes, dentro de la necesidad de justificarlos psicológicamente, conduce muy pronto al fárrago del folletín y de la inverosimilitud. Cosa esta última verdaderamente grave tratándose de este tipo de dramas, que, por las especiales características de su poética, dejan de interesar cuando dejan de ser creíbles. Todos estamos, en efecto, dispuestos a celebrar una buena pintura, con independencia de su fidelidad al modelo, tal vez tomado como un simple pretexto. En cambio, si se trata de una fotografía, el "parecido" es inexcusable.

Esta pérdida del "parecido" es lo que sucede en toda la segunda mitad de "Viernes, día de libertad", cuando comienzan a suceder cosas que no nos

creemos, y el diálogo, que antes fluía lógicamente de las situaciones, se desajusta, se violenta, empujando a la acción en vez de ser su consecuencia.

El final —el matrimonio decide seguir unido, quedándose con el hijo nacido mientras el marido estaba en la cárcel— no es un "arreglo" feliz, sino necesario y amargo. Toda la miseria y humanidad de la historia debería gravitar en ese instante para que el drama se sostuviera en pie. Sin embargo, llegamos a él con demasiada ganga de materiales que, por increíbles —y el naturalismo ha de hacerlo todo "verosímil"—, se nos han vuelto, en su sentido peyorativo, melodramáticos.

Ni que decir tiene que la dirección de Manuel Manzanera, decididamente interesante en la primera mitad —se trata de un director que, como ha probado en "Emigrados", sabe llevar a los actores en la línea naturalista—, cae cuando el drama cae. ■ JOSE MONLEON.

Dos espectáculos andaluces

Mientras los grupos se sometían a cierta normativa estética general, estaba aproximadamente claro —al menos en teoría— "como debían hacerse" los distintos autores. Había, con independencia de quienes lo montarían, un "modo de hacer" a Strindberg, a Chejov, a Ionesco o a Valle, al cual todos aspiraban. Por una serie de razones culturales y políticas, buena parte de los grupos españoles se plantean en estos momentos la necesidad de proyectar a ese "modo de hacer" la personalidad específica de su país, generando fenómenos tan concretos como el que protagonizan Carrousel Pequeño Teatro, de Cádiz, y Tespis Pequeño Teatro, de Málaga: un "modo andaluz" de aproximarse a Valle y a Strindberg. Es decir, una voluntad de introducir en el tratamiento de las obras un clima, un tono, unas imágenes y un ritmo más asociados al mundo de quienes las montan —en este caso, Andalucía— que al entrevistado de sus autores.

El desafío es, sin duda, enormemente sugestivo, y contiene en sus mismas raíces una serie de encomiables propósitos, que van desde la sustitución del "modelo" por la recreación arriesgada al deseo de conseguir una mayor inserción del espectáculo en la conciencia viva del espectador medio. El problema está en que esa recreación de lo parcialmente ajeno en lo propio es un difícilísimo acto poético, que puede, a

poco que se violentan las cosas, conducir a resultados muy discutibles, sobre todo si, como ocurre en esta ocasión, los mundos "a ocupar" por los grupos andaluces corresponden a Suecia y a Galicia.

El proceso seguido por los malagueños es, en este caso, más evidente. A "La danza de la muerte", de Strindberg, le han incorporado una especie de coro —que, como una prolongación del público, ríe desde el mismo escenario la sordida lucha de un matrimonio, tema reiteradamente abordado por el sueco—, cuya presencia altera de forma sustancial el clima previsto por el dramaturgo. La pieza se transforma así en una especie de murga sobre la lucha de sexos, que, aun cuando en principio tenga el valor de desenfatar el tema, de acercar su expresión a los modos de ser y comportarse del malagueño, pronto se sumerge en una contradicción insalvable. Porque, en definitiva, ni el texto, ni la estructura, ni los personajes, ni el mundo de "La danza de la muerte", pueden encajar en la actitud satírica, en la jocosidad extrovertida, de la murga. La hibridación resultante —al menos en la función que yo les vi, fuera de Málaga y en una sala que tampoco ayudaba nada al experimento— es obvia, y drama y montaje acaban siendo antagónicos en recíproco perjuicio.

El caso de "Misa negra y réquiem de sublevados", de Joaquín Morillo, es más complejo. En la base hay un subtexto innegable: Valle-Inclán. Más concretamente: "Divinas palabras". Y un montaje preciso: el que de esta obra hiciera Víctor García, con el cual guarda el trabajo gaditano, apoyado lógicamente en medios materiales más modestos, fieles y concretos paralelismos. El primer paso fue, pues, escribir un texto "gaditano" que, aun contando una historia distinta, permitiera repetir el montaje de Valle. Un texto de significaciones sociales claras, con la nota singular —en la larga tradición del tema— de que esta vez es un muchacho y no una muchacha el objeto erótico del cacique, y, por tanto, que la muerte de éste ande entre acusaciones de maricuela nunca manejadas en las liquidaciones de las cuentas de honor y despotismo del pueblo con sus tiranos. Si a ello agregamos al reparto absolutamente masculino de la obra —con los consiguientes "travestis"— entendemos ese clima de confusión sexual, al que no es extraña cierta connotación gaditana, en que transcurre la representación, más allá incluso del mismo argumento. Ahora bien, ¿tiene sentido contar todo eso, específicamente referido al Sur —como se dice en la obra— con

un lenguaje verbal valleinclanesco? ¿Cómo entender esos trajes neutros, ese juego de carras, esa música de órgano, esas imágenes enclaustradas del montaje? Claro que Víctor García, en su discutido trabajo, "sacó" en gran medida "Divinas palabras" de Galicia. Pero, ¿cómo emplear sus imágenes e incluso la declamación de sus actores para contar una historia gaditana?

Como se ve, la tarea tiene muchos problemas por delante. Bastaría señalar que pese al "criterio andaluz" con que se han querido afrontar las aproximaciones a Strindberg y a Valle-Morillo, los actores se esfuerzan en emplear una dicción —oh, la idea de que el "andaluz" es sólo cosa del sainete quinteriano!— que limita aún más las deseadas frescura y espontaneidad. ■

"Carlismo y música celestial"

Pieza inquietante, que demanda ser examinada con mucha atención y respeto ésta que han montado los navarros de El Lebril Blanco sobre el tema del carlismo. Su autor es Francisco Larrainzar, de Pamplona, aunque no es difícil aventurar, dada la delicadeza del tema, que los ensayos habrán acarreado una serie de fructíferas discusiones, de las que deben de haber salido más de una exigencia aclaratoria. Incluso podría decirse que la obra cuenta con dos discursos contrapuestos, tanto porque autor y grupo han querido negar algunas de las formulaciones tradicionales del carlismo, como porque ellos mismos, quizá sin saberlo del todo, están parcialmente incurridos en la contradicción que denuncian.

Arranca "Carlismo y música celestial" de las postrimerías del reinado de Fernando VII, cuando Ley Sálica y Pragmática Sanción eran las bazas jugadas por dos concepciones de España y una pugna de intereses. El que esta pugna utilizara los nombres y personas de María Cristina y Carlos Isidro no supone que se tratara de un pleito simplemente dinástico —si es que tales pleitos han existido alguna vez—, sino que tales personajes, por una serie de circunstancias, vinieron a encarnar nominalmente las partes en conflicto. Habría, pues, en el mismo arranque de "Carlismo y música celestial" una ambigüedad que, a mi modo de ver, frena el discurso de la obra y obliga a su autor a una serie de



RAIMAT

Gran vino de mesa



Criado y embotellado en las propias bodegas



Ar. JOSE ANTONIO. 644 - Tel. 3014600 - BARCELONA-7