

superior del capitalismo, y coincidiendo con la pérdida de significación histórica, humana de su contenido, se despliegan las fabulosas posibilidades técnico-materiales de emergencia de las formas en el momento puelotodo del hombre sobre la naturaleza. Y en lo más alto del descompromiso social e ideológico, la música está abandonando la función alienadora que ha tenido desde su nacimiento como «verdad revelada» en las sociedades primitivas hasta la sociedad burguesa en que derribados los dioses procuró mantener el mito diferenciador autoadorándose con Wagner. Destruída la armonía tradicional a partir del dodecafonismo o serialismo schöbergiano, surgen las expectativas en el momento actual ante el creciente desarrollo de la música de vanguardia: ¿Vanguardia estética? ¿Vanguardia ideológica? ¿Qué clase de vanguardia? ¿No son Atahualpa,



LUIS DE PABLO

Joan Baez, Raimon, el prototipo de vanguardia musical? Ética y estética se entrelazan una vez más y no valen las aseveraciones positivas, simplistas, excluyentes, sino la superación dialéctica cargada de pasado y de futuro. Nuestra perspectiva de esta radical oposición, de los lugares contrarios en que parece desarrollarse la actividad de estas dos estéticas-vanguardia de muchedumbres, presencia de voz y comunicación humanas, urgencia densa de historicidad, por un lado, y elitismo clasista, desantropomorfización del arte, libertad de compromiso en la creación, por otro, no debe ser excluyente sino sintética, revolucionariamente sintética, y de ninguna manera unilateralmente contemplable por las ideolo-

gias. Porque si la Historia no avanza linealmente, es difícil de predecir en qué dirección avanza cada uno de los modos de creación artística en la sociedad actual, ya que las fuerzas históricas han superado casi siempre nuestra posibilidad de juicio sobre los acontecimientos, así como los intereses de los diferentes grupos. Es muy posible que la música experimental alcance la categoría de lenguaje, y nos parece relativamente sano que se niegue a expresar el contenido de las sociedades que conoce, aunque no su contradictorio devenir. Agotado el ciclo alienador de la música, acaecido en el decurso de estas sociedades, es muy posible que la música haya alcanzado el grado de cosa desideologizada; pero de cosa que traza una raya en su función mientras espera la sociedad que no conoce, la que le pueda dar un nuevo contenido, y por primera vez una función profundamente lúdica, enriquecedora, liberadora. Rechazar la investigación musical aleatoria nos parece tan dogmático como lo fue en su día el rechazo del romanticismo, del futurismo, del arte abstracto, del surrealismo, etcétera, ismos... Por otro lado, mientras llega un arte integrador es bobo decir «son galgos, son podencos», porque el peligro no son esas tendencias minoritarias cuya discusión puede distraernos del gran peligro: el subproducto artístico del arte de «masas» con que la sociedad actual nos trabaja ■ F. ALMAZAN

TEATRO

Alberti, en Barcelona

Tenía previsto ir esta semana a Barcelona a ver "El adefesio", de Alberti, montado por Mario Gas y acogido, en términos generales, con excelentes críticas. El grupo —que ya montó un "Patatas fritas a voluntad", de Wesker, al parecer muy decoroso— daba con estas representaciones un difícil salto hacia el profesionalismo. Alberti, ausente o reducido a aisladas representaciones de cámara, asomaba, por vez primera después de la guerra civil, a una cartelera española. Sobre el papel, el acontecimiento estaba a la altura de los grandes acontecimientos

teatrales del año y era justo y necesario hablar ampliamente de él.

Sin embargo, "El adefesio" ha contado con pocos espectadores. El problema del teatro barcelonés es agudo e inquietante. Su análisis sólo debe ser posible desde un ángulo absolutamente sociológico; ya es tradicional que las obras importantes, y con alguna carga crítica, funcionen mal y desasistidamente, mientras una serie de vodeviles de infima calidad se hacen centenarios. Una salita, el Alexís, ha sido quizá, en pequeña escala, el dato más revelador. Teatrillo de los llamados de bolsillo, idóneo para sostener una actividad de teatro experimental, con pocos gastos de sostenimiento, se ha dedicado, sin embargo, al vodevil durante años y años. En otra sala, también pequeña, en la que se intentó hacer lo contrario —el patrón de la aventura era Lucena, a quien hemos visto ahora como actor de la Compañía Nacional de Barcelona—, las cosas fueron de mal en peor y hubo que cortar el trabajo al segundo o tercer título. Incluso el teatro en lengua catalana ha sufrido dolorosamente esta situación: tras el momento esperanzador de "Ronda de mort a Sinera" y la pausa de "La bona persona de Seixan", la Compañía Adrià Gual conoció, a través de Sartre y Pirandello, una soledad que, además de costarle mucho dinero a Ricardo Salvat, director y empresario, prácticamente lo ha tenido ausente de España —trabajando, primero, en Portugal; luego, en Alemania— durante algunos años. Los espectáculos de Loperena en el Español son la certificación solemne del escaso interés que tiene hoy, en términos generales, la ciudad de Barcelona por el teatro; su poca influencia en la configuración diferenciadora del hecho teatral.

Y es el caso, contra esta apatía, que, una y otra vez, Barcelona, contra tirios y troyanos, abre las puertas a nuevos autores o aventura interesantes experimentos. Quiero esto decir que hay allí —junto a los "que todo lo saben" y los "que no saben nada"— gentes magníficas, grupos e individualidades que, en medio de innumerables problemas, se plantean el trabajo de creación. Pienso en ese "Adefesio", desasistido y retirado de cartel —la mejor obra teatral de Alberti, uno de los grandes títulos del teatro español moderno, una re-

cuperación sociopolítica de incuestionable interés—, o en la resurrección de la Adrià Gual, que, con Ricardo Salvat al frente, ha ocupado el mismo teatro donde estaba "El adefesio" para estrenar una obra de Gil Novales, con extraordinario éxito de crítica y la admiración de la minoría.

Son todos estos capítulos algo así como capítulos desordenados; como si la ciudad, poseyendo los elementos necesarios para una buena vida teatral, no supiese cómo sacarles el máximo partido, cómo rendirlos útiles a escala general. Se diría que la disociación entre los grupos independientes y el gran público es más abismal que en ningún sitio; que el heroísmo y el desinterés absoluto, la inteligencia y la torpeza, la documentación y la ignorancia de unos u otros se radicalizan más y más en lugar de dar lugar a la teoría de los comunicantes.

Yo siempre he creído —y creo firmemente— en la fuerza cultural y en la significación de Barcelona. Pero, obviamente, esta es una palabra equívoca. Porque junto a la Barcelona que estrena "El adefesio", está la Barcelona que le vuelve radicalmente la espalda. Junto a la Barcelona de "Ronda de mort a Sinera", la Barcelona de los degradados vodeviles en catalán. Con la particularidad de que así como las editoras —que necesitan menos lectores que el teatro espectadores— han encontrado el modo de subsistir en la confusión y mantener unos tonos envidiables, el teatro más serio e inteligente sólo consigue, salvo casos excepcionales, nacer para empezar a morir a los pocos días.

Sería bueno que todos los que se interesan por el teatro en Barcelona abandonaran por un momento su trabajo de creación para considerar colectivamente las vías de un teatro barcelonés interesante y con proyección sobre la gran ciudad. ■ J. MONLEON.

En el comentario, aparecido en el número anterior, titulado "El tema caliente del Tartufo", se leía: "cada sistema tiene más márgenes", cuando debía decir "cada sistema tiene sus márgenes". La errata hacía incomprendible las argumentaciones, aunque es de suponer que, teniendo en cuenta el contexto, el buen sentido del lector lo salvaría.

CINE

Keaton: el rigor de un método

A pesar de la dedicativa inicial, a la noble y arriesgada profesión de operador de noticiarios, «The Cameraman» (1928) parece un film didáctico sobre la necesidad imperiosa de la fantasía en la tarea de la creación artística. Pero hablar de didactismo a propósito de Keaton puede conducir a equívocos, pues ningún autor puede estar más alejado de propósitos «aleccionadores» o de tesis apriorísticas que este genio del cine cómico. Lo que ocurre es que, de forma no deliberada, al contar las andanzas de un cameraman, Keaton nos propone una estética, y así, la película accede a una dimensión insospechada, porque asistimos a la explicitación de un método estilístico no sólo por la estimación que podamos hacer de una puesta en escena, sino porque el protagonista —profesional del cine—, trabajando de la forma que lo hace, expresa las ideas de Keaton sobre la realización cinematográfica, y esas ideas reclaman urgentemente el dominio de la imaginación. Cuando los directivos de la Metro contemplan las primeras imágenes que ha filmado el debutante Buster, sonrien desdeñosamente, porque ese neófito ha tenido la audacia de quebrantar la norma establecida en la casa... No le perdonan que haya tenido el atrevimiento de captar un transatlántico navegando en medio del tráfico urbano; o, lo que es lo mismo, una riada de coches atravesando las sosegadas olas del mar. En una palabra, Buster se niega a ir a favor de la corriente y adopta una actitud personal, original, nueva. Es su forma de comportarse: siempre hace lo mismo. Rechaza la norma establecida, instaura una nueva y proclama, en definitiva, su disconformidad con un sistema convencional y rutinario. Keaton es, posiblemente, de todos los grandes cómicos americanos, el único que aplica de un modo riguroso y reflexivo su inteligencia para vencer el caos. Los Hermanos Marx provocan el desorden para luchar contra un supuesto «orden»; Harry Langdon conjura la malignidad de un