

Medea pertenecerían ahora a la mitología incaica. Sólo un rasgo de timidez o quizá la necesidad estética de justificar el juego de los coros explicaría por qué González Vergel decidió respetar el nombre de Corinto. Pero es obvio que Jasón, vestido a la usanza de un conquistador del siglo XVI, pudo muy bien haber pronunciado en su lugar el nombre de Castilla o el de España.

LOS DOS COROS

La obra respeta las líneas del viejo mito helénico. Pero es también, como hemos visto, una consideración sobre la situación planteada por la conquista de América. Un tercer plano, absolutamente fundamental en la puesta en escena que comentamos, es el que se deriva de la «colonización» del punto de mira, que pertenece a finales del siglo XIX, y, más concretamente, por todo lo que ello significa, al 98, el año del desastre.

González Vergel ha dividido el coro en dos. Uno se mueve en torno a Medea y Jasón, y toma posición, de acuerdo con la función que tradicionalmente ha desempeñado ante las decisiones de los personajes o las calamidades que les sobrevienen. El otro coro, compuesto por personajes populares de finales del siglo XIX —entre los que no faltan los mendigos y los repatriados de las guerras de ultramar—, hacen un tipo de consideraciones marginales a la anécdota, ya alegrándose por las nuevas bodas de Jasón, que ponen el punto final a la colonización, ya celebrando la llegada de un nuevo tiempo sin fronteras. Este segundo coro es, obviamente, la imagen de la generación del desastre, sobre la que gravitó, físicamente, la liquidación definitiva del antiguo e inseguro viaje de los argonautas. Los tres planos temporales —el del mito, del siglo XVI y el XIX, más el actual, que imponemos nosotros, los espectadores— están siempre conjugados en la representación, mezclándose y potenciándose.

EL ESPECTACULO

Leo en un texto del 33, escrito por el mismo Unamuno tras las representaciones de Mérida: «La función era algo de solemnidad litúrgica, algo así como una misa civil y pagana». No sé si esta frase, que sin duda conocerá González Vergel, habrá ejercido alguna influencia en su tra-

bajo. Es probable que la exigencia brote de una contemplación de la propia tragedia, envuelta por invocaciones y truculencias que nos hacen pensar en el ceremonial negro de un sacrificio cruento. Es seguro, en todo caso, que habrá contado la gravitación estilística de lo que hoy se llama un «teatro de ceremonia». La actual «Medea» del Español discurre en el ámbito de una escenografía abierta y excelente de Mampaso: unos azules con nubes en varios planos, dominados por las cuadernas de una nave; una ancha escalera entre el escenario y la platea; algún elemento móvil, en especial la pequeña y expresiva plataforma que arrebató a Medea por los aires al final de la obra:

MEDEA.—¿Reconoces a tu mujer? Así es como suelo escaparme. Se me abre el camino al cielo. Dos dragones rinden sus escamosos cuellos



al yugo. Toma tus hijos, tú; su padre. Yo me iré por los aires en el alado carro.

JASON.—Vete por los hondos espacios del alto firmamento a atestiguar por donde pases que no hay dioses.

El montaje de González Vergel no ha insistido demasiado en el acto cruento de Medea, ofrecido con cierto distanciamiento, con el convencionalismo de una escenificación, quizá porque los verdaderos protagonistas de la tragedia son esta vez los coros, tanto el formado por los hombres del 98, sometidos a un ritmo corporal ágil, claro, como el coro griego, vestido de oscuras solemnidades sacerdotales. En este último sentido, la ceremonia que precede a la entrega de los regalos que habrán de causar la muerte de Creonte y de su hija Cleusa es de un barroquismo siniestro y sepulcral mucho más expresivo que la interpretación ha-

bitual del monólogo impredecible de Medea. El público, que llena todos los días el Español, participa, como quizá nunca lo ha hecho en ninguno de nuestros teatros, de un contenido cuya manifestación y riquísimo lenguaje no son literarios. Hay mucho de misa negra, de magia, de ritualismo que encierra, entre gestos matemáticos y trajes de ceremonia, el vaho de la sangre y la carne muerta de los próximos cadáveres. Es una especie de oscuro mecanismo ritual, al que asiste el público entre sobrecogido y asombrado. Añadamos en este punto la discreción e inteligencia de la aportación del músico Luis de Pablo.

Yo no sé exactamente hasta qué punto se empobrece la comprensión y el interés del espectáculo por la posible dificultad de acceder a todas sus claves ideológicas. También diría que el texto

pañolas suele haber «papeles», «interpretaciones», «ideas», pero muy rara vez cuerpos humanos? ■ JOSE MONLEON.

Barcelona: UN TEATRO MARGINAL

Además de «La filla del mar», de Guimerà, a la que hemos dedicado amplia atención en nuestros números anteriores, pude ver en Barcelona dos espectáculos «marginales» y tener noticia de un tercero, todos de innegable interés, tanto por el valor singular de cada uno de ellos como por significar en conjunto la propuesta de un teatro que no se somete a las características habituales.

Uno, el menos nuevo y menos marginal de los tres, es el titulado «Public relations», que se ofrece en la Cueva del Drac. El autor, el director y dos del corto censo de actores, han hecho ya en el mismo lugar una serie de espectáculos concebidos de un modo afín. Se trata del escritor Jaime Vidal Alcover, del director José Codina y de los actores Carmen Sansa y José Torrent. La paradoja para un espectador madrileño estaría en que tratándose de algo que empieza a correr el peligro de convertirse en la «fórmula» de la Cueva del Drac, sin embargo, desborda los términos de todo el café-teatro que se hace en Madrid. Aquí seguimos «aprovechando» los nuevos café-teatro para proponer un tipo de espectáculos que, salvo contadas excepciones, podrían montarse, con ligeras modificaciones, en un pequeño teatro a la italiana. Son espectáculos de fuerte carga verbal, que utilizan esporádicamente el «music-hall» y que nacen de la tradición literaria, cuando no son espectáculos que buscan el café-teatro como simple domicilio ocasional. La línea de la Cueva del Drac —que hizo acto de presencia en el Lady Pepa madrileño, con «Manicomio de estiu», en donde también intervenían las cuatro personas citadas— parece mucho más acomodada a las nuevas circunstancias y a las nuevas configuraciones de los espacios de los actores y los espectadores. El medio expresivo fundamental es la canción; la coreografía juega también un papel, y el ero-

tismo no está en tal o cual situación picante, sino en las actrices, en esta ocasión Carmen Sansa y Pepa Paláu. Es seguro que el paralelo —recordemos, a niveles inferiores, las diferencias que siempre hubo entre las revistas de Gasa y las del Martín madrileño, mucho más sujetas estas últimas al libreto— ejerce su presión sobre un trabajo intencionado, inteligente y estimable, aunque empiece a correrse el riesgo de que sea reiteración en el Drac lo que podría ser refrescante y oportuno en los café-teatro de Madrid. En todo caso, «Public relations» es el ejemplo de un tipo de teatro marginal, menor, pero no desdeñable dentro de sus presupuestos y objetivos.

Un segundo espectáculo es «Dins un gruix de vellut», de Alejandro Ballester, montado en el Paraninfo de la Facultad de Ciencias por el Nuevo Grupo de Teatro Universitario. La obra, concebida como una parábola política, trazada con el humor agresivo y deliberadamente tosco de un Jarry, fue recibida por la masa universitaria con el máximo entusiasmo. En la parte inferior del hemicírculo, en el espacio reservado para las grandes conferencias y lecciones magistrales, los actores, vestidos y maquillados de blanco, aprovechaban, en una inteligente puesta en escena de Federico Roda —el hijo del que fue crítico de «Destino»—, las características del espacio y conseguían una representación que jamás parecía constreñida por el lugar. Incluso cabría pensar que el esquematismo pedagógico que lastra muchas veces el texto se correspondía al obligado esquematismo de un «teatro de paraninfo», que destruye cualquier complejidad escénica para imponer la relación oratoria que cuadra a las características arquitectónicas del lugar.

El tercer espectáculo no sé exactamente si se hace. Pero me hablaban ampliamente de sus teóricas características. Se trata de la explicitación de un hecho sucedido en las luchas sindicales barcelonesas de los años veinte. No hace falta ningún decorado. Los actores, sin más que cambiar la disposición de las sillas y de la mesa, van interpretando los diversos personajes que intervinieron en el acontecimiento. El auditorio, metido en cualquier sala, al nivel de los actores, se entera de lo sucedido y puede sa-

car sus conclusiones. Es la fórmula de «La indagación», de Weiss, o de «El proceso Oppenheimer», de Kiphard, llevado a su máxima desnudez. El teatro quizá ha dejado de ser teatro. O quizá, por su aproximación a la realidad, por su economía y nitidez en el manejo de las convenciones, lo es, en el mejor sentido, más que nunca. ■ J. M.

MÚSICA

LOS INSTRUMENTOS DE LA ORQUESTA

La orquesta no es una masa unitaria e indivisible, sino una especie de organismo pluricelular. Cada instrumento posee funciones y características sonoras perfectamente definidas: sería absurdo, pongo por caso, que un compositor pretendiese obtener con el grupo de instrumentos de metal los mismos resultados expresivos que con el de la cuerda. Sin embargo, la inmensa mayoría de los oyentes de música ignora en cierta medida las posibilidades y limitaciones instrumentales. «Sé por experiencia —afirma Seymour Solomon— que incluso muchos grandes aficionados a la música, particularmente aquellos que han cultivado su gusto a través del tocadiscos más que por su asistencia a los conciertos, donde el aspecto visual ayuda a localizar a los distintos instrumentos escuchados, tienen frecuentemente poca seguridad para identificarlos».

Algunos compositores célebres, comprendiendo la conveniencia de ofrecer una solución práctica y al mismo tiempo «estética» a este problema, han escrito obras destinadas al estudio sonoro de los distintos grupos instrumentales. Recuerdo ahora la deliciosa narración «Pedro y el lobo», de Serge Prokofiev, en la que cada uno de los personajes se identifica con

un determinado instrumento. Y también la «Young Person's Guide to the Orchestra» (variaciones y fuga sobre un tema de Purcell), de Benjamin Britten, pieza en la que todos los grupos de la orquesta van efectuando sucesivamente brillantes variaciones sobre el tema inicial hasta culminar en una gran estructura fugada.

Recientemente ha aparecido en el mercado discográfico español un álbum de dos discos, titulado «Los instrumentos de la orquesta» (*), que supera con creces el valor didáctico de las partituras escritas con tales fines por compositores más o menos famosos. No se trata en este caso de una pieza de concierto saturada de intervenciones solistas y explicaciones ocasionales, sino de una «lección elemental» en el sentido literal de la palabra. Con ayuda de un narrador, se recorren, grupo por grupo, las posibilidades técnicas (extensión, arpeggios, escalas, registros, rapidez, efectos concretos...) de cada instrumento, completándose cada aspecto de los mismos con breves ejemplos prácticos.

Tal vez hoy, ante la avalancha de nuevas fórmulas sonoras (música electrónica, concreta, etcétera...), haya sido desbordada la noción de «instrumento» en su sentido tradicional. No obstante, el conocimiento incluso somero de los instrumentos «clásicos» no deja de ser un saludable ejercicio mental para quienes, en un país «analfabeto-musical» como el nuestro, aún piensan que la música es capaz de ayudar al hombre a cumplir su propio destino. ■ SAN TERBAS.

(*) «Los Instrumentos de la orquesta». Selección: Seymour Solomon. Textos explicativos: David Randolph y S. W. Bennett. Narrador: Andrés Caparrós. Intérpretes: Primeros atriles de la Orquesta de la Opera Nacional de Viena. Ref.: CLAVE 18-1096/99 (2 discos stereo).

PREDICAR EN EL DESIERTO (Y EN FRANCES...)

Cuando el pianista-conferenciante Claude Helffer preguntaba al escaso auditorio: «¿Alguien tiene alguna duda?», el escaso auditorio permanecía en sacramental silencio.

Claude Helffer disertaba sobre «Música y azar» en el salón de actos del Instituto Francés de Madrid. De vez en cuando interrumpía su charla para sentarse al piano y ofrecer ejemplos prácticos; otras veces descendía del escenario y explicaba la organización formal de unas partituras colgadas en las paredes del salón. Para ilustrar su conferencia, Claude Helffer había elegido tres autores: un francés (Pierre Boulez), un búlgaro (André Boukourchliev) y un griego (Iannis Xenakis). No se intentaba, por supuesto, presentar una antología exhaustiva de la música aleatoria (hubiera sido imperdonable olvidar a John Cage), sino exponer a nivel elemental los principios de un sistema de creación sonora regido —según expresión del propio Boulez— por las leyes de un «azar dirigido».

Esta concepción aleatoria de la música no es, en cierto modo, un producto de nuestro tiempo: al propio Mozart se le atribuye una «Sonata de los dados», cuya melodía está construida sobre las seis posibilidades representadas por las distintas caras del dado. Sin embargo, es en nuestro siglo cuando la aleatoriedad se muestra con valores propios en el campo del arte. Empleando un símil plástico, el arte aleatorio podría personificarse en los «móviles» de Alexander Calder o Bruno Munari; es decir: no constituye, como en el caso del llamado «cubismo sintético», una acumulación de posibilidades estáticas de la realidad, sino un conjunto más o menos indeterminado de posibilidades dinámicas no susceptibles de superposición. En ciertos bodegones de Picasso, el espectador percibe simultáneamente los planos opuestos de un mismo objeto; por el contrario, un «móvil» de Calder se ve cada vez de una «manera» distinta, pero no puede ser visto en un momento dado de dos o tres «maneras» distintas.

La responsabilidad del azar recae, según Boulez, en el intérprete de la música. En aplicación de esta tesis, Claude Helffer ofreció, utilizando contrastes radicales, distintas «versiones» del mismo material original. En sus interpretaciones predominaba una

FEIFFER

