

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

de Chejov, convertido el propio autor en un personaje más atrapado por la esperanza.

Digamos que el trabajo del amplio reparto es, en términos generales, convincente. Está en la misma naturaleza del teatro de Chejov la anulación de todo divismo, la imagen de una realidad en la que todos los personajes son importantes. Como, además, el reparto es muy largo, me niego a dejarme arrastrar por la costumbre y nombrar a los actores más conocidos. Lo que cuenta, ya digo, es el trabajo de conjunto, la sensible ligazón de sonidos, movimientos, tonos y rostros; la creación de esos dos mundos, el textual y el subtextual; la emoción que nace de los constantes contrapuntos.

Aunque, tal vez, en este aspecto quepa hacerle al excelente trabajo de José Luis Alonso un ligero reproche: el exceso de «pathos», la evidenciación —y ello nos llevaría de nuevo a ciertos reparos de Chejov a las puestas en escena de Stanislavsky— excesiva de un subtexto que debería quedar algo más en penumbra, más cruelmente escondido debajo de lo cotidiano. ■ JOSE MONLEON.

«Mary d'ous», en Madrid

El hecho de haber publicado hace un par de semanas un largo comentario, nos exime de escribir ahora la crítica de «Mary d'ous», el espectáculo que Els Joglars acaban de estrenar en el Beatriz. Quizá sea necesario, sin embargo, publicar esta nota. Sospecho, a la vista de algunas críticas, que el empeño del valioso grupo catalán no ha sido entendido por todo el mundo. Se diría que algunos echan de menos justamente aquello a lo que Els Joglars han renunciado: un alfabeto gestual, que hiciera de la pantomima el equivalente de un lenguaje verbal. Algo así como si

cada palabra, o cada frase, hubieran de sustituirse automáticamente por un movimiento, para que el espectador los fuese «traduciendo» a una obra escrita.

Es interesante comprender que, justamente, el valor y el riesgo de la experiencia de Els Joglars está en proponer otro tipo de conocimiento de la realidad. Ahí está el excelente «Gaspar» de Peter Handke para cuestionar el supuesto valor «objetivo» e «inobjetable» de la palabra y de las imágenes que acaba por conformar. De las imágenes y de los valores de carácter social de que están impregnadas. Pedir que Els Joglars «concreten» la significación de «Mary d'ous» es negarse a una complicidad que tiene, en lo inmediato, la imposibilidad de aclarar ciertas cosas, en un plano más profundo, la voluntad de que sean los espectadores quienes completen y desarrollen la significación de un lenguaje que necesita de su cooperación intelectual y vivencial. La «relación» se convierte en un extremo problemático, por cuanto es la misma materia «comunicable» la que debe ser creada por ambas partes, en vez de propuesta por una y aceptada pasivamente por la otra. ■ J. M.

ACLARACION

En el reportaje titulado «Examen colectivo del Teatro Español», publicado en el número 550 de TRIUNFO, se nombraba a J. Fuentes como presidente de la Asociación de Alumnos de la Escuela de Arte Dramático, cuando, en realidad, quien intervino en dichas Conversaciones, como actual y verdadero presidente, fue Guillermo Heras. Aclaración que consideramos necesaria por el interés de la ponencia que la citada Asociación aportó a las Conversaciones.

Pinter: de la radio a la escena

Años atrás, a la hora de hablar del nuevo teatro inglés, se solía colocar a los Osborne, Wesker, Arden... en el ala realista, crítica o «comprometida», y a Pinter, poco menos que encabezando la que entonces se calificaba —un tanto peyorativamente— de vanguardia o corriente del absurdo. Hoy, aquel esquema resulta insostenible. Y en parte por el ensanchamiento del concepto de realismo (¿quién se atrevería a seguir diciendo que Kafka no es un realista?), en parte por la mejor comprensión de la obra de Pinter, lo cierto es que el autor de «Un ligero dolor» aparece como uno de los más lúcidos cronistas de la sociedad inglesa de nuestros días.

«Un ligero dolor», estrenada ahora en España por los del TEI, es, en realidad, un drama radiofónico. Entre nosotros, donde tan mediocre es el nivel creador de la radio, sorprende un poco que autores como Pinter se hayan planteado la necesidad de escribir para ese medio específico. Pero en otros lugares es frecuente. Y por no salir del caso concreto que nos ocupa, añadamos que «Un ligero dolor» lo transmitió por vez primera el Tercer Programa de la BBC el 29 de julio de 1959. El dato, por lo demás, no es simplemente erudito y explica —aparte de la lejanía cronológica de la obra dentro de una producción cada vez más madura— la posible o tal vez sólo aparente torpeza de la construcción del drama, resultado en realidad a través de una serie de monólogos. Otro punto hay muy sugestivo que aparece en cuanto consideremos este origen radiofónico: me refiero, concretamente, a la distinta estimación —y esto es algo que para Pinter, un autor

más atento a los niveles de relación que al argumento en sí, debió tener suma importancia— del «tercer personaje», o personaje mudo de la obra, visible y diferenciado de los otros en la materialización escénica, nacido de los que hablan y vivo sólo a través de los que hablan para los oyentes de la radio.

La historia, si así puede llamarse, es la de un matrimonio, ya maduro, que se intranquiliza ante la presencia permanente, a la puerta de la casa, de un vendedor de cerillas. Después de hacerse una serie de preguntas sobre el silencioso personaje, e incluso de increparlo, deciden invitarlo para aclarar la situación. El cerillero entra y guarda silencio. El matrimonio lo utiliza en realidad para hacerle —¿o hacerse?— las más delicadas confesiones. Al final, la mujer decide sea él quien se quede en la casa, mientras entrega al marido la bandeja del cerillero.

Pero, ¿existe realmente ese personaje? ¿Hasta dónde no es una invención del fracaso y la agonía del viejo matrimonio? Y, suponiendo que sólo fuera esto, ¿podría decirse por ello que era menos consistente su existencia? ¿No forma parte de la realidad de la pareja? Más aún: ¿no es él la realidad misma de esa pareja inglesa de clase media, con jardín y el nivel de un intelectual sin problemas económicos?

Es en este punto en el que yo me pregunto hasta dónde la «escenificación» de la obra, la formulación a través de imágenes concretas, no alterará la abstracción agobiante de un mundo del que sólo nos llegasen sus voces. La materialización escénica impone dimensiones, tiempos, ritmos y comunicaciones con el entorno de distinto carácter al de la voz y el sonido en un micrófono. ¿Será éste, en fin, el proble-

ma básico de la meritosa representación del TEI? Porque es el caso que el trabajo está abordado con el rigor y la escrupulosidad ya habituales en el grupo; que Francisca Ojea, José Carlos Plaza y Angel Haché, bajo la dirección de William Layton, dan una estudiada versión de sus personajes; que el tema, en fin, es espléndido; que todo es inteligente y, sin embargo, anda sin completar. Como si el terror de los personajes necesitara de otro paisaje, de otra atmósfera, de otra alucinación expresiva. ¿Será que las pesadillas no toleran los espacios concretos? ■ J. M.



«El volar es para los pájaros»

Hace varios meses se estrenaba en Madrid, de forma anónima y humilde, limitada a una semana de exhibición, la película de Robert Altman, presentada en el Festival de San Sebastián de 1971, «Brester McCloud». Su título español, «El volar es para los pájaros», la escasísima publicidad que se hizo alrededor del film, el desconocimiento del público español de los nombres de Robert Altman (su película fuerte era «Mash», escándalo en un Festival de Cannes y aún prohibida entre nosotros), Bud Cort y Sally Kellerman, los protagonistas, hicieron que este espléndido título pasara totalmente inadvertido. Ahora vuelve en Madrid a reaparecer en circuitos de segundo orden y comien-

za a exhibirse tímidamente por otras ciudades españolas. Paradojas de la distribución. Esta película, una de las más importantes de las estrenadas el año pasado, debía haber tenido —al menos en circuitos de arte y ensayo— un tratamiento más lógico. Al respecto ultratímido de muchas reposiciones sin interés, se contraponen el de esta película, forzada al desconocimiento de un público deseoso de películas importantes.

«El volar es para los pájaros» es una de las obras más complejas, hilarantes, imaginativas y maduras de este director, maldito entre nosotros (no olvidemos que de su «Los vividores» no se exhibió más que un «trayler» en los cines españoles), que mucho tiene que hacer y decir, como se desprende de este cuento mágico, parábola política para hoy, que toma de la mitología unos datos aún válidos y actuales.

Brester McCloud es un nuevo Icaro. Un jovencito tímido que construye pacientemente unas enormes alas que le permitan volar. A su lado, una extraña mujer, especie de diosa Minerva, que en su espalda aún tiene las marcas de unas viejas y potentes alas. Y a su alrededor, miles de personajes «reales», una sociedad estúpida, terrena, que sólo sabe utilizar la lógica —su pobre, cotidiana y triste lógica—. Este Icaro necesita también escapar del enladrillado laberinto en que se encuentra; un laberinto de democracias, orden, justicia, amor (un laberinto que Altman define magistralmente una enloquecida persecución de coches; un laberinto del que sólo se puede salir con la muerte —como el detective— o con las alas que Brester se construye). Volar, es decir, conseguir la libertad, huir de este mundo estúpido, de esa estúpida sociedad ameri-