

TEATRO

Del cuento al drama

Azaña, don Ramón del Valle-Inclán, don Gumerindo de Azcárate. Es una mezcla aceptada de respeto afectuoso acunada por la costumbre; como Pablo Iglesias era casi siempre «el compañero», o Dolores Ibarruri «Pasionaria» a secas. Lucio del Alamo, por ejemplo, en amplio gesto democrático para con el dirigente obrero procesado, acaba de elevar hace muy poco a categoría de don histórico a Marcelino Camacho.

Pero sigue siendo todavía Buñuel a secas. Algo inmediato, cotidiano, actuante. Como Alberti, Picasso, Miguel Hernández o Max Aub. Max no tenía nada que ver con las ambigüedades levantinas de su raíz natural, y mucho de la sinceridad, a veces fraterna, a veces acre, de Buñuel. Ambos, la misma rapidez para calar y guipar a sus interlocutores, para descubrir detrás de las zalemas y embelecios, la falsía o el negocio: calvinismo de izquierdas en países con subdesarrollo ideológico y falta de crítica real.

Entre tanto, don Luis piensa ya en su próxima película. Su título provisional: «El fantasma de la libertad». Tendrá también una estructura abierta, pero enlazada a la manera de la novela gótica. Comenzará contando una historia, que quedará inconclusa, para seguir la de otro personaje, marginal hasta ese momento, y así sucesivamente. Como es costumbre en él, dice Pedro Cristian, está absolutamente centrado en este asunto, sin pensar en lo último que ha hecho.

Al salir de Calanda nos persignamos ante el Gran Tolocha, monte protector del «clan» Buñuel. Después, la carretera se empina. «En Quinto me asaba y en Pina me helaba», dice un refrán chocarrero y campesino. Pero esto ya no es importante, y seguimos hacia Morella, que, como atalaya del Maestrazgo, se recorta a lo lejos. ■ JUAN ANTONIO HORMIGON.

El estreno de «Hotel Comercio», en el Reina Victoria, tenía, «a priori», cierto interés. El autor de la obra era Fritz Hochwalder, del que se habló con insistencia años atrás, a raíz de presentar la televisión «El acusador público». La historia de «Hotel Comercio» era, nada menos, que la «Bola de sebo», un hermoso y crítico cuento de Guy de Maupassant...

Viendo los resultados, yo me acordé de una cosa que le conté Lee Strassberg a Robert Hethmon, de la que habla este último en un libro recientemente publicado en España (1). Vale la pena transcribirla, porque no sólo es una aguda observación sobre la expresión dramática, sino, indirectamente, la explicación de por qué, apoyándose en una buena historia, interesa tan poco «Hotel Comercio». Decía Strassberg: «Desgraciadamente, los autores aún proporcionan al actor palabras inadecuadas. Tienen miedo a que el público no entienda ciertas cosas, porque son inconscientes de cuanto puede el actor por sí mismo, y por eso tratan de incorporar todo por medio de palabras. Un ejemplo significativo lo constituye una de nuestras figuras con más talento: Irwin Shaw. Su obra escrita es excelente y, sin embargo, ha tenido grandes dificultades en el teatro».

El origen de estas dificultades está en que «Irwin Shaw no permite que las ruedas teatrales y dramáticas den vueltas, porque trata,

únicamente con palabras, de asegurarse de que nos hemos enterado». La paradoja —y de ahí la clara relación con esta dramatización del cuento de Maupassant— es que los relatos de Shaw parecen a Strassberg mucho más dramáticos que su teatro. Los personajes dicen en tales relatos lo que sería lógico que dijese en la situación propuesta, reservándose el dramaturgo la posible explicación de tales palabras. El texto y el subtexto, por decirlo en terminología teatral, se diferencian, de forma que aquél nunca es obvio, sino una puerta que nos permite atisbar la realidad. Actores y espectadores han de crear ésta, han de interrogarse por los comportamientos, sin que basten las palabras en sí mismas. El problema de Shaw —como el de Hochwalder— estaría en que la literatura «dramática viable» pierde su eficacia ahogada por un material que salta de la narración al diálogo. La historia, en fin, se va haciendo tan obvia, los personajes tienen tan poco que explorar y que añadir a la anécdota, que la representación se hace innecesaria.

Estos son los supuestos que hacen de «Hotel Comercio» una comedia innecesaria, en el sentido de que no añade na-

da al cuento, del que sólo es una ilustración.

El montaje de Ricardo Lucía responde, curiosamente, a este mismo principio, supongo que por insoslayable imposición estilística del texto. Los actores, metidos en tipos de una pieza, variantes primarias de un tipo en realidad único —los ricos egoístas, que ensalzan a la prostituta mientras la necesitan para su salvación y que, conseguida ésta, vuelven a marginarla—, desarrollan, con trazos de caricatura, el coro de ruines descaradamente hipócritas. Queta Claver, en el personaje de la prostituta, cuenta con un material de trabajo más rico, aunque se debilita por su esquematismo, por la renuncia a toda profundización y a cuanto no sea el servicio estricto de la anécdota.

En última instancia, «Hotel Comercio», adaptación de un excelente cuento, es uno de esos trabajos que vale la pena recordar a la hora de considerar los posibles límites de la forma dramática. ■ JOSE MONLEON.

Teatro gallego en Ribadavia

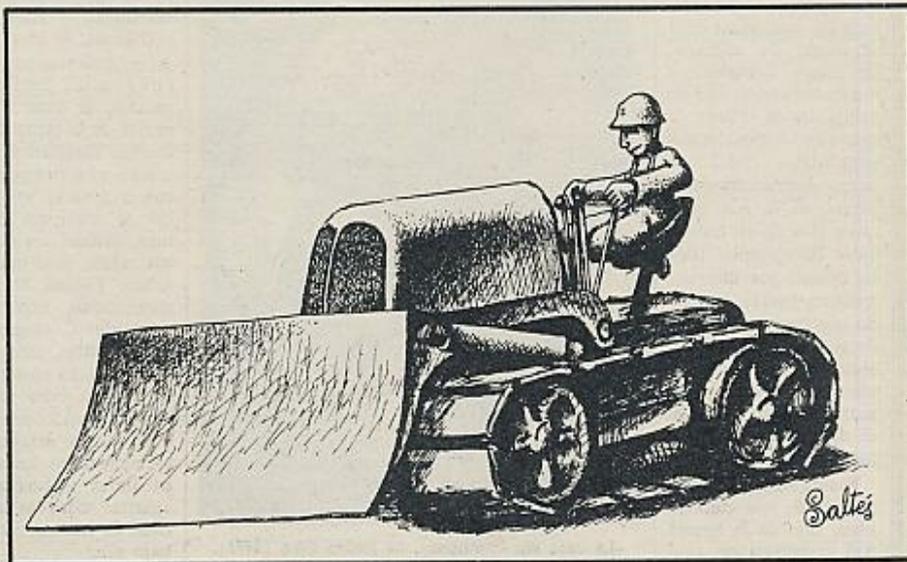
Una agrupación cultural, integrada por jóve-

nes de Ribadavia (Orense), parece haber pulso eficazmente una palanca cultural gallega destinada al impulso de la realidad literaria de Galicia. El Grupo Abrente acaba de poner en movimiento el más interesante certamen teatral ocurrido en el área del idioma gallego en los años de la posguerra. Convocar a la vez un concurso de obras (I Concurso de Obras Teatrales en Galego Abrente) y un certamen de grupos teatrales (I Mostra de Teatro en Galego) tiene, hoy por hoy y dentro de la realidad en que se desenvuelven, un innegable significado renovador y una apreciable dimensión estimulante. El teatro gallego es precario. Casi inexistente. No cuenta con los más elementales medios que, económica y sociológicamente, condicionan la vida del teatro en una sociedad determinada. Sin una burguesía que sustente una actividad teatral sistemática, sin unos profesionales que dediquen al medio una iniciativa constante, sin técnicos, prácticamente sin escenarios, Galicia no tiene ni ha tenido jamás una vida teatral mínimamente apreciable. Y a todo ello, añadido el difícil problema del idioma. Queda, por lo tanto, relegado a la iniciativa, más o menos

periódicamente concebida, de algunos grupos de aficionados, que actúan siempre en condiciones precarias, cuando no abiertamente beligerantes.

Desde hace algunos años, en que dejó de concederse en Santiago el Premio Castelao de Teatro Gallego, eran totalmente inexistentes las posibilidades reales de confrontar la joven producción teatral gallega. No se sabía ni que existiese. Los grupos, escasos y con una actividad larvada muy espaciada, no tenían tampoco ocasiones reales de encontrarse consigo mismos. De cuando en cuando, muy de mes en mes, representan alguna obra, cuyo montaje no resulte excesivamente costoso ni complicado, en escenarios inadecuados y que no obtienen la menor resonancia divulgadora. El panorama es el de siempre para ellos. Empezar hoy ilusionados lo que pasado mañana van a tener que abandonar desesperanzados.

El certamen ribadaviense representa un serio acicate en este camino. En el transcurso de una semana, los ocho o diez grupos que actualmente trabajan en Galicia se van a encontrar en el recinto al aire libre de un viejo convento y van a someter sus tareas a la opinión



(1) «El método del Actor's Studio». Editorial Fundamentos.

