

sólo suelen acudir representantes de las diversas zonas de la «burguesía ilustrada» de la ciudad y que las clases populares están ausentes, pero éste es un problema que ya rebasa no sólo al ámbito del cine-club, sino al de la propia cultura para devenir abiertamente político. Lo que sí puedo decir es que a lo largo de varios años asistiendo a sesiones cine-clubistas de fuera de Madrid, noto ahora una mayor incidencia de su trabajo en el medio en que se desenvuelven, un mejor saber dónde y para qué están, y ello ha de ser por fuerza positivo.

Lástima que a ese empuje de los cine-clubs no madrileños (aquí únicamente podríamos citar el de la Telefónica) no correspondiera una Federación Nacional mínimamente dinámica y combativa. Porque reducir las actividades de la Federación a la de distribuidora de películas (con escasísimo material además, reducido este año a tres films de Jacques Tourneur —cineasta del que soy decidido partidario, pero no es ésta la cuestión— y a algunas reposiciones de «salsas especiales») no es suficiente, ni muchísimo menos. ■ FERNANDO LARA.

tas— acabamos ocupando el inmenso patio de butacas del Español de Barcelona —domicilio del Teatro Nacional—, estábamos muy por debajo del mínimo razonable. Omiso todas las consideraciones jocosas o —según se mire— kafkianas a que se prestaba aquella bullanguera versión de un Goldoni, con cerca de veinte actores, ante los siete espectadores —entre los que había un viejo dormitando—, porque la cosa es demasiado significativa, aparte de que el trabajo de Esteban Polls y de la titular del Nacional tampoco se merecen ningún tipo de chacota. Armar un espectáculo como «El criado de dos amos», de Goldoni con ritmo de comedia del arte —que no con el preciosismo y la rica expresión corporal de su técnica— sin perder la sonrisa, jugando con el decorado, sosteniendo, en fin, la travesura de la historia entre guiños a un público de siete, es tarea para matar a cualquiera. Y es el caso que la representación que yo vi fue siempre bien defendida, y hasta el telón se alzó al final, como si los aplausos de seis fueran de seiscientos. No, no es del espectáculo escénico de lo que cumple hablar, sino del ya familiar espectáculo del Nacional de Barcelona.

Importa aclarar que estas líneas no pueden

encerrar ningún ataque a la idea de mantener en Barcelona un local subvencionado. Es lógico que así sea si en Madrid están el Español, el María Guerrero y la Zarzuela. Tampoco basta decir, un tanto abstractamente, que debiera hacerse un mejor teatro. Ya digo que el Goldoni —y más si consideramos la inexistencia práctica de público— es decoroso. La cuestión es otra, y tiene que ver con eso que se llama la política cultural de los teatros, tanto más eficaz cuanto más se ajusta a la realidad del medio en que trabajan. ¿Y cuál es la realidad teatral de Barcelona? Leamos la cartelera: «Las noches de Eva», revista; Manolo Escobar, el «ídolo de Barcelona»; «Historias de un Ruiz... señor», pequeñas escenas de un caricato; «El criado de dos amos», de Goldoni; «Terror y miseria del III Reich», de Brecht; «Sé infiel y no mires con quién», «Fiesta brasileira» y el Teatro Chino de Manolita Chen. El estreno del nuevo espectáculo de Els Joglars aún no se había producido.

Viendo los títulos y teniendo en cuenta lo que la gente nos dice nada más llegar a Barcelona, extraemos las siguientes conclusiones: 1) Que el número de locales teatrales ha decrecido, como resultado de su escasa rentabilidad

económica. 2) Que Manolo Escobar, la revista del Paralelo y «Sé infiel y no mires con quién» son los tres espectáculos que verdaderamente interesan en estos momentos al público medio barcelonés. Y 3) Que sólo «Terror y miseria del III Reich», con ser un texto nada nuevo, nos hace sospechar que la cartelera en cuestión pertenece a una ciudad moderna, en la que hay una serie de personas que se toman en serio el teatro. A mí me parece que toda la posible distancia entre la Barcelona real y la imagen que de ella conforma su cartelera es precisamente el terreno donde debiera trabajar el Nacional. ¿A qué gentes de la cultura catalana aglutina? ¿Cuáles son sus vinculaciones sociales con la ciudad? ¿Con qué criterios se elige el repertorio?

Este último punto creo que es uno de los más claramente desatinados en la marcha general del Nacional de Barcelona. Y no es que se monten comedias que no tengan su papel en la historia del teatro: es que son comedias que no lo tienen en el presente social de Barcelona.

Cuando una ciudad cuenta con un teatro vivo, frecuentado por miles de espectadores, es del todo lógico que en alguna parte se ofrezcan los viejos textos como piezas de la

cultura teatral. De hecho, existe en el espectador la necesidad de completar su visión del teatro, de conocer los dramas que han ido conformando esa trayectoria que acaba en un gran teatro del presente. El escenario es la imagen del mundo, y el espectador quiere saber cómo sintieron y vieron la vida los grandes dramaturgos de otras épocas. Las críticas, el estudio, la lectura, las conversaciones sobre temas teatrales, la asistencia a las representaciones, van creando una sensibilidad que exige la presencia de los clásicos.

Pero ¿qué sentido tiene ofrecer un Goldoni en una ciudad que, durante meses, y salvo el esfuerzo de los grupos marginales, no tiene apenas un espectáculo que consiga algo más que distraerla? ¿En qué estéril y desasistido culturalismo no puede convertirse esa excavación teatral para quienes no disponen de lo que está sobre la superficie?

No sé si el símil es demasiado simple. Pero investigar en el pasado supone tener ya una conciencia del presente. Y el Nacional de Barcelona viene siendo, año tras año, una especie de Museo de Bebidas para quien tiene sed y no consigue un vaso de agua.

¿Qué razón hay para que un barcelonés de nuestros días se interese por Goldoni? ¿Qué otros pasos se han cubierto para llevarle hasta allí?

Los seis espectadores que me acompañaban la otra noche son la respuesta. ■ JOSE MONLEON.

Una imagen del teatro contemporáneo

Más de una vez hemos hablado en estas páginas del Departamento de Teatro del Instituto Alemán. Durante años,

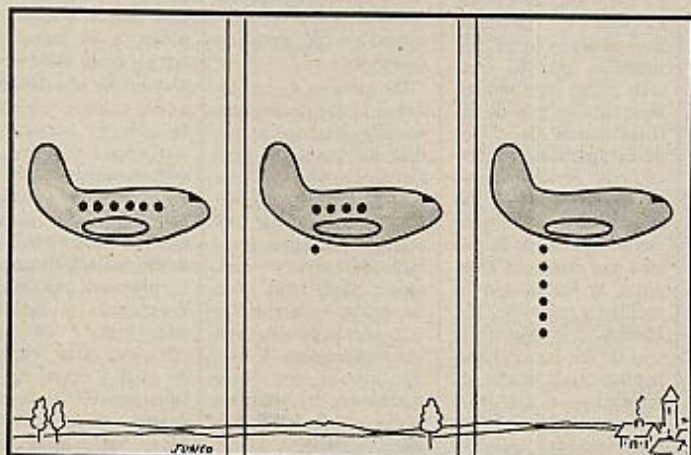
con ejemplar independencia y sin caer en el anacrónico chauvinismo de limitarse a la exaltación de la cultura nacional, el Instituto Alemán de Madrid ha planteado una serie de actividades profundamente conectadas con las necesidades del medio social español. Ahora, la iniciativa es de más envergadura que de costumbre, y, por ello, su realización ha exigido el esfuerzo combinado de una serie de institutos, extranjeros —concretamente, el Centro Cultural de los Estados Unidos, Embajada de Suecia, Instituto Alemán, Instituto Británico, Instituto Francés e Instituto Italiano—, gracias a los cuales se ha perfeccionado un ciclo de conferencias sobre el teatro contemporáneo que no tiene precedentes en España. Copiemos los temas y el nombre de los conferenciantes: «Teatro alemán», por Helmut Karasek; «Teatro castellano», por Juan Antonio Hormigón; «Teatro catalán», por Xavier Fábregas; «Teatro gallego», por Manuel Lorenzo; «Teatro francés», por Bernard Dort; «Teatro inglés», por John Mortimer; «Teatro italiano», por Guido Davico Bonino; «Teatro latinoamericano», por José Monleón; «Teatro norteamericano», por Jerome Lawrence; «Teatro portugués», por Carlos Porto; «Teatro soviético», por Angel Jorge Gutiérrez, y «Teatro sueco», por Francisco Uriz. Lista que, además de su amplitud, tiene la particularidad de haber confiado cada uno de los temas a gentes que están en condiciones de hablar de primera mano, a partir de su conocimiento directo del teatro comentado, y no de la simple lectura de textos dramáticos o referencias ajenas.

Ya desde una perspectiva estrictamente peninsular, el hecho de que sean Manuel Loren-

TEATRO

Goldoni, en el Nacional de Barcelona

Era la noche del lunes, desde siempre una mala noche para los teatros. Aun así, los siete espectadores que —incluidos los que llegaron tarde y los que repescaron los acomodadores en las localidades al-



zo y Xavier Fábregas quienes hablen, respectivamente, del teatro gallego y del teatro catalán, es un dato que revela hasta qué punto los organizadores del ciclo no se han limitado a salir del paso. No sólo porque ambos, por su actividad cotidiana, son los más idóneos para hacerlo, sino porque, acabando con el habitual esquematismo, al teatro catalán y al teatro gallego se les reconoce una entidad cultural diferenciada y sujeta a sus propias exigencias.

En el plano de las personas extranjeras invitadas aparecen nombres, como los de Mortimer o Dort, que prueban hasta qué punto se ha procurado traer a gentes que tienen un peso en la vida teatral europea. Carlos Porto, el crítico más lúcido de todo el teatro portugués, intervino con Bernardo Santarena en una especie de mesa redonda que conocieron nuestros lectores; de Karasek podríamos recordar su ejemplar intervención en las conversaciones del I Festival Internacional de Madrid, cuando, además de explicar la influencia de Brecht en la moderna dramaturgia alemana, tuvo un acto de solidaridad ante ciertos incidentes ocurridos en el María Guerrero. Incluso un tema tan difícil como el del teatro soviético va a ser abordado por quien ha sido durante años profesor en la Escuela Dramática de Moscú, y ha vuelto ahora tras una ausencia que comenzó con su llegada a la URSS como niño refugiado en plena guerra civil española...

No sabemos en qué medida el ciclo atraerá a nuestras gentes de teatro o simplemente a quienes se interesan por su estudio. Ha habido —y hay— tantas conferencias protocolarias, que una convocatoria de este tipo, atareados como andamos casi todos, encuentra siempre cierta resistencia. Si así fuera, si no despertara la atención que merece, sería una ocasión desaprovechada, porque nunca tuvimos en Espa-



Chick Corea.

ña, a la hora de plantearse un examen del teatro contemporáneo, un ciclo de tanta envergadura.

Ciclo que, con la incorporación del tema «Teatro polaco», a cargo de Pawel Rouba, se está celebrando también en Barcelona, auspiciado por los Institutos extranjeros y por el Instituto del Teatro. ■ JOSE MONLEON.

MUSICA

Los dos lenguajes de Chick Corea

Se ha repetido a menudo que Chick Corea, so pretexto de la comunicación y la «scintology» —vaya usted a saber cómo se traduce—, ha escogido el camino más rentable de los que se le presentaban como virtuoso del piano. Desde la segunda edición de su banda Return to Forever, Chick se viene dedicando a hacer ese tipo de música que se presenta con la etiqueta de superar todas las etiquetas, y concentra sus esfuerzos en excursiones por «melées» sonoras inextricables, bruscamente sincopadas, fabricadas electrónicamente e interrumpidas a ratos por inspeperados remansos rapsodizantes; composiciones que ostentan en sus títulos todo el farrago místico-pitagórico-comi-

cista y de los grandes expresos europeos que desde hace algún tiempo no se separa ni con agua caliente de todo intento de experimentación sonora. A quienes se lo reprochan hay que decirles que no se precipiten a iniciar una cruzada acústica de apoyo a la particular de Keith Jarrett, por cuanto Chick Corea también deja un pequeño espacio en sus actuaciones para hacer «otras cosas».

Return to Forever 2 (ó 3, si tomamos en consideración el cambio de guitarrista) ha pasado por Madrid, y ha acabado por dejar satisfecha a buena parte de la «beautiful people», la cual demuestra una moral insólitamente alta, llenando todas las semanas estos conciertos del Monumental, que deben dejar sus bolsillos ligeros como una pluma. Lo que ya no es tan ligero es la música de Return to Forever: Al di Meola, guitarrista, no parece tener demasiadas ideas propias, y está todavía vinculado en exceso al modelo universal John McLaughlin. El bajo, Stanley Clarke, es todo lo contrario: Sus intervenciones testimonian que su elección como máximo especialista es una de las cosas menos discutibles de la discutible encuesta anual de los lectores de Down Beat: Firme, seguro de sí mismo, de sus manos surge la música que dinamiza e impulsa la banda con ferocidad y precisión; fue, además, protagonista de uno de los mejores momentos de la noche, en un solo en el que trató al contrabajo acústico, sucesivamente, como

cello y como guitarra. El batería, Lenny White, tiene algo que ver con los Cobham, Mouzon, etcétera, pero es más primitivo, más estentóreo, y recuerda en muchos momentos la enorme fuerza tribal de Art Blakey. Con sus dos solos se constituyó en favorito del público.

¿Y Chick? En su lado positivo apuntemos que gracias al empleo de sonoridades contrastadas y frecuentes cambios de ritmo, consigue sacar un sonido ligeramente personal de la ingente maquinaria cuasi-cibernética que le rodea —piano eléctrico Fender Rhodes, clavinet Hohner D-6, órgano Yamaha y sintetizador ARP Odyssey: los nombres por sí solos dan idea de lo que es todo ese armazón tecnológico—; en su lado negativo señalemos una marcada inclinación —tal vez buscada— hacia los terrenos del «cliché». En su vertiente acústica, la cosa cambia: Chick Corea sigue siendo un pianista sutil, expresivo y técnicamente irreprensable; sus improvisaciones al piano, delicadas e impresionistas, fueron una verdadera lección de creación espontánea.

De todo lo dicho podrá el lector desprender sin dificultad que lo que más me gustó del concierto de Chick Corea y su banda eléctrica Return to Forever fue precisamente la parte acústica. McLuhan —citémosle ahora que está de moda— llamará a esto «dolor por las nuevas tecnologías». Y puede que lo sea: Pero pienso que hay muchos como yo. ■ JOSE RAMON RUBIO.



«El pícaro»

En la solemne y emperifollada visión que de nuestro mundo y nuestros días nos ofrece en todo momento la protegida televisión, los trece episodios de El pícaro han constituido la sorpresa excepcional de acercarnos a un trozo de España que podía parecer marginado por decreto de lo que se llama la pequeña pantalla. Que se nos hable de España, y no precisamente de la grandilocuente e imperial, es, de momento, un importante toque de atención para esta serie que ha concluido la semana pasada, y que, intermitentemente, nos ha venido refrescando no sólo las páginas de una literatura que tradicionalmente se considera como genuinamente española, sino también (y se empeñó Fernando Fernán-Gómez en precisarlo en su primer capítulo) otras de la España «eterna» que se sitúa continuamente equidistante entre la argucia de la picaresca y del fantasma de la Inquisición.

Las aventuras de Lucas Trapaza han sido ráfagas ilustrativas de esa constante, que han contado, cierto, con el beneplácito de un presupuesto económico extraordinario que contraponga a la capacidad crítica de la serie el esplendor de una ambientación cuidada y brillante que no permita la confusión de épocas, pero también con la indignación de algunos críticos, que en ocasiones no toleraban que desde los televisores se les ofreciera una imagen descarnada y real de una España no apta para cronistas oficiales de villa y corte. Así se hizo patente en el programa quinto, donde Mary Santpere no dis-

mulaba sus emociones eróticas; así se precisó igualmente en el último de todos, donde Fernán-Gómez, en su triple vertiente de guionista, director y actor, supo combinar dialécticamente las oficiales estampas velazqueñas con crudas imágenes goyescas.

«Soy con el alemán, alemán; con el flamenco, flamenco, y con el armenio, armenio». Puede así resumirse la filosofía del pícaro, patraña moral en la que no sólo cae la víctima de sus tripas («queridas y tiranas tripas»), sino hasta la más sofisticada aristocracia, que vive ya sólo del recuerdo de otros tiempos, explicando sobre muros vacíos la composición de unos cuadros que hace tiempo dejaron de existir. El pícaro fingirá defender los estrictos cánones de la Inquisición con el sano propósito de engullirse unos pollos, y al tiempo fingirá también ser un divertido bufón para alegrar la vida del gran duque, que está melancólico por haber perdido todas sus batallas. El pícaro se irá apuntando al sol que más caliente, creyéndose astuto y vital; el fin de su vida será, en cambio, solitario y perdido, porque hasta para engañar y vivir engañando hay que tener la picardía de mantenerse en la sombra y dejar que otros pícaros más cándidos o más desesperados den la cara. Lucas Trapaza ha luchado a lo largo de sus trece capítulos por lograr una sopa caliente, y en su angustiosa picardía ha ido desvelando otras picardías más arteras que no caían, como la suya, en el candor del amor o la fidelidad de la amistad. Pícaro ingenuo, Lucas Trapaza ha ido entendiendo a lo largo de su itinerario que su situación en la vida no es producto de una elección espontánea, sino consecuencia de una estructura social en la que habrían de pasar muchas tormentas y descabros para que nos traten a todos igual. Los pícaros no son realmente los lucas trapazas de turno, sino aquellos que, conociéndolos, los utilizan para