

Un estreno de Domingo Miras

Domingo Miras es ya un nombre importante en la literatura dramática española. Dos de sus obras, "De San Pascual a San Gil" y "La Saturna", han sido publicadas y premiadas, en el caso de la primera nada menos que con el Lope de Vega, sin estrenar todavía por desajustes y retrasos en el cumplimiento de las bases. Digo, sin embargo, que es un nombre importante en la literatura dramática y no me atrevo a decir que en el teatro, porque Miras es uno, entre otros dramaturgos españoles, cuyas obras esperan la prueba del estreno.

De ahí el extraordinario interés del montaje de "La venta del ahorcado", que acaba de presentar el Teatro Universitario de Murcia, en la combativa Sala Cadarso. Una sala de mediocres condiciones técnicas, pero cada vez más importante en la vida teatral madrileña.

Dirige el Teatro Universitario de Murcia, desde hace muchos años, César Oliva, que ha estado a punto, en varias ocasiones, de incorporarse al teatro profesional madrileño. Al final, y gracias a la ejemplar atención que la Universidad de Murcia ha dedicado a la teoría y práctica del drama, César Oliva se ha quedado en su ciudad, continuando así una labor que debe tomarse como ejemplo a la hora de abordar dos temas fundamentales en la crítica de la estructura teatral española: el del teatro universitario y el de la descentralización teatral.

No estamos, pues, ante un grupo independiente al uso, formado por actores profesionalizados o con aspiración a profesionalizarse. El esquema de trabajo es otro. Y aunque algunos miembros siguen junto a César Oliva a través de los años —como es el caso de Concha Lavella, la protagonista del drama de Miras—, lo normal es que los nombres se renueven y asistamos, año tras año, a los esfuerzos del director por crear un grupo de cierta consistencia.

Bajo este ángulo concreto, el trabajo que han presentado los del TUM es enormemente meritorio. Tanto por la seriedad y corrección con que se han cubierto los objetivos como, sobre todo, por haber centrado la tarea en el estreno de una excelente y desconocida obra de Domingo Miras, a quien, a partir de la otra

noche, podemos empezar ya a juzgar específicamente como dramaturgo.

Asume "La venta del ahorcado" una serie de dimensiones profundamente arraigadas en nuestra cultura. Muchos de los mitos que han alimentado las mejores páginas de nuestra literatura, muchos de los terrores y despropósitos que configuran la historia real del país, son tratados por Miras a través de una acción dramática imaginativa y de un texto jugoso, rico y, sin embargo, fresco. Y aquí es donde entra ya el que me parece principal y definitivo valor de la obra que nos ocupa: su falta de énfasis, la compatibilidad entre su rigor y su ironía, su carga cultural y su libertad. El autor no nos apabulla jamás con la trascendencia de los temas ni con el regusto cultural de sus personajes y conflictos. Anda de por medio la tiranía del señor y el cálculo humillante de sus siervos; la muerte y la fornicación; el matrimonio y el adulterio; los conjuros y la picaresca; las ga-

nas de vivir y el temor; la risa y la presencia implacable del orden dominante. Por un momento parece que todo va a discurrir por los cauces de nuestra picaresca; pero muy pronto el naturalismo es sobrepasado por una realidad expresionista, por una sucesión de pesadillas que, sin embargo, nunca pierden su significación concreta, y en las cuales alcanzamos a descubrir muchos aspectos de nuestra identidad nacional. Es un mundo de trazos fuertes, con claroscuros de tragicomedia, donde se combinan la sensualidad, el gozo de reír con la crueldad dogmática de los valores "históricos". En cierto modo, hay algo de encuentro entre lo que Unamuno llamó la historia y la intrahistoria, entre la vida real de unos cuantos personajes populares y el mundo representado, primero, por el señor inmediato —con quien se acuesta la ventera, esperando sacar algún provecho— y, más tarde, por los símbolos del rey, el obispo y el conde, tres abstracciones del po-

der absoluto. La parte fina, sobre todo, tiene un interés dramático enormemente sugestivo. La ventera y el marido —cornudo por interés— reciben la visita de los tres citados símbolos. El juicio, tortura y muerte de la pareja es un ejemplo de gran teatro crítico. La perspectiva ideológica es inequívoca, pero uno siente que el autor no ha renunciado jamás a su imaginación ni ha querido privarnos a nosotros, espectadores, del ejercicio intelectual de la libertad. ■ J. M.

"Los hijos de Kennedy"

En muchos de mis reportajes —teatrales o no— sobre los Estados Unidos y, muy especialmente, sobre la vida de Nueva York, espero haber reflejado esa memoria, hoy desencantada, de los que fueron años de esperanza. Contemplada la relación mun-

Granada en la UNESCO

La UNESCO, centro cultural y oficial internacional, que guarda en sus jardines parisinos obras capitales de Miró-Artigas, de Henri Moore, de Calder (y las guarda celosamente, a cal y canto, mostrándolas sólo a privilegiados turistas) (1), organizó unas Jornadas de Granada.

Pudo haber sido de Lugo, de Santa Cruz de Tenerife o de Cuenca, pero la semana fue de Granada por querencia del granadino y pintor Paco Ramírez, que consigue todos sus empeños. Con la ayuda oficial de la UNESCO y con otra, menos confesada, más escamoteada —tal vez menos importante—, de la oficialidad española, Paco Ramírez logró reunir cuadros, fotos, libros, objetos de artesanía, cantantes, poetas y catedráticos locales y jamones de Trevélez.

Con tantos ingredientes y

(1) Digo esto porque la semana pasada el ceramista mallorquín Faraldó quiso ver los murales "del sol" y "de la luna" de su maestro Llorens Artigas. No le dejaron entrar en los jardines, y tuvo que volver a Sóller sin poder verlos.



Un aspecto de la exposición dedicada a Granada por la UNESCO: en la pared, dibujos de Martín Morales y Vázquez de Sola, ahora retirados.

con tales padrinos, Granada se quedó —es cierto y no se creería— incompleta: no vino Alberti, como estaba anunciado; faltaban vistas de Viznar y libros básicos sobre el asesinato de García Lorca; en un panel se advertía (todavía quedaban los clavos que los sostenían) la ausencia de dos dibujos de Martín Morales censurados por las autoridades de la UNESCO, y a punto estuvieron de desaparecer, víctimas de la misma gente, los cuatro de Vázquez de Sola.

En el muro quedaron los de nuestro compañero, una vez que Paco Ramírez convenciera a los funcionarios de que ya habían sido publicados en las páginas de TRIUNFO. Poco después, Vázquez de Sola retiraría sus obras, indignado, dijo, "de que la oficialidad española de la UNESCO fuera más papista que Suárez". José Heredia Maya denunció también esta anacrónica censura, y los demás actuaron, cantaron, expusieron y se callaron.

dial de las fuerzas económicas, uno diría que el papel de los Estados Unidos es, desde hace mucho tiempo, y al margen de cualquier oscilación accidental, sustancialmente el mismo. Sin embargo, el análisis de ese papel desde el interior del país, el modo como las sucesivas generaciones han afrontado el que se llamó "sueño americano", traza una acción dramática de extraordinario interés. Los asesinatos, la violencia sistemática, la implacable estrategia con que las fuerzas conservadoras —las que acudieron al patético Nixon en su muy innoble ocaso— liquidaron los cálidos años sesenta, las invertebradas manifestaciones de un sector que no aceptaba ni la pentagonización del país ni la jerarquía de los valores del consumo, constituye, sin duda, una de las grandes tragedias contemporáneas, no ya de los Estados Unidos, sino del mundo. Todos nos jugábamos mucho en aquel conflicto y para todos fueron importantes una serie de personajes y de voces —desde

Martín Lutero King a Bob Dylan desde el Living Theater a Marilyn Monroe— que, cada uno a su manera, con distinto talento y eficacia, expresaron la amargura de una sociedad que se sentía, en gran parte, estafada por su papel histórico. El joven americano comparaba las viejas —y, en gran parte, siempre falsas— imágenes de la generosidad democrática nacional con el pliego de cargos que el mundo entero, entre quema de banderas y de bonzos, le presentaba, y buscaba desesperadamente una imposible salida, que transitaba indiscriminadamente por el ácido, el sexo y el "Jesucristo Superstar". El caso era escapar de algo que, objetivamente, no tenía escape a corto plazo, por cuanto afectaba a un tema quizá no abordado todavía con la atención que merece: la "doble cara" de los Estados Unidos, la contradicción amarga y permanente entre su institucionalidad democrática y el carácter imperialista —en el sentido más complejo y global del término y no en el que suele emplearse en ciertos panfletos esquemáticos— de su función política. Contradicción inevitablemente proyectada sobre una serie de compromisos y comportamientos asimismo contradictorios y, finalmente, resuelta —basta pensar que Ford, el hombre que sustituyó a Nixon a cambio de no pedirle cuentas por sus abusos de poder, el presidente que nunca perdonó a los prófugos de la guerra del Vietnam y que solicitó la anexión de Puerto Rico como uno de sus últimos actos de gobierno, pudo haber sido perfectamente reelegido— en una indiferencia dolorosa, en una insolidaridad que equivalía a una especie de fascismo pragmático, hijas del desengaño y de la frustración. Como dice Robert Patrick, el autor de la obra que acaba de estrenarse en el teatro Bellas Artes, "la gran tragedia de los años sesenta fue, concretamente, que todos los héroes fracasaron, murieron o fueron asesinados, se vendieron o, simplemente, desaparecieron...". Palabras que, a mi modo de ver, quizá resumen la grandeza y la miseria del drama "Los hijos de Kennedy", que nos ocupa.

La grandeza estaría en la voluntad de examinar la Norteamérica de los años sesenta al traspasar de los setenta. En la salida al escenario, vencidos y fracasados, de una serie de personajes arquetípicos —y, como tales, peligrosamente esquemáti-

cos en algún caso—, que van de la "aspirante a Marilyn" al soldado del Vietnam, de la "hippie" generosa a la estudiante inscrita en la Nueva Izquierda de Kennedy o al actor homosexual que formó parte un día de la legión del "off-off", para que podamos asomarnos a los lineamientos básicos de la tragedia. La miseria de la obra quizá estaría en presentar como fatalista lo que tiene un entramado de intereses al fondo y quizá podría ordenarse con otras luces sin deshumanizar por ello a los personajes. Brecht lo ha hecho en alguna ocasión. Pero Brecht no pertenece a la cultura norteamericana. Y en este sentido no hay duda de que la obra —incluso en su consciente deseo de presentar personajes incomunicados entre sí, encerrado cada uno en "su" manera de encarar los sesenta y en la amargura subsiguiente —responde perfectamente a ese pensamiento romántico, entre anarquista y liberal, con que la gran izquierda norteamericana intenta encarar las oleadas de generosidad y macartismo que han sepultado el sueño de ser el país ejemplar.

La dirección de Angel García Moreno —en el que debe considerarse, como muy bien dijo él mismo en las palabras con que correspondió a las ovaciones y aplausos del público, el más ambicioso trabajo de la Compañía Morgan, habitualmente limitada al escenario del Alfíl— procura, sobre todo, extrovertir con la mayor intensidad posible cuanto hay de melodramático en los personajes, quizá por temor a que el discurso histórico de la obra no llegase al público con la necesaria eficacia. Comprendo sus temores y entiendo muy bien su decisión, aunque, a mi modo de ver, ello vaya a veces contra la "revelación progresista" del drama y nos ponga en una peligrosa situación límite a poco de comenzar. Cada intervención es una confesión ardorosa, que conmueve a los espectadores, quizá —y repito que comprendo la opción del director— sin hacerles pensar todo lo que una exposición más cruel y controlada del texto hubiera permitido. El tono global del reparto, formado por María Luisa Merlo, Gemma Cuervo, la sobresaliente Marisa de Leza, Pedro Civera, Francisco Valladares, más el pianista Angel René —sensitivo siempre— y el silencioso Amadeo Sans, permite a Angel García Moreno salir adelante en su propósito. La escenografía de Juan Antonio

Cidró y la adaptación de José María Pou son dos factores del éxito que deben ser subrayados. ■ J. M.

MUSICA

Chicago, en Badalona: tarde y mal

En plena época desmitificada de la música anglosajona ha llegado a España el grupo norteamericano Chicago. Su única actuación entre nosotros ha tenido lugar en el Pabellón Deportivo de Badalona, donde se reunieron, a pesar de todos los pesares, más de cinco mil jóvenes aficionados al "rock", no pocos de los cuales eran "marines" yanquis de alguno de los muchos barcos norteamericanos que siempre fondean en Barcelona.

El grupo celebraba en esta ocasión el décimo aniversario de su creación. Por entonces, en 1967, en plena época idealista acerca de la función de la música juvenil, la sociología del "rock", su poder supuestamente revulsivo y revolucionario, etc., la aparición de Chicago fue un verdadero impacto comercial en la industria del disco. En realidad, el lanzamiento de Chicago respondió a un ejercicio puramente crematístico: se pretendía, una y otra vez, dar la respuesta desde América al tremendo éxito de la música inglesa de por entonces, con los Beatles, los Rolling Stones, los Kinks y otros varios conjuntos más en primera fila.

A nivel musical, Chicago no eran, desde luego, revolucionarios, sino más bien híbridos en sus planteamientos. Introductores de alguna que otra innovación técnica, tal como el empleo de la guitarra eléctrica distorsionada a través de un pedal metálico (procedimiento que se vino a denominar como "wah wah"), en realidad su sonido intentaba amalgamar —con mayor o menor fortuna— los factores de un "rock" urbano y ligeramente desquiciado, con aquellos otros atemperantes de las viejas ban-

Todo había empezado ya de forma confusa, con un concierto organizado por la delegación de España en la UNESCO, pero "que no tenía nada que ver con la Semana de Granada". Bueno, pues Narciso Yepes, desganado pero con burocrática honradez, interpretó un programa fácil, terminando su actuación de solista con la "Farruca" de Falla que daban ganas de obligarlo a repetir hasta que la aprendiera.

Teresa Berganza, espléndida, pícaro y sensual, estuvo a punto de salvar todas las jornadas granadinas en la segunda parte de este recital. Pero su acompañante —Narciso Yepes— se lo impidió. Y no fue culpa suya. Las "Siete canciones populares" de Falla y las "Canciones populares" recogidas y armonizadas por García Lorca exigen un acompañamiento pianístico. Bastante hizo Yepes con describir a trompicones las partituras, con modular a destiempo y con tardar sólo varios minutos en cambiar la cejilla y en afinar la guitarra entre canción y canción.

Total, que ni Lugo, ni Santa Cruz de Tenerife, ni Cuenca ni Granada se merecían unas Jornadas como éstas. ■ RAMON CHAO.