

LUCES DE FESTIVAL



El espectáculo de Roy Hart. Dentro de él, la exploración de la voz es paralela o consecuencia de una investigación general sobre la condición humana.

HACE cuatro meses, la temporada parecía prácticamente iliquidad. Llegaban tiempos rutinarios de cierre de teatros y de espectáculos de segundo orden. Yo mismo tenía previsto aprovechar la presumible calma para contar a los lectores de TRIUNFO lo que acababa de ver en un reciente viaje a Inglaterra. Quedaba, cuanto más, la expectativa ante la versión de Tábano de «El rébalo del flautista», de Jordi Teixidor, expectación asentada en lo que un año antes había sido «Castañuela 70». Sabíamos ya que «Coriolano», en la versión de Brecht, sería sustituida en el Español por «Otelo»; sabíamos que tenía problemas la obra que, sobre el tema de los Comuneros, había escrito Ana Diosdado para el María Guerrero; conocíamos las líneas generales de la programación del II Festival Internacional de Madrid; no estaban claras las compañías que iban a intervenir en la próxima Campaña Nacional, y en Barcelona, el Poliorama se cerraba con muchas incógnitas tras una temporada de trabajos y polémicas...

Sin embargo, contemplados ahora los cuatro meses, hay muchas cosas de las que hablar. Y la actual temporada, sobre la que se ceñían los más escépticos vaticínios, arroja varios espectáculos —al menos en Madrid— que han obligado a los críticos a sobrepasar los juicios convencionales.

Vamos a intentar recoger algunos aspectos del último cuatrimestre teatral, a sabiendas de que quedan fuera una serie de hechos importantes.

II FESTIVAL INTERNACIONAL DE MADRID

Uno ha expresado ya varias veces —también en las páginas de TRIUNFO— su opinión ante los festivales y paralelos fenómenos contestatarios. Uno no entiende por qué hay que pagar 150 pesetas para ver a Valle en el Bellas Artes, a Buero en el Lara o a Ibsen en el Beatriz y considerar de forma distinta la presencia de un buen espectáculo extranjero en el Festival. El sistema es el mismo, el clasismo cultural es el mismo y el dilema está en saber si hemos de aprovechar las posibilidades de un festival —que permite, más o menos, a los de siempre, ver espectáculos cuya programación, de no haber tales manifestaciones, sería imposible— o si hemos de negarnos en redondo a ir al teatro. Al de los festivales y al de los teatros de cada día. Lo otro me parece discutible.

En mi caso, y puesto que escribo de teatro, salvo casos de fuerza mayor, todas las semanas, es obvio que he elegido, al menos por ahora, el primer término del dilema. He decidido ir a los teatros dispuesto a la crítica y consciente de las profundas limitaciones que padece la escena como instrumento de expresión y comunicación

de nuestra sociedad, aun en el caso de las representaciones que parten de ideas y planteamientos progresivos.

«ORATORIO» Y EL TEATRO DE LA ZARZUELA

Cuando los Lebrijanos dijeron que querían hacer su «Oratorio» en una sala pequeña, ante una cifra no superior a los doscientos espectadores, hubo quien lo consideró un capricho o un signo del carácter elitista de la representación. Pero, ¿qué clase de teatro popular hace esa gente que sólo admite doscientos espectadores por función? El error que entrañaba un tal planteamiento es evidente. «Oratorio» había sido creado y ensayado en un determinado espacio. Todo su lenguaje dramático se había ido formulando dentro de las exigencias comunicativas de ese espacio. Era un espacio concreto, real, en el que diariamente se reunían los Lebrijanos y elaboraban su espectáculo. De ahí surgían una serie de características estéticas contra las que hubiera sido ridículo y puramente idealista el rebelarse a la hora de dirigirse al público. Decidir, por un imperativo ideológico, que aquello debía situarse súbitamente ante mil, dos mil o cinco mil espectadores hubiera sido un engaño. El espectador era, en todo caso, «popular» por los intereses que defendía y por la claridad y carácter del lenguaje que utilizaba; el espacio de representación venía exigido por el es-

pacio de la creación y del ensayo. Algo afín podría decirse del canto, que tantas analogías guarda en sus orígenes con este «Oratorio» de los Lebrijanos. Nadie podría negar, pese a las malversaciones de que ha sido objeto, que el canto es una expresión popular. Sin embargo, reclama audiencias reducidas; más aún, el canto deja de ser popular y se convierte en un subproducto cuando, de la mano de gentes como Angellillo o Farina, sube a los escenarios para que lo escuchen los «grandes» públicos; es decir, cuando la intimidad en que maduró se sustituye por la espectacularidad. Creer que una cosa es «popular» o no por el número de gentes que pueden verla a la vez es una de las falacias del peor paternalismo social.

Abordo de pasada esta cuestión para decir que si «Oratorio» se hubiera hecho en el teatro de la Zarzuela el espectáculo habría sido mucho menos convincente. Me pregunto, aunque en términos menos radicales, si el espectáculo de Roy Hart no habría sido también distinto para quienes lo siguieron desde el propio escenario respecto de aquellos otros que lo hicieron desde el patio de butacas o desde los pisos altos. Sospecho que también «La fira de la mort» padeció las características del teatro de la Zarzuela. Me gustaría saber si el montaje, desenfadado, un tanto escolar, aunque perfecto, de «La fierrecilla domada» no hubiese encajado mejor en un espa-

JOSE MONLEON

cio menos solemne que el de nuestro teatro lírico. ¿Y qué pensar de ese programa Handke-Kafka, prácticamente confiado a un solo intérprete?

El hecho concreto es el siguiente: ya no pueden hacerse festivales de teatro sin ofrecer regularmente una diversidad de escenarios que respondan a la diversidad de exigencias comunicativas. Existe, ciertamente, un tipo tradicional de teatro que se ajusta al aparato tradicional. Pero en cuanto se seleccionan grupos internacionales de algún interés fatalmente surgen propuestas que no encajan o encajan mal en las seles a la italiana.

«Oratorio» no hubiera sido recibido y entendido adecuadamente si en vez de exigir la pequeña sala de la plaza de Roma hubiera aceptado el amplio escenario del teatro de la Zarzuela, por donde han pasado el resto de los espectáculos.

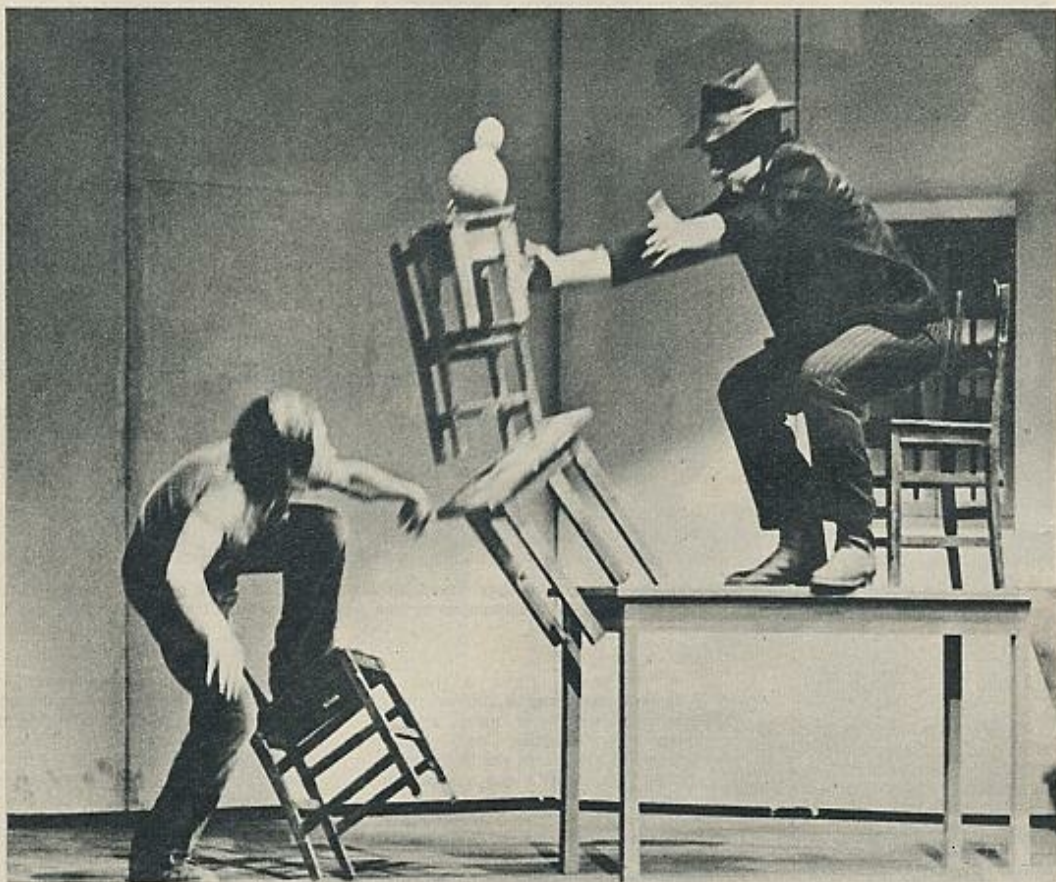
En cuanto a las características de «Oratorio», los lectores de TRIUNFO las conocen desde hace tiempo. El texto de partida es de Alfonso Jiménez, uno de los jóvenes autores españoles que merecen decidida atención. El mérito y la gran aportación del Teatro Lebrijano ha sido el de integrar ese texto —y modificarlo cuando era necesario— en su propia percepción existencial y social de la realidad. Sus cruces, sus coros, sus velas, su modo de vestir, su violencia, etcétera, no proceden de ninguna fórmula, de ningún otro espectáculo, sino de su propio ámbito y de su propia tradición. De ahí la sensación de autenticidad, la veracidad de su lenguaje teatral.

«LUCES DE BOHEMIA»

La semana pasada abordábamos el tema a través de una entrevista con José Tamayo. Inútil decir que nos encontramos ante uno de los mejores textos de todo el teatro español contemporáneo. Inútil decir que pocas veces han sido fustigadas desde el escenario las estructuras sociales españolas como en esta ocasión. Inútil añadir que la grandeza imperecedera de Valle-Inclán no se asienta en las «Sonatas» ni en alguna de las obras dramáticas que movieron, hace unos años, a entonar ridículos Réquiems por el escritor, sino en los «esperpentos», entre los que «Luces de bohemia» ocupa un puesto capital. Esas son cosas sabidas, datos que confieren al estreno del Bellas Artes toda su importancia y su significación.

El montaje de Tamayo ha sido discutido por algunos, que lo han considerado demasiado naturalista y próximo al sainete. Valdría la pena preguntarnos hasta qué punto, y dada la fluidez de la representación, estos elementos, que pudiéramos llamar arnichescos, son un componente del «esperpento», disminuido o marginado por interpretaciones demasiado intelectualistas. La teoría del «esperpento» tiene tal atractivo que acabamos sospechando de toda imagen no sometida al espejo deformante. Sin embargo, y dejando para otra ocasión el análisis que el acontecimiento teatral merece, lo cierto es que el montaje de Tamayo y la labor de sus actores materializan de un modo muy eficaz el drama de Valle, cuyo texto adquiere un espesor teatral y una virulencia no del todo previsible en la soledad de la lectura.

«Luces de bohemia», en fin, está ahí, justificando con creces el respeto que desde hace años inspira Valle-Inclán a un amplio y joven sector de la sociedad española.



«El pupilo quiere ser tutor», de Peter Handke, con José Luis Gómez y Ramiro Fernández, escenografía de Alfredo Alcain y música de Manuel Garrido y dirección de Peter Fitzl y José Luis Gómez.



«La fira de la mort», de Jaume Vidal Alcover, presentado por el Grup d'Estudis Teatral d'Horta, con música de José María de Arrizabalaga y dirección de José Montañés y José María Segarra.



«Llegada de los dioses», de Antonio Buero Vallejo, obra con muchas claves, discursiva a fuerza de no poder y querer decirlo todo, y que merece ser tenida en cuenta al contemplar el más reciente panorama teatral.

«LA FIRA DE LA MORT»

«La fira de la mort», texto de Jaime Vidal Alcover, presentado por el Grup d'Estudis Teatral d'Horta, con música de José María Arrizabalaga y dirección de José Montañés y José María Segarra, fue la aportación catalana al II Festival. Vi la primera representación, que discurrió entre frases supuestamente chistosas de unos cuantos espectadores y la inevitable reacción indignada de otro sector de público. Apenas comenzada la representación, partiendo de motivaciones que, al menos inicialmente, no estaban en el escenario, se creó un clima que hizo prácticamente imposible la comunicación entre la sala y el escenario. En estas condiciones, sería difícil e injusto juzgar el espectáculo; el teatro es una comunicación, nada de lo que ocurre en el escenario se justifica en sí mismo ni en función de un rigor técnico o de una intención del montaje; todos esos son elementos que viven para el espectador, y el teatro desaparece de hecho cuando la relación receptiva entre actor y espectador desaparece. Desde esta perspectiva, que a mí me parece cada vez más clara para la estimación del hecho teatral —que, por ello mismo, es irreplicable—, casi podría decirse que «La fira de la mort» no fue representada la primera noche. He leído en algunas críticas y me han contado algunos testigos que la segunda noche ocurrieron las cosas de forma completamente distinta.

Justamente, si muchos pensamos que, a menos que se persigan objetivos no teatrales —y no digo esto peyorativamente, pues hay objetivos más importantes que los del teatro, aunque sólo muy excepcionalmente pueden exigir la destrucción de un espectáculo—, es necesario guardar para el final las protestas, es porque, de darse en el curso de la representación, se produce el contrasentido de condenar algo cuya existencia impedimos. Esto sin entrar en el respeto que, en tanto que trabajadores, merecen cuantos intervienen en una representación.

Por otra parte, y con esto dejamos la cuestión, resulta bastante equívoco que la posición «antifestival» de un grupo se manifiesta —como ya ocurrió

el año pasado frente a «Mort de dama»— con especial virulencia precisamente la noche en que se representaba un texto catalán. Uno tiene la impresión de que otra vez se produjo el típico río revuelto que siempre perjudica a los mismos.

«La fira de la mort» está formada por un conjunto de poemas. Quizá estamos ante una literatura que no siempre se somete a las exigencias de la comunicación dramática. El Grupo de Horta ha imaginado una especie de ceremonial, deliberadamente estático y nunca perturbador del servicio total a la palabra. El poemario de Vidal Alcover tiene diversos temas, pero su acento crítico, dentro del lirismo del lenguaje, es evidente, por más que algunos espectadores que no entendían catalán interpretaran torcidamente el tono litúrgico de las imágenes escénicas. Quizá, a este nivel de impresiones ele-

mentales ante un espectáculo que las circunstancias hicieron prácticamente inaccesible, uno podría reprocharle a «La fira de la mort» cierta suficiencia formal, cierta rigidez, una falta de frescura imaginativa y vivencial que, en su conjunto, conferían al trabajo un pelagroso cerebralismo. Y, en consecuencia, cierta ingenuidad. El tema, desde el punto de vista teatral, es importante. Uno adivina detrás de este montaje de «La fira de la mort» los ecos —tamizados ahora por el lenguaje de la ceremonia— de una interpretación del brechtismo, cultivada años atrás en la escuela Adriá Gual, de la que Montañés y Segarra fueron alumnos. Al mismo tiempo, uno tendría que señalar la seriedad del trabajo, el hecho de que los resultados se alcanzan en función de unos estudiados planteamientos y nunca gratuitamente. Aún se podría añadir que el teatro de la

El espectáculo presentado por el teatro Insieme, de Roma, significó una reflexión sobre la historia del teatro moderno, a partir de la Comedia del Arte.



Zarzuela es un marco muy discutible para cualquier espectáculo que emplee la sencillez ceremonial de «La fira de la mort».

JOSE LUIS GOMEZ

La cuarta participación española en el II Festival fue la de José Luis Gómez y Ramiro Fernández, como actores; Alfredo Alcalá, como escenógrafo, y Manuel Garrido, como músico, en un programa «hispano-alemán» formado por «Un informe para la academia», de Franz Kafka, y «El pupilo quiere ser tutor», de Peter Handke.

El relato de Kafka reveló la calidad e inteligencia de José Luis Gómez como actor y director. Era un texto literariamente riquísimo, aunque dramáticamente difícil; primero, porque se trata de un monólogo; después, porque la idea del actor-simio se presta a una serie de efectismos inútiles y circenses que acaban destruyendo la reflexión de Kafka. Creo que José Luis Gómez salvó ambos obstáculos y que «Informe para una academia» llegó perfectamente al público. La patética imagen kafkiana del mono que ha de elegir entre la jaula del zoológico o la servidumbre del teatro de variedades, y que se presenta ante los académicos —en realidad, ante el público— para explicar los límites a que ve sometida su «simiedad», es una alegoría que nos remite a la actual condición del hombre en sociedad.

El espectáculo, estrenado en Alemania hace unos años —se trata de un relato que Kafka no imaginó como teatro—, con ser bastante inusitado resultó para el público de la Zarzuela mucho más claro que «El pupilo quiere ser tutor», una propuesta formal realmente revolucionaria dentro del teatro moderno. El problema de la recepción del espectáculo de Handke ha estado, precisamente, en que no remita a ninguna de las fórmulas conocidas; por ejemplo, examinar, sin más, la representación de «El pupilo quiere ser tutor» como una pantomima, por el hecho de que no se hable en ella, resultaba totalmente equivocado, en la medida en que existen unas imágenes de la pantomima, de la estilización del gesto y del ritmo casi balletístico de los actores que no procedía aplicar en este caso. Para el director, Peter Fitzke, el interés de la propuesta de Handke está precisamente en la renuncia a una serie de lenguajes que habitualmente ocultan la realidad cuando parecen explicarla. Existe un propósito casi desesperado de sorprender al hecho antes de que los esquemas ideológicos, las estimaciones sentimentales o su ordenación dentro de un «argumento» los destruyan como tales. Handke se rebela contra ciertas generalizaciones sobre el tema de la libertad y del poder. Las relaciones entre su pupilo y su tutor quieren indicarnos que el problema de la tiranía arranca y madura en la actitud individual: estos dos personajes, situados por el espléndido decorado de Alfredo Alcalá en una atmósfera española, son el microcosmos donde encontraremos la explicación de otras realidades sociales. La consecuencia estilística de esta poética no puede ser más rigurosa: si se pretende destruir una percepción esquemática de los valores sociopolíticos, es necesario, para no incurrir en contradicciones, proponer un lenguaje teatral distinto del que ha reflejado y favorecido esa comunicación superficial.

El tema es muy importante y, dado que la obra de Handke va a represen-

LUCES DE FESTIVAL

tarse varios días fuera del Festival, volveremos a él.

COMPAÑIAS EXTRANJERAS

El Festival programó una serie de compañías extranjeras de diverso valor. Falló la Comedia Francesa, tras un «Tartufo» preciso y arqueológico, en su intento de montar a tres «nuevos autores franceses». La obra de Pinget, que cerraba este programa, casi no pudo concluir, dadas las protestas de un sector del público. El Teatro de Drama y Comedia, de Constanza, unido a la Linterna Mágica, de Praga, fueron dos ejemplos lamentables de la trivialidad y falta de compromiso que caracterizan a una gran parte del teatro de los países socialistas. Ya sabemos lo que la teoría dice al respecto, pero es obviamente ridículo —como lo es, por ejemplo, en las repeticiones de Malakovski, suponer que el «futuro» de que hablaba el dramaturgo es ya el presente de la URSS— que una compañía de Praga y otra de Rumania se presenten ante nosotros con entretenimientos dominicales. La versión portuguesa de «El proceso» adoleció, a mi modo de ver, de una limitación fundamental: se nos «contaba» la conocida historia de José K., sin que la puesta en escena de Arthur Ramos introdujese, en su misma poética, una perspectiva kafkiana. El «caso» perdía así muchas de sus significaciones generales y se nos hacía demasiado clínico. Más convincente pareció la versión de «La fierecilla domada», por el Teatro Nacional Young Vic, de Londres, hecha con gracia y con la precisión artesanal que caracteriza al teatro inglés.

Esto dicho, y dejando al margen las compañías españolas y la de José Luis Gómez-Fitz, los tres espectáculos más importantes han sido los presentados por el Roy Hart Theatre, el Teatro Nacional, de Mannheim, y el Teatro Insieme, de Roma. De Roy Hart hablamos extensamente en TRIUNFO a raíz de su venida a Madrid para dirigir unos cursos. Su espectáculo no plantea, como los más ingenuos han afirmado, un simple problema de «educación de la voz». La exploración de la voz es paralela o consecuencia de una investi-

gación general sobre la condición humana. Una vez más, el lenguaje es distinto —la voz—, porque es distinto lo que se busca y lo que quiere expresarse, aunque aquí, como en tantos lugares, se pierda eso de vista y vuelva a caer en el error de disociar el fondo de la forma y ver en esta última, simplemente, las distintas maneras de decir la misma cosa.

«Los bandidos» fue un ejemplo de tratamiento crítico de un clásico. Toda la falsa «grandeza» —en el sentido de gloria de las letras alemanas, genio universal, etcétera— de Schiller es irónicamente demolida y sustituida por una relación mucho más activa, más fresca y real, entre el espectáculo y el público. Desgraciadamente, a nosotros nos faltaba, para la total comprensión del trabajo, una relación precedente con Schiller, lo que privaba al grupo de Mannheim de una serie de connotaciones fundamentales. El trabajo de dramaturgia me pareció lleno de ideas, así como el tratamiento del espacio escénico y la caracterización antiheroica de los personajes.

Finalmente, el Teatro Insieme, el mismo de quien vimos en Barcelona «Los tres mosqueteros», según el montaje de Planchon, se trajo a Madrid un inteligentísimo y elaborado espectáculo. Constaba de una «Comedia del Arte» y de «El amante militar», de Goldoni, unidas ambas obras por un pequeño puente destinado a explicar la relación histórica y estética que existe entre ambas manifestaciones. El espectáculo era una reflexión sobre la historia del teatro moderno a partir de la Comedia del Arte. Meyerhold, Vachangov, Brecht, Strehler, Planchon, estaban, y no caprichosamente, en el trabajo de este grupo formado en su mayoría por gentes procedentes del Piccolo de Milán. Un espectáculo, en fin, que puso a prueba, con los temibles resultados que cabía esperar, el bajo nivel de la cultura teatral de nuestro público.

LA TEMPORADA EN MADRID

En esos cuatro meses entra también el comienzo de la temporada me-

drileña. Y nuevamente, lo que empieza a ser un hermoso secreto a voces. Me refiero a esto: los dos espectáculos más ambiciosos y con mayor incidencia en la vida social son «Luces de bohemia» y «El enemigo del pueblo». Este último, una versión de Miller de la obra de Ibsen presentada por Fernando Fernán-Gómez en el teatro Beatriz. Pues bien, Valle e Ibsen son, entre los teatros «no musicales», los que obtienen las mayores recaudaciones. Si a ambos títulos se agrega pronto la «Yerma» de Víctor García, quizá tendremos la base de los primeros meses de la actual temporada.

Discutida y merecedora de un largo análisis es la obra de Antonio Buero Vallejo «Llegada de los dioses», que plantea numerosas cuestiones. En cierto modo es una respuesta del autor a los ataques o reticencias de que viene siendo objeto por una parte de lo que podríamos llamar el «sector contestatario». Buero intenta debatir hasta qué extremos una lícita actitud política puede convertirse en ilícita justificación de los fracasos y frustraciones imputables a nosotros mismos. En el fondo, es la historia del escritor mediocre que se escuda detrás de la censura. Tema, como se ve, delicado y difícil, necesitado, para evitar ambigüedades, de clarificaciones, que Buero intenta hacer hasta donde le es posible. Obra con muchas claves, discursiva a fuerza de no poder y querer decirlo todo. Obra, en fin, que merece tenerse muy en cuenta a la hora de contemplar los cuatro meses de nuestra crónica.

«Romeo y Julieta» falló en el teatro Figaro. Y no deja de ser curioso que a las pocas horas de abandonar el cartel llegara la noticia de la concesión del Premio Nobel de Literatura a Pablo Neruda, autor de la maltratada versión de la obra de Shakespeare. El salto fue inevitable y el anuncio de «Romeo y Julieta» fue sustituido por el ya clásico en estos casos «¡Vuelve la comedia más divertida del año!», aplicado esta vez a «Una noche en su casa, señora». Aunque en esto de los «slogans» quien se lleva la palma es el que ha traído de nuevo a «La casa de las chivas», drama sobre nuestra guerra civil, que se anuncia como «¡El mayor éxito cómico de todos los tiempos!».

El nuevo Alfil —antiguo cine Pez— abrió la temporada con un viejo y sugestivo texto de Jorge Díaz: «El lugar donde mueren los mamíferos». El texto hubiera necesitado una adaptación a las circunstancias españolas para poner a salvo toda su carga crítica. Al no hacerse así, las intenciones del excelente autor chileno quedaron demasiado desvaídas. Otro teatro nuevo, o recuperado, el Benavente, registró la presentación de Lorenzo López Sancho como autor dramático. La obra, dirigida por José Luis Alonso, se titula «Aurelia o la libertad de soñar», y no deja de ser curioso que la abandonada tarea crítica de López Sancho en «ABC» haya sido asumida por Adolfo Prego, que dejó también un día de hacer crítica para estrenar una obra con la que habla ganado el Premio Lope de Vega.

De «Otelo» y «El mal corre» hablaremos en concreto en nuestras próximas crónicas. Así que con esto quizá quede registrado lo más importante del comienzo de temporada, aunque no estaría de más citar «Cómo ama la otra mitad», una inteligente comedia del inglés Ayckbourn, nada bien parada en el trasvase a la comedia española. ■ J. M. Fotos: RAMON RODRIGUEZ y MANUEL URÍA.

CRONOLOGIA

3 de julio: Cien representaciones en el teatro de la Comedia de «Tiempo de 98».

Doscientas representaciones de «Don José, Pepe y Pepito», en el teatro Infanta Isabel.

9 de julio: Inauguración del Pequeño Teatro Magallanes, con «La muy legal esclavitud», de Antonio Martínez Ballesteros y una versión musical de «Noche de reyes», de Shakespeare.

28 de julio: Se anuncia el Plan Cuadrienal del teatro español, que prevé una inversión de 680.000.000 de pesetas en gastos, ayudas y subvenciones.

30 de julio: Nueva convocatoria, declarada desierta la anterior, para la Campaña Nacional de Teatro 1971-1972.

4 de agosto: Estreno de «El retablo del flautista», por Tábaro, en el teatro Reina Victoria.

Nota en la prensa anunciando la prohibición de las representaciones de «Yerma» por la Compañía Nuria Espert, dirección de Víctor García, en el Teatro Griego, de Barcelona.

Muere el actor José Alfayate.

6 de agosto: Se prohíben las representaciones de «El retablo del flautista».

12 de agosto: Concesión del Premio Juan de la Encina a «La jaula», de José Fernando Dicenta.

21 de agosto: Doscientas representaciones de «Tiempo de 98», de Juan Antonio Castro, en la Comedia.

22 de agosto: Trescientos veinticinco escritores, actores, directores, empresarios, etc., de Madrid y Barcelona, se dirigen a la Administración solicitando la supresión de la censura e invocando diversas encíclicas.

27 de agosto: Estreno de «El lugar donde mueren los mamíferos», de Jorge Díaz, en el teatro Alfili.

17 de septiembre: Estreno de «Llegada de los dioses», de Antonio Buero, en el teatro Lara.

22 de septiembre: Estreno de «El enemigo del pueblo», de Ibsen, en el teatro Beatriz.

1 de octubre: Estreno de «Luces de bohemia» en el teatro Bellas Artes y comienzo del II Festival Internacional de Teatro, de Madrid.



«Los bandidos», un ejemplo de tratamiento crítico de un clásico. La retórica acuminada sobre Schiller es irónicamente demolida y sustituida por una relación mucho más activa.