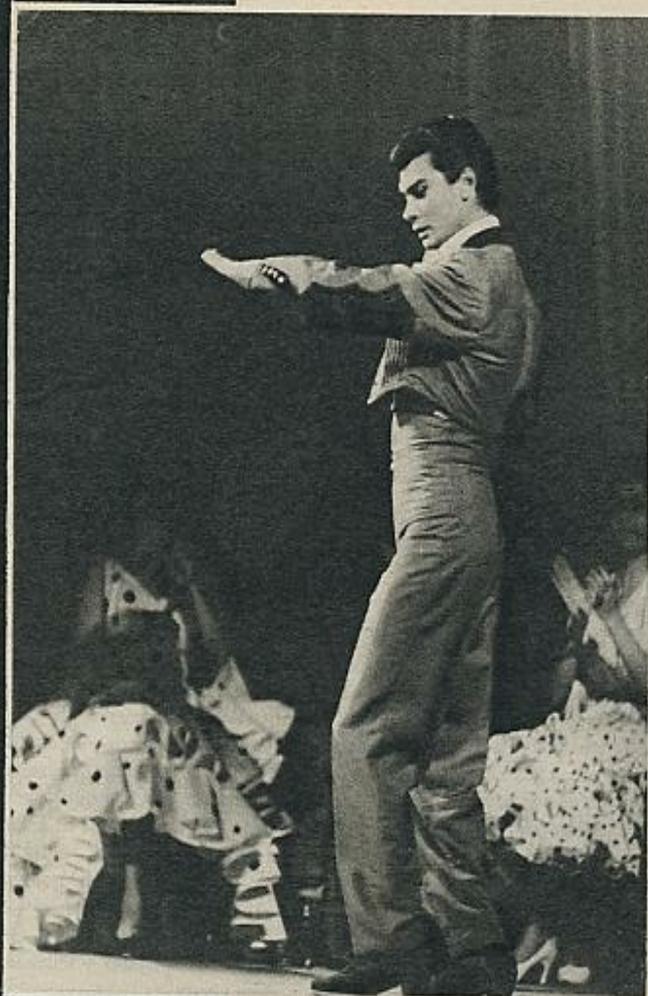


teatro
de
las
naciones

EL
FLAMENCO
PISA
FUERTE





«El Güito» bailando por «alegrías».



Manuela Vargas, llena de brío e inspiración, baila en la improvisación final.

ME es imposible mantener en la primera crónica del Teatro de las Naciones un cierto orden. Ya dije a los lectores que en esta ocasión mi compromiso era mayor que otros años. Después de un mes de trabajo, iba a París a presentar una «Antología Dramática del Flamenco», entre una serie de óperas breves de Darius Milhaud y la «Pentesilea», de Kleist. Entre la ópera moderna y el colosalismo romántico del dramaturgo alemán, Manuela Vargas, El Güito, Enrique el Cojo, Jarrito, Almadén y un grupo de gentes del flamenco, iban a someterse a ese análisis, casi siempre de terrible frialdad que padecen las compañías en las noches de estreno del Teatro de las Naciones.

¡Le flamencó, vous-savez! Y allí andábamos todos; yo con mi propósito de que el espectáculo justificase su título —Antología Dramática—, los periodistas haciéndonos las preguntas de siempre —¿Es la primera vez que trabajan en Francia? ¿Cuántos años tiene Manuela?— y los artistas que, la verdad, nunca vieron claro el espectáculo en la etapa de los ensayos, con una confianza conquistada en las cuatro representaciones celebradas en San Sebastián.

Los puntos de partida de esta Antología habían sido tres: 1.º la admiración de Planson por Manuela Vargas, a la que había visto bailar varias veces en España; 2.º la confianza de Plan-

son en mi criterio teatral. 3.º la colaboración de Enrique el Cojo.

Conseguir, por mi parte, la confianza de Manuela, fue sencillo. Es una de las «figuras» —en el sentido de que impone ese peso en cuanto sale a un escenario— más dóciles y sencillas que hoy trabajan en un escenario. Se hizo rápidamente su composición de lugar: mejor una idea, por mala que sea, que la confusión. Y se puso a trabajar.

La prensa francesa ha escrito de ella cosas maravillosas. Los comentarios de «France-Soir» y de «Le Monde», por citar dos periódicos importantes de características diversas, alcanzan la máxima altura en el elogio. Como decimos los provincianos, Manuela y su compañía acaban de «triunfar» en París.

No quiero dar los nombres de la compañía ni adentrarme en explicaciones autocríticas. La «Antología Dramática» ha llenado los tres días del Teatro de las Naciones. Ha saltado al Vieux Colombier, donde sigue sin una sola butaca vacía. Y ahora el «patrón» del Olympia quiere comprar el espectáculo para un mes. Pero no va a ser posible. Hay que ir a Roma, a Milán y a Londres.

La crítica ha sido buena. En algunos casos, excelente. Sin embargo, ha sido una lástima que la Antología haya sido juzgada exclusivamente por los críticos de danza, extraños a la pretensión de «drama popular» derivada de la estructura del espectáculo.

SIGUE



La «premiera»: Julien, el director general y Jean Villar.

En este orden, horas antes de escribir la presente crónica, he vivido una inolvidable experiencia al lado de la compañía y de Bernard Jenny, director este último de unas «Bodas de sangre» que prepara el Vieux Colombier para después de nuestras actuaciones. Jenny y Germaine Montero necesitaban grabar los cantos de fiesta de la pieza de García Lorca. (¡Qué bien los ha cantado toda la compañía!) Me han preguntado: «¿Admiran mucho sus artistas a García Lorca?» Les he dicho que no lo sabía, y que, en todo caso, ellos protagonizaban la poesía que Lorca quiso incorporar a nuestro teatro. En este orden hay algo que me parece bastante claro: lo «lorquiano» viene a ser el mundo de la Antología dramática visto «desde fuera», estilizándolo, sometiéndolo a la reflexión o intuición del escritor; más allá está esa realidad, aún no deformada por la literatura. Creo que el equipo de Manuela Vargas alcanza, justamente, a aproximarse —evidentemente cabe mejorar y enriquecer el intento— a la expresión de ese drama popular aún no tocado por el esteticismo. Esta ha sido la aventura. Aun ahora mismo los intérpretes ignoran las razones de la ligazón, el porqué el golpe del martinete va inmediatamente antes que el golpe del tambor de la saeta. Pero yo creo que el público si alcanza a penetrar en la caracterización precisa de lo flamenco, es decir, en esa raíz de donde salen una serie de bailes y cantos

diversos; sometidos en su conjunto a una armonía general. Si, como parece cierto, convinimos en que existe una cultura flamenca, una actitud peculiar de la colectividad flamenca, es muy sencillo deducir que el «flamenco», ordenado con seriedad e interpretado con rigor, es un drama que sustituye, con ventaja, los dramas escritos. Quizá, aparte otras razones —que se encuentran en los primeros capítulos de la historia de la danza— porque el baile y el canto encierran un margen de espontaneidad, de «baile y canto para uno mismo», que cuadran perfectamente con las circunstancias en que el arte popular se produce.

No puedo dejar de citar —contra lo previsto— algunos nombres. Escribo en el despacho del Vieux Colombier y hasta aquí llegan los aplausos. No hay más remedio que señalar el éxito de Enrique el Cojo, el gran maestro de Sevilla. «Un hombre cojo, pequeño, gordo, calvo, cincuentón y ¡admirable!», como decía un periódico. Enrique ha dado a la Antología un signo evidente —casi trepidante— de autenticidad. Con su pantalón marrón y su camiseta de punto, con la misma ropa con que anda por la calle, se lleva grandes ovaciones. Y El Güito, magnífico; y Jarrito y Almadén, dos grandes cantaores; y Rafael el Negro, Matilde Coral, Bolito, Bienvenido Maya, Loli Vargas, El Chano, un cantor fenomenal. Y el Sotito, Quini, Escudero, Sergent...

Toda gente formidable, que sale diariamente al escenario con el mismo gesto con que los espontáneos saltan la barrera para jugarlo todo a una sola carta.

El flamenco es el vous-savez; pero antes que eso, una cosa muy seria.

Estos bravos, que ahora mismo estoy oyendo, son el testimonio de que tenemos ahí una fuerza popular de la que es preciso ocuparse y a la

que es preciso abrir camino en nuestra vida cultural.

La próxima semana les hablaré de nuevos espectáculos.

Sólo quiero señalar que las óperas breves presentadas por la Opera de Manheim y la «Pentésilca», de los suizos, han merecido buenas críticas. Quizá en el caso de «Pentésilca» sobrase un cierto efectismo escénico. Pero también puede pensarse que resultaba obligado para arropar las dimensiones insólitas de la pieza. El hermoso drama de Von Kleist ofrece, sobre el escenario, numerosos problemas. Hay muchas situaciones de peligrosa materialización. Quizá por ello los suizos se han esforzado por subrayar cuanto pudiese alejar del realismo. Luces complicadas, plataformas, decorado de abstracciones... Y en medio una excelente actriz: María Becker.

la crisis del teatro contemporáneo

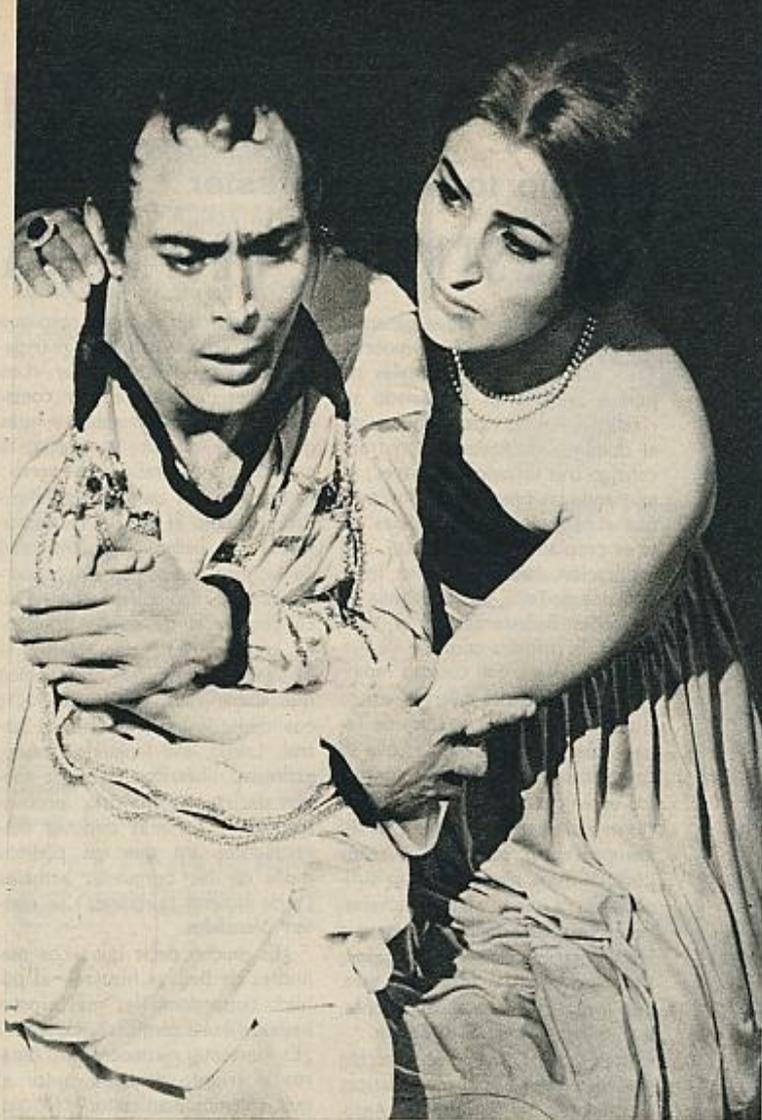
La semana próxima habrá en París cuatro espectáculos españoles: «Divinas palabras» y «Luces de bohemia», de Valle, estrenadas hace muy pocos días; «Bodas de sangre», de Lorca, que presentará Germaine Montero —la Madre Coraje del T. N. P.— en el Vieux Colombier y la Antología Dramática del flamenco, que seguirá en París por diez días más, ahora en L'Europeen.

Será una buena ocasión para hablar de estas cuatro formas del teatro popular, propuestas por la cultura española. Barrault, Wilson —que ha sustituido a Vilar en el T. N. P.— y Germaine Montero podrán dar opiniones y testimonios que juzgo de gran interés.

Ahora sólo quiero referirme a los dos últimos espectáculos del Teatro de las Naciones. Al «Ca-



María Becker en «Pentésilca», de Von Kleist. La obra que ha merecido una de las mejores críticas.



«Calígula», de Camus, por el Teatro Municipal de Túnez. En escena, el actor Aly Ben Ayed.



«La comtesse Cathleen», de Yeats, por el Dublin Festival Theatre.

ligula», de Camus, presentado por la Compañía Municipal de Túnez y a «La Comtesse Cathleen», de Yeats, que ha traído el Dublin Festival Company. El tono ha sido discreto. Y, contra todos los pronósticos, la crítica ha aceptado la versión tunecina de «Calígula» con mucho más agrado que la obra de Yeats.

En este orden, el Teatro de las Naciones parece haber impuesto, año tras año, un criterio que quizá quepa estimar altamente revolucionario en un país donde la «diva», el «monstruo sagrado», ha sido un elemento de apoyo de las representaciones dramáticas. Hasta la fecha, dentro del primer mes de la actual temporada del Teatro de las Naciones, han pasado varias primerísimas figuras de la escena internacional: la suiza María Becker, intérprete de «Pentesilea»; Aly Ben Ayed, uno de los mejores actores del mundo árabe; Edith Dunne, la irlandesa de «La Comtesse Cathleen»... Pues bien, la posición de la crítica y del público ha sido, en el mejor de los casos, tolerante. Pero sin ningún entusiasmo. Y, con respecto a Edith Dunne, feroz. Nadie quiere ver «grandes divos» en el Teatro de las Naciones. Hay como una vuelta a lo sencillo, a las verdades concretas. De ahí el triunfo de nuestra Antología Dramática del Flamenco. De ahí el interés con que es aguardada la cantante negra Odetta. Gruesa, ya mayor, acompañándose ella misma con un sencillo instrumento de cuerda, perma-

nece en escena durante dos horas. Sola, sin más fondo que una cámara. Canta «spirituals» y toda la diversidad de las mejores expresiones del folklore negro de los Estados Unidos. Quizá en París, como máxima concesión, tendrá un contrabajo como acompañamiento. Todo el mundo lo dice: el espectáculo de Odetta será más o menos aburrido, más o menos monótono, más o menos comprensible. Pero será «auténtico». Escapará a esa carga de intelectualización y esteticismo, tan laboriosamente conseguida en un siglo de teatro, que parece haber sumido a la escena en un proceso de deshumanización e idealismo.

Ha sido una experiencia inolvidable ésta de ver cómo tres extraordinarios dramaturgos, Yeats, Camus y Von Kleist, no lograban despertar la atención del público. Cierzo que el idioma es una barrera. Pero creo que el hecho es mucho más agudo. La complicada —y bien dispuesta— plataforma de «Pentesilea» o su rebuscada iluminación provocaban, apenas alzarse el telón, una actitud de tedio.

Para mí, que ludo en un medio teatral como el español, de tan abrumadora y penosa simplicidad, estas representaciones significaban, en alguna medida, el punto extremo a que puede aspirar una cultura teatral asentada sobre los principios del «teatro europeo» forjado en este último siglo. No hay duda que no ha sido tiempo perdido y que toda la cultura teatral del futuro

deberá partir de ahí, como etapa en la que un sentido de la «teatralización» enriqueció la expresión escénica con numerosas convenciones. Ahora bien, quizá la aventura inmediata va a ser dejar un poco a un lado toda esa experiencia. Tenerla como sabiduría marginal. Porque una cosa parece cierta: si el Mito clásico respetaba al hombre —a pesar de sus esfuerzos por darle dimensiones colosales y heroicas—, los Mitos del teatro moderno han acabado por proponernos una sustitución. Hasta el realismo, de un modo inexplicable, puesto que aspira a la versión desmitificada de la tragedia humana, parece incapaz de dominar su método, de evitar que el «ismo», la actitud del autor, su cultura no llegue a ser un instrumento deformador.

Es como si la verdad hubiese huido de la escena. Y haya llegado el momento de recobrarla. Donde sea. Como sea. En el circo. En la «boite». En la pequeña sala. Ante la luz despreocupada. Allí donde sea posible disminuir el margen de ficción y la conciencia del «éxito».

Bien sé que todo esto se presta a grandes polémicas. Que cada afirmación está llena de condicionamientos. Pero esto no cambia la cuestión. Necesitamos un teatro que no corresponda al bla, bla, bla, desde el cual se ha escrito una penosa parte de la historia contemporánea.

JOSE MONLEON