

T EATRO

Un error: no al Living

«He aquí una de las causas de la oposición que, así en política como en literatura, hallamos en nuestro pueblo a las innovaciones. Que en vez de andar y caminar por grados, procedemos por bríncos, dejando lagunas y replitiendo sólo la última palabra del vecino. Queremos el fin sin los medios, y esta es la razón de la poca solidez de las innovaciones». LARRA.

Cuando la música de Wagner empezó a llegar a los programas de los conciertos, muchos melómanos se escandalizaron. Sin embargo, dada la importancia que Wagner cobraba en la moderna historia de la música, los directores de las orquestas comprendieron que, gustando a unos e irritando a otros, era necesario interpretarlo.

Cuando llegaron a España las primeras obras del teatro romántico francés, pese a que vulneraban las veneradas "tres unidades", los directores de las compañías comprendieron que debían representarlas, aun sabiendo que serían muy discutidas.

Y así, miles de casos, porque esa es la "regla de oro" del progreso.

Pues bien, principio tan sensatísimo acaba de ser vulnerado en España por la comisión que ha cerrado el paso a las actuaciones del Living Theatre en el Figaro, de Madrid, traído por la Compañía de Nuria Espert, y en el Romea, de Barcelona, traído por Carlos Lloret.

La investigación del Living Theatre —sobre las vías de Artaud y Piscator— constituye uno de los fenómenos más importantes y fundamentales del teatro internacional moderno. Su influencia ha sido vastísima y alcanza a docenas de directores, teóricos y compañías de primer orden. En España estuvieron hace un par de años, despertando, como corresponde a todo movimiento innovador, la admiración o las iras de los espectadores. Pese a lo fugaz de su paso, no es difícil rastrear su magisterio en muchos jóvenes directores que les vieron trabajar en Valladolid, Barcelona, Sevilla, Búbaio y San Sebastián, ciudades de su jira. El "Marat-Sade" de Marcelline y "Las criadas" de Victor García, los dos espectáculos más interesantes del teatro profesional español de

los últimos años, pertenecen a su órbita.

El que yo escriba que la experiencia del Living es tan importante, podría tomarse por una "toma de posición" en la polémica. No es eso lo que pretendo. Porque esta vez hablo en nombre de la importancia del Living, internacionalmente reconocida, de los meses a teatro lleno en el Londres del 68, de su reciente jira por toda Norteamérica, de su trabajo en todos los países occidentales transpirenaicos, de los miles de páginas que les ha consagrado la prensa de todo el mundo, de los libros, de las películas que tienen por eje la experiencia del Living Theatre, de Nueva York. Hablo del valor objetivo de un hecho cultural.

Así las cosas, el veto a su jira —máxime cuando ya vinieron hace un par de años, e incluso trabajaron en el Festival de Teatro Nuevo, de Valladolid, con subvención oficial— significa un extraño y confuso paso atrás. Aceptemos que un ilustre crítico barcelonés escribiera que se trataba de "teatro de gamberros para gamberros"; otros podían replicar, sin duda, que el teatro que a ese ilustre crítico le gusta es, casi siempre, un "teatro viejo para viejos", o cosas mucho más crueles. Lo que choca es que se haya tomado partido por uno de los sectores y se haya privado a la vida teatral española —incluso a los niveles minoritarios de la jira y con un espectáculo archirrepresentado en todas partes— de una experiencia que figura en los libros de texto del teatro occidental contemporáneo.

La paradoja vuelve a ser la de siempre. Trabajar a saltos y seguir a distancia los magisterios europeos. Apartar con esquemáticos apriorismos aquello que nos hace falta para andar sólidamente, aquello que debe ser conocido y experimentado para superar nuestra eterna disyuntiva entre la ignorancia o el salto en el vacío. ■ JOSE MONLEON.

La muerte del Cómic

Toda la prensa madrileña ha llorado la muerte del teatro Cómic, el que fuera un día hogar de Loreto Prado y Enrique Chicote. Los teatros, por contradictoria que sea su historia, tienen siempre en su haber noches triunfales, estrenos polémicos, interpretaciones excelentes, palabras de autores nerviosos y aclamados, miles de rostros atentos de espectadores, imágenes oscuramente conservadas entre

las paredes y oscuramente aniquiladas cuando esas paredes se destruyen. Los teatros —en medida superior a cualquier otro edificio público— acaban por parecer un organismo vivo y su muerte tiene siempre un vago aire de funeral colectivo.

En el caso del Cómic, sin embargo, no resulta nada fácil hacer una nota necrológica decente. Porque, junto a los datos positivos —esos que siempre se recuerdan en los entierros para magnificar la biografía de los difuntos—, hay una infinidad de horas perdidas, de horas desapercibibles, ante obras sin ningún valor y entre la más destartada disposición arquitectónica. En principio, el teatro desaparece por razones financieras extrateatrales; en realidad se muere de viejo. Y las tales razones no hacen más que confirmar el anacronismo de un teatro como el Cómic en los tiempos en que el confort se ha convertido en un programa político. Ir a ese teatro ha supuesto, durante años, algo así como meterse en el «túnel del tiempo», como sentirse espectador de un teatro de viejas décadas. Digaos, pues, respetando todas las lícitas nostalgias y recuerdos, que el Cómic murió de viejo, bastantes años después de lo que, por lógica, le correspondía.

Hay que preguntarse, sin embargo, hasta qué punto esta notoria vejez ha sido advertida. Y concluir que sólo levemente, puesto que siendo generalmente viejos nuestros teatros, la vejez parece la cosa más natural del mundo. Bastaría para comprender lo que digo comprar la historia de las salas cinematográficas con la de las salas teatrales. Aun dentro de nuestro conservadurismo arquitectónico, los últimos años registran una visible renovación de aquéllas, ya se trate de locales de nueva planta, ya de locales simplemente remozados. La mayor parte de los cines son salas cómodas, en las que, con mejor o peor gusto, se ha hecho un esfuerzo para que el espectador acceda al espectáculo sin esfuerzos complementarios. Incluso al amparo de una legislación, discutible pero sugerente, los cines de Arte y Ensayo han supuesto la «especialización» de ciertas salas, la orientación previa del público respecto de unos determinados tipos de programación. Diríamos, en resumen, que los problemas del cine son, en general, ajenos a sus medios técnicos de exhibición. En cambio, las grandes limitaciones del teatro

español empiezan ya en la arquitectura y las limitaciones técnicas de sus viejas salas y escenas. Viejas en edad y destartamiento, o viejas en criterios arquitectónicos en el caso de los teatros de más reciente construcción. Todos los debates arquitectónicos, todas las consideraciones sociopolíticas, todas las demandas de los hombres de teatro, en torno al «lugar del teatro» que corresponde a nuestra época, han sido sistemáticamente desoídas o ignoradas. Nuestra tibia evolución ha habido que plantearla siempre en teatros a la italiana, con el público dividido en categorías, muchas butacas de mala visibilidad y un escenario enmarcado terriblemente lejano. Se han quitado, a veces, las primeras filas del patio de butacas para permitir la invasión del escenario, se han utilizado los palcos de proscenio, incluso se han alzado practicables en el pasillo central o los actores han recibido a los espectadores en el vestíbulo. Se ha testimoniado así la inadecuación de una arquitectura pensada para otro teatro y para otra imagen de la sociedad, para una dramaturgia puramente literaria y un auditorio dividido en castas económicas. Los grupos experimentales, por su parte, han expresado su incompatibilidad con el aparato económico de esas grandes salas, sin que, hasta la fecha, dadas las exigencias sindicales y el antiquadísimo reglamento de espectáculos, hayan podido abordar la construcción de la pequeña sala que su trabajo necesita.

Cosas todas estas que ocurren en el Occidente transpirenaico desde hace muchos años, con la experimentación sobre el «lugar teatral» —y la consiguiente concreción arquitectónica— a la vez que sobre el teatro y sus relaciones con la sociedad.

El Cómic ha muerto. Descanse en paz. ■ J. M.

ARTE

Manolo Angeles Ortiz:

Una visión andaluza del mundo

Prefiero llamarle por su verdadero nombre —Manolo—, y no por el nombre ofi-

cial que figura en su documentación y en la portada de algunos catálogos. Manolo Angeles Ortiz pertenece a la segunda generación de la Escuela Española de París, la que llega allí en los «años veinte». Toda su vida conocida de pintor se desarrolla allí y en el Río de la Plata, como nos descubre el poema de Alberti... Pero hay una época de magisterio juvenil, española, andaluza, como nos descubre el oportunísimo retrato a lápiz de Federico García Lorca, del año 1924, época esa de la pintura española que habrá que historiar alguna vez... Esta es su segunda exposición española de los últimos años (la anterior fue en el Museo de Arte Contemporáneo).



Entre una y otra exposición hay, claro, una cierta evolución formal, pero a ambas las une una cierta persistencia temática: Andalucía. Es decir, no, la persistencia no está en la temática, sino en la estructura de la temática. No es lo suyo una visión del mundo andaluz, sino una visión andaluza del mundo. (Parece mentira, después de tantos años! Lo andaluz viene a ser algo así como un pudor por la grandilocuencia y la solemnidad: una especie de antimonumentalidad. De ahí, creo, «la gracia», como se la llama, que es como un quiebro antiperfeccionista, una ruptura leve con el ideal de la exacta normatividad... pero dentro de la norma, para que quede perfectamente destacado lo antinormativo.

Manolo Angeles Ortiz usa una geometría increíble —increíble de sí misma— que busca siempre romper con el Orden a través de un desorden no definitivamente peligroso; que introduce el imperio de lo minúsculo en el reino de lo grandioso. Es una pintura que está contra la medida, pero no con la desmesura, porque está contra lo descomunal porque quiere estar con lo comunal, con lo común, con lo corriente, con lo popular...