

Marcio Veloz Maggiolo, un finalista del suspendido Biblioteca Breve

«Encabalgando casi constantemente a la narración el proceso de creación de la novela, va negándose no ya sólo la identidad de los personajes, sino la veracidad de sus acciones, hasta crear un clima de frenético barroquismo que corresponde y desarrolla la historia de un hipotético hijo de uno de los principales jerarcas de la dictadura trujillista. El caos de un país esclavizado, la problemática de su falsa libertad tras la caída del dictador, su dependencia del imperialismo, son las constantes de este libro, que un grupo de intelectuales, en sus búsquedas artístico-erótico-alcohólicas, entremezclan para conseguir una radiografía de la América Latina hirviente y sofocada».

Este ha sido, fue el dictamen del Jurado del Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral, al declarar una de las 28 finalistas la novela «Esta tierra caliente», de Marcio Veloz Maggiolo.

Marcio es un joven intelectual dominicano, treinta y cuatro años de edad, profesor de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, autor de varias obras literarias de gran acogida en su país. Miembro dirigente o fundador de varias organizaciones culturales, entre ellas del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Autónoma de Santo Domingo y de la Comunidad Latinoamericana de Escritores. Ex diplomático en México e Italia.

—Los conflictos de Seix Barral han impedido que, por ahora, conozcamos su novela. ¿Qué puedes decirnos de «Esta tierra caliente»?

—La novela son muchas estructuras al mismo tiempo. Está montada sobre un proceso dinámico... Yo la he denominado protonovela. Es decir, son muchas cosas que quieren ser una novela, pero que no llegan a serlo. Está montada sobre dos fenómenos fundamentales: derrocamiento de la «era» de Trujillo y la guerra de abril de mil novecientos sesenta y cinco. Entre estos dos planos y el actual como base, que puede ser la síntesis, he montado la novela. Entran los más diversos estratos sociales. La primera parte de la novela está narrada por uno de los hijos de los coroneles de la dictadura.

—Sí, pero...

—Me explico: la novela está estructurada en lo que yo llamo capítulo, anticapítulo, subcapítulo... Un personaje narra un acontecimiento que puede ser real o no, pero que en la novela es real. El que lo narra lo da como real. Pero ese personaje o una persona opuesta, en el capítulo siguiente, destruye todo lo que ha dicho el anterior. En toda esta creación y destrucción lo que hay es un proceso de tesis y antítesis que al final se sintetiza con la presencia de un personaje que aparece en la novela con rasgos muy raros, muy difuminados. Es el personaje que ha pensado todo lo que se ha descrito en la novela.

—Y en cuanto a los estratos sociales que entran en ella...

—Prácticamente, toda la sociedad completa. Es decir, los personajes básicos de la novela son personajes de la burguesía intelectual, pero, naturalmente, se mueven dentro de sectores oligárquicos en muchas ocasiones. Es el caso del intelectual joven de Latinoamérica que tiene prestigio y que resulta interesante para sectores de la alta sociedad que trata de utilizar a éstos como trampolín, como una especie de mascota para demostrar su intelectualismo, su relación con la gente que tiene educación, que tiene conocimientos de artes...

—Y en cuanto a técnica se refiere, ¿cómo encuadras tu

nuevo tiene una serie de factores muy viejos, si vale la expresión. Es un estilo muy nuevo utilizando los viejos recursos. Es decir, Carpentier es un escritor barroco, con gran sentido de la realidad, con un dominio maestro de la pluma. Nueva narrativa es el cubano Lezama Lima, barroco también, lleno de párrafos muy oscuros en ocasiones, a veces onírico, otras ni siquiera novelista. Nueva narrativa lo es Vargas Llosa, más dentro de la cosa realista, dentro de los mecanismos de tiempo, utilizados magníficamente. Nueva narrativa es, también, Juan Carlos Onetti, bastante tradicional. Esto de nueva narrativa es muy difícil de definir ahora, dentro de lo que podría ser las nuevas estructuras de la novela latinoamericana, que sí las hay. Dentro de esa narrativa hay nuevas estructuras y hay estructuras que no son nuevas. Podríamos hablar, dentro de esas nuevas estructuras, de la novela latinoamericana, ¿de acuerdo? Pues bien, yo no creo haber hecho ningún aporte importante, quizá lo que he hecho es manejar con muchos recursos las diversas aportaciones que han hecho otros. No creo que haya nada nuevo aparte de la utilización de los recursos. Trato de utilizar una manera completamente nueva. Uso cosas que soy muy viejas ya, que se usaron a principios de siglo entre los surrealistas. Utilizo cosas como la tras-



novela dentro de la nueva narrativa latinoamericana?

—Lo que se llama nueva narrativa latinoamericana es muy ambiguo, ya que, por ejemplo, dentro de esa nueva narrativa hay hombres como Alejo Carpentier que, desde el punto de vista técnico, de

posición de los tiempos, los procesos de tesis y antítesis que son viejos. Se usan desde la filosofía hegeliana y marxista. Todas estas cosas mezcladas dan una nueva visión, pero no dan una nueva narrativa. ■ PABLO A. MARTINEZ.

T **TEATRO**

Grotowski, en el Teatro Español

Desde hace varios meses, en uno de los saloncillos del Español, suele celebrarse todos los lunes una conferencia teatral. A veces se han ofrecido lecturas y, en otras ocasiones, la propia titular ha ilustrado las conferencias con escenas de la obra que tenían en cartel. La iniciativa ha sido buena y entra dentro de ese tipo de actividades que, sin echar las campanas al vuelo, debieran multiplicar todos los teatros y, muy particularmente, los subvencionados y nacionales.

Clausurando estos encomiables lunes del Español, un acontecimiento "fuera de serie": la presencia de Grotowski. Siento que el cierre de la revista me obligue a escribir este comentario antes de que el acto se haya celebrado y que ustedes lo lean cuando ya sea historia. ¡Qué le vamos a hacer! Salvo imprevistos, la próxima semana incluiremos un resumen de cuanto Grotowski haya dicho en el Español, pero ahora es informativamente imprescindible hablar un poco de este polaco, no fuera a crear el lector de TRIUNFO que su paso por Madrid había sido subestimado.

Grotowski es uno de los dos o tres grandes "monstruos sagrados" del teatro moderno. El mundo está lleno de jóvenes actores y directores que necesitan hacerle preguntas. Sobre todo, porque, pese a la calidad y atractivo de sus escasos textos teóricos, lo que Grotowski plantea es un largo trabajo de investigación, un inacabable cuestionario cuya respuesta sólo es posible hallar en la práctica. Todavía en los países donde el experimentalismo es cosa habitual, el salto propuesto por los "innovadores" es siempre pequeño porque las gentes de teatro conocen el resultado práctico de una serie de especulaciones anteriores. Teatro "épico", teatro de la "crueldad", método, no son peticiones especulativas, espo-

rádicos experimentos, sino la teoría de una serie de espectáculos acabados y contemplados ya sin el acicate de una "puesta al día". En España, en cambio, con Grotowski sucede lo que tantas veces ha sucedido ya en nuestro teatro. Entre nosotros, por ejemplo, la crítica brechtiana del teatro stanislavskiano no es posible entenderla correctamente si, antes, nos hemos pasado por alto, o reducido a lectura y ejercicio de unos pocos, al mismo Stanislavski. También se hace difícil, por citar otro ejemplo, la aproximación al Living, en la medida en que el grupo se esforzaba por aproximar caminos —Artaud y Brecht— que aquí no hemos transitado regularmente. El desenfoque que resulta de estos dos tiempos del teatro, el nuestro y el del mejor teatro europeo o americano, perfectamente ligado a la asincronía que asimismo existe entre los tiempos históricos, entre nuestra participación en los acontecimientos y corrientes sociopolíticas y la participación de tales países, es inevitable. Y duro, porque si arriesgado resulta querer "estar al día" en teatro, cuando no se está en otras cosas que influyen poderosamente sobre él —basta relacionar los niveles de la censura española con lo que se estrena en París, Londres, Berlín o Nueva York—, tampoco es posible aceptar, como hacen algunos de nuestros críticos, que esto es una maravilla y que basta con seguir nuestras tradiciones escénicas. Queda, todavía, un tercer camino, el más razonable: dialecticizar cuanto llega de fuera, relacionarlo con la vida española, procurar integrarlo a la reflexión que todo hombre de teatro ha de hacerse sobre los destinatarios de su trabajo. Lo malo es que esto, además de difícil, es prácticamente imposible, porque "de fuera" nos llegan artículos, fotografías, referencias, pero no "espectáculos". El Berliner Ensemble, el T. N. P. de Jean Vilar, el Teatro de la Ciudad, dirigido por Planchon, el Teatro Laboratorio de Grotowski, el Workshop inglés de la Littlewood, los montajes shakespearianos de Brook, por citar algunos casos de compañías heterogéneas pero igualmente influyentes sobre el teatro mundial de nuestros días, no han actuado en España. Y el Living, única compañía de esta categoría que lo ha hecho, se ha visto constreñida a montar una sola obra, ha sido excluida del Nacional de Cámara y Ensayo, ha sido insultada por la crítica conserva-

dora y se le ha impedido volver.

¿Qué podrá decirnos Grotowski? ¿Cómo va a aclarar todas las cuestiones que el conocimiento teórico de sus ideas plantea? Lógicamente, no conoce el trabajo español de quienes han querido seguirle. Viene a nosotros como un Papa que se reúne por vez primera con sus nuevos, fervorosos e inseguros creyentes. Será interesante oírle. Es seguro que dirá cosas que irarán por tierra ciertas interpretaciones míticas de sus textos. Pero sólo será eso, una hora de Grotowski en Madrid, sin rozar siquiera la piel de ese viejo e irritable sordo que llamamos el teatro español.

■ JOSE MONLEON.

El cierre de El Molino

Buena parte de las preocupaciones superficiales de amplios sectores de la población barcelonesa se orientan hacia la suspensión gubernativa que pesa sobre El Molino. El Molino es el último superviviente del «teatro de variedades», del «music-hall» español. Se trata de un caserón, ya cercano por viviendas de vecinos, sobre cuya fachada principal aparece un molino, un molino rojo. Era una de las pocas muestras de «teatro participante» que había en España. Desde unos bancos con pupi-

El espectáculo de El Molino nunca ha ofendido a nadie. Los conatos de «strip tease» a la española siempre eran eso, a la española, muy a la española. Los intercambios verbales entre Johnson o Mary Merche o la ya retirada Lidia con el público tenían el nivel celtibérico suficiente como para que El Molino hubiera sido declarado «de interés nacional».

Y, sin embargo, en una mala noche, alguien pisó por primera vez El Molino y no creyó ni lo que veía ni lo que oía. ¿Cómo se podía ver aquello y oír aquello en un país que estaba votando una Ley de Peligrosidad Social? El mecanismo también es un riesgo cultural que se corre desde

Respuesta oficial a la carta de Diego Salvador

En nuestros últimos números nos hemos referido ampliamente al estreno de «Los niños» en el Español y a las circunstancias especiales que concurren en su montaje. También publicamos una entrevista con Diego Salvador, el autor de la obra, y la carta abierta que remitió a toda la prensa. Para completar la información sobre el estreno del Premio Lope de Vega —retirado, por liquidación de temporada, a la semana de estar en cartel—, incluimos ahora la respuesta que la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos ha dado a la carta que ya conocen nuestros lectores (TRIUNFO, núm. 422).

Primero. El autor afirma —lo cual es cierto— que las fotografías que «jugaban» en su texto no debían pertenecer a un país «determinado», dada la «intención humanística» de su obra. Y, efectivamente, para que no perteneciesen todas a un «determinado país» —los Estados Unidos—, fueron sustituidas algunas de ellas por otras que reflejaban acciones de guerra de numerosos y distintos países, como Checoslovaquia, Alemania, Inglaterra, Oriente Medio, etc. Entendemos, por tanto, que con esta diversidad de fotografías se cumplía, fielmente, la «intención humanística» del autor, salvo que el mismo considere fundamental para su «intención humanística» que apareciese en el escenario una monumental fotografía del Presidente Kennedy y su familia, como prototipos de una importante familia industrial. Lo cual hubiera resultado, además de inexacto —los Kennedy no son una familia típicamente industrial, sino política—, tendencioso y vejatorio para la persona del fallecido Presidente de los Estados Unidos.

Segundo. Otro de los motivos de fricción durante el montaje escénico de la referida obra, fue la retirada de una fotografía en la que, prosiguiendo con la «intención humanística» que impregnaba la obra y sin que en el texto —totalmente autorizado por la censura— figurase su descripción, se reproducía en grandes dimensiones una moneda de los Estados Unidos.

Deseamos puntualizar que un teatro nacional, como lo es el Español, no puede ni debe ofender pública o gratuitamente a un país con el que mantiene cordiales relaciones. Puede y debe realizar, naturalmente, un montaje en el que se ataque la violencia y la opresión, se produzca aquella donde se produzca y realice ésta quien la realice. Otra cosa sería injusticia y partidismo. Es ésta una norma común que se respeta en todos los países civilizados, siempre que los estrenos de las obras o los actos culturales sean realizados oficialmente. En la cuatrienal teatral que se celebrará el próximo mes de junio de 1971, en Praga, y en la que participará nuestro país, una de las cláusulas referentes a la admisión de trabajos dice textualmente:

«El Comité se reserva el derecho de exclusión de aquellas obras que puedan ofender a alguno de los otros países». El texto de la obra «Los niños» fue respetado y representado íntegramente sin que la censura suprimiese una sola palabra o frase, limitándose el director escénico —siguiendo las instrucciones del ensayo general para la censura— a universalizar el problema de la violencia en el mundo, sustituyendo fotografías que habían sido elegidas por el autor y cuya descripción particularizada no figuraba en el texto, como fácilmente puede comprobarse en la edición publicada por la editorial nacional.

Tercero. Se lamenta, asimismo, el autor de que la «intención humanística» de su obra se vea perjudicada porque alguna de las fotografías no se ajustaba, en detalle, a la descripción que daba en el texto.

Queremos dejar bien definido que el director artístico de la obra intentó por todos los medios, a través de las agencias gráficas nacionales e internacionales, filmotecas, etc., encontrar documentos verídicos que se ajustasen lo más posible a las citadas descripciones del autor. Finalmente, no creemos que la ausencia de un determinado detalle —inexistente en los archivos— perjudicase gravemente la «intención humanística» de la obra, y mucho menos su calidad literaria y teatral.

La muerte de Tartufo

El «Tartufo», de Molière, trasladado por Enrique Llovet y dirigido por Adolfo Marsillach, ha muerto en el teatro de la Comedia, de Madrid, después de ser, durante toda la temporada, la máxima atracción teatral de la ciudad. El juicio podría ampliarse diciendo que jamás, al menos en las últimas décadas, un clásico llevó tanto público al teatro y demostró que era algo más que un documento literario del pasado. En este sentido, con independencia de cualquier otra consideración, la versión de Llovet y el montaje de Marsillach han constituido un ejemplo de actualización de un clásico, capaz de suscitar una serie de posiciones polémicas y de interesar a muchos miles de espectadores desinteresados del dato erudito o la lección de historia. «Tartufo» queda así como un interesante hecho sociopolítico y estético de los años 69-70. La anunciada imposibilidad de que dicha versión sea representada en España fuera de Madrid y la proyectada jira de Marsillach por el extranjero son los testimonios últimos del interés y significación de este «Tartufo», a cuya sombra ha vegetado, sin pena ni gloria, una versión más literal y pulcra de López Rubio, montada en varias capitales españolas por José Tamayo.



tre, desde unos palcos increíbles, los espectadores podían increpar a las «vedettes» y a la variada gama de varones que aparecían en el escenario. La gracia de El Molino consiste precisamente en que desborda todos los límites de la chabacanería y se convierte en un liberador espectáculo en el que todo es broma y parodia de sí mismo. Allí han actuado el tierno e inteligente Johnson, las «vedettes» históricas: Bella Dorita, Matty Mont, Mary Mistral, Mary Merche, Gemma Pulido. ¿El público? Matrimonios de tenderos en olor a peluquería, forasteros, especialistas en marketing, gauche divine, jóvenes grupos de obreros que viven «su noche» y parejas maduras de los más diferentes niveles sociales que buscan el matiz inspirador que les recupere una noche de su juventud o el simple divertimento del sexo convertido en payasada.

la derecha y horas después, el escandalizado, una autoridad según parece, conseguía la suspensión de El Molino por tres meses. Este golpe puede ser mortal para una institución frívola que ya vive cercada por la apatía de los especuladores de terrenos y por otros intereses de variado matiz ultramontano.

El Molino está mereciendo muchas voces de defensa desde su cierre. No hace mucho, TRIUNFO dedicó a este varado molino un reportaje de Luis Carandell. La desaparición de El Molino sería un atentado contra la alegría nocturna de una ciudad que frunce el ceño en exceso. Paraiso de la iniciación y del recuerdo, refugio de artistas identificados totalmente con su espíritu paródico, El Molino bien vale una lanza, pero no de extraños quijotes que siguen confundiendo los molinos con gigantes. ■ M. V. M.