

a Memphis a bordo de un precioso coche Winton Flyer y en compañía de dos capataces de los establos de alquiler de su abuelo, el "Jefe" McCaslin, comienza a subir los primeros peldaños de la edad adulta a través de sus más nacientes choques vitales (la clandestinidad, la mentira, la prostitución, la violencia, el sabor de la lucha y el triunfo, el racismo, la injusticia, el castigo), se inserta en la mejor tradición del cine americano, en lo más vital y directo —con un sentido de la naturaleza casi rousseauniano— de la expresión de un pueblo primitivo, con su constante actuar sin reflexión previa. Faulkner —autor de dos de los mejores guiones de toda la historia del cine USA: "To have and have not", sobre el relato de Hemingway, y "The big sleep"— está presente en cada uno de los planos que narran la evolución de este Zazie americano, estupidamente interpretado por Mitch Vogel. Sus recuerdos de infancia han conseguido —¡por fin!— las imágenes idílicas que siempre han buscado. ■ F. L.

## TEATRO

### «Todo en el jardín», o la América de Albee

Marsillach, legítimamente dolido por la imposibilidad de llevar «El Tartufo» a toda España, decidió retirar su nombre de la temporada del Fíguro. Nuestro director debió de pensar que no era lógico andar por Méjico con la obra de Molière, poco menos que exiliado artísticamente, mientras su nombre aparecía en el cartel de «El malentendido», la obra de Camus montada por él para la compañía de Gemma Cuervo y Fernando Guillén, que debía abrir el citado teatro. La situación resultó así muy delicada para quienes, además de presentarse en Madrid con compañía propia, se veían privados de un título ilustre, de un montaje solvente y de un espectáculo ya «rodado» ante el público de Barcelona y Valencia.

«El malentendido» resultaba, en cualquier caso, un espectáculo que definía la ambición intelectual de la joven compañía. Todo se puso, pues, en contra, porque lo que era asimismo obvio es que había que aprovechar la «oportunidad» y presentarse en Madrid. «Todo en el jardín», la última obra de Albee, acudió en solícito socorro; el público aplaudió mucho la noche del estreno, y ya es seguro que Gemma Cuervo y Fernando Guillén han encontrado una buena puerta de acceso al censo de las compañías estables españolas.

Es justo tener en cuenta todas estas incidencias prologales, ya que, además de un espectáculo, se trata de examinar esta vez una compañía que nos expone sus primeras autodefiniciones. «El malentendido» era una obra mucho más importante y rica que «Todo en el jardín»; es también casi seguro que habría interesado menos al público, que la gozó la otra noche en el Fíguro. La sustitución, en todo caso, funcionó, porque Albee es un autor de prestigio y la compañía necesitaba empezar con un éxito.

### Desde dentro, desde fuera

El teatro «off Broadway» se planteó, años atrás, como un teatro crítico, estética e ideológicamente subversivo, un teatro de espaldas al perfeccionismo trivial de la mayor parte del teatro de Broadway, el de las brillantes y ajustadas comedias musicales. Era un movimiento que tenía, como es lógico, sus raíces y razones socio-políticas, ajustándose en sus autores, sus compañías, sus locales y sus públicos, a una voluntad de ruptura, encarnada, a escala internacional, por hombres como Gelber, Kennet Brown, Julian Beck o el Albee de «Historia del "zoo"».

Hoy, el fenómeno «off Broadway», tal y como se entendía años atrás, parece ser que ha sido totalmente «absorbido». La dramaturgia rebelde o revolucionaria norteamericana hay que buscarla en grupos como el «Bread and Puppet» o «El campesino», empeñados en escapar de ese museo de los marginados pintorescos y anarquistas frecuentados por cierta burguesía con escándalo y

complacencia. «Hair» sería un ejemplo de subversión domesticada. Otro quizá podría serlo Edward Albee, cada vez más aparatosamente agresivo, cada vez más metido dentro de un feroz juego sin ofensas, cada vez más rentable, siempre con talento teatral.

«Todo en el jardín» es un drama brutal, mucho más brutal de lo que era «¿Quién teme a Virginia Woolf?», y, sin embargo, no es seguro que sea más revelador, ni, por supuesto, que sus obras breves de la primera época. Si Albee se atreviera a decir la mitad de lo que dice «desde enfrente» o «desde fuera», es seguro que ni la sociedad norteamericana habría permitido el estreno de la obra, ni, por lo tanto, estaría ahora en el Fíguro, de Madrid.

### Los casos excepcionales

¿A qué me refiero cuando digo que es una crítica «desde dentro»? Intento expresar que es una crítica de casos excepcionales, de conductas

ro «libre de impuestos», esa imagen sórdida de la familia en torno al dinero, esa fiesta o cena de matrimonios degradados, es el no va más de lo que ya hemos visto en otras obras norteamericanas, en «¿Quién teme a Virginia Woolf?», por citar una del propio Albee, o, con otro estilo, apelando a metáforas menos sexológicas, en «El precio», de Miller, y aun, pasándonos al cine, en el extraordinario y riguroso «El compromiso», de Elia Kazan, donde también se toca uno de los temas más caros a Albee, presente en «Todo en el jardín», el del matriarcado de la sociedad norteamericana, con la subversión de las relaciones sexuales tradicionales que comporta. Los personajes de «Todo en el jardín» —y en este punto podrían establecerse ciertas relaciones con los procedimientos pinterianos de «Regreso al hogar», y, en general, con los de toda la obra de Pinter— sobrepasarían el naturalismo y la lógica del teatro psicológico para convertirse en depositarios absolu-

el esperpento de Valle, es decir, en tanto que se trataría de iluminaciones extremas, de deformaciones sistemáticas de la realidad. Es casi seguro, sin embargo, que esto no ocurrirá así y que el espectador, ante el sesgo naturalista que a menudo toma la acción, compare su vida con la de los personajes y, lógicamente, la encuentre inmaculada, porque entre sus prostituciones cotidianas no entra la de enviar a la mujer a ganar dinero a una casa de citas. Este ha sido, a fin de cuentas, el eterno recurso del teatro conservador para aunar la crítica con la complacencia del público —y no hago citas del teatro español que me vienen a la máquina, porque «Todo en el jardín» posee una desesperación y una falta de pasteleo final que la hacen superior—, puesto que, contrariamente a lo previsto, el espectador no sólo no sale incómodo del teatro, sino que sale con la propia estimación recobrada. El secreto del supuesto masoquismo de los públicos, hipotéticamente felices



tos de los vicios de una sociedad corrompida por el dinero y la obsesión de consumir. Una especie de personaje testigo, interlocutor del público en más de una ocasión, la última después de haber sido asesinado «como personaje del drama», contribuiría a esa ambigua ruptura de la crónica de costumbres. Vistas así las cosas, el espectador se reconocería en los personajes, como la sociedad española debería reconocerse en

ces de sentirse fustigados, estaría ahí: en que no se sienten fustigados en absoluto cuando el dramaturgo apela a los monstruos en vez de a los tipos representativos.

Se me podrá decir que el público español no es el público norteamericano y que, por lo tanto, huelga esperar ningún tipo de reconocimientos. Estoy seguro, sin embargo, que la mayor parte del público tampoco identificará los personajes de Albee con

el norteamericano medio, y hará muy bien, con grave riesgo de que la obra no cumpla la función crítica pretendida. El norteamericano del que debe ocuparse un teatro crítico es de ese que se acuesta tranquilo todas las noches convencido de que pertenece al país más poderoso del mundo; al norteamericano que encarna, sin crispaciones ni paroxismos, un determinado tipo de cultura y de visión histórica. «Todo en el jardín» intenta hacerlo sin contemplaciones, subrayando las bases de una moral que conduce —entre racismos y buenos tragos de whisky— a la competencia prostibularia, a la constante evaluación del precio de nuestras claudicaciones. Sólo que, ya digo, lo hace en tales términos que uno imagina a todas las buenas almas del país diciéndole a Albee: «No es tanto, hombre». O acusándole —como a Tennessee Williams— de una homosexualidad que deforma la imagen de la vida familiar y de las relaciones entre hombres y mujeres.

Quizá, en definitiva, el problema esté en que Albee ha escrito un melodrama lleno de sabiduría formal, capaz de intrigar a los espectadores hasta la última escena, elaborado con un sentido de los efectos teatrales y del relieve de los personajes, con fuerza para sugerirnos los desórdenes de un sector social degradado por el dinero, pero con muy dudosa capacidad para hacer la crítica de una cultura.

Una cita de Albee, incluida en el programa, dice: «¿Qué os gusta? ¿No? Entonces, haced vosotros los cambios necesarios». Pero, ¿de qué cambios se trata?, ¿bastaría que estos personajes se morigeraran un poco?, ¿qué elementos de orden general determinan su actitud? Hacer la «crítica de una sociedad» a través de varios «casos clínicos», dentro de una perspectiva dominada por el naturalismo, sería la contradicción de Albee. Su posibilidad de ser, a un tiempo, maldito y bendecido.

#### Un espectáculo a tener en cuenta

Pese a todo lo dicho, está fuera de dudas que «Todo en

el jardín» —en una excelente versión de Natividad Zaro— es uno de esos espectáculos que es necesario ver. O, en todo caso, uno de los pocos espectáculos serios con los que va a contar la cartelera madrileña. Por de pronto, suscita un tipo de discusión mucho más rico que los subsiguientes a la mayor parte de los estrenos. Y no sólo en el plano político, sino también en el expresivo. ¿Hasta dónde conserva el naturalismo psicológico su capacidad de revelación? ¿Hasta dónde un drama como «Todo en el jardín» no sube para arriba cada vez que ese naturalismo es desbordado por elementos que escapan al desarrollo lineal de la anécdota?

La representación discurrió con incuestionable solidez. José María Morera, su director, ha impuesto un ritmo eficaz, se ha preocupado en diferenciar el carácter de los personajes y enriquecer así su relación, ha cogido el melodrama por los cuernos y ha conseguido, en fin, uno de sus mayores éxitos profesionales. Los actores, muy bien metidos en el estilo de la obra —que es, en definitiva, el que mejor va a la escuela interpretativa española—, han sostenido la necesaria homogeneidad, con las notas destacadas de Pilar Muñoz, Carlos Mendy, Gemma Cuervo y Fernando Guillén. Gemma Cuervo posee experiencia y expresión escénica; viene ahora —en «El malentendido», en un trabajo mucho más complicado, estaba muy bien— esa cosa tan difícil y tan infrecuente de luchar contra los propios encantos —aunque el teatro suela ser, para su desgracia, una feria donde se vive de ellos— para adentrarse en los hermosos problemas expresivos del teatro moderno. Gemma Cuervo ha empezado ya a hacerlo. En cuanto a Fernando Guillén, es innegable que acaba de conseguir un gran éxito profesional, a juzgar por el entusiasmo del público. Su trabajo, difícil, a dos dedos siempre del desbordamiento melodramático que la acción impone a su personaje, resultó eficazísimo y lleno de autoridad. Los dos han probado, pues, sus razones artísticas para tener compañía propia, y de los dos cabe esperar una serie de pro-

puestas interesantes para nuestra vida teatral.

Con «Todo en el jardín» han replanteado, sin embargo, un tema estilístico que afecta no sólo a su futuro, sino a la contemplación general del teatro. Porque, por más que un amplio sector de público siga aferrado a este naturalismo psicológico, a esta crítica moral, el teatro intenta ahora nuevas aventuras, nuevos desenmascaramientos, profundizaciones expresivas que rompan precisamente ese reparto de papeles dictaminado por la historia y por el naturalismo teatral. Porque se piensa que sólo ese desenmascaramiento puede conducirnos a la restitución del humanismo y a la verdadera transformación social... ■ JOSE MONLEON.

## MÚSICA

### Anton Webern: tres horas de música

La obra completa de Anton Webern alcanza escasamente un tiempo de tres horas. Su partitura más larga —quizá el «Passacaglia» para orquesta, Op. 1— dura aproximadamente diez minutos. Su presencia, su indiscutible influjo en la música contemporánea sobrepasará con creces los veinticinco años transcurridos desde su trágica muerte. Webern fue, por así decirlo, una especie de asceta sonoro. Su premeditado empleo de la brevedad «supone» —escribió Schönberg en el prólogo a las «Seis Bagatelas» webernianas— una concentración que sólo es posible cuando todo sentimentalismo está ausente en las mismas proporciones. En el caso de Webern, la ausencia de sentimentalismo no debe confundirse jamás con ausencia de «humanidad». La nueva música de la llamada «escuela de Viena» se traiciona un poco a sí misma en algunas obras de Schönberg y Alban Berg, a que jadas de

cierto ambiguo post-romanticismo; esto no acontece nunca tratándose de Webern: su pureza formal es una consecuencia de un inusitado y estoico grado de tensión humana.

Anton Webern, hijo de un aristócrata vienés, nació en 1883. En 1904 conoce a Arnold Schönberg; desde esa fecha, los caminos de ambos permanecerán unidos. La «Klangfarbenmelodie» (melodía de timbres), establecida por Schönberg como noción básica de la composición musical, halla en el joven Webern su más riguroso exponente. En 1908 inicia su tarea creadora con el mencionado «Passacaglia»; la concluye en 1943 con la «Segunda cantata para soprano y bajo, coro mixto y orquesta», Op. 31, que sería estrenada en Bruselas cinco años después de su muerte. El 15 de septiembre de 1945, Webern se halla en Mittersill, pequeño pueblo cercano a Salzburgo; un soldado norteamericano, perteneciente a las tropas aliadas de ocupación, dispara por error contra Anton Webern: éste muere en el acto.

«El día en que murió Anton Webern —ha dicho Stravinsky— debió ser un día de duelo para todo músico digno de este nombre. Saludamos en él no solamente a un gran compositor, sino también a un verdadero héroe». Webern fue un riguroso antirretórico y un profundo conocedor de la técnica musical; en su obra, la escritura contrapuntística no se apoya en la repetición de los temas, sino en una especie de perpetuo movimiento progresivo. Las «variaciones» webernianas son, valga la paradoja, «antivariaciones»: innovación constante de sonoridades y de ritmos. «Uno de los principales fines en toda la obra de Webern —señala René Leibowitz— es la búsqueda de un ideal de contrapunto completamente despojado y llevado al límite de sus posibilidades». Anton Webern es el más tímido y revolucionario de los músicos contemporáneos. Sus «tres horas de música» no representan únicamente una revolución estética; son el extracto creador de un hombre silencioso, humilde, con cierto aire de aldeano miope, asesinado equivocadamente en un otoño mozartiano roto por la guerra. ■ S. R. S.

## triumfo RECOMIENDA

### CINE MADRID

FESTIVAL RENE CLAIR (Alexandra). LA LARGA NOCHE DEL 43, de Vancini (Infantas). PARIS VU PAR... (Peñalver). LA JOVEN, de Buñuel (Pompeya). ANTONIO DAS MORTES, de Rocha (Rosales). M.A.M.M.A. ROMA, de Pasolini (California). EL CIRCO, de Chaplin (Alvi, Españolito, Infante, Juan de Austria). EL SALARIO DEL MIEDO, de Clouzot (Capitol). Salamanca, Muriello. BESOS ROBADOS, de Truffaut (Cervantes, Vista Alegre). EL COMPROMISO, de Kazan (Avenida). DON OUIJOTE, de Kazintsev, Alba, Riviera). 2001, de Kubrick (Chueca, Usara). EL VIRA MADIGAN, de Winderberg (Extremadura). EL EXTRAÑO VIAJE, de Fernán-Gómez (Delicias). EL HOTEL DE LOS LIOS, de los Hermanos Marx (Cariton). LA MADRIGUERA, de Saura (Aravaca, Pozuelo). MODESTY BLAISE, de Lossy (B. Artes). LA OTRA CARA DEL GANGSTER, de Lewis (Lenx, Usara). LOS RATEROS, de Rydell (Palafox). ROMEO Y JULIETA, de Zeffirelli (Azul). LOS SIETE VALIENTES, de Kurosawa (Olimpia). TRISTANA, de Buñuel (Bulevar).

### BARCELONA

LA SOLEDAD DEL CORREDOR DE FONDO, de Richardson (Alexis). LA REINA DE AFRICA, de Huston (Públi). DARLING, de Schlesinger (Rex). EL COMPROMISO, de Kazan (Novedades). CHAMPAÑA POR UN ASESINO, de Chabrol (Mahón, Sanllehi). UN DIA EN NUEVA YORK, de Donen-Kelly (Hors). EL DOCTOR FRANKENSTEIN, de Whale (Diamante). ESPARTACO, de Kubrick (Florida). FAHRENHEIT 451, de Truffaut (Adriano). KING-KONG, de Schoensack (Lido). UN MARAVILLOSO VENENO, de Black (Bohemio, Gallito). LA MUJER INFIEL, de Chabrol (Montecarlo). LOS RATEROS, de Rydell (Tivoli). LA SEMILLA DEL DIABLO, de Polanski (P. del Cine). EL VALLE DEL FUGITIVO, de Volonsky (Comedia).

### TEATRO MADRID

CASTAÑUELA 70 (Comedia). TODO EN EL JARDIN, de Albee (Figaro). CIRCO DE MOSCU (Palacio de los Deportes).

### LIBROS

EL SILENCIO DE PIO XII, C. Falconi (Plaza & Janés). EL NACIMIENTO DE UNA CONTRACULTURA, T. Roszak (Kairós). PROCESO AL D.E.S.A.F.I.O AMERICANO, E. Mandil (Nova Terra). ESPAÑA PERSPECTIVA 70, Tierno, Miret y otros (Guadiana). OBRAS EN PROSA, Jovellanos (Castalia). FILOSOFIA Y LENGUAJE, E. Lledó (Ariel).