

—muy propia del subdesarrollo de nuestro teatro infantil— que supone plantear “un espectáculo musical para mayores y para menores” eludiendo así problemas fundamentales en la elaboración del lenguaje. Como espectadores nunca acabamos de saber si el autor pretende hacernos un guiño, invitándonos irónicamente a la manipulación de ciertos mitos infantiles, o si, realmente, espera que los niños entiendan sus claves. Lo cual, en alguna medida, hace difícil el juicio, por cuanto nosotros, los adultos, deseáramos que muchas escenas —y en particular, la mayor parte de los números musicales— se quedarán en el apunte, mientras que un público infantil tal vez necesite su desarrollo. Es el caso, sobre todo, de la alegoría política que Campos nos propone. Según ésta, los enanos no eran tales, sino verdaderos gigantes, a quienes la Reina —el Poder— hizo crecer durante cuarenta años que eran lo primero, amedrentándoles y destruyendo así cualquier capacidad de resistencia. El final de la obra sancionará la liberación de los falsos enanos y la muerte de la Reina.

¿Cómo explicitar un esquema así? Es evidente que para los adultos bastarán unas pistas, mientras que el público infantil necesitará una formulación mucho más nítida —sometido como está, además, al peso del mito—, con lo que, a fin de cuentas, aparecerá la necesidad de dirigirse claramente a un nivel u otro de espectadores. El que, por ejemplo, Campos llame manzana, según el cuento original, a un aparato de televisión, ante el que se adormece Blancanieves, es un hallazgo ingenioso que no sé si entenderá un público infantil; por razones opuestas, la clarificación de la alegoría política en las escenas finales es demasiado prolja para un adulto... De esta indefinición de los destinatarios —otra cosa es que un público adulto, como tal, se interese por un lenguaje teatral claramente dirigido a los niños— surgen una serie de contradicciones, entre ideas brillantes, escenas ingeniosas, imágenes audaces y muchos momentos sometidos a un valor estrictamente ilustrativo.

Por lo demás, la realización es también muy desigual. Y junto a

hallazgos rítmicos y visuales estupendos —como, por ejemplo, la entrada de la Reina o la irrupción de los enanos— existen soluciones, en especial las sonoras y las coreográficas, muy discutibles, en gran medida porque los niveles de producción real, los medios y las condiciones, eran muy inferiores a los que una comedia musical exige. El playback, sobre todo —aun aceptando los problemas imprevistos



“Muertos”, de Max Aub, en el Festival de Sitges.

que surgieron la noche del estreno—, acabó siendo, como tantas veces, un auténtico boomerang. ■ J. M.

Cuatro espectáculos de Sitges

De los veintitantos espectáculos programados en el Festival de Sitges del 78, sólo pude ver la mitad, porque la manifestación coincidió con los estrenos madrileños de “Tío Vania” y “Noche de guerra en el Museo del Prado”, y fue necesario dividir el tiempo. Eludo, pues, un juicio general, para referirme a cuatro trabajos que figuran entre los más valiosos o significativos.

Uno era, sin duda, el de “Ao qu'isto chegou”, del grupo A Barraca, de Lisboa. De él hablé ya en estas mismas páginas como parte de una crónica del teatro portugués de unos meses atrás. Dirigido por Augusto Boal, la idea es muy sencilla: exponer la opinión que el Portugal de hoy merece a una serie de escritores del país. Lo cual presupone la renuncia a cual-

quier manipulación de los materiales recibidos, para, en cambio, dar testimonio de ese conjunto de juicios. Conseguir que el espectáculo no resulte discursivo; que las distintas partes, conservando su propia autonomía, se integren en una unidad dramática, divertir al espectador al tiempo que se le informa, son objetivos nada fáciles que A Barraca ha alcanzado a través de un trabajo en el que son

evidentes el talento, la preparación técnica, el sentido de equipo y la cohesión ideológica. A las distintas y nada optimistas visiones de la izquierda portuguesa añadiría el propio grupo una aportación fundamental: su rebelión contra el deterioro del 25 de Abril.

El éxito de A Barraca, a pesar del idioma, a pesar de remitirse a la crítica de una realidad muy vagamente conocida por los espectadores de Sitges, a pesar también de que la personalidad de los autores de las sucesivas historias era igualmente ignorada, prueba, en última instancia, la calidad teatral de un trabajo siempre amenazado por los peligros de la arenga y la didáctica. El humor es, sin duda —ese extraordinario momento en que el Benfca y la Virgen de Fátima se dividen la personificación de la patria portuguesa—, un socorro importante para sortearlos.

Otro espectáculo de sumo interés fue “Esquizofrenia puertorriqueña”, de Papo Marqués —que es también actor y como tal trabaja en el grupo Bando—, presentado con la totalidad del público en el mismo escenario.

Diversas compañías lo han hecho recientemente —desde Grotowski al norteamericano André Gregori—, pero lo más valioso del grupo Bando está en que tanto ésta como las restantes formulaciones poéticas no tienen sabor de mimesis, sino que son el resultado de una realidad vivencial y política. Toda la aberrante tragedia de la “dependencia necesaria”, creada por la relación colonial —¿qué sería de Puerto Rico sin la protección de los Estados Unidos?, ¿a qué horribles problemas económicos y políticos no la conduciría su independencia?, ¿acaso no podría conseguir esa independencia convirtiéndose en un Estado más de la Unión?—, se traduce, por el carácter de las contradicciones, en una inestabilidad psicosocial profunda, que es, precisamente, esa esquizofrenia puertorriqueña que da título a la obra. Los enfermos acuden a la clínica de un doctor también esquizofrénico —bajo la retórica de ese lenguaje “devastado”, que es otra de las consecuencias de la colonización del país—, rodeados por el público. La música interviene como un elemento formalmente distanciador, dotado de una doble significación: la de elemento de identidad y, a la vez, de instrumento de enajenación, de voz y cliché del pueblo puertorriqueño. Duplicidad que resumiría la profunda tragedia de este gran país latinoamericano, cuya cultura difiere de la norteamericana.

De “Los muertos”, de Max Aub, podrían escribirse muchas cosas, tanto por la personalidad del autor como por la obra misma. Aquí se cumple en toda su plenitud la gran paradoja de Max, en el sentido de ser un dramaturgo de ideas nuevas, brillantes, ahogado las más de las veces por el carácter tradicional —benaventino— de sus estructuras teatrales. La exploración de tres posibilidades biográficas de un personaje —un acto para cada una—, sin que sepamos lo que realmente le sucedió, pero sintiendo que lo “no sucedido” forma igualmente parte de su realidad más profunda, es una sugestiva propuesta que, sin embargo, se desarrolla con formas arcaicas. Dirigida por Alberto González



Vergel e interpretada por el grupo de Motor Philips, de Madrid, "Los muertos" replantea el tema de Max Aub, autor que merece bastante más atención de la que hasta hoy le ha dispensado nuestra escena.

"Las baladas de Villon", por María Josep Arenós, en versión y montaje de Feliu Formosa, fue un espectáculo riguroso, tanto en la calidad del texto catalán como en su misma concepción escénica. Se llevó el Premio Artur Carbonell al "mejor estreno", pese a su carácter cercano al recital, con lo que el Jurado no sólo señaló los méritos del trabajo, sino que reconoció lo mucho que Feliu Formosa ha hecho por el teatro catalán. ■ J. M.

ARTE

Siempre que me anuncian una exposición en la galería Sargadelos, acudo complacido, porque ya sé que lo que voy a ver desbordará, seguro, la exhibición simple de una exposición como tal, con la muestra de los trabajos realizados por un artista en una época y nada más. No. Sargadelos, con todo lo que ello significa, es una galería concebida por Isaac Díaz Pardo, que es un patriota en el mejor sentido que hoy puede tener esa palabra, y a lo que en último término aspira todo lo que allí se realiza es a prestar un servicio —"servicio público", sí— a la cultura y, especialmente, a la galaica. El actual expositor de la galería Sargadelos es el ceramista Arcadio Blasco, al cual ya vi yo hace dos o tres veranos cuando, junto con su mujer, la también ceramista Carmen Perujo, fueron monitores ocasionales de los cursos de cerámica que se organizaban allí, en la casa-madre de Sargadelos. Lo que más me gusta de ver a Arcadio ahora en Sargadelos-galería es constatar que la familia Sargadelos es un hecho, que hay una relación que va más allá de cualquier trabajo ocasional. Eso significa un estilo que hay que considerarlo realizado por Isaac Díaz Pardo y también por Luis Seoane, los compañeros en la aventura de Sargadelos-El Castro...

Muros y arquitecturas para defenderse del miedo

Cerámicas de Arcadio Blasco en la galería Sargadelos. Madrid.

Lo primero que comprobamos cuando llegamos a la exposición de Arcadio es su sentido del humor... (Pido perdón por el lugar común. Un amigo mío, paleta como yo, emigrante por cuestiones de trabajo en Madrid, solía decir que aquí hay que aprender una serie de palabras o frases comunes que son como las señas de "estar a la paige" mínimamente necesarias. Las primeras palabras, decía él, que primero hay que aprender es la de ... "No tiene sentido del humor", o bien "Tiene un gran sentido del humor"...). Pues bien, para acreditar mi cédula de madrileñería, a propósito de Arcadio, diré que él tiene un gran sentido del humor, como se demuestra no sólo en ésta, en casi todo lo que nos ha enseñado desde que se convirtió en ceramista.

Porque Arcadio no era un ceramista propiamente dicho: era un pintor al que los dioses del barro tocaron con su mano paterna —a él y a su mujer, mi paisana Carmen Perujo— y le convirtieron en un creador de cacharros cerámicos. Y en un creador problemático, porque nunca ha sido indiferente a lo que hacía y a lo que tocaba. Yo pienso que esa vena de pintor, que sin duda subsiste en él, es la que le mantiene esa otra vena "humorosa", porque, ¿có-

mo concebiríamos el humor en un constructor de cacharros? Eso de que ahora esté en una galería galaica está muy bien, pues ya sabemos que los gallegos son especialistas en ello.

Para reseñar la exposición de Arcadio acaso valdría trasladar aquí la bella introducción de Pepe Castro Arines, pero... "Muros y arquitecturas...", dice Arcadio que son sus cacharros. Y desde luego, lo que él ha sabido hacer magistralmente es utilizar los volúmenes curvos de los ceramistas de siempre, pero concediéndoles ese sentido de "para defenderse del miedo", que dice. Y en realidad, acaso lo que Arcadio nos demuestra en ésta, como en todas sus últimas exposiciones, es que un ceramista de su estilo lo que tiene que hacer, antes que otra cosa, es hacerse cargo de las sabidurías alfareras de siempre: las de los volúmenes, curvos o no, los huecos y los perfiles impen-sados, y a partir de ahí, lanzarse a la descubierta —como él lo hace— de realidades nuevas e inesperadas. Cuando un artista lo es de verdad, no tiene por qué detenerse en pretensiones que se dirían vedadas para la materia en que trabaja. Por ejemplo, ¿cómo concebir la identificación de la cerámica con el humor? Arcadio Blasco los identifica, y lo realiza bien, muy bien. El viejo pintor que hay en Arcadio no ha defraudado al artista que pretende mantener un clima de realidad en todos sus trabajos, sean ellos del orden que sean.

Arcadio Blasco es de Muchamiel... Prefiero decir en castellano el nombre de su pueblo, porque me suena muy bien... ¡esa abundancia del dulzor paradisiaco!, aunque el nombre de verdad es el valenciano Muxamel (provincia de Alacant). Aquella, como la mía, no es tierra de humoristas —como lo es Galicia, el solar de los Sargadelos—. Pero un humorista puede nacer en cualquier sitio. Allí nació nuestro buen Arcadio Blasco, que, aun siendo levantino, tiene un apellido que me parece que es de origen vasco. ¡Y qué! Bendita sea la tierra que ofrezca la posibilidad de que todos podamos ser de cualquier sitio. ■ JOSE M.º MORENO GALVAN.

