

TEATRO

Otra vez Jardiel

El tema Jardiel Poncela ha vuelto a ser actualidad. Se ha forzado un poco la conmemoración de un aniversario y en el Arniches de Madrid se ha repuesto «Tú y yo somos tres», con dirección de Ramón Ballesteros, el mismo que montó «Olvida los tambores».

En la puesta en escena, un dato a destacar: el intento de mostrar la comedia de Jardiel en sus verdaderas dimensiones, sin este tipo de retórica escénica que suele aplicarse a los espectáculos conmemorativos. No existe, dicho con otras palabras, empeño alguno en convencernos de que el teatro de Jardiel era buenísimo, con la subsiguiente enfatización del espectáculo. «Tú y yo somos tres» aparece para descubrir al espectador de hoy la audacia y los límites de Jardiel, aunque en lo referente a la audacia, quizá se nos escapen algunos aspectos, pues hoy son otras las connotaciones sociales y muchas las libertades que en este orden se ha tomado la escena en el último cuarto de siglo.

El Jardiel de «Tú y yo somos tres» es un hombre apasionado por lo insólito y lo difícil. Por ahí andaban los autores del drama burgués hablando de los matrimonios por poder, de la larga espera de las muchachas al accecho de un marido y de los parientes parásitos manipulando la vida de quien puede dejarles sin cocido. También las criadas, que permitían enterar al público en un santiamén —como los mensajeros de la tragedia clásica— de cuanto convenía al autor, eran cosa inevitable en las fórmulas del teatro cotidiano. Con todo ese material, tan poco interesante, opera Jardiel en «Tú y yo somos tres», sólo que buscando un puesto de apoyo para desbordarlo y colocar al espectador ante situaciones extraordinarias alcanzadas con fórmulas archisabidas. ¿Qué ocurriría si el marido resultase ser un hermano siamés y apareciera, brazo con brazo, con el «otro»? Añadamos a esto toda esa teoría popular en torno a la relación emocional y sensorial entre

los siameses y tendremos las bases de esta «historia de amor», que, a través del «más difícil todavía», ridiculiza los esquemas que utiliza.

Este aspecto revulsivo de Jardiel aparece incuestionable en «Tú y yo somos tres». Lo que resulta también evidente es que detrás de esa caza de lo insólito no existen —y en eso discrepo de algunos críticos— los supuestos del llamado «teatro del absurdo». No es igual afrontar la realidad como una entidad inexplicable, poblada de acontecimientos incomprensibles,



que crear imaginativamente situaciones insólitas, manejadas y resueltas con lógica naturalista. Si —y esto irritaba a Jardiel— los críticos solían reprocharle al autor los últimos actos, es precisamente porque en ellos intentaba hacer comprensibles, atando todos los cabos, las situaciones planteadas. De ahí esa «pérdida de libertad», esa sensación de que el dramaturgo tenía que ponerse a cuadrar las cuentas hasta hacer de lo insólito una partida regular del balance.

Démosle a Jardiel el mérito de haber luchado contra la chabacanería imaginativa de nuestro teatro cómico. Aceptemos el carácter revulsivo de su teatro en el contexto increíblemente estático y rígido en que planteó la última etapa de su obra. Pero no confundamos tales méritos con los supuestos filosóficos —«la imposibilidad de explicar»— o los políticos —la estupidez del comportamiento social—, desarrollados exasperadamente por los autores generalmente englobados en el calificativo de «teatro del absurdo». ■ JOSE MONLEON.

MÚSICA

«Tientos» y «diferencias» sobre Antonio Baciero

Mi primera imagen de Antonio Baciero data de hace ya seis años. Se conmemoraba el cuarto centenario de la muerte de Antonio de Cabezón, el portentoso ciego burgalés cuya música, en opinión de sus contemporáneos, «las almas levantaba hasta el cielo». Bajo la bóveda gótica de la Capilla del Condestable de la catedral de Burgos, Antonio Baciero interpretaba al piano los «tientos» y «diferencias» que, hace cuatro siglos y para solaz del rey Felipe II, escribiera el tremendo músico burgalés. Se dijo en su tiempo que Cabezón había hallado «el centro en el componer»; cuatrocientos años después, Baciero hallaba el «centro en el interpretar». Encerrados en la gran capilla catedralicia, asistíamos estupefactos al mágico reencuentro de dos músicos —ambos castellanos, ambos de igual nombre— separados entre sí por un insuperable vacío histórico. Las circunstancias allí acumuladas —el marco escenográfico, la calidad del sonido, un no sé qué imperceptible y sutil que flotaba en el ambiente— nos daban derecho a imaginar que Antonio el Joven nos revelaba por vez primera todos aquellos secretos pertenecientes a Antonio el Viejo: unos secretos transmitidos Dios sabe cómo, acaso por metempsicosis, y que herían con su antigua belleza los torpes oídos de unos hombres del siglo XX.

Esta imagen se repetiría más tarde con ligeras variantes. En nuevas ocasiones, Antonio de Cabezón cedía parte de su carácter exclusivo en beneficio de otros grandes compositores ibéricos: Tomás de Santa María, Alonso Mudarra, Francisco Peraza, Correa de Arauco, García de Baeza... Y al final, clausurando un ciclo sonoro previo a las formas clásicas y románticas, el inmenso Johann Sebastian Bach. Esto era lógico tratándose de Antonio Baciero. Por esos años, Antonio Baciero residía en Alemania, y sólo visitaba esporádicamente su país natal para ofre-

cer algunos recitales de piano. Eran, quizá, una especie de «viajes sentimentales», que le transportaban desde el hechizo brumoso de las viejas ciudades germánicas hasta la brutal serenidad de la meseta castellana; desde Eisenach o Leipzig hasta Castrillo de Matagudíos o Covarrubias; o si se prefiere, desde Johann Sebastian Bach hasta Antonio de Cabezón. Viajes en el espacio y en el tiempo. Viajes dentro de un universo sonoro de esquemas cerrados y rigurosos en el que predomina la estructura sobre la invención melódica, la arquitectura sobre el color, la tonalidad sobre el timbre, la forma sobre la expresión.

Y ahora, en el «Ciclo de Grandes Intérpretes» de Ibermúsica, Antonio Baciero ha rebasado esas fronteras estilísticas y se ha sumergido en las obras del romanticismo. No podía faltar, por supuesto, el viejo Bach. El concierto se abrió con la «Suite Inglesa número 6», una de las últimas obras que Bach escribiera antes de ocupar el puesto de «cantor» en Santo Tomás de Leipzig. Luego, continuaba con las «Variaciones sobre un minuetto de Dupont», de Mozart, y concluía con dos piezas románticas: las deliciosas «Waldszenen Op. 82», de Schumann, y los «Funerales», de Liszt. Quienes no conocían a Antonio Baciero experimentaron un comprensible asombro: parecía imposible —se decían— que un pianista de tan alta categoría fuera insuficientemente conocido en su propio país. Los que le conocían —los que habían seguido sus pasos desde aquellos memorables recitales de música antigua— no sintieron ninguna extrañeza: sabían de sobra que Antonio Baciero posee una técnica excepcional, unas facultades gigantescas y una extraña —por lo infrecuente— sensibilidad, hecha de concentración e inteligencia. Hubo, sin embargo, quienes —reconociendo y estimando las extraordinarias cualidades del intérprete— deploraron la ausencia de ciertos nombres —Cabezón, por ejemplo— en el programa. Antonio Baciero es, sin lugar a dudas, un magnífico intérprete del piano romántico; pero lo es en grado aún superior cuando se enfrenta a los compositores preclásicos. Por mi parte, creo sinceramente que no existe hoy en España un pianista que «recrea» a Bach con tanta fidelidad y emoción como Baciero; y esta apreciación es extensible a las obras españolas para tecla de los siglos XVI y XVII. Aun a riesgo de me-

terme a redentor, confesaré que me gustaría enormemente escuchar de nuevo las «Diferencias sobre el canto llano del caballero», vivas y palpitantes bajo los dedos milagrosos de Antonio Baciero. ■ SANTIAGO RODRIGUEZ SANTERBAS.

FLAMENCO

Jaén: Homenaje a Rafael Romero

La provincia de Jaén ha mantenido durante el año último, sumándose así al «boom» de los festivales andaluces, al que hasta ahora únicamente contribuía con el concurso de tarantas de Linares. No cabe duda que una gran parte del entusiasmo provocado se debe al interés de los jóvenes campesinos, obreros y universitarios de la Reunión Flamenca Miguel Hernández, de Pegalajar, el bello pueblo oliverero del gran estanque en medio de la plaza. Es interesante señalar que tal influencia proviene de otra influencia: la presencia de algunos de estos jóvenes en las semanas de Estudios del Cante del Pueblo, en Granada, hace tres años, y posteriormente en la serie de recitales y conferencias del Colegio Mayor Santa María de Europa, de Madrid. Destacamos este hecho en la medida que es sintomático de cómo los procesos de formación de la cultura y el folklore son —y han sido desde los orígenes del flamenco— influenciados desde las ciudades y mucho más complejos de lo que algunos piensan. Vemos, pues, cómo repercute el movimiento de renovación iniciado en las ciudades sobre las conciencias de los jóvenes andaluces, ayudándoles a descubrir el sentido del folklore y de la cultura de su propio mundo a enraizarse críticamente con su realidad una vez hojeados los Brecht, Marcuse y Castilla del Pino. Son ya varios los festivales (Pegalajar, Archidona, Valdepeñas, de Jaén, y algún otro) surgidos en los últimos años bajo el signo de la renovación —iniciación de Paco Moreno y postulados de TRIUNFO— en cuya realización podemos destacar algunas notas diferenciadoras: 1.º) precio totalmente asquible de las entradas,