

ALIANZA EDITORIAL

El libro de bolsillo

ULTIMOS TITULOS

*462

Narrativa peruana 1950-1970
Prólogo y selección de Abelardo Oquendo

*464

Edgar Allan Poe Ensayos y críticas
Traducción e introducción de Julio Cortázar
(Del mismo autor la obra narrativa completa números ***277, ***278, 384 y *464)

466

Adolfo Bioy Casares Diario de la guerra del cerdo
Del mismo autor número 393
La invención de Morel

468

William Golding El dios escorpión.
Tres novelas cortas
Del mismo autor número *381
El señor de las moscas

470

Samuel Beckett Malone muere
Segundo volumen de la trilogía
1.º "Molloy" N.º 266 y 3.º "El innombrable" N.º 347

**472

Poesía China: del siglo XXII A. C. a las canciones de la Revolución Cultural
Selección, traducción y prólogo de Marcela de Juan

ARTE • LETRAS • ESPE

El mayor número de participantes se lo ha llevado el premio de poesía, Vicent Andrés Estellés, a pesar de ser el menos dotado monetariamente. Los responsables del premio serán Josep Maria Castellet, Jaume Vidal Alcover, Francesc Brines, Emili Rodríguez, Bernabéu y María Beneyto.

El ambiente cultural español tiene una serie de premios literarios, que a menudo más sorprenden por sus fabulosas cantidades de dinero que por la calidad de las obras seleccionadas. Estos premios son objeto del habitual regalo de Reyes, porque premio supone publicidad, y publicidad arrastra consumo. Por otro lado, premio hace pensar en calidad, aunque ésta equivalencia es más relativa que absoluta.

«Premios Literarios Octubre» entran en este mecanismo, pero con una finalidad distinta: dar solidez y popularidad a la cultura de una colectividad que hasta el momento lee y discute las obras de autores alejados de su realidad histórica y cultural, porque no se le ofrecen valores propios para consumir.

JAIME MILLAS



TEATRO

Dos manifestaciones del teatro venezolano

Durante mucho tiempo, el intento de crear una dramaturgia venezolana se ha visto frenado por eso que aquí llaman el colonialismo cultural. Cierta que nunca faltaron dramaturgos —y el nombre de César Regifo podría ser el ejemplo— esfor-

zados en levantar una problemática específicamente venezolana y popular. Pero lo normal fue lo otro: trabajar para una élite cultural y económica, cuya verdadera patria está en una imaginaria ciudad sumergida, equidistante de Caracas y París. Para esa élite, en fin, cuya radical lejanía económica y vivencial de las pobladas clases populares constituye el principal problema político del país.

Desde hace un tiempo relativamente corto ha sido ese sector de la sociedad caraqueña el que ha podido impulsar el nacimiento de un teatro profesional, cuya expresión más acabada es el llamado Nuevo Grupo, con Isaac Chocrón (el autor de aquel «O. K.» que vimos en el Arniches, de Madrid), Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas (también excelente actor), como dramaturgos y hombres fundamentales.

Los tres han sido autores de cierta significación crítica. De Cabrujas, por ejemplo, es una excelente y latino-americanizada versión de «Un hombre es un hombre», de Brecht, que ha montado, con enorme éxito, Armando Gotta, un joven catalán que se vino a Venezuela hace diez años. Pero a Chocrón pertenece «Alfabeto para analfabetos», que ha permanecido varios meses en el local del Nuevo Grupo y es un peligroso gesto de ingenio y sofisticación banal.

Es en este marco —que profundizaremos en un próximo trabajo— donde se han organizado las dos muestras teatrales destinadas a influir seriamente en el futuro escénico del país. Una, en la Universidad Central; la otra, en el Ateneo de Caracas.

La primera ha mostrado no ya la situación del teatro universitario venezolano, sino el punto en que se encuentra un apasionado debate político, iniciado hace ya algunos años. Las connotaciones de ese debate son sabidas: gue-

rrillas, represión violentísima, ley de amnistía (de pacificación, se llama), escisión del campo socialista en varios frentes irreconciliables, toma de las Universidades por el estudiantado, entrada de la Policía en las Universidades, etcétera, etcétera...

Lógicamente, este proceso de radicalización, real algunas veces, puramente retórico y gestual otras, ha tenido en el teatro uno de sus campos de batalla. ¿Cómo poner el teatro al nivel de ese debate? ¿Qué teatro concebir paralelo a las solemnes afirmaciones abstractas sobre la revolución en América Latina? Durante varios años, según me cuentan, un grupo de ultraizquierdistas ha impedido prácticamente que las salas de la Universidad cumplieran su lógico destino. Si se parte de la base de que el teatro ha de ser la revolución, no importa que este espectáculo puede calificarse de reaccionario e inútil. Incluso —y eso es lo que ha revelado abrumadoramente la confrontación que acababan de celebrar— cuando presentan sus espectáculos los grupos animados del mayor fervor revolucionario. A menudo, en tales casos, asistimos a espectáculos que no sólo son ingenuos, idealistas, sino que están alimentados por una profunda necesidad de justificación, de automagnificación política. El resultado último es un panfleto hecho de lugares comunes, que si podría ser operatorio en otros

medios, no lo es en la Universidad, donde la inmensa mayoría está de acuerdo, y lo que necesita es profundizar en sus ideas y no oír esquemáticas trivializaciones complacientes.

A lo largo de los quince días de confrontación teatral universitaria, el camino andado ha sido, en todo caso, preciso. A la violencia verbal de los primeros días ha sucedido una creciente madurez, impulsada por el valor concreto de los espectáculos presentados por los grupos del país. La práctica, en fin, redimensionaba y corregía la teoría mesiánica, dando la medida real de cada grupo e imponiendo la necesidad de un programa para el futuro del teatro universitario del país. Futuro que habrá de afectar seriamente a la marcha general del teatro venezolano, toda vez que a la Universidad le corresponden una serie de compromisos culturales y sociopolíticos que difícilmente abordarán los nacientes teatros comerciales. Durante dos semanas largas, en las salas de la Universidad Central —la llamada Aula Magna es un teatro colosal, para más de tres mil espectadores— se han presentado tres espectáculos diarios. El tiempo libre lo ocupaban los foros, seminarios y conferencias. La calidad media de los espectáculos era baja; el apasionamiento, alto. Pero, en su conjunto, la confrontación arrojaba un balance de envidiable vitalidad, de afán por hacer del tea-

«Un hombre es un hombre», dirección de Armando Gotta.



ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

tro universitario venezolano un instrumento de interés general, nunca ahogado en el culturalismo o en los límites de la vida estudiantil.

Dominaba, claro está, el teatro fuertemente politizado, concebido como una denuncia de determinados aspectos de la realidad venezolana: la tortura y la represión policial eran, en realidad, los temas dominantes. Y esgrimidos por quienes fueron objeto de esa realidad, ya sea el caso del brasileño Augusto Boal —autor de «Torquemada»—, ya el del venezolano Labana, torturado en uno de los campos antiguerrilleros del país, ya el del autor de «El retén de Catia», nombre de una de las prisiones de Caracas.

La elaboración de un lenguaje teatral más maduro que el propuesto por la mayor parte de estos espectáculos y la proyección del trabajo sobre los sectores populares, parecen ser los dos soportes correlativos, estético y político, del futuro inmediato del teatro universitario venezolano.

El otro festival ha sido el del Ateneo de Caracas, más o menos ligado, en lo que a programación se refiere, a las ya comentadas manifestaciones de Manizales, Bogotá y Puerto Rico. Aquí no han existido debates, pero se ha conseguido desarrollar una programación, a lo largo de casi dos meses, en uno de los mejores teatros de Caracas, que bien podría tomarse por una seria e imprevista puesta en cuestión de todo el teatro comercial del país. Las dos salas del Ateneo han solido atestarse de público... para ver un teatro crítico, ligado a la realidad concreta del país de origen, y concebido como trabajo de grupo. ¿Qué pensar ante este gran éxito de los que justifican su mediocridad en el desinterés del público por cualquier propuesta crítica? Algo parece que está cambiando en el



teatro de Venezuela, al margen, claro está, de ese renovado teatro electoral que ahora invade las calles de Caracas...
■ JOSE MONLEON.

Vuelve, Nuria...

PARIS.—«Seis días es demasiado poco. Tuvieron que ofrecer sesiones suplementarias. Como el año pasado con Peter Brook o más recientemente con Béjart, hubo peleas por ver "Yerma". A Londres tuvo que volver. Cierto es que Peter Brook, codirector de la Royal Shakespeare Company, que había invitado las dos veces a Nuria Espert, pone el espectáculo por las nubes... ¿La harán volver a París? Es necesario. Hasta luego, Nuria...». Con este deseo comienza la crítica de «Yerma» en «Le Nouvel Observateur».

Semanas antes de la presentación de «Yerma» en el Théâtre de la Ville se habían agotado las entradas para todas las representaciones. La hermana de García Lorca se quedó en la calle la primera noche. Y esta «Yerma» venía precedida de un prestigio que muchos juzgaban desmesurado; tanto se había hablado de la lona metálica, de la actuación de Nuria Espert, de las dificultades para su estreno español y de los premios acumulados en los Estados Unidos, que los críticos franceses la aguardaban con interés receloso: París prefiere crear éxitos y no avalar los que vienen de fuera.

Las primeras repre-

sentaciones fueron, pues, de tanteo. El público no se quería entregar, y la compañía actuaba un tanto crispada por este otro distanciamiento, «pero es difícil, en definitiva, por muy reticente que se esté al principio, no inclinarse ante la fuerza de este espectáculo», lamenta casi ingenuamente el diario derechista «L'Aurore», tan lejos que está de las preocupaciones de Nuria Espert, de las búsquedas de Víctor García y del significado actual de la obra.

Todo esto está ampliamente examinado y reconocido en el resto de la prensa. «No importa que se sepa o no el español —escribe el conservador "Le Figeiro"—, tanta fuerza expresiva tienen el montaje escénico, la lumotecnia, el acompañamiento musical, las modulaciones del texto y la furia ibérica».

«Combat», independiente, después de asegurar «que se trata del espectáculo más hermoso que se haya podido ver en París desde que Peter Brook montara hace un año en este mismo lugar "El sueño de una noche de verano"», hace un análisis más profundo del trabajo de Víctor García, «que no trata de servir ni de seguir el texto de García Lorca. Nos propone —nos impone— una equivalencia de su lirismo y de su profundidad. Convierte a "Yerma" en una obra más grande de lo que es, y eso debiera ser siempre un montaje escénico». Tal es también la opinión del crítico de «L'Humanité», órgano del partido comunista francés:

«La gran virtud del trabajo de García consiste en haber elevado la fábula a la altura del mito. Liberada de sus artificios andaluces, "Yerma" no rechaza la hispanidad. La reivindicación, al contrario, en una alegre escena sabática en que las mujeres tocan enormes castañuelas».

«Hay que decir, sin embargo —y lo dice "Combat"—, que nuestra emoción no sería igual si Nuria Espert no interpretase el papel de "Yerma". No trata de distanciarse del personaje, ni de cargarlo con símbolos. Se contenta con vivir ante nuestros ojos, con esa intensidad propia de los grandes actores. Sin ella, quizá no nos hubiera parecido tan evidente el genio de Víctor García».

Y «Combat» concluye: «Un buen espectáculo es, en definitiva, la armonía de todos los talentos, incluido el de los actores. Los innovadores suelen olvidarlo a veces. No sucede esto aquí, donde se llega a la perfección, si es cierto que ésta pueda existir». ■ RAMON CHAO.



Un hombre honesto

Desde la época directamente surrealista de «Un chien andalou» y «L'Age d'Or», Luis Buñuel no había vuelto a rodar en Francia, cuando le ofrecieron la posibilidad de llevar al cine la novela de Emmanuel Roblès «Cela s'appelle l'aurore». Estamos en 1955 y Buñuel lleva a sus espaldas ya un largo peregrinaje por España, Estados Unidos y Méjico. En este último país acaba de hacer «Ensayo de un

crimen», o «La vida criminal de Archibaldo de la Cruz», inmediatamente antes de regresar al París que le iba a consagrar mundialmente. Obra que irritó en su día a los sectores derechistas de la crítica francesa, «Cela s'appelle l'aurore» («Así es la aurora») llega hasta nosotros con dieciocho años de retraso, la misma «edad» de muchos de los espectadores que hoy acuden a verla y la aplauden.

Porque ese largo tiempo transcurrido —que nada ni nadie pueden justificar— no ha dañado apenas el interés y la validez del film. Película de gran solidez, excelentemente narrada, clara hasta el límite en sus planteamientos ideológicos y morales, explícita en cuanto quiere comunicar al público, quizá no pertenece «Cela s'appelle l'aurore» al grupo de obras que suelen considerarse como «típicas» en su autor, al que ha proporcionado una imagen concreta de Buñuel en tanto cineasta, pero sí es sin duda de las que con mayor nitidez deja ver su pensamiento, su postura ante unos determinados conflictos y una determinada problemática. «Es una de las películas de las que estoy más satisfecho. Es una historia tan perfectamente pura...», diría Buñuel en su día. Pureza que se desprende tanto del material literario de base como del estilo aplicado al film.

Pureza también por las características del personaje central. O mejor, dada la poca simpatía que me inspira el término (sobre todo, después de haber visto la obra teatral de Calvo Sotelo, que lo emplea en su título), cabría hablar de honestidad. Ya que es precisamente la radiografía del comportamiento de un hombre honesto lo que Buñuel emprendió en «Así es la aurora». Médico que es consciente de sus responsabilidades cara a una sociedad, que rehúye una situación confor-

table en aras de ese compromiso, el protagonista del film —bien comprendido por Georges Marchal— se caracteriza por ese planteamiento honesto ante la realidad, ante los problemas que van surgiendo en la pequeña comunidad en que vive. Honestidad difícil, valiente, que le obliga a romper con buen número de las reglas establecidas, y que Buñuel elogia desde una amplia perspectiva humanista.

No se crea, sin embargo, que el cineasta español se dedicó a ensalzar grandilocuentemente un típico «héroe positivo». Si, por supuesto, utiliza hasta el final la indiscutible prerrogativa de todo autor a mostrar sobre los personajes que ha creado, lo hace a partir de una comprensión global del ser humano, contradicciones, dudas y carencias incluidas. Ello le evita caer en las trampas tanto del maniqueísmo como de la fácil ambigüedad dramática. Se trata de observar cómo una persona se «pone en marcha» ante unos sucesos concretos, ante unos procesos que conducen a la necesidad de elección. En otros términos, «Cela s'appelle l'aurore» es también —nada nuevo en Buñuel— un film sobre la libertad y, por tanto, un film sobre la responsabilidad, entendida no ya a niveles puramente individuales, sino abordándola en toda su dimensión social.

Junto a ello, la película contiene una bella y exacta reflexión sobre el amor. Porque no se trata sólo de un «amour fou» el que existe entre los personajes de Georges Marchal y Lucia Bosè, sino de un amor que coopera decisivamente en el compromiso social de sus protagonistas. Unión imprescindible entre el plano personal y el colectivo, un entendimiento progresivo de las relaciones humanas incluye tanto el erotismo como la actuación pública. Si el amor significa un