

teatro español. Los acentos del personaje lo encuentran el actor en la palabra conceptual y muy escasamente en la situación. Interiorizar el personaje, buscarle una organicidad a su comportamiento, es prácticamente imposible. La composición ha de ser externa y cada frase manejada según sus «posibilidades» aisladas, acentuando su color —irónica, agresiva, risosa, etcétera— específico... Falta casi siempre esa reflexión interior donde el actor encuentra —incluso para distanciar su personaje— el debate ideológico y vital que le dé orientación y medida. Que le dé una conciencia profunda de lo que hace en escena.

Acaso sea justo citar a Conchita Velasco, cuya lucha contra la retórica de su texto, cuyo esfuerzo por darle un poco de sangre y de verdad, es siempre patente.

■ JOSE MONLEON.

«Viejos tiempos», de Harold Pinter

¿Qué sucedió realmente? ¿Qué relación existe entre los tres personajes del drama? ¿Cuál es la historia y cuál es su orden cronológico? ¿A qué tiempo de esa historia corresponde el tiempo específico de la representación? ¿Qué extraña casa es esa, de muebles enfundados, de vacío? ¿Podemos siquiera asegurar, más allá de las acotaciones mecánicas del autor, que los personajes están realmente vivos?

Y, como corolario, la pregunta clave para aproximarnos a esta sugestiva obra de Pinter: ¿qué es lo real? Concepto que, contra lo que pudiera pensarse en principio, es también un valor histórico. Según las épocas, los lugares, las situaciones y las culturas, existe un distinto concepto, un distinto sentimiento de la realidad. Bien mirado, toda la historia de la filosofía no es más que una sucesión de respuestas heterogéneas a la misma pregunta.

En este orden, la poé-

tica del dramaturgo inglés Harold Pinter no puede ser más sugestiva. Si alguien piensa, apoyándose en superficiales interpretaciones sociológicas, que el teatro de Pinter —y, concretamente, «Viejos tiempos»— se estanca en la interiorización estéril de un «caso particular», se equivoca. El «caso particular» es la materia de que se vale el autor para destruir la general concepción del tiempo como elemento «encontrador» de la realidad. No sólo un recuerdo, un tiempo pasado, puede alimentar y, de hecho, ser el presente de un personaje, sino que ese recuerdo puede serlo de algo que nunca «sucedió», conformado por asociaciones oscuras, por imágenes acumuladas y confundidas. Que los notarios y los fotógrafos lo nieguen. Que lo niegue incluso la evidencia cronológica. Que todo confirme que esto o lo de más allá es imposible. El personaje, a través de su relación sensible con el mundo, llega a construir una nueva realidad, dejando atrás los elementos inequívocos del inventario.

Cierto que esto podría desembocar en el laberinto. Sin embargo, me parece que, en el marco increíblemente simplista de la poética teatral de nuestro tiempo —basta pasar de una buena exposición de pintura contemporánea a la inmensa mayoría de los teatros para comprender lo que digo—, lo que Pinter expresa, dentro del ámbito concreto de la burguesía occidental, es la necesidad de romper una serie de pautas que infantilizan la formulación dramática. Al margen de cualquier otra consideración, y sin hacer de Pinter un «modelo», lo evidente es que su teatro enriquece el concepto de realismo, y nos suministra un instrumental para sentir la existencia como un hecho más complejo de lo que habitualmente presuponen las relaciones escénicas.

El sollozo final del personaje masculino de «Viejos tiempos» es una confesión a la que nos

conduce el autor paso a paso. Expresa una impotencia que bien podría tomarse como punto de partida hacia una nueva conciencia existencial, desde la que estar y luchar lúcida-mente en el mundo.

Cuando, en sesión única, Luis Escobar presentó «El regreso» («El regreso al hogar»), escribíamos una serie de cosas en torno a las dificultades que una poética como la de Pinter ha de encontrar en los espectadores españoles. Nuestro público está fundamentalmente educado en el sainete, es decir, en el realismo fotográfico. La explicitud —decirlo, mostrarlo todo— es la norma. Autores, actores, directores y escenógrafos lo saben muy bien. Y quien no acepta la regla bordea siempre el fracaso o las falsas interpretaciones. ¿Si hasta hubo quien calificó a Buero de reaccionario por no rematar «La Fundación» con un discurso de definiciones políticas?

Quizá si «Viejos tiempos» se hubiera estrenado, pongamos por caso, en el María Guerrero, el obstáculo no sería tan patente. El Eslava es un teatro que, salvo excepciones, mantiene últimamente un discurso muy preciso. Y es lógico que buena parte de su público espere, ayudado por la personalidad de Irene Gutiérrez Caba, Lola Cardona y Francisco Rabal, pasar simplemente un rato agradable. Lo que quiere decir que, al problema general de Pinter en España se agrega el de Pinter ante el público del Eslava. Y, por lo tanto, el de la ausencia inicial del Eslava del público potencial del autor inglés. El salto es brusco y radical. Al mundo de Pinter no llegamos aquí a través de un pensamiento que haya cuestionado paulatinamente los supuestos del naturalismo teatral. Y la brusquedad del salto se traduce, por lo que a la representación se refiere, en un énfasis que solemniza y culturiza la representa-

ción, sin que el complicado juego de tiempos propuesto por Pinter aparezca como una necesidad orgánica, como una respuesta lógica de los personajes.

Tuve la suerte de ver el montaje inglés, cuando se estrenó la obra en el Aldwych. La diferencia entre aquella representación y la del Eslava es notable. Allí se destruye la convención mediante rupturas menores, revelando, sin enfatizar la discontinuidad del diálogo, el carácter polivalente de la situación. Aquí en cambio, hasta el misterio se subraya y se señala.

A favor de Escobar y de sus tres actores habría que recalcar su intento de evitar la trivialidad y de mostrar las complejas significaciones de la obra. En su contra —y en esta acusación entraría buena parte de nuestro mundo teatral; por eso decía al principio que la cuestión no es abstracta, sino que tiene una dimensión precisa en cada sociedad— debería citarse esa escuela naturalista que siempre acaba por hacer de lo implícito, de lo subtextual y cómplice, una incómoda carga.

De este choque nace la perplejidad de un sector del público del Eslava. Lejos de justificarla, hay que avergonzarse un poco de ella y colocarla en el capítulo de lo que Rodríguez Méndez ha calificado recientemente de «la in-cultura teatral española». ■ JOSE MONLEON.



CANCION

Y el alma llena de banderas...

Actuación de Quilapayún en el Palau Blau Grana.

«Abi debajo de la tierra no estás dormido hermano compañero

tu corazón oye brotar [primavera que como tú soplando irá en los vientos].

Tal vez dedicada a Víctor Jara, tal vez dedicada a cualquiera de los miles y miles de chilenos muertos en la represión, esta canción de los Quilapayún estremeció a los espectadores barceloneses que acudieron al Palau Blau Grana para escuchar a una de las entidades más populares y representativas del Chile de la Unidad Popular. Los Quilapayún (de «quila» = tres y «payún» = barbas, en lengua mapuche) se constituyeron en la temporada 1965-1966 dentro de la corriente de



Quilapayún.

canción crítica y popular que seguía la tradición chilena de Violeta Parra, encarnada en Argentina por el Atahualpa Yupanqui de la etapa resistencial. En conexión con el propio Víctor Jara y con los dos hijos de Violeta Parra, también cantautores, los Quilapayún pusieron sus canciones al son de la emancipación latinoamericana en general y de los objetivos de la Unidad Popular en particular. Musicalmente, presentaron desde el principio una síntesis cultural entre la tradición musical de la canción popular española y la tradición precolombina. Esa síntesis se manifiesta en una riqueza instrumental en la que elementos de origen europeo modificados, como el guitarrón, se combinan con la «quena»

—flauta indígena del altiplano boliviano— la «zampoña», el «pinquillo», la «tarca», la «tumba», el «bongo», las «maracas», la «cajita china».

Los Quilapayún declaran expresamente que su canción se vincula radicalmente con la lucha de emancipación de los trabajadores. La canción comprometida ha demostrado ser un elemento inseparable de la concienciación de las masas y ya ha pagado un grave precio por ello. El martirio de Víctor Jara, el encarcelamiento de otros cantantes chilenos, la diáspora de conjuntos como los Quilapayún, sorprendido por el golpe militar durante

una gira por el extranjero, gira que parece haberse convertido en un peregrinar sin horizonte determinado, aunque legitimado por la acción y la esperanza.

«El que quemó tus alas [al volar no apagará el fuego de los pobres].

Un profesor de Filosofía, un decorador, un químico, un economista, un estudiante de Ingeniería, un estudiante de Pedagogía, seis hombres que han escogido la palabra de denuncia y la memoria musical de un pueblo como instrumentos de concienciación de masas. Sobre sus voces y sus músicas ha caído la responsabilidad de mantener perenne memoria sobre la cuestión chilena. En un mundo en el que los teóricos de