



El Dance Theatre, de Alwin Nikolais.

sentido), tal como hemos podido comprobar en los programas madrileños. Nikolais comienza basando sus coreografías en una abstracción geometrizable, que convierte a los bailarines en formas geométricas en movimiento mediante su inserción en «sacos» elásticos («Noumenon», 1953) o su combinación con cintas extensibles («Tensile involvement», también de 1953). Se muestra, en esa época, deudor del expresionismo abstracto que tan amplio desarrollo alcanzaría en Estados Unidos durante la década de los cincuenta; sería entonces cuando se le acusara de «haber deshumanizado» el ballet. Posteriormente, su evolución se dirigiría hacia el cuerpo humano, protagonista absoluto, junto a la luz, de sus más recientes coreografías —«Scenarió» (1971), «Foreplay» (1972), «Grotto» (1973) y «Crossfade» (1974), que aparece como una síntesis enormemente bella y sugestiva de las citadas en primero y segundo lugar—, aunque nunca como valor en sí mismo, sino forma capaz de crear otras numerosísimas formas. Pues, es este carácter de origen y multiplicador de elementos formales lo que, en último término, caracteriza siempre el trabajo de Nikolais. Quien culmina todo este proceso creativo en la consecución de «una comunicación directa y sensible con el público para hacerle tomar con-

ciencia de su propia existencia». ■ FERNANDO LARA.



Comienza la temporada

Tan vigilada estaba nuestra cartelera teatral, tan ajustada al celoso mal gusto de un sector, que más que cartelera teatral de la capital de un país parecía el sueño de un terrateniente. Hace unos meses, los criterios de la censura teatral se modificaron, aprobándose una serie de títulos que deben alterar sensiblemente el nivel general de nuestra, por lo común, desdichada cartelera.

Por norma, en esta sección hemos comentado únicamente aquellos espectáculos que poseían un marcado interés, buscándonos donde surgiesen. Dentro o fuera de nuestro teatro cotidiano. En Madrid o en cualquier otra ciudad española. Intentando, con todas las limitaciones del caso, descubrir la pulsación, a veces escondida, de la vida antes que de la rutina teatral española. Ahora, al llegar a este septiembre del 74 —además de los espectáculos supervivientes de La Cuadra

y de Anouilh—, leemos en la cartelera los nombres de Brecht, Pinter, Ben Johnson, Chejov y Coward; de los españoles Valle, Martínez Mediero, Gala, Salom y Moncada, y del mexicano Emilio Carballido. De buena parte de los cuales será necesario ocuparse. En última instancia —y ese será el dato de mayor interés—, la contemplación global de ese teatro determinará el valor real de un tiempo cultural y político que se ha llamado de «apertura».

Señalada en un comentario anterior la imaginativa agresividad del texto de Martínez Mediero, «El bebé furioso», y conocido el carácter de documento ya clásico del antifascismo de «Terror y miseria del III Reich», de Brecht, quizá convenga señalar ahora, por razones completamente opuestas, la presencia de «La muchacha sin retorno», de Santiago Moncada.

El autor —¡lástima que ni las rutinarias notas de elogios mutuos ni la prudencia profesional permitan decir estas cosas en los programas!— escribió, hace años, un teatro delicado y tímido, al que no acompañó el éxito de público, pero sí el respeto de cuantos lo conocimos. Era un teatro en busca de espectadores melancólicos, muy propio del autor que expone seriamente su soledad para salir de ella. Recuerdo una obra suya, estrenada en el Beatriz, imaginativa, ternurista y de escaso eco entre los espectadores...

Confrontar aquel Moncada con este de «La muchacha sin retorno» es una tarea nada desdénable. Ahora el público sí es un elemento activo, en el que crece y se hace la propuesta del autor. Una propuesta que nada tiene que ver con las del joven escritor que uno conservaba en la memoria. «La muchacha sin retorno» es la imagen de una represión sexual, la historia aberrante de un coito que, entre Monca-

da y el director Cayetano Luca de Tena, convierten poco menos que en la placentera retransmisión de un partido de fútbol. Si alguien quiere saber «hasta dónde hemos llegado en este punto», que se haga el ánimo, se disponga a sufrir y se meta en el Figaro, preparado para no quitar ojo de la escena ni de los espectadores. Las frases de peor gusto, del más grosero doble sentido, llegan a la sala como el maná largo tiempo esperado. El hecho de que el partido lo jueguen un cincuentón y una muchacha joven y virgen forma parte del «encanto» turbio de la obra. Porque, obviamente, muchachas jóvenes y vírgenes no sé si abundarán entre el público, pero los cincuentones se dan como hongos. La historia que se cuenta —y esta sería la paradoja significativa—, siendo en sí misma terrible, espejo de una sociedad sexualmente obsesa y enferma, se convierte, por la general participación en esa obsesión y esa enfermedad, en un acto normal, en un mundo en el que buena parte del público se refocila y se reconoce.

El trago, para quien no esté en eso, es duro: La representación —con actores dignos de mejor destino—, penosa. Pero nos descubre un aspecto clave de nuestra sociedad y nuestro tiempo. Algo así como cuando la dolorosa película «El último tango» se convirtió en el objetivo del «week-end» sexual de muchos españoles enfermos. ■ JOSE MONLEON.

«Las cítaras colgadas de los árboles», de Antonio Gala

En el teatro de Gala abunda la mezcla de las grandes ideas con la ausencia de un sentido de síntesis dramática; palabras y personajes se mueven arrastrados

por una pasión verbal y una fantasía novelera que los saca de su centro. En el teatro de Gala se tiene muchas veces la impresión de que si los personajes no hablaran, estarían muertos. Es un teatro sin silencios, que se engola a fuerza de fiarlo todo a cada palabra...

La idea de donde nace «Las cítaras colgadas de los árboles» me parece muy clara y muy noble. La cítara es el símbolo. Y al autor le interesa utilizarlo para enfrentarse a la España que prohíbe la alegría e impone, entre vergonzantes contradicciones, una moral inquisitiva. El tiempo elegido por el autor es el siglo XVI, pero es obvio que del debate entre el «indiano», que ve en América la esperanza del cambio, y el caballero Don Alonso, prototipo del fascista hispánico de todas las épocas, quiere el autor extraer una conclusión viva y actual. La elección, en principio, y al margen de la consabida estrategia, tiene, además, su sentido. Porque si aquellos fueron siglos imperiales, lo fueron también de picaresca, de limpieza de sangre, de Inquisición y de más de una barbaridad en las tierras «descubiertas».

Un personaje de «Las cítaras colgadas en los árboles» asegura que Granada no debió conquistarse; reflexión que me recuerda aquella canción del espectáculo latinoamericano «Libertad, libertad», «Colón, ¿por qué nos descubriste?»...

Como se ve, pues, en el drama de Gala hay elementos de interés y el autor se ha movido dentro de un campo cargado de posibilidades.

Resulta, sin embargo, que, por lo apuntado al principio, la obra se pierde con frecuencia. Al faltar una sustentación viva al discurso de los personajes, al no ser la situación antes que la palabra —pongamos verbo en minúscula, co-

mo cosa de los hombres, y comprenderemos que en el principio y ahora hubo y hay una verdad que precede y excede a la palabra—, el drama transcurre en una permanente gratuidad. Los elementos de la obra, en lugar de articularse en el todo, de fluir como exigencia de la acción dramática, son los materiales que acarrea el autor, que trae de aquí y de allá, con resultados fatalmente discursivos y retóricos. Y a veces, digámoslo, incluso pueriles:

El esquema es, en el fondo, el mismo que el de «Los buenos días perdidos». Habría, sin embargo, una diferencia en los resultados: los términos de la anécdota de aquella obra eran más modestos y la imaginación del autor podía dispararse sin tantos riesgos como ahora. En «Las cítaras colgadas de los árboles», la acumulación de elementos superfluos no sólo emborrona lo que parece —según el título y sus más claras escenas— línea fundamental del drama, sino, lo que es peor, la falsea e infantiliza.

José Luis Alonso, el director, ha intentado sensibilizar la expresión de este material con un lenguaje escénico vagamente chejoviano. Ha luchado para desencartonarlo, introduciendo elementos —sobre todo sonoros— que rompieran la grandilocuencia del texto. Creo, sin embargo, que este último, para su mal, ha ganado ampliamente la batalla. Y ha impuesto un tono de «estampa», de «viejo teatro oficial», que ahoga los contrapuntos tan ansiosa y licitamente buscados por la dirección.

En cuanto a los actores, bueno será recordar que son hijos del teatro que interpretan. Y que Antonio Gala, aun con su concreta personalidad, se mueve dentro de unos rasgos estilísticos que son comunes a buena parte del

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.



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