



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.

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?»...

«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».

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 rompiere 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 ahoa 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