

«Te juro, Juana, que tengo ganas»

Desde hace algún tiempo, el tema del teatro latinoamericano ha aparecido reiteradamente en nuestras páginas. Creo, en efecto, que es aquél un mundo cultural y político de enorme interés, cuya comprensión, por razones de idioma y de Historia, está al alcance de todos nosotros. Y ello, a pesar de una serie de prejuicios, hijos también del pasado, que muchas veces deforman las imágenes reales.

En mis trabajos sobre el teatro latinoamericano he procurado subrayar cuanto une y cuánto diferencia la realidad de aquellos países. En lo que al teatro estrictamente se refiere —en correlación con una serie de factores históricos y económicos—, es obvia una primera división entre los países con una tradición teatral de cierto desarrollo, como sería el caso de Argentina, Brasil o México, y aquellos otros que han visto crecer su teatro al arrimo de los ideales unitariamente revolucionarios de América Latina. De donde podría deducirse una nueva situación: la convivencia, en los países de tradición teatral, del discurso asentado en esa tradición y de una serie de grupos vinculados en su organización, en su repertorio, en la forma de sus espectáculos y en el tipo de público a que aspiran, a los esquemas generales de ese nuevo y guerrillero teatro latinoamericano. En el caso concreto de México, un fenómeno como su reciente Festival de Teatro Chichau o un grupo como Los Mascarones corresponderían al desarrollo de la segunda vertiente, mientras una obra como «Te juro, Juana, que tengo ganas», de Emilio Carballido, debería situarse entre lo más destacado de la primera.

Importa tener esto muy claro. Carballido es un escritor fecundo, autor de una obra que to-

do el mundo consideró de gran valor crítico hasta que las «brigadas teatrales» radicalizaron los términos del problema. Personalmente —después de haber vivido en México varias semanas—, creo que no existe incompatibilidad ninguna entre una pieza como la estrenada en el Pequeño Teatro y una escenificación política del asesinato de Emiliano Zapata para el público popular del parque de Chapultepec. Son discursos estéticos y testimonios vivenciales que nacen de realidades distintas para espectadores distintos, pero que apuntan hacia un mismo fin: la confrontación crítica de los públicos con su medio y, en consecuencia, la interrogación sobre los valores de ese medio.

Sucedé, sin embargo, que la indagación no puede tener el mismo tono ante un público estudiantil, joven y políticamente activo, o ante un público obrero, castigado por los límites materiales del salario, que ante un público de clase media. Son otros los valores puestos en cuestión, otra la requisitoria. No es del hambre, de la cárcel o del patrón de lo que debe hablarse, sino de la mediocridad, de la frustración enmascarada, del engranaje apacible del sistema.

Confieso —y en esto entra ya ese punto de gusto o de sensibilidad personal que aleja la crítica teatral de la objetividad científica— que en obras como «Te juro, Juana, que tengo ganas», aclarado su justo nivel, respiro yo una verdad muy superior a la que normalmente nos propone la escena. Al menos aquí no hay gente mediocre, de vida e ideas mediocres, empeñándose en acumular en dos horas de teatro el heroísmo, la aventura, la alegría, el amor, la solidaridad, que rechazarían en el mismo camerino. Tampoco hay personajes-jueces que nos digan tácitamente que sólo ellos tienen la razón. Ni —y en eso estaría la sustancial dife-

rencia entre la obra de Carballido y el teatro menor que en nada se mete— tampoco se oculta la mediocridad real del mundo sobre el que se da testimonio; el mundo, por supuesto, de los espectadores...

Estoy seguro, en este sentido, que muchos espectadores rechazarán esta obra precisamente porque no les gratifica, porque no les sube arriba de ningún podio, limitada como está a mostrar —con nuestra cooperación— un poco de nosotros mismos y de nuestra sumisión al engranaje. De nuestra cotidiana condición de antihéroes.

La técnica de Carballido me hace pensar en un álbum de fotografías periódicamente traicionado con alguna confesión hábilmente oportuna. Las fotos estructuran los «momentos externos», la historia un poco cursi de varios personajes; las confesiones truncan de vez en cuando esa línea, como si los personajes «se le escaparan al autor» para descubrir, sin ninguna fractura estilística, el «otro lado de la comedia».

La dirección —el juego— de Adela Escartín

me parece muy inteligente y adecuada a la intimidad de la sala. Las cuotas de estereotipo y de sinceridad se conjugan perfectamente: Amalia Ariño, José María Guía, Luis G. Carreño, Trinidad Rugero, Enrique Vivó, Angela Rosal y la propia Adela Escartín son los excelentes intérpretes de esta obra mayor y humilde del mundo menor. Que es algo así como todo lo contrario de tantas obras menores y pretenciosas del mundo mayor de nuestro tiempo. ■ JOSE MONLEON.

Alfil, examen

En su día apareció en esta sección la crítica de «El bebé furioso», de Martínez Mediero. Cumple ahora, al considerar la programación de los distintos teatros madrileños, destacar lo que está sucediendo en el Alfil. Por un lado «El bebé furioso» celebró las cien representaciones. Por otro, aprovechando el día de descanso, Angel García Moreno, el mismo que organizó la temporada anterior «los lu-

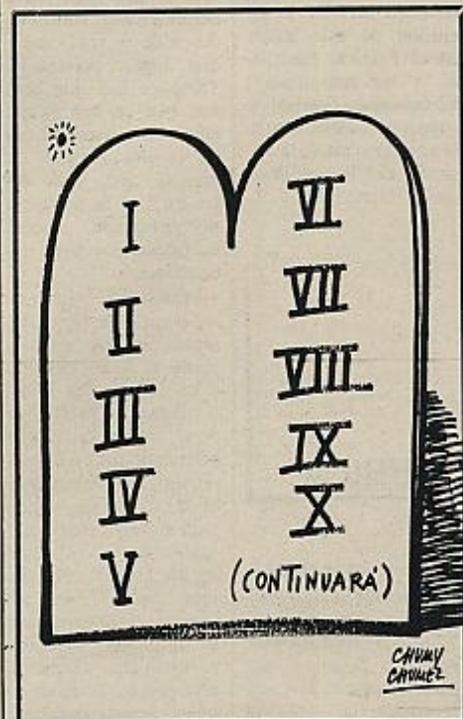
nes del Muñoz Seca», puso en marcha «Los miércoles del Alfil», confiados a diversos grupos independientes. Finalmente, a partir del 22 del próximo mes debe desarrollarse un Festival Internacional de Teatro, a cargo de grupos de general solvencia. La inclusión de «La cena», por La Comuna, de Lisboa, y del «Woyzeck», por El Gran Teatro de Roma, es la prueba de que la internacionalidad del Festival no se ha buscado de un modo gratuito. Estamos ante trabajos que figuran entre lo más destacado de las últimas propuestas teatrales de Occidente. En especial, «La cena», un espectáculo agudo en cualquier parte, pero especialmente rico para un público español.

La presencia de Grupo A-71, de Barcelona; Deltirambo, de Madrid; Pequeño Teatro, de Valencia; Ensayo Uno en Venta; de Madrid; Els Comendians, de Barcelona; Teatro del Nuevo Mundo, de Madrid; Esperpento, de Sevilla, y Teatro Universitario, de Murcia, asegura la posibilidad de conocer los niveles reales del actual teatro independiente español. El Teatro Experimental de Oporto —el mismo grupo que, con dirección de Angel Facio, estrenó aquella sugerente y rica versión de «La casa de Bernarda Alba», que aquí no autorizaron los herederos de Federico— completa la lista.

De todo este programa sólo se han dado los primeros pasos. Está Martínez Mediero en cartel y se han estrenado los espectáculos que corresponden a los dos primeros miércoles: «Severa vigilancia», de Jean Genet, por el Grupo Taormina, y «¿Quiere usted cabalgar junto a mi esclavo?», de José María Lacoma, versión muy libre de un texto de Aristófanes, por el grupo Cizalla. El primero es un viejo drama de Genet, amasado con experiencias carcelarias, largamente prohibido en España y estrenado cuando casi nadie se acuerda de él. Aunque

se trate, como ocurre prácticamente con toda la obra de Genet, de un texto de fuerte influencia sobre el teatro moderno. En cuanto a «¿Quiere usted cabalgar junto a mi esclavo?» es una versión libertina de Aristófanes, encaminada a destacar un determinado pensamiento político. No son los dioses, sino los hombres, quienes distribuyen la riqueza, y, por tanto, a los hombres toca conseguir una mejor distribución. La idea de utilizar un texto aristofanesco como base de una proposición crítica y vigente me parece de gran interés. Justamente por lo que tiene de dificultad y de deseo de eludir el tópico de cierto teatro didáctico. Ahora bien, si después de plantearse un trabajo que, incluso bien hecho, corría el riesgo de no interesar, las cosas se hacen como las hicieron los de Cizalla la noche del estreno, es indudable que se trata de un paso en falso. Faltaban muchísimos ensayos, faltaba precisión, faltaba el rigor del juego y de la farsa. Con lo que, en última instancia, vinieron a hacerse un flaco servicio, tanto a sí mismos como al teatro independiente.

Pienso si este apresuramiento, esta falta de seriedad, no nacerá en parte de las condiciones menos que precarias en que se desenvuelven las actividades de estos grupos. Abordar desde ellas una versión de Aristófanes es, desde luego, una hazaña. Pero si es así, mejor dejar las hazañas a los guerrilleros y quedarse con lo que se puede hacer responsablemente. El hecho de que un teatro dé unas fechas a unos grupos, que la sala se llene y que las representaciones sean un desastre, confiere un tono escolar, menor, a una actividad que, lo quiera o no, encarna cosas tremendamente serias. Sabemos, en fin, que en España hay media docena de grupos que no presentarían al público un trabajo tan inmaduro, pero el hecho de que Cizalla lo



presente —el grupo consiguió cierto crédito con «Historia de un pechicidío», de Lauro Olmo— confunde a los menos avisados.

En todo caso, uno saca la impresión, a la vista de lo hecho y por hacer en este primer trimestre del Alfíl, que en la pequeña sala se van a dilucidar muchas de las conquistas y carencias del «otro teatro» español. ■ JOSE MONLEON.

realmente nuevas o tan sólo una reforma de sus antecesoras, en cuyos puntos básicos se siguen apoyando las más de las veces. Pocos dudarán —al menos desde nuestra perspectiva— de que los resultados son apenas satisfactorios, especialmente debido a unas coreografías que se revelan como faltas de inventiva y de verdadera adecuación a la música que les acompaña.

Y digo desde nuestra

Pienso que, efectivamente, le es necesario este aprendizaje para apoyarse en el futuro en otros enfoques coreográficos que no sean exclusivamente el suyo, como hacen en la actualidad.

Porque no basta con partir de obras debidas a autores de la significación de un Xenakis o un Penderecki para lograr fines satisfactorios. Guillermina Bravo —directora del grupo desde su fundación, hace veinticinco años— y Luis Fandiño —también bailarín, con notables dosis de divismo—, son los principales responsables del trabajo coreográfico del Ballet de México, sin que en ninguno de los números vistos por nosotros revelen la creatividad que debería suponerseles. El breve «Estudio número 2 ("danza para un efebo")», basado en una pieza para violoncello, de Bach —autor al que acuden en varias ocasiones—, era el único que destacaba del mediocre nivel general, al que también cooperaban la falta de agilidad y la escasa preparación física de los bailarines.

Sólo a un diplomático deseo de incrementar las relaciones culturales con México; cabe, en resumen atribuir la inclusión de este ballet en el Festival madrileño y su continuación barcelonesa. Festival a cuyo poco éxito contribuye esta semana la ausencia del Dance Theatre de Harlem. ■ F. L.



El Ballet Nacional de México.

perspectiva porque quizá el trabajo del grupo adquiera otra dimensión contemplado en el contexto cultural mexicano, en el ambiente concreto del que nace, como parece deducirse de los elogios de la prensa especializada de su país. El Ballet Nacional de México —conjunto privado, pese a lo que haría suponer su nombre, aunque reciba subvenciones de organismos estatales— declaró a su llegada a Madrid que realizaba esta gira por Europa tanto por mostrar su labor como por, sobre todo, aprender del contacto con agrupaciones que se encontraran en una línea similar a la suya.

cultural, cada vez más interesados en sacrificar nombres y menos en recuperar objetos culturales de real trascendencia, se hace especialmente tenaz y especialmente odiosa cuando la figura que se trata de elevar a la categoría de «ídolo» es auténticamente válida. Fue el caso penoso de Billie Holiday, y es ahora el del pianista de «ragtime» Scott Joplin.

Cierto que en esta segunda ocasión el afán mitificador ha encontrado sólido apoyo en la merecida reverencia que se guardaba, en círculos de admiradores, al recuerdo de este extraordinario pianista y sensible compositor, cuya obra se ha venido conservando —desde que él murió en 1917—, gracias al esfuerzo de los coleccionistas, que guardaron la música de Joplin principalmente en rollos de pianola, de los cuales unos pocos estaban realmente registrados por él, mientras que la mayoría fueron elaborados directamente por los editores musicales, sin seguir muy fielmente lo indicado en las partituras. Por más que éstas, a su vez, perduraban a través de sucesivas ediciones, y de las interpretaciones de que eran objeto por parte de los escasos continuadores de la tradición a que Joplin perteneció. Tampoco hay que olvidar que se han hecho ediciones discográficas de los citados rollos de pianola, destacando entre todas la realizada por Biograph, modelo de fidelidad y rigor documental.

Fidelidad y rigor que no están para nada presentes en los actuales procesos de mitificación a los que se está sometiendo el nombre de Scott Joplin. Primero y principal, porque un nombre aislado no quiere decir nada, como nada hubiera sido Scott Joplin sin el concurso de los Tom Turpin, James Scott, Joseph Lamb... cuya existencia le resultaba necesaria para muchas cosas: la primera, ser el mejor de todos; la más importan-

te, transmitir su legado artístico; tarea esta que, aun así, ha quedado bastante incompleta, pese a la ya citada labor de los coleccionistas y, en este caso específico, al sometimiento de las carreras pianísticas de quienes, como Dick Zimmerman y Max Morath, se consagraron a perpetuar la vigencia de la obra de Joplin. Con lo que el hecho de destacar a éste, olvidando que pertenece a un sistema con principios y métodos propios que contribuyen a asegurar su particular coherencia, es en realidad minimizar su importancia, y, más que eso, destruir por completo la significación que alguna vez haya podido tener, y que sólo es comprensible si es insertada en dicho sistema. Correlativamente, también se destruye toda posibilidad de que el aficionado adquiera conocimientos sobre el «ragtime», y se abandona este género musical —ya de por sí obliterado— a merced de cualquier adulteración; por cuanto la primera y básica ha sido ya realizada al poner de moda a su ejecutante más destacado.

La moda, además, viene con pretensiones culturalistas. Así, nos encontramos con que el organista E. Power Biggs, sobre cuyo gusto y sentido de la medida ya existían serias dudas —aun cuando algunos sectores de la afición norteamericana, y la CBS, le tienen por superestrella—, se le ocurre grabar un disco con las composiciones más conocidas de Joplin... interpretadas al clavecín de pedal; instrumento del que Biggs hace alarde cada vez que puede, y que es válido para tocar a Bach, bien que mejor de lo que Biggs lo hace, pero que, aplicado al «ragtime», sólo sirve para dar dolor de cabeza. Además, Power Biggs parte de las ediciones interpoladas y «embellecidas» por los editores musicales para convertir la empresa en un «más difícil todavía». Si con ello, además de su propio lucimiento,

buscaba equiparar la música de Scott Joplin a la de los compositores barrocos, lo único que ha conseguido ha sido rebajarla a la categoría de la de los trovos.

En otro sentido, también se ha de hablar aquí de las sorprendentes versiones orquestales que ha realizado el conocido compositor, musicólogo y ex solista de trompa Gunther Schuller, a partir de unos arreglos de la época, que se conservaban fragmentariamente. Califico a estas versiones de «sorprendentes» porque, si por algo se ha caracterizado Schuller hasta ellas ha sido por su repetido y confesado empeño en «desclasificarse», en apartarse de la tradición musical europea a la que por educación pertenece, y ser reconocido como miembro de la americana —y aun de la del «jazz» en su «tercera corriente»— zona de controvertida naturaleza en donde buscan refugio y justificación las muchas composiciones jazzísticas que nacieron con pretensiones de trascendencia: óperas, oratorios, ballets..., pero ahora resulta que Schuller, al querer reconstruir los citados arreglos de la época, no ha podido evitar que los «rags» de Joplin, en su versión, suenen a «clásicos», por cuanto han quedado plagados de referencia culturalistas disfrazadas bajo una apariencia de pretendida «naïveté». De «clasificar» a los ligeros y de «aligerar» a los clásicos salen, por lo general, los mismos resultados. En el presente caso, la versión Gunther Schuller queda como un propósito tan bienintencionado como fallido, que sólo adquiere ciertos vuelos cuando evoca la música circense; y, aun ésta, se ve pasada por el tamiz de Milhaud.

Por último, no hay más remedio que hacer referencia a la banda sonora de la famosa película «El golpe», para la cual el muy celebrado Marvin Hamlisch no tuvo inconveniente en

BALLET

Obligaciones diplomáticas

Nadie le negará al Ballet Nacional de México su intento sincero por conseguir un estilo de danza contemporáneo, por buscar fórmulas expresivas adecuadas a una mentalidad actual. Ya habrá más discusión al considerar si estas fórmulas son

MUSICA

La «recuperación» de Scott Joplin

La constante labor creadora de mitos que caracteriza muchos sectores de la industria