

TEATRO

«La más hermosa niña del mundo», de Peter Nichols

Sin grandes pretensiones, dentro de su tono menor, esta obra de Peter Nichols —cuya traducción literal del título original es «Un día en la muerte de Joe Egg»— quizá merezca figurar entre las más serias de cuantas han abierto la actual temporada madrileña.

Sabido es que la familia —ya sean los problemas entre marido y mujer, ya sean entre padres e hijos— constituye el tema de una buena parte del teatro moderno. Conocido es el tresillo, la alfombra, el cuadro y el ventanal que conforman el espacio donde se desarrollan las dichas y desdichas. De memoria nos sabemos esas escenas violentas en que la rutina se vuelve grito y confesiones de frustración. Y pertenecen a nuestro propio círculo esas visitas inoportunas, los tonos matrimoniales vestidos de gente feliz que llegan a casa para acelerar el cataclismo...

Con todo ese material ha jugado Nichols, introduciendo dos elementos inusuales. En lo anecdótico, haciendo de la hija de los protagonistas una parálitica; en lo formal, convirtiendo al público en una entidad real, cuya presencia conocen los personajes, y al que éstos se dirigen periódicamente para explicar e incluso representar —y sería una de las más ingeniosas formas de teatro en el teatro que nunca he visto— aquello que no entra en el tiempo y acción dramáticos de la propia obra.

Los dos elementos tienen, dentro del tipo de teatro a que «La más hermosa niña del mundo» pertenece, su impor-

tancia. La parálisis de la niña introduce una dimensión patética en un teatro que se caracteriza habitualmente por su tono color de rosa; más aún, el hecho de que sea un dato inamovible —se trata de una parálisis incurable— impide cualquier solución puramente sentimental. El marido intenta matar indirectamente a la hija y acaba marchándose de casa, sin poder soportar más aquella vida.

Obviamente, con todo esto, Nichols podía haber escrito un melodrama cerrado, lacrimoso y sin ningún interés. No es ése el caso, porque la historia se cuenta de manera que, sin falsear sus necesidades expresivas, sin trascendentalizarse, alcanza a ser una imagen generalizada del comportamiento humano en determinadas situaciones.

La parálitica es un estorbo, una realidad conflictiva, frente a la que los sentimientos de los demás son siempre inciertos cuando no claramente agresivos. La inadecuación de Joe al papel de hija feliz que le corresponde destruye el papel de los demás y revela en ellos crueldades que hubieran sido inimaginables o condenadas en el caso de ser normal la condición de la muchacha. Nichols, metido en tan delicada materia, evita toda acumulación melodramática. Muestra sólo lo que es necesario para que la historia avance, sin introducir tampoco situaciones equívocas o recursos que diluyan su aspereza, bajando el telón cuando la desolación de los personajes ha sido revelada.

En cuanto a la voluntad de implicar al público, tampoco es un recurso gratuito. Es el mismo público para el que tantos matrimonios han recompuesto falsamente su felicidad sobre los escenarios. Y el hecho de que ahora les hablen los desventurados personajes de «La más hermosa niña del mundo» tiene algo de fractura del viejo engaño, de ataque al falso respeto que obligaba a los personajes de este teatro para la buena burguesía a ser interesantes, ejemplares, y

en todo caso, consoladores.

La obra no es nada fácil de hacer. Hay que expresar la emoción con cierta asepsia, soslayando el melodrama. Mantener el juego teatral verbal sin destruir el proceso interior, la verdadera acción dramática. Creo que la dirección de Ricardo Lucía ha apuntado a eso, aunque, siendo sobre todo una «obra de actores», me parezca que a la labor de José María Prada le falte a veces interioridad, como a la de Gisela Paradis le sobre un tono caricaturesco, que impide esa identificación del espectador críticamente solicitada por el dramaturgo. El problema afecta no sólo a la relación de los personajes entre sí, sino a su relación con el público, que Julita Martínez alcanza de un modo más persuasivo. Enrique Cerro y María Paz Molineiro —además de Marianita Salgado en la inmóvil Joe— completan equilibradamente el reparto de un montaje cuyo defecto quizá esté —como sucede con tanto teatro español— en que el ritmo de la actuación no ha nacido de un ritmo interior, de una exigencia orgánica de palabras y pausas en función de su contenido emocional, sino de una orquestación externa, de una ordenación mecánica del verbo. ■ JOSE MONLEON.

Emilio Carballido, autor mejicano, en Madrid

Conozco a Emilio Carballido desde el año 71. En aquel año, él, Augusto Boal y yo fuimos invitados para formar parte del Jurado del Festival de Manizales, tarea a la que unánimemente renunciamos, por entender que la concesión de premios estaba completamente fuera de lugar. Emilio estaba allí como primerísimo autor mejicano, y persona sensibilizada ante los problemas de América Latina. Era en los fogosos coloquios —fue el

trimestre de Padilla, y Mario Vargas Llosa era un invitado a Manizales— el más sereno, el que se distanciaba más de la agresiva retórica dominante.

Poco después, a Carballido lo nombraron director de la Escuela de Teatro del Instituto de Bellas Artes. Allí sigue, a la vez que escribe y viaja de vez en cuando por el mundo, ya sea para asistir al estreno de alguna de sus obras, ya sea —como ha ocurrido ahora— acompañando al Ballet Nacional.

Carballido ha estado en España más de una vez. La primera llegó a La Coruña, le gustó y se quedó a vivir allí durante mes y medio. Conoce muchas de nuestras ciudades, conoce a los clásicos del Siglo de Oro, anda bien por España como mejicano, sin los problemas interiores de otros latinoamericanos.

Del montaje de «Te juro, Juana, que tengo ganas», hecho por Adela

Escartín en el TEI, está contento. Emilio está de vuelta de cierto teatro panfletario que, según él, conoció Méjico en tiempos pasados, y no es el caso que se haga de nuevo. El montaje de Adela Escartín tendría el tono serio, pero no enfático que interesa al autor. En el fondo de cuya teoría nos encontraríamos con la conciencia, muy clara y explícita en Carballido, de que Méjico es un país muy particular en América Latina, tanto por la importancia y supervivencia de muchos elementos de las culturas precolombinas como por el hecho de haberse desarrollado una Revolución. ¿Revolución? ¿Y el sentimiento de frustración que uno respira entre mucha gente joven? ¿Y la matanza de Tlatelolco? A cuyas preguntas me contesta Carballido que el mejicano es un ser políticamente cínico, que ha aprendido a desconfiar de las

grandes promesas y a vivir dentro de un «status» democráticamente muy superior al que conoce casi toda América Latina. ¡Y eso con los Estados Unidos en la frontera! Para Carballido, por ejemplo, la posición inequívoca del Presidente Luis Echeverría, acogiendo al exilio chileno y manifestándose con claridad contra el golpe militar, es una expresión de las conquistas que subyacen en la política mejicana.

En cuanto a las posibilidades de un teatro popular, piensa Carballido que en Méjico existe ya una importante tradición, cuyas formas más visibles serían la de los «danzantes» —yo los vi, «aprovechando» la fiesta de la Virgen de Guadalupe, bailando para expresar un mundo anterior a la llegada del cristianismo a las Américas— y la del teatro de carpa. En esta última, antes que en formas didácticas tomadas a otras realidades culturales y políticas, piensa Carballido que debería asentarse un teatro popular mejicano.

De su teatro me dice: «Mi trayectoria es un esfuerzo por decir realmente lo que creo, lo cual me ha costado mucho trabajo. Ninguna de mis obras tiene mucho que ver con las otras. Tengo una gran cantidad de estilos. Así, si me ponen «Te juro, Juana, que tengo ganas», la gente cree que hago farsas afrancesadas; o si me ponen «Un pequeño ideal de vida», piensa que hago obras medio didácticas, brechtianas; y esto es así porque en un momento dado tienes un tipo de aptitud o de diversión interna que da cierto énfasis a determinadas ideas. Yo nunca parto de una idea maravillosa que deba encarnar en el drama. Si alguna vez lo he hecho, no me ha salido. Lo que realmente me sale es lo contrario. Que alguna idea me ha llegado a un centro vital, artísticamente hablando, y allí se ha vuelto obra.

«Dentro de eso ha habido «Los pollos pelones», que siempre funciona porque la entienden los actores y esta-



EL CUBRI

blece un tipo "carpero" de relación con el público, un tipo de vulgaridad auténtica. Ese encuentro de una vulgaridad válida a través de la cual conseguir un verdadero contacto con el público es una posición. Aunque a veces también me interese escribir un teatro de viso literario. En realidad, yo no me planteo mi teatro en general, sino la problemática concreta de cada obra. Esa es mi actitud ante el trabajo".

■ J. M.

ARTE

La galeria Múltiples 4.17, fiel a lo que su nombre promete (a lo que promete el nombre de múltiples; la cifra que sigue renuncia a descifrarla), tiene abierta una exposición de eso —de múltiples, de obras de arte seriadas; de obras que han renunciado voluntariamente a la sacralidad de su condición de únicas— realizada por tres artistas cuyas obras, desde hace mucho tiempo, buscan la difusión y la multiplicación: José María de Labra, José Cruz Novillo y Diego Moya.

Múltiples 4.17. Moya, Labra y Cruz Novillo. Madrid

Los trabajos de esos tres se identifican sin parecerse. Cada uno es cada uno. Por lo menos en este momento de su trabajo, si no llegan a situaciones idénticas —pues cada cual mantiene su personalidad muy definida— alcanzan idearios afines, incluso con diferentes puntos de partida y, por supuesto, con diferentes tra-

vectorias. Pepe Cruz Novillo avanza desde el diseño hasta la pintura. José María de Labra, desde la pintura hasta el diseño. (Desde la pintura o desde la escultura: desde el objeto artístico quiero decir en ambos casos.) Y Diego Moya... Diego Moya vive en el seno de la arquitectura. De la arquitectura, quiero decir, de su ideario previo: de la arquitectura que es anterior a su hecho fáctico; de allí donde confluyen el diseño y el objeto artístico. Pero lo que es común de los tres es la solidez con que, desde que tienen uso de razón artística, buscan en sus respectivas investigaciones sobre la forma una especie de moral de la obra, muy distinta de la consuetudinaria moral al uso, adversa incluso; una moral muy poco respetuosa —o por lo menos indiferente— al carisma de la «obra única», tan consustancial con todo el arte, y por supuesto el de nuestros días.

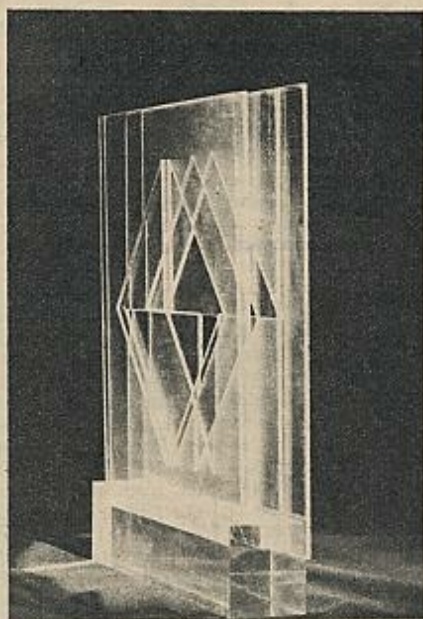
Conozco a José María de Labra desde hace ya bastantes años y, aunque no sea más que por razones de amistad y proximidad, he podido ser testigo de muchas de sus cavilaciones en ese orden. Creo que muy pocos artistas han estado más preocupados que él por una auténtica socialización del arte, en el sentido de la comunicación y la difusión. Si es cierto que hay una «psicología de la forma», la forma que él ha ido proponiendo en cada uno de estos años de investigación ya indicaba, desde ella misma, la voluntad de multiplicarse y difundirse entre mucha gente. Labra ha buscado siempre, en el arte, la forma: es decir, la facultad repetitiva y multiplicativa. Y buscaba en la forma la significación. Es decir, no quiso conceder nunca una gratuidad para lo que realizaba. Pocos artistas, en el panorama español, han intentado

llegar más a fondo en la condición de signo y de símbolo de todo lo que él realizaba.

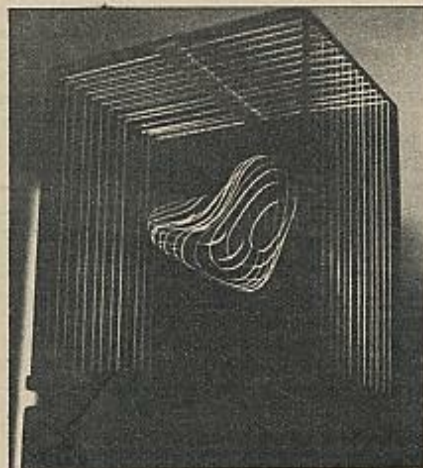
José Cruz Novillo, más determinado por el diseño gráfico de su busca original, no se detiene tanto en una investigación de símbolos y de signos, aunque tampoco puede decirse que sea definitivamente indiferente a ello. Hay en él un toque tangencial semiológico que, en última instancia, también afecta a los símbolos... Pero lo suyo es otra cosa. A él le interesa más la funcionalidad de la forma respecto a su definitiva concreción; le interesa más la economía lineal en la hora de organizar una estructura.

Diego Moya es, creo, arquitecto. La arquitectura está en el subterráneo fisiológico —y algo más— de su investigación formal. Pero él procura discernir. Lo que nos entrega ahí no va por el camino de, digamos, una arquitectura edificativa. No se encamina a un proyecto de construcción, sino que es más bien una investigación sobre la forma que puede, o no, ser materia constructiva. Lo que trae hasta nosotros en esa exposición es más bien, en diferentes versiones, una disquisición sobre concreciones parabólicas de la forma, conseguida a través de negativos de la forma misma. Y enriquecido todo ello por el color.

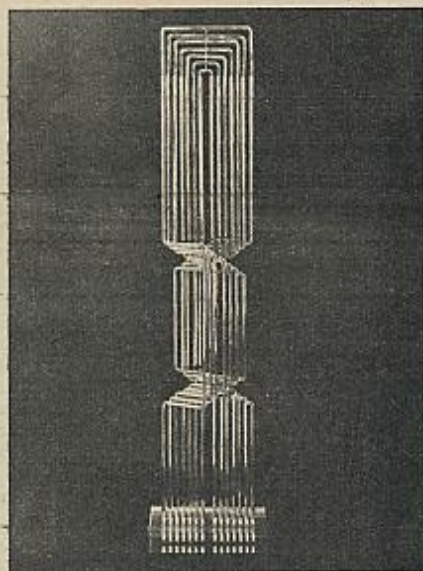
He hablado aquí de una «moral» de la obra seriada —de los «múltiples»— que yo considero común a esos tres artistas. Pero la parte polémica que todo ello implicaría no es un «apriori» que se ofrezca visiblemente en cada una de ellas. Es más bien una consecuencia. Esa moral no hay que deducirla del hecho evidente de que los tres realicen «múltiples». Hay que deducirla del hecho de que su idioma es la geometría, ese método en el cual se entenderían todos los hombres que tenían la



Cruz Novillo.



Diego Moya.



Labra.

condición mínima necesaria para pasar al Jardín de Acadero. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

DISCOS

Otro paso hacia la madurez

La reciente irrupción de la compañía Basf en nuestro mercado discográfico ha supuesto la aparición en él de algunas de las más significadas grabaciones del catálogo «Harmonia Mundi». Sello este que presenta características muy semejantes a las de la serie «Das Alte Werk», de Telefunken, cuyas primeras —y todavía únicas— ediciones españolas se examinaron aquí hace meses. Tales semejanzas se concretan en la idea central que sirve de directriz a las dos series, y que viene posibilitando que ambas puedan transmitir una imagen inconfundible, así como un sonido tan fácilmente identificable como perfectamente adecuado para que trasluzcan sus respectivas actitudes frente a la música. Esa idea central se resume y toma cuerpo en el terreno de la interpretación, de la que introduce un nuevo concepto que viene a superar dialécticamente el hasta ahora vigente —el cual podría a su vez asimilarse al heideggeriano de «übersetzung», la traducción entendida en su sentido literal de sobreposición— para elevarlo hasta constituir casos de empatía en verdad asombrosos, bien que cada vez menos excepcionales.

Hay, con todo, sensibles diferencias entre «Das Alte Werk» y «Harmonia Mundi». Se ad-