

TEATRO

«Woyzeck», una lección

Probablemente, «Tambores en la noche», de Brecht, por el Gran Teatro de Roma, fue uno de los mejores y más rigurosos espectáculos del último Festival de Nancy, celebrado en mayo del 73. El hecho de que no fuera uno de los más celebrados se explica perfectamente si nos atenemos al clima de los festivales, siempre más propicio a la propuesta audaz, al espectáculo de voluntad innovadora, que a un trabajo inscrito en un discurso cuyos términos se conocen. Sobre todo si se trata de un discurso reflexivo, complejo, en nada semejante al grito trágico.

En el caso del Gran Teatro de Roma el discurso es, obviamente, el brechtiano, retomado por el grupo sin ningún tipo de servilismo. Brecht está presente como pensamiento dramático, como referencia que estimula y ayuda a ordenar la propia capacidad del grupo, pero nunca como credo limitador. Si en Nancy los italianos montaron a Brecht y a Maiakowsky, la coherencia ideológica del repertorio no se tradujo en dos montajes o tratamientos repetidos. Cada trabajo era el resultado de una confrontación muy concreta entre las exigencias específicas del texto y una visión flexible del teatro como «convención consciente» y análisis social. «Tambores en la noche» era el ejemplo de un montaje y de una interpretación que creaba el distanciamiento a través de una serie de elementos minúsculos y perfectamente engrana-



«Woyzeck», de Büchner, en la versión del Gran Teatro de Roma.

dos; mientras en «Los baños» se acentuaba —y aquí el magisterio de Meyerhold, director tan vinculado a Maiakowsky, era obvio— una reminiscencia circense como método para demoler todo asomo de cuarta pared. Tan es así, que siendo «Los baños» una explosión antiburocrática, y soplando como entonces soplaban en Nancy aires contrarios a la burocracia del Festival, los del Gran Teatro optaron por suspender la representación en su mitad y hacer con el público una especie de parada por parques y plazas hasta llegar a las mismísimas oficinas de la organización.

Ahora, y dentro de este valioso I Festival Internacional del Teatro Independiente, que se celebra en el Alfil, el Gran Teatro de Roma ha presentado un trabajo que, siendo muy distinto a los que hizo con los citados textos de Brecht y Malakowsky, guarda, sin embargo, con ellos muchos puntos de contacto.

Sabida es la relación entre el joven Brecht y la obra de Büchner, una de las más importantes de todo el teatro contemporáneo, avanzada de muchas cosas que se han preconizado después, y, por ello mismo, inabordable desde este breve comentario crítico. En España la montó un grupo, en sesión única, en el año 60, y, por

las mismas fechas, la publicó la revista «Primer Acto», precedida de un sustancioso trabajo de Julio Diamante, el autor de aquella puesta en escena. Ahora, catorce años después, el montaje de los romanos difiere del español precisamente en la aceptación de la teoría brechtiana, tan acorde con la estructura fragmentaria y narrativa de «Woyzeck». Julio Diamante estaba más atento al drama existencial; el Gran Teatro de Roma, aun sin olvidar este aspecto, cuida más el drama político y económico, la valoración de la vida y del crimen del soldado Woyzeck como una manifestación de la violencia solapada de cuantos le conducen —amparados en una supuesta moral— a esa situación desesperada. Mérito grande de los romanos es haber conseguido la conciliación dentro de un estilo sin desarmonía. El dispositivo no puede ser más brechtiano; parece sacado del modelo de «Antígona», con los actores esperando, a la vista del público, el momento de subir a la plataforma central donde se desarrolla la acción. Pero, al mismo tiempo, la actuación no cae jamás en ningún didactismo elemental, buscando más bien en el esperpento —y no deja de ser sugerente que también en Valle haya una mezcla de teatro existencial y teatro épi-

co— de los poderosos la forma de acentuar la distanciamiento. La crueldad del medio, la humillación del pobre Woyzeck, las imágenes deformadas, casi surrealistas, de los feriantes que cuentan la historia, el sentimiento de la incoherencia y de la muerte, se encadenan, entre golpes de tambor, en un inolvidable y austero montaje, que consigue ser fiel al rebelde romanticismo del autor (1813-1837), y, a la vez, al discurso crítico y estético del grupo. ■ JOSE MONLEON.

Por un teatro canario

Hubo un tiempo en el que nuestros Teatros de Cámara y Ensayo aprovecharon la pequeña tolerancia de los censores ante las «sesiones únicas» para presentar una serie de obras importantes. Sabíamos a nuestros escenarios penosamente distanciados de los grandes teatros de Europa. Las trastiendas de las librerías nos servían el testimonio de lo que allí se hacía para nuestra desesperación y nuestro consuelo. Y los Teatros de Cámara luchaban como podían en el grito efímero y minoritario de las sesiones únicas y consentidas.

De entonces hasta hoy, aunque tantas cosas parezcan iguales, son muchas las ideas que han cambiado. Entre ellas, las que podría-

mos agrupar bajo el concepto de una teoría social del teatro.

Ya no basta que una obra haya sido declarada fundamental en su país de origen, ni siquiera que haya contribuido a consolidar una tendencia «mundial» de la escena. Importa, en cambio, decisivamente, saber quiénes verán esa obra en cada lugar donde se monte, cuál su función en el discurso concreto de ese lugar, por qué, para qué, cómo y para quién se hace. Lo cual, si bien no excluye en absoluto que mantengamos abierta nuestra curiosidad ante las propuestas de cualquier parte, parece establecer que una obra, que un montaje, pueden ser importantes en París o en Londres, o incluso en Madrid, sin serlo, en cambio, ante un público —pongamos por caso— de Tenerife. El teatro es una investigación artística en la realidad del espectador; cuando se refiere a otras sociedades, sólo cobra sentido —y hablo de sentido para un público y no del lógico interés de los «especialistas»— si invita a una tácita confrontación con la propia; si el espectador siente o descubre una incidencia real entre la vida de la obra y su propia vida; si no anda por medio el reverencialismo cultural ni la rutina confortable ni la ostentación social; si el público ve revelados algunos aspectos oscuros de su ideología real —tantas veces, distinta a la que, ilusoriamente, se atribuye— y de su comportamiento. Es decir, si la relación precisa entre cada representación y su público determina el nacimiento de nuevas ideas y nuevas emociones —la simple información es otra cosa y, salvo los festivales o manifestaciones planteadas con esa finalidad, no puede ser bastante para sustentar un hecho teatral— en este último.

Con lo que llegamos ya al tema de «Malpaís», la obra de Luis Ortega que acaba de estrenar el Teatro Estudio, de Santa Cruz de Tenerife, bajo la dirección de Pascual Arroyo. Pero, ¿de qué Malpaís se habla? ¿Acaso de una tierra abstracta, de la reinención isleña del infierno sartriano? No, no. Se habla de una pieza canaria, de una realidad vivencial del autor y de su público. ¿Será, entonces, una pieza tardía de nuestro teatro rural, un rebrote del sainete costumbrista? Tampoco. Porque la perspectiva es crítica y no folklórica. Será, pues, «Malpaís» una de esas obras llenas de la mejor intención crítica, pero inútiles, artística y socialmente por su literalidad formal y por decirle al espectador lo que éste tiene bien sabido de antemano? Pues, tampoco. «Malpaís» aspira a salvar todos esos obstáculos. Nace como una poética crítica empeñada en expresar la extinción de una serie de pueblos canarios. Las fuerzas sociales y económicas que determinan el fenómeno están allí; pero está también el intento de mostrarlas dentro de una acción dramática, cuyo ritmo, palabra, estructura teatral e imágenes —y por eso hablaba de una poética— se sujeten a un modo, de ser, a una cultura y a una conciencia histórica canarios. Luis Ortega y el Teatro Estudio se plantean, en fin, la necesidad de hablar de sus islas a través de formas que quieren muy justamente derivar de ese mundo convocado.

Esa vendría a ser la importancia de «Malpaís»: la lucha contra el mimetismo formal y temático, una voluntad descolonizadora —la colonización es un fenómeno social que no acaba cuando acaban las colonias—, un deseo de responder a la propia realidad, de soslayar el

 **MIPI** informa:



Se ha celebrado en Barcelona el día 19 de Octubre de 1.974, la Junta General Extraordinaria de accionistas de MPI, Compañía de Inversiones, S.A., acordándose:

- Ampliación del capital social en 50 millones de pesetas o sea hasta 150 millones de pesetas, mediante la emisión de cincuenta mil acciones nominales, de mil pesetas cada una, integradas en la misma serie que las anteriores, numeradas del 100.001 al 150.000 ambas inclusive.
- Ofrecer las expresadas acciones a los accionistas de

la Sociedad para que puedan ejercer sus derechos de preferente suscripción, en el plazo hasta el 15 de Diciembre de 1.974, a razón de una acción nueva por cada dos antiguas suscribiéndose las nuevas acciones al valor nominal de la acción y debiendo ser desembolsados de una sola vez, mediante el correspondiente ingreso en la Caja social, al momento de la suscripción.

- Autorizar, a cuenta de los beneficios del ejercicio de 1.974, un anticipo del 13% bruto.

**MIPI** *compañía de inversiones s.a.*

OFICINA PRINCIPAL: Avda. Generalísimo, 463-bis - Barcelona-11  
OFICINAS EN TODA ESPAÑA

eterno teatro salido del teatro. El hecho de que Luis Ortega sitúe al espectador ante unas Canarias bien distintas a las que pregonan los carteles de turismo no hace sino subrayar uno de los más claros valores de su obra. Combatir el cliché, evidenciar ante el espectador el carácter enajenante que el cliché de las «islas afortunadas» posee. Someterle una imagen teatralmente nueva de una realidad canaria.

Alguien podría pensar que mis elogios entrañan una defensa del localismo. Nada más lejos de mis propósitos. Lo que yo veo en «Malpais» es una vocación de autenticidad, y ésta sólo se encuentra cuando se habla de lo que se sabe y se siente realmente. ¡Qué superior dignidad, por ejemplo, la de los actores del grupo, hablando en su acento cotidiano respecto al esfuerzo, tantas veces humillante, de inventarse una forzada fonética que los convierta, por el tiempo y las palabras exactas de la representación, en ciudadanos vallisoletanos!

Este ha sido mi tercer viaje a Tenerife. Nunca encontré en un teatro canario nada que me moviera tanto a desear entender a sus gentes, a querer convivir en sus problemas, que este «Malpais», antilocalista, pero con los ojos abiertos a un mundo que, sin haber asomado jamás a una postal o a una guía de turismo, está muy cerca del director, de los actores y del autor del texto. ■ JOSE MONLEON.

## CINE

### La frustración de la adolescencia

Tanto Losey como Bogdanovich han reali-

zado recientemente unas películas en las que el paso de la infancia a la adolescencia les servía como medio de acercamiento a la comprensión de sus propios conflictos de adultos en el seno de una sociedad concreta. En «El mensajero», el descubrimiento de la sensualidad no sólo ocasionaba a su protagonista una total frustración, sino que ésta se entendía como producto de una bien organizada diferencia de clases en la que el sexo adquiere un sentido particular y decisivo. Para Bogdanovich, por su parte (en «The last picture show»), la recreación de su propia etapa adolescente le servía, por vía nostálgica, para exponer el desengaño de toda una generación que, al tiempo que fue madurando en su desarrollo sexual, entendió que la realidad del sexo (entendida «a priori» como liberación total) no era sino sólo una más de las opresiones que, por las mismas causas que en la película de Losey, seguirían sufriendo a lo largo de su vida.

En ambos casos (con las enormes y lógicas diferencias que distancian entre sí a estas películas), sus autores se acercaban al mitificado mundo de la infancia —y su posterior desenlace en la adolescencia, y al de éste y su definitivo resultado en la edad adulta—, derrochando precisamente esa mitificación y entendiendo que quizá fuera a causa de ella que surgió su posterior angustia de soledad. La vida no se fracciona en etapas, sino que forma una sola unidad a la que pueden aplicarse en todo momento las circunstancias que sólo se consideran aptas para el adulto.

En la misma línea, aunque condicionado a los límites de un género cinematográfico, Robert Mulligan nos había presentado en su película «El otro» una infancia menos tierna y mucho más activa que la que acomodadamente nos presentaron siempre los defensores de un mundo ideal burgués; aquella en la que los niños son seres pu-



«Verano del 42», Robert Mulligan (1971).

ros (en un sentido cristiano) y espejo de la perfección que los adultos (atormentados por confusos sentidos de culpa, derivados igualmente de la concepción cristiana del pecado) soñaban para sí mismos.

En este sentido, su película «Verano del 42» (que ahora se estrena en España) es capaz de convulsionar a cuantos siguen considerando que los adolescentes son niños grandes, sin problemas de importancia y sin curiosidad alguna por la vida. Los protagonistas de esta película de Mulligan se nos ofrecen en su frenética y auténtica obsesión por el sexo que el medio familiar y social que viven les impide conocer plenamente. Esa obsesión (disimulada hasta extremos insospechados en el doblaje de la versión española) no viene sino a ser la réplica de una educación sentimental y falsa que niega la realidad del individuo.

Sin embargo, sería posible exagerado pensar que Mulligan ha ofrecido en esta película un análisis de la adolescencia en la línea de seriedad que lo hicieron tanto Losey como Bogdanovich. Cierto, no se trata aquí de hacer comparaciones, pero, por sí sola, «Verano del 42» se diluye fácilmente en sonrisas complacientes, como si la meta prevista al realizar la película se hubiera limitado a conseguir la sorpresa del

espectador al ver moverse (y hablar) en la pantalla a unos chicos que pueden recordarle su lejana y problemática adolescencia. Y así, en lugar de, a partir de ese inmediato y válido contacto, trazar los medios para una profundización más consistente (en la que la obsesión sexual que se narra se estudie en sus causas fundamentales), Mulligan se ha orientado por el sainete en el que cuentan más las situaciones divertidas que su significado. Su película estructura una serie de situaciones aisladas (el descubrimiento del libro sobre el sexo; la sesión de cine donde uno de los chicos cree haber acariciado a su acompañante en lugares más sabrosos que el brazo; la compra de anticonceptivos...) alrededor de un núcleo principal, expuesto con cierto idealismo: el primer amor, con la fascinación por la mujer inaccesible; los primeros y tímidos contactos y, finalmente, la realización física de ese amor (que en la versión española también se nos escamotea a pesar de ser de una enorme importancia para la total comprensión de lo que Mulligan cuenta).

«Verano del 42» es víctima de un tratamiento «literario» de la realidad no exento del clásico «buen gusto», a pesar del escándalo que pueda producir en determinados estratos de nuestro público. Creo que la película sintetiza

excesivamente en el terreno del sexo los complejos aspectos que, al menos teóricamente, rodean sin duda al protagonista en ese verano del 42. Su brusco rompimiento de la adolescencia a través del conocimiento físico del sexo, posiblemente sea una forma romántica de entender la cuestión.

Esta simplificación, si bien disminuye la reflexión que Mulligan podía habernos ofrecido sobre los condicionamientos que sufre la oprimida y sofocante etapa de la adolescencia, permite en cambio (al menos en un panorama español) presentar unos seres más cercanos a la realidad que los que normalmente padecemos en las atildadas y «bienpensantes» crónicas que nos ofrece el cine cotidiano. Ante tanta versión rosa o verde, «Verano del 42», en este sentido, ofrece algo de aire fresco, aunque se mantenga en similares presupuestos. ■ DIEGO GALAN.

### Entre la marginación y el humanitarismo

La marginación es seguramente el gran tema del cine joven norteamericano de la última década. De una forma u otra, sus protagonistas han sido seres desplazados de la sociedad en que vivían, solitarios de un orden establecido en

el que se negaban a participar, rebeldes a una situación de hecho que no les inspiraba sino hastío, irritación o clara repulsa. Dentro de esta galería de personajes —abierto a todo tipo de reflexiones políticas y sociológicas— figura el Harold Chasen en quien Hal Ashby centraría su segundo largometraje, «Harold and Maude» (1971). No es una novedad en él, pues ya su «opera prima» —«The landlord» (1970), no estrenada en España— narra la historia de un joven de la alta burguesía que se marginaba de su medio social yéndose a vivir a un «ghetto» negro. Harold pertenece a la misma clase, pero su rebelión contra ella, contra varios de sus típicos elementos caracterizadores (una madre absorbente y entregada al dinero, un tío militar de extrema derecha, un psicoanalista que no sabe salir de sus pocos esquemas, un sacerdote conservador), tomará aspectos claramente necrofílicos. Frente a la falsa vida que ese ambiente social le propone y casi le impone, Harold elige la muerte, al menos como ceremonia, como forma de representación. Simula suicidios continuamente, en parte como un juego que quiere ser agresivo hacia la figura castradora de su madre —y que ésta ya recibe con indiferencia— o hacia las posibles novias que, como futuras sustitutas suyas, ella le busca; pero también en otra parte por una sincera fascinación respecto a todo cuanto se relaciona con la muerte, que le lleva a asistir a entierros y funerales de gentes desconocidas como máxima distracción. La complacencia onanista en un erotismo tántrico y su transformación exhibicionista cara a las personas que odia, es en lo que Harold basa su rechazo individual y estéril del mundo de formas en que ha nacido.

Para la inteligente descripción de este personaje, tratado desde el humor negro y la construcción de situaciones chocantes, Ashby —basándose en una novela de Collin Higgins que el