

cinantes tierras galicias. No llegué a ir a Santiago —lo cual, después de pasar por Galicia, casi es un pecado—, pero estuve en Lugo y en Orense. Pero, en fin, me referiré en primer lugar a lo que verdaderamente importa, dado el carácter de esta sección.

Homenaje a Alberto en Galicia

Se trataba, pues, como ya iba dicho, de un homenaje póstumo a ese gran escultor español al que el vendaval de nuestras tierras obligó a exiliarse hasta la URSS, donde murió. La familia de Alberto, después de esa muerte, cumpliendo un deseo del escultor y su propio deseo, está trayendo o ha traído ya toda la obra del gran artista aquí a España, y antes de asentarla en un lugar definitivo —con la Fundación Alberto—, la está enseñando a todos los públicos de todas las regiones. A eso obedece fundamentalmente la exposición que le organizó el Museo Carlos Maside en Sada, y junto a ella, el homenaje de las palabras, para el cual me distinguieron a mí los patronos del Museo, invitándome a que hablara juntamente con Jorge Lacasa y con Rafael Dieste.

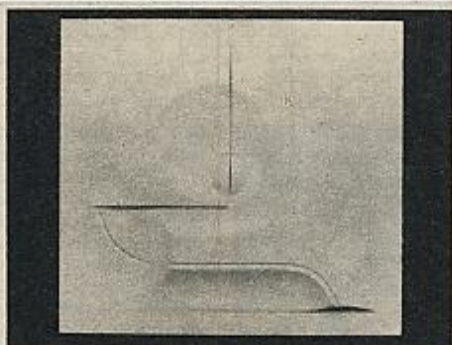
Yo creo que ese encuentro de Alberto con Galicia —ese reencuentro, pues en alguna ocasión, y hace ya muchos años, el gran escultor colaboró en alguna publicación de esa tierra— está muy preñado de sugerencias. Porque todo lo de Alberto tiene una impronta de originalidad muy radicalizada. (Originalidad: refiriéndose a Alberto, esa palabra vuelve a significar estigma del origen). Y resulta que eso es lo que le pasa, para bien o para mal —yo creo que para bien de todos—, a las producciones culturales de Galicia. Por eso, todos los productos culturales de Galicia —productos de la cultura digo, desde un pan hasta una canción— tienen un calor genuino que los convier-

te en populares. Lo mismo que la escultura de Alberto. Yo decía en esa intervención que lo peculiar de Alberto con respecto al arte contemporáneo consistía en que mientras todo el arte contemporáneo parecía haberse entregado a una investigación permanente sobre la vida de la forma, Alberto y sólo algunos creadores genuinos de su estirpe habían trabajado permanentemente sobre la forma de la vida. Así, Miró y Picasso, por ejemplo.

No quisiera ahora referirme al arte gallego concretamente, sino a las formas culturales de Galicia. Las cuales tienen una exudación, un palpito de la vida, que no puede llegarles sino de una ignorancia —ignorancia, sí— popular sobre el sentido abstracto de las formas. ¿Se me entenderá bien que lo que digo no tiene nada que ver con la vieja monserga del arte «abstracto»?

Por todo eso me pareció tan bien que la exaltación albertiana viniese patrocinada por ese complejo de actividades formidables que son el Museo Carlos Maside, el Laboratorio de Formas de Galicia y lo que allí mismo vi anunciado: «El Instituto Gallego de las Artes».

Yo confío en que todo eso —ligado a la cerámica de El Castro y a la de Sargadelos, que forman parte de ese complejo— va a dar mucho juego y muy buen resultado. Porque al frente de todo ello está un hombre de una honradez acrisolada, enérgico y modesto al mismo tiempo (o, mejor dicho, modestamente enérgico), que se llama Isaac Díaz Pardo. Y junto con él, además de toda la Junta de Patronato, a dos magníficos artistas, como él, artifices también de la magna obra, el pintor Luis Seoane —que, por cierto, va a exponer muy pronto aquí en Madrid, en Aele— y el arquitecto coruñés Albalat. Esa gente se ha propuesto trabajar con modestia y con rigor por la cultura de Galicia, y lo está haciendo muy bien. Oja-



«Espacios blancos», de Crespo Rivera.



«Homenaje a Oteyza», de Méndez Sadía.

lá tuviéramos algo así en todas nuestras regiones. Por cierto, no hago más que escribir esas palabras, y me llega la invitación para inaugurar uno de estos días la galería Sargadelos, aquí en Madrid, con una gran exposición, más que de arte, de cultura de Galicia. Esa es otra labor de esa gente, bendita sea. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Premios Serie 1975

Tomás Crespo Rivera y Carlos Marinas Rubio



«Impacto II», de Marinas Rubio.

han sido premiados en la cuarta convocatoria de los Premios Serie de Múltiples por el Jurado y por el público, respectivamente. A este Premio se habían presentado casi un centenar de obras, que han permanecido en exposición desde el 10 de marzo al 17 de abril. Durante este tiempo, el numeroso público que ha visitado la sala ha podido manifestar sus preferencias en una encuesta en la que se han emitido más del medio millar de votos. Las cinco obras seleccionadas por el Jurado han sido «Espacios blancos», «Homenaje a Oteyza», «Las tres gordas», «Módulo A» y «Ángulos». Por el público: «Impacto I», «El grito», «Estructura», «Peón I» y «Saturno I». Comedian el Jurado Mercedes Lazo, Juana N. de Mordó, Santiago Amón, José María Ballester, Gerardo Rueda, Enrique Serrano y nuestro compañero Víctor Márquez Reviriego.

En años anteriores resultaron premiados los artistas Arnaiz, Ramón Molina, Hortensia Ladeveze, Teresa Eguibur, Adolf Schlosser, Agustín Alamán, Grupo Mijar y Eloy Debot. ■

TEATRO

«Historias de unos cuantos», otro grito del teatro español

José María Recuerda, el director de la Cátedra Juan del Enzina, había rodeado el estreno de cierta solemnidad, desplazando a Salamanca al autor y a un buen número de personas adscritas al mejor teatro español. El estreno era de «Historia de unos cuantos», de José María Rodríguez Méndez, bajo la dirección de Angel Cobo, con escenografía de José Boloix, por el grupo de actores de la Cátedra. El acontecimiento —frustrados los anunciados estrenos comerciales de Nieva, Martín Recuerda y el propio Rodríguez Méndez— se insertaba en el teatro español de nuestros días como un grito de los autores marginados, algo así como un pronunciamiento pacífico de quienes han escrito contemporáneamente los textos españoles de mayor dignidad.

Sé que todo esto suena, en principio, a una ingenua defensa del teatro prohibido. Por eso es necesario matizar, y por eso el estreno de «Historia de unos cuantos» aparecía como una ilustración precisa del problema. Porque textos dignos de autores españoles vivos si se han estrenado en más de una ocasión, así como se han prohibido obras que, aparte del signo democrático que hubiera supuesto su presencia, bien poco habrían aportado a la sociedad española. Aceptado lo cual es perentorio reafirmar que la literatura dramática española cuenta con una serie de textos excelentes, cuya no representación —ge-

neralmente, por razones de censura; a veces, porque entrañan un riesgo comercial que rehúyen las empresas privadas o un compromiso ideológico que asusta a las públicas— merma seriamente el valor de nuestra vida teatral.

Uno de esos textos es «Historia de unos cuantos», autorizada en principio para un par de representaciones; quizá ahora, después del estreno, con vía libre para llegar regularmente al público. Su idea dramática es, sin duda, muy sugestiva. Varios personajes de nuestro sainete —Mari Pepa, Felipe, Julián, Susana, la señora Rita, Serafín el Pinturo, Pichi...— son contemplados a lo largo de una etapa de historia española. Se trata de situarlos en los acontecimientos políticos de casi medio siglo; saber quién pudo y quién no pudo redimir al hijo de la guerra de Marruecos; cuál fue el hipotético papel de cada uno en el movimiento obrero, en la Segunda República, en la guerra civil y en la posguerra. El habitual populismo deja así paso a una consideración mucho más respetable sobre el modo de vivir de quienes han solido tipificar una alegría sospechosamente feliz. El prototipo pasa a ser personaje y, con ello, pierde su carácter de símbolo manipulado, de imagen pintada para la fiesta. Lo cual no supone que Rodríguez Méndez se limite a invertir y ensombrecer las proposiciones tradicionales, creando algo así como un mundo uniformemente miserable. Al autor, por el contrario, le importa establecer una serie de distinguimientos de los personajes del sainete madrileño, viniendo a ser sus extremos la Mari Pepa, eternamente pobre, y el señor Julián, el cajista de «La Verbena de la Paloma», prototipo del que medra —y hasta llega a concejal de Ayuntamiento— declarándose defensor de los pobres...

Un propósito como el

que sostiene la «Historia de unos cuantos» exige un delicado análisis del tejido económico que sirve de fondo a la acción, por no decir que es la acción misma. Aun cuando la obra eluda cualquier esquematismo didáctico, es obvio que entraña una táctica interpretativa crítica de la historia española, de sus tensiones de clase y del papel desempeñado por cada sector. Cierta precipitación en la parte última del drama, sin duda la más delicada y sugestiva, quizá deja en penumbra algunos extremos sobre los que prometía más luz, aunque en este punto siempre quede la duda de si las limitaciones provienen del autor, de su explicable autocensura o de la puesta en escena.

Sabemos, eso sí, que ningún régimen ha resuelto las desdichas de Mari Pepa, la eterna maltratada —zarzuelas aparte— de nuestra sociedad; sabemos, por tanto, que ella encarna la acusación permanente contra esos regímenes; sabemos también que si esa ha sido la «historia de unos cuantos», no hay razón para que consideremos inmutables los factores sociales que la determinan... Con lo que la obra alcanza una valiosa multisignificación: desvelamiento de los arquetipos de la fiesta populista, denuncia de una historia eternamente antipopular e interrogación un tanto desesperada sobre la transformación de esa historia.

Parece evidente que obras como ésta deberían ser estrenadas por nuestras mejores compañías profesionales; incumplida, por las razones apuntadas, la que

quizá sea una de sus obligaciones para con la sociedad española, hay que aplaudir esfuerzos como este de Salamanca. Aun a sabiendas de que un drama como el que nos ocupa ofrece dificultades casi invencibles para un grupo universitario.

En esta ocasión, y dentro del carácter coral de la obra, el tono medio de los actores fue más que aceptable, y no escribo que decididamente bueno porque, a mi modo de ver, cayeron en una dicción inconscientemente paródica, que enfatizaba innecesariamente el casticismo del diálogo. La puesta en escena —que quizá quiso que se marcara esa musiquilla en el diálogo para hacer más cruel la reflexión crítica del autor— fue arriesgada y renunció a las que vamos a llamar pautas tradicionales. Director y escenógrafo se esforzaron en crear unas imágenes solanescas, oscuras, con abundante uso de máscaras, que reflejaran la visión amarga del dramaturgo. La idea en cuestión es sobre el papel razonable, pero dramáticamente no lo fue. Primero, porque entre el texto y las imágenes se produjo una contradicción no resuelta poéticamente, y segundo, porque el nebulismo de las imágenes obviaba el contrapunto que debía aparecer paulatinamente como resultado del drama. Lejos de asistir a una progresiva inserción de la realidad popular en el acostumbrado tratamiento festivo, el tenebrismo escenográfico estableció desde el principio el pensamiento del drama.

El movimiento escénico es muy coherente con lo dicho. Existe una voluntad siempre mani-

fiesta de crear imágenes amargas y barrocas, no exentas de ciertas líneas habituales, en los montajes de Valle-Inclán. Es decir, de esa España anti-zarzuela que conformaron una serie de pintores y de escritores críticos. Se trata, pues, de una puesta en escena rica en elementos, pero, a mi modo de ver, no del todo coherente con la poética —aparentemente menor, irónica, amarga, pero cordial— del texto.

El estreno cumplió así un triple objetivo: 1) Destacar el valor de una obra de Rodríguez Méndez, trascendiendo la estimación a un bloque de autores. 2) Destacar la insolidaridad de la escena española con el mejor teatro español. 3) Destacar el valor de la Cátedra Juan del Enzina. ■ JOSE MONLEON.

«Brecht 39», teatro didáctico

El espectáculo se titula «Brecht 39» y lo ha montado el grupo Cizalla, de Madrid. Se presentó en el Principal, de Zaragoza, y anda ahora por los medios universitarios del Sur. Yo lo he visto en el salón de actos de la Escuela de Magisterio de Granada —el día antes lo había presentado el Gabinete de Teatro en el Aula Magna de la Universidad—, y creo que se trata de un trabajo que bien merece un comentario. Sobre todo porque reaviva y aclara una serie de cuestiones más o menos polémicas.

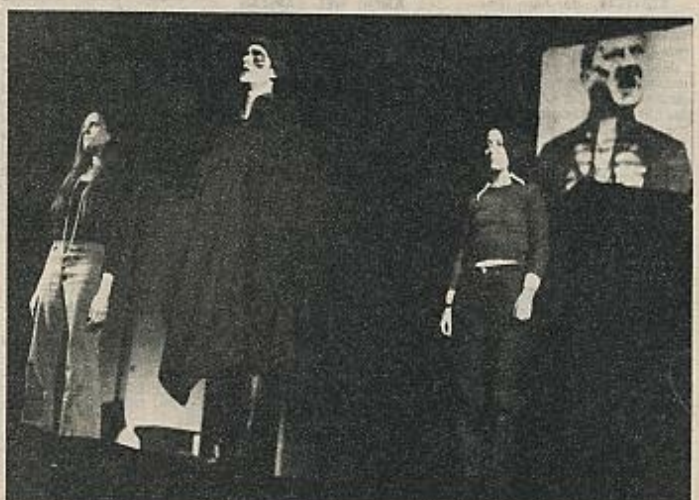
La primera consideración sería que a un texto lineal, didáctico, centrado sobre un objetivo muy preciso —plantear a los países del Báltico la imposibilidad de la neutralismo frente a la Alemania de Hitler— le va mucho mejor el ambiente de un aula que el de un teatro. Y no sólo por las características técnicas del lugar —en un aula o un salón de actos la magia del teatro a la italiana es

imposible, y, por lo tanto, no hay que estar luchando contra ella—, sino también por la actitud y la mentalidad del público. Diríamos, resumiendo, que entendemos absolutamente por qué el Berliner Ensemble se plantea un tipo de lenguaje teatral ideológicamente afín, pero infinitamente más complejo y espectacular que el demandado por un texto como el de Cizalla.

los textos de Brecht, atendiendo a las diversas circunstancias de su representación. Cuestión que nos llevaría a preguntarnos si no habrá sido un error —en el que, ciertamente, jamás ha caído el Berliner Ensemble— el haber confundido el teatro con el aula, planteando en aquél una poética que es propio de la segunda.

Y al hablar de poética no hablamos sólo de espectacularidad, sino, co-

y más cruel que las advertencias del dramaturgo. Disponemos de datos, guardamos en la memoria fotografías más incontestables que esos textos. Lo que quiere decir que si Brecht optó por la denuncia directa que convenía a la hora de los hechos denunciados, en el 75, tantos años después, su texto corre el riesgo de ser devorado por la arqueología de los ejemplos. Otros matices,



«Brecht 39», por el grupo Cizalla, de Madrid.

Viendo este «Brecht 39», formado de varios textos armados por Juan Antonio Hormigón —en especial «Dansen» y «¿Cuánto cuesta el hierro?»—, quizá quedan definitivamente superadas algunas de las aparentes «contradicciones» entre distintos montajes de Brecht o, como a veces se ha dicho, entre ciertas interpretaciones austeras de su teoría y determinados montajes espectaculares, en los que además la emoción ha tenido un importante papel. Contemplando este «Brecht 39» en la Escuela de Magisterio, uno se daba cuenta de la importancia de los términos de la comunicación —espacio escénico, lugar, público, características del acto, etcétera— y de lo ligeramente que ha sido despachado muchas veces este punto. Porque no se trata sólo de debatir cómo se hace a Brecht, sino de cómo se hace cada uno de

mo es lógico, de la concepción de la materia teatral y de la interpretación. La perspectiva del espectador es otra, otros los medios, otro el acuerdo tácito en que se apoya la comunicación, y, por lo tanto, otros los valores teatrales. Ni mejores, ni peores, ni, por tanto, antagónicos, sino simplemente distintos y, sin embargo, coherentes dentro de una interpretación dialéctica y antidogmática de la investigación brechtiana.

Otro punto a considerar es la especial incidencia de los datos inmediatos sobre la comunicación de los espectáculos didácticos. Así, por ejemplo, la tarde en que yo vi el «Brecht 39», su temática nos pareció a muchos un tanto anacrónica. La información que en ella se nos da es sobradamente conocida, y la historia del III Reich posterior al 39 resulta bastante más expresiva

otros protagonistas están en nuestro contexto...

Consideración que muchos nos hicimos y que en parte fue desbancada veinticuatro horas más tarde, cuando un grupo de extrema derecha arrojó una bomba en el Principal de Valencia, donde se representaba «Terror y miseria del III Reich», estableciendo así una relación dialéctica inmediata entre la temática brechtiana y nuestros días. Relación mucho más directa con trabajos como el «Brecht 39» que con «El círculo de tiza caucásico», pongamos por caso...

La ausencia de una práctica nos ha sumido muchas veces en la trampa del dogma. Por eso creo que este «Brecht 39», de Cizalla, vale la pena, porque nos sitúa de manera nítida ante la práctica brechtiana de un teatro didáctico. ■ JOSE MONLEON.

RECTIFICACION
En el número 654 de TRIUNFO apareció un trabajo titulado «Una visita a la tumba de Larrasola», en el que se atribuye a Melchor Fernández de Almagro el prólogo del volumen de «Aguilar» dedicado a Figaro, cuando en realidad su autor es Melchor de Almagro. ■ J. M.