

distribuidoras extranjeras afinadas en España, según la ley, de disponer de un porcentaje determinado de títulos españoles. Hay quien dice, y no exento de razón, que el cine español existe porque la ley lo manda, y esas distribuidoras extranjeras —léase norteamericanas— no tienen más posibilidades que las de adaptarse a esa ley para seguir ganando dinero con sus productos propios. Es más que probable que "Volvoreta" nazca sólo como producto de esta necesidad y no hayan intervenido en la película razones más importantes. Al margen, claro está, de la "buena voluntad" de Nieves Conde.

Pero esta bondad no es suficiente materia para conseguir productos coherentes y válidos. Tanto cuando Nieves Conde juega con el melodrama (donde se pierde, sin que el espectador llegue realmente a saber en qué consisten algunos de los personajes de la acción —la niña moribunda, por ejemplo—, como cuando intenta el paralelismo entre dos situaciones políticas que él entiende afines (donde demuestra un esquematismo sobre la España actual que conduce su análisis hacia el más rotundo reaccionarismo), la película se pierde en apuntes que no sólo no precisan la acción dramática, sino que conducen a una exposición política que no nos importa demasiado, por esquemática y caricaturesca.

Quizá no haya que rechazar las "fuentes" personales. Los términos de cine "clásico" o cine "moderno" no dejan de ser esquemas falsos. Y si un director, dentro de las limitaciones conocidas en las que trabaja, tiene una forma particular y "natural" de narrar, seguramente debe conservarla porque en ellas está la raíz de su posibilidad de convicción. Y Nieves Conde parece haber abandonado su "fuente" propia. ■ D. G.

TEATRO

Boal: "Aprovechar la libertad que nos dan"

Augusto Boal, una de las personas que más ha trabajado en

la definición teórica y práctica del moderno teatro latinoamericano, ha estado unos días en Madrid. Exiliado a la Argentina cuando ya le fue imposible continuar en el Brasil, vivía unos meses difíciles porque su situación en Buenos Aires no era precisamente cómoda y el Gobierno brasileño se negaba a renovar el pasaporte. Boal apeló contra esa decisión y, defendido por César Vieira —autor y otro nombre importante del teatro brasileño— consiguió que el Tribunal estableciera su derecho al pasaporte. Con lo que Boal ha podido salir de la Argentina, con documentación brasileña, rumbo a Lisboa. De allí vino a España y estuvo en nuestra Redacción.

Plantearle a Boal una entrevista sobre sus actividades y el teatro latinoamericano en general sería, sin duda, interesante. Pero, quizá, desbordaría, en el espacio y en los temas, la línea de una revista no especializada. Por eso, ceñimos la entrevista a unos puntos muy concretos, de marcada incidencia política.

Le hablo del retroceso político sufrido por buena parte de América Latina, en contraste con el optimismo que allí se respiró durante varios años.

AUGUSTO BOAL.—Ese idealismo se dio en muchos países y también en el Brasil. Antes del golpe de Estado del sesenta y cuatro, que fue el primero, existían una serie de grupos de ideología popular que, pretendiendo presentar imágenes de la realidad, presentaban imágenes que eran muy optimistas y muy poco reales. Nos hablaban de un pueblo que había llegado ya a un tal grado de conciencia que el golpe era imposible. Ahora bien, esto sucede por una razón, y es que tales grupos no presentan la realidad tal como es, sino como quieren que sea, a fin de estimular a los espectadores a ser como deberían ser. Digamos, pues, en favor de quienes han presentado estas imágenes "mejoradas" de la realidad —para que no haya sólo crítica o autocritica—, que lo han hecho con el optimismo de creer que así ayudaban a cambiar lo que realmente existía. Optimismo que, en general, no ha funcionado por caer en una ilusión contraproducente. Los elementos se modificaban en el teatro —donde el pueblo era cada vez más maravilloso—, pero la realidad seguía su camino. Yo creo que, a estas alturas, nosotros, los dramaturgos, los directores, los artistas, a los no podemos seguir dirigiéndonos al pueblo para darle imágenes de la realidad. Por eso todo mi últi-



Augusto Boal.

mo trabajo —en tanto que director de un teatro popular, al margen de que siga escribiendo mis obras— ya no consiste en preparar imágenes, correctas o incorrectas, pesimistas u optimistas, sino en conquistar los medios de producción. Si el pueblo, y no hablo de ninguno de nosotros —aunque, en algún caso, tengamos una extracción popular—, se adueña de los procesos y los medios de producción teatral y, al hacer su teatro, lo hace de un modo optimista, ya no existirá la falsedad, porque ahí ya es él quien se manifiesta y estaríamos ante la expresión de un deseo que, a la vez, ya era parte de la realidad. Es falso el que, por ejemplo, yo presente a los campesinos llenos de lucidez e interviniendo en los acontecimientos históricos; pero si lo hace el propio campesinado, aunque se trate de una ficción, es ya un acto revolucionario, es ya una transformación.

J. M.—Pretendía restablecer el principio, casi perogrullesco, pero a menudo vulnerado, de que ninguna realidad es transformable si no se parte exactamente del punto en que se encuentra.

AUGUSTO BOAL.—¡Claro! Porque eran ellos, ese pequeño grupo de artistas quienes se transformaban a sí mismos y creían que con ello habían cambiado al público popular, que, sin embargo, seguía igual. Como resultado de lo sucedido en estos años, en América se está produciendo una transferencia al pueblo de la creación artística. No basta, pues, la petición brechtiana de mostrar las imágenes de la sociedad para sus transformadores; hay que ir más allá. Tienen que ser los transformadores mismos quienes usen el teatro, aunque nosotros podamos ayudar mostrando nuestra visión real de las cosas. Mi discusión

con Julian Beck, cuando el Living estuvo en el Brasil, era precisamente ésa. Porque él iba a las favelas, a las villa miserias, y allí hacia teatro para el pueblo. Sus intenciones no podían ser mejores, pero, al acabar la función, se marchaba. Para él había sido un acto gratificante el ser admirado por una platea popular, pero, cuando él se iba, para la gente que se quedaba allí no había pasado nada más que un mago o un predicador que hacía sus cosas.

J. M.—¿Y qué valor tienen para ti grupos como el del Payró, en la Argentina, o el de César Vieira, en el Brasil, o alguno que otro que logra hacer un trabajo válido pese a las limitaciones políticas del medio?

AUGUSTO BOAL.—Creo que los dos polos del cono Sur son en este momento, políticamente hablando, Chile y Brasil. En este último, existe un nivel autorizado de disidencia; el Gobierno permite que se esté en desacuerdo con él. Pero si, por ejemplo, César Vieira quiere hacer cosas más contundentes, tendrá problemas, porque él sufre también la censura. Es decir, que él no está haciendo lo que quiere, sino lo que le permiten hacer. Y eso me parece bien. Si uno puede denunciar la dictadura desde el Congreso, aunque luego lo echen, vale la pena. Porque sale en los periódicos y la gente se entera. Yo creo que no es inteligente renunciar a decir lo que nos dejan decir porque no podamos decirlo todo. ¡A mi no me importa! Si se puede decir la mitad, que se diga la mitad, que la que no puedo mostrar en el teatro procuraré decirlo por otros caminos. En Brasil, más de un escritor sostuvo que sus obras no serían representadas mientras hubiera censura. Yo no pienso así. Si me cortan cosas, cambiando el significado de lo que yo quiero decir, entonces no; pero si lo que me dejan de una obra es importante que se diga, yo lo digo. No hay que dar nada; hay que conquistar cada pedacito. Y si ellos quieren tener una buena imagen, mostrarse democráticos, y nos permiten hablar, entonces yo quiero aprovecharme para decir que no hay democracia y que torturan a la gente en las cárceles. La buena imagen no la van a tener, porque si me permiten hablar, yo hablo. El día que me den el Teatro Municipal de Río de Janeiro para hacer una obra, iré sin ningún problema. Y yo lamento que en Chile no ocurra esto. Si aprovechamos la libertad que nos dan para decir cosas que no son

reales, está mal y hemos caído en la trampa; pero si utilizamos la parcela de libertad disponible para decir la verdad hasta donde podamos, estamos no sólo en nuestro derecho sino en nuestra obligación...

(Nuestra conversación sigue durante mucho tiempo. Porque Boal no sólo ha escrito varios libros sobre el teatro político latinoamericano y es autor de varias obras, además de director y gran pedagogo en estos menesteres. Es, sobre todo, un gran testigo, o, más aún, un protagonista de la difícil historia cultural y política de América Latina.) ■ JOSE MONLEON.

DISCOS

Irlanda, combativa y legendaria

Al editarse en España el primer disco de los Chieftains (1), un auténtico —aunque pequeño— acontecimiento se produce. El conocimiento de la rica y brillante tradición musical irlandesa se ve, de esta manera, notablemente enriquecido entre nosotros.

Aquí están, pues, las bases armónicas y sonoras de la mejor tradición, bien preservada, que ha llegado a nuestros días. Pero no solamente por este carácter cultista y puramente erudito nos interesa esta música: asimismo, por su perfecta vigencia y su espíritu absolutamente moderno y contemporáneo. Es una música que sigue haciendo el pueblo, a través de algunos de sus más caracterizados representantes artísticos, que se constituyen a la vez en adelantados y preservadores de la esencia colectiva.

Los Chieftains no cantan, porque su música no necesita palabras. Es música compuesta por uno de sus miembros más destacados, y folklorista británico de enorme reputación: Paddy Moloney. Pero creando esa música, el autor no puede olvidar ni esconder de dónde viene ni a dónde va: desde la infinidad de los tiempos celtas, al corazón de los irlandeses de ahora, pasando

(1) The Chieftains: Chieftains 5. (Polydor).

por cualquier persona con un mínimo de sensibilidad hacia lo artístico y hacia lo humano. El sonido de los Chieftains —una agrupación ya veterana, con muchos años de trabajo y con numerosas grabaciones en su haber— es indescriptible: sin llegar al campechanismo y desparpajo de los Dubliners, ni a la genialidad deslumbrante y 100 por 100 creadora de un Alan Stivell, los Chieftains ganan a ambos en un clasicismo bien entendido y en una pulcritud instrumental que algunos podrían calificar de académica, pero que no es sino perfección (¡ah! eso tan grave) formal. No valen, empero, las acusaciones de esteticismo aquí: por encima de todo, priva una atmósfera, un recogimiento y un ambiente que, por bello que sea, no deja de remitirnos a una humanidad legendaria —en el sentido etimológico de la palabra— y casi siempre oprimida y combativa: la céltica, y más concretamente en este caso, la irlandesa.

Tampoco es este grupo el más claro ejemplo de una canción concebida como denuncia política o concienciación social, en un país como el suyo. Para eso hay conjuntos como el de los Wolfstones, que, sobre aires tradicionales, hablan de los problemas graves de su colectividad y apoyan abiertamente al IRA, si bien su calidad estética es infinitamente menor. Los Chieftains han escogido un camino más profundo, y tan necesario, por no decir más, que aquel: el camino del reencuentro con el alma de un país dividido y martirizado. ■ ALVARO FEITO.

Las afinidades de Carl Nielsen

En una hipotética lista de grandes contribuidores al desarrollo de la sinfonía, encontraríamos sin duda alguna el nombre del danés Carl Nielsen. De origen modesto, pero sólida formación profesional, Nielsen produjo una obra considerable, muy célebre en los países nórdicos y anglosajones, pero casi ignorada en otros. Entre ellos, obvio es decirlo, está España. Para dar una idea del tratamiento que se da aquí a Nielsen, baste citar que hasta el año pasado sólo había de él... un disco: la "Quinta Sinfonía", en versión de Kletzki. (Decca SXL 6491). En 1976 han aparecido dos sinfonías más: la "Tercera" o "Expansiva" (Huybrechts, Decca

SXL 6695) y la "Cuarta" o "Inextinguible" (Mehta, Decca SXL 6633). Deutsche Grammophon ha editado un disco con una selección de su música de cámara (DGG 25 30 515). Es algo más, aunque todavía poquísimo. Da pie, sin embargo, para intentar un acercamiento a la figura de Carl Nielsen.

Siempre se procura llegar a lo desconocido a través de lo conocido, así que la pregunta "¿Quién fue Nielsen?" hay que convertirla en "¿A quién se parece Nielsen?". El primer nombre que surge es el del finlandés Jan Sibelius. La comparación es lógica. Ambos son nórdicos, ambos nacieron en 1865, ambos han producido una obra sinfónica importante, ambos son el compositor "por excelencia" de su país. Todo ello parece avalar la exactitud de la comparación. Profundizando en ella, encontraremos detalles menos satisfactorios. Es difícil ver en Nielsen, abandonado a su suerte durante casi toda su vida, el equivalente de quien, como Sibelius, componía con el apoyo económico del Estado. Tampoco encontramos en la obra de Nielsen el equivalente a un importante sector de la obra de Sibelius, los poemas sinfónicos: no hay en Nielsen los "Finlandia" y "El cisne de Tuonela" que saltan a la memoria no bien se habla de



Carl Nielsen.

Sibelius. Un último argumento: todo compositor nórdico posterior a Grieg es inevitablemente comparado a Sibelius. Si no queremos utilizar también a éste como lugar común, es preciso buscarle a Nielsen otros parecidos.

Tras Sibelius surge —tiene que surgir— Mahler. Casi coincide con Nielsen en época —es un poco anterior—. Nielsen produce

sus sinfonías más espaciadamente que Mahler, a quien sobrevive veinte años. Llevan los dos la sinfonía a sus últimas consecuencias. Nielsen, con la posible excepción de Shostakovich, es considerado el más grande sinfonista postmahleriano, lo que insiste en su relación con el autor de "Kindertotenlieder": como él, al contemplar el pasado está dando paso al futuro. No obstante, hay grandes diferencias entre ellos, las cuales se resumen en un factor crucial: el ambiente. La Viena fascinante del cambio de siglo es algo inseparable de Mahler; es, diríamos incluso, Mahler mismo. Queda también la cuestión de la música de cámara, prácticamente inexistente en Mahler, importante —como veremos— en Nielsen.

La tercera semejanza parecerá extraña: sin embargo, puede ser la más sugerente. Es con el checo Antonín Dvorák. Las distancias temporales son aquí mayores: las diferencias que en principio se advierten entre las respectivas obras sinfónicas, acusadas. Pero puede que no tanto. Que las sinfonías de Dvorák no presenten problemas y parezcan triviales a veces no es cosa imputable a su autor, que tantos años después de morir no tiene la culpa de ser famoso, ni de que se escoja una de sus obras para la sintonía de "Ustedes son formidables". Las sinfonías de Dvorák muestran dominio, amplitud y vigor..., como las de Nielsen: como las de éste también, parecen estar animadas por el propósito algo grosero de agotar el universo con sonidos. Por otra parte, sin ser característicamente nacionalista (Dvorák sí), Nielsen es el compositor nacional de su país, cosa que también es Dvorák en el suyo, si bien compartiendo tradicionalmente el título con Smetana y Fibich. Pero hay otra cosa. Dvorák y Nielsen, caracterizados sinfonistas, tienen una voz más auténtica: la música de cámara. Las proporciones de ésta, más humanas en todos los casos, lo son especialmente con estos dos compositores. Muestras de la obra camerística de Dvorák hay bastantes: de la de Nielsen, recordemos el álbum de Deutsche Grammophon citado más arriba, y lamentemos que sea la única (por ahora).

Lo que, para quien esto escribe, acerca definitivamente a Dvorák y a Nielsen es algo que no se repite tanto como debiera: que las grandes definiciones sirven, a menudo, para ocultar las grandes verdades. Estas llegan por otros caminos. ■ JOSE RAMON RUBIO.