

TEI está cargado de razón y su propósito se traduce en una multiplicación de sus actividades y en el afán de trabajar en grandes teatros para sostener la sala de Magallanes. Así, mientras en el Pequeño Teatro, Bibiano y Benedico, dos cantantes gallegos, presentan su programa "Agora entramos nos", y se anuncia a Ricardo Cantalapiedra, el grupo presenta en el Barceló —los miércoles, sábados y domingos— una obra versión de "Proceso por la sombra de un burro", la obra de Dürrenmatt que tanto contribuyó, hace años, a la consolidación del TEI.

Entre aquella y la nueva versión hay, sin duda, diferencias notables, tanto en el texto como en el trabajo escénico, hasta el punto de tratarse prácticamente de un estreno. La razón del nuevo enfoque se justifica, en parte, con el anuncio de que se trata de una versión para público juvenil. Habría que preguntarse entonces por qué se ha buscado a ese público, y llegaríamos a la conclusión de que el TEI necesitaba rehacer su viejo éxito, incorporando un texto más explícitamente político y un juego actoral mucho más desenfocado y caricaturesco. Las viejas lecciones de Leyton se mantienen a un nivel siempre combinado con la estilización convencional. Como si el viento de Koppit hubiera atravesado la más stanislavskyana primera versión y Dürrenmatt se hubiera vuelto fantástico y circense.

Esto, en el orden formal, porque en el textual es obvio que las improvisaciones, estimuladas por los tiempos que corren, han introducido una serie de párrafos "tomados de la calle", amén de dar a toda la historia un sentido que no sospechaba Dürrenmatt. Ahora, entre tropicones fantásticos de los personajes, todo está más claro que el agua y la parábola desvela su sentido casi en términos didácticos.

La puesta en escena consiste, sustancialmente, en dar a los actores, sobre un espacio desnudo, la libertad y la responsabilidad del juego creador. Se trata de que ellos se diviertan, se transformen, inventen y que transmitan al espectador, a través de imágenes y complicidades, su ánimo y su ironía. Lo que presupone, inevitablemente, la existencia de una "sucesión de momentos", conexos pero diferenciados, algunos muy divertidos, y otros menos, algunos decididamente imaginativos, y otros sólo paródicos, según el talento y la personalidad de los actores. Del método hemos pasado a la Comedia del Arte, a un juego que mantiene la verdad orgánica del actor a la vez que busca los estereotipos más significativos dentro del propósito de la parábola.

Por lo demás, sabemos que el TEI está ensayando "Cándido" y que todos los sábados y domingos, a las cinco de la tarde, el grupo Libélula sigue presentando



Dürrenmatt.

do en el Pequeño Teatro un espectáculo de marionetas.

Datos y juicios que uno pone sobre la mesa —sobre el papel— con el ánimo, ante todo, de someter a la "consideración ciudadana" el caso del TEI, uno de nuestros más sólidos teatros independientes, con una línea crítica coherente, con un trabajo clave en el campo de la actuación y en trance —precisamente ahora— de cerrar su local. ¿Cuál sería el sentido de ese cierre en el contexto del teatro español de nuestros días? ¿Qué sustanciales desasistencias, insolidaridades y frivolidad artística presupondría? ¿No necesita Madrid un instrumento de trabajo así? ¿O sería acaso que el Pequeño Teatro tiene en su capacidad y en sus características contradicciones insalvables con la línea del TEI? ■ JOSE MONLEON.

"Los forjadores de Imperio", en el Alfil

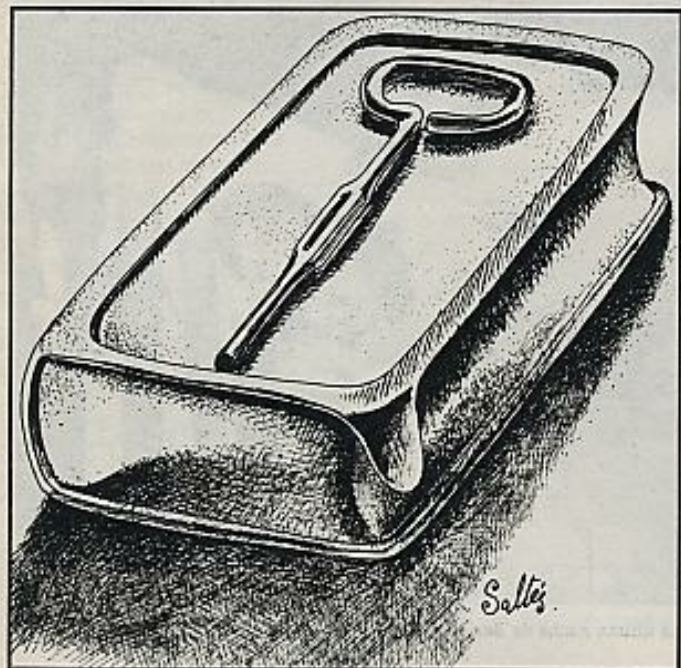
Presentación de una nueva cooperativa, formada por conocidos profesionales, en el Alfil. Se llama Imagen 6 y creo que vale la pena destacarlo, porque, a fin de cuentas, en nuestras actuales circunstancias, la cooperativa es quizá el primer paso —creador y responsable— hacia un teatro autogestionado y asumido por quienes trabajan en él. A partir de ahí —y serán las propias cooperativas las que prescindan de quienes no valgan para el teatro— desaparecerán,

de un modo lógico, las empresas de compañía injustificadas y se establecerá la pugna de intereses con los empresarios de local. Intereses económicos y de todo orden.

Casi presentación también de Boris Vian, de quien, me parece, éste es el primer estreno "regular" en Madrid. Y pongo regular entre comillas porque no encuentro la palabra que exprese el hecho de que lo hacen actores profesionales en un teatro y durante una temporada. El término "comercial", tradicionalmente usado en estos casos, no parece el adecuado, con lo que la crisis "semántica" no hace sino traducir la crisis de la norma y la realidad de un cierto cambio en la vida social y teatral del país.

Dichas estas dos cosas, lo típico sería señalar que "Los forjadores de Imperio" se estrenó en el Recamier, de París, el 22 de diciembre de 1959, y que desde entonces a hoy han pasado muchos años y muchas cosas. Pero eso no dejaría de ser bastante cínico. Porque la cultura española ha tenido su particular y obligada cronología; lo cual, por otra parte, establece una equivocidad molesta, porque, aun dentro del país, ha habido una línea que pasaba por nuestras bibliotecas, y otra, notoriamente rezagada, que pasaba por los escenarios. Lo que nos conduce a estas tres consideraciones: que Vian es un autor ligado a movimientos ya cerrados en el teatro occidental; que una obra como "Los forjadores de Imperio" figura entre las más sugestivas del moderno teatro francés que guardamos en la biblioteca, y que Vian es un autor al que no había llegado todavía nuestro teatro profesional.

De estas tres situaciones, simultáneas y distintas, de la obra surgen una serie de tensiones que explicarían, por ejemplo, las interpretaciones políticas que aparecen en el montaje del Alfil. Si leemos el texto original y, por citar a un clásico de la época sobre el tema, lo que escribió Martin Esslin acerca de la obra, veremos que se trata, ante todo, de una parábola de la muerte. El desesperado protagonista, que va perdiendo poco a poco el espacio en que vive, y que ve cómo se reduce su familia hasta quedarse solo, solicitaría la identificación del ▶



espectador, por cuanto la historia sería, en primer lugar, una imagen dramática de la angustia existencial, una conciencia lúcida del paso del tiempo y del acercamiento a la muerte. El "schmurz", ese personaje mudo y silencioso, a quien el padre y la madre fingen no ver y golpean, sería sometido a una serie de dubitativas interpretaciones, entre las que Esslin haría prevalecer la siguiente: "¿Es el 'schmurz' del protagonista su propia muerte aguardándole en silencio, irreflexivamente golpeada por él, aun no consciente de su mortalidad?"

Queda claro, desde esta perspectiva, que "El forjador de Imperio" es una obra angustiada, sometida a la temperatura de un viaje hacia la noche, donde el humor sólo puede ser el respiro siempre amargo que un hombre inteligente concede a su desesperación. El hálito, en fin, es el mismo que el de "Fin de partida" o "El rey se muere", aunque sea otra la personalidad poética de Vian.

En cambio, en la versión de Imagen 6 —firman la dirección Antonio Malonda y Alfredo Alonso— todo resulta bastante más sociológico. El protagonista adquiere la dimensión de un arquetipo reaccionario y los personajes le abandonan a través de decisiones que tienen el valor de una liberación. Aquél, lejos de asumir nuestra propia angustia existencial, se convierte en acusado, en ser al que juzgamos, distanciados, desde nuestra butaca. Miguel Bilbatúa, muy consecuentemente con la puesta en escena, cierra así su comentario del programa: "Quienes construyeron Imperio sólo pueden asistir al desmoronamiento de su edificio ante los ojos pícaros y risueños del 'schmurz', lo innostrado, agredido triunfador". Si comparamos este texto con la pregunta de Esslin advertiremos el salto que ha querido darse.

¿Y cómo resulta esta nueva interpretación de la obra? Huelga decir que Imagen 6 tenía derecho a hacerla, y que, en sí misma, no podía ser mejor intencionada. La cuestión está en que ha impuesto una línea, a mi modo de ver, un tanto inarticulada, demasiado abierta y falta de esa tensión, de esa loca lucidez, que está en el original. Y que, no lo olvidemos, corresponde a un escritor enfermo, que



Boris Vian.

sentía, como así sucedió, cercana su muerte. La crítica nos distancia de lo criticado, y yo creo que obras como ésta de Vian lo que pretenden es meternos dentro, llenarnos de preguntas, en lugar, como ocurre en el montaje del Alfli, de darnos unas pocas respuestas.

En todo caso, al margen de tales consideraciones, el hecho de que una serie de conocidos actores —José Vivó, Maite Blasco, Silvia Roussin, Yolanda Monreal, Antonio Malonda y Alfredo Alonso— se hayan reunido en cooperativa para estrenar a Vian es un dato que merece la máxima atención y respeto. ■

JOSE MONLEON.

AMPLIACION

En el artículo de José Monleón dedicado a comentar el libro "Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano", se hacía referencia a un programa de televisión, citando el nombre de Pedro Turbica. El programa en cuestión se llama "Rito y geografía del cante". Su realizador era Mario Gómez. Los guionistas, Pedro Turbica, José María Velázquez y Mario Gómez. Y los asesores, Pedro Turbica y José María Velázquez.

CINE

¿Habrá que "acabar de una vez por todas" con Woody Allen?

Prácticamente todo cuanto escribí hace quince meses —TRIUNFO, número 639— respecto a "El dormilón" podría repetirlo hoy de cara al siguiente film de Woody Allen, "Love and Death" (rebautizado en España nada menos que como "La última noche de Boris Grushenko"); la muerte y el sexo, obsesiones máximas del cineasta; configuración del personaje protagonista como un marginado involuntario al que sólo un acto de heroicidad involuntaria lleva a obtener el éxito erótico; un continuo juego paródico transformado en base de la narración, pérdida de valía de un humor que únicamente resulta crítico y corrosivo cuando se refiere directamente a una realidad inmediata; aparición gradual de un protagonismo narcisista en Woody Allen, que daña el conjunto de la obra... Una

obra que, en nuestra opinión, va decepcionando progresivamente al no continuar esa línea de sátira sobre la mitología norteamericana que tantas esperanzas hacía concebir después de "Toma el dinero y corre" y "Sueños de seductor".

Las únicas variantes de "Love and Death" en relación con "El dormilón" son —dentro de las constantes generales que he citado— de signo negativo: el juego paródico ya no está sólo constreñido por las características genéricas de la ciencia-ficción —como en la anterior obra de Allen—, sino dedicado en exclusiva a unas referencias y mitos culturales (Tolstoi, Dostoyevsky, Bergman, la filosofía existencial) cuyo "pastiche" llega exclusivamente o bien a los "iniciados" o bien a quienes lo contemplan como una ridiculización de cualquier signo de cultura; en segundo lugar, Allen basa ya aquí casi exclusivamente su humor en "gags" de tipo literario —y éstos siguiendo la tópica regla de enfrentar unos conceptos digamos trascendentales con otros de tipo cotidiano y vulgar—, en detrimento del "gag" visual que apenas surge en contados momentos de "Love and Death". Si a estos puntos de partida del cineasta unimos la invención española del doblaje —donde las frases de doble sentido, los retruécanos y las entonaciones y acentos "Yiddish" de Allen caen fulminados—, obtendremos matemáticamente el



"La última noche de Boris Grushenko" (Love and Death", 1975), de Woody Allen.