

TEATRO

De nuevo en Europa, el "Bread and Puppet Theatre"

Dado su carácter bianual, en el 75 no habrá Festival de Nancy. Sin embargo, preparan un Ciclo para el próximo septiembre, bajo el título general de "Teatro cómico: máscara y personaje", en el que van a participar una serie de grupos y figuras de gran interés, desde el italiano Darío F6, a los chicanos de El Campesino, que dirige Luis Valdez.

Para debatir el Ciclo, la Dirección del Festival de Nancy decidió reunir en dicha ciudad a una serie de críticos, presentando paralelamente el último espectáculo del Bread and Puppet, de Nueva York, una de las compañías fundamentales en la historia teatral de los últimos años.

Sabido es que el Bread and Puppet —y el pan que amasan previamente los actores y luego distribuyen expresa tanto un tipo de vida como una voluntad de comunicación concreta y directa —nació del movimiento radical norteamericano de los años sesenta. Su escenario estuvo muy pronto en las calles de Nueva York, a la hora de las grandes manifestaciones contra la guerra de Vietnam. De ahí, ligadas al espacio y al objetivo de las representaciones, surgieron una serie de características que, en lo que al primer punto se refiere, resumiríamos en el uso de monumentales muñecos —muy estilizados y capaces de atraer la atención general— y en la estructuración de breves y plásticas historias, que detenían por unos minutos a los manifestantes sin romper la fluidez de la marcha, y en lo que se refiere al segundo, en el contenido crítico de tales dramas, alzados contra la guerra, la violencia y los factores políticos que las engen-



El Bread and Puppet acepta todos los espacios: la calle, los patios universitarios, el barracón de feria...

dran. Vietnam, era, a menudo, la referencia concreta, y si aparecían devastadores aviones, no había la menor duda de que representaban a los bombarderos norteamericanos que por entonces machacaban al lejano país; pero, obviamente, tanto la poética formal de Peter Schumann, el director del Bread and Puppet, como su filosofía histórica, sobrepasaban en mucho la condición de un teatro de circunstancias, obligado a desaparecer cuando desapareciesen sus motivaciones inmediatas.

Desde hace mucho tiempo —recordemos aquella reflexión de García Lorca sobre el "encierro" del teatro en los locales teatrales— se postula la necesidad de un teatro que salga a la calle, que se produzca en espacios informales, que rompa la sumisión a un grupo clasista determinado, que busque, en fin, el contacto social y temático con la realidad popular. Desde hace tiempo, también, se habla de la creación de una dramaturgia ceremonial, cuyos signos —desbordando los límites del diálogo coloquial o la formulación de conflictos singulares— conecten con la cultura comunitaria. En ese ámbito, con música de fanfarria, muñecos de una imaginación deslumbrante, defendiendo los valores de la vida —la alegría, la libertad, el interés por lo que les ocurre a todos los pueblos del mundo, etcétera—, se alzó el trabajo del Bread and Puppet, y en ese ámbito ha encontrado las sobradas razones de su supervivencia.

Hoy, el grupo acepta todos los espacios: la calle y el local tradicional, los patios universitarios y el barracón de feria. De hecho, es un grupo familiar, de treinta y tantas personas —entre ellas, varios niños, hijos de diversas parejas encuadradas en el grupo—, que anda por el mundo proclamando, a través de su teatro, sus ideas y sentimientos sobre la época, sobre el hombre y sobre la Historia.

En Nancy hemos podido ver sus dos niveles de trabajo: su último espectáculo, "Nuestra resurrección", de tres horas de duración, que resume, a través de una serie de historias diferenciadas, su visión de la opresión y de la victoria final de la justicia —una justicia que hace del hombre un ser no sólo económica, sino filosóficamente libre, consciente de su problemática existencial y de sus compromisos solidario— comunitaria, ofrecido en un gran teatro. Y sus habituales trabajos callejeros, montados en las plazas de Nancy. "Habla una vez un Rey, un sacerdote y un pueblo. Y los tres tenían miedo. Hasta que vino un Gran Guerrero y prometió la paz. Primero lo rechazaron, porque también lo temieron. Pero, finalmente, lo llamaron. Y el Gran Guerrero mató, primero, al pueblo; luego, al sacerdote, y luego, al Rey, quedándose como amo y señor de todo".

En realidad, aquí acaba la historia. Pero el propio Schumann, con el rostro cubierto por una máscara, desafía al Gran Guerrero —un monstruo de tres metros de altura, con cabeza de

plata y un gran manto azul—, y lo mata, indicando con ello que algún día acabaremos con esa mecánica de la Historia y el hombre será definitiva y responsablemente libre.

El Bread and Puppet acababa de hacer una gira por los países del Norte de Africa. De Nancy iba a París, para, luego, rechazando la posibilidad de seguir en Europa durante mucho tiempo, volver a Vermont (Estados Unidos), donde tiene su domicilio y desde donde irradia su influencia. Nueva York, el escenario de su nacimiento, es hoy —me dice Schumann— una ciudad muy difícil para trabajar sin ser devorado. ■ JOSE MONLEON.

ARTE

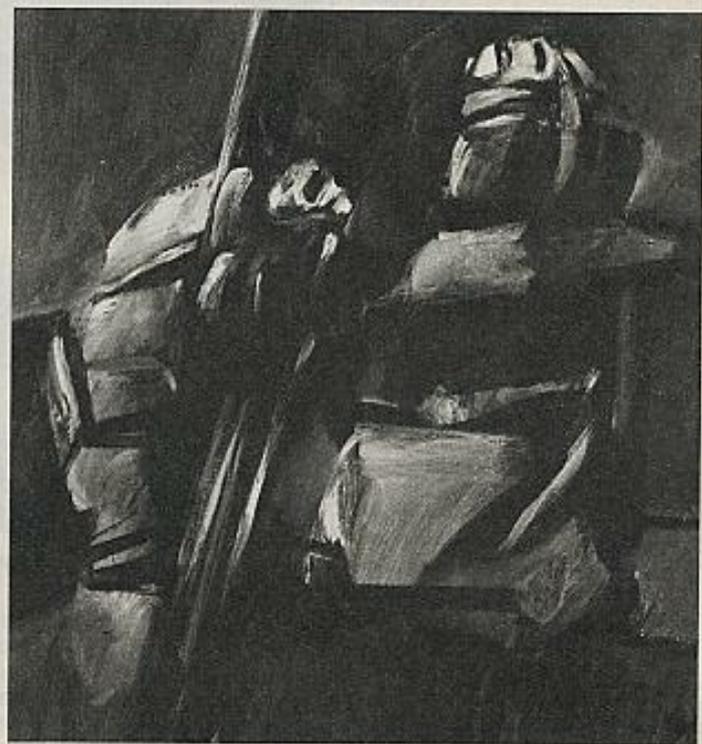
Orlando Pelayo

"Chindasvinto, Recesvinto, Wamba, Orlando, Witiza y Don Pelayo...". Que no, que no fue así: que el último de los Reyes godos fue don Rodrigo... Efectivamente, no es así la lista, pero siempre que sale a relucir el nombre de ese pintor, se me complica la lista de los Reyes godos. La cosa no es así, efectivamente, sino mucho más lógica y racional, porque Orlando

Pelayo es asturiano de nación, aunque con injertos manchegos —¡Dios, qué genealogía!—, y el llamarse de apellido Pelayo lo acredita, creo yo, como descendiente de la más antigua genealogía real de los hispanos. De estirpe goda claro que lo es, como su ascendiente el de la batalla de Covadonga, no hay más que verle su pinta de rubiales radical, pero nada más. Todo está, creo, corregido por

ese injerto manchego que circula por su sangre...

Pues a ese godo de las Asturias de Oviedo lo conocí yo hace bastantes años —¿cuántos: quince, dieciséis?— en París, en uno de esos cafés de Montparnasse —¿"La Coupole?", ¿el Select?— donde, a la sombra del Balzac de Rodin se reúnen tantos artistas españoles. El, nacido en 1920, tiene tres años más que yo. Eran los años justos —en la



Orlando Pelayo.

SALVAR LA "CASA PINTADA"

No tiene suerte con sus muchos edificios históricos el antiguo señorío de Molina. Buena parte de los castillos que contribuyeron a darle su personalidad autónoma entre Castilla y León están en ruinas. Así, por ejemplo, puede ver el viajero que baja de Aragón la torre mordida de Embid o las propias murallas de su alcazar. Mejor suerte tienen los monumentos naturales, como la Hoz del Gallo. Ahora, uno de los edificios más característicos de Molina de Aragón (Guadalajara), la Casa Pintada, está a punto de dejar de serlo. Situada dentro de la parte antigua del casco urbano, declarada recinto histórico-artístico, y, como tal, parece que defendido de todo tipo de ataques, la Casa puede verse aumentada en dos plantas más y alterada sensiblemente en su interior. Lo curioso de este caso es que el proyecto está basado en un anteproyecto aprobado por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, según ha hecho saber el Colegio de Arquitectos de Madrid en una reciente nota. El Colegio pide que se detenga la realización de este proyecto, sobre todo en lo referente a la deformación del aspecto exterior (es decir, el aumento de plantas), y que se intenten buscar soluciones que den rentabilidad a la Casa Pintada. Pero se habla aquí de una rentabilidad social más especulativa. Lo que se quiere para la casa es que sirva hoy al pueblo como sirvió ayer, y que a la par que ser testimonio patente de un pasado, es asimismo elemento de una vida comunal que pueda ser algún día tan rica como lo fue en los tiempos ya lejanos del "Fuero de Molina". ■ V. M. R.



edad de que hablo— para que se pudiera establecer una diferencia histórica suficiente entre él y yo: él había hecho la guerra —hablo de la guerra nuestra, de la de España— y yo no; él había perdido la guerra, y yo... digamos que me di cuenta de haberla perdido unos años más tarde, cuando fui a la cárcel... En fin, él era un exiliado. En aquellos años, Orlando Pelayo gozaba de una cierta notoriedad entre los artistas de París, porque no hacía mucho que le habían concedido el premio para la pintura joven que creo que se llama Othon Friesz. Pero yo, entonces, lo que buscaba en él era al español de París. Y lo encontré.

Luego, en uno de mis viajes de entonces a París —¡ay, qué tiempos aquellos, en que yo tenía pasaporte, como si fuera una persona decente!—, pues en alguno de aquellos viajes fui a ver una exposición de retratos de la pintura actual, organizada por no me acuerdo qué institución más o menos oficial. Allí vi, entre otras cosas, un bello retrato de Albert Camus realizado por Orlando. Lo recuerdo bien, porque Camus era uno de mis mitos de entonces. Era amigo personal de Pelayo, y recuerdo cómo me deslumbraba esa circunstancia cuando yo hablaba con él. Luego, como a mí me despasportaron y Orlando se quedó en

París, no volvimos a vernos. En alguna ocasión yo escribí de él, pero de memoria; no podía ser de otra manera, dada mi situación... Hace un par de años vino a exponer aquí, a la galería Frontera, pero yo no sé qué pasó, que no estaba en Madrid, y no pude comentarla. Hasta la de ahora.

Ahora en su exposición, me han sorprendido dos cosas: Su presencia y la de la nueva galería Altex —o tal vez Al Tex— en la calle Almagro: una bella galería de arte.

Yo diría que Orlando Pelayo, en París —pues toda esa obra se ha realizado en París—, lo que está realizando es un descubrimiento cada vez más en profundidad de la pintura española. Sí, de los clásicos de la pintura española, de Velázquez, de Rivera, El Españoleto; de Goya, del Greco... Pero no; no está recreando ni "El entierro del conde de Orgaz" ni "las Meninas": lo que está realizando es una investigación sobre la razón de ser del "realismo" de los españoles. Porque, sí, los españoles de la pintura son —como se ha venido diciendo consuetudinariamente— "realistas". Pero son realistas no porque se empeñen en la realidad visual, sino porque sitúan a la realidad en el primer plano de la representación. Diré más: son realistas los españoles —los "clásicos" y tam-

bién Orlando Pelayo— porque anteponen la realidad de lo que pretenden decirnos por encima de los valores de cada obra. Por encima, sobre todo, de sus valores abstractos. Toda obra de arte, para un italiano del Renacimiento —para un Paolo Ucello, o un Piero, por ejemplo—, es una ecuación de equilibrios concertada. Para un español, no. La pintura española rompe con la ecuación del equilibrio para introducir una pequeña imperfección deliberada, una ruptura con la ley del equilibrio, en donde precisamente se asienta la realidad. El gesto, la mueca, rompe con la armonía de las estatuas... pero establece un **quantum** de realidad... Orlando Pelayo, que no tiene nada de pintor abstracto, que lucha —aun ignorándolo— contra los valores abstractos de cada obra, es un realista porque es antiestatuario, porque busca el gesto de la realidad que se opone a la sobriedad de la ecuación equilibrada, porque establece la ley del desequilibrio que es la de la realidad.

Cuando tenga más tiempo escribiré aquí mismo un reportaje sobre Orlando Pelayo y su obra. Vale la pena. Porque al cabo de tantos años de París, Orlando Pelayo sigue siendo un pintor español. Yo diría más: es un pintor "de museo"... como quería Cézanne que fuese su pintura. ■ **JOSE MARIA MORENO GALVAN.**



"Les lèvres rouges", de Harry Kumel.

llegan a alcanzar un valor protagónico; su adscripción a un neoexpresionismo como factor aglutinante de la puesta en escena, y la postura de sus autores de forzar el material narrativo de base con el fin de permitirles un continuo lucimiento de sus supuestas habilidades directivas. Supuestas y no confirmadas en los dos casos, pues tanto Kumel como Chéreau ofrecen un curso completo de ineficaz exhibicionismo, donde lo más lastimoso es que ambos contaban con unos precedentes literarios (toda una tradición de mitos del género "fantástico" como punto de partida para el cineasta belga, y una conocida novela de James Hadley Chase, maestro de la narrativa "negra", en el caso del realizador francés), cuyas amplísimas posibilidades quedan destrozadas en manos de artifices tan poco duchos.

Exclusivamente a su responsabilidad se debe el que ni la resurrección del mito vampírico de la condesa Bathory ("El rojo en los labios"), mito mucho mejor tratado por Jorge Grau en su "Ceremonia sangrienta", ni la complicada historia de la joven heredera a la que sus familiares hacen pasar por loca para quedarse con su dinero y recurre en su huida a un hombre perseguido por dos criminales ("La chair de l'orchidée", 1975), lleguen al espectador de otra manera que como un simple pretexto para narcisistas "números" de puesta en escena. Ello no es ajeno a la definida personalidad de los dos jóvenes cineastas —con treinta años en el momento de realizar ambos

films el recuerdo de unos magníficos escenarios por donde se pasea el vacío de una petulancia creativa, de un deseo de "epatar" realmente insufrible. ■ **FERNANDO LARA.**

Vigencia de Oscar Wilde

Hace seis o siete años se anunció en España el estreno de "Los juicios de Oscar Wilde", pero la película fue prohibida por la censura, y hasta hoy no ha podido superar los estrechos, ridículos, agobiantes márgenes que esa censura viene imponiendo a la vida cultural española. Se dice, y posiblemente no sin razón, que hay ocasiones en que esa censura sigue prohibiendo al cabo del tiempo películas que fueron "escandalosas" para ella en su día —como "La dolce vita", de Fellini—, por temor a que los españoles se mueran de un ataque de risa al ver "integralmente" lo que no le dejaron en su momento. Películas timoratas, reaccionarias, insípidas, que a nadie hubieran escandalizado (ni siquiera interesado), pero que a los señores censores les quitaron el sueño durante semanas.

Una de esas películas es "Los juicios de Oscar Wilde" que ha necesitado unos ocho años para poder ser apta para españoles;



"Los juicios de Oscar Wilde", de Ken Hughes.

CINE

Escenarios vacíos

A nivel de estilo, tres importantes elementos poseen en común "Les lèvres rouges", de Harry Kumel, y "La carne de la orquídea", de Patrice Chéreau (lo que permite una reseña conjunta de ambos films, recién estrenados en Madrid): la primacía dada a los escenarios en que la acción se desarrolla, que