

lo entendieron muchos de nuestros mejores autores, que concurrieron reiteradamente a los premios, y así lo entendieron una serie de personas que aceptaron pertenecer a cualquier Jurado de garantizada independencia. Y si, en última instancia, algunos premios oficiales —como en el caso del Arniches, convocado por el Ayuntamiento de Alicante— mantuvieron su convocatoria, pese a los reiterados problemas que obstaculizaron el estreno de los textos galardonados, otros, como fue el caso del Premio Teruel, murieron cuando los organizadores comprendieron que podía acarrearles más disgustos que felicitaciones.

La situación va siendo, en efecto, otra. Y esa selección de nombres y títulos, esa llamada de atención sobre textos que luego casi nadie podía leer, ya no basta. Hace falta que la proyección de los premios se remodele, que cada premio considere las circunstancias específicas que lo definen y busque en ellas la respuesta concreta. En el caso del Premio Alcoy, los pasos ya dados tienden a vincularlo, siquiera en un plazo inmediato, al estímulo de los autores del País Valenciano. Algunos pensarán, a buen seguro, que se trata de un retroceso; que un premio que funcionaba a escala nacional acaba de encerrarse en un área cultural más restringida. En términos cuantitativos, la objeción es exacta. Sólo que tales términos son secundarios, referidos a cualquier manifestación artística. Porque la profundidad es un valor mucho más importante que los metros cuadrados de superficie. Lo que se impone ahora, tanto en el teatro como en tantos otros campos de la vida española, es que cada persona, cada país, cada manifestación, encuentren sus raíces. De ahí el valor ejemplar de la decisión que acaba de tomar Rafael Insa, el hombre que ha dado a Alcoy un Premio de Teatro. ■ JOSE MONLEON.

“Pipirijaina”, revista de teatro

Dos números regulares ya de “Pipirijaina”, en busca de la continuidad que le fue negada cuando, hace ya algún tiempo, hizo su primera y esporádica aparición. Dos números —cada uno consta, en realidad, de dos fascículos independientes, uno formado por diversos artículos, documentos, críticas y estadísticas, y el otro dedicado a una obra dramática, precedido de un trabajo sobre el autor— densos, que intentan recoger algunos as-

pectos de la procelosa vida política española de nuestros días en su conexión con el teatro.

Muchas han sido las consideraciones críticas que ha merecido la realidad teatral española de las últimas décadas, tanto si nos atenemos a las propuestas escénicas como a su habitual relación con la sociedad. En términos generales —y uno lo escribe ahora con la tranquilidad que da el haberlo repetido durante veinte años—, el teatro español no sólo ha vivido ligado a las necesidades, los intereses y el control de un reducido sector de nuestra sociedad, sino, por añadidura, de un sector histórico —y, por tanto, culturalmente— estancado, escasamente dispuesto a tolerar cualquier tipo de interrogación crítica y de investigación escénica. Aquí, salvo excepciones, el teatro —es decir, las obras representadas— no sólo ha sido conservador por su ideología, sino por sus formas, su organización y su destino. Con lo que, bien se entiende, hacemos el elogio de cuantos esfuerzos se han planteado contra esa inequívoca línea teatral dominante, fiel trasunto de la que fue impuesta a nuestra vida colectiva.

Crear, como hacen algunos, que ese conservadurismo se dejó, calculadamente, vulnerar por ciertas corrientes estéticas de fuerte prestigio internacional —llámense Living, Grotowsky o Bread and Puppet— es una inge-

nuidad. Ni siquiera la vulneración epidérmica —recordemos la recortada gira del Living, limitada a un solo título y a unas pocas ciudades, entre las que no figuró Madrid, o los intentos fallidos de Grotowsky para traer su “Apocalipsis cum figuris”— era posible. Son corrientes de las que dieron testimonio escrito unos cuantos artículos y reportajes, y que asomaron, reducidas a simple balbuceo, en algunos montajes. Pero la verdad es que el teatro moderno —sus planteamientos estéticos en íntima relación con una serie de procesos generales— no ha podido alzarse en España, por la misma razón que no lo han hecho otras manifestaciones occidentales de la vida social. No tener esto claro sería tanto como decir que nuestra amordazada izquierda incurrió en los errores de las izquierdas de otros países, donde pudieron actuar abiertamente. El teatro y la política son dos pasiones mayoritarias, y su historia no puede ser la del proceso intelectual de unas pocas personas. Aunque, claro está, esas pocas personas tengan, en etapas difíciles, su importancia.

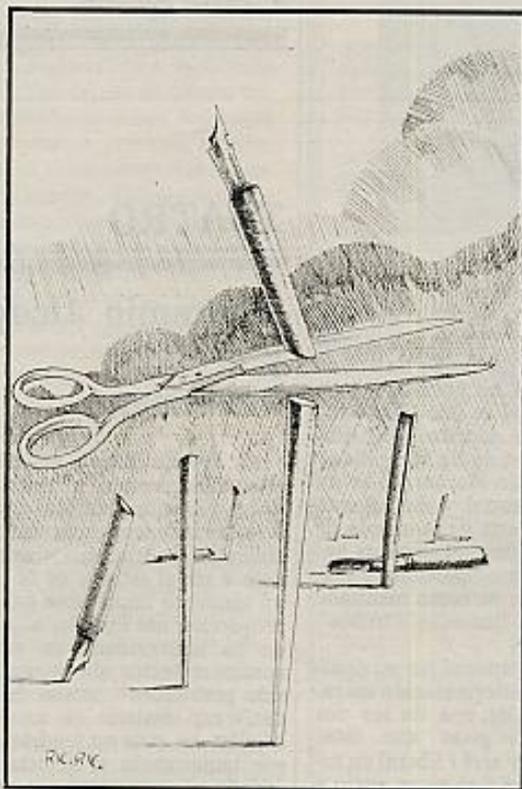
Hoy, cuando apenas se entreabren las puertas de nuestra vida política y la censura empieza a dejar de ser la apisonadora de cualquier inconformismo escénico, el tiempo perdido es un sentimiento y un factor palpable. Si nuestras fuerzas políticas de oposición atraviesan una eta-

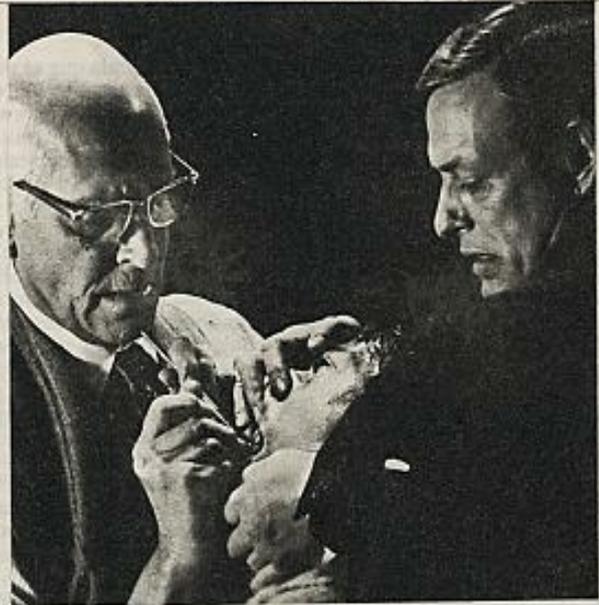
pa de difícil inserción activa en la dinámica social cotidiana, ¿cómo creer que el teatro que corresponde a ese pensamiento tenga claro el camino que le lleva a su desarrollo real en el marco de esa dinámica?

Es en ese punto donde surge “Pipirijaina” como una revista claramente comprometida y, por tanto, como parte misma —aunque los escritores, sobre todo en la tarea crítica, siempre parezcan un poco jueces— de ese proceso que aspira a analizar. El peligro, tratándose de una publicación crítica, es, en estos momentos de confusión, inevitable. A todos se nos olvida un poco que somos parte —y, por tanto, materia mentalmente afectada por ese tiempo perdido— de una distorsión histórica que quisiéramos examinar como algo que nos envolvió y de la que salimos indemnes. Pero eso, obviamente, es imposible. Y no hay más remedio que asumir la gravitación de un tiempo que fue históricamente el nuestro, que no nos gustó y frente al cual, en la medida que va llegando a su agonia, se impone articular un pensamiento creativo, cada vez más liberado intelectual y humoralmente de las coordenadas impuestas por el franquismo. Ciertamente, los valores sustanciales del sistema prevalecen, pero no los del Régimen —una prueba: el contenido de “Pipirijaina” no hubiera podido publicarse durante muchos años—, con lo cual se abre una realidad distinta, móvil, que exige nuevas y difíciles respuestas, como desarrollo coherente y dialéctico de la que muchas veces sólo pudo o pareció ser expresión antifranquista.

En esta concreta y compleja circunstancia ha aparecido “Pipirijaina”, con el texto de “La sangre y la ceniza”, de Alfonso Sastre (a quien se le tributa una especie de homenaje), en su primer número, y “Laxante para todos”, de Angel García Pintado, en el segundo, autores de muy distinta poética —más cerca de Brecht, Sastre; más cerca de Jarry, García Pintado—, pero ligados por su visión igualmente amarga de la realidad social e histórica española.

En cuanto al título general de los fascículos dedicados a crítica y ensayo, es, en el primer número, “Teatro y ruptura”, y, en el segundo, “Alberti, estrenos republicanos”, con lo que queda bien establecida la línea de una serie de artículos firmados por Vicente Cuesta, Pedro Barea, Manuel Lorenzo, F. R. Madriñas, Javier Maqua, A. Fernández, Carlos Gortari, Asamblea de Actores y Directores de Barcelona, Pedro Altares, Angel





"Marathon man", de John Schlesinger (1976).

García Pintado, Moisés Pérez Coterillo, Manuel Gil, Xavier Fábregas, GIT, Alfredo Alonso, Gloria Berrocal, Ricardo Domech, Angel Facio, Angel Fernández Santos y Angel Alonso.

Muchos son los problemas abordados en estos dos números. El discurso de "Pipirijaina" no ha hecho más que comenzar. Inútil añadir que celebramos la presencia de la revista y que esperamos de Moisés Pérez Coterillo, su director, y del valioso equipo de colaboradores, un trabajo útil para la sociedad española y su teatro. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Cóctel para un "best-seller"

Un antiguo jefe de campos de concentración nazis, un universitario que sueña con emular las hazañas maratonianas de Abebe Bikila, un agente de cierta organización secreta creada para llegar allí donde no pueden hacerlo —¿dónde será?— ni la CIA ni el FBI, un intelectual (padre de los dos personajes anteriores) que se suicidó tras ser víctima de la represión maccarthysta, una "Meta-Hari" de andar por casa fingiéndose apasionada estudiante suiza, un fabuloso tesoro en forma de diamantes logrado por el viejo nazi mediante chantajes a familias de judíos deportados en tiempos de Hitler, una

manifestación en París contra la contaminación atmosférica, una descripción del barrio de Nueva York en que se asientan los joyeros de origen hebreo... No, no es ninguna relación caprichosa ni enloquecida por mi parte; es la simple enumeración de algunos de los elementos que componen la trama argumental de "Marathon man", de John Schlesinger (1976), basada en el "best-seller" novelístico del mismo nombre y de cuya "coherencia" y "economía narrativa" pueden dar idea las líneas precedentes.

Para que no se le ocurriera a nadie que había existido una "traición" del film respecto a su precedente literario, ha sido el propio autor de éste —William Goldman, firmante también del "script" de "Todos los hombres del Presidente", entre otros trabajos— el encargado de redactar el guión. Y lo ha hecho con idéntico espíritu al que antes le inspirara la escritura de la novela: lograr un cóctel lo más variopinto y extravagante posible, al que no le faltará la guinda de unas alusiones políticas que ahora venden bien en el mercado. Es la fórmula del "best-seller" que cabría calificar de "moderno", donde lo que se impone es la sorpresa continua al lector —y después espectador— mediante la combinación gratuita y oportunista de temas que estén de actualidad y despierten resonancias concretas en aquellos que compran el libro o ven la película.

Es, en resumen, una operación de mercado por parte de la industria "cultural" norteamericana, a la que John Schlesinger ("Domingo, maldito domingo") se ha prestado con suma complacencia, lo que no debe resultar extraño, dado el oportunismo que ya respiraban "Mid-

night cow-boy" o "The day of the locust", su película anterior a "Marathon man" y aún no estrenada entre nosotros. Dustin Hoffman colabora en la empresa eficazmente: ingenio a la busca de un padre perdido, consigue que el malvado nazi le taladre un diente a base de torno chirriante para así ofrecernos su número de tullido físico, tan acreditado y de tanto éxito.

■ FERNANDO LARA.

"La escalera"

Plantear el tema de la homosexualidad a través de ese esquema tan habitual en cierto teatro inglés o americano de dos personajes encerrados en un único decorado y debatiendo entre ellos dos posturas extremas ante el mismo conflicto, podía ser un sistema tan válido como otro cualquiera a condición de que esos dos personajes no queden excesivamente concretados en casos particulares. Es absurdo querer encontrar constantes profundas de algún tipo en personajes de conducta sexual simi-

generales de ese teatro social inglés antes mencionado a cualquier mundo marginado. La marginación es diferente en cada caso y la forma individual de soportarla, intransferible.

Realizada en 1969 y prohibida en España hasta hoy, "La escalera", de Stanley Donen, tenía en España el carácter de obra maldita. Siendo Donen un agudo realizador, capaz, por ejemplo, de títulos como "Dos en la carretera" (que se emitió la pasada semana en TVE), parecía que su planteamiento del mundo homosexual podía ofrecer aspectos incisivos y renovadores. Nada más lejos de la realidad. Independientemente de que los dos hombres protagonistas de la película sean homosexuales, sus características particulares son igualmente falsas y esquemáticas. Víctimas de esquemáticas neurosis, estos dos personajes viven una confusa relación de dependencia, de sadomasoquismo, de melodrama. Uno de ellos, viejo actor fracasado, no hace durante hora y media más que repetir "tics" consabidos y repetidos en otras películas (o piezas



Rex Harrison y Richard Burton en "La escalera", de Stanley Donen (1969).

lar; la similitud está vista desde fuera y es por lo tanto falsa; una conducta sexual no crea carácter determinante. La homosexualidad, pues, como tema polémico, se reduce a la presión social que se ejerce sobre ella, los "tics" que ésta represión provoca y, en cualquier caso, a los movimientos generalizados en defensa de la misma creados en los últimos años. Quiero decir que "la homosexualidad", en términos absolutos, no puede entenderse a través del caso concreto de un par de homosexuales. Sobre todo, como ocurre en "La escalera", cuando ese "caso" está idealizado literariamente, aplicando los esquemas

teatrales) en las que otro personaje de la misma profesión haya aparecido; ¡ya está bien de reducir el mundo del teatro al histrionismo de algunos actores!

El otro personaje, la víctima, es bueno, sufrido y también neurótico porque, siendo peluquero de profesión, sufre una calvicie prematura. ¡Ya está bien, igualmente, de que se utilicen como tragedias "significativas" aspectos laterales! Esa acumulación de problemas desborda el planteamiento inicial: ¿Es Richard Burton un homosexual triste porque es calvo? ¿Es calvo porque es homosexual? ¿Pue la calvicie un castigo divino?

Siendo "La escalera" una pe-