

LIBROS

Teatro
para títeres,
de
Blanco Amor

Los títeres son hoy —al menos en España— más una teoría que una experiencia. Y no porque falten entre nosotros gentes entregadas seriamente a su cultivo, sino por ser arte que anda semiclandestino y marginal, sin alzar su tabladillo en medio de la vida ciudadana. De ahí la paradoja de que siendo un lenguaje teóricamente popular, nos conduzca en la práctica a textos tan sabia y culturalmente ingenuos como los de García Lorca; la "Burlilla de don Berrendo", de Morales; los de Arconada, el que concibió Alberti para Podrecca o estos de Blanco Amor. Títeres hay en la tradición que gozaron del favor popular, entre los que se cuentan los de la Tía Norica, estudiados por Carlos Aladro y evocados por Federico. Pero, en la realidad teatral española de nuestros días, el títere se nos ha dividido entre la historia burda y la aventura imposible de los grandes textos. Sin práctica no hay teatro. Y la marioneta, por lo que tiene de personaje teatral, no podía escapar a la norma. ¿Por dónde andarían las formas de nuestro teatro de títeres si a partir de la aproximación de Valle-Inclán en "Los cuernos de don Friolera" se hubiera desarrollado una práctica cuidadosa y de resonancia mayoritaria?

Pienso, por ejemplo, en los grandes espectáculos de marionetas que pudimos ver en el Festival Internacional celebrado en el teatro Madrid, en los que el diseño del títere, el ritmo de sus movimientos, el color y la música eran factores expresivos de primer orden. Y me pregunto si todo el teatro que nuestros grandes escritores han ofrecido al guión no estará atravesando por una concepción literaria na-



Eduardo Blanco-Amor.

cida antes del sueño de una comunicación popular que de su verificación ante los públicos y en las manos y voces de los títeres. En última instancia, de ese teatro de títeres, más desarrollado en los libros que en las plazas, habría surgido un género literario singular, definido, sobre todo, por la libertad. Libertad para acudir al arquetipo; libertad para no andarse por las ramas y quedarse con los momentos expeditivos de la acción; libertad para pasar de lo cotidiano a lo surreal; libertad para cambiar de humor, para saltar de la gravedad a la risa, de la amargura al optimismo, dentro de una óptica infantil elaborada en algo semejante a la falsa inocencia socrática.

En el volumen de Blanco Amor, titulado "Farsas y autos para títeres" (Colección Teatral de Cuadernos para el Diálogo), es fácil confirmar cuanto digo. El hecho de que el excelente escritor gallego haya dado el nombre de farsas a tres de sus piezas ("Romance de Micomicón y Adhelala", "Amor y crímenes de Juan el Pantera" y "Muerte fingida y veraz muerte de Estoraque el Indiano") y reservado el de auto para las otras tres ("La verdad vestida", "El refajo de Celestina" y "Angélica en el umbral del cielo"), muestra hasta qué punto busca en la tradición del teatro "regular" las pautas de su obra. Y hace bien. Porque si las tres primeras son obras hechas con trazos de cuento infantil, en dos de las segundas Blanco Amor debate una serie de conceptos metafísicos y políticos

a los que cuadra, por la entidad abstracta y simbólica de los personajes, el nombre de Autos. Aunque sus tesis, como es lógico, sean bien distintas a las que sostuvo Calderón. Acaso "El refajo de la Celestina", recreación audaz de la obra de Rojas, en la que Melibeia y Calixto son transformados —profundizando quizá en algunos rasgos de los modelos originales— en prostituta discreta y chulo galán, sea la que escapa a la idea de farsa o de auto para alzarse ante nosotros como un hermoso y renovado brote de la picaresca.

Inicialmente estaba prevista la inclusión en el volumen de "Proceso en Jacobusland", que, ya compuesta y por razones de censura, hubo que dejar fuera. En el prólogo —a falta del texto de la obra— se nos dice que los veinticinco años que separan las farsas y autos, escritos en América, del "Proceso en Jacobusland", determinaron profundas diferencias. Esta última sería "una farsa esperpéntica de carácter político que debe inscribirse, con importantes salvedades y matizaciones, dentro de un tipo de teatro configurado por los condicionamientos político-ideológico-administrativos de nuestra Historia reciente". Consideración que explicaría la ausencia del texto.

En definitiva, tanto en el campo de la literatura peninsular, como, más específicamente, en el de la moderna literatura galaica, la obra de Blanco Amor merece la mayor atención. Aunque sea difícil saber, hoy por hoy, hasta dónde es una propuesta teatral o una acabada obra literaria. ■ JOSE MONLEON.

La Medicina
desde
perspectivas
no-
tradicionales

A los que nos hemos educado en un sistema en el que las diferencias eran constantes, que iba de lo axiomáticamente bueno a lo malo, en que estaba dictatorialmente decidido lo cierto y lo falso, o en el que la división escolar estaba dirigida a la competición y al dominio entre cartagineses y romanos, nos parecía

obvia, y hasta considerábamos necesaria, la dicotomía de ciencias y letras no como dos orientaciones o especializaciones, sino como dos campos totalmente separados —el químico no tenía por qué saber quién era Larra, a no ser que hubiera un jugador de fútbol con el mismo nombre, y el ingeniero agrónomo podía justificar con su titulación el poner faltas de ortografía, del mismo modo que el abogado el no saber multiplicar con decimales. De este modo resultaba que cada parcela del saber académico (que era el único saber posible) era algo cerrado y sin injerencias de otras disciplinas, y, por supuesto, competencia exclusiva de los titulados correspondientes. Por lo tanto, el médico sabía de Medicina y para de contar. A lo máximo, si gozaba del don de la genialidad, podía descollar en otra disciplina y ser un magnífico literato o historiador, como Marañón. Pero no se conocía quienes relacionaran la matemática con la lingüística, la filosofía con la física o la psicología con la química.

Agradadamente, a pesar de todos los corsés y taras académicas con que ha contactado el progreso científico español, la tendencia antes mencionada ya se va superando, y podemos encontrar libros como el de Yuste Grijalba (1), que no sólo es un elemento útil y necesario para todos aquellos relacionados con la Medicina, sino también para sociólogos, antropólogos y psicólogos, y, por supuesto, para aquellos cuya preocupación y ocupación les colocan en el plano de la aplicación de los conocimientos en el desarrollo de una política concreta.

Con una tónica de rigor científico y constante apoyo en las ciencias sociales, el autor desarrolla sus opiniones en una serie de interesantes artículos sobre: el concepto de la Medicina social, el proceso social de la respuesta a la enfermedad, el urbanismo y la salud pública, las bases para una política sanitaria, consideraciones acerca de la Medicina preventiva, estado actual del pensamiento sobre sociogénesis de la enfermedad mental, y una lectura del análisis marxista del psicoanálisis. Todo ello dentro de un inaudable compromiso ideológico que

1) Yuste Grijalba, "Ensayos sobre Medicina preventiva y social", Akal Editor, Madrid, 1976, 138 páginas.

resulta evidente y que harán discutibles ciertas parcelas del discurso a determinados lectores, pero que no menoscaba en modo alguno el nivel de los diversos trabajos incluidos en *Ensayos sobre Medicina preventiva y social*, título que, por otro lado, me parece inadecuado por no ajustarse al auténtico contenido de la obra, que es más amplio de lo que parece indicar el título. ■ JUAN MAESTRE ALFONSO.

El catálogo "Polcar"

Con este curioso nombre acaba de editarse el primer intento serio de inventariar exhaustivamente toda la música clásica disponible en España en forma de disco y "cassette". El catálogo viene auspiciado por la revista musical "Ritmo"; su editor es Fernando Rodríguez Polo (de ahí supongo que viene el "Pol") y su autor y máximo responsable el crítico de la mencionada revista Angel Carrascosa Almazán (y de ahí, vuelvo a suponer, viene el "Car"). Han cooperado decisivamente al intento Angel López, analista de Informática, y Jesús Herrero, del Centro de Cálculo de Madrid. La contribución de estos dos últimos ha dado al producto un aspecto peculiar, ya que la redacción definitiva (y, por ende, la presentación del texto) ha sido realizada por un ordenador. Ello es debido a que los responsables no han querido exponerse a los errores que sin duda hubieran surgido de haber dado las tablas a componer en tipos de imprenta. De todas formas, la apariencia un poco cibernética del resultado final queda compensada en esta primera edición por la nota humana de un prólogo de Federico Sopena en el que se glosa la personalidad del autor del catálogo. Encabeza todo una nota del editor encareciendo el esfuerzo que ha supuesto la recopilación de datos. El que estas líneas escribe tiene también elogio para la labor —que supongo tanto o más ardua— de conseguir publicidad con la cual subvenir a los gastos del empeño, sin duda cuantiosos. En futuras ediciones espero, no obstante, que se clarifique algo más la distinción entre publicidad y texto (cuestión que ya ha

solucionado en ésta la Decca, de modo además muy original), ya que en medio del catálogo general se intercalan unos a modo de subcatálogos de las casas comerciales que pueden mover a alguna confusión.

Normalmente, las críticas a publicaciones de este tipo van más para lo que no contienen que para lo que contienen, es decir: se critica un catálogo por aquello que debería catalogar y no cataloga. Sin embargo, no va a discurrir por tales cauces mi comentario, puesto que ese tema ha sido tratado ya de forma excelente por Andrés Ruiz Tarazona en "El País". Por otra parte, pienso que es menester recordar un poco lo que significa un catálogo para el coleccionista, las incontables facilidades que otorga a quien cuenta sus discos por cientos cuando no por miles. Sin olvidar que es un hecho notorio que la afición por los discos genera inevitablemente una especie de subafición por los catálogos, que hace que los países donde estas cosas se toman en serio circulen abundantemente publicaciones como el "Schwann" o el "Gramophone" (algunas hasta con comentarios críticos de las obras más destacadas). Aquí, donde hasta la emisora nacional encuentra problemas para inventariar con un mínimo de manejabilidad sus existencias, hay que reconocerle al "Polcar" el mérito de ser el primero, o al menos el primero en abordar la cuestión con seriedad.

Por otra parte, el catálogo "Polcar" permite una serie de reflexiones sobre la realidad que aspira a reflejar, es decir, sobre el panorama discográfico nacional. Normalmente se sostiene que en este país no se pueden editar cosas muy rebuscadas o refinadas, porque la afición está anquilosada en un repertorio muy escaso, compuesto de obras muy conocidas. Pero si buscamos en el "Polcar" versiones de, por ejemplo, la "Quinta" de Beethoven, nos encontramos con que hay quince. No son tantas. Parece un poco exótico, o al menos fuera de lugar, insistir en lo pobre de nuestro mercado discográfico a la vista de la ingente cantidad de información que el catálogo "Polcar" nos presenta, pero es que hay que ver cuántos discos hacen falta para que haya pocos discos. ■ JOSE RAMON RUBIO.

TEATRO

La vuelta del TEI

Privado del que fue durante años su pequeño local de la calle de Magallanes, el TEI se ha presentado en el Lara con su versión musical del "Cándido", de Voltaire, conocida ya en varias ciudades españolas e incluida en la sección que dedicó a nuestro teatro el último Festival de Venecia.

La primera consideración que a uno le viene a la máquina tras ver este "Cándido" es que quizá el TEI fue más prisionero que usufructuario de su perdido local. Si en alguna medida ciertos rasgos de su técnica de actuación parecían adecuados a la pequeña sala —Albee, Pinter o el mismo Camus—, lo cierto es que también en el TEI ha existido siempre una tendencia al espectáculo musical y extrovertido, que reclamaba otro tipo de espacios, de medios y de relaciones con el espectador. Este "Cándido", ensayado cuando aún se tenía la sala, aunque pensado para andar por teatros a la italiana —donde pensaba ganarse el dinero necesario para sostener aquella—, sería el testimonio concluyente de un conflicto entre lenguaje y pequeña sala, entre el propósito de llegar a muchos y el sello minoritario del local, entre el grito y el intimismo, que quizá ayudaría a explicar antes que otra cosa por qué vive el TEI cuando ya ha muerto el Pequeño Teatro de la calle de Magallanes. Y por qué se fueron desgajando del grupo una serie de actores decididamente ligados a un tipo de teatro que no comprende ni a "¡Oh, papá, pobre papá...!", ni a "Terror y miseria del III Reich", ni a "Cándido", los tres espectáculos que definen al TEI de nuestros días.

Con lo anterior queda sobrentendido que "Cándido", pese a su audacia, se inscribe sin violencia en la tradición de ese TEI que hizo de Shakespeare o de Martínez Ballesteros autores de sendas comedias musicales. O que se planteó, en su última versión de "Proceso a la sombra de un burro", una puesta en escena decididamente abierta,

volcada sobre el público, y espectacular.

Otro paso más por este camino nos llevaría quizá a pensar que en el seno del TEI ha habido siempre una cierta tensión entre dos poéticas distintas, incluso cuando esta tensión no era advertida como tal. De un teatro donde cada actor descubría las razones dramáticas de su comportamiento y "vivía su parte" en el marco de la consistencia íntima de las relaciones texto-acción-subtexto, se saltaba a lo que el TEI llamaba un "teatro de estilo", en el que el texto era utilizado en función de las significaciones que la puesta en escena quería subrayar. Paradójicamente —y por eso hablaba antes de una tensión entre dos poéticas—, el grupo pasaba de espectáculos en los que el subtexto y el comportamiento del personaje eran la materia de la actuación a trabajos en los que el intérprete se despegaba del subtexto y enriquecía la significación de su propuesta con referencias tácitas —o explícitas— que no se derivaban de la obra misma, sino de una complicidad adicional, a menudo política, entre el actor y el público. Pienso yo que esta segunda vertiente es la que ha conducido hasta "Cándido" y ha potenciado sus méritos y sus límites.

Tendríamos, de un lado, el desarrollo quizá más maduro del teatro español en el orden de la comedia musical. Si entendemos por comedia musical aquella que emplea un lenguaje lírico-coreográfico, esta ha sido, probablemente, la primera que ha hecho el teatro español. Aquí no andan separados los "que cantan", los "que bailan" y "los que hablan", ni se hace dar unos pasos de baile a los "que hablan" y viceversa, según era norma para cubrir las apariencias. Realmente, aquí el "actor" lo hace todo y la comedia incluye, de principio a fin, una caligrafía escénica de comedia musical. Cosa que ha sido posible, entre otras razones, porque la interesante música de Victor Manuel es decididamente teatral y porque Arnold Taraborelli ha realizado una extraordinaria labor de coreógrafo. Ambos factores, unidos a la preparación global de los actores del TEI —que tanto debe, desde siempre, a Arnold—, ha hecho posible este "Cándido", que, por cierto, se anuncia en el programa como un trabajo de grupo, según una fórmula, la de "callar nombres", que ya no siguen en otras latitudes los grupos que inventa-