

GG

Colección
Punto y Línea

Novedades Junio

Alexandre Cirici
**La estética del
franquismo**Josep Renau
**The American
Way of Life**

Fotomontajes: 1952-1966

Gianfranco Bettetini
**Producción
significante y puesta
en escena**

Ptas. 190,-

Ultimos títulos publicados

Décio Pignatari
**Información, lenguaje,
comunicación**

Ptas. 130,-

Margarita Rivière
**La moda, ¿comunicación
o incomunicación?**

Ptas. 240,-

Paolo Bertetto
Cine, fábrica y vanguardia

Ptas. 180,-

M. Caldwell
**Socialismo y medio
ambiente**

Ptas. 160,-

René Berger
Arte y comunicación

Ptas. 130,-

Colección
Comunicación
Visual

Ultimos títulos publicados

O. Revault D'Allonnes
**Creación artística
y promesas de libertad**José Luis Rodríguez Diéguez
**Las funciones de la imagen
en la enseñanza**V. Bozal / T. Llorens (Eds.)
**España. Vanguardia artística
y realidad social: 1936-1976**

Ptas. 450,-

Editorial
Gustavo Gili, S. A.

principio de esta última etapa suya— no se critica, sino que se niega toda una cultura y una moral, las vigentes en este mundo de la vieja Europa —y de la no menos vieja América, heredera de lo más caduco y putrefacto de la primera— sumida en la trampa del confort. Son informes de una aventura —no religiosa, ni siquiera espiritual, sino vital— que parte de la negación de todos los valores establecidos en los que se ha basado ese conjunto de estigmas que llamamos "carácter" del hombre Goytisolo. Negación creativa que conduce, inmediatamente, al descubrimiento de otra realidad moral, de otra escala de valores —igualmente cuestionable en lo absoluto— que llene el vacío después de que las últimas ruinas hayan sido arrasadas. A pesar de su destructividad, la obra de Goytisolo no es para nada nihilista: ha descubierto la realidad moral y material del Tercer Mundo: Cuba o Marruecos se le aparecen, no como instancias salvadoras —está muy lejos de cultivar la tierna filosofía del "buen salvaje"—, sino como alternativas reales a una insulsa realidad desodorizada y vacua. Al abdicar de su mundo de intelectual de estirpe catalana afincado en París, al renegar de su pasado pequeñoburgués, Goytisolo va más allá de donde suelen aventurarse quienes se desclasan. No abdica de los privilegios de su clase, sino de los que le concede su civilización. Reivindica entonces para sí, asumiéndolos en su propia carne, todos los "horrores" con los que se ha estigmatizado a los parias, a los inferiores, para hacer más soportable a los amos la idea de que haya esclavos: la sexualidad desviada —¿desviada de qué norma?—, la blasfemia, la suciedad, la enfermedad repugnante y purulenta —lepra, sífilis...—, la vida entera, en fin, convertida en una secreción que al paladar y al estómago occidentales resultan repugnantes. Llega así a una afirmación que es trágica, porque es insufrible y gozosa a la vez: la afirmación del cuerpo, que es lo que la burguesía —en su necesidad de angelismo y santidad como justificación de su dominio— ha puesto más empeño en negar. Esto empieza a verse claro en "La reivindicación...", pero adquiere su más alto grado de expresión en "Juan Sin Tierra", auténtico grito de afirmación del cuerpo libre. En medio de todo lo que se ha considerado como repugnante, obscuro y monstruoso,

encuentra Goytisolo aquello que le falta a nuestro mundo climatizado: la vida.

Este extrañamiento de los valores que le han moldeado, esta negación de su "carácter" cultural, tienen en Goytisolo un corolario lógico: como escritor de combate y testimonio, como hombre comprometido con la realidad, se ve forzado a llevar a la práctica sus teorías, y lleva a cabo la "traición". Invoca a las harcas moras que invadan "su" patria, llama al espléndido ejército de bárbaros que habrán de venir a destrozar los magníficos monumentos a la Nada higiénica que jalonan nuestra cultura. Se extraña de su tierra y de su civilización y, no contento con esto, pretende asestarles un golpe mortal. Es la postura lógica del renegado, de quien ha visto la falacia que se escondía tras su mundo de infancia, y se ha enfrentado a ella con odio, esto es, con humana pasión. Asume la palabra "traición" precisamente por su valor subversivo, por estar en contradicción con el código de honor de la sociedad burguesa, que hace posible y da visos de legalidad trascendente a la relación de amo-esclavo. Equivalente al felón medieval, se rebela contra su Señor.

Es muy probable que Goytisolo no hubiese llegado a esta toma de conciencia creativa-destructiva sin el exilio semivoluntario al que se ha sometido durante años: desde fuera de la Patria, alejado materialmente de los elementos que le han conformado, y enriqueciéndose con otros nuevos —Sudamérica, Cuba, Marruecos...— ha podido juzgar la miseria de la cultura establecida. Siguiendo en esto el ejemplo de sus dos grandes antepasados, Cernuda, Blanco White, ha concentrado la amargura del extrañado y la ha convertido en franca rebeldía. Y esta rebeldía —felonía la llamé antes— le ha hecho abandonar el ángel cultural que todos somos, para convertirse en hombre.

Extrañamiento, traición, afirmación del hombre, éstos son los ingredientes fundamentales de las últimas novelas de Goytisolo. Y después, el silencio: "Juan Sin Tierra" —título doblemente transparente que es, a la vez, declaración del actual estado de su autor y evocación de otro gran felón, el hermano de Ricardo Corazón de León, tan cruelmente vilipendiado por la literatura —puede ser su última novela—. Acaba con unas páginas en árabe, renegando incluso —en brutal aniquilación de

su "carácter"— de su lengua natal y de los caracteres latinos. ■ EDUARDO HARO IBARS.

TEATRO

Un grandísimo teatro

La presencia del Bread and Puppet entre nosotros —de Madrid ha ido a Barcelona— constituye, sin la menor duda, un acontecimiento de extraordinario interés. Uno ha escrito reiteradas veces sobre el grupo —con ocasión de algunos Festivales Internacionales—, quizá ha contribuido decisivamente a que fuera posible su gira actual y, de nuevo, siente la necesidad de expresar su identificación con un espectáculo antes que la de ponerse en actitud de juez. Si el Bread and Puppet no vino antes a España fue porque su trayectoria —su estilo, sus objetivos, su carácter libertario— era incompatible con nuestra realidad política y cultural; si ahora ha venido es porque las cosas han cambiado; y si ha actuado en el Barceló, en lugar de hacerlo en el María Guerrero, ante un público reducido en vez de hacerlo ante una sala rebosante, a merced de la economía privada y no de la economía estatal o de las organizaciones políticas democráticas, es porque las cosas no han cambiado tanto como parece. En última instancia, el espectáculo se inscribe dentro de esa lista de títulos que marcan —adelantándose al proceso real de nuestra sociedad, cumpliendo la función de señalar caminos largo tiempo cegados— la ruptura de una época sin beneficiarse de la que, con los naturales titubeos, comienza ahora.

Por fortuna, el Bread and Puppet no es un grupo cuya poética le exija enclaustrarse en los teatros tradicionales. Va a ellos porque lo exige la estructura teatral y porque es una cita nada desdeñable, si es verdad que existe una burguesía abierta y liberal, dispuesta a variar el signo de una serie de propuestas artísticas. Pero su público genuino está formado por las gentes que no gozan de esa suma de pequeños privile-



El Bread and Puppet bajo la lluvia, en la plaza Mayor madrileña.

gios que conforman al espectador cotidiano de teatro. De ahí su inserción en un "teatro de la calle", del que en Madrid han sido expresión las representaciones en el Retiro y, pese a la lluvia, en la plaza Mayor. O, en otro oden, en la sala del colegio San Juan Evangelista, repleta en todas las sesiones de público estudiantil.

Asentada en tradiciones medievales centroeuropeas, la poética de Schumann —alemán de nacionalidad y de formación, aunque residente en los Estados Unidos— asume en profundidad las líneas más generales del teatro popular. De un teatro poblado de imágenes, de humor, de ceremonia, de amargura y de alegría, que reafirma, una vez más, la existencia de un viejo lenguaje teatral minimizado posteriormente por los oficinistas académicos de la psicología y de la palabra. De hecho, los espectáculos que el Bread and Puppet ha presentado en Madrid correspondían, dentro de su unidad sustancial, a dos vertientes diferenciadas. De un lado, estaban los espectáculos condicionados por el marco de la calle o del parque; espectáculos breves, claros, y no por ello exentos de una extraordinaria imaginación, ligados a ancestrales resonancias del circo, la juglaría, la feria y las fiestas populares profanas. Del otro, los planteados con una cierta aceptación del espacio cerrado, más complejos, más estáticos y quizá más coherentes con un concepto ritual del teatro. Las mismas máscaras —elemento sus-

tancial en el Bread and Puppet, diseñadas por Schumann con una expresividad y una creatividad increíbles, alcanzando, pese a la vigorosa tosquedad de la realización, unos resultados delicadísimos— son distintas según el tipo de espectáculo propuesto. En el teatro al aire libre predomina la figura, el muñeco concebido para la agitación y para ser visto desde cierta distancia, mientras en los espectáculos para el escenario cerrado —como en ese grupo de mujeres, que abre "El verdugo del caballo blanco"— cuenta la expresión precisa de la máscara, el ritmo casi litúrgico del movimiento, la composición impregnada de miniaturas de incunable.

Es significativo que Schumann se defina más como un músico y un pintor que como un hombre de teatro. El punto de partida habría sido, como en tanta tarea creativa, una interrogación: ¿Qué puede hacer un músico y un pintor en la sociedad moderna, si, como fue el caso concreto de Schumann, vive en un país que protagoniza guerras injustas —la agresión al Vietnam— y arrincona, con la miseria o el laurel, a sus artistas rebeldes? De esa pregunta, y no de la moderna historia de la literatura dramática, surge el Bread and Puppet. El hecho de que la respuesta esté tan llena de teatralidad y abra caminos que los actuales "hombres de teatro" ignoran, es sólo un testimonio más de las limitaciones impuestas por el concepto —y yo diría, incluso, que por la

mentalidad y la conciencia— verbal de la representación dramática.

Por lo demás, es evidente que la creatividad del Bread and Puppet, su impresionante autenticidad, no se deriva de ninguna persecución cultural del populismo. Sus bases son la misma vida del grupo, su inserción cotidiana en la sociedad, su régimen de trabajo, la forma como proyectan, encarnan y renuevan una tradición que ellos transforman en compromiso. Frente a ciertos aristocratismos teatrales disfrazados de retórica revolucionaria, frente a tanta petición que olvida los compromisos con el público que se sienta ante el escenario, cuánto que aprender de las gentes del Bread and Puppet, por la hermosa coherencia entre lo que hacen en el escenario y su modo de vivir cuando bajan de él "El verdugo del caballo blanco", "Juana de Arco" y varias piezas breves para la calle, constituyen el repertorio de una gira que ha servido para descubrir, una vez más, el bajísimo nivel teatral de la sociedad madrileña. Al margen, claro, de unas elecciones y una crisis económica que parecen respetar a los teatros más subdesarrollados... ■ JOSE MONLEON. Foto: RAMON RODRIGUEZ.

La "Generación del 27"

La idea era buena y aspiraba, me parece, a algo más que

a ofrecer una serie de textos de los poetas del 27. Homenajear a la famosa generación con motivo del medio siglo de su bautizo gongorino es tarea más propia de un Ateneo que de un teatro, en este caso el Barceló de Madrid; pero tomar el año 27 como punto de partida para asomarse —a través de las biografías, las más de las veces dolorosas, de los poetas de esa generación— a lo que ha sido luego la Historia de España, creo que contiene el germen de un posible y apasionante espectáculo dramático. Sucede, sin embargo, que, con ser tan sugestiva la idea, su realización aparece de inmediato cuajada de peligros. Son muchos y muy importantes los poetas de esa generación para que el peso literario de sus textos no ahogue las exigencias de una acción dramática; muchas las horas andadas por un español medio en la lectura de esos autores para que ciertas referencias no aparezcan como lugares comunes; muchos los dolores y la sangre de ese medio siglo para que quepan en una serie de poemas que imponen su autonomía; mucho, en fin, el lirismo, la subjetividad, de los versos, para ensamblarlos en esa, creo, tácita intención de contar, con los poetas como personajes, la reciente Historia de España.

Acaso en algún momento el propósito parece que se cumple —la figura de Alberti es la que está mejor tratada dramáticamente—, pero, en general, el espectáculo se desgrana en una serie de textos y momentos, unidos entre sí por pertenecer a un mismo clima literario e histórico, pero nunca vertebrados por un criterio dramático dominante.

Firma el guión Ketty Rico Oliver y lo titula "Poesía, guerra y exilio", con lo cual quedan enunciados los tres temas que, sucesivamente, y de acuerdo con la cronología de los acontecimientos, definen el desarrollo del espectáculo. Los textos son de Alberti, Aleixandre, Dámaso Alonso, Altalaguirre, Cernuda, Gerardo Diego, Lorca, Guillén, Prados, Salinas, León Felipe y Miguel Hernández; grabadas están las voces de seis de ellos, que oímos a lo largo del trabajo.

En última instancia, si el propósito era "divulgar a niveles amplios y populares" la obra de la "generación del 27", el trabajo tendrá límites —cómo no iba a tenerlos si consideramos, simplemente, el material con que en teoría se cuenta para dos horas escasas de repre-