

"naif" —o la "naif", como Yoya— es el que, por no haberse beneficiado de ningún magisterio, desconoce también el legado de toda la historia del arte, el cual no puede incorporar, en forma de conocimiento, a su expresión propia. Concretando: los "naif" son personajes sin historia, como los niños, pero por razones muy distintas. Y es curioso: si bien los "naif" debieron existir, y sin duda existieron, en todos los tiempos de nuestra Historia conocida, sólo ahora se les presta atención a sus expresiones. Como, en otro orden atencional, a las expresiones de los niños y las de los alienados... ¿Por qué? Porque es sólo ahora cuando al arte se le presta atención como al documento de un ser. Así se expresa la gente que no es heredera de la Historia; como así —en las expresiones de los niños— se expresa la gente sin Historia...

Hay una bella introducción a esa muestra, de Eduardo Blanco-Amor, que valdría la pena citar aquí por entero, en donde él explica las razones de doña Aurora —así la llama él— para pintar. A mí sólo me queda indicar algo de cómo esa mujer entiende la pintura.

Yoya tiene, como toda la gente con una historia profesional similar a la suya, un sentido radicalmente ornamental de su propia pintura. El ornamento, esa potencialidad que con razón reivindicaba Berenson en casi todos sus escritos, es algo inmediatamente puesto en ejercicio por este tipo de artista primitivo. También por Yoya, por supuesto.

Claro que en Yoya la facultad ornamental tiene peculiaridades específicas. La principal de ellas es una especie de innato, y casi subconsciente, fidelidad a una cierta simetría. Yoya tiene el sentido del peso de los cuerpos, el cual, finalmente, acaba sujeto a términos simétricos.

Pero no sólo ahí se concreta su primordial ornamentalismo. Está también su sentido de la economía de los volúmenes. Como si poseyese el sentido innato de la base plana expresiva de cuadros y tapices —en las cuales, en teoría, nunca se debe romper su planimetría básica ni por un "trompe l'oeil" ni por una volumetría excesiva—, Yoya nunca rompe con ningún exceso volumétrico el mandato de la planimetría.

Lo que parece prodigioso de Yoya es el innato sentido del plano y del ornamento, que engalana a sus cuadros. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN

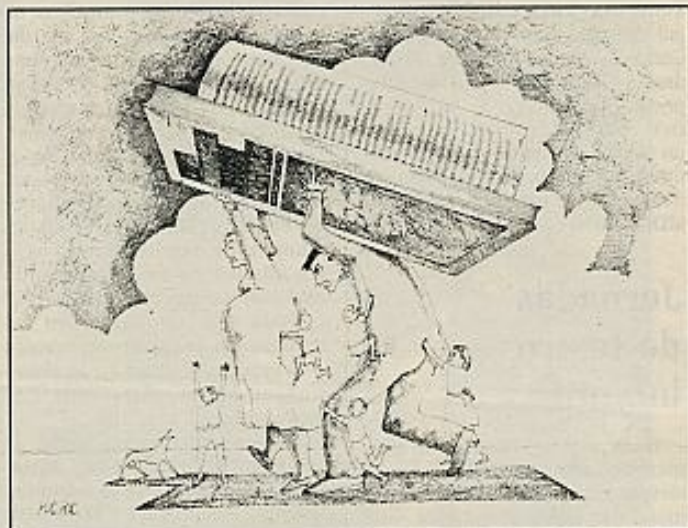
## TEATRO

### Una versión de "Fedra"

Bastaría la concepción del personaje de Fedra para considerar a Eurípides el dramaturgo más "moderno" entre los clásicos griegos. Su conflicto, en efecto, escapa a la presión de las circunstancias históricas, para entrar en ese marco de las "pasiones rugientes", de las manifestaciones desnudas de la condición humana, a las que se refería nuestro don Miguel. El conflicto entre el amor —en su vertiente más humana, más sensorial— y el deber, entre eros y la civilización, por evocar a otro escritor contemporáneo, constituye, de hecho, la base de buena parte del teatro moderno, como reflejo, sin duda, de una realidad cotidiana. A Fedra se la puede, por tanto, trasladar a nuestros días sin graves problemas, aunque ello acarree el riesgo de despojarla de la densidad que le prestó el genio de Eurípides.

Unamuno se enfrentó con el problema —recordemos también la "Fedra" de Racine— y lo resolvió con uno de sus mejores textos dramáticos. La fábula era la misma, pero el autor conseguía modernizar su lenguaje y su estructura, hacerla lineal y desnudamente nuestra. El caso de Martín Ayer es completamente distinto. Le interesa el personaje, en tanto que mujer enamorada de su hijastro y dispuesta —y en ello Fedra tiene ciertas relaciones con Medea, otro personaje de Eurípides— a vengarse por no ser correspondida. Más allá del respeto a esta situación, es obvio que Martín Ayer se arriesga a crear una estructura, un lenguaje y unas relaciones de personajes que carecen de antecedentes. El hecho de que Eurípides no aparezca en el programa, así como el cambio de nombre a los personajes —Hipólito, el hijastro de Fedra, que es quien da título a la obra griega, se llama aquí Carlos— aclara, en todo caso, que Martín Ayer ha jugado sus cartas con limpieza, pese a que el título de "Fedra" y la inclusión del término "versión" nos haga pensar por un momento que el modelo original va a ser tomado en cuenta.

Nada de esto sucede. Por lo



pronto, la historia se articula como una indagación policíaca, cosa que si, en principio, no niega la naturaleza de la tragedia —sabido es que "Edipo", de Sófocles, se ha explicado muchas veces como la historia de una serie de descubrimientos que acaban revelando al personaje su verdadera situación—, sí es en este caso minimizadora de la obra, por cuanto ese elemento, en lugar de ser inherente a la misma, pasa a ocupar un primer puesto. Con lo que la pieza está mucho más cerca de cualquier drama policíaco del teatro menor de nuestros días que de la grandeza del mito clásico. Por lo demás, presentar a Hipólito —aquí, Carlos— como un homosexual, y concretar la venganza de Fedra sobre el amante de Carlos —diciéndole a su marido que ha sido este amante quien la ha violentado en lugar de acusar al hijastro—, es también reducir la historia a una sórdida crónica de sucesos. Ha sido tradicional presentar a Hipólito como un ser ambiguo, en tanto que jamás se deja tentar por la pasión de su madrastra. Ahora bien, pasar de esta ambigüedad —perfectamente compatible con el hecho de que el personaje no quiera aceptar una relación que supondría el deshonor de su padre— a la calificación explícitamente homosexual de Hipólito, a quien vemos en una "escena de cama" con su amante al comenzar el drama, supone de hecho destruir el conflicto para proponer un melodrama. El hijastro no acepta la pasión de su madrastra simplemente porque es homosexual, simplificándose con ello totalmente la cuestión. Si en lugar de ser su joven madrastra quien se enamora de él hubiera sido no importa qué mujer, los resultados no habrían

variado. El problema de Fedra se sustituye así por otro totalmente clínico y muy distante del que hizo inmortal al personaje: que se enamora de un homosexual, sin que en el hecho de ser rechazada juegue la circunstancia de haberse enamorado precisamente de su hijastro.

No es difícil, con lo dicho, entender en qué ha ido a quedar el mito de Fedra, ni hasta qué punto el texto que definía a los distintos personajes ha sido sustituido por otro, absolutamente plano, al servicio de la nueva fábula. Esta vez no hay equívoco ninguno. Fedra, celosa, denuncia al amante de Hipólito. El marido cree vengar su honor matando a este amante. E Hipólito —o Carlos— se venga de Fedra matándola a ella. La idea euripidiana, que también aparece aquí al final, de que todo fue una maquinación de Fedra para vengarse del rechazo de su hijastro, resulta con ello profundamente adulterada, por cuanto la inclusión de un cuarto personaje y la explicitada homosexualidad de Hipólito alteran sustancialmente el conflicto clásico.

Con lo anterior no pretendemos, ni mucho menos, negar el derecho de cualquier autor moderno a "actualizar una tragedia clásica". Ahora bien, si Martín Ayer quería actualizar "Fedra" sin "desvirtuar su sentido" me temo que no lo ha conseguido. Pese a la encomiable austeridad de su texto y de la estructura de la obra; pese a la claridad de la puesta en escena —salvo una especie de tela metálica tendida sobre el público, que se justifica al final, cuando sitúa sobre ella la muerte de Fedra— y pese a la corrección global del reparto, formado por Marí Amparo Soto (Fedra), ▶

Tony Isbert (Carlos), Miguel Angel Aristu (Juan, el amante de Carlos), Vicente Cruaños (el Padre) y Antonio Acebal (el Inspector de policía). Y, en definitiva, pese al respeto que —en un teatro tan rutinario como el nuestro— merecen este tipo de irrespetuosos intentos. ■ JOSE MONLEON.

## Jornadas de teatro infantil

Hace varios años, en un momento dado, paralelamente a ciertos intentos de romper la inmovilidad cultural del país —me refiero a esa primera ingenuidad colectiva que se llamó la "apertura", cuando la palabra era todo un atrevimiento—, apareció entre nosotros el tema del teatro infantil. Diversos autores —Olmo, Muñoz, Sastre, López Pacheco, López Salinas, etcétera— escribieron y publicaron textos encuadrados en este campo. Carlos Aladro hizo de "El Ratón del Alba" una extraordinaria experiencia de teatro escrito y hecho por niños. Diversos grupos independientes inscribieron regularmente entre sus actividades la labor en las escuelas que los toleraban. En la misma Real Escuela Superior de Arte Dramático se organizaron cursos para los maestros. Y tanto el desaparecido Centro de Teatro y Cine para la Infancia y la Juventud —paralelo al Centro Dramático 1 de Madrid, e instalado en el mismo chalet de la calle Macarena— como la oficial AETIJ abrieron la marcha de una serie de trabajos teóricos sobre los distintos aspectos de esa manifestación. Los Títeres, de la Sección Femenina, y el Teatro Municipal mantuvieron por su parte temporadas regulares —a base de una o dos representaciones semanales en las salas oficiales— mientras en los locales privados se intentaba a veces romper el criterio despectivo con que siempre se había manejado el teatro infantil para dar entrada a espectáculos que trataban al niño con un cierto respeto...

Toda aquella corriente fue, en su conjunto, sofocada, quedando sólo en pie lo más oficial. Si las clases rectoras nunca respetaron el teatro de los adultos, censurándolo, sometiéndolo a una política centralista y privándolo de toda ayuda sustancial, ¿cómo iban a interesarse por un teatro infantil y juvenil?, ¿cómo iba a haber una

política de teatro infantil si no existía ni siquiera una ley del teatro en general?, ¿cómo iban a tolerar que los niños corrieran peligros de los que estaban a salvo los padres y los ancianos?, ¿cómo permitir un teatro en el que los niños y los jóvenes manifestaran las particularidades de su inserción social y de su manera de ver el mundo si a los adultos no se les consentía expresar su discrepancia?

Todo ello sin entrar en las razones de carácter económico que impiden pensar en la materialidad de un teatro de la mayoría, infantil o adulta.

De esa experiencia, hecha de esfuerzos aislados, nunca seriamente alentada por la Administración, surge ahora la necesidad de un informe que resuma el punto en que nos encontramos, tanto en el plano escolar como en el puramente teatral. Y que, en consecuencia, exija del Estado una política cultural acorde con el nuevo fervor democrático.

Sobre ese espíritu se levantan las I Jornadas de estudio sobre teatro escolar, teatro para niños y teatro de títeres, que se celebran en el Instituto Nacional de Ciencias de la Educación (IN-CIE), con la participación de una serie de personas vinculadas a la materia, bajo la coordinación de Carlos Aladro y Aurora Blanco. Los temas son: 1) La problemática de los espectáculos creados por adultos para niños y adolescentes. 2) La formación del profesorado y el teatro escolar. 3) El arte dramático en los planes de estudio de la EGB, BUP y FP.

Se corre, naturalmente, el peligro de que las Jornadas elaboren un documento hermoso, detallado e inútil. Si así fuera, estaría contestada la pregunta que un redactor de Televisión Española hizo a uno de los ponentes. "¿Cómo explica usted que se celebren tantas jornadas y seminarios que luego no se traducen en nada práctico?". A lo que el interrogado contestó: "Usted lo ha dicho. Porque quienes intervienen en las jornadas y seminarios no pertenecen al sector social que podría llevar las conclusiones a la práctica".

Aun así el que varias personas se hayan reunido en el INCIE, dispuestas a no dejarse llevar de sus muchos motivos de escepticismo y a trabajar por un informe que "aporte soluciones a los problemas que plantea el tema", quizá sea la prueba de que algo puede cambiar. Se trataría de establecer una nueva correlación. El franquismo fue, en éste como en tantos

campos culturales, consecuencia. Preguntémosnos por una posible política teatral infantil en las coordenadas de las nuevas, aunque dudosas, circunstancias. ■ J. M.

## CINE

### Anatomía de una huelga minera

En la Silesia de los años treinta, dominada por el capital alemán, un grupo de cerca de doscientos cincuenta mineros se declaraba en huelga mientras

neros resisten para defender sus puestos de trabajo.

De esta manera podemos resumir el planteamiento argumental de "La perla de la corona" ("Perla w koronie"), film polaco realizado en 1971 por Kazimierz Kutz y ahora estrenado en un nuevo cine madrileño (1). Así, pues, y contra lo que muchos pudieran pensar al leer su título, la película no se refiere a ninguna intriga cortesana o aventurera palaciega, sino que toma su nombre del escudo polaco: Silesia queda en él representado por la perla de la corona que porta sobre su cabeza el águila nacional... Una Silesia centro de vastísimas explotaciones mineras y con una trágica historia a sus espaldas, a causa del expansionismo alemán que intentaba una y otra vez ahogar la defensa de ser polacos mantenida por sus habitantes. Cuando se desarrolla el film de Kutz, el recuerdo de los tres levantamientos del pueblo silesio se halla aún re-



"La perla de la corona" ("Perla w koronie", 1971), de Kazimierz Kutz.

la dirección no abandone su propósito de clausurar los pozos. Para hacer efectiva su protesta, los trabajadores se encierran en el interior de la mina —a más de cuatrocientos metros de profundidad—, desencadenando en una segunda fase la huelga de hambre hasta la muerte. Fuera, sus familiares organizan comités de resistencia, cuya labor es continuamente hostigada por la Policía. Jornada tras jornada, cientos de personas —ataviadas con sus trajes y ornamentos regionales, como signo de reafirmación de su identidad polaca— mantienen una tensa espera junto a las puertas de la explotación. Mientras que, con un esfuerzo creciente, sometidos a las penalidades del enclaustramiento y la falta de alimentación, los mi-

ciente, vivo; no ha podido desaparecer porque, pese a que oficialmente la región pertenece ya a Polonia, su verdadero control a nivel económico está en manos alemanas e incluso los centros de decisión política se encuentran más en Berlín que en Varsovia. Lo que supone un contexto histórico determinante de todo cuanto aparece en las

(1) Se trata del Pequeño Cine-Estudio (Maçallanes, 1, antigua sede del TEI), local de poco más de cien entradas que cuenta con una excelente proyección —dentro de un Madrid donde, penosamente, esto cada vez es más raro para continua irritación de los espectadores—, aunque sobre una pantalla falta de altura. Agradable y con propósitos ambiciosos en cuanto a programación, en este nuevo cine se llega al detalle de dar bombones y pasteles durante los descansos... Lástima que ni el local ni "La perla de la corona" hayan tenido el lanzamiento publicitario que merecían.