

mundo es porque sus espectáculos interesan a las gentes de teatro de otros países, con independencia, claro está, de que en ese interés entre también la significación ideológica de sus propuestas.

Viene todo esto a cuento de dos acontecimientos en los que han tomado parte los ya citados grupos y compañías. Por lo que se refiere a Nuria Espert, tras una gira holandesa, realizando una temporada en el Teatro Nacional de Londres, que es tanto como decir en uno de los más exigentes escenarios occidentales. Allí estuvo ya con "Las criadas" y con "Yerma". Allí ha vuelto ahora, fuera de todo festival, inserta en la temporada regular del Nacional, con "Divinas palabras", de Valle, en el montaje de Víctor García. Las razones de esta presencia van desde Nuria Espert a Valle-Inclán, pasando por Víctor García, director fuertemente discutido en Londres a raíz de su accidentado montaje de "El arquitecto y el emperador de Asiria" —que incluso provocó un conflicto entre el disciplinado sir Laurence Olivier, por entonces director del Nacional, y el imaginativo y turbulento García—, y, luego, aclamado y reconocido por toda la crítica inglesa cuando, ya para Nuria Espert, montó "Las criadas".

"Divinas palabras" —que ha cerrado en Castellón, supongo que por las vinculaciones que existen entre Armando Moreno y dicha ciudad, sus representaciones— culminaba así la hazaña que ya supuso su temporada en el Chaillot, de París, donde permaneció durante un mes. La idea de un Valle, en su idioma original, noche tras noche, para un público que sobrepasa el de curiosos y especialistas, en el primer teatro de París o en el de Londres, es algo que se ofrece ante nosotros como un ejemplo formidable, más allá de cualquier juicio personal sobre el montaje.

En el caso de La Cuadra, el fenómeno ha sido parecido. Invitados al Festival de Nancy con "Herramientas", el tercer espectáculo, prolijado —como ya ocurría sustancialmente con los dos anteriores— por Salvador Távora, lo han sido luego al teatro de las Naciones, donde ofrecieron hasta siete representaciones en el marco de una programación repleta de nombres conocidos. La temporada se ha desarrollado en el teatro D'Orsay, regentado por Jean Louis Barrault, con intervención de com-

pañías belgas, japonesas, yugoslavas, rumanas, venezolanas, alemanas, norteamericanas, polacas, colombianas y portuguesas; entre las que, significativamente, figuraban hasta cuatro que han trabajado en la Cadarsó o en el Colegio Mayor San Juan Evangelista —La Cuadra, La Comuna, el TEC y el Bread and Puppet—, sin el menor apoyo del público tradicional madrileño ni aun de esa burguesía liberal incapaz de presionar, al menos hasta ahora, en la consolidación de "su" teatro.

Los comentarios al espectáculo de La Cuadra —que se autodefine, y esta vez desde la base, como "ensayo dramático de un teatro de trabajadores"— no han podido ser más respetuosos, reafirmando así la significación del grupo andaluz. Grupo que, al margen de sus compromisos internacionales —a mediados de septiembre, por ejemplo, se presentará en el Festival de Bruselas— anda ya por estas fechas trabajando para sus públicos andaluces.

No es difícil recordar buena parte de las críticas que mereció el último montaje de "Divinas palabras". No me toca a mí polemizar con quienes no estuvieron de acuerdo con la propuesta de Víctor García, pero sí subrayar que muchas críticas bordearon la indignación y aun el insulto personal. Y en cuanto a La Cuadra, recordemos que el último de sus trabajos presentado en Ma-

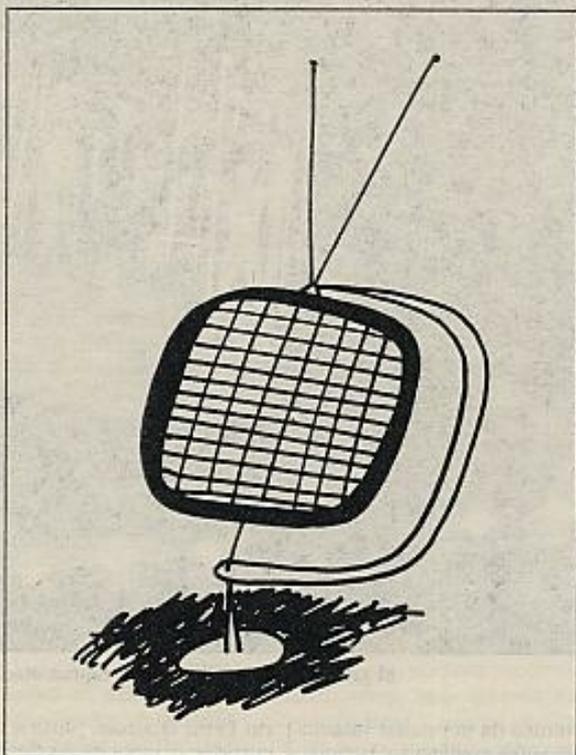
drid, si bien fue generalmente bien recibido, no faltó el paternalismo peyorativo en algún caso y aun la decisión de dejar el comentario al crítico suplente.

Datos estos que prestan a las últimas temporadas internacionales de la compañía de Nuria Espert y de La Cuadra un relieve especial. Resolver el conflicto sobre la base de que en París y Londres la gente se deja engañar por el "celtiberismo" de Valle y de Salvador Távora, sería una ingenuidad. Como tal vez lo sería el deducir, en un sentido contrario, que allí son mucho más sensibles que en Madrid a la hora de seleccionar los trabajos arraigados en nuestra tradición cultural. Pero el dato objetivo está ahí, y uno considera imprescindible —por lo que hay de estímulo autocrítico en cualquier conflicto— señalarlo a la hora de susrayar la presencia de Nuria Espert en el teatro Nacional, de Londres, y de La Cuadra en el teatro de las Naciones, de París.

■ JOSE MONLEON.

"Irrintzi", un grito de esperanza

Después de dos meses de rodadura por Euskal Herría, Akelarre representará su "Irrintzi"



más allá del Ebro. Desde su estreno, el 20 de abril en el teatro Ayala de Bilbao, la obra de Luis Iturri y su grupo ha recorrido frontones, salas y centros populares despertando el interés y la polémica, cosa nada fácil en el bloqueado contexto cultural vasco.

"Irrintzi" es el grito ancestral y profundo del hombre prehistórico, el gesto de autoafirmación del individuo ante la hostilidad del medio, el enardecedor sonido del cazador ante la bestia y del guerrero frente al enemigo. Es un grito de comunicación, sí, pero no en la conceptualización contemporánea. Comunicarse es en principio establecer el diálogo con uno mismo. Por eso, más allá de las claves estructuradas del lenguaje formal, el "Irrintzi", en sus agudas modulaciones, es el hilo conductor del ser humano con su compleja y contradictoria naturaleza y, por extensión, con su especie.

Partiendo de esa clave cultural del hombre vasco —tan sujeta a mistificaciones de coyuntura—, el grupo Akelarre se lanzó a la aventura. Poemas de Gabriel Celaya, Aresti, Blas de Otero..., ritmo de "makillak" (palos), seis actores, un dantzari y un bersolari son la materia prima. La obra va construyéndose pieza a pieza. No se trata de un guión cerrado, carece de progresión dramática. Todo gira en torno al hombre vasco. Es una cadena de ritos que se engarzan a lo largo de un montaje: grito y silencio, trabajo, soledad, amor, frustración, muerte, esperanza... Y esos ritos van dibujando, a veces con agudos perfiles, la conflictiva idiosincrasia vasca.

Sin embargo, no por carecer de tensión dramática en un sentido formal, está ausente el dramatismo en "Irrintzi". Al contrario, esa madeja de ritos tratan de revolver el poso de dolor y angustia que anida en el individuo, logrando en muchas ocasiones romper las fibras del sentimiento con más eficacia que cualquier mensaje racional. Por eso, "Irrintzi" debe entenderse más como autocrítica que como idealización del pueblo vasco.

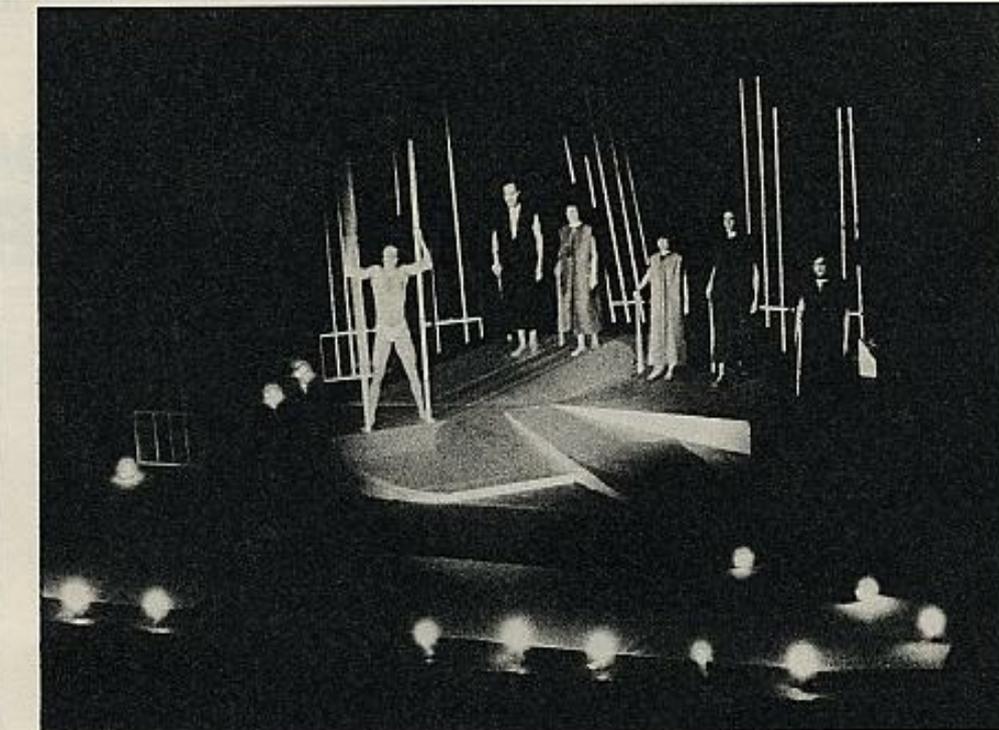
En el fondo de los ritos se tropieza con la interpenetración de las ideas y los hechos. Destaca la fuerza y choca la debilidad; se persigue la libertad y se recurre a los atavismos; se critican los mitos y se vive de ellos; se niega la muerte y se recurre a ella... La crispación, la verticalidad metafísica va dominándolo todo: "Defenderé la casa de mi padre", con terquedad, defenderé

la casa de mi padre. El trabajo, el trabajo alineante y rutinario y el vértigo del mar. El amor reprimido y la angustia a borbotones. La sangre como pesadilla, la muerte en cada esquina. Y también la reflexión. Desde la soledad del individuo regresan los ideales. La solidaridad del pueblo, los valores colectivos es lo único que mantendrá viva la llama de la fe en la vida. Porque frente a la muerte como final en este manojo de valores enfrentados, aparece la lucha por la supervivencia; porque frente a la cruel realidad de la muerte, está la esperanza de la vida que sigue, el espatadanza y el grito ancestral del "Irrintzi".

Es cierto que el atormentado lenguaje de la obra quizá tienda a separarla de su potencial gran público, que el intimismo recorta sus posibilidades expresivas y que en algunos momentos se desliza por la pendiente del estereotipo retórico. Pero ahí está el acierto de mostrarse como provocación ideológica y cultural ante tanta chatarra culturalista acumulada en Euskadi a lo largo de muchas décadas. Porque por encima de su hermetismo, de las dificultades del público para reconocerse en el espectáculo y del necesario marco casi religioso necesario para sintonizarlo, en "Irrintzi" destaca su acción revulsiva y polémica. Y esto en un doble sentido. En primer lugar, a través de la propia obra, desatando y enfrentándose a los demonios históricos y vivenciales del pueblo vasco y, más allá, por su esfuerzo de denuncia de un marco cultural asfixiante, que la obra en esquemas importados o en sucedáneos bucólicos y esencialistas.

Opinan algunos que "Irrintzi" ha nacido fuera de tiempo, que todo su entramado se refiere a una coyuntura histórica próxima pero ya superada, y que, por lo tanto, ha perdido muchas de sus potenciales posibilidades. A ello se puede objetar que los problemas siguen planteados casi del mismo modo en Euskadi y que la obra no tiende a alimentar el masoquismo de las opresiones, sino a mostrar de forma desnuda esas opresiones, invitando a reaccionar contra ellas.

También se objeta en otro orden de cosas que la materia de "Irrintzi" podría dar mucho más juego. Claro que sí, pero analicemos el trabajo en el páramo de la cultura vasca y veremos que el esfuerzo no es gratuito. Porque luchar contra las maquinarias de la plutocracia bilbaína, que sistemáticamente ha dinamitado toda iniciativa cultural y contra



El grupo Aquelarre durante la representación de su "Irrintzi".

los intentos de mantener intacto el viejo cofre mediocre y ruralista del nacionalismo histórico, es un desafío que debe ser aceptado por toda la sociedad vasca.

Cuando Luis Iturri comenzó a trabajar hace cinco años con "Juan de Alzate", de Baroja, tratando de hallar en el vasco el paso de lo pagano a lo cristiano, comenzaba a gestarse "Irrintzi", pero la cuchilla de la prohibición se encargó de yugular muchas horas de trabajo a raíz de la muerte de Carrero Blanco.

Hace un año se desempolvó el proyecto y, tras un inicial pase por censura, volvió a producirse el parón, tras el que se logró el permiso de estreno con seis cortes, uno de los cuales ha caído sobre el poema de Otero "Peor que la guerra, la paz".

Otro mérito de "Irrintzi" es haber concebido la obra desde un planteamiento bilingüe, como bilingüe es la realidad del país. Por ello, a pesar de la aspereza y de las naturales dificultades de comunicación, es preciso destacar la honradez de Akelarre al huir del oportunismo monolingüístico reivindicando la igualdad para el euskara y el castellano.

Finalmente, otro acierto de "Irrintzi" es haber logrado la convergencia de un amplio colectivo artístico, abriendo brecha en los cristalizados acantonamientos tan habituales en el país. Así, en "Irrintzi" se dan cita, además de los poetas mencionados, pintores como Dionisio Blanco y Agustín Ibarrola, el versolari Intxaurraga y el baila-

rín Pérez Olaizola, junto a los ya curtidos actores de Akelarre y a la colaboración de los escritores Luis Haramburu Altuna, Celayeta y Vidal de Nicolás. ■ PERU ERROTETA.

El manifiesto de Cuenca

El certamen se clausuraba la misma noche que la vida política española clausuraba oficialmente la hegemonía del verticalismo sindical. ¿Significa eso que el III Certamen Nacional de Teatro, organizado por Educación y Descanso, ha sido el último de la serie? Obviamente, lo ha sido en el marco de la vieja estructura sindical, pero sería tonto confundir la etiqueta con el contenido. Al fin y al cabo, cada uno se ha expresado como ha podido, y estos certámenes, iniciados en plena decadencia del verticalismo, han sido una oportunidad que los grupos teatrales no quisieron desaprovechar. El repertorio de esta edición —precedida de una serie de eliminatorias, entre las que estuvo la de Alcázar, comentada en estas páginas— prueba, por lo demás, que los grupos están muy lejos de cualquier "servidumbre patronal" y que los responsables directos de la manifestación no han ejercido ningún tipo de censura política.

Así que sea cual sea el futuro político y la organización del mundo sindical, lo hecho en estos certámenes es un antecedente

teatral a tomar en cuenta. Lo prueba, incluso, el que los grupos concurrentes redactaran un manifiesto, lleno de puntualizaciones críticas, decididamente abierto al futuro. A partir de una simple autodefinición como grupos "no profesionales", los redactores del manifiesto, con domicilio y actividad en trece provincias españolas —entre las que no figura Madrid—, se plantearon "la necesidad de que todo el pueblo pudiera participar de este indudable e imprescindible vehículo de la cultura que es el teatro", al servicio de cuyo objetivo vienen ellos trabajando.

El manifiesto consta esencialmente de dos capítulos. Uno destinado a resumir los problemas existentes: censura policial, "manifestada a partir de una arbitrariedad en la concepción de permisos para actuar donde se considere oportuno", y escasez de medios a todos los niveles (económico, material, formativo e informativo). Otro, destinado a sintetizar una serie de exigencias, que van desde la supresión de la censura a una nueva política de impuestos y subvenciones, pasando por la conformación de una nueva infraestructura teatral, una reconstrucción democrática de la Administración —"que debe ponerse al servicio de la realidad cultural que representamos"— y un apoyo de los medios de comunicación social a la labor cultural que se pretende.

El documento, leído tras la muy coherente petición de que los premios sean abolidos, trans-