

ingenuo, a tono con las líneas impuestas a la expresión de la vida nacional, parece llegada la hora de plantearse la democratización de todo ese conjunto de factores, en perfecta coherencia con las nuevas realidades del país.

El hecho de que la Cadarso haya podido, siquiera provisionalmente, seguir adelante, prueba que, en efecto, el criterio tradicionalmente restrictivo está siendo liquidado por la evolución histórica. Procede, pues, seguir presionando para que la Cadarso no sea una excepción, para que las limitaciones al hecho teatral sean sólo las mínimas y razona-

ta, sin entrar en la riqueza narrativa de Gorki— en que auna ciertas ideas básicas con un argumento de nítida ejemplaridad. "La madre" no sólo es una exposición teórica del materialismo histórico y de la voluntad de transformar la realidad —la lucha de clases, la explotación, la alienación, la plusvalía, la relación entre la represión y la clase dominante, la solidaridad obrera como factor revolucionario, la huelga, la función de la propaganda, la propiedad de los medios de producción, son algunos de los temas barajados—, sino el arquetipo de lo que se ha llamado un teatro de la "toma de con-

nuestro teatro "político". Esta vez todo está tan poco enmascarado y la representación ha sido servida con tal fervor, que consigue, a fuerza de subrayar sus objetivos e implicar a los espectadores en el debate, salvar el peligro de la involuntaria ingenuidad, para ser, llanamente, un acto teatral eficaz. Un espectáculo que —a tono con la "reacomodación" de nuestros días, tras tantos años de mordaza— es forzoso contemplar en el contexto de una serie de expresiones políticas lógicamente vehementes y lineales. Con otras palabras: de unas expresiones que responden —y ahí vendría nuestra relación con los citados grupos latinoamericanos— al subdesarrollo político de nuestro mundo y a los primeros intentos generales para salir de él.

En última instancia, y como prueba de la adecuación del espectáculo a nuestros días, debemos decir que la recepción por parte del público —que abarrotó la sala en las funciones de sábado y domingo— fue clamorosa. Por lo demás, en otro plano, es evidente que el GIT ha dado un paso hacia adelante y que su versión de "La madre" es bastante mejor que la que le vimos, en la misma sala, de un texto de Jordi Teixidor. ■ JOSE MONLEON



"La madre", de Gorki, en la versión del GIT.

bles —en la medida en que cualquier Estado tiene la obligación de garantizar la seguridad física de los espectadores— a fin de que las salas, adoptando las más diversas formas y características, sujetándose a los más distintos patrones económicos, lleguen a ser el espejo clarificador y democrático de la realidad social, el reflejo incondicionado de las ideas y conflictos existentes.

• • •

De "La madre", de Gorki, se han hecho numerosas adaptaciones. La más conocida es la de Bertold Brecht, pero, entre otras, bueno será recordar aquí la también excelente de nuestro Max Aub, incluida en el volumen que la Colección "El mirlo blanco" dedicó a dicho autor. Inútil repetir que se trata de un tema "clásico" dentro de la literatura y el teatro revolucionarios, al que se recurre con frecuencia por su carácter didáctico. Cuando un grupo se plantea la necesidad de formular ante un "público popular" o de "escasa formación política" una síntesis del marxismo es inevitable pensar en "La madre", en la medida —y hablo ahora de la historia que se cuen-

ciencia", reforzado por darse en la figura de la "madre". Para muchos ha sido, de hecho, el modelo de un teatro político popular, cuyo prestigio ha estado íntimamente ligado al corrido por el "realismo socialista" en la Historia del último medio siglo. Tema éste sobre el que solemos hacer discutibles —e idealistas— generalizaciones, puesto que —más allá de la nítida condena de cualquier dogmatismo— se nos olvida que cada circunstancia tiene sus exigencias y que lo que es ingenuo en un momento y ante un auditorio dados, puede alcanzar una comunicación llena de sentido en otro momento y ante otro auditorio.

Escribo esto pensando en que raro ha sido el festival de grupos latinoamericanos —y ahora me refiero concretamente al de Manizales— que no haya contado con alguna versión de "La madre". El hecho de que el GIT disponga de varios actores íntimamente ligados a ese movimiento fue quizá el origen de que la versión vista ahora en la Cadarso tuviera un trazo agresivo, fresco, tumultuoso, alejado de ese didactismo profesoral y pedante que otras veces se respira en

—aunque en un teatro, para que no hubiera dudas acerca de la capacidad de comunicación de la actriz—, por lo que bien puede decirse que es ahora, con "En eso estoy", cuando la actriz uruguaya se somete al juicio de nuestro público.

Tiene el trabajo —cuyo título surgió accidentalmente en una conversación entre Dahd y Ricardo Salvat, cuando éste le preguntó "¿qué debe hacer una actriz uruguaya en España?"— una varia, pero no dividida significación. Están muchos de los grandes nombres de la literatura latinoamericana, en especial de la uruguaya, pero están también los de algunos de nuestros mejores escritores transferrados, como Max Aub o León Felipe; y, también, de poetas españoles que viven ahora en España, como es el caso de Félix Grande. El hecho de que los distintos textos, pese a proceder de circunstancias históricas diversas, aparezcan totalmente ligados entre sí presta a "En eso estoy" un sugestivo valor; porque esta vez no se trata de recordar las horas en que pareció que iba a ser otro el destino inmediato de América Latina, ni de lamentar la derrota, ni siquiera de soñar con un brillante regreso. Por el contrario, el conjunto de textos nos sitúa ante una experiencia histórica, que se cierra, por ahora, con esa incorporación de un joven poeta español a la cita con los escritores golpeados de América Latina.

Por lo demás, la relación en-

Dahd Sfeir, Bergamín y América Latina

Acabo de ver un ensayo en el taller de José Luis Verdes. El espectáculo se va a llamar "En eso estoy" y debe estrenarse en el teatro Barcelona, inmediatamente antes de la temporada que "El adefesio" hará en el mismo local. El taller, espacioso para un pintor, es pequeño e irregular para hacer de él un escenario. Pese a ello, no existió la menor dificultad para que quienes estábamos allí recibiéramos el trabajo de Dahd Sfeir, actriz, y de Roberto Darvin, cantante. Los dos, uruguayos, exiliados, y con ganas de llevar a un escenario su reflexión y su pasión de personas quemadas por la reciente Historia de América Latina.

A Dahd Sfeir la vimos, tiempo atrás, en una especie de "collage" titulado "Del amor", dejando en las páginas de TRIUNFO el testimonio de nuestra excelente impresión. Fue una representación única, totalmente privada



Dahd Sfeir.

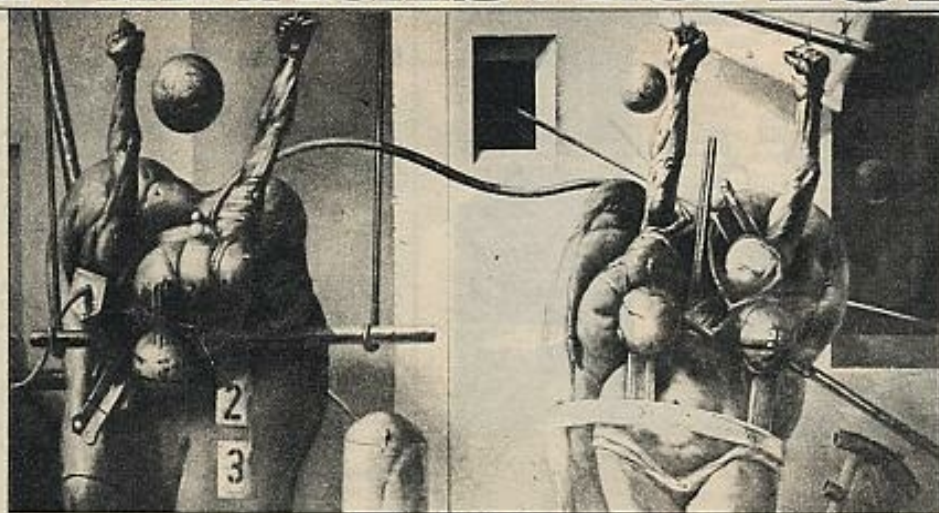
tre Dahd Sfeir y los escritores españoles del exilio es antigua. De nuestro José Bergamín son estas palabras: "Cuando yo andaba peregrinando por América, desterrado de España, concebí en México la idea de una Medea esencial, que, por su breve ficción intensa, al expresarla teatralmente llamé 'explosión trágica'; y, también, 'juguete trágico'. Acaricié durante algunos años este propósito, que no realicé hasta encontrar en Montevideo, último lugar de mi residencia en América, a la entonces incipiente actriz Dahd Sfeir. Viéndole actuar y pensando en ella y para ella escribí mi 'Medea, la encantadora'. Por su admirable realización escénica le dediqué mi obra diciéndole que había 'encontrado de vida y de verdad' la imagen de mi mítico fantasma, lo que era cierto". Para Bergamín, el nombre de Dahd Sfeir, intérprete de la "Santa Juana", de Shaw; de "Doña Rosita la soltera", de Lorca; de "La Dorothea", de Lope... "se une con los de las grandes mágicas actrices españolas mejores que he visto: María Guerrero, Rosario Pino, Loreto Prado, Catalina Bárcena. Y aún añadiré el de María Casares, que lo fue en francés por no haberlo podido ser en español o en su lengua gallega propia".

Valía la pena transcribir estas líneas de Bergamín, porque, además de asociar la imagen de la hoy transferrada uruguayana Dahd Sfeir a quien fue muchos años un transferrado español, refuerzan el sentido último de "En eso estoy", espectáculo sobre el dolor, la solidaridad y la esperanza de quienes, aquí y en Latinoamérica, cargaron con las peores páginas de la Historia.

La elección de Roberto Darvin para acompañarle en esta salida me parece un acierto. Se trata de alguien que no cae en ninguno de los clichés de la canción latinoamericana: la emoción y la reflexión andan unidas y la impresión que en todo momento transmite, amén de su musicalidad, es la de una madurez que renuncia a todo tipo de fáciles recursos. El recital que dio hace unos días en el San Juan Evangelista fue la muestra.

"En eso estoy" es, en fin, un espectáculo dramático, un testimonio apasionado sobre la Historia de América Latina.

La mirada de José Luis Verdes —que ha ideado la escenografía— cuando acaba el ensayo en su estudio no puede ser más elocuente como juicio de un latinoamericano. ■ JOSE MONLEON.



Oleo de Luis Sáez.

ARTE

Luis Sáez Díez está exponiendo en la sala del paseo de Recoletos de la Dirección General de Bellas Artes. Ese "burgalés de pro" —como le llamaba el propio Cid, en su poema, a no sé qué personaje compañero suyo en el periplo hasta Valencia... ¿Era a Minaya Alvar Fáñez?—, ese pintor burgalés, ha elegido, como los compañeros de Rodrigo Díaz, un camino difícil. Ha dejado su estética abstracta —"aformal"— anterior, con la que iba muy bien, y ha adoptado un "realismo" de temas durísimos —potros de tortura, personajes torturados—, de mucha más difícil aceptación. ¿Y qué le puedo hacer yo?, le dice a los amigos. Esto es lo que siento necesidad de pintar; no puedo, ni debo falsificar-me.

Por lo menos, eso está bien pintado.

Luis Sáez Díez

Sala de la Dirección General de Bellas Artes. Madrid

Si tuvieran razón los que justifican una actitud "abstracta" en la pintura en el previo dominio de la figuración (para demostrar, según ese criterio, que se sabe pintar también "de la otra manera"), si esa gente ruin tuviera razón, entonces lo de Luis Sáez estaría plenamente justificado. No cabe duda —y eso lo demuestra esta exposición— que Luis Sáez "sabe pintar". Pero

no: esa gente no tiene razón. Y podría ocurrir que alguien no supiera pintar más que "a la manera abstracta" y ser, al mismo tiempo, muy bueno. Pero tampoco es éste el caso de Luis. En esta exposición queda demostrado que Luis Sáez está en posesión de todos los resortes de la pintura y que si eligió la otra era porque entonces le apetecía hacer lo suyo así.

He ido a la exposición de temática "doliente" de Luis Sáez.

Más que "inventar", lo que Luis Sáez hace es "imaginar" una siniestra temática con muñones semihumanos ensamblados a un también siniestro mecanismo de tubos, hierros y sabe Dios qué máquinas infernales. ¿Pero de dónde habrá sacado ese Luis, tan mesurado él, esa imaginación tan tremebunda?

He calculado la consistencia de las transformaciones de Luis Sáez para esta obra desde la posición que ya le conocía. Y claro está, si es la figuración... Pero antes que la figuración, para que esa pintura haya dejado de ser lo que era y se transforme en lo que es, está el claroscuro. ¿Un claroscuro académico? No: se trata de un claroscuro más bien clásico, entroncado más bien con gentes clásicas, con el Carpacio, por ejemplo, porque hay coloraciones de ese mismo claroscuro que recuerdan, en sus pardos vivos, en sus amarillos pálidos, ciertas leves coloraciones de "Las cortesanas" o de la "Santa Ursula"... Un venecianismo viejo, pretizianesco, es eso lo que en la coloración sugiere Luis Sáez.

En su coloración, nada más

que en su coloración, para nada en su figuración. Porque el genio de Venecia —dorados palacios, cúpulas de un lujo fastuoso reflejándose en las aguas adriáticas— en nada recuerda la dolorida pintura actual de Luis Sáez.

¿Por qué ese retorno a la figuración de Luis Sáez? Mejor: ¿por qué el retorno de Luis Sáez "a esa" figuración? Aquí hay algo, no me cabe duda, interesante. No bastaría preguntarle a él, porque ni él mismo lo iba a saber. La pintura tiene razones que el mismo pintor, su ejecutante, no comprende.

Pero una cosa es cierta: no hay ningún oportunismo en ese retorno a la figuración de Luis Sáez. Hay que conocerlo a él para comprender que es el tipo más alejado a acciones fácilmente oportunas.

Pero si aquí también me cierrro a los argumentos "ad homine", me queda el argumento principal: el de su propia pintura. Es mucho más difícil tener éxito con esa pintura que Luis hace ahora que con la que él hacía antes.

Esa exposición de Luis Sáez no es la primera que él hace con su nueva cara pictórica. Ya le conocíamos algunos cuadros de esa misma estirpe. Pero esta exposición es, como si dijéramos, la presentación en sociedad —o la puesta de largo— de su nueva temática. Que tenga mucha suerte, porque bien la merece ese honradísimo pintor burgalés..., honradísimo en todo: en su actuación personal y en su comportamiento para con la pintura. ■ JOSE M.º MORENO GALVAN.