

países, a pesar de todos los tópicos sobre el desarrollismo que se despliegan sobre nuestra realidad sureña.

**M. G.**—Mi poesía gustó mucho allá. La gente quería que yo cantase mis poemas, y a punto estuvo de hacerlo. Fue, de cualquier forma, un bello y emotivo acto de solidaridad entre diversos pueblos del mundo.

¿Poeta o cantante? Es una cuestión que se le suele plantear a Gerena. No en vano sus libros de poemas se difunden largamente y se reeditan con asiduidad. Próximamente, además, se publicará una "antología" de sus trabajos (Editorial Akal), que tiene asegurada una larga tirada:

**M. G.**—No puedo separar la labor de poeta de la de "cantaor". Yo empecé a escribir sobre los problemas que me rodeaban, y para mí, fue una cosa natural el pasar a cantarlos directamente. Ahora bien, podía haber escogido el cantarlos de alguna otra forma, digamos más sencilla, tanto para mí como para el oyente. Pero me atraía el canto flamenco, porque es la expresión artística más genuina de Andalucía, y a él me he dedicado por completo. Por otra parte, yo no presumo de tener una voz bonita, de canario, pero sí que estoy seguro de tener la voz precisa para cantar lo que canto: los problemas de mi gente, las injusticias que nos rodean.

Ya hace bastante tiempo que Gerena viene haciendo esto. Durante muchos años, su labor no fue muy extendida, su nombre no era muy conocido. Poco a poco ha venido forjándose una personalidad, hecha a veces a base de figurar en las crónicas y noticias de represión cultural que en todo este tiempo del último franquismo, y del primer episodio de la etapa subsiguiente, han sido el pan nuestro de cada día.

**M. G.**—Yo no puedo decir que nací cantando, como tantos otros aseguran, ni siquiera que he cantado desde muy joven. He tenido que trabajar desde edad muy temprana, y mi oficio era el de electricista. Después, he recorrido casi todas las provincias de Andalucía, intentando el contacto con mi gente, de la manera más profunda posible. Ante la explotación y la injusticia, he decidido que yo no podía pasar por el mundo de cualquier forma, y he decidido hacer todo lo posible para divulgar esas situaciones. Por eso, frente a los puristas que niegan que el flamenco debe ser comprometido, lo único que puedo decirles es que son unos auténticos enemigos del pueblo. ■  
**ALVARO FEITO.**

## MUSICA

### Beethoven para el que lo trasnocha

El 26 de marzo se cumplió el CL aniversario de la muerte de Ludwig van Beethoven. Un hecho tan incontestable (en tanto Beethoven murió el 26 de marzo de 1827) como fútil (no se acaba de entender tanta fascinación por los períodos de diez lustros). En 1970, es decir, hace sólo siete años, ocurría otro hecho igual de incontestable, igual de fútil e igual de relacionado con Beethoven: se cumplía el bicentenario de su nacimiento. Las celebraciones de la nueva coincidencia, desde luego, no desmerecerán de las de la precedente, que fue motivo de cientos de ceremonias conmemorativas y, de acuerdo con el espíritu cientifista de los tiempos, estímulo de multitud de trabajos y estudios por sí mismos muy válidos, pero que no pueden sino dejar un cierto poso de escepticismo a la vista de lo supersticioso de las motivaciones de la ciencia en época tan sedicentemente poco supersticiosa como la nuestra.

Lo cierto es que, pese a la brevedad del lapso transcurrido entre una y otra conmemoración, los estudios beethovenianos han progresado en dicho lapso mucho, muchísimo, tanto en lo que podríamos llamar más propiamente investigación, descubrimiento de aspectos desconocidos en la vida y la obra del compositor, como en lo que podemos denominar replanteamiento, revisión crítica de aspectos ya conocidos, revisión que, por significar Beethoven lo que significa, ha llegado a tocar lo más obvio. Es el caso de la reciente edición crítica que Igor Markevitch ha hecho de las nueve sinfonías.

La vertiente más práctica de este progreso imparable de los estudios sobre Beethoven es la incidencia que tienen en la interpretación de sus obras. Y es también la vertiente que más problemas introduce por cuanto, dada la misma fecundidad y proliferación de esos estudios, a la postre no acabamos de hacernos una idea determinada de la imagen beethoveniana, sujeta a una especie de baile o juego de ping-pong, por el cual hoy nos encontramos a Beethoven convertido



Ludwig van Beethoven.

en precursor del futuro (Brahms o Wagner) y mañana en continuador del pasado (Mozart o Haydn). Se podría decir que son dos direcciones en una misma línea y que Beethoven es precursor y es continuador, y quedaría, además, muy dialéctico. Pero es mucho más sencillo: a la larga Beethoven será lo que sus intérpretes quieran que sea. Es decir, Beethoven nunca será Beethoven, pero esto tampoco está mal; ni mal ni bien. ¿No hemos quedado en que Beethoven murió hace ciento cincuenta años? Ni siquiera la música puede ser nunca ella sola, por cuanto sólo tiene existencia en cuanto hecho musical.

Sucede que, aparte de bastante conflictivo, plantearse la significación de un artista en términos de novedad-antigüedad es accesorio, e implica una aceptación previa del sistema de bases —llámense valores, prejuicios o supersticiones— en que nuestra sociedad se cimenta —y por las consecuencias que se aprecian, no para bien—. Desde un punto de vista utilitario podemos llamar a Beethoven progresivo o regresivo, blanco o negro, y en ningún caso le habremos hecho justicia, porque nos ha fallado el punto de vista. Si acertaremos más al observar la principal novedad aportada por Beethoven, determinante tanto de su obra como de su actitud personal: un concepto efusivo de la música, una idea participante del hecho musical: "mi música es para esta gente".

Si luego no ha sido así, si luego esta música efusiva no ha sido entendida así, es quizá porque es demasiado inmediata, extrañamente cercana hasta en sus formulaciones más abstractas. Y el uso crítico procede al revés, busca complejidades en aquello que es simple, postula oscuridades en aquello que es

claro. Si el artista quiere ser para todos sólo complicándolo se puede crear clases susceptibles de apropiárselo para sí. Ocurre esto con toda la verdadera música, cuyo problema es que se inserta en unas situaciones que, condenándola o imponiéndola, la alejan de sus verdaderos destinatarios. La historia de la música de Beethoven ha sido la de la continua frustración de sus propósitos comunicativos, y en ese sentido toda esa música, y no sólo la "Tercera Sinfonía", es "heroica", de un prometeico heroísmo.

Todas estas reflexiones, como ya se habrán ustedes dado cuenta, no parten de una búsqueda bibliográfica ni de una investigación mínimamente seria, tareas ambas que estoy seguro otros harán, sobre todo en este año; parten de la comprobación de que se ha vuelto a reiterar la injusticia con Beethoven. El mismo 26 de marzo se emitió en televisión un programa-homenaje al compositor, un programa alemán brillantísimo, espléndido por todos los conceptos, pero que muy pocos pudieron ver, pues salió a antena de improviso y a la una de la madrugada, hora totalmente impropia de ver televisión en el contexto del comportamiento social de la población española. No valen aquí consideraciones de público-objetivo, argumentaciones de que este es un programa sólo para minorías —aparte de que las minorías no tiene por qué trasnochar tanto—: no se está homenajeando a ninguna minoría, sino a Beethoven. Y si el programa es para Beethoven, hay que ponerlo a una hora en que vean la televisión aquellos para quienes Beethoven hizo su música. Afortunadamente, en este caso la solución es fácil —y muy musical—: que lo bisen. ■  
**JOSE RAMON RUBIO.**

## TEATRO

### Teatro canario: Las Palmas

Para los grupos independientes, para cuantas personas cuestionaban los términos de la vida teatral de Gran Canaria, la Coordinadora —creada a comienzos del 76— vino a cumplir un papel detonante. Su Manifiesto comenzaba así: "Los grupos de teatro componentes de la Coordinadora de Teatro Nuevo de Canarias nos hemos unido inicialmente para



defender nuestros intereses y necesidades artísticas y humanas, y para encauzar las actividades individuales de cada grupo hacia el mayor número de personas dentro de la sociedad en que nos desarrollamos. Pretendemos reflejar esa sociedad, analizándola y expresándola libremente. Buscamos desplazar los límites de expresión conocidos". Planteamiento que desembocaba en una serie de exigencias, concretadas en la participación de la Coordinadora en los asuntos concernientes a las actividades teatrales patrocinadas por las Corporaciones Locales, en la creación de un Centro de Trabajo de Expresión Libre, en el estudio de una normativa especial para Canarias sobre teatro —"que facilite el estudio y profesionalización de los interesados"— y en la supresión de cualquier tipo de censura.

Desde entonces hasta hoy el proceso no ha hecho sino avanzar, aunque no falten las contradicciones que se derivan de una situación fluyente y, asimismo, contradictoria. La llamada I Muestra de Teatro Independiente fue quizá el paso más importante. Organizada por la Asamblea de Teatro de Las Palmas, fue patrocinada —aunque el pago siga pendiente— por el Plan Cultural de la Mancomunidad de Cabildos. Intervinieron una decena de grupos, con otros tantos espectáculos, actuando en Montaña, Cardones, Carrizal, San Mateo, Galdar y Las Palmas. Es decir, planteándose una descentralización que condujo incluso a la organización de sus correspondientes Muestras en Lanzarote y Fuerteventura.

Tal como apuntábamos al referirnos en otra ocasión al teatro tinerfeño, aparece claramente expresado en toda esta actividad el deseo de corregir la línea maestra de la organización teatral isleña. Frente a la presencia de las compañías peninsulares en el Pérez Galdós, los grupos de Las Palmas se plantean la necesidad de intervenir en la asignación de las subvenciones, para conseguir así la presencia de un teatro que aúne su interés como tal a su proyección descentralizada. "De este modo —decía el diario 'La Provincia'— se reivindica ahora una descentralización máxima y un apoyo generoso a este hecho cultural, contando con que la política teatral normal en la isla es la de ignorar a los grupos locales y traer cosas de fuera sistemáticamente. Más de una vez se han ofrecido actuaciones y espectáculos que han sido denegados y, en cambio, se programan vodeviles y frivolidades, argumentando que

el teatro de vanguardia no es comercial".

La "selección" de los espectáculos invitados se convierte así en un punto básico. Yo mismo sé de espectáculos importantes que no pudieron ir a las Canarias. Lo cual no supone tanto un reproche a quienes tomaron las decisiones —empujados por sus gustos, por la necesidad política de no molestar a ciertos estamentos y por el punto coyuntural de los presupuestos— como el señalar que, juzgada la lista de títulos invitados con el argumento que manifiesta el texto transcrito, no hay más remedio que abandonar el criterio personal para intentar conformar una auténtica política teatral.

Por la misma razón que a todos nos parecería absurda la presencia subvencionada de un vodevil en el María Guerrero, los sectores más comprometidos con el desarrollo social y cultural canario consideran recusable que el teatro menor se lleve una parte de la subvención disponible. Sobre todo cuando es a costa de otros espectáculos importantes y de una mayor protección al teatro canario.

Estos son, pues, los términos del problema: necesidad de desarrollar y descentralizar el teatro canario, a la vez que seleccionar y ordenar el teatro peninsular invitado. Lo cual, obviamente, sólo podrá resolverse dentro de una perspectiva que armonice en la práctica ambos términos.

La cuestión es, en todo caso, complejísima, por cuanto desborda los criterios y normas hasta ahora vigentes. La sociedad canaria carece por completo de los instrumentos y normas que pudieran consolidar una actividad teatral bien ordenada. El que no haya dinero para ello sólo es un reflejo de la actitud oficial frente al teatro... ¿Y quién podría criticar a fondo la anarquía de ciertas iniciativas privadas si, gracias a ellas, es posible ver determinados espectáculos importantes?

Hemos pasado del autoritarismo a la contradicción. Supongo que era un paso inevitable del proceso... ■ JOSE MONLEON.

## El teatro español bajo el franquismo

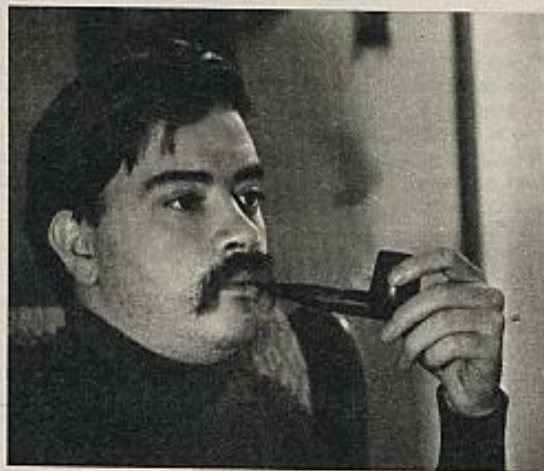
Desde hace años, dentro del cuadro de sus actividades culturales, nunca ha faltado la aportación del Instituto Alemán de

Madrid a nuestra vida teatral. En esta ocasión se trata de un Seminario, coordinado por Juan Antonio Hormigón, bajo el título general de "El teatro español durante el franquismo". Seminario compuesto de nueve sesiones de trabajo, confluídas —además de una asistencia atenta, cualificada y numerosa— alrededor de una veintena de personas, significadas por haber realizado, cada una desde su puesto y con distinta resonancia, una labor que puede calificarse de crítica. Citaré algunos de los títulos de las comunicaciones y debates: "Cuarenta años de teatro mercancia", "El teatro de la derecha", "Hacia un teatro democrático", "El autor: un oficio enajenado", "El director: oficio denigrado", "Del teatro independiente al teatro autogestionado", "El teatro de las nacionalidades" ... Título que dan una idea, a través de su simple enunciado del espíritu global de este Seminario.

Imposible resumir en un par de folios las cosas que se han dicho en el Seminario, cuyo temario abarca de hecho casi todos los aspectos del fenómeno tea-

que son cuestiones distintas pero íntimamente ligadas entre sí.

Ya fuera al señalar su carácter de mercancía, su banalidad habitual, su largo rutinarismo escenográfico, la asfixia de las distintas nacionalidades del Estado, la enajenación de los diversos oficios teatrales, etc., el Seminario daba testimonio de una corriente de opinión y de trabajo que no acepta la teoría y la práctica del teatro español contemporáneo y que se pregunta por la posibilidad de transformarlas. Analizar lo que ha sido el teatro "durante el franquismo", y plantearse cual va a ser el nuevo curso de la sociedad española y, por tanto, las relaciones entre ese proceso y la transformación teatral que se propone. Si dentro de las estructuras inmóviles de tantos años —la estructura del teatro se acopla dentro de otra, general, de carácter socioeconómico y político—, la única cuestión real que podían plantearse los hombres de teatro, dentro del campo del teatro, era la de saber hasta dónde cabía aprovechar las lagunas y contradicciones de aquellas, es evidente que la situación se ha



Juan Antonio Hormigón.

tral. En última instancia, y dentro de las divergencias propias de una confrontación de este tipo, lo que sí quedó claro hasta la saciedad es que a muchos no les gusta el teatro que tenemos ni el que hemos tenido en los últimos cuarenta años —y esto de "los últimos cuarenta años" empieza ya a ser una frase hecha, como en otra época lo fue el referirse a "antes de la guerra", reflejo de la sensibilidad colectiva para señalar de inmediato las etapas de la historia—, tanto si nos atenemos a sus formas, como a la estructura económica en que se mueve, como a su función social,

modificado. Y que, a la actitud sustancialmente crítica debe suceder otra que, asumiendo la anterior, sea ahora creativa y persiga nuevos objetivos. Ya no basta hostigar, ahora hay que crear, y esforzarse en que la creación teatral —y, en este sentido, tan importante es crear un espectáculo como una infraestructura para su distribución coherente— se inserte en los procesos reales, abandonando la actitud un tanto marginal que impuso el franquismo, para hacer del teatro, tantas veces teorizado desde la oposición, un fenómeno concreto, que se alce ante los públicos,