

blematizado y consciente, sin sentimentalismos ni fáciles "tics": un trabajo de interpretación poco usual en el cine español. ■ DIEGO GALAN.

(1) Esa estética sería la protagonista de "La semana del asesino", hasta "Los placeres ocultos", la mejor película de Eloy de la Iglesia.

TEATRO

BARCELONA

El arquitecto y el emperador de Asiria

¿Desde que supuestos habría que enfocar este primer estreno de Arrabal en Barcelona? Si alguien responde, llanamente, que teatrales, es porque simplifica el contenido histórico de los valores teatrales, es decir, cuanto hay en ellos de inserción en un proceso concreto. Sólo son "inmortales" las obras que importan en cada lugar y cada época precisos, y, por tanto, unas veces son unas y otras son otras, aunque en la letra impresa de los manuales de literatura, lejos de los escenarios y reducidas a unos títulos y unos nombres, el inventario se mantenga y se transmita. El teatro se concreta en cada representación, en la relación de cada espectáculo con su público. ¿Y quién negaría, en este caso, que la relación entre una obra como "El arquitecto y el emperador de Asiria", de Fernando Arrabal, bajo la dirección del alemán Gruber, y el público barcelonés está violentada por una accidentada experiencia histórica?

Cuando autor, director, público y crítico están inmersos en las mismas o en afines coordenadas políticas y culturales, cuando todos forman parte de una historia parecida, la discrepancia es perfectamente articulable en un mismo cuerpo de ideas y de opciones; si el autor es extranjero, pero su obra la monta un director español —o alguien ligado a una cultura afín—, el problema es mucho menos grave, porque, en definitiva, lo que se "inscribe" es la representación y el director actúa de inevitable puente entre el marco originario del drama y el nuestro, entre el mundo de la obra y el mundo del público.

En el caso de este "El arquitecto y el emperador de Asiria" todo resulta terriblemente complicado. Tenemos, en primer lu-

gar, a un dramaturgo profundamente arraigado en la sociedad española, y, sin embargo, prácticamente desconocido por nuestro público. Tenemos, en segundo lugar, una obra que resume, bajo su simplicidad, la experiencia de muchos textos de estructura complicada y fuertes sugerencias espectaculares. Como si Arrabal, después de romper muchas convenciones, hubiera sentido la necesidad de volver, siquiera momentáneamente, a sus juegos de "Fando y Lis" y de "Oración". Es decir, al diálogo de dos personajes que se interrogan con una especie de ingenuidad socrática —de ingenuidad metodológica, de inocencia madura, para así recobrar el derecho infantil a hacer toda clase de preguntas— sobre la existencia humana. El problema está en que el juego de "El arquitecto y el emperador de Asiria" tiene tras de sí una larga experiencia y su comprensión no es fácil en un medio que no sólo no ha seguido al autor en sus juegos anteriores, sino que, en términos globales de cultura, no ha incorporado a su mentalidad la idea de juego que Arrabal nos propone. Aquí nos gustan las cosas muy claras, muy directas, muy angélicas o muy sangrientas, y el juego de Arrabal, a través de una elaborada historia infantil, lleno de equívocos y medias palabras —y más aún en la versión estrenada de "El arquitecto y el emperador de Asiria"—, corre el riesgo de que se nos escape. Tal como sucediera también en Barcelona con "Las criadas", los hay que apenas se han movido y, sin embargo, se proclaman ya de vuelta, sin entender que la vida cultural española nos ha privado, en tanto que comunidad —y el teatro es una experiencia comunitaria, que en nada suple nuestra aventura individual de lectores—, de muchos viajes estéticos e ideológicos. La paradoja sería, pues, clara: el encuentro del público barcelonés con un autor español, a través de la obra enésima de éste último, sin más preámbulo que un exilio político y una leyenda de maldición y de escándalo. Con lo que llegaríamos ya al tercer punto de esta historia: la dirección de Klaus Michel Gruber —con una escenografía de Eduardo Arroyo, imaginativa, pero muy ajustada al espíritu irónicamente "naïf" de la puesta en escena—, empeñada en enfriar el drama, en intelectualizar el juego, despojándolo de ese "patos" agresivo, entre buñueliano y litúrgico, que nunca falta en Arrabal. Quizá porque al alemán Klaus Gruber le preocupaba caer en cualquier sospecha de ingenuidad a secas y necesitase elaborar al máximo

el carácter elaborado del juego. Manipulando el texto hasta donde esta concepción exigía.

Los actores —Adolfo Marsillach y José María Prada— ajustan su trabajo con precisión de coreografía a la concepción global de la puesta en escena. Cualquier naturalismo o apasionamiento son abandonados. Prada es un "clown" comedido, que actúa en el teatro como en una estilizada pista de circo. Marsillach, el niño mayor —otra vez el tema de la madre, como expresión del sentimiento de frustración—, entre cruel y tierno, que tantas veces nos ha propuesto Arrabal como una imagen de sí mismo. La canción final de Aute —cantada por Marsillach y muy discutible— intenta sin duda subrayar la magia y el carácter cerebral del juego que importan a Gruber. Aunque quizá —y ahí entra de nuevo el conflicto cultural a que me vengo refiriendo— frivolicen la recepción hispánica de la obra.

El desconcierto es, tal vez, inevitable. "El arquitecto y el emperador de Asiria" es una de las tres obras destinadas a formalizar el encuentro —uno no se atreve a escribir reencuentro, porque Arrabal nunca fue representado profesionalmente entre nosotros— de Arrabal con la sociedad española. Quizá también la más difícil, por menos espectacular y por más ligada —sobre todo, con la mediación de Gruber— a un concepto cerebral del juego que escapa a buena parte de nuestra realidad cultural. El trabajo era, en todo caso, difícil, porque las expectativas excesivas siempre deforman la aproximación a un nuevo espectáculo. El balance habrá que hacerlo cuando "El arquitecto y el emperador de Asiria", "El cementerio de automóviles" y "Oye, Patria, mi aflicción" sean ya una realidad cotidiana de la escena española. ■ JOSE MONLEON.

MADRID

"Kitu", de Germán Bueno

Aplazados los estrenos de "Las monjas", del cubano Manant, y de "El cementerio de automóviles", del español Arrabal, la un día "famosa" fecha teatral de Sábado de Gloria dio en Madrid muy poco de sí. Dejando a un lado el intento de Juan Antonio Castro en el Muñoz Seca —donde Natalia Silva es la intérprete única— y alguna reposición, la novedad, en lo que a comedia se refiere, quedó prácticamente reducida a "Kitu", que tenía el interés de pertenecer a un autor español, Ger-

mán Bueno, de contar en su reparto con varios nombres de prestigio, de presentarse en un teatro donde no suele caerse en lo rutinario y de haber sido dirigida por Angel García Moreno, el mismo que recibiera tantos elogios no hace mucho por su montaje de "Los hijos de Kennedy".

Esto dicho, creo que la citada "Kitu" no se despegaba nunca de un tono menor, meramente festivo, sin que la ambigüedad del personaje que da título a la comedia —un muchacho normal, que finge ser un chimpancé y descubre al final que tal vez lo era su padre—, ni sus posibilidades más o menos fantásticas, se hayan utilizado más allá de crear el equívoco, provocar la risa del espectador y quizá burlarse un poco del puritanismo conservador. Hace ya un montón de años, Alfonso Paso fue mucho más lejos con aquella pieza que se llamó "Una bomba llamada Abelardo". Allí, la idea del mono aceptado como un sabio —hay un antecedente ilustre y nada cómico de estas imágenes: "Informe para una Academia", de Kafka servía para que el autor, antes de meterse en el callejón donde hoy está, desarrollara una determinada idea sobre la sociedad. Aquí nada de eso ocurre. Sin que tampoco aparezca esa poética de lo inverosímil que tan feliz hacía a Jardiel Poncela. En "Kitu", el embrollo gira esencialmente en torno al equívoco sexual, divirtiéndose al público con las conjeturadas relaciones entre el "mono" y la dama joven del reparto.

Y ya que hablamos de reparto, digamos que en él está el mayor atractivo de la comedia, aunque se trate de una de esas obras que necesitan muchas representaciones hasta conseguir que los actores afinen su juego y le saquen la máxima eficacia cómica. Pienso en nombres como Amelia de la Torre, José Vivó, Mari Carmen Prendes y Lili Murati, a los que se unen otros más jóvenes —Carmen Utrilla, Miguel Ayón y Alfonso Alba—, y que representan una tradición cómica, a hombros de la cual ha establecido Angel García Moreno el juego teatral.

La escenografía de J. A. Clodron, a base de repetir una misma cretona sobre todos los muros y muebles, tiene mucho de homenaje a las viejas comedias. Quizá, en definitiva, porque "Kitu" lo es. Pese al desenfado de que a veces hace gala.

Poco, en fin, para un Sábado de Gloria. Aunque los postergados estrenos de "Las monjas" y "Cementerio de automóviles" prometan subir el tono de esta primavera teatral madrileña. ■ JOSE MONLEON.