

talmente reconocibles en nuestro país y en nuestra hora; cosa que han conseguido José Díez y Máximo sin traicionar el original de Salacrou.

A falta de definir la política teatral por el nuevo Ministerio de la Cultura y, por tanto, el puesto que reserva en ella al María Guerrero, la presencia de un espectáculo como "La tierra es redonda" está, sin duda, teatral y temáticamente, justificada. Aunque tratándose de un teatro nacional —¿no se daba por cierto hace unos meses que la temporada empezaría con un montaje de Augusto Fernandes sobre textos calderonianos, llevando a José Luis Gómez de actor?— sería bueno, para evitar equívocos y el justo recelo de los postergados, que se aclarasen los criterios con que este teatro va a ser programado, cuál es su función en el conjunto de la política teatral del Estado y en qué términos precisos todo ello se concreta. Cerrado el Español, pendientes de estreno varios Premios Lope de Vega, fresco aún el incidente del último Pirandello, urgentes una serie de disposiciones para la defensa cultural de la escena española, es obvio que el María Guerrero es una pieza clave. Que, por tanto, ha de ser "administrada" dentro de un plan público y general, del que tan necesitado anda nuestro teatro.

■ J. M.

## Una compañía argentina

Ajena a cualquier relación con el transvase Cono Sur-España forzado por las circunstancias políticas, y mucho más definido por la presencia cautelosa entre nosotros de una serie de artistas e intelectuales de aquellos países que por la proyección pública de su obra, acaba de estrenarse en el Arlequín la comedia "Pijama de seda", protagonizada por los argentinos Susana Campos y Rudy Carrie —con una breve intervención de Raúl Taibo— y encuadrada, desde su lenguaje hasta el vestuario de la actriz, dentro de los moldes del teatro bonaerense.

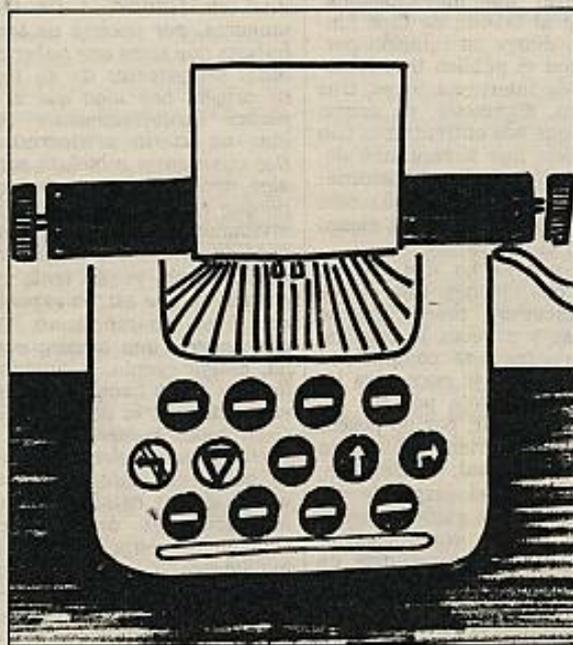
La comedia, firmada por Summer A. Long, posee la sabiduría de ese teatro ternurista, capaz de ligar la más absoluta falsedad de sus situaciones con emociones que son o parecen verdaderas. Quizá, en última instancia, porque son el reflejo de una realidad social dominada por esas características.

Cuando el autor que se ocupa de ese mundo se esfuerza en descubrir su contradicción, e in-

tenta debatir el sentido de las situaciones, para arrastrar a los personajes a modificarlas —o siquiera a tomar conciencia de que las padecen—, puede llegar a surgir el gran teatro de los Ibsen, los Strindberg, los Miller y tantos otros. Cuando, por el contrario, el autor renuncia a ese debate, y sólo se pregunta cómo salvar la humanidad de los personajes en medio de la más absoluta y aceptada falsedad, surgen comedias como "Pijama de seda", tiernas, amargamente amables y civilizadamente resignadas. De Susana Campos, que pasó hace años una temporada en España, oí yo un día hablar elogiosamente a Edgar Neville. No recuerdo exactamente cuál era el motivo, pero sí podría decir que la presencia de la actriz me ayuda a establecer un puente entre el teatro de Neville, entre, pongamos por caso, "El baile" y, en tono menor, este "Pijama de seda" que acaba de estrenarse en

importancia de los acontecimientos y mejor traducirlos a materia de juego, de vida "que no vale la pena tomarse en serio". El humor es, entonces, una posibilidad de responder a tanta agresión, aunque —y esa sería, si así puede decirse, la trampa y el límite de este teatro—, al final, más que un modo de sentir e interpretar la realidad resulta una manera de eludir.

El trabajo de Susana Campos y Rudy Carrie creo que es comparable con lo mejor que aquí suele hacerse en ese tipo de comedias. Sin caer en ese énfasis que perjudica a tantos de nuestros actores, los protagonistas de "Pijama de seda" trabajan con el espíritu de juego que corresponde a la comedia. Más contenida la actriz, cuya aparente inexpresividad acaba ajustándose a la resignación de su personaje; muchísimo más vital, extrovertido, Rudy Carrie, que si, a veces, desmadra peli-



el Arlequín. La resignación final de todo este teatro, el gesto cansado con que liquida sus pequeños escauceos con la felicidad, es, en todo caso, tanto la expresión de un pensamiento y de una clase social como el hecho de tratarse de una dramaturgia de y para gentes que, en términos biológicos, andan ya necesitados de ese consuelo croupal.

Naturalmente, en este género de comedias abunda el efecto cómico. Uno de sus objetivos consiste, precisamente, en mostrar cuanto hay de risible en lo patético, para descargar así la

grosamente el personaje —¡la necesidad de hacer reír!—, muestra, cuando llega la hora del contrapunto, que es un actor interesante. A Raúl Rossi, el director, debemos darle la parte que en ello le toca.

La adaptación mezcla el "mundo" de Buenos Aires con algunas referencias a la realidad española. Supongo que es un defecto formal. Pero expresa, en todo caso, la situación lógica de una compañía argentina que acaba de aterrizar en Madrid y trabaja para su público. ■ JOSÉ MONLEÓN.

## Cipe Linkovsky, "Kabaret literario"

Ya tenemos en Madrid un "kabaret", con k, un "kabaret literario", que es algo muy distinto del cabaret, con c, rebautizado luego por la moralidad oficial de los cuarenta con el nombre enternecedor de "sala de fiestas", y designado más tarde con un extranjerismo, "boite".

—El "kabaret" es otra cosa. Y no deja de ser sintomático que en España nunca haya cuajado. Aquí la "nocturnidad" es, sobre todo, una circunstancia agravante del Código Penal, y quien se ampara en ella es porque anda buscando lo que no podría buscar a la luz del día. Pensar que haya oscuros y pequeños lugares, donde se toman copas y, después de media noche, pueda verse un espectáculo inteligente parece algo contra natura. El cabaret ha sido entre nosotros el antro donde unos pocos conspiraban contra la represión sexual, y querer ahora ponerle una "k" y hacerlo "literario" es, por muchos antecedentes extranjeros, incluso gloriosos, que tenga, un audaz experimento sociológico. Si el café-teatro, que es lo más parecido al "kabaret", perdió muy pronto aquí sus iniciales impulsos renovadores —aprovechando el carácter no tradicional del espacio, la inmediatez de los espectadores, la mayor tolerancia de los censores, los costos ínfimos de los montajes, etcétera—, y se convirtió en un sucedáneo del cabaret, con c, tradicional, fue porque, nuevamente, la "nocturnidad" impuso todos sus condicionamientos sociales y económicos. ¿Cómo iba a sobrevivir un "café-teatro", como era el caso de Lady Pepa, regido por un antiguo director del teatro independiente? ¿De dónde iba a sacar un público, con dinero, con tiempo e inclinación para ver a media noche pequeños espectáculos de vanguardia? ¿Y cómo no recordar el trabajo de Tábaro en Ismael? En este mismo King, donde ahora se ha instalado el "kabaret literario", estrenó una obra Antonio Gala en tiempos en que le era difícil estrenar en los teatros; luego, la línea de la sala siguió un curso quebradizo, sumergida en esa decepcionante mezcla de banalidad y erotismo primario en que, "naturalmente", tenía que desembocar un espectáculo "nocturno".

Ahora, con la apertura del "kabaret literario" vuelven a plantearse las mismas cuestiones. Aun sin tener una tradición específica, uno diría que a

gentes como Tip y Coll, o como Gila, les va bien el marco de un "kabaret literario". Es posible que con gentes así se alcance lo que resultó imposible en el café-teatro: un tipo de espectáculo que no se "aproveche" de nuestra idea de "nocturnidad", que divierta y tenga una calidad literaria. ¿Acaso el trabajo que presentó Pedro Ruiz en el Fíguro, su sátira política, no correspondía más al marco de un "kabaret literario" que al de un escenario teatral? Lo que quiere decir que una "versión española" del género ya existe y que la creación de unos locales especiales quizá favorecería su desarrollo, al clarificar la relación entre lo que allí se ofreciese y lo que el público quería encontrar.

Para inaugurar el "kabaret" se ha contado con la argentina



Cipe Linkovsky.

Cipe Linkovsky, cuyo trabajo en el Alfil comentamos en su día. Un trabajo que nos remitía a un tipo de relación que no correspondía del todo a las salas teatrales e insinuaba lo que el King ha tratado de concretar. Ahora bien —y ahí viene quizá, otra vez, el tema de nuestra "nocturnidad"—, mezclar textos de gentes como Berto Brecht, Alfonsina Storni, Jacques Prévert, Anton Chejov, Griselda Gambaro, Gabriel Celaya, Galileo Galilei —¡nada menos

que el acta de abjuración!— y Ernesto Cardenal, entre otros, supone una pretensión, un "acto cultural" que, inevitablemente, pese al talento de Cipe Linkovsky, diluye su relación personal con el público tras la sucesión de interpretaciones, tras su tarea, digámoslo, de actriz. Con lo que nos enfrentamos con un trabajo que si resultaba demasiado informal en un escenario, ahora, en la pequeña sala del "kabaret", corre el riesgo de todo lo contrario.

Doy por hecho que ello se debe a dos razones. Una, a que Cipe Linkovsky, pese a que se esfuerce, y a veces lo consiga, en establecer una complicidad con el público, se encuentra lógicamente frenada por ser argentina, es decir, por no poseer la misma experiencia histórica que aquél; lo cual, lógicamente, gravita sobre el juego de sobrentendidos y guiños propios de este tipo de comunicación. La otra, a que carecemos de una tradición al respecto. Los humoristas que antes citaba sólo son una vertiente de esa experiencia que acaba ahora de comenzar, y que, Dios sabe con qué ortografía, habrá que llevar a su "versión española". ■

JOSE MONLEON.

## ARTE

Juan Alberto Soler-Miret es un catalán como su nombre indica, creo que con bastante exactitud, aunque es un catalán raro, pues vive en la meseta, creo que desde su más extrema juventud. ¡Y ya me diréis! Un



"Elle", de Soler-Miret.

mesetario afincado en Barcelona, creo que es bastante normal... ¡Pero un catalán que vive en Madrid...! De todas maneras, por encima de tantos hábitos que tiene que haber perdido, procedentes de su tierra de origen, hay algo que sí me parece inequívocamente catalán: un cierto aristocratismo. Nos conocemos e incluso somos algo amigos y, sin embargo, o porque no me había llegado su invitación o porque se me había perdido en el mare magnum de tantas otras, yo no tenía conciencia de que estaba exponiendo. Y no, no me llamó. Tuvo que hacerlo una tercera persona, amiga común, y cuando ya llevaba algún tiempo abierta su exposición en la galería Heller.

De todas maneras, debo advertir, o para Soler-Miret o para quien sea, que yo soy más amigo de los catalanes que de las actitudes aristocráticas. Que no me importa nada que me llamen. Lo único que pido es que comprendan que algunas veces uno no puede ir a todas partes.

## Soler-Miret, en la galería Heller

De acuerdo con Raúl Chávarri, el cual encuentra, por lo menos, inadecuado el calificativo de hiper-realistas que con frecuencia se les atribuye a artistas que, como Soler-Miret, toman un trozo de la realidad y le exprimen su presencia fantasmal. Porque si el prefijo griego —¿griego?— "hiper" se antepone a la palabra "realismo"...

¿qué haremos entonces con el realismo de Goya, por ejemplo, que nunca tuvo tiempo para detenerse en extraer los fantasmas de las cosas, y cómo, con qué nombre más o menos técnico, podríamos designar ese realismo de urgencia y lleno de mala uva que sale a relucir, por ejemplo, en "Los fusilamientos de la Moncloa"? Si a las actitudes del arte, o a las fórmulas de cualquier presencia de las cosas en el arte, hay que darles un nombre, para que nos entendamos sintetizando, porque tenemos prisa, yo propongo restaurar provisionalmente —insisto mucho en ello: provisionalmente; porque podríamos encontrar algo más adecuado—, propongo, digo, que restauremos la denominación "realismo mágico", que acuñó Franz Roh en los albores de los "años treinta", cuando ya iba declinando el surrealismo doctrinal y Europa parecía un poco exhausta para crear un nuevo "ismo" después de todo lo que había salido a relucir entre 1910 y 1925.

"Realismo mágico". Llamaré así, con ese nombre —insisto, provisional— a lo de Soler-Miret. Y a lo de tantos otros buscadores de fantasmas de la realidad. ¿Pero qué es eso de "fantasmas de la realidad"? ¿Es que la realidad tiene fantasmas? Sí: los tiene. Y todos podemos percibirlo con sólo aplicar nuestra vista sobre cualquier objeto o conjunto de objetos, y abstraernos de todo su contexto.

Lo que Soler-Miret hace es presentarnos ya a nuestra propia mirada en estado de detención abstraída. Y así, un desnudo, un vidrio —o tal vez unos vidrios rotos—, un personaje que piensa y juega distraídamente con objetos, adquieran por su mano un estado de... hierofa-