

parten de ese carácter no directamente crítico, su lugar exacto cabe situarlo dentro de una corriente cultural que no desdeña los productos alienantes de consumo popular, sino que busca el análisis y la puesta en evidencia de los resortes que motivan precisamente esta masiva aceptación. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Ochenta obras

El Arniches, uno de los premios fundamentales con que cuenta hoy el teatro español, cumplió ya su novena edición. Se presentaron alrededor de ochenta obras, de los más diversos estilos y temas. Una docena de ellas estaban escritas en verso, quizá hace ya bastantes años, aunque optaron a un premio del setenta. Una, «La vizcondesa de Jorbalán» —¡qué gran título para el Español de los primeros cuarenta!—, incluso llegó a superar la primera eliminatoria, por aquello de que se trataba de la más «sólida» de las obras en verso y parecía lógico que representase a todo el lote en una fase posterior.

El nivel medio era, más o menos, el de siempre. Muchos textos se revelaban estrechamente ligados a las frustraciones de sus autores, en el sentido de configurarse como psicodramas antes que como intentos de abarcar, desde una determinada poética, la realidad. De ahí, en líneas generales, la superioridad de la «imaginación» sobre el rigor. Muchos autores habían imaginado situaciones sugerentes, insólitas, que luego no sabían cómo aprovechar o desarrollar, quizá por su escasa significación representativa. El teatro había desempeñado, probablemente, en tales casos un papel «compensador», «evasivo», pero, una vez metidos en el fumadero, los dramaturgos no sabían qué hacer de aquellos personajes, nacidos en su rebeldía emocionalmente expresada o de la mimesis rudimentaria del buen teatro antes que de una conciencia del papel esclarecedor

del dramaturgo. Sobre la mayor parte de las obras pesaba, en fin, la ya habitual impotencia sociológica, la tendencia a magnificar los propios problemas y necesidades antes que la capacidad de observación y de atención, para elaborar, desde una poética todo lo personal que se quiera, la realidad propuesta o sugerida por los demás. Las obras eran, en muchos casos, confidenciales, pequeños poemas íntimos, monstruosamente transformados en varias docenas de folios de diálogos. El autor andaba con dificultad en esa nueva realidad estética, en ese nuevo espacio y ese nuevo tiempo, cuyas exigencias eran generalmente soslayadas en nombre de los impulsos emotivos e inmediatos que le llevaban a escribir.

Sin embargo, dentro de estos rasgos ya generales de la mayor parte del teatro que suele leerse en los concursos, el Arniches del 70 ha mostrado un nuevo, significativo e interesante problema. Resulta que muchos jóvenes autores son sensibles a la importancia poética del «hecho escénico», es decir, al carácter «de creación que éste encierra frente a la vieja imagen del teatro como simple literatura dramática que luego unos actores y un director animaban sobre las tablas. Tales autores intentan, a partir de esta visión del teatro, proponer un texto que sea, según suele decirse, «pretexto», riguroso punto de partida del acto de creación propio del teatro, que sería la representación, el espectáculo o como quiera llamársele.

Obviamente, el desarrollo de esta idea plantea graves problemas en el ámbito de un teatro de tan pobre poética escénica como el nuestro. Si al autor novel ya le resultaba muy difícil aceptar las exigencias «objetivas» de la literatura y de la estructura dramáticas tradicionales, ahora la cosa se pone aún más difícil, y, lo que es peor, resulta más caótica. Porque la estimación poética —en el sentido de creación— del hecho teatral presupone la aceptación de una nueva y dinámica organicidad, destinada a completar de modo esencial la propuesta del autor «literario». Movido en este terreno, al menudo la «imaginación» confunde fácilmente los planteamientos y llega a pensar que la subestimación de la literatura supone una mayor libertad para ella, en tanto que la imaginación del autor, en vez de comprender que quien va a gozar de mayor libertad es ese nuevo organismo poético constituido por los que, colectivamente, habrán de animar el hecho concreto del espectáculo dramático. Dicho en otras palabras: se le quita po-

der a la literatura para quitárselo al autor; si el autor cree, por el contrario, que puede liberarse de la servidumbre literaria para mejor dominar las características y dimensiones del espectáculo, la confusión es inevitable. Se trata, si acepta ese camino, de que haga una propuesta capaz de crear un organismo, dándole pautas y caminos, tanto estéticos como ideológicos, retirándose luego a la penumbra. Creer lo contrario es, simplemente, pasar de una imaginación literaria a una imaginación que propone imágenes visuales equivalentes, error que quizá podría ligarse con los ya señalados a propósito de algunos de los primeros espectáculos «grotowskianos» presentados en España.

Quede para una próxima crónica el comentario de las mejores obras y, en particular, de «Matadero solemne», de Jerónimo López Mozo, que se llevó el IX Premio Carlos Arniches. ■ JOSE MONLEON.

Cádiz: Lo que cuesta ser independiente

"No hay nada permanente, no hay nada establecido, si el pueblo aprende a tiempo el modo de aplastar a los tiranos", grita un coro de harapientos y ojerosos. "Mujeres de Tebas, enterrad todo lo que está muerto", apostilla la "dulce y arrogante" Antígona, en la última frase que Quimera Teatro Popular, grupo gaditano, incluye en su nada convencional versión de la tragedia de Sófocles, que pudimos ver recientemente en la Facultad de Filosofía y Letras de Cádiz.

La Universidad gaditana es una especie de filial de la de Sevilla, que la Diputación Provincial de Cádiz sacó adelante el año pasado, aunque para ampliar el estrecho presupuesto tuvo que echar mano de una suscripción pública, semejante a las que el Cádiz Club de Fútbol promueve cuando su economía de equipo modesto se tambalea. Así, pues, en una Universidad donde sólo existe el primer curso de Filosofía y de Ciencias, y sus componentes son juveniles recién salidos de colegios de pago (porque, eso sí, casi todos son de buena familia), es lógico que eso de cambiar el mundo y enterrar lo que está muerto suene a chino (con perdón). En el debate con que Quimera suele culminar sus actuaciones apenas si un joven pulcramente melencólico y barbudo soltó lo

de "no se puede hacer nada", y una aguda muchachita dijo que "cuando os sentéis en un Ministerio, ya pensadéis de otra manera", además de que otro reflexivo alevín de filósofo aseguró rotundamente que el pueblo sólo quiere un pedazo de pan y un vaso de vino. Lo del vaso de vino exaltó a alguien, que soltó una palabrota, y lo de ocupar un Ministerio si que sonó a etrusco a los de Quimera, grupo formado por trabajadores y empleados, más algún que otro estudiante no universitario.

y esparcimiento, en lugar de esperar a que acuda a un local con entradas a catorce duros. Es ésta una situación que Quimera ha sabido comprender perfectamente y se desvive por pasear sus recitales de poemas y canciones, sus obras cortas o largas, sus coloquios y sus polémicas, por cada centro cultural o recreativo, club juvenil o parroquia progresista, donde le dejen un hueco para montar su tinglado de la nueva farsa crítica. Lugares éstos donde la voz de Quimera encuentra una comprensión y una identificación



EL QUIMERA TEATRO POPULAR.

Con una estética primitiva, seca, dura —casi una anti-estética—, Quimera Teatro Popular ha transformado la «Antígona» de Sófocles en la historia de un proceso de concienciación de un pueblo, traumatizado por la rebeldía de Antígona y Hemón. Para ello, se ha servido de un texto de Manuel Pérez Casaux (un auténtico guión, en el sentido cinematográfico del término), colaborador del grupo, que ha trasladado sus ocupaciones laborales y literarias a Barcelona.

Sin embargo, esto no es más que un simple episodio de la diaria batalla que Quimera libra en Cádiz por remover el ambiente y despertar las inquietudes de un público que no ha sentido ningún entusiasmo por el teatro, por muchas Campañas Nacionales que paseen por aquí; un público al que hay que ir a buscar a sus lugares de reunión

que no ha encontrado en los sitios donde se supone que la gente está más «preparada».

Y no es que Quimera se encuentre sólo en esta lucha. Hay en Cádiz varios grupos que podrían haber seguido abriendo brecha en el pequeño «boom» que su labor de seis años de pionero produjo en el apagado público gaditano. En estos grupos se reproduce, a escala provincial, la problemática que afecta a los diversos grupos nacionales que han querido convertir el teatro en algo más que un negocio. La lucha o la integración. La subvención o la independencia. Una difusa línea que nadie se atrevería a trazar divide a quienes defienden la pureza de sus posturas, a quienes están cansados de defenderla, a quienes opinan que una búsqueda formal y estética basta para revolucionar el teatro, a quienes creen que no es incompatible un teatro indepen-

diente con una subvención oficial, a quienes se retraen pero siguen pensando "igual", a quienes ya no piensan igual y han sido absorbidos por completo.

El grupo Valle-Inclán es el grupo más importante, no sé si después o al lado de Quimera. Es distinto. Ha montado un café-teatro y, aunque el gran Ramón María figure en su repertorio, nadie podría decir que es un grupo combativo. El grupo Espiral se acoge a la protección del Movimiento para ensalzar, hasta en los textos de las obras, el nombre de su creador, escritor, director, intérprete y supongo que también electricista Josúa, que practica un "vanguardismo" tan personal que roza el camelo. Arlequín es un grupo que aún no ha encontrado su camino, pero lucha con entusiasmo y honradez, incorporando a sus montajes los novísimos vanguardistas del teatro español no estrenados comercialmente. A los clásicos grupos de colegios e institutos no hace falta ni mencionarlos.

Es este un panorama rápido y escueto del teatro más o menos independiente en Cádiz. Supongo que coincidirá en muchos puntos con otras provincias, y, por supuesto, encierra la problemática básica del teatro en España, aunque no en todos los casos puedan aplicarse las mismas normas éticas. Aportar diversas situaciones y diversas soluciones desde diversos puntos geográficos y mentales puede ser el comienzo de una clasificación nacional. ■ BEN-JAMIN CALO.

F LAMENCO

El flamenco de Manuela Vargas, en el teatro María Guerrero

Manuela Vargas es una de nuestras primicerias y escasas «bailaoras» de talla internacional. Es, además, la figura central del espectácu-

lo «Flamenco de Manuela Vargas», que está actuando en el María Guerrero, dentro de la serie de recitales patrocinados por Información y Turismo. Es natural que a las figuras de categoría se las anuncie con arreglo a su prestigio, tanto en la prensa como en los murales y carteleras. Lo que no entendemos tan bien es que a «cantaoras» de la popularidad de Fosforito o de la talla de Manuel Mairena nos los reserven como sorpresa para el programa de mano. El «vedettismo» supone algunas veces una auténtica diferenciación de la calidad artística, pero en la mayor parte de las ocasiones obedece a razones extraartísticas. Y no es precisamente en esta ocasión donde lo que decimos se acusa tan abultadamente como en otras, ya que todos los artistas que intervienen tienen la oportunidad de hacerlo independientemente, cosa que, por otra parte, el flamenco requiere, dado el carácter espontáneo y creador que comporta toda actuación que se tenga por flamenca y que sólo puede surgir a partir de una necesidad interna de realización, cuya expresión formal última es personalísima e imprevisible, y difícil, por lo tanto, de ajustarse a fórmulas coreográficas dadas. Hay, sí, una medida y un ritmo rectores, pero que deben ser usados con un margen de ambigüedad y libertad para las determinaciones personales. El que un «cantaor» tenga que estar pendiente de determinado taconazo para «entrar» a cantar le hace sentirse «vendido» desde el primer momento. Después seguirá con más o menos suerte el ritmo impuesto, pero con detrimento de su aire personal generalmente. Como elemento unificador del baile y el cante manda entonces la guitarra. Si los artistas conocen bien su oficio y han ensayado con voluntad, puede llegar a lograrse un acoplamiento perfectamente recogido con la última nota de la guitarra en la palmada y en la postura final; pero la emoción habrá desaparecido. En la medida en que la plástica del flamenco imite a la del ballet y el acoplamiento de los elementos sonoros se acerque a la perfección —permitásenos la exageración como procedimiento aproximativo— que da, por ejemplo, a la orquesta la presencia de un director, el fla-

menco habrá dejado de serlo o será simplemente el rito, la ceremonia, que tanto aman algunos formalistas a ultranza, pero no un suceso algo inesperado y sorprendente que nos desborde, ofreciéndonos la poesía. El «Flamenco de Manuela Vargas» no es, desde luego, un ballet español al estilo de los de Antonio o Pilar López, dicho sea sin ánimo comparativo. Todo el espectáculo se mantiene en un inteligente y bien logrado equilibrio entre independencia y cohesión, entre lo flamenco específico y una nueva plástica apropiada a la escena. Ese equilibrio y buen gusto se mantiene tanto en la colaboración entre «cantaoras», «bailaoras» y guitarristas, como se aprecia en el justo manejo de las luces y en la utilización del vestuario, especialmente el de Manuela, que arrancaba espontáneamente aplausos y frases de admiración entre los espectadores que casi llenaban el teatro. Por lo demás, todo el cuadro está formado por excelentes artistas, y tanto Manuela Vargas como los «cantaoras» Fosforito, Manuel Mairena, Curro Malena y el resto de los «bailaoras» y guitarristas fueron aplaudidos calurosamente. Salvo ligeras sincronías uniformizadoras en el baile, la actuación es irreplicable en su totalidad. A Manuela, que estuvo perfecta toda la velada, nos hubiera gustado verla bailar sola en algún momento. Sola y acompañada bailó, sí, pero queremos decir absolutamente sola en escena, sin «bailaoras» ni «cantaoras» y hasta sin guitarristas. Se baila con el cuerpo, y ella lo puede hacer con ritmos, luces o vestidos fascinantes, aunque estén empleados con gran acierto y sobriedad. Fosforito, teatrero y personalísimo como siempre, gustó mucho con su cante cordobés por los cuatro costados y que tan distinto le hace de todos los demás. Muy bien Curro Malena, el joven y nuevo valor del cante. Y, poniendo la nota jonda de la noche, Manuel Mairena. Eso es lo que le faltaba al bien trabajado espectáculo, jondura. Y eso es lo que ha puesto Manuel, cantando con un sentimiento que no estaba presente la última vez que le escuchamos en la Zarzuela. ¡Cosas del flamenco que no son fáciles de someter ni de hacer brotar todas las noches! ■ F. ALMAZAN.

triumfo RECOMIENDA

CINE

Madrid

PRISION, de Bergman (Goya). LA REINA DE AFRICA, de Huston (Palace). ANTONIO DAS MORTES, de Rocha (Pompeya). THE SERVANT, de Losey (Falla). ACCIDENTE, de Losey (Bellas Artes). A LAS NUEVE CADA NOCHE, de Clayton (San Remo). A QUEMARROPA, de Boorman (Vallehermoso). LAS AVENTURAS DE MAX LINDER, de Linder (Sanz). UN CEREBRO DE UN BILLON DE DOLARES, de Russell (Felipe II). LOS CIEN CABALLEROS, de Cottafavi (Riviera). EL ESTRANGULADOR DE BOSTON, de Fleischer (Lenx). UN EXTRAÑO EN MI VIDA, de Oulne (Olimpia-Samary). LA GRAN SORPRESA, de Juran (El Pilar). LA JAURIA HUMANA, de Penn (Sol). LA MATANZA DEL DIA DE SAN VALENTIN, de Corman (Espronceda). LA NOCHE DE LA IGUANA, de Huston (San Carlos). LOS PROFESIONALES, de Brooks (Lisboa). REBECA, de Hitchcock (Lope de Vega). LA SIRENA DEL MISSISSIPPI, de Truffaut (Bilbao-Liceo-Palacio de la Pransa-Progreso-Regio-Velázquez). TRISTANA, de Buñuel (Amaya). LA ULTIMA CARGA, de Richardson (Ideal-Lido-Mónaco-Universal).

Barcelona

LOS OLVIDADOS, de Buñuel (Alexis). PASO A DOS, de McLaren (Balmes). EL SEPTIMO SELLO, de Bergman (Maryland). ABISMOS DE PASION, de Buñuel (Publi). TARAHUMARA, de Alcoriza (Rialto). CAMPANADAS A MEDIANOCHE, de Welles (Montserrat). UN CEREBRO DE UN BILLON DE DOLARES, de Russell (Paladium-Roquetas-Trinidad). CEREMONIA SECRETA, de Losey (G. Conda). EL DETECTIVE, de Douglas (Rio). EL DIA DE LA LECHUZA, de Damiani (Canadá-Favencia). EL EXTRAÑO VIAJE, de Fernán-Gómez (Paladium-Roquetas-Trinidad). FAHRENHEIT, de Truffaut (Barcino). GRUPO SALVAJE, de Peckinpah (Ideal-Levante-Venecia). HANNAH Y SU TIPO, de Douglas (Montserrat). LA SIRENA DEL MISSISSIPPI, de Truffaut (Fantasio-Paris). TRISTANA, de Buñuel (Aribau).

LIBROS

LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX, de Pedro Salinas. Alianza Editorial.
EL CARACOL EN EL ESPEJO Y EL SOL EN EL HORMIGUERO, de Antonio Gala, con estudios críticos sobre la obra del autor. Colección de Teatro Taurus.
NADIE SABE MI NOMBRE, de James Baldwin. Lumen.
HISTORIA Y SOCIOLOGIA DEL TRABAJO FEMENINO, de Evelyn Sullerot. Edicions 62.
CATALANISMO Y REVOLUCION BURGUESA, de Jordi Solé-Tura. Cuadernos para el Diálogo.
REFLEXIONES DE UN CINEASTA, de S. M. Eisenstein. Lumen.
ESCUCHA, BLANCO, de Frantz Fanon. Nova Terra.
HISTORIA DEL MOVIMIENTO ESPAÑOL OBRERO, de Núñez y Tuñón de Lara. Nova Terra.
FILOSOFIA Y CARNAVAL, de Eugenio Triaes, y LEVI STRAUSS, ANTROPOLOGO Y SOCIOLOGO, de E. Leach. Anagrama.
EL CONSTITUCIONALISMO REVOLUCIONARIO DE PI Y MARGALL, Antoni Jutjar. Taurus.

TEATRO

Madrid

EL TARTUFO, de Molière (Comedia). EL PRECIO, de Miller (Figaro). MANZANAS PARA EVA, de Chejov (Valle-Inclán).

ARTE

Madrid

Galería Blosca: Antonio Quirós (óleos).
Galería Eurocasa: Zabala.
Galería SEN: Colectiva de nuevas tendencias.
Galería Amadis: Javier Morrás.
Galería Faunas: Arturo Peyrot.
Galería Theo: Antonio Lago Rivera.
Galería Skira: Modest Cuixart.
Galería Kreisler: Alfonso Fraile.
Galería Juana Mordó: Guinovart.
Galería Iolae-Velasco: Jorge Castillo.

Barcelona

Galería Ten: José Dámaso.