

pensar por ello que "sólo" fue la guerra la que impidió su estreno. De llevarse éste a cabo lo hubiera sido por un grupo de ensayo, cuando otras obras de Lorca, escritas antes y después del 31 —en cuya fecha trabajó aún en "Así que pasen cinco años"—, habían conocido el éxito ruidoso de la mano de las primeras actrices españolas. Se trata de una obra nacida con voluntad de ruptura, profundamente ligada a las libertades que los hombres del 27 se tomaron con la poesía y que Lorca y Alberti, muy consecuentemente, quisieron tomarse con el teatro. En aquel 31, además de venir la República, Alberti estrenó "El hombre deshabitado" y Lorca amplió —¿quién se atrevería a decir "completó"?— "Así que pasen cinco años". Añadir que es una pieza surrealista es imprescindible, siempre que aclaremos un poco el valor de este "ismo", que no deja de ser equívoco, como sucede con todos los "ismos" ilustres. Hay quien ve el surrealismo con espíritu de catálogo, definiéndolo externa y anecdóticamente. Es seguro que mucho surrealismo era, en efecto, de catálogo, y que sus autores se merecen esa cruz. Pero, modas a un lado, el surrealismo es también una poderosa e inextinguible corriente

de creación y pensamiento, que, en la escena española —que es como decir en la cultura de nuestra pequeña burguesía— encontró siempre la insalvable resistencia de los dogmas, del costumbrismo y de la lógica más pedestre. ¡Ahí es nada querer llevar a un escenario la subversión "total" que presupone la concepción surrealista! La diferencia entre nuestros días y la edad dorada del surrealismo estriba en que ahora resulta más fácil etiquetar lo que entonces era, en todos los órdenes, un movimiento incontenible.

Para montar esta obra se necesitaba una "reserva" cultural determinada. El hecho de que Miguel Narros sea uno de los directores del TEC anticipaba una posibilidad que luego se ha cumplido generosamente. Basta recordar su reciente montaje de "Los gigantes de la montaña", de Pirandello, para saber su capacidad para crear imágenes, para alcanzar un discurso expresivo que no se sujete necesariamente a los conceptos y a las palabras de los personajes. Sin esta potencia poética, situando al espectador estrictamente ante el texto, más o menos ilustrado, la representación es "imposible", puesto que conduce el drama a un intento de esclarecimiento de la ané-

dota, totalmente contrario —como lo hubiera sido en la citada e inconclusa obra de Pirandello— al sentido profundo de la obra y a su poética. Otros nombres son también importantes, porque se trata de gentes que han probado su amor a la investigación estética, su prolongado rechazo de cualquier costumbrismo limitador. El que muchas de estas gentes —el equipo del TEI en general y José Carlos Plaza en particular— estuvieran directamente vinculados a un espectáculo que formó parte de la campaña electoral del Partido Comunista, nos recuerda una vocación revolucionaria del surrealismo, generalmente enterrada por los dogmas burocráticos y totalitarios del realismo socialista...

En el "Así que pasen cinco años" que acaba de estrenarse, se advierten dos aspectos claramente diferenciados. De un lado está el verdadero surrealismo, expresado por esa angustia ante los conceptos del tiempo, del amor y de la muerte, falsamente encerrados por la lógica. La obra se "autodesordena" con una formidable coherencia poética, abriendo huecos a nuestra imaginación de espectadores. En este orden, la obra es extraordinaria y mantiene toda su vigencia. Del otro estarían las escenas "deliberadamente" surrealistas, confiadas a versos y a situaciones demasiado concretas —por ejemplo, la escena del "joven" y el "maniquí"—, sobre las que sí ha pasado el tiempo.

En cierto modo, la obra esconde un gran riesgo: que se subraye el "resucitado surrealista". En esta ocasión, el TEC, ha intentado valorar el "sentido de la vida" subyacente, que ese sí me parece lleno de verdad y de vigencia.

La interpretación es ligeramente desigual, aunque ofrezca, en su conjunto, un alto nivel.

Muchas, muchas cosas podrían decirse de este "Así que pasen cinco años", que estará en cartel hasta el 15 de noviembre y que es un interrogante clavado en el centro de la cultura teatral española. ■ JOSE MONLEON.

Teatro Hispanoamericano

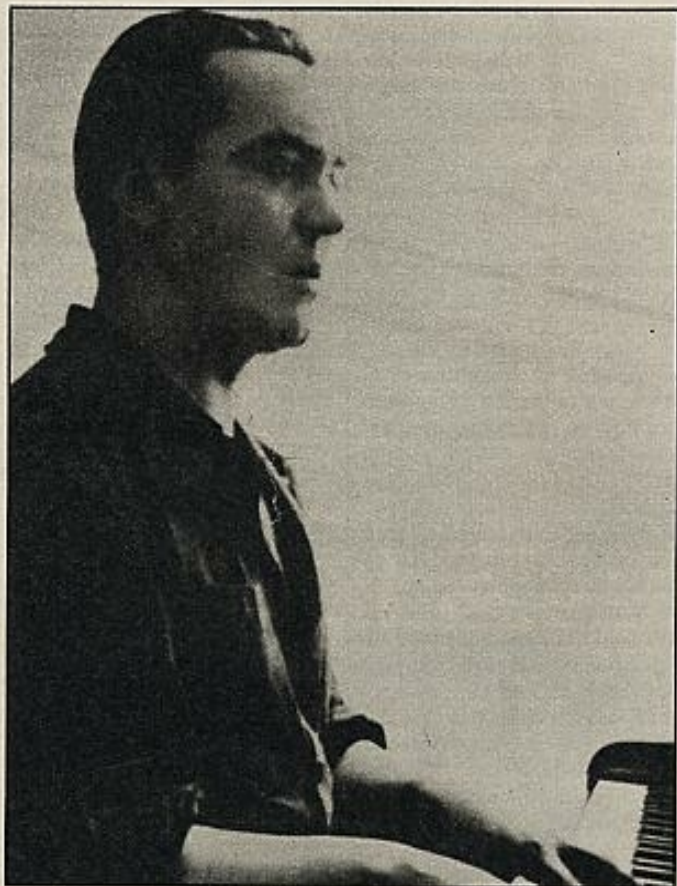
Fundado por tres actrices peruanas, el propósito del Teatro Hispanoamericano, según dice el programa, es "el de la participación, en sus presentaciones, de autores, actores y directores, tanto de España como de Hispanoamérica". Creo honradamen-

te que las tres actrices se hubieran evitado muchos problemas dándole a la compañía un nombre menos generalizador, aunque la línea de trabajo fuera la misma. Madrid —como otras ciudades españolas— cuenta con numerosos exiliados, entre los que no faltan las gentes de teatro, justificadamente hipersensibles ante todo lo que aparezca como imagen cultural de América Latina. Y lo mismo nos sucede, por razones de solidaridad, a muchos españoles. América es, por diversas razones, una tragedia económica y política, que nos negamos ya a reducir al nivel de vida de sus grandes capitales —cinturón popular excluido— y a la consabida colección de postales folklóricas. También la perspectiva paternalista que dimanaba del concepto de Cultura Hispánica ha sido sustituida por otra, más profunda, que nos une más pero de otra manera con los países de América.

Desplegar en este marco el título de Teatro Hispanoamericano —que además resulta equívoco, pues aquí se entiende generalmente por hispanoamericano lo que procede, exclusivamente, de los países americanos de lengua castellana, y no, como propone la compañía, lo que hacen unidos los españoles y los americanos de nuestros días— es, por ello, extremadamente delicado, y sobrepasa el simple y loable propósito de que unos cuantos actores de aquí y de allá se junten para representar a sus dramaturgos.

Hecha esta salvedad, y evitando cualquier interrogación sobre la hipotética relación entre lo que hemos visto en el Alfil y lo que son hoy las realidades latinoamericanas, ya es posible comentar "Como es... no es", del argentino Jorge Masciaglioli, que, con ambientación, puesta en escena y dirección del también argentino Héctor Sandro, seguirá presentándose en dicho teatro todos los martes, aprovechando el día de descanso de "Las planchadoras".

Cuenta en realidad la obra con seis historias independientes, que el autor califica de "ficciones sobre el amor", seis relatos fantásticos, a través de los cuales se analizan determinados aspectos de la pareja. Me decía Domingo Miras, sentado a mi lado, que en la escena española nunca se habla del amor en esos términos, y que Masciaglioli está mucho más cerca de ciertas tradiciones teatrales francesas que de las nuestras. Es exacto. El nuestro es un teatro lleno de amantes, felices o desgraciados, pero escasamente cruzado por teóricos del amor. El sentimien-



Federico García Lorca.

to se inscribe de lleno en la realidad vital, existiendo cierto pudor —pudor intelectual— en su disección literaria. Por contra, desde Anouilh al más infimo teatro de boulevard, recogen, en sus distintos niveles, ese parloteo constante sobre la felicidad y la infelicidad de las parejas, entendiendo como el desarrollo de un tema antes que la expresión dramática de una experiencia. Lo que en España suele reservarse a las "revistas del corazón" es, en la cultura francesa, materia sin fronteras, que anima la mejor y la peor literatura.

A esa corriente, que aquí rozaron algunos de nuestros humoristas —Neville, por ejemplo, pero con el contrapeso del humor—, pertenecen, sin duda, las seis historias que forman "Como es... no es", variantes sobre un mismo tema. Un tema que, curiosamente —y esa es otra característica que separa nuestro "teatro del amor", mucho más realista, más sociológico, del francés—, aparece desprovisto de cualquier connotación individual, como si se tratara de un sentimiento igualmente vivido por no importa qué parejas en no importa qué circunstancias. El amor de la pareja sería sinónimo de felicidad y los seres humanos pasarían su tiempo preguntándose desesperados por qué se termina. La brillantísima y popular demolición que Bertolucci hizo en "El último tango en París" —la corrupción de la pareja que sólo vive para sí—, de esta vieja concepción no se acusa lo más mínimo.

De los ocho actores que intervienen en la obra, seis son españoles. Las otras dos, Charo Tijero y Raquel Velit, peruanas. Sin embargo, el "sello" lo ponen el director y el autor. Así que el espectáculo, ante una cámara negra —para respetar el decorado de "Las planchadoras"—, con trajes y cubos en blanco y negro, con entusiasmo y ensayos a sus espaldas, recoge ese "gran tono" con que París suele vestirse en Buenos Aires... ■ JOSE MONLEON.

ARTE

La galería Durban, como creo haber especificado aquí mismo más de una vez, es una sala más hispanoamericana que propiamente española, a pesar de estar instalada aquí mismo en Madrid —en la plaza de las Cortes, número 5—; es decir, prácticamente en un semisótano que queda en



la Carrera de San Jerónimo, frente al cine Palace. Más que americana, es una sala venezolana, ya que el matrimonio que la organiza y dirige —Pilar y Angel Rodríguez Valdés—, aunque españoles de nacimiento, son venezolanos de adopción —venezolanos "voluntarios"—, digo yo en estos casos, porque efectivamente siempre se trata de nacionalidades muy firmemente contratadas. ¡Con decir que, incluso, advierto en ellos y en sus hijos una especie de "patriotismo venezolano"! Lo cual, digo de paso, a mí me parece muy bien, pues yo pienso que cuando el español se desplaza a la verdadera América, que es la nuestra, debe jugar muy limpio con aquella tierra.

Bueno, pues esa galería de venezolanidad, como casi todas las galerías de Madrid, tiene abierta una colectiva. Es una colectiva, claro, de venezolanos, y me alegro de que no sea más que de seis pintores, porque eso me permite verlos a cada uno de ellos, sin que el bosque de todos me tape a los árboles individuales.

Seis pintores venezolanos

En la galería Durban. Madrid

Venezuela, la tierra que fue bien amada por los dioses a la

hora de distribuir los bienes petrolíferos del mundo, tampoco ha sido olvidada a la hora de cernir una cierta genialidad entre sus artistas. Por lo menos, entre sus pintores. En términos generales, y teniendo en cuenta factores muy elementales y primarios —número de pintores por kilómetro cuadrado, por ejemplo—, yo creo que la pintura venezolana está muy bien. No hay tantos pintores como en la Argentina, claro. Pero eso es muy difícil. La Argentina, calculo yo sin pararme demasiado, es el país con mayor densidad pictórica del mundo, como ya he dicho más de una vez, en esa "boutade" sistemática que a mí me gusta repetir: "La Argentina es el país que produce mayor número de pintores por kilómetro cuadrado". Lo que ocurre es que para la Argentina la producción pictórica es más fácil que, por ejemplo, para Venezuela. El gran país platense puede producir la pintura directamente. Quiero decir que una realidad pictórica argentina no tiene necesidad de pasar por la vida antes de convertirse en un cuadro. En Venezuela, eso no es posible. ¿Se me entenderá lo que quiero decir? En Venezuela —como en casi toda nuestra América— hay una ley de comunicación, mediante vasos comunicantes, entre la vida y su expresión pictórica, de manera que casi toda expresión

venezolana tiene algo como cierta exudación vital inevitable. La Argentina, país de magníficos artistas, las cosas como son, ha conseguido crear, como aquí en Europa, una naturaleza de la forma. Venezuela no ha podido, ni ha querido, pasar de la forma como naturaleza. Estoy pensando, cuando escribo estas palabras, en mi amigo Osvaldo Vargas, presente en esa exposición y que podía ser paradigma de lo que afirmo. Tras tantos años de vida en París, ese americano no ha podido desprenderse de su venezolanidad... ni falta que le hace. El caso de Hugo Baptista podría tenerse por el paradigma de todo lo contrario, y alguna vez, desde estas páginas he insinuado yo mismo algo parecido a eso. Pero no. Su cromatismo, de lejana estirpe impresionista, modifica la prioridad de la forma y mantiene en él una vinculación "naturista". Marcos Miliani, ya en otro orden de cosas, no puede dejar de ser un arquitecto ni siquiera cuando hace pintura. En su obra, la forma, como en los cubistas, con los que no tiene nada que ver, decide toda organización.

Lejos de los horizontes optativos que, positiva o negativamente, pueden mover las actitudes anteriores, lo que en Francisco Massiani se plantea ya no es un problema de naturaleza hecha forma o lo contrario: lo suyo es un problema de expresividad y aun de expresionismo inteligentemente planteado. Antonio Moya —español de Valencia— también está en otro problema: en el de "la pintura" desde la síntesis lineal de la forma descriptiva. Y Luisa Ritcher. Me dicen que ella ha representado a Venezuela en la última Bienal de... ¿de dónde, de Venecia o de San Pablo? Es igual. Pero su pintura está bien, muy bien. Ella tiene el sentido de dónde debe darle paso a la acción pictórica libre frente a la pura acción lineal o formal...

Pero esto no es más que un leve esmorso a algo de la pintura venezolana, que es mucho más amplia en todos los sentidos. Aunque, menos mal, que esa colectiva de Durban no ha querido pasar de los seis pintores. Porque así los he podido ver a todos. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.