

dir rápidamente unas consignas determinadas, crearon un nuevo lenguaje artístico. Nuevo lenguaje que incidió más tarde en el "arte de salón", en la pintura que se guarda en los museos. Podríamos incluso decir —aunque no lo dijo Renáu— que el "pop art" estaba ya ahí, en esos carteles, en esas formas de concebir la imagen como impacto directo, como "tiro a los sentidos". También aquí la falta de medios técnicos cumplió su papel renovador: el cartelista —y esto sí son palabras de Renáu— se encontraba de pronto obligado a llenar una gran superficie con sólo dos tintas diferentes, y tenía que sacarles el mayor partido posible a determinados colores: los que se le imponían, los que podía usar en el momento de concebir su trabajo.

Los carteles, las "putas del arte", son formas de creación colectiva; en el caso de los publicitarios, de un equipo técnico al servicio de una empresa; en el caso de estos de la guerra, de todo un pueblo en defensa de sus intereses inmediatos. En cualquier caso, acaban con el mito del artista aislado, y cumplen con el postulado del conde de Lautréamont, según el cual, "la poesía —en su más amplio sentido de creación— debe ser hecha por todos, no por uno".

■ E. HARO IBARS.

TEATRO

La "Salomé", de Kemp, o la destrucción de lo que se ama

Para el público español, "Flowers" fue, en primera instancia, un espectáculo asombroso. Luego el tiempo hizo de él —quizá por su mismo éxito— un espectáculo polémico. Donde unos veían formalismo gratuito, otros descubrían la expresión de una cultura "gay", tradicionalmente obligada en el teatro —para ser tolerada— al más exquisito refinamiento; donde unos decían que el espectador era enajenado por las imágenes y los ritmos, otros afirmaban que "Flowers" producía la más purificadora catarsis; lo que para unos carecía de cualquier tipo de compromiso, para otros era un claro ataque a la moralidad pequeño-burguesa; lo que unos tomaban por patético, otros lo defendían como vital; lo que para unos era oscuro,

otros lo aplaudían como la manifestación de unas realidades que no admiten el lenguaje conceptual, y así sucesivamente. Resumiendo: que todos estaban de acuerdo en el talento teatral de Kemp, aunque existía una clara división de opiniones a la hora de juzgar el sentido de su trabajo.

"Salomé" es, en este orden, un punto enormemente clarificador. Si antes fue Genet —cuya interpretación fue también polémica; recordemos, por ejemplo, que mientras el escritor se alineaba claramente con el Mayo francés, las Panteras Negras o la Organización por la Liberación de Palestina, todos los países del Este negaban la visa de entrada por considerarlo persona no grata— el inspirador del trabajo, ahora ha sido un Oscar Wilde, tomado con imaginación y con humor. La diferencia entre los resultados es evidente. Si en "Flowers" dominaba el "pathos" —a fin de cuentas, Genet era un contemporáneo y la fascinante novela que había inspirado a Kemp un amargo relato lleno de elementos autobiográficos—, en "Salomé"

"Salomé", de Kemp.



mé" dominó la ironía; si el trabajo anterior estaba presidido por la más absoluta unidad, este de ahora es una especie de guiso fenomenal, hecho de los más diversos materiales.

Si este guiso es artísticamente posible se debe, naturalmente, a la existencia de una poética muy firme, puesto que, en otro caso, el plato sería un "collage" insoportable. Si aquí —como en la cocina china— se mezclan tantas cosas heterogéneas y aun opuestas, alcanzando, sin embargo, una unidad última, es porque tanto Lindsay Kemp como David Haughton —intérprete del Bautista y autor del "escenario adicional" al breve texto respetado de Wilde— operan desde una idea previa y propia, que les permite utilizar y ordenar los dispersos elementos: desde cierta iconografía oriental —Kemp convertido en una muñeca de porcelana china, moviéndose como un artista de la ópera de Pekín— a la audacia y el mal gusto del barracón de feria.

No estamos, pues, como pudiera temerse en principio, ante una interpretación "seria" del drama de Wilde. Kemp lo utiliza, en realidad, como pretexto, aceptando la anécdota y cuanto hay en él de lirismo decadente. Luego, sobre esa base, levanta un conjunto de lenguajes cuyo sentido último sería la burla de un mundo que, a la vez, por ser el suyo, Kemp ama y defiende. Frente a las imágenes tradicionales, entre las que "Flowers" era un ejemplo brillantísimo, de la cultura "gay"; frente a los gritos contra la represión; frente al drama social de la homosexualidad —de la que la misma biografía de Wilde es una cabal expresión—; la "Salomé" que acabamos de ver refleja una especie de divertido cansancio, una superación, si quiera ideológica, del drama, a través del arte. De lo decadente, del esteticismo, de esa larga y refinada herencia de expresiones de la sociedad "gay" —y utilizo el término porque posee unas connotaciones culturales que no tiene la traducción castellana—, Lindsay Kemp hace una pelota y la arroja al patio de butacas. De la verdad pasa al cliché —con la colaboración de la, quizá por primera vez en la historia del teatro, "divertida" serpiente, con la que se componen las imágenes más terriblemente ingenuas del erotismo—, del cliché a la burla, y, de nuevo, vuelve a la verdad, en un delicadísimo equilibrio.

Evidentemente, un espectáculo así sólo es posible en la medida en que la ironía se practica "desde dentro". En otro caso, sólo sería una parodia. Y la "Salomé" de Kemp está muy

lejos de serlo. De ahí, en definitiva, el desconcierto de un sector del público, que nunca tenía claro hasta dónde debía pensar y reírse, o bien dejarse llevar por el refinamiento del trabajo.

"Salomé" es, pues, un espectáculo más complejo que "Flowers", con más ideas. Si aquél tenía bastante de confesión lírica, éste es, decididamente, mucho más épico. La historia de Salomé nunca se quiere imponer como una realidad dramática. Se nos cuenta. Y el propio Kemp, siempre deslumbrante en la expresión de su ritmo, nos cuenta, como un actor oriental —y ese sería el punto de unión entre Kemp y un hombre como Brecht, por lo demás tan distantes—, una Salomé que nunca es él, y en cuya piel, sin embargo, entra y sale, ante nuestros ojos, con pasmosa sencillez. El empleo de varios idiomas —castellano, inglés, latín, francés— es otro elemento de ruptura, manejado con enorme inteligencia, sobre todo por el criterio seguido para emplear uno u otro, en tales o cuales frases y momentos. Y lo mismo podríamos decir de la música, que pasa de la percusión al romanticismo, de la fanfarria a la ópera... O de los trajes, que visten a Herodes de Rey Sol y a Salomé de pavo real de la "belle époque"...

Junto a Kemp, dos grandes colaboradores: el "increíble Orlando", con un humor formidable, en Herodias, y David Haughton, en Jokanaan. Y una incorporación, difícil y bien resuelta, la de la actriz Mayrata O'Wisiedo (en el Tetrarca Herodes), que se suma al mundo de Kemp con satisfactorios resultados. Cosa, a fin de cuentas, no del todo sorprendente, porque se trata de una actriz —recordemos su excelente "señora" de "Las criadas", de Genet— que siempre ha flotado por encima del habitual costumbrismo de nuestra escena. ■

El Centro Dramático Nacional, a punto

Con el título de "Avance de programación", el Centro Dramático Nacional acaba de publicar las líneas generales de su temporada. Por ser dicho Centro la más importante de las iniciativas de la nueva política teatral, consideramos imprescindible resumir sus datos fundamentales:

Teatros: María Guerrero y Bellas Artes. Precios: 250 pesetas

butaca y 50 pesetas entresuelo. Bonificaciones del 40 por 100 para grupos de más de 40 personas y bonos individuales de 100 pesetas para trabajadores y estudiantes. Función diaria —a las siete y media—, salvo viernes y sábados, en que habrá dos, con descanso el lunes. Es decir, ocho funciones por semanas. El María Guerrero se concibe como un teatro de repertorio, "basado en la creación de obras importantes del teatro clásico y moderno, tanto español como extranjero", que alterna los tres títulos de su temporada. Son, como ya es sabido, "Noche de guerra en el Museo del Prado", de Rafael Alberti, dirección de Ricard Salvat; "El proceso", de Peter Weiss, sobre la novela de Kafka, dirección de Manuel Gutiérrez; "Abre el ojo", de Rojas Zorrilla, versión de Caballero Bonald, dirección de Fernando Fernán-Gómez. Las fechas previstas para estos estrenos son, sucesivamente, la segunda quincena de noviembre y la primera y la segunda de diciembre. El Bellas Artes se dedicará al teatro contemporáneo, "principalmente al estreno y promoción de obras de autores españoles". Este teatro no será de repertorio. Se establecen unos períodos de programación para cada título, "quedando disponibles para su utilización comercial" al final de los mismos. Los títulos son: "Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga", de José María Rodríguez Méndez, dirección de José Luis Gómez; "Retrato de dama con perrito", de Luis Riaza, dirección de Miguel Narros, y "Sopa de pollo con cebada", de Arnold Wesker, adaptación de Ramón Gil Novales, dirección de José María Segarra y Josep Muntanyes. El número de actores que intervienen en los distintos repartos es de cincuenta y ocho, apareciendo una representación de las últimas generaciones, desde los que han solido encabezar cartel hasta los más jóvenes.

Finalmente, en los distintos equipos, comisiones y juntas aparece un conjunto de nombres estimables, que, a mi modo de ver, no merecen ser atacados en función de las obligadas ausencias. Quizá, a fin de cuentas, muchos tienen —con la inevitable tendencia a empezar por su propio nombre— un equipo "ideal" entre los muy diversos, e igualmente razonables, que son posibles. Este es, en definitiva, el "equipo" de Adolfo Marsillach, director del Centro, lo cual debe ser admitido como consecuente. Lo que importa, lo único que le importa a la sociedad española y debe importarnos a todos, son los resultados. Y, de momento, es justo



Adolfo Marsillach.

decir que las líneas generales del plan —desde el repertorio al número semanal de funciones— son infinitamente superiores a las de nuestros antiguos teatros nacionales.

El que este trabajo llegue a concretarse en una sucesión de buenos espectáculos es ya importante. El que, además —porque, sin este elemento previo, el resto carecería de sentido—, el Centro Dramático Nacional consiga ser el elemento estimulante y solidario que el teatro español necesita en esta etapa, integrándose a un conjunto de iniciativas, rompiendo, por decirlo así, sus límites de institución oficial madrileña, es un problema básico que depende tanto de los hombres que van a regir el Centro, como de la Administración, como del curso de la vida española.

Más aún: si esto segundo no se da, si el Centro no consigue ser, sin perder su propia personalidad específica, un elemento aglutinador y abierto, a corto o medio plazo resultará insuficiente la calidad teatral de su trabajo, porque muchos verán en él un perfeccionamiento mecánico antes que un replanteamiento del hecho teatral. De algún modo, al ser la creación fundamental del actual equipo de gobierno en el campo teatral, el Centro Dramático Nacional adquiere —con independencia de la personalidad de sus componentes— el carácter de una respuesta política y cultural que, me parece, sólo tendrá sentido si se integra dentro de un tratamiento consecuente de todo el fenómeno teatral, en y fuera de Madrid, en el centro y en las barriadas, para los públicos de siempre y los nuevos públicos populares.

En todo caso, como ya hemos escrito en esta sección, lo que falta no puede ser un argumento para rechazar lo que nace. Y el Centro Dramático aparece con una serie de conquistas por las que han luchado desde hace

años nuestros mejores hombres de teatro. ■ JOSE MONLEON.

Un homenaje a Miguel Mihura

La verdad es que de las obras españolas contemporáneas podría decirse que estrenadas, enterradas. Sobreviven, cuando valen la pena, en los libros y en los cursos de literatura, pero es realmente difícil que vuelvan a los escenarios. No sé hasta dónde eso es bueno o es malo, aunque sospecho que sea más lo segundo que lo primero, porque entraña la desaparición de la idea de repertorio y, en un orden más profundo, cierta mala conciencia histórica. Incluso de nuestros clásicos podría decirse que de no mediar las subvenciones y una clara presión oficial —en tanto que el Estado se siente obligado a defenderlos—, no se representarían nunca. Pensemos —sin entrar en la lista interminable de autores del siglo XX que merecieron en su día los máximos elogios, en algún caso el Premio Nobel, y que han dejado radicalmente de representarse— que con ser Valle y Lorca nuestros dos más grandes autores contemporáneos, no



Miguel Mihura.

pasan, los dos sumados, de tres o cuatro el número de sus obras que han sido montadas más de una vez por nuestras compañías profesionales en los últimos cuarenta años.

En esta realidad cultural concreta —donde el valor de la palabra "estrenar" está mucho más ligado al afán de "consumir novedades" que a la necesidad de proseguir un discurso teatral—, la actual temporada tiene en "Maribel y la extraña familia", la repuesta obra de

Miguel Mihura, uno de los títulos que más interesan al menegado público teatral de nuestros días. Estrenada al término de la década de los cincuenta, yo viví muy de cerca, por mi colaboración con Maritza Caballero, los prolegómenos del éxito. De hecho, fue una comedia de encargo, de esas que están estrenadas antes de ser escritas. Maritza Caballero —con Anastasio Alemán, el excelente actor ya fallecido— había llevado por toda España, en una gira heroica, "Tres sombreros de copa", tratada por la crítica conservadora como una pieza agresiva y descabellada. De esa gira había nacido una amistad y una recíproca admiración entre Maritza y Miguel, que se traduciría más tarde en el estreno de "Maribel y la extraña familia". Maritza —actriz de origen venezolano, de una vocación teatral extraordinaria, con una curiosidad que estaba fuera de lo que por entonces era común entre nuestros actores, se retiró poco después, dejando una carrera apasionadamente comenzada— le pidió a Miguel una comedia y se lanzó a la busca de un teatro. Tras el consabido peregrinaje, consiguió el Beatriz, que era entonces tenido por un local a trasmano, lejos del "centro teatral", situado en las cuatro calles que van de la plaza de Santa Ana a la Zarzuela. Miguel leyó a Maritza la comedia y comenzaron a buscar reparto. Al primero, que fue, como era costumbre en él, director de escena, aunque ni siquiera le hiciera constar en el programa —Mihura había heredado esa concepción antigua, según la cual el director debía ser un artesano anónimo— le debió el reparto la presencia de una serie de nombres, desde Julia Caba Alba, que se había especializado en personajes ingenosamente enloquecidos, en esas viejecitas que no saben dónde están ni lo que hacen, hasta su sobrina, la aún jovencísima Irene Gutiérrez Caba; desde María Bassó a María Luisa Ponte; a Maritza le debió, sobre todo, la presencia de Eulalia Soldevila, cuyo éxito fue tal que puede decirse que, desde entonces, el público le ha exigido la repetición de su divertido modo de hacer el personaje.

En el año 59 —la obra se estrenó el 29 de septiembre, abriendo temporada—, la prostitución madrileña debía ser la misma, aunque fueran otras las formas de organizarse, que lo había sido antes y lo ha sido después. Pero los censores se pasaban el día procurando que nadie manchase la honorable fachada nacional. Así que la condición de Maribel y sus ami-