

Encuentro de artistas y críticos en Caracas

En más de una ocasión me preguntaron, allí mismo en Caracas, si yo consideraba útiles y productivos los citados encuentros. Respondí siempre que sí, que los consideraba muy útiles. Y no por lo que en ellos dilucidáramos o discutiéramos, pues cada uno llevábamos nuestro "rollo" o ponencia que se leyó y se discutió, sino porque todos nos encontramos, nos conocimos, tomamos una copa juntos y cambiamos impresiones.

En representación de España fue una delegación no corta. Como artistas fueron Juan Genovés, Rafael Canogar, Guinovart y Antonio Saura. Y como críticos y estudiosos fuimos Enrique Azcoaga, Angel Rodríguez Valdés (el de la galería Durban de aquí), Carlos A. Areán y yo mismo. Yo agradecí la presencia entre nosotros de Enrique Azcoaga. Porque, aunque creo que es el mayor de todos nosotros, su humor ponía siempre entre nosotros una nota fresca, que buena falta nos hizo en alguna ocasión. Nos hizo falta, sobre todo, después que uno de los nuestros, Carlos Areán, se lanzó, cuando nadie lo esperaba y sin que nadie se lo hubiera pedido, a una apasionada profesión de franquismo decidido. Yo no estaba presente en aquel momento; algo me había retenido fuera de la sala de conferencias. Cuando llegué, oí a Antonio Saura pedir la palabra para protestar, y ya pude atar los primeros hilos. Parece ser que la motivación inicial de Areán fue una defensa de Fidel Castro, pero, para legitimar en su concepto la actitud, consideró pertinente decir que él era franquista y yo no sé cuántas cosas más. Eso fue, me parece, lo que peor le sentó a Saura: defender a Castro a través de la apología de Franco. La verdad, eso sentó mal a todos: a los americanos y a los españoles (por supuesto, también a mí). Yo sentí que Carlos Areán saliera con esa "pata de gallina" que ya caracterizaba a todo lo suyo. Y hasta en ocasiones tuve yo que salir en defensa de Carlos, en reuniones de pasillo, recordando como, en una ocasión en que yo fui juzgado y condenado, Carlos Areán depuso en mi juicio, y depuso en mi favor... Pero el mal ya estaba hecho.

De todas maneras, sigo como ya decía desde el principio, lo más productivo de los tales encuentros fueron las conversaciones informales, al margen de la mesa. Había que ver, por ejemplo, a Juan Genovés y a Rafael Canogar rompiendo una lanza por un sindicato de artistas y por su sindicato de artistas de aquí... Y había que vernos a todos en Maracaibo, después de ver las instalaciones petrolíferas del lago, hablando con los artistas de allí en una exposición que nos enseñaron... En la mesa de discusiones me tocó a mí al lado de los críticos mexicanos Juan Acha, Ida R. Pramolini, Jorge A. Manrique y Berta Taracena. La presidencia de los debates la llevaba, muy bien, Marcos Miliani, director del museo, y René Berger (director de la AICA), con dos moderadores inapreciables, mi amigo el pintor Osvaldo Vigas y quien también llegó a ser mi amigo, Eduardo Robles Piquer (Ras, según le llaman allí, porque ése es su seudónimo), hermano de nuestro Carlos Robles Piquer, exiliado político y cuñado de Fraga, además de Rafael Pineda. Gran tipo, ese Ras, la lección de cuya amistad aprendí en este viaje.

Creo que a esos coloquios de críticos y de artistas se les llama "primeros". El orden ya está iniciado. ¿Habrá segundo? Me gustaría que lo hubiese. ¿Y dónde será el segundo, si es que lo hay? ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

Caracas: Teatro de las Naciones

Durante años, el Sarah Bernhardt, de París, fue el domicilio del Teatro de las Naciones. Todas las temporadas, gracias al esfuerzo de Claude Planson y de Julien, el hermoso teatro de la Place Michelet —frente por frente de otro teatro, el Michelet, la sede de los grandes éxitos de Luis Mariano— se abría a una selección de compañías llegadas de todo el mundo. En principio parecía un festival más, pero lo cierto es que el Teatro de las Naciones estaba concebido como una institución permanente —de ahí la presencia en cartel de cada compañía durante varios días, frente a las

dos o tres funciones que suelen darse en los festivales; de ahí, las publicaciones y un programa de cursos—, como el lugar de encuentro y estudio de las tendencias y espectáculos más significativos de cada momento.

El servicio que prestó el Teatro de las Naciones a la cultura occidental fue enorme. Fenómenos fundamentales, como el Berliner Ensemble, los montajes de Peter Brook para la Royal Shakespeare Company, los últimos trabajos de Piscator, el Workshop londinense que dirige Joan Littlewood, o la Opera de Pekín, se convirtieron, gracias en gran parte al Teatro de las Naciones, de París, en un material familiar y, hasta cierto punto, accesible para quienes jamás hubiéramos podido conocerlo en sus distintos lugares de origen. El Teatro de las Naciones, que necesitaba una subvención impresionante, tuvo, en un momento dado, las inevitables agonías. Alguien consideró que era demasiado dinero para el teatro, y la institución —que pensó por un instante en confiarle a Jean Vilar, ajeno ya al TNP, y figura cargada de prestigio, la dirección, como arma de defensa— entró en crisis. Pasado algún tiempo, se vinculó a Jean Luis Barrault, que remodeló en términos más modestos y cercanos a la concepción "temporal" de un festival, el Teatro de las Naciones. Hasta que nuevos problemas políticos y económicos volvieron a torcer una iniciativa estrechamente vinculada a los presupuestos de Francia y del Ayuntamiento de París. Se pensó entonces que, puesto que se trataba de un Teatro de las Naciones, la única salida —y el modo de repartir su costo— era atribuir ese título rotativamente a los más importantes festivales del mundo. Ello suponía, sencillamente,

el compromiso de tales festivales —que, de cualquier modo, iban a celebrarse— de enriquecer al máximo sus planteamientos culturales, tanto en la programación de espectáculos como en los debates y actividades paralelas. El Instituto Internacional del Teatro tomaba en sus manos una especie de patrocinio cultural, dejando que cada país organizador resolviera integralmente los problemas presupuestarios de la manifestación.

Paralelamente, el Festival de Caracas, un Festival jovencísimo —yo estuve en su primera edición, hecha al arrimo de los Festivales de Manizales y San Juan de Puerto Rico, en los que, al igual que en la manifestación venezolana, participaron Tabano y La Cuadra—, incrementada, gracias a la iniciativa del Ateneo, al tesón de Carlos Jiménez, su director, y, sobre todo, a las generosas subvenciones estatales, su fuerza, convirtiéndose rápidamente en el más resonante de América Latina y en uno de los primeros del mundo.

El hecho de que Venezuela, a excepción de Caracas, cuente con una reducida actividad teatral a lo largo del año, hace que algunos vean el Festival como una especie de lujo ocasional. A cuyos argumentos, otros oponen tanto el poder estimulante de la manifestación, en torno a la cual vive un amplio sector de la ciudad —que adquiere un nivel de cultura teatral—, como el hecho de que buena parte de los grupos, cumplida la actuación de Caracas, se presenten en varias localidades del interior.

Razones de fuerza mayor me han impedido estar en Caracas siguiendo las jornadas del Festival. Sé, sin embargo, a la vista del programa y de las características de la capital venezolana, que en ningún lugar del



"La hija del capitán", de Valle-Inclán, dirigida por Collado.

mundo se está viviendo ahora como allí la "pasión teatral", el ir de un espectáculo a otro, de un simposio a otro, discutiendo con vehemencia cada propuesta y preguntándose por su posible inserción en el discurso cultural y político de América Latina en general y de Venezuela en concreto. Dos programas capitales de Valle, "Luces de bohemia", por la compañía mejicana, bajo la dirección de Tamayo, y el que vimos en el María Guerrero, con dirección de Manuel Collado, más una exposición confiada a J. Antonio Hormigón, prueba hasta qué punto don Ramón será un tema básico en este Festival de tierra caliente. Curiosamente, de los diez espectáculos europeos, dos corresponden a sendas versiones del "Ubu", de Jarry. Polonia presenta el trabajo que ha hecho de Kantor un director conocido en todas partes, "La clase muerta", y Suecia, la versión escénica de uno de los grandes textos literarios españoles de todos los tiempos, "El lazarillo de Tormes"... De la amplia participación americana —siete países de Sudamérica, tres de Centroamérica y Caribe y dos de América del Norte— muchas cosas destacables y más de un nombre ligado a la vida cultural española, desde ese "Luces de bohemia" hasta el montaje de "Visita", del argentino Monti, obra que ganó el último Premio Arniches...

Nuestro compañero Eduardo Haro, que sí ha ido a Caracas, nos dará una impresión del Festival. Yo quería, simplemente, señalar su interés y aclarar —frente al despiste de ciertas informaciones— por qué se llama este año Teatro de las Naciones. ■ JOSE MONLEON.

El Congreso Cervantino y el teatro español

Hace unas semanas, cerrando el Congreso de la ASITEJ (Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud), se representó, bajo la dirección de José Osuna, "El retablo de las maravillas", de Cervantes, en el Corral de Almagro. Participaban en el Congreso, entre un conglomerado de simples estudiosos del tema, un núcleo de gentes de teatro que se sintieron fuertemente impresionadas tanto por el lugar como por la gracia teatral del

texto cervantino en que pudiera calificarse de su "medio arquitectónico natural". Jean Darcante, el secretario general del Instituto Internacional del Teatro, andaba poco menos que dando saltos ante el descubrimiento y lamentando que un lugar como el Corral de Comedias de Almagro no fuera ampliamente conocido en el mundo y poco menos que un centro de peregrinación para cuantos se interesan por nuestro teatro clásico.

Creo, desde luego, que este tipo de manifestaciones, aun bajándoles su entusiasmo circunstancial, propio de congresos y solemnidades, estaba totalmente justificado. Frente al general olvido que las gentes del teatro español dedican a textos como los entremeses cervantinos, la representación de "El retablo de las maravillas" en Almagro —apenas media hora de teatro, hecha con sencillez y hasta con cierta improvisación, sobre todo en los bailes finales— marcaba, por la agudeza crítica y la gracia de la obra, así como por los términos globales de la comunicación entre el espectáculo y los espectadores, uno de los momentos más altos de la temporada española...

Ahora se ha celebrado en Madrid un gran congreso cervantino. Hasta aquí han venido hispanistas especializados en el tema procedentes de treinta países. Se han formulado numerosas precisiones y nuevas interpretaciones de la obra de Cervantes. Y, naturalmente, se ha hablado de los entremeses y de su significación en la historia del teatro...

Confrontando los análisis de estos especialistas en literatura con la general desidia de nuestro medio teatral, he vuelto a sentir hasta dónde llegan las graves servidumbres de la escena española, hasta dónde ni el público que paga ni la política cultural del Estado han sido capaces de conquistar una tradición teatral —es decir, una actitud colectiva, más allá de los esfuerzos individuales— responsable. Cuando hoy hablamos de teatro popular, de teatro épico, de teatro crítico, e incluso de teatro político, nos remitimos a formulaciones recientes, en las que, violentando a veces nuestra personalidad cultural, quisieramos arraigar la regeneración de nuestra escena.

Sin embargo, ¡cuánto no ganaría nuestro discurso teatral si, a la vez que estudiábamos a los grandes creadores del teatro contemporáneo —autores, direc-

tores, actores, escenógrafos...—, fuéramos capaces de establecer una relación activa con textos como los entremeses cervantinos! ¿Y acaso, en plena guerra civil, no encontró Alberti en "La Numancia" el punto de apoyo para elaborar uno de los grandes textos épicos y políticos de la época? ■ JOSE MONLEON.

CINE

"El huevo de la serpiente"

"La vergüenza" es probablemente la película de Bergman donde las angustias clásicas de sus personajes tenían una relación más clara con el medio social y político. En el resto de sus películas, al menos en términos generales, Bergman analiza esa angustia depurándola de toda justificación inmediata, considerándola inherente a la propia condición humana. Las

relaciones personales han sido "leit-motiv" habitual en Bergman para exponer, con una sensibilidad extraordinaria y con una lucidez poco habitual en el terreno cinematográfico, el cómo y el porqué de una incomunicación que va más allá de la anécdota y lo cotidiano para remontarse a planos más o menos metafísicos.

"El huevo de la serpiente", rodada fuera de su país y, por lo tanto, de su medio habitual, vuelve a enfrentar esa angustia a la realidad política. Los dos protagonistas de la película sufren de una forma descarnada la marginación que determina el país y el momento que viven: la Alemania en los primeros años veinte, con una amenaza fascista latente, con una miseria urbana sobrecogedora, en un ambiente depresivo donde el hambre, el odio y la violencia circulan cotidianamente. El hombre (David Carradine) es, además, judío y trapecista: una doble marginación más. (Es habitual en Bergman que los hombres de circo, los "artistas", sufran, por el simple hecho de serlo, una marginación social.) La



Richard Lester.

La irregular carrera de Richard Lester le hace combinar con dificultad lo que de mejor había en su lejano, renovador e ingenioso humor de "¡Qué noche la de aquel día!" o "Los tres mosqueteros", con lo que también de mejor tenía en sus excelentes "Petulia" o "Robín y María", películas donde el enloquecimiento daba paso a una consideración, aunque sentimental, adulta y seria sobre el fracaso, la vejez o la soledad. Un tercer tipo de películas son frecuentes en Lester: la comedia, también enloquecida pero sin ingenio: "Royal Flash", "Cómo gané la guerra" o "El enigma se llama Jungfergaunt", obras que superan la mediocridad pero que no llegan a alcanzar el grado de talento con que parece ser que siempre se espera el cine de Lester.

"The Ritz"

Un buen ejemplo de este último tipo de cine de este autor se puede encontrar ahora en "The Ritz", adaptación meticulosa de un éxito teatral de Broadway, donde las situaciones "graciosas" vienen ya dadas por el texto original y en las que Lester poco puede aportar de su cosecha propia. Ciertamente es que tanto "The Ritz" como esas otras películas que se citan tienen en Lester un tratamiento profesional serio y eficaz. Pero ello no basta para superar una historia como la de "The Ritz", basada en los clásicos equívocos de habitaciones y las inevitables confusiones sexuales. La "originalidad" de esta obra teatral reside en el lugar en el que se ambienta: un hotel especial para homosexuales. Allí arriban por error, huyendo unos de otros, unos personajes exteriores al ambiente casero del hotel. Las situaciones son ya imaginables. Tópico tras tópico que no impiden en ocasiones la sonrisa (y hasta la risa franca a juzgar por las reacciones del público). "The Ritz", sin embargo, no figurará entre las grandes películas de Richard Lester. A pesar de la excelente interpretación que en ella hace Rita Moreno. ■ DIEGO GALAN.