

El resto del contingente de "Pioneros" comprende cuatro discos nunca editados anteriormente por estas tierras. Cuatro discos que se han visto cargados con la aureola de "obras maestras"; realmente, cada uno de ellos merecía un análisis por separado, pero eximiré al querido lector de tales dolores. Digamos simplemente que el doble "Something/Anything?" es una divertida muestra del trabajo solitario en el estudio del camaleónico Todd Rundgren, por entonces —primeros años setenta— libre de complejos meslánicos. Frente a la minuciosa creación artesanal de Rundgren, encontramos el insólito destello del "Forever changes" de Love. Un grupo californiano de agitada existencia e irregular producción, que en 1967 acertaron con esta tarta de romanticismo, ironía e instintiva elegancia sonora. Finalmente, dos erupciones procedentes de Detroit que presentan un saludable contraste con los anteriores discos. El "Kick out the jams" de MC 5 es tal vez —junto al reciente debut de Clash— la más enérgica muestra del "rock" politizado; no es que sea su mejor grabación, pero la ferocidad de su ataque y la desesperada voluntad de catalizar a su audiencia lo convierte en algo memorable. Como el "Funhouse" de los Stooges, desquiciado ramalazo nihilista. Una descarga proto-punk por lo que se refiere a sonido y actitud es protagonizada por un grupo auténticamente merecedor del título de pionero o lo que sea. La salida de discos como éstos hace casi disculpable la torpeza y avaricia de los sellos editores. ■ DIEGO A. MANRIQUE.

TEATRO

Un reencuentro oportuno: Tennessee Williams

Son muchos los lugares —entre ellos, los Estados Unidos— en los que el nombre de Tennessee Williams ha vuelto a las carteleras, generalmente a hombros de "Verano y humo" y, más repetidamente, de "El zoo de cristal". También ha sucedido en Madrid con esta última, y forzoso es celebrarlo, ya que lejos de cualquier mimetismo automático, se trata de una obra y de un autor que merecen ser afrontados de nuevo. Más

aún: podría decirse que los años transcurridos desde la noche de su estreno —en el teatro Cívico de Chicago, exactamente el 26 de diciembre de 1944—, lejos de envejecer el drama, le han agregado una dimensión que se suma a sus valores específicamente poéticos: la de crónica de un período clave de la moderna historia norteamericana.

Cuando se estrenó la obra, tanto en los Estados Unidos como en otros muchos países —aquí la montó profesionalmente Pepita Serrador, con su hijo Chicho, que era por entonces un actor lleno de sensibilidad, de talento y de luego incumplidas posibilidades—, se vio, sobre todo, la historia de una familia "singular", contada con delicadeza y sabiduría teatral por un nuevo autor de los Estados Unidos. Se sabía, además, que el drama contenía una serie de elementos autobiográficos, y que Williams, tras el fracaso de su primer estreno —"Combate de ángeles", en Boston, el 30 de diciembre de 1940—, había conseguido con "El zoo de cristal" el espaldarazo de una crítica entusiasta y de año y medio en un teatro de Broadway.

Tengo a mano un artículo que Brooks Atkinson dedicó a "El zoo de cristal" once años después de su estreno. El brillante crítico norteamericano insiste en la interpretación inicial: "En su forma es la esencia de la sencillez. Un narrador, que también encarna a uno de los cuatro personajes, advierte el lugar y la época en que se desarrolla la historia. En seguida los cuatro personajes proceden a transfigurar algunas deplorables realidades de la vida en un poema conmovedor. El material es también puro y sencillo. Nada sucede, salvo el que una madre hace un esfuerzo, sin éxito, con el propósito de encontrar un pretendiente para su hija. Pero eso está escrito de una manera tierna, las simpatías son tan misericordiosas, el conocimiento de los personajes tan penetrante, y, como fondo, queda tan hábilmente sugerida la indiferencia del gran mundo exterior, que 'El zoo de cristal' refleja la experiencia humana con profundidad y con claridad". Todo esto es probablemente cierto. Pero hoy la obra es mucho más. Y, en todo caso, ha perdido su aire de caso singular y enfermizo para convertirse en un angustioso testimonio de la crisis social y familiar de Norteamérica en los últimos años treinta. El que, posteriormente, por la poderosa influencia de aquella cultura, medio mundo se haya "norteamericanizado", no hace sino ampliar más y más la tipicidad del conflicto... Con lo cual se vuelve a cumplir una

de las reglas de oro de la creación artística de todas las épocas, según la cual las obras acaban siendo universales por su profundización en lo particular y nunca por vocación cosmopolita.

En esta familia "invivable" de "El zoo de cristal", de la que todos quieren escapar de alguna manera —no sólo el padre, que ya se fue; y el hijo, que se enrola en la Marina mercante al final del drama; sino también la madre, perdida en las evocaciones del pasado y los quiméricos planes para el futuro; y la hija, refugiada en ese simbólico "zoo de cristal", donde las figuras sustituyen a los seres vivos—, agobiada por el cemento de la ciudad y por la contradicción entre la imagen triunfalista que los medios de comunica-



Tennessee Williams.

ción dan de su vida y la mediocridad aburrida y real que la define, en esta exasperación y este sentimiento de estafa, que cruza el drama de principio a fin, reconocemos, decididamente, nuestro mundo. Williams no emplea un solo término específicamente político, simplemente porque eso no estaba en la tradición norteamericana más inmediata. Pero, sin duda, su drama bien podría examinarse como el drama de una civilización... Las referencias a la guerra de España son bien sintomáticas. No sólo establecen un dato cronológico, sino que señalan esa terrible hora —y aquí podría citarse el nombre de Hemingway— en que miles

de norteamericanos vieron en la inmediata guerra mundial la terrible posibilidad de la aventura, el empleo de un caudal vital, que la realidad del país, cada vez más automatizada y centrada en la producción, les negaba...

La obra es, así, delicada y violenta, dulzona y cruel, intimista y documental, con personajes y situaciones cuya "irrealidad" expresa, sencillamente, la crisis de una cultura, el choque entre las necesidades de los personajes y cuanto su sociedad les ofrece como real, lógico y aconsejable.

Los cuatro actores de esta versión están bien. Cada uno aporta su emoción singular, la "creencia" en su personaje. Son Carmen Vázquez Vigo —autora, además, de la versión—, Verónica Forqué, Paco Algora y Pep Munné, muy ajustados por una dirección, de José Luis Alonso, que ha puesto su énfasis en la delicadeza de la obra, una pieza más del "zoo" de Tennessee Williams. Ha hecho bien —y en esa línea está la escenografía de Emilio Burgos y la luminotecnia de Fontanals—, porque la significación de la obra era inseparable de esa poética "inocente". Inocente y, sin embargo, amargamente reveladora. Porque ahí, en esos cuatro naufragos de los años treinta está la historia de nuestros días... ■ JOSE MONLEON.

Brecht, en el Martín

A pesar de que la crítica de "Schweyck en la segunda guerra mundial", de Brecht, por el grupo Tábano, fue ya publicada en esta sección, a raíz de estrenarse la obra en la sala Villarroel, de Barcelona, es imprescindible volver ahora sobre ella, aunque con otra óptica. Presentada en el Martín —cuya empresa intenta mantener una encomiable línea de programación— supone, en estos momentos de confusión y pobreza, un dato muy a tener en cuenta. El que la empresa del local haya aceptado que las butacas no valgan más de doscientas pesetas y que sean diez las funciones semanales, es otro dato a considerar. Se diría, después de año y medio de repetidas catástrofes escénicas, de carreras hacia el desnudo, de angustia económica permanente, que una nueva reflexión va abriéndose paso. Naturalmente, esa reflexión no modifica la realidad económica del país, la crisis de tantos bolsillos, e incluso, porque el teatro es una especie de tejado sobre el que caen todas

las lluvias, el miedo que mucha gente ha empezado a tenerle a la noche. La realidad económica es, pues, la misma. Y, en ese aspecto, el teatro padece tanto los males generales como los específicos de una sólida política cultural en la que, al menos hasta ahora, ampararse.

Con todo, el salto del Martín de teatrillo de "strip-tease" a escenario de "Flowers", "La paz" o "Schweyck en la segunda guerra mundial" es considerable y contiene una interesante interrogación. Como la contiene el que el Marquina haya roto su tradición de comedia burguesa para dar entrada a "El zoo de cristal". Y el que "Las manos sucias" haya saltado al Bellas Artes, tras cubrir una larga temporada en el Eslava. Bien mirado, como la primavera del poeta, la cartelera teatral madrileña ha cambiado y nadie sabe cómo ha sido. Tener a Valle, Sartre, Brecht, Williams, Fo, Anouilh, Strindberg, más un espectáculo latinoamericano como "El gran deschave" en la "cartera regular" supone un cambio notable respecto de la línea emprendida a comienzos de temporada. El hecho de que en la producción de tales obras abunden las cooperativas, otras sean de reducido reparto, y, en un caso, el de Valle, medie una subvención oficial, demuestra que hay por medio un problema económico. El cambio estaría en que su solución intenta conciliarse con un teatro de calidad en lugar de dirigirse fundamentalmente al furor sexual de los pobres reprimidos españoles. De algún modo, se cumple también con ello un principio que ya señalábamos en estas páginas al comentar la reciente actualidad teatral lisboeta: a la eclosión del erotismo escénico, generalmente triston y intimamente ligado a los años de depravadora censura, sucede, a través del ejercicio de la libertad, una nueva actitud ante el tema, relegado a una dimensión vivencial. El "voyeurismo" es un síntoma de impotencia, y el día que la sociedad española "se aburra" viendo todo ese erotismo de reprimidos, disminuirán de raíz las agresiones sexuales. Un "aburrimiento" que, al parecer, ha llegado ya a las salas teatrales, para probar, dentro de lo difícil que resulta dar algo por probado, que engendra más pecados el misionero que la libertad.

En cuanto al Brecht del Martín, ya digo que constituye un acontecimiento. Tanto por el complejo interés de la obra y la honestidad del trabajo —ya analizado— como por lo que supone su presencia en un teatro "comercial". La única cabeza de puente que era la Cadarso que-



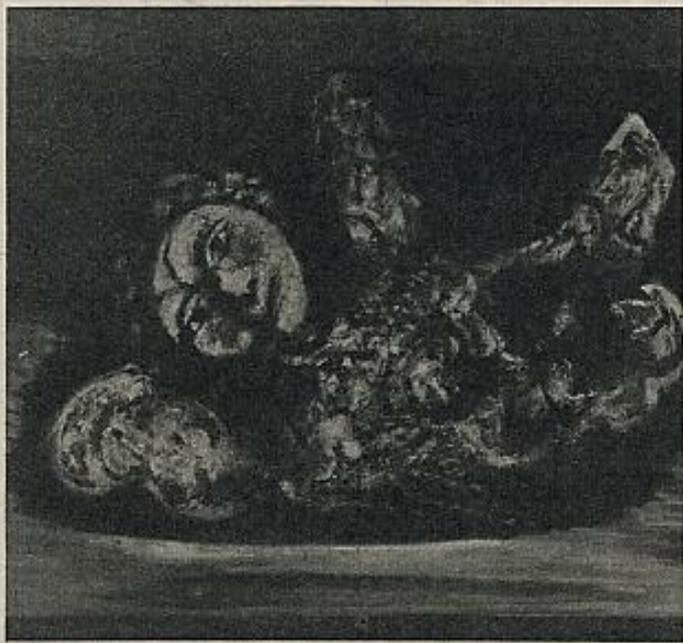
Bertolt Brecht.

da así ensanchada, y lo que no deja de ser sorprendente, en un escenario comercial que ha respetado un número de funciones semanales y un precio de las localidades mucho más cercano de lo que es norma y política del teatro independiente que de las prácticas y exigencias tradicionales del negocio. ■ J. M.

ARTE

Mercedes Ruibal es la mujer más bien malhablada de España... No, de Europa...; no, del mundo. Es gallega, porque un personaje así no podía ser más que gallego, y es pintora. Mercedes es capaz de decir unas cosas que, ya, en el mundo, son muy pocas las personas capaces de decir. Lo que ella tiene no es gracia; es genio. Nos reímos, claro, cuando ella dice sus cosas, pero no es la

"Muñeca jubilada", de Mercedes Ruibal.



risa la respuesta que corresponde. Recuerdo que una vez llevé a su casa al pobre Manolo Millares, que no la conocía. Manolo la miraba absorto, literalmente. Y en alguna ocasión, aparte, me dijo: "¿Pero 'esto' qué es? Esto, una mujer así, ya no existe en el mundo. Yo estoy deslumbrado. ¡Qué talento!". Manolo estaba efectivamente deslumbrado y, siempre que había un pretexto, me hacía volver para charlar con Mercedes y frecuentar su amistad. Pues bien, acaba de hacer una exposición en la galería Orfila ese genio del "mal decir" (no: del buen decir. El mundo sería mejor si todo él fuera como Mercedes). Ya debe haber clausurado, supongo.

Mercedes Ruibal

Galería Orfila.
Madrid.

Debe haber —la hay, sin duda— una correspondencia entre la manera de ser y la manera de pintar... entre el estilo del comportamiento visible y el estilo de la realización pictórica. Don Eugenio d'Ors, que aseguraba precisamente lo contrario, ponía el ejemplo del Perugino, pintor delicadísimo si los hay, pero personaje atrabiliario y blasfemo... Pero debe haber razones algo más íntimas que desconocemos. A mí, el solo ejemplo del Perugino no me basta.

También se podría decir otro tanto de la pintura de Mercedes Ruibal, pintura donde no aparecen esos rasgos de humor que son los que más asiduamen-

te le atribuimos a su persona, sino más bien, en todo caso, algo como una torcedura voluntaria de su figuración —porque ella siempre es "figurativa"— a la que no podemos considerar más que trágica. No se trata, ahora, de andar buscando los eslabones perdidos entre la tragedia y la comedia en la pintura de Mercedes Ruibal... Aunque sabemos que los hay, que tiene que haberlos, entre ese mirar la "comedia humana", como lo hace nuestra Mercedes, y ese apuntar de la oreja dramática, que es lo que ocurre en su pintura. Yo creo que me bastaría decir, porque, además es verdad, que en Mercedes Ruibal, como en tantas cosas gallegas, la tragedia es la comedia y al contrario: que el humor está hecho con la misma materia prima que el drama... ¿Pero por qué tengo que implicar siempre a Galicia cuando hablo de la obra de alguno de sus hijos? Por algo será, y, además, no está mal que así sea.

Pero volvamos a la pintura "en sí" de Mercedes, dejando para otra ocasión las posibles implicaciones culturales. Esa gallega es muy poco "impresionista": nada. Es que la base de su mundo visible no es precisamente la luz, sino la sombra. Ella hace emerger la luz de sus elementos figurativos desde una penumbra de base que, una vez más, no podemos considerar más que originaria de su país de origen. Por esa misma razón, acaso, su cromatismo, en el que ella no insiste excesivamente, no se justifica ni se apoya en la luz: nace con ella, de su sentido de la pintura, propiamente intelectual, de una idea adquirida en su familiaridad con el hacer pictórico, que no quiere justificarse más que en el color mismo.

Y el "diseño". Mercedes no tiene nada de "primitiva". Pero hay en toda su obra un fermento popular innegable. Por eso, también, toda esa obra, en lo que a diseño se refiere, queda muy lejos de la estilística griega. Sus personajes son como hechos de pan, que algunas veces es lo que llaman los gallegos "pan de borona".

En fin, de esa suma de contradicciones aparentes, popular, pero no primitiva; cromática, pero no luminista; "humorosa en lo personal", pero dramática en su pintura, de todo eso nace la originalísima contradicción de Mercedes Ruibal. Un regalo de personaje que, seguramente, el mundo a que estamos acostumbrados no se merece. ¡Si yo contara cosas de ella! Pero esto no es una colección literaria de anécdotas personales de los artistas. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.