

## "A través del huracán"

En un año han estrenado dos películas del mítico Monte Hellman, ensalzado en su día por la crítica francesa y desconocido para los españoles: "The shooting" ("El disparo"), y ahora "A través del huracán" (1966), sobre un guión del actor Jack Nicholson. En ambas películas destaca la destrucción de la narrativa tradicional del "western" para proponer en su lugar la observación metódica de una historia contada de antemano. Monte Hellman huye de psicologismos, de tensiones dramáticas o suspenses. Al cabo de unos minutos de proyección, ya se conoce qué va a ocurrir, pero precisamente por ello su película comienza a alcanzar dimensiones nuevas. Si unos personajes van a ser destruidos por la imbecilidad de una justicia ciega, contemplamos parsimoniosamente de qué forma esa estructura judicial se prolonga en la vida cotidiana, cómo la cerrazón o la incomunicación adquieren formas trágicas, de qué manera la violencia es algo enraizado en la vida de un país. La pasividad con que los dos protagonistas perseguidos a muerte por error acogen su situación, llega a producir un malestar inquietante en el espectador. La "normalidad" de esa situación es algo que se separa de la crónica histórica que podría significar un "western". De ahí que quienes atacan precisamente "A través del huracán" por su falta de lógica no hayan entendido la soterrada amargura de la película, o visto que, por encima de una película "de género", estamos ante una visión de nuestra sociedad. Esos dos personajes perseguidos sin sentido tienen una traducción inmediata en otros muchos, asesinados legalmente, sin dramatizaciones. De cualquier forma, es lógico que sorprenda el tratamiento cinematográfico dado por Monte Hellman a su crónica. En lugar de un "western" parece que nos encontramos ante una película europea, casi "nouvelle vague". Mucho menos, sin embargo, si la contemplamos desde su fecha de realización, en un momento en el que el inconformismo político iba adquiriendo formas drásticas de contraataque. ■ D. G.

## TEATRO

### Investigadores y hombres de teatro de América Latina

Investigadores, estudiosos, nombres que uno ha encontrado al pie de trabajos sobre la historia teatral latinoamericana, junto a verdaderos hombres de teatro, junto a actores, directores o dramaturgos. José Ignacio Cabrujas, el autor y actor más brillante del teatro venezolano, junto al cubano José Juan Arrom, profesor en los Estados Unidos, en paz y amor crítico con la Revolución desde hace años, ilustre historiador. Una mezcla explosiva. Y que, sin embargo, dio un resultado excelente. Para los estudiosos, más atados a las bibliotecas que al hecho teatral, y para quienes suelen vivir el teatro sin la perspectiva que dimana de su análisis histórico. En cuanto a las "divisiones políticas", también fueron obviadas. El tono fue claramente democrático. Y se procuró no herir a nadie, salvo en un punto: la condena inequívoca del fascismo, la evidencia de que ese es un mundo en el que están de más los hombres de cultura. Los que se interesan por la vida popular y conceden a la palabra libertad un determinado valor. Y, a fin de cuentas, esos eran los que animaban el Congreso.

Seis días. Siete horas diarias de diálogo. Comunicaciones sobre la realidad teatral de cada país. Y debates en los que se dis-

cutía el contenido de ciertos conceptos. Defensa, por ejemplo, del carácter teatral de muchas expresiones populares marginadas bajo el nombre de "parateatrales". Conciliación entre la "indagación de la identidad" —un tema básico en la moderna literatura y el teatro latinoamericanos— y el reconocimiento de los componentes históricos, entre ellos los españoles, de esa identidad. Y, sobre todo, acuerdo general sobre la necesidad de no confundir la historia de la literatura dramática con la historia del teatro, el análisis de los textos con esa realidad fáctica, modelada en el escenario, modificada por las circunstancias, alimentada por el actor y por el público, que es el teatro.

Acuerdos numerosos. Desde el planteamiento de una Historia del Teatro Latinoamericano, escrita colectivamente, hasta la fijación de un programa de actividades, que acabará en el próximo Congreso a celebrar en Bogotá. Y en cuanto a la conexión "española" del encuentro, dos puntos a los que quizá no fue del todo ajena mi presencia: uno, teórico, reflejado en el rechazo de los esquematismos antiespañoles, para aceptar la relación profunda y diversa —hasta allí llegaron las "dos Españas"— entre la cultura latinoamericana y la de su antigua metrópoli; y otro, práctico, en torno a la decisión de crear en España una nueva filial del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), al igual que los hay en otras capitales americanas, y ello tanto por esa citada relación cultural como por la presencia actual en España de una fuerte emigración del Cono Sur...

Para quien va a América con ojos solidarios, siempre encuen-

tra allí mucho que aprender. El I Encuentro de Investigadores de la Historia del Teatro de América Latina, celebrado en Caracas, ha sido la última lección, la última evidencia de una fuerza cultural y de la necesidad del internacionalismo. ■ JOSE MONLEON.

## "La muerte de Lorca", en Caracas

Durante años, la muerte de García Lorca fue uno de los "grandes temas" de la literatura y de la investigación histórica. Quizá porque, en definitiva, era, entre otros muchos testimonios más modestos, la expresión resonante de lo que había sido nuestra guerra civil, cuanto hubo en ella de destrucción y desgarró. La personalidad de García Lorca, su proyección pública, hacían de él un personaje, de manera que su muerte era historia y era también, en la sensibilidad de millones de seres humanos, teatro, drama sangriento representado por toda una colectividad. El mismo debate de los investigadores tomaba a veces la forma de un relato policial. Poco a poco, los estudiosos extranjeros fueron cayendo por Granada y reconstituyendo, hasta donde ello era posible, los últimos días de Federico. Lo que algunos quisieron presentar como la "confusión de aquellos días" fue haciéndose drama nítido, de papeles bien repartidos. ¿Qué tiene, pues, de particular que un escritor español residente en Venezuela se sintiera tentado a dar forma teatral al asesinato del poeta?

Rial había conocido las cárceles de Franco al término de la guerra civil. De Canarias, su tierra, había venido a Venezuela, claramente alineado en la emigración antifranquista. Los textos de Couffon, Lafranque, Schoenberg o Gibson hablan llegado puntuales a su mesa de español inquieto, ya brillante periodista caraqueño, autor de varias novelas, abierto a cuanto pudiera explicar la Historia de su patria. El personaje Lorca acabó exigiéndole un drama. Y José Antonio Rial, incluyendo a los mismos investigadores en el censo de personajes, lo escribió. Se llamaba "La muerte de García Lorca" y comenzó por llevarlo a España en uno de sus viajes, con la

I Encuentro de Investigadores de la Historia del Teatro, en Caracas. En la mesa, José Juan Arrom, leyendo, y, a su izquierda, nuestro crítico, José Monleón.





"La muerte de García Lorca", de Antonio Rial, por Rajatabla, en el Ateneo de Caracas.

esperanza de que allí pudiera estrenarse.

Ha sido, sin embargo, un grupo venezolano, Rajatabla, el que ha puesto la obra en pie. Un grupo bien conocido entre nosotros — "Magnus e hijos", "Señor presidente", "El candidato" — a través de tres giras por diversas ciudades y su participación en varios festivales. El director, Carlos Jiménez, es quien ha asumido la responsabilidad. Una responsabilidad que ha comenzado — quizá siendo fiel a las últimas clarificaciones históricas, que han perfilado nitidamente los términos del asesinato — por eliminar el "debate" sobre la muerte de Federico para ir de lleno a su dramatización. Y, en el plano estilístico, por reducir cuanto había de "distancia" en la propuesta de Rial y meternos de lleno en la agonía de la víctima. La disposición escénica es ya definitiva. La sala Rajatabla ha sido convertida en una especie de mausoleo con piso de ladrillo y sucintos elementos de la vida andaluza. El centenar de espectadores, en sillas de enea, sienten los golpezos de las puertas y el chirriar de las rejas como si ellos mismos estuvieran en la Casa de Luis Rosales o en la postrera habitación de La Colonia. Allí están Angelina, la tía Luisa, Dióscoro Galindo, los dos banderilleros, Ruiz Alonso, el comandante Valdés, Nestares y cuantos se ganaron una cuota de inmortalidad por participar, sucia o noblemente, como verdugos o como víctimas,

en la triste jornada de Vinar. Junto al documento — que sirve siempre de base al drama —, Rial maneja la interiorización onírica, la angustia de "Así que pasen cinco años" y la rabia del "Romance de la Guardia Civil". En esa dimensión formula Carlos Jiménez una serie de imágenes surrealistas, de textos atemporales, que se suman a la anécdota y la trascienden.

Me dicen en Caracas que es casi seguro que "La muerte de García Lorca" la veremos en España. Que no vendrá todo el grupo Rajatabla — del que forman parte cinco españoles — sino algunos de sus actores, completándose el reparto con gentes de la escena madrileña. Y que uno de los "supervivientes" será precisamente Roberto Moll, actor peruano que se parece mucho a Federico...

Es pues, muy probable que "La muerte de García Lorca", con dirección de Carlos Jiménez, sea uno de los acontecimientos teatrales españoles de la próxima temporada. Ignoro hasta dónde modificará su fuerza al pasar de la sala Rajatabla a un teatro a la italiana. Pero una cosa es segura: será, pese a la indiferencia que hoy envuelve a la escena española, un espectáculo polémico e importante. La evidencia de que Federico, además de ser un escritor y un hombre de carne y hueso, es, desde agosto del 36, un personaje dramático, una parte de la tragedia social española. ■ J. M.

## ARTE

Hector da Cunha — así, con su nombre brasileño, creo, más que portugués, pues su nacionalidad es uruguaya — es una rama desprendida del frondoso árbol de Torres García. Cunha y yo vivimos muy cerca mucho tiempo sin conocernos, como ya explico en su catálogo, y fue necesaria la intervención de algunos de sus compañeros del taller Torres — de Gonzalo Fonseca y de Gurvitch, por ejemplo — para que nosotros dos pudiéramos salvar nuestro mutuo desconocimiento. Cunha continuó pintando como en él, por lo visto, era costumbre, callada y solitariamente. Ahora me sorprendió con una exposición, para la que yo le escribí un breve catálogo — que no ha sido él el que me ha pedido — en la galería Kandinsky (1), a la cual quiero referirme ahora.

### Hector da Cunha

Hasta hace... veinticinco años, los habitantes de la ciudad de Montevideo se dividían en dos tipos perfectamente diferenciados: los integrantes del taller Torres García, y todos los demás.

Yo conocí a algunos de la llamada pictórica de Torres García, aquí en Madrid: a Gurvitch, que ya se ha muerto el pobre, y a Gonzalo Fonseca, que ahora vive en Nueva York muy bien situado. Gracias a estos dos, conocí a Cunha, como ellos lo llamaban, el cual resulta que vivía aquí, en mi misma casa, pero que, de acuerdo con el estilo colectivo del taller, ni me conocía a mí ni conocía a nadie. Los Torres — luego conocí a casi todo el taller, e incluso a la viuda y un par de hijos del gran maestro — ...pues los

(1) Madrid.



Torres, digo, algunas veces hablaban y hasta lograbas comunicarte con ellos, pero en sus mutismos, a veces desesperantes, uno acababa percatándose de que eran portadores de un gran secreto: el secreto de Torres y de su taller.

Después del paso de casi todo el taller Torres por aquí, quedó roto ese cerco de silencio y de mutismo que Cunha imponía en torno a sí mismo y por eso yo algunas veces me sentía autorizado para subir los dos o tres pisos que separaban mi domicilio — que estaba en el quinto — del suyo, con taller, que estaba en el séptimo o el octavo. Cunha era entonces — y me parece que así continúa ahora — un hombre para el que serviría aquel retrato poético que Rubén trazó de don Antonio Machado. ¿Os acordáis? "Misterioso y silencioso — iba una y otra vez... Su mirada era tan profunda — que apenas se le podía ver..." etcétera. Era, como eran, por su parte, todos los Torres que yo conocí, "señores de mil leones y de corderos a la vez...", pero en un mutismo que a los que no estábamos en el gran secreto de aquel taller nos resultaba agobiante.

Yo le veía trabajar, asociando las rectas y las curvas de la geometría de su mundo, realizando fielmente en cada cuadro aquella enseñanza-mandato del "universalismo constructivo" que el gran maestro se había cuidado en impartir entre todos sus discípulos.

Ahora, al ver la exposición de Hector da Cunha en Kandinsky, al ver sus cuadros, en los que reencuentro toda la iconografía que ya conozco del taller Cunha, e incluso, indirectamente, del taller Torres, es como si volviese a encontrarme con viejos y conocidos amigos: relojes, copas, cacharros... el mundo constructivo — y universal — del maestro Torres, fielmente interpretado por su discípulo, pero en donde no le ha sido posible evitar a Cunha algo que ya no procede de las enseñanzas del maestro sino que es suyo propio: un toque jugoso de color, una cierta apertura de formas no previstas, una cierta insinuación iconográfica situada, ya, en un mundo distinto... Así es, así debe ser, la originalidad que se consigue — cuando se consigue — respecto al maestro. Impensada y no prevista. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.