

ninguna renovación del género; simplemente, una recomposición de los elementos manidos para valorarlos convenientemente al utilizarlos con habilidad. Y esto dada la mediocridad del cine que, en general, padecemos, es muy probable que no sea poco. ■ G.

TEATRO

Teatro español en el extranjero

Con «Quejío», el espectáculo ofrecido durante varios meses en el Pequeño Teatro de la calle Magallanes, ha ocurrido lo mismo que con «Oratorio». Se trata de espectáculos considerados como modestos dentro del aparato teatral español, que luego, al aparecer en un festival internacional extranjero, merecen juicios y calificaciones que jamás consiguieron nuestros «espectáculos importantes». El secreto, a fin de cuentas, no es tan difícil de descubrir. Tanto «Oratorio» como «Quejío», se apoyan en una autenticidad mucho más convincente que el espectacularismo cultural de la mayor parte del teatro. Por encima de sus características teatrales, por encima de su brillantez, este tipo de espectáculos impone su verdad, la idea de que no estamos ante un teatro salido del teatro sino de un teatro que sale de la realidad. No es extraño que otro espectáculo triunfador en el Teatro de las Naciones haya sido «El campesino», grupo chicano que se limita a manifestar, con una extraordinaria simplicidad de medios los problemas socioeconómicos del proletariado de aquella región del Sur de los Estados Unidos. En todo caso, «Quejío», después de intervenir en el Teatro de las Naciones de París, se ha presentado en Nan-

cy y se encuentra ahora a punto de iniciar una larga gira a través de los festivales internacionales más importantes.

Otro destacado triunfo internacional español ha sido «Yerma», en el Festival de Londres; esta vez no se trata de un espectáculo «modesto», pero no deja de ser sorprendente cotejar las críticas inglesas con las notas aparecidas en algunos periódicos españoles a raíz del estreno en Madrid. Para descubrir que las críticas que aceptan tantos espectáculos de segunda fila en los teatros madrileños resultan mucho más agresivas que las críticas de Londres.

Y que en algún caso esta agresividad, como ya es sabido una de nuestras virtudes nacionales, llega al punto de falsear la acogida hecha a «Yerma», presentando como fracaso lo que ha sido un gran éxito. Más aún, se ironiza sobre las «pretensiones» de Víctor García y de Nuria Espert, o sobre la aceptación entusiasta que dicho espectáculo ha obtenido en Madrid, sin que paralelamente el inteligente cronista nos dé su opinión sobre, pongamos por caso, las comedias programadas en la última Campaña Nacional. En fin, la broma de siempre. Dos grandes triunfos del teatro español en el extranjero, vaya usted a saber si porque allí son más listos que nuestros cronistas o si porque gentes como Peter Brook son unos imbéciles y la verdad teatral pasa por el meridiano oficial de Madrid. ■ JOSE MONLEON.

El pasaporte del teatro Español

Que una compañía de teatro privada española se decida a salir al extranjero en plan profesional no es algo muy corriente. Algunos grupos jóvenes, Marsillach y la Espert parecen ser las únicas excepciones. Generalmente estas salidas suelen tener poco eco en el público español, y haya sido buena o mala la «tournée», los conflictos o facilidades que la compañía en cuestión encuentra para continuar su trabajo en España permanecen al margen de esa salida al extranjero. Mientras a Marsi-

llach se le abrían todos los teatros de Sudamérica y le pedían un urgente regreso, en España no se le autorizaba el montaje de su obra siguiente. Mientras el grupo Tábano o el grupo Aguaviva actuaban en el extranjero con notable éxito, al regreso se quedaban sin trabajo o con su espectáculo mutilado.

Otra forma de indiferencia ante el esfuerzo que supone el realizar un montaje poco común en el panorama teatral español, y arriesgarse luego a la comparación con otras compañías profesionales europeas, consiste en tergiversar las noticias del éxito o el fracaso que la compañía española obtiene en el exterior. Y este parece ser el caso de algunos periódicos españoles con respecto a Nuria Espert, que acaba de regresar de Londres donde ha actuado durante seis días —el tiempo máximo de actuación permitido— en el Festival de Teatro organizado en el Aldwich por la Royal Shakespeare Company. Mientras aquí se recogía la noticia de que la «Yerma» de Lorca-García-Espert no había interesado nada a la crítica londinense, los periódicos de aquella ciudad comentaban ampliamente fascinados la actuación de la compañía española. Según dice la propia Nuria Espert, los términos usados para comentar el éxito obtenido con «Yerma» sorprendieron a los propios ingleses, ya que en general se tiende a comentarios más sobrios, menos entusiasmados y ditiámicos. Y realmente así son las críticas aparecidas en «The Sunday Times», «Financial Times», «Daily Telegraph», «The Times», «The Observer», «The Guardian», «Evening News», «The Sunday Telegraph» y otros. ¿Cómo es posible que el resumen de la lectura de estos periódicos sea el de que «Yerma» no interesó a la crítica inglesa?

Hablando con Nuria Espert de la actuación de su compañía en el Festival de Londres nos cuenta los tumultos que se formaban para entrar al teatro, los grupos de personas que tuvieron que derribar a quienes les impedían la entrada por encontrarse el teatro totalmente lleno, la atención con que el público inglés seguía la representación a pesar de tener que hacerlo por me-

dio del nefasto, pero inevitable invento de la traducción simultánea —traducción realizada por especialistas en Lorca, al margen de la traducción oficial—, de las continuas visitas de eruditos en Lorca que obsequiaban a la compañía con sus libros editados, del contrato ofrecido por el Round House para que la compañía representara en temporada normal la obra que obtenía tanto éxito, la propuesta hecha por los organizadores del Festival para que el próximo año vuelvan con la misma «Yerma» y actúen de nuevo, pero dos semanas en lugar de una, del viaje que ahora prepara para representar en Nueva York, comercialmente, esta «Yerma» que, sin subvención de ninguna clase, empieza a pasearse por unos teatros y por unos críticos más acostumbrados que nosotros a espectáculos de mayor rigor.

—También el año pasado actuamos en festivales con «Las criadas», y obtuvimos, como se sabe, el primer premio del de Belgrado. También lo hicimos sin subvención. Y, al regreso, nos encontramos con muchas dificultades para estrenar «Yerma», y tuvimos que esperar bastante tiempo hasta conseguirlo... Si ahora, tras un esfuerzo increíble, vamos a Londres, debutamos e interesamos, pero aquí se dice que no hemos gustado, empiezo a no entender nada y a preguntarme qué es lo que se puede hacer, cómo hay que hacer las cosas, qué puedo decir para desmentir esa versión de la realidad...

¿Qué se puede hacer, pues, para que las escasísimas compañías privadas que se interesan en un teatro digno obtengan entre nosotros una cierta facilidad de trabajo? ■ G.

CANCION

Verano del 67 (las flores olvidadas)

La llegada de «Monterey pop» a nuestras pantallas

supone una agradable sorpresa para los aficionados al «rock». Hasta ahora, hemos vivido con una mezquina dieta que no llegaba a la película (invariablemente, de los Beatles) por año. En 1970 fuimos lo bastante ingenuos como para alimentar esperanzas respecto a «Woodstock». Naturalmente, alguien decidió que su contenido era demasiado peligroso y subversivo como para que la vieran los hijos (los pobres, tan impresionables...) de los que hicieron la guerra. «Monterey pop» no tiene cuerpos desnudos ni énfasis en la «hierba», y ha logrado pasar la Gran Muralla. Es una ocasión para regocijarse, tal vez signifique un cambio de actitudes por parte de las distribuidoras. De cualquier forma, significa que podemos disfrutar de una maravillosa película.

El Festival de Monterey entrará en la historia como el primero de los grandes festivales de «rock». En junio de 1967, un selecto grupo de artistas, que habían accedido a actuar gratuitamente, llegaron a Monterey para tocar ante una masa juvenil que descubría con sorpresa que de todos los rincones de California había venido gente igual a ellos. La euforia de la afirmación de la propia existencia como grupo, el entusiasmo de los músicos que tomaban conciencia de su papel como sacerdotes y dioses de la nueva religión, todo contribuyó a hacer de aquellos días una extraordinaria ocasión en que todos participaron sin saber que aquello no podría sentirse. Al año siguiente, bajo presiones de la Policía y los ciudadanos «decidentes» de la ciudad, se negó el permiso para usar los terrenos.

«Monterey pop» es la versión comprimida de las veintidós horas de música del Festival, junto con escenas que complementan lo que pasó en el escenario. El realizador es D. A. Pennebaker, del cual no conozco demasiados detalles. Acompañó a Dylan en sus jiras de 1965-66, y de ahí salió «Don't Look Back», una excelente pieza de «cinema verité», y «Eat the Documents», un documental para televisión que sólo ha sido exhibido en una ocasión. También colaboró con Godard en «One Ame-

rican Movie». En 1969 filmó en Toronto el Rock'n'Revival Show, con vistas a un film que aún permanece inédito. Pennebaker ha logrado capturar el espíritu del Festival, transmitiéndonos la pureza e ingenuidad de los genuinos «niños de las flores» en toda su esplendorosa belleza. La película dice más sobre los «hippies» que toda la literatura escrita sobre ellos. Simplemente, observa las expresiones de sus rostros cuando Ravi Shankar toca una raga. Toda la cinta es una sucesión



de momentos igualmente inolvidables: el furor de los Who destruyendo su equipo, el asombro del público en su primer contacto con Hendrix, las miradas de los policías, la exuberante secuencia de Otis Redding (parcialmente arruinada por la mala colocación de la cámara) y muchas cosas más. Es lamentable que no se incluyeran las actuaciones de Buffalo Springfield, Electric Flag, Quicksilver o Steve Miller, grupos que han desaparecido o que ya no tienen su formación original. Pero no los echarás de menos, te lo aseguro.

«Monterey pop» irradia el buen «karma» de una celebración de las fuerzas positivas de la vida, en la que músicos y audiencia se dieron mutuamente lo que cada cual necesitaba. Sin embargo, hay otro género de vibraciones, determinadas por el paso del tiempo como portador de muerte y desilusiones. Aquí puedes ver a Jimi, Janis, Otis, Al Wilson y Brian Jones tal como eran hace cinco años, antes de que desaparecieran

de nuestro lado, víctimas del estilo de vida que ellos crearon y predicaron, y que nosotros aceptamos. Y, sobre todo, la desintegración de lo que Otis llama «la muchedumbre del amor», de los que iban a redimir América con el «rock», el ácido y el amor. Chicago, Altamont, Kent, la epidemia de heroína, los «Weathermen», todo estaba a la vuelta de la esquina. Nos creíamos hombres maduros y aún no habíamos superado las primeras crisis de la adolescencia. Cuando salía del cine, sentí algo amargo y doloroso que no puedo explicar. Quizá era la resaca de los sueños imposibles. ■ DIEGO A. MANRIQUE.

Los recitales de Serrat

Más o menos, vino a decir Serrat que su versión de los poemas de Miguel Hernández no tenía importancia. Que lo importante era que la gente comprara los libros y conociera directamente al poeta. Que él era como un ejemplar de la revista «Life», en la que, por un lado, aparecía un espléndido retrato de Ho Chi-Minh, y, por otro, un fastuoso anuncio de la coca-cola. «Mi aportación es muy modesta; me he limitado a sacar del cajón unos poemas de un poeta que nunca debió estar encerrado en ningún cajón». En ese momento se oyeron algunas voces que decían: «Viva Serrat», «Viva Miguel Hernández»; luego, mientras Serrat cantaba los poemas que había adaptado, aplausos más o menos fuertes según si la versión era buena o regular. Es decir, intensos para «La nana de la cebolla», «Menos tu vientre» y «El niño yuntero», y menos fuertes para «Elegía» y «Para la libertad».

La primera parte de este recital que ha dado Serrat en Madrid fue un poco más movida. Era la parte de la coca-cola. Hasta hubo un señor que, lanzado al escenario con cierto enloquecimiento, le dio a Serrat las muletas que llevaba para que hiciera con ellas no se sabe bien qué. Serrat no las utilizó, sino que se las devolvió al señor, que

se puso muy contento. Los seguidores del cantante aplaudían el principio y final de cada canción; sólo hubo una voz en un momento que gritó: «¡Canta en cristiano!», cuando Serrat comenzaba en catalán «Mi calle».

A pesar de los entusiásticos aplausos, en el vestíbulo se oían comentarios menos entusiasmados; parece ser que este último recital de Serrat ha sido más flojo que los anteriores, como si le faltara voz, como si estuviese poco convencido, como si le interesara menos que antes lo que estaba haciendo.

Y es que, seguramente, esa posición difícil en la que Serrat se ha metido, mantener el giro que va desde «Nena, ¡qué va a ser de ti!» al «Pueblo blanco» (donde la tierra está enferma y no hay que hacer, lo mejor es partir, porque mañana no habrá lo que no hubo ayer), no debe ser nada cómodo. Ese lugar equidistante de la cal y la arena, donde no están los pomposos y sofisticados recitales de Raphael, llenos de coristas y números de circo (para los que Raphael es un lince admirable), pero donde no están tampoco las sobrias tertulias íntimas de los recitales de Víctor Manuel (ya lejos de ser el útero materno de los asturianos con «Paxarinos»), ese difícilmente equilibrado punto medio, que sostiene tanto una eficacia comercial como una ambigüedad más problemática, no debe entusiasmar a quien lo mantiene. Y Serrat, seguro en ocasiones, desvaído en otras, parece tratar de encontrar una clarificación de su trayectoria. Miguel Hernández no es Juan Ramón Jiménez, ni Machado, ni Camposamor.

El propio cantante definió mejor que nadie su situación. Quizá lo hizo en un tono peyorativo excesivo. Es difícil ser cantante de moda, vender muchos discos y negarse a ser tonto. Por eso, su trabajo, sus adaptaciones musicales o sus obras originales, sean mejores o peores, esté él unas veces menos cansado que otras, adquieren una proyección que casi es apasionante. Sobre todo, cuando hay muletas, gritos y aplausos. Sobre todo, cuando uno dice que es como una portada del «Life» y sigue haciendo cosas. ■ D. G.

ARTE

La primavera ha llegado a Barcelona con mucha mayor energía que a Madrid. En Madrid hemos agotado ya los nueve meses de invierno y tenemos ya a la puerta los tres «de infierno» que completan nuestro calendario. En Barcelona la tregua se dulcifica algo más. El ambiente cala en otras actividades no específicamente meteorológicas: por ejemplo, en las exposiciones. También en Madrid duran las actividades expositivas hasta la entrada de la canícula rigurosa, pero ya no tienen nada de primaverales. En Barcelona, ahora mismo, hay como una ráfaga primaveral que no es sólo climática, que incluso es estilística, que pasa por las exposiciones del momento.

Alberto Rafols Casamada

En la galería ADRIA. Barcelona

He llegado a Barcelona con el tiempo justo para ver la exposición de Rafols Casamada en la galería Adriá. Era en su último día de exposición.

No ha habido una confabulación expresa entre Rafols y la primavera previsible para organizar esa exposición. El acuerdo es cuestión de mera coincidencia. Pero si la muestra hubiese sido invernal, también hubiese sido primaveral —y entonces, como una anticipación— el conjunto de nuestro artista. Es que esa ha sido durante mucho tiempo la característica de la pintura de Rafols: no la de su «primaverismo», sino la de su alegría cromática, incluso la de una cierta «jole de vivre» mesurada y cordial, no sólo dada por la cromía, sino hasta por base argumental. En la época del predominio absoluto del aformalismo, Rafols no se opuso a esa tendencia. Tampoco la cultivó. Simplemente, él continuó fiel a su concepción pictoricista de las cosas, sin dejarse dominar nunca ni

por aquel fuerte tenebrismo expresivo, que era aquí una de sus características, ni por el culto desmesurado de la materia. Más que un expresionista, él prefirió ser siempre un pintor. Y eso, que nunca hay que considerárselo una norma rigurosa (ninguna de las normas de Rafols pueden considerarse petrificaciones rigurosas), esa opción en favor de la pintura frente a cualquier sugestión puramente expresivista, está en la línea continuativa de toda su obra. Pintor, siempre pintor, algunas veces exageradamente pintor. Le recuerdo ahora trabajos anteriores, en las que desplegaba grandes superficies cromáticas contrapuestas, pero con un acorde verdaderamente magistral.

De todas maneras, un cierto toque tangencial expresivista se mantenía en aquella obra, y se mantiene en esta que ahora nos presenta. Llegaba a ella más por la vía del humor que por la del dramatismo; más por la vía del juego —juego igual a creación— que por la de la imposición. Es decir, Rafols era —y es— un liberal. Toda su obra es como una táctica incitación a la sonrisa. La sonrisa..., no es, o debería ser, como la cifra heráldica del liberalismo?

La sonrisa, sí, pero eso quiere decir que la pintura de Rafols Casamada tiene un argumento, o por lo menos acepta un cierto tipo de alusión argumental... Es decir, eso quiere decir que la pintura de ese pintor, tan irremediamente pintor, se deja traspasar por ciertas «impurezas» argumentales que, por lo menos, son identificables por la vía del humor.

Pues en esta exposición, Rafols se nos muestra especialmente humoroso..., bien humorado, precisaría yo. Casi toda ella está montada sobre la incitación inicial —e ideal— de «Alicia en el país de las maravillas». Claro está que no se trata de ilustrar la conocida fábula de Carroll. Se trata de devolverle a los adultos de hoy una narración que nació en un poeta adulto y que encontró su clientela máxima entre los adultos. Se trata, sencillamente, de traspasar plásticamente la poesía literaria a partir de pautas en apariencia banales. El hecho es que el argumento perma-