



«La cocina», de Arnold Wesker.

sentarla. Obra que conserva su interés, su importancia no puramente circunstancial o como ejemplo de un movimiento, entre nosotros se ha beneficiado ahora de una excelente puesta en escena de Miguel Narros.

No era nuevo el planteamiento de Wesker al intentar concentrar en un microcosmos determinado toda una serie de conflictos y tensiones que caracterizan una estructuración del mundo, contra la que él adopta una postura severamente crítica. Relaciones de producción, lucha de clases, racismo, problemas de convivencia y de contacto erótico, carácter enajenante de un trabajo explotador forman un vasto conjunto que Wesker examina, analiza y sintetiza posteriormente en el recinto cerrado de la cocina de un gran restaurante. En diversos momentos de la obra se insiste en la idea de que el mundo está compuesto de «cocinas» como la que contemplamos, y cuya única diferenciación es el término con que se las denomina («fábricas», «oficinas», etc.). El esquema económico es siempre el mismo, idéntica la relación explotadores-explotados, no nos hallamos ante toda una concepción del hombre como simple fuerza de traba-

jo sujeta a un rendimiento traducible en el símbolo de uno u otro tipo de moneda.

A este punto de partida ideológico Wesker añade un tratamiento dramático que se acerca enormemente al documental cinematográfico, cuyos métodos expresivos han influenciado sin duda al autor de «Las cuatro estaciones» (1967), en cuya formación a salto de mata se incluyen varios cursos de dirección cinematográfica. En este sentido, «La cocina» no es, en principio, sino un documental de un día de trabajo cualquiera en un centro de producción cualquiera. Pero falso documental, por otra parte, en cuanto que Wesker no se limita a recoger incidencias banales o puramente cotidianas, introduciendo poco a poco esa consideración crítica que nace de su creencia socialista. El máximo acierto de la obra surge de su colectivismo, de la anulación de todo un esquema teatral según el cual existen protagonistas, antagonistas o personajes secundarios. Precisamente, si la segunda parte resulta menos convincente es porque Wesker abandona en cierto sentido el tratamiento colectivo en aras de una individualización de caracteres —quizá por el tiem-

po transcurrido— hoy se revela ingenua y hasta tópica. Al centrarse en «Peter» y su «búsqueda de sueños» como salida a la opresión diaria, el texto pierde fuerza, ya que se ve sometido a una poetización que sublima negativamente el estúpido realismo anterior.

El estreno de «The Kitchen» en el Goya madrileño tuvo —junto a las debilidades propias de tales representaciones— un tono de seriedad, de rigor y profundización en el texto, inhabituales en nuestros escenarios. Ya he elogiado el trabajo de Narros, a la altura de sus «Numancia» o «Un sabor a miel», que si culmina en espectacularidad al término de la primera parte —en que el ritmo de «La cocina» se transforma en locura apocalíptica—, me resulta de especial valor en los dos comienzos de acto, cuando el principio de una nueva jornada laboral y el descanso son recreados por Narros con mano maestra. Quizá en su puesta en escena yo echaría en falta una violencia aún mayor, así como un tratamiento más cuidado de los distintos planos sonoros en que se mueven los actores, dada su ubicación sobre el escenario. Actores que —en número de treinta y sin que quepan ape-

nas distinguo en su enjuiciamiento— se entregan de manera notable a la defensa de la obra. Sus muy distintas precedencias privan, sin embargo, de homogeneidad al conjunto, lo que seguramente Narros habría obtenido con un mayor tiempo de ensayos. Ello no impide en absoluto considerar «La cocina» como un espectáculo importante, digno de verse y aplaudirse en estos comienzos de temporada tan poco prometedores. ■ RAMON VALLE. Foto: RAMON RODRIGUEZ.

Una entre mil mujeres

Cualquier texto teatral traducido y puesto en escena supone siempre una versión. Un punto de vista sobre el texto original, que condicionan no sólo el traductor, sino el director, los actores, el decorador y cuantos elementos intervienen en el montaje. En el caso de «Una entre mil mujeres» (traducción de «Alfa-Beta», de E. A. Whitehead), esta «versión» surge un poco a contrapelo de la voluntad de sus protagonistas. La obra original, que juega dramáticamente a ser una ventanilla a través de la cual pueden contemplarse las relaciones de un matrimonio en tres momentos diferentes de su vida, intenta ser, por encima de defensas o ataques concretos, una exploración de la moral burguesa que determina el matrimonio. Sus componentes, aun cuando intenten transformar la relación legalizada, se verán condicionados por esa moral, de manera que sus intentos de liberación se convertirán en mecanismos de auto-destrucción. El problema, a ojos de Whitehead, se encuentra en que la moderna evolución de las costumbres —y, por lo tanto, de los criterios morales— no podrá ser seguida mecánicamente por quie-

nes, de antemano, no han adaptado a él su sentido de la moral.

El matrimonio protagonista de «Alfa-Beta» es así un ejemplo «entre mil»; dos posturas antagónicas ante la posibilidad del divorcio y que, de hecho, coinciden, a raíz de esos planteamientos morales, en la visión última de «su» moral. Según Whitehead no hay «buenos» ni «malos», sino víctimas de un engranaje social, del que difícilmente se libera uno. La cuestión, pues, no estriba —para los protagonistas-tipo de su obra— en imponerse unos nuevos mecanismos sociales, sino en variar sustancialmente los principios que los sustentan.

La versión española de la comedia varía el sentido original más allá del título. A mi juicio, la interpretación —fundamentalmente en el caso de José María Prada— y la dirección de José María Morera han determinado un texto radicalmente diferente, sin llegar a variar ninguna de sus palabras. Morera, por su parte, ha montado un melodrama con apariencia de comedia «distanciada». Y José María Prada ha construido un tipo enloquecido, inconsciente, de epidermis histriónica, que no conecta con las palabras que pronuncia. Surge así un fenómeno extraño: la representación española de «Alfa-Beta» se desdobra en dos direcciones. De una, la visual, y de otra, la sonora... Mientras los actores recitan un texto que determina una realidad, ponen en escena otro diferente que desmiente el texto pronunciado. Es difícil de creer que Prada «sea» el personaje que dice, y hay que inventarse algo más en el de Julita Martínez, ya que la crueldad de su personaje se ha transformado en el sufrimiento tónico de las madres españolas. Hay en este montaje español una clara trasposición de los principios morales de sus responsables, que viene a confirmar el

sentido último de la obra de Whitehead.

Sin embargo, a pesar de que la interpretación y el montaje que se nos ofrece sean epidémicos y poco elaborados, «Alfa-Beta» es una comedia poco común en los escenarios españoles de «vodeviles», tanguistas y traducciones infames. Y, por otra parte, dada la calidad del trabajo de Whitehead, su perspectiva sobre uno de los problemas más inmediatos de nuestra sociedad es importante y digna de ser conocida. ■ R. V.

Latinoamérica: Un concepto de teatro popular

En el marco del subdesarrollo de Latinoamérica es lógico que el tema del «teatro popular» se plantee con singular virulencia. La existencia de grandes masas marginadas del proceso cultural burgués y las duras condiciones en que viven obliga a los hombres de teatro a preguntarse a menudo qué sentido tiene su trabajo y en qué medida podría ser útil a tales masas. Todos los problemas estéticos son redimensionados —que no es lo mismo que soslayados— por cualquiera de los centenares de niños que duermen, incluso cuando aprieta el frío, sobre las aceras de Bogotá.

¿Qué ha de ser el «teatro popular»? ¿Cómo servir a esas masas de marginados? ¿Qué teatro corresponde a su realidad?

Las preguntas se repiten una y otra vez. Y las respuestas son, a menudo, elementales y panfletarias. En el fondo se trata, hoy por hoy, de una paradoja. ¿Cabe un «teatro popular» en una determinada situación de subdesarrollo social, político y económico? Para ob-

viar el paternalismo se dice, por ejemplo, que hay que enseñar a las clases populares los elementos de la expresión teatral, para que sean dichas clases las que, sin tutela de ninguna especie, elaboren su propio teatro. Pero, ¿quién sostiene ese teatro que pudiéramos calificar de previo al auténtico «teatro popular»? ¿de dónde sale el dinero mínimo que exige la producción de dicho teatro? Y, al margen de ciertas organizaciones políticas, sean obreras o estudiantiles, capaces de canalizar la proyección de ese teatro, ¿dónde convocar a los millones de latinoamericanos que viven todavía en lucha desordenada e individual por conseguir los medios cotidianos de subsistencia?

Ante todas estas preguntas, la fuerte «politicización» del concepto de teatro popular surge de un modo inmediato. En Manizales, grupos procedentes de diversos países expusieron sus experiencias en el campo del «teatro popular»; de estos debates salió un documento, quizá discutible en lo que pudiera tener de pretensión normativa, pero de enorme valor para comprender el estado de la cuestión. Reproduciré un par de párrafos del preámbulo: «El teatro deja de ser un producto estético encerrado en sí mismo y se transforma en una herramienta de trabajo al servicio de las masas populares en la lucha por su liberación total». O «Entendemos que el lenguaje teatral supone una unidad indisoluble entre lo que se dice y como se dice. Para dar contenido revolucionario necesitamos formas nuevas, revolucionarias. Sin embargo, nuestro lenguaje es transitorio. No está terminado. Busca constantemente su propia forma. Está en constante proceso de transformación mediante un contacto dialéctico con la realidad».

El debate se resumía en siete puntos, que se

consideraban el mejor exponente de cuanto se había dicho en este campo; el teatro popular debía tender a:

1. Formar espectadores críticos y participantes.
2. No desechar ninguna posible forma expresiva.
3. Plantear un debate posterior a las representaciones para tomar en cuenta la crítica de los espectadores.
4. Recuperar las formas culturales populares.
5. Crear una cultura nacional en oposición a la dependencia colonialista.
6. Mantener una actitud de constante autocritica, para ajustar el trabajo con la realidad.
7. Crear grupos formados por obreros y campesinos, para que, utilizando sus formas de expresión, den cuenta de sus propios problemas.

Creo que el documento posee una concreción muy interesante y que vale la pena, frente a las interpretaciones divagatorias que suelen hacerse del «teatro popular», conocer lo que piensan sobre él un puñado de grupos latinoamericanos que intentan, día a día, llevarlo a la práctica.

Casi obvio es añadir que se prefería la «creación colectiva», el espectáculo elaborado por todo el grupo, a los eslabones de la creación dramática tradicional, y que los participantes señalaban —contra los esquemas generalizados— la necesidad de «tomar en cuenta la situación política de cada país» y el consiguiente ajuste a su proceso. ■

JOSE MONLEON.

DISCOS

Un extraño brebaje

Jimí Hendrix soñaba con formar una gran orquesta que pintara «imágenes de la tierra y del espacio». John Lennon se lamentaba de no haber podido usar los «miles de monjes cantando» que originalmente concibió para «Tomorrow Never Knows». Peter Townshend habla de conciertos con dos mil pianistas. Las fantasías musicales de Roy Wood han sido algo más modestas: durante los últimos días de los Move, Roy no cesaba de hablar sobre una banda que estableciera el violoncelo como instrumento de «rock». A su debido tiempo este proyecto se hizo realidad en la Electric Light Orchestra. Pero antes de

que E.L.O. hiciera una impresión definitiva en la escena musical, las tensiones entre los miembros determinaron que Wood entregara el mando a Jeff Lynne. ¿Cuál iba a ser el próximo paso del inquieto músico de Birmingham? Los Move aún existían como grupo de estudio; el incompleto LP en solitario sugería que tal vez no habrían nuevos conjuntos, y ¿qué fue de aquellos planes de desarrollar las ideas esbozadas por los Beatles en «I Am The Walrus»? Pronto se anunció que Roy volvería a la carga con un grupo llamado Wizzard que iba a tocar «rock and roll with a difference».

«Ball Park Incident» y «See My Baby Jive» —los dos primeros singles de Wizzard— no nos prepararon para lo que viene en el primer LP del grupo (1). Un amigo mío, cuyos gustos se inclinan hacia lo esotérico, me dio el disco diciendo que era «lo más desquiciado y

(1) WIZZARD: «Wizzard Brew» (Harvest J 062-05.276).

raro que he oído». Y es que la nueva banda de Roy Wood es una hidra de infinitas cabezas, un puturri de ideas sugerentes, indisciplina, pedantes, ingeniosas y confusas, cuyo resultado es una fuente continua de sorpresas, aunque no sea siempre muy satisfactorio.

¿Qué es lo que ronda por la cabeza de Roy Wood? Por de pronto, convertirse en el Phil Spector de los años setenta. «You Can Dance The Rock and Roll» y «Buffalo Station-Get On Down To Memphis» abren respectivamente las caras uno y dos del disco con todo el impacto de una estampida de elefantes, una masa sonora densa y brutal formada por capa sobre capa de instrumentos encima de la cual está Roy gritando para hacerse oír. Pero el mago nos reserva algunas sorpresas: «Get on Down To Memphis» desemboca en unos compases de «jazz» a lo Nueva Orleans que inmediatamente dan paso a un trozo en mono que reproduce fielmente el so-

nido de las grabaciones primeras de Elvis Presley en los estudios Sun. «Meet Me At The Jailhouse» es una larga pieza con abundantes solos de todo tipo de saxos saltando desde ambos altavoces. El siguiente tema es una cosa llamada «Jolly Cup of Tea», que suena como la banda de la RAF tocando en Wembley en el descanso de la final. Algo tan genuinamente inglés como sir Winston Churchill e igualmente enojoso. «Gotta Crush About You» continúa usando el argot y la mitología juveniles de los años 50 y es... otra imitación de Elvis. La obsesión de Wood con el «Rey» no es algo reciente (recuerda «Don't Mess Me Up», en el LP que los Move hicieron para Harvest) y le ha valido ser invitado a componer algunas canciones para su próximo disco. Esta es además un magnífico «rock and roll», libre de la nostalgia artificial que empaña «Crocodile Rock» y demás recreaciones de la época. El final es «Wear A Fast Gun», una balada sinfónica con algunos toques de «Penny Lane» en los arreglos y una duración excesiva.

Alguien ha acusado a Roy Wood de intentar reducir su música a los elementos más triviales para poder ser consumida masivamente, tal como hacen Roxy Music o E. L. & P. Aunque ello fuera cierto, no se le puede culpar por intentarlo. Wood ha sobrevivido gracias al proselitismo de unas pocas docenas de críticos y aficionados, sin los cuales estaría recorriendo los cabarets del Norte de Inglaterra o escribiendo canciones para Eurovisión (cosas que se vio obligado a hacer no ha demasiado tiempo). Roy aspira a convertirse en la figura popular que debía ser, más que a continuar siendo el ídolo de un puñado de coleccionistas. Su nueva banda posee suficiente potencial para contentar a todos si no se pierde en balbuceos

