

CTACULOS • ARTE • LE

lean este libro. ■ ENRIQUE MIRET MAGDALENA.

TEATRO

Algo del TEI

En nuestras crónicas teatrales venimos, desde hace tiempo, reclamando para los escenarios españoles mayor rigor en las direcciones escénicas y mayor seriedad, en términos generales, para muchos de los actores que interpretan tal o cual obra, sin esforzarse en exceso por entender el sentido último de su trabajo o hacer más verosímil su interpretación. Paralelamente a esta reclamación, hemos venido destacando el trabajo de varios de los llamados grupos «experimentales» que, por encima de sus particulares puntos de visión sobre el hecho teatral, si son capaces de proponer esa seriedad profesional que, paradójicamente, no siempre los «profesionales» tienen. Y, entre esos grupos, hemos hablado repetidas veces del TEI como avanzada de un sistema de trabajo conjunto —principalmente de un trabajo de interpretación—, capaz de superar la media reinante en nuestros escenarios y de proponer nuevos puntos de trabajo para un entendimiento del teatro como fenómeno cultural y artístico de ambiciosas proporciones.

Al nombre del TEI se añaden fácilmente el de Els Joglars y, en ocasiones, el de Los Goliardos (aunque éste más preocupado por la «puesta en escena» y la «intencionalidad» de sus espectáculos que por el sistema de trabajo en sí) y varios otros. Lo excepcional en el TEI

estriba en que, al margen de sus trabajos para el exterior, completa la investigación teatral en su propio laboratorio y renueva continuamente sus puestas en escena, en función de la experiencia adquirida ante el público.

Hace una semana tuve oportunidad de asistir a una de las representaciones que daba en el teatro Poliorama, de Barcelona, de «¡Oh, papá, pobre papá...!». Y había que reconocer que fuera del ámbito del estrecho local del Pequeño Teatro, de Madrid, el TEI adquiría una perspectiva nueva y más rica. Si bien era claro cómo algunos de sus más jóvenes alumnos no pueden resistir aún la prueba de la «profesionalidad», también era cierto cómo el resto del grupo, en unas dimensiones escénicas «adultas», permitía la supresión del amateurismo y exigir al espectador un juicio marginado de paternalismos o simpatías pochás. Y, efectivamente, el público asistente (quizá en algún sector sorprendido ante lo que veía) no podía escamotear su entusiasmo al finalizar la representación. Sin embargo, ese público era notablemente escaso, hasta el punto de que la obra debió ser retirada de cartel, seguramente antes de lo previsto.

En otro teatro de Barcelona se seguía poniendo «Los buenos días perdidos», de Antonio Gala. Y era asombroso contemplar cómo, mientras las repeticiones del TEI no hacían sino enriquecer el texto que representaban, en aquel otro teatro, decididamente más «profesional», la costumbre había obligado a transformar la obra en un repertorio de soniquetes y estribillos que contradecían tanto el excelente texto original como el primitivo trabajo de la compañía en el momento de su estreno. Curiosamente, esta «popularización» (o «ramplonización») llenaba de espectadores el local barcelonés.



«¡Oh, papá, pobre papá...!».

Ignoro si estos dos hechos posibilitan el enunciado de un síntoma. Había otros teatros en Barcelona (con el espectacular «Yerma», de Víctor García, o con el divertido montaje de Los Goliardos sobre «La boda de los pequeños burgueses») que también atraían a los espectadores. Pero entre los varios espectáculos —Martínez Soria, gran taquillero, aparte—, yo diría que el auténticamente renovador de los que la cartelera barcelonesa exhibía esa semana era el del TEI, con su «¡Oh, papá...!». (Ignoro si lo mismo ocurre actualmente con «Proceso por la sombra de un burro», la obra que presenta reemplazando a la anterior.) El trabajo que se mostraba en el escenario del Poliorama era producto de un continuo estar en la brecha, de un método abierto, pero riguroso (que los hombres del TEI se han impuesto como suyo), del análisis de un texto cuya significación en un momento como el nuestro es cuanto menos apasionante. ¿Son, desgraciadamente, necesarios otros alicientes para interesar a nuestro espectador de teatro? ■

RAMON VALLE.

Salom, Loperena y Cia... contra Behan

Brendan Behan (Dublín, 1923) tan sólo escribió dos obras de teatro: «The square fellow» y «The hostage». Esta última —que primero fue guión radiofónico— se representa ahora en Madrid bajo la traducción de su título, «El rehén», en castellano. Ya puesta en escena en ocasiones anteriores por el grupo Akelarre, de Bilbao, y por la compañía de Gemma Cuervo y Fernando Guillén dentro de una de las Campañas Nacionales de Teatro, nos llega ahora en una desafortunada y mixtificadora adaptación de Jaime Salom, manteniéndose tanto la dirección de José María Loperena como la interpretación, encabezada por Javier Loyola y Queta Claver en un idéntico nivel negativo.

Los responsables del montaje madrileño atacan la visión que de «El rehén» tuvo Joan Littlewood cuando la estrenó en el Theatre Workshop el 14 de octubre de 1958, y que había inspirado decisivamente posteriores puestas en escena. Acusándola de «contra-

laia

...es tiempo de leer

COLECCION «PAPEL 451»
Textos básicos para interpretar científicamente la realidad.



François JACOB
LA LOGICA DE LO VIVIENTE
Una historia de la herencia
Para una concepción materialista de la biología.
¿El anti-Monod?



Daniel VIDAL
SOBRE LA IDEOLOGIA
El caso particular de las ideologías sindicales



David HOROWITZ
MARX Y LA ECONOMIA MODERNA
Cien años de teoría económica marxista.

J. de AJURIAGUERRA
LA ESCRITURA DEL NIÑO

- I. La evolución de la escritura y sus dificultades.
- II. La reeducación de la escritura.



En la Colección
EDICIONES DE BOLSILLO
«Libros como instrumentos de trabajo»

Manuel TUÑÓN DE LARA:
LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX
El siglo XIX definitivamente reivindicado

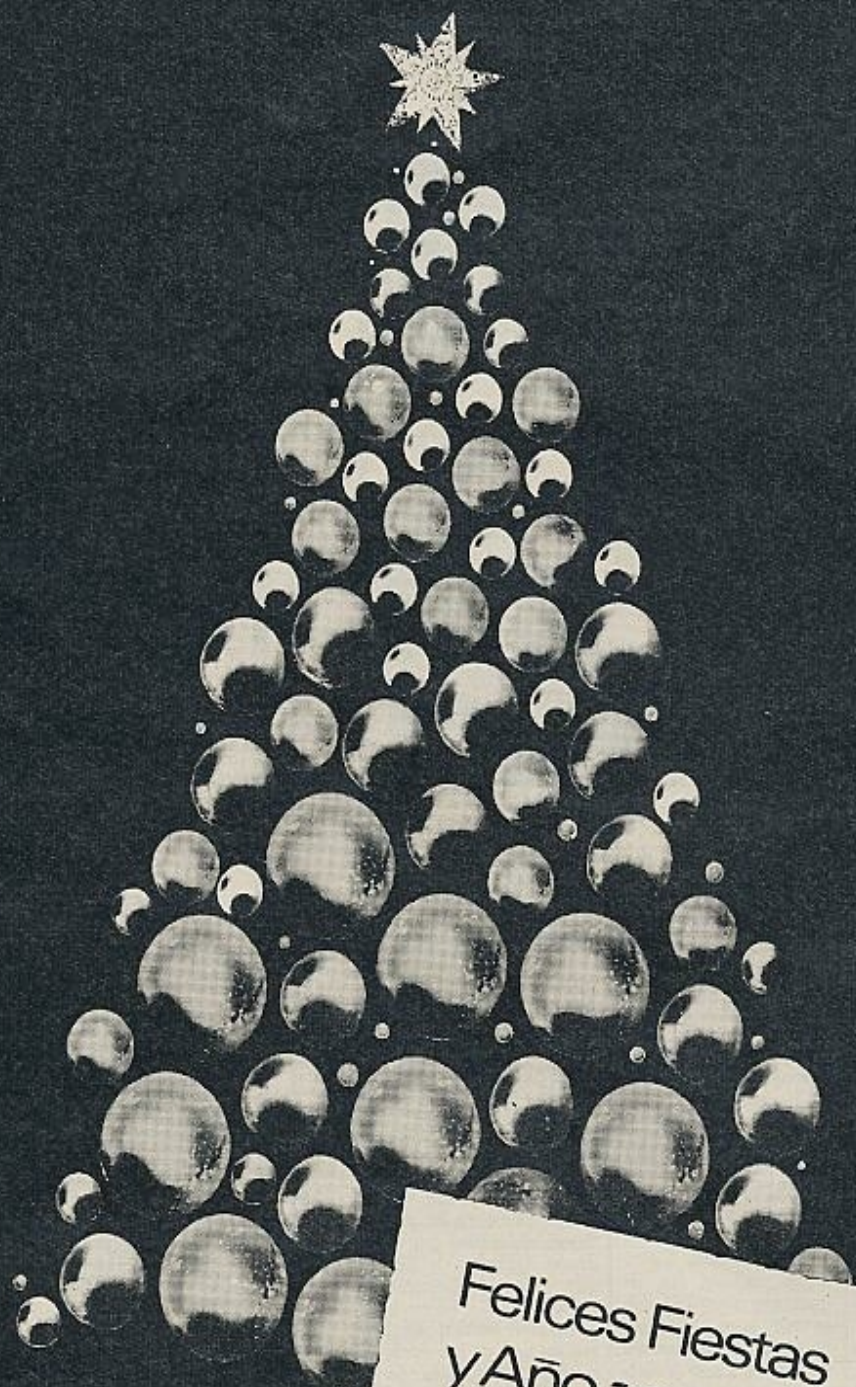
Margaret MEAD:
SEXO Y TEMPERAMENTO EN LAS SOCIEDADES PRIMITIVAS

CARR, CROCE, GANDHI y otros:
LOS DERECHOS DEL HOMBRE
Edición conmemorativa del XXV aniversario.

Pedidos a:
DISTRIBUCIONES DE ENLACE

Ballén, 18 - Barcelona-10





Felices Fiestas
y Año 1974



**BANCO
CENTRAL**

su banco amigo

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

dición con un texto claramente anárquico que escapaba continuamente de las rígidas reglas brechtianas—dado que la escenificación de la directora británica se mantenía fiel a las formas del «teatro épico»—. Jaime Salom propone un distinto acercamiento al texto de Behan, que acentúe los componentes «poéticos», «farsescos» y, por otra parte, «naturalistas» de la obra. Aquí, y no en la línea elegida por la Littlewood, es donde yo veo la contradicción. Porque si, indudablemente, «El rehén» manifiesta la postura anárquica de su autor cara a unos hechos de su país, el trabajo del adaptador y del director ha de conformar precisamente esa anarquía, mostrando sus límites, clarificando sus ambigüedades. La labor ordenadora que el montaje debe realizar con respecto al texto en bruto de que parte es la propia raíz del proceso en que culmina el hecho escénico. Joan Littlewood escogió el brechtianismo—al que además se presta espléndidamente el escrito por Behan— para llevar a cabo dicha ordenación. Que en el caso de Loperena y Salom se halla totalmente ausente, al moverse en unos moldes tradicionales, que pretenden divertir o conmover al espectador de una manera primaria, hasta deformar los propios significados, incluso la textura ideológica, de «The hostage».

No quiero decir con ello que el único posible montaje de la obra tenga que moverse necesariamente dentro de las formas épicas, pero lo cierto es que la alternativa que se nos propone desde el Bellas Artes madrileño es claramente inválida. En su búsqueda, de un teatro popular (búsqueda interrumpida por la muerte, que le sobrevino en marzo de 1964 tras una muy agitada vida que incluye periodos de colaboración con el IRA, cárceles, actividades manuales y periodísticas y una notable afición a

lo que se suele calificar de «excesos»), Brendan Behan marchó por el camino del espectáculo integrador, que incluye un lenguaje cotidiano de los sectores cuya problemática no acostumbra subir a escena, un desgarrar en los comportamientos que se acerca hasta la parodia y una utilización de canciones y bailes populares, incluidas no sólo para dinamizar la acción, sino como expresión realmente autóctona que sirviese, al mismo tiempo, para quitar «trascendencia», «emoción», «identificación puramente sensible» con lo que se narra. No nos hallamos, entonces, nada lejos de la vía ejemplificada y perfeccionada por Bertolt Brecht. Del que, sin duda, le separa, por otro lado, la menor entidad ideológica de Behan, su pretendida «independencia» que acaba por ser fuego de artificio contra tirios y troyanos, el escaso control que en muchas ocasiones mantiene sobre su mismo material dramático. Aquí es donde—como antes decía— tienen su puesto protagonista el adaptador y el director, si es que merecen el nombre de tales.

Por desgracia, ninguno de los que ahora han emprendido la tarea de acercarnos al autor irlandés era el más adecuado para hacerlo. Jaime Salom me parece una clara antítesis de Behan, sólo hay que pasar su producción propia. Como era de temer, ha aproximado hacia sus concepciones ideológicas y estéticas el texto de «El rehén», empobreciendo además su lenguaje, según se puede apreciar con la lectura directa del mismo o con su traducción castellana, publicada entre nosotros en el número 81 de «Primer Acto». Suprimiendo diálogos, inventándose otros (como el muy decisivo de Teresa al final de la obra, o chascarrillos, juegos de palabras y chistes para divertir al espectador habitual del Bellas Artes), ha hallado en su fiel director,

Loperena, el impagable colaborador para deteriorar—mucho más aún que los quince años transcurridos— la obra de Behan. Tampoco los actores—excepto Carmen Maura— han querido quedarse atrás: los habituales «números» de Javier Loyola y las miradas al público de Queta Claver son de primerísima categoría. ■ R. V.



CINE

Desde una óptica adolescente

Hay películas cuyo elogio resulta «peligroso», por cuanto la postura favorable del crítico puede ser mal entendida. Normalmente, el lector no atento simplifica el contenido del comentario en una o dos frases, referidas a si el film en cuestión «le ha gustado o no» al firmante, sintetizando en un «lo pone bien o mal» todo su juicio. Se olvidan así casi siempre diversas matizaciones fundamentales, el sistema de valores y contravalores puestos en juego, los supuestos explícitos e implícitos desde los que el crítico efectúa su análisis y, sobre todo, el terreno de juego planteado por la obra que se considera. Si no atiende a estos elementos, el lector caerá en el mismo maniqueísmo mental de que el comentarista está obligado a huir. Con lo que sus esfuerzos por escapar de un crítica puramente valorativa, esquemática, calificativa, habrán resultado en buena parte baldíos.

De no tener en cuenta lo dicho, mal se entenderá nuestro trabajo, y, concretamente, esta reseña de «Jeremy»,

de Arthur Barron (1972). Obra de un voluntario tono menor, narra con sensibilidad y conocimiento psicológico la relación erótica de dos adolescentes de dieciséis años entregados a una actividad de tipo musical. Estos son exactamente los límites en que se desenvuelve la película, aquéllos dentro de los que debe moverse cualquier valoración. Si abstraemos los términos «erotismo», «adolescencia» o/y «música», dicha valoración será inadecuada al situarse en un terreno distinto al que marca el film. Mezclándolos como en una coctelera, Barron ha logrado con su «opera prima» (realizada en 16 mm.) un producto verosímil, en el que se mantiene una lógica interna entre los personajes y los hechos que viven, directa consecuencia de su manera de desearlos, sentirlos y afrontarlos. Por ello son útiles—cara a la propia coherencia interior de la historia— todos los datos que Barron (1) va suministrando a lo largo de ella. Y aún más que útiles, imprescindibles para no universalizar la anécdota, para no convertirla en una idealística «historia de amor», en un instrumento torpemente generalizador.

Esta es la diferencia fundamental con «Love Story», de Erich Segal y Arthur Hiller, de la que—con protagonistas más jóvenes— se ha considerado a «Jeremy» como una repetición. Pero si bien es cierto que el film de Barron no escapa en varios momentos ni al ternurismo (banda musical de Lee Holdridge), ni al tópico (dificultades de Jeremy para ponerse en contacto con Susan, superadas gracias a su «despreocupado» amigo Ralph, y las conversaciones posteriores entre ambos), ni a la facilidad (relación de Jere-

(1) Profesor de cine de la Universidad de Columbia, con unos treinta documentales en su haber, entre los que figuran los dedicados a Griffith, Johnny Cash y Kennedy.



«Jeremy», de Arthur Barron (1972).

my con sus padres), y que siempre está narrado desde una óptica adolescente, también es verdad que sus imágenes poseen una sinceridad y una capacidad descriptiva de sentimientos y ambientes de las que «Love Story» se mostraba ayuno. El hecho de que dos películas se muevan en órbitas paralelas no prejuzga necesariamente su similitud, sino que más bien realza sus contrastes, acentúa—como acabamos de ver— sus diferencias.

También contrariamente a la novela de Segal o al film de Hiller, «Jeremy» no es una obra conformista cara a las relaciones eróticas. El encuentro de estos dos adolescentes solitarios, sensitivos, apasionados en cuanto melómanos, no se efectúa de manera platónica, conforme a unos clichés de mixtificado romanticismo. Las diversas etapas por las que va pasando su proceso de conocimiento mutuo culminan y se realizan plena y realmente en su primera experiencia, de la que salen enriquecidos, alegres, maduros. No nos hallamos, entonces, ante la típica historia del «primer amor» ante una mitificación de los paseos en compañía y las manos juntas. Se ha dado un importante paso adelante, y como continuación lógica de su trayectoria, Jeremy y Susan—sin complejos, inhibiciones ni trascendentalismos de ningún tipo— hacen el amor. Que con ello dos perso-

nas de dieciséis años logren una vivencia satisfactoria, y no una culpa que les persiga o una condenación eterna, me parece que es proponerle algo positivo al espectador. Y mucho más todavía al espectador español, aunque se le haya privado de parte de esta secuencia fundamental y el sector de público al que esencialmente va destinada «Jeremy» no pueda verla por estar prohibida entre nosotros para menores de dieciocho años. ■ FERNANDO LARA.

Un borrador de Nazarin

Así califica Ado Kyrou la película de Buñuel «La mort en ce jardin», y diecisiete años después de su realización, ésta parece ser su cualidad fundamental. De hecho, como «La fiebre sube a El Pao», esta coproducción franco-mexicana sufrió tantas imposiciones de los productores, que, según el propio Buñuel y sus historiadores, resulta prácticamente imposible entender ahora cuáles fueron las primitivas ideas que se querían desarrollar en la película. Forzada a ser una más de aventuras, el mundo buñueliano lucha por aparecer entre una maraña de tópicos de género. Entendida la película como una de más de su autor, y estando ya en la clave de las constantes buñuelianas, puede resultar factible entenderla dentro de su poética, pero