

superado generalmente. Y aún permanece fresco el recuerdo de su «Morir de amor», que también incidía en la banalidad y el efectismo barato. Y, también como en aquella ocasión, su película sufrió los rigores pudibundos de la censura española, que reelaboró la película ofreciendo a su protegido espectador un montaje diferente, de impecable realización técnica, pero más engañoso aún que la propia película. ■ **DIEGO GALAN.**

te razón sería que esta aproximación a la obra y la personalidad de Buenaventura no puede entenderse como el simple interés por un individuo concreto. Enrique Buenaventura —y le he visto moverse y hablar en Festivales, Muestras y Confrontaciones de teatro latinoamericano— es una de esas personas que sirven para nombrar todo un movimiento. Reunirse varios grupos españoles, sumar las aportaciones necesarias y traerse de Cali a Enrique Buenaventura para que dé un cursillo en Madrid, con escapada a Valencia, sin poder ir a otras capitales por la perentoria necesidad de reintegrarse a su Universidad colombiana, es un hecho inimaginable en el panorama teatral español de años atrás.

Yo recuerdo cuando hablar de un autor latinoamericano tenía en España un vago aire entre oficialista y anacrónico. Luego, tras el golpe cubano, la cosa cambió. Había un nuevo concepto de Latinoamérica que oponer a la cotidiana retórica colonial. Pero la verdad es que si en el orden político, en lo que pudiéramos llamar «términos generales», América Latina empezó a significar otra cosa —cómo no recordar, por ejemplo, la consternación de los que veían poco menos que un insulto a nuestro país y una «maniobra internacional» en la abdicación del nombre de Hispanoamérica?—, en el plano teatral continuaba siendo una tierra terriblemente lejana. Suárez Radillo, que intentó e inició en el Colegio Mayor Guadalupe una temporada de teatro latinoamericano, hubo de renunciar pronto a sus propósitos. Cuzzani («El delantero centro murió al amanecer» y «Una libra de carne») fue el primer autor que aquí sonó entre los grupos de cámara. En seguida le llegó el turno a las «Historias para ser contadas», de Dragún. Los dos, argentinos. Aunque todo se quedó en la superficie, incluidas las buenas intenciones de la Editorial Aguilar con la pu-

blicación de volúmenes dedicados a los distintos teatros de aquellos países, quizá porque los prólogos y la selección de títulos estaban hechos con más erudición literaria que verdadera participación en los nuevos movimientos teatrales. También desde la colección «El Mirlo blanco» y las páginas de «Primer acto» se hizo lo que buenamente se pudo. Pero...

Es ahora cuando, al fin, las cosas —quizá contando con los esfuerzos citados y otros semejantes— parece que empiezan a cambiar. El grupo Nuevo Mundo, con el chileno Jorge Díaz al frente, es, desde hace algún tiempo, una compañía que se mueve por nuestros centros culturales. Y Manizales —y justo es citar el nombre de su director, Carlos Ariel Betancur—, con estar tan lejos, un fenómeno que interesa. Del Manizales del 71 «salió» el nombre de Buenaventura. Y del Manizales del 73, con participación de «La Cuadra» y «Tábano», la profundización en el acercamiento al joven teatro latinoamericano —muchos de cuyos temas y necesidades, salvando las diferencias entre la situación política y cultural de cada país, son también los de nuestro teatro independiente— y el viaje a España de Enrique Buenaventura.

A muchos de los que asistieron al cursillo del infatigable Buenaventura, con sesiones de nueve o diez horas diarias de trabajo ininterrumpido, les he oído decir que de buena gana invitarían a Atahualpa del Cioppo, el director uruguayo, otro hombre clave en el teatro contemporáneo de América Latina. Al margen de que venga o no Atahualpa, pienso que este interés por lo de allá —en el que incluyo la larga gira de «La Cuadra» por América y el hecho de que no regresaran a España con el grupo cuatro actores de «Tábano»— es algo decididamente positivo, que replantea una relación teatral a menudo degradada por la retórica del paternalismo. ■ **JOSE MONLEON.**



Representación del «Entremés famoso sobre da pesca do río Miño», por el Teatro Circo, de La Coruña.

Teatro gallego y grupos gallegos de teatro

Estas Navidades han sido una ocasión para el encuentro de varios de los grupos de teatro más representativos de Galicia, al participar en Marín, pueblo en medio de la Ría de Pontevedra, en su I Semana de Teatro. La organización de muestras teatrales que se experimenta actualmente a nivel nacional es un factor de vitalidad cultural que no se debe desdeñar; el despertar de las provincias de su largo letargo y el posible anuncio precursor de una nueva mentalidad con mayores exigencias. Y en el caso de las regiones de cultura propia significa una búsqueda de su entidad y su forma de conseguirla.

En el año 73 tuvieron lugar en Galicia la I Mostra de Ribadavia y las II Jornadas de Vigo, iniciando el camino que la Semana de Marín ha proseguido. Y tanto de las obras presentadas en ellas como de los coloquios han surgido respuestas a la problemática con la que se enfrentan quienes intentan expresarse a través del teatro. Un público potencial, del que más de los dos tercios hablan normalmente en gallego, pero que no suelen asistir a los escasos espectáculos que llegan a la región; unos grupos cuya mayoría de componentes proceden de la clase social que únicamente habla en castellano; pobreza de repertorio que ofrezca interés; dificultad de difusión de las actividades de los grupos de

teatro locales; éstos son los aspectos en discusión a los que comienza a encontrarse soluciones satisfactorias. Me voy a fijar en dos obras presentadas en Marín que esclarecen el tema.

La primera es el «Romance de Micomicón Adhelala», montado con imaginación y humor por el grupo Rosalía de Castro, de Santiago. La obra pertenece a las «Farsas para titeres» que Eduardo Blanco Amor publicó en exilio, en Montevideo, en 1939, y que hace poco se ha reeditado en texto bilingüe. Blanco Amor se halla estrechamente vinculado al teatro de su región desde aquellos tiempos en los que fundó en Buenos Aires el Teatro Popular Gallego, montando en colaboración con Castelao la obra que se puede considerar fundamental en el teatro gallego: «Os vellos non deben de namorarse». Instalado de nuevo en Galicia, trata de aportar sus experiencias en el terreno de los textos dramáticos. Poco después de reeditar sus «Farsas para titeres» se dio cuenta, asombrado, de que la «avidez con la que se han echado sobre estas pobres farsas más que están hechas para titeres demuestra que no hay repertorio en gallego. Esto es lo que me llevó a escribir precipitadamente un libro con cinco o seis piezas inmediatas para llevar al teatro con la más absoluta pobreza de medios y que se puedan hacer en una feria, un atrio o un teatro normal» (1). Este libro se halla en imprenta y se llama «Teatro para xentes», en

donde incluye entremeses «ultra-clásicos» de Cervantes y Lope de Rueda, no traducidos, sino recreados para la circunstancia gallega actual. También ha efectuado una catalogación de obras gallegas antiguas, en la que entran más de ochenta títulos que admiten adaptación.

Ahora comienzan a ser conocidas algunas de estas piezas, entre las que se pueden incluir otras tradicionales parateatrales en las que la cultura gallega es abundante, como autos medievales, carnavales, residuos juglares y de ferias, etcétera. Precisamente en Marín se ha estrenado la primera obra conocida escrita en gallego, el «Entremés famoso sobre da pesca do río Miño», por el Teatro Circo, de La Coruña, grupo de accidentada historia. El manuscrito no original del «Entremés...», del siglo XVII, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, habiendo sido exhumado hace pocos años.

«Su tema es uno de tantos episodios fronterizos que ocurrían en aquella época, cuando todavía estaba fresco el recuerdo de la guerra hispano-lusitana y surgían problemas ocasionados por la pesca y el pastoreo en común, que, sin embargo, no llegaban a interrumpir las relaciones amistosas entre los pueblos cercanos de Portugal y Galicia, basadas en su concurrencia a ferias y fiestas, el comercio y las bodas entre vecinos de ambos países. Su autor, el licenciado Gabriel Feixoo de Araújo, apenas se sabe nada de él» (2). La falta de profundización histórica en el montaje del Teatro Circo y la dificultad en entender su lenguaje arcaico pesan mucho a la hora de considerar si la energía gastada por los componentes del grupo en evitar la reconstrucción arqueológica y erudita ha sido eficaz o no.

La otra vertiente de los grupos gallegos de teatro que realizan su trabajo en castellano estuvo representada por

(1) Declaraciones a «Primer acto», núm. 163-164.

(2) Fermín Bouza «Liriar do "Entremés..."».

TEATRO

Enrique Buenaventura, en España

Aprovechando las «vacaciones de Navidad» y la pausa que suponían en su cotidiano trabajo en la Universidad de Cali, acaba de pasar varias semanas en España el colombiano Enrique Buenaventura. El hecho de que se trate de uno de los autores más significativos de América Latina, tanto por los temas y forma de sus obras, como, sobre todo, por su modo de encarar el fenómeno teatral en general, sería ya motivo más que suficiente para comentar su breve estancia en España. Importa, sin embargo, referirse a ella por otras razones. La primera, porque su presencia aquí ratifica el interés de nuestro teatro independiente —que es el que ha costado su viaje a España— por un autor de quien se ha montado alguna obra, se han publicado varias en «Primer acto» —la última, «La denuncia», presentada en el reciente Festival de Manizales— y se han estudiado algunas de sus aportaciones teóricas, muy específicamente las que se refieren a la «creación colectiva». La segunda y más importan-

DEFENSA RACIONAL Y EFICIENTE DEL CONSUMIDOR

HOMOLOGACION DE LOS PRODUCTOS E INFORMACION AL PUBLICO, OBJETIVOS DEL INSTITUTO INTERNACIONAL PARA LA DEFENSA DEL CONSUMIDOR (I. C. D.). ORGANIZACION PRIVADA AL SERVICIO DE LOS CONSUMIDORES ESPAÑOLES

Como ya conocen los lectores, se ha constituido en España el Instituto Internacional para la Defensa del Consumidor.

El ICD nace en España en unos momentos particularmente importantes. A la preocupación por el alza de los precios se une el interés general por el tema de la calidad. La actuación del Gobierno a través del Ministerio de Comercio ha sensibilizado notablemente a los consumidores. Pero el Estado no puede llegar a un ámbito total. Por otra parte, la esfera privada en la que se mueve el Instituto puede atender no sólo a las calidades mínimas o elementales, sino también a aquellas de nivel superior.

El ICD en España viene a sumarse al movimiento general que en el mundo desarrollado ha impulsado a los consumidores a la defensa de sus intereses.

Las experiencias adquiridas en diversos países, y sobre todo en Estados Unidos, indican que la defensa del consumidor ha de instrumentarse principalmente en dos fases: la homologación de los productos y la difusión de sus resultados entre el público.

La homologación de los productos

El procedimiento ICD (Instituto Internacional para la Defensa del Consumidor) para homologar los productos será el siguiente:

1. Obtención de muestras del producto en establecimientos comerciales normales, con intervención de notario.
2. Envío de las muestras a los laboratorios (preferentemente oficiales y públicos) más cualificados de España y del extranjero para la realización de todos los análisis necesarios para el control de la calidad de los productos.
3. Inspección directa de las cadenas de fabricación como garantía de que todos los productos son elaborados del mismo modo.
4. Estudio, a cargo de

técnicos y economistas, de los procesos comerciales de cada marca y de cada producto, y especialmente a lo que se refiere a distribución, precios, servicios, etcétera.

Periódicamente, y con la frecuencia necesaria, el INSTITUTO llevará a cabo nuevos controles de calidad, que en el caso de dar resultados negativos llevarían consigo la pérdida de la homologación, lo que se daría a conocer a través de los medios informativos.

La información al público

Pero no basta la homologación, ya que, con ser importante y decisiva, si no llega fácil y directamente al conocimiento del consumidor, no habrá obtenido su objetivo final.

El ICD considera que la mejor forma de defender al consumidor es mantenerle bien informado.

De ahí que para realizar eficazmente este cometido utilice dos sistemas: la publicidad y la información de los puntos de venta.

Publicidad en su sentido más puro, el de dar a conocer de una forma clara y objetiva los resultados obtenidos, empleando para ello los medios idóneos de comunicación de masas.

Esta acción se complementa con una adecuada información del mismo punto de venta, en ese lugar en que el consumidor tiene la posibilidad de realizar una buena... o no tan buena elección.

El Instituto Internacional para la Defensa del Consumidor utiliza ambos medios en su deseo de que el público esté informado permanentemente sobre los resultados de los estudios, análisis y homologaciones que el Instituto realiza para garantizar, tanto al buen fabricante como al consumidor, que los productos responden a las exigencias de todo orden que permiten las técnicas actuales y a que obligan el desarrollo creciente y la exigencia de una mayor calidad de la vida, tanto en España como en el resto del mundo. ■

Los organizadores, el GATMA de Marín, con unas farsas de Martínez Ballesteros y Martínez Mediero y una creación colectiva; gente con entusiasmo que ha superado la poca colaboración de los organismos locales (la subvención fue en total de 15.000 pesetas, y la entrada era gratuita) para llevar adelante la Semana y el Esperpento, Teatro Joven de Vigo, que iba a ofrecer su «Milagro en el Mercado viejo», de Dragón, pero una indisposición del personaje central les impidió actuar, aunque participaron en los coloquios. Para ambos grupos, lo importante es crear afinidad al teatro en un público que apenas lo conoce, y el lenguaje de la expresión es secundario. De todos modos aceptan que su dinámica puede llevarles en corto plazo de tiempo a sentir la necesidad de expresarse en la lengua local.

Quede esta crónica como signo de la fuerza y urgencia que experimenta el teatro gallego en la actualidad, ya a nivel posible y no sólo idealista. ■ DEMETRIO ENRIQUE.

Teatro en la Cárcel del Estadio

Cuando llegó al aeropuerto de Caracas el primer avión de «refugiados» del Estadio Nacional, yo estaba allí. Recuerdo muy bien los primeros abrazos de los familiares, las preguntas por los ausentes, la serenidad con que Pablo Antillano explicaba la «caza de extranjeros», el dolor de los parientes de Enrique Maza, joven estudiante venezolano fusilado horas antes en Santiago. Yo hablé con algunas de aquellas víctimas del golpe militar, en su mayoría asustadas todavía por los días del Estadio, con los disparos de los fusilamientos en la memoria, ansiosas de perderse en las calles y el paisaje pacífico, amigo, de Venezuela.

Entre los que llegaron a Maiquetía en uno de los primeros aviones especiales estaba Enrique León, discutido hombre de teatro, muchacho imaginativo, al

que la ortodoxia estética venezolana no había perdonado el audaz montaje de algún clásico.

A Enrique lo habían contratado desde Chile para que dirigiera teatro infantil. Cada domingo, en el Parque de la Ciudad, de acuerdo con las escuelas nacionales, Enrique León ofrecía un espectáculo que solicitaba la amplia participación infantil. La experiencia presupone una serie de domingos, a través de los cuales debían acumularse los resultados de esta participación creadora.

El domingo, aquel último domingo de la Unidad Popular, todavía trabajó Enrique León con los niños de Santiago. Luego vino la alarma, los primeros comunicados de la Junta Militar, el esconderse por saberse extranjero, la denuncia de unos vecinos, la conducción al Estadio Nacional, el encierro en una de sus dependencias. Y allí, los días inacabables.

¿Qué podía hacer un hombre de teatro en esa situación? ¿Cuál su respuesta? Enrique León —que había soportado, como tantos otros, la tortura del fusilamiento simulado— no quería hablar en Maiquetía de su miedo, aún fresco. Pero parecía sentir cierta necesidad de transmitir su experiencia teatral de prisionero. ¿Qué experiencia? Enrique me explicaba que, con un brasileño, un uruguayo y un boliviano, «formaron» un grupo, al que habían puesto el nombre atribuido al flamante «pabellón» penitenciario. El trabajo consistía en ofrecer una representación cada noche con la que entretener a los compañeros. El tema, naturalmente, tenía que estar en íntima conexión con lo que se estaba viviendo en el país. La decisión fue crear una serie de arquetipos, tales como el policía, el extranjero, el soplón, el allendista, el democristiano, etcétera, y barajar sus distintos comportamientos. La representación consistía esencialmente en proponer una situación y, a partir de ella, encarnar los comportamientos más usuales. El ejerci-

cio poseía una dimensión muy específica, que se agregaba a la que podríamos calificar de teatral: descubrir, encarnar, juzgar, esos comportamientos. Es decir, entender mejor por qué se estaba allí, con las gradas del Estadio como techo, a merced de la policía. Las mantas de los detenidos servían de vestuario y de escenografía. Y al concluir cada representación, se abría un debate en el que los prisioneros aceptaban o corregían el comportamiento propuesto por los actores.

Es obvio que en este trabajo, en este «teatro de cárcel», podrían rastreadse una serie de antecedentes formales. Desde la Comedia del Arte al «happening», con ser dos cosas tan distintas, cabrían citarse. Pero no sería ese buen camino. Es mucho más apasionante y estéticamente más rico detenerse en el hecho de que aquellos encarcelados de Santiago supieron crear un teatro vivo y adecuado a su situación. Las representaciones nocturnas «divertían», y, al mismo tiempo, o mejor, por divertir en el sentido más estrictamente brechtiano del término, instruían y ayudaban a interpretar y comprender el porqué de la situación. ¿Y no era por ser una situación vivida, presente, aquella dramaturgia una parte de la misma vida de los presos? Es decir, el «sunnum» de lo deseaba el Living Theatre.

Me pregunto si aquella ceremonia nocturna de Santiago sólo será explicable desde las particulares características de la vida latinoamericana, tan hermosamente pegada a los contingente y tan poco amiga de repetir los modelos establecidos. Es posible. En todo caso, es seguro que en aquellas patéticas jornadas del Estadio Nacional se hacía en uno de sus rincones, muy lejos de los críticos, del aplauso, de las taquillas, uno de los teatros más lúcidos y noblemente hermosos de la tierra. Aunque cada actor y cada espectador estuviesen cuidadosamente registrados en los ficheros de la policía. ■ J. M.