

entierro de Don Cristóbal pone fin a toda esta obra lorquiana empeñada en resucitar un lenguaje teatral popular y en formular, en términos elementales, el tema fundamental del autor: la rebelión del instinto contra los intereses económicos. El amor como factor indomeñado por el orden social establecido. A Belisa, a Doña Rosita, a Elvira, las compra Don Cristóbal, como a Yerma la tiene Juan o a la Novia de «Bodas de sangre» la ajustan con el Novio. Hasta que surgen los personajes masculinos —surgen o renacen— que acaban con ese equilibrio...

Es interesante el hecho de que el montaje de Valentín Silvestru de las tres piezas subraya automáticamente las líneas generales del pensamiento lorquiano, incluida la de confiar a la mujer el papel de víctima y de incontenible rebelde frente al comportamiento mucho más calculado y medroso del hombre. Lo que, entre otras cosas, viene a romper uno de los falsos lugares comunes establecidos por la vanidad y el poder masculinos.

Pero volvamos ahora a esos títeres rumanos que, tras su presencia en Madrid, se asomarán

a otros escenarios españoles. Es seguro que el público tendrá muy poco que ver con ese a que alude el prólogo de «Los Títeres de Cachiporra»: «... huiamos por esos campos en busca de la gente sencilla, para mostrarle las cosas, las cosas y las cosillas del mundo...».

La gente sencilla no es la que está viendo en España las marionetas de Tandarica. Aunque el propio Lorca fue ya consciente de la inevitable tensión entre un trabajo nacido de fuentes populares y su inevitable apropiación por los medios cultivados. Así, el prólogo del «Retablillo de Don Cristóbal», comienza:

«El poeta que ha interpretado y recogido de labios populares esta farsa de guñol tiene la evidencia de que el público culto de esta tarde sabrá recoger, con inteligencia y corazón limpio, el delicioso y duro lenguaje de los muñecos».

Lo que significa que los cristobitas hace ya tiempo que conocen la paradoja de vivir encerrados en los grandes teatros, y de trabajar para ese público burgués del que sus nuevos poetas venían huyendo.

«Yo y mis compañeros venimos del teatro

de los burgueses, del teatro de los condes y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también».

En lenguaje melodramático, podría decirse que la traición se ha consumado. Tal vez porque no es lo mismo descubrir los cristobitas en la calle, impulsarlos a partir de la propia calle, que refugiarse en ellos huyendo de las medias burguesas. Hoy las marionetas andan en Festivales Internacionales —y en películas— haciendo gala de una perfección y de un rigor que para sí quisieran muchos actores de carne y hueso. Si los rusos de Obraztsov constituyeron una apertura realmente deslumbradora del Festival español, las marionetas rumanas son otra auténtica maravilla. Los muñecos poseen una encantadora y expresiva elementalidad, así como la escenografía. La representación de Lorca discurre con imaginación y pulcritud —sólo las voces poseen un tonillo y una fonética que, en algunos casos, son decididamente marginales al clima de la farsa lorquiana—, elevados los muñecos al papel de grandes artistas, como en aquella recordada sesión en la que el mismo Falla estuvo al lado de Federico...

Sin embargo, inevitablemente, uno piensa en esas otras tardes más lejanas, en las que, según dicen, el joven García Lorca hacía teatro de cristobitas para sus amigos y vecinos de Fuentevaqueros. Tardes de las que no hay registro ni texto literarios. Tardes en las que contó, sobre todo, la risa y la participación creadora de los ingenuos espectadores.

«El guñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia».

Nada que objetar a la perfección de marionetas como las Tandarica. ¡Ya quisiéramos todos que las mamarrachadas de tanto pretencioso guñol se murieran de ver-

güenza a la vista de lo traído por rusos y rumanos! Pero si como lección valen y está muy bien que hayan venido, uno salía del teatro con cierto pesar, sabiendo que andaba muy lejos del público popular. Ese público, eternamente ausente y eternamente necesario.

«¡Hombres y mujeres! Atención. Niño, cierra esa boquita, y tú, muchacha, siéntate con cien mil de a caballo...».

■ JOSE MONLEON.

**II Semana de Badajoz: «El adefesio», de Alberti**

Frente a los penosos problemas de las Jornadas Universitarias de Teatro, de Valencia, el desarrollo regular y casi inmediato, en Badajoz, de un programa mucho más rico e igualmente crítico. Más rico, porque, en vez de cuatro, los espectáculos eran siete: «El retablo del flautista», por el Teatro Estudio Lebrijano; «Danzón de exequias», por Ditirambo, de Madrid; «Quejío», por La Cuadra, de Sevilla; «El adefesio», por Crótalo, de Sevilla; «Las maripositas», por el Pequeño Teatro, de Valencia; «Tiempo del 98», por Tabanque, de Sevilla, y «Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe», por Tábano, de Madrid. Más rico, porque fueron cinco los conferenciantes, esta vez sin problema alguno para hablar de los temas señalados. Más rico, porque se debatieron públicamente la mayor parte de los trabajos presentados. Y, sobre todo, más rico, porque las representaciones se hacían en el teatro de la ciudad, el Menacho, para el gran público, y no en el ámbito terriblemente restringido de los Colegios Mayores.

Doy todos estos datos, tanto para señalar el programa de la interesantísima II Semana Teatral de Badajoz, como para indicar hasta qué punto nuestro desarrollo teatral está necesitando una política coherente que le permita

cumplir sin irregulares cortapisas la función crítica que le corresponde. Poniendo énfasis en este segundo punto, en tanto que sería la explicación última de montajes como los presentados por el Lebrijano y por Crótalo.

En cuanto al que hizo el primer grupo de la obra de Teixidor, a la inmensa mayoría chocó que trajes, escenografía y ambientación no se asentaran con mayor claridad en la realidad social del grupo. Se dirá que Teixidor ha escrito una parábola, que el «distanciamiento» es la poética obligada de la representación y que ahí está la suerte corrida por la versión inmediata que propuso Tábano. Consideraciones que, en definitiva, no hacen otra cosa que explicar una carencia, que salta a la vista en un grupo de proyección popular.

Consideraciones afines, aunque por otros caminos, tendríamos que hacernos a propósito de la versión de «El adefesio» presentada por los sevillanos de Crótalo. Por supuesto, hay que partir de la base que la obra de Alberti ofrece múltiples dificultades y que su puesta en escena ha de asumir, inevitablemente, un complejo discurso estético. De hecho, «El adefesio» se asienta en una poética apenas transitada por la escena española, tradicionalmente verbalista y de imágenes rutinarias. El texto de Alberti, en cambio, aun teniendo una fuerte entidad literaria y un explícito carácter crítico, es de los que no pueden, simplemente, decirse en el marco de una ilustración convencional. La represión a que alude Alberti, la hipocresía de la caridad, el papel de la religión, todas esas anotaciones críticas que acercan «El adefesio» a «La Casa de Bernarda Alba», reclaman un tratamiento teatral profundamente abierto y creador. Hay en el drama de Alberti algo de pesadilla reveladora, de realidad escondida bajo llave, a la que no se accede con ojos y oídos de notario. En cierto modo, tanto

la «Yerma», de Víctor García, como «La Casa de Bernarda Alba», de Angel Facio —y también podrían citarse algunos aspectos fundamentales de la «Doña Rosita la soltera», del Berlín oriental—, no siempre bien analizadas por los que tienen una concepción verbalista y plásticamente cerrada del teatro de García Lorca, tendían a realzar esa verdad subyacente, nocturnal, onírica, de los personajes y del ámbito.

Los planteamientos de Crótalo son, en este orden, coherentes. Se trata de superar cualquier visión individualizadora, cartesiana, de los personajes, para sumergirlos en una especie de melaza o tela de araña —un ámbito histórico, social y cultural determinado— en la que todo tiene su eco y su correspondencia. Recordemos, por lo demás, ese animismo de poetas como Lorca o Alberti, para quienes hay un misterio vivo en cada objeto, cada planta o cada silencio. Añadamos que, sobre todo si consideramos la obligada sencillez de los elementos empleados, el trabajo de Crótalo y de su director, Miguel Mata —ajustado intérprete, a su vez, de Doña Gorgo—, posee un innegable talento, hasta el momento en que el desarrollo de las imágenes cae en un hermetismo y unas rupturas de ritmo a todas luces gratuitos. ¿Por qué se produce esto? La pregunta nos lleva a la limitación que antes señalábamos. El mal nace de una impotencia de profundizar en lo inmediato, de no hacer de Alberti un instrumento expresivo de la realidad andaluza, sino un objeto en sí mismo. Salvo en contadas escenas, nadie adivinaría que son precisamente andaluces quienes hacen la obra, dominada por mediaciones iconográficas y sensitivas más asentadas en lo que pudiéramos llamar el «gusto artístico dominante» que en la inmediata realidad del grupo sevillano.

Después de ver «Danzón de exequias», ya comentada en estas páginas, y «El adefesio»,



CARTA DEL EDITOR

Estimado lector:

El enorme prestigio de Ivan Illich se ha basado hasta ahora en la repercusión de sus enseñanzas en el CIDOC, el Centro Intercultural de Documentación de Cuernavaca. Sus escritos, que han circulado en todas las lenguas en copias mimeográficas, han comenzado sólo recientemente a aparecer en libros. Primer editor en castellano de Illich, Barral Editores publica *La sociedad desescolarizada*, suerte de provocación a una auténtica «revolución cultural», en nombre de la cual conmina al lector a una crítica radical de los mitos y de las instituciones sobre las que se asienta un mundo progresivamente deshumanizado. Oponiendo escolarización a educación, Illich denuncia la industrialización del conocimiento teóricamente útil, las formas de culturización que sirven para crear consumidores y egresan ciudadanos aptos para la competitividad en la sociedad industrial. Junto con *La sociedad desescolarizada* aparece el libro capital de Ivan Illich, *La convivencialidad*, término que designa para el autor lo contrario a productividad industrial. El libro es una teoría acerca de los límites naturales del crecimiento de la sociedad humana, un intento de respuesta a preguntas como, ¿qué ocurrirá después de este período nuestro en que la producción industrial crea y multiplica las necesidades a que atiende, en que la medicina inventa enfermedades, la velocidad distancias y la escuela unos campos reflejos del conocimiento que finalmente han de revertir en el mecanismo industrial de la educación organizada?

Durante el mes de abril aparecerán una monografía sobre un tema fundamental de la antropología, *Matrimonio*, de Lucy Mair, y un estudio sobre *La sexualidad femenina*, que pone de manifiesto una realidad aterradora: la insaciabilidad sexual de la hembra humana reprimida desde las formas ancestrales de civilización. La doctora Mary Sherfey ha hecho estudios con las hembras de los primates superiores, y ha llegado a la conclusión de que el comportamiento social de la hembra humana sería absolutamente equivalente en condiciones distintas a las de la tradición civilizada.

Durante el mes de abril aparecen también en Ediciones de Bolsillo la traducción de las *Historias del señor Keuner*, de Bertold Brecht, y *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, de Thomas de Quincey, en traducción de Luis Loayza. En la misma serie, un curioso experimento literario, la novela escrita por el Premio Nobel Heinrich Böll y otros nueve escritores alemanes sobre un tema policial, basándose exclusivamente en el conocimiento de cada capítulo inmediatamente anterior al que cada escritor realiza, *El consejo mundial de los indiscretos*.

En *Serie de Respuesta* aparecen *Personas en relación*, del psicólogo John Macmurray, libro que viene a completar la teoría iniciada en *El yo como agente*, y *La mano del teñidor*, una colección de ensayos literarios de uno de los más brillantes poetas en lengua inglesa de este siglo, W. H. Auden.

Finalmente, Barral Editores iniciará este mes una nueva serie, *Rescate Textual*, que ha de consistir en una colección de libros que redimen del olvido textos importantes, que se publican precedidos de un estudio; el primer volumen es el de Miguel de Molinos. Consiste en la reimpresión en texto crítico de la *Guía Espiritual* y de la hasta ahora inédita *Defensa de la Contemplación*, del místico de Munuesa, precedidas de un estudio sobre el caso Molinos del poeta José Angel Valente. En esta serie aparecerán más adelante volúmenes de la *Ética*, de Epicuro; las sentencias de los místicos sufís, etcétera.

uno se pregunta, tras de celebrar la presencia de un teatro de imágenes, si no será necesario empezar a decir que tales imágenes no deben —como en la versión escénica de Ghelderode— desentenderse de las palabras, ni —como en la obra de Alberti— cambiar la pesadilla reconocible por el delirio estetizado. En otro orden de cosas, habría preguntarnos si el carácter hermético de ambos resultados no viene a negar uno de los supuestos sociológicos de este teatro independiente que ve en la imagen un camino para llegar —en profundidad y amplitud comunicativa— allí donde no llega el verbalismo. Aunque es obvio que la razón última de todos estos problemas no está en los grupos precisamente... ■ J. M.



JAZZ

Sábado de gloria para Art Blakey

Hace dos años y medio, recalando en Madrid por asuntos dicen que sentimentales, Art Blakey se rindió a la petición de unos cuantos aficionados fidelísimos y tocó la batería durante media hora. El artillero número uno del «jazz» actuó gratis, just for a good time, según sus propias palabras. Todos los que, por azar o por rutina, estábamos en el WJC aquella noche asistimos de improviso a una formidable lección de arquitectura rítmica, de sabiduría musical retenida y transmitida a golpe de tambor.

Ha tenido que pasar todo este tiempo para que, en el Balboa Jazz, cogiéndonos de nuevo por sorpresa, Art Blakey realizara su debut oficial en Madrid, al frente de sus legendarios *Jazz Messengers*. Sólo una noche, como la

otra vez, pero en la que se tocó el mejor «jazz» que hemos oído en esta ciudad desde hace diez años. La pequeña pero aguerrida sala Balboa Jazz ha inaugurado gloriosamente la primavera.

Art Blakey, a los cincuenta y cuatro años, no es solamente uno de los grandes baterías contemporáneos, también es un músico de ideas y músculos en perpetuo movimiento, dotado de una enorme capacidad de invención, adaptación y síntesis, pero, sobre todo, un líder, un jefe de fila, con la reputación de ser el más sagaz cazatalentos de todo el «jazz». No en vano Horace Silver, Hank Mobley, Lee Morgan, Jackie McLean, Freddie Hubbard, Wayne Shorter y Keith Jarrett, entre otros muchos, han velado sus primeras armas al lado de Blakey el artillero. En los años cincuenta, Art Blakey fue un elemento decisivo de la llamada escuela *hard bop*, que tantos improvisadores de genio ha dado al «jazz». El *hard bop* significó una vuelta a las raíces fundamentales de la música negra —inflexiones «gospel», estructura del «blues», uso de «riffs», y ahí el dinamismo rítmico de Blakey jugó un gran papel. Su estilo a la batería es inmediatamente identificable: un preciso y flexible manejo de los platillos, un «hit-hat» de relojería, una puntuación entrecortada por súbitos y fulminantes ataques sobre la caja, y por encima de todo, una superposición de ritmos que llena completamente el espacio sonoro con los recuerdos de la mítica África. Pero nadie se podía imaginar que, en 1974, Art Blakey supiera reunir un grupo tan moderno, tan excitante y de una homogeneidad tan efectiva. Cuatro jóvenes y muy expertos músicos —Olu Dara, trompeta; Carter Jefferson, saxos tenor y soprano; Cedric Lawson, piano, y Stafford James, contrabajo— elaboran, bajo la dirección de Blakey, una música de insospechado «swing», descodificando

con suma destreza todos los recursos del «jazz» actual, desde las técnicas «free» —libre elección de tono, improvisación espontánea, atematismo, efectos sonoros no usuales—, hasta el contagioso «boogaloo» de apretado y subyugante vaivén, pasando por la recreación-escritura de los clásicos temas-Blakey-de-toda-la-vida. La interpretación de *Blue March*, por ejemplo, revistió caracteres épicos. Pocos veces habré escuchado un arreglo tan inteligente, tan comunicativo y tan feliz. Al acabar la actuación, Art Blakey tomó el micrófono para presentar caballeramente a cada miembro del grupo, y confirmó, por si aún quedara alguna duda, la fe absoluta que tienen en su música. Unos minutos después declaraba: «Creemos en lo que estamos tocando, y haremos todo lo que sea necesario para que la gente crea también en ello». Veinte años después de fundar la cooperativa *Jazz Messengers*, el joven y viejo Blakey sabe encontrar todavía mecha seca y pólvora sin humo. ■ J. L. RUBIO.



ARTE

Hace dos o tres semanas fui a Valencia. Echar una mirada mínima a las nuevas galerías era una manera de pulsar lo que pasa por allí en el mundo del arte. Valencia es una ciudad extremadamente viva, y por allí también tenta que verse algo de esa inflación de galerías que se ve en Madrid y en Barcelona. Sí, también hay algo de eso, pero todo con más mesura.

Castejón

Castejón es también levantino, de Elche, y aunque alguna vez formó parte del «grupo d'Elx», de su pueblo, por lo que he podido ver está más ligado a la