

teatro español. Los acentos del personaje lo encuentran el actor en la palabra conceptual y muy escasamente en la situación. Interiorizar el personaje, buscarle una organicidad a su comportamiento, es prácticamente imposible. La composición ha de ser externa y cada frase manejada según sus «posibilidades» aisladas, acentuando su color —irónica, agresiva, risosa, etcétera— específico... Falta casi siempre esa reflexión interior donde el actor encuentra —incluso para distanciar su personaje— el debate ideológico y vital que le dé orientación y medida. Que le dé una conciencia profunda de lo que hace en escena.

Acaso sea justo citar a Conchita Velasco, cuya lucha contra la retórica de su texto, cuyo esfuerzo por darle un poco de sangre y de verdad, es siempre patente.

■ JOSE MONLEON.

«Viejos tiempos», de Harold Pinter

¿Qué sucedió realmente? ¿Qué relación existe entre los tres personajes del drama? ¿Cuál es la historia y cuál es su orden cronológico? ¿A qué tiempo de esa historia corresponde el tiempo específico de la representación? ¿Qué extraña casa es esa, de muebles enfundados, de vacío? ¿Podemos siquiera asegurar, más allá de las acotaciones mecánicas del autor, que los personajes están realmente vivos?

Y, como corolario, la pregunta clave para aproximarnos a esta sugestiva obra de Pinter: ¿qué es lo real? Concepto que, contra lo que pudiera pensarse en principio, es también un valor histórico. Según las épocas, los lugares, las situaciones y las culturas, existe un distinto concepto, un distinto sentimiento de la realidad. Bien mirado, toda la historia de la filosofía no es más que una sucesión de respuestas heterogéneas a la misma pregunta.

En este orden, la poé-

tica del dramaturgo inglés Harold Pinter no puede ser más sugestiva. Si alguien piensa, apoyándose en superficiales interpretaciones sociológicas, que el teatro de Pinter —y, concretamente, «Viejos tiempos»— se estanca en la interiorización estéril de un «caso particular», se equivoca. El «caso particular» es la materia de que se vale el autor para destruir la general concepción del tiempo como elemento «encontrador» de la realidad. No sólo un recuerdo, un tiempo pasado, puede alimentar y, de hecho, ser el presente de un personaje, sino que ese recuerdo puede serlo de algo que nunca «sucedió», conformado por asociaciones oscuras, por imágenes acumuladas y confundidas. Que los notarios y los fotógrafos lo nieguen. Que lo niegue incluso la evidencia cronológica. Que todo confirme que esto o lo de más allá es imposible. El personaje, a través de su relación sensible con el mundo, llega a construir una nueva realidad, dejando atrás los elementos inequívocos del inventario.

Cierto que esto podría desembocar en el laberinto. Sin embargo, me parece que, en el marco increíblemente simplista de la poética teatral de nuestro tiempo —basta pasar de una buena exposición de pintura contemporánea a la inmensa mayoría de los teatros para comprender lo que digo—, lo que Pinter expresa, dentro del ámbito concreto de la burguesía occidental, es la necesidad de romper una serie de pautas que infantilizan la formulación dramática. Al margen de cualquier otra consideración, y sin hacer de Pinter un «modelo», lo evidente es que su teatro enriquece el concepto de realismo, y nos suministra un instrumental para sentir la existencia como un hecho más complejo de lo que habitualmente presuponen las relaciones escénicas.

El sollozo final del personaje masculino de «Viejos tiempos» es una confesión a la que nos

conduce el autor paso a paso. Expresa una impotencia que bien podría tomarse como punto de partida hacia una nueva conciencia existencial, desde la que estar y luchar lúcida-mente en el mundo.

Quando, en sesión única, Luis Escobar presentó «El regreso» («El regreso al hogar»), escribíamos una serie de cosas en torno a las dificultades que una poética como la de Pinter ha de encontrar en los espectadores españoles. Nuestro público está fundamentalmente educado en el sainete, es decir, en el realismo fotográfico. La explicitud —decirlo, mostrarlo todo— es la norma. Autores, actores, directores y escenógrafos lo saben muy bien. Y quien no acepta la regla bordea siempre el fracaso o las falsas interpretaciones. ¿Si hasta hubo quien calificó a Buero de reaccionario por no rematar «La Fundación» con un discurso de definiciones políticas?

Quizá si «Viejos tiempos» se hubiera estrenado, pongamos por caso, en el María Guerrero, el obstáculo no sería tan patente. El Eslava es un teatro que, salvo excepciones, mantiene últimamente un discurso muy preciso. Y es lógico que buena parte de su público espere, ayudado por la personalidad de Irene Gutiérrez Caba, Lola Cardona y Francisco Rabal, pasar simplemente un rato agradable. Lo que quiere decir que, al problema general de Pinter en España se agrega el de Pinter ante el público del Eslava. Y, por lo tanto, el de la ausencia inicial del Eslava del público potencial del autor inglés. El salto es brusco y radical. Al mundo de Pinter no llegamos aquí a través de un pensamiento que haya cuestionado paulatinamente los supuestos del naturalismo teatral. Y la brusquedad del salto se traduce, por lo que a la representación se refiere, en un énfasis que solemniza y culturiza la representa-

ción, sin que el complicado juego de tiempos propuesto por Pinter aparezca como una necesidad orgánica, como una respuesta lógica de los personajes.

Tuve la suerte de ver el montaje inglés, cuando se estrenó la obra en el Aldwych. La diferencia entre aquella representación y la del Eslava es notable. Allí se destruye la convención mediante rupturas menores, revelando, sin enfatizar la discontinuidad del diálogo, el carácter polivalente de la situación. Aquí en cambio, hasta el misterio se subraya y se señala.

A favor de Escobar y de sus tres actores habría que recalcar su intento de evitar la trivialidad y de mostrar las complejas significaciones de la obra. En su contra —y en esta acusación entraría buena parte de nuestro mundo teatral; por eso decía al principio que la cuestión no es abstracta, sino que tiene una dimensión precisa en cada sociedad— debería citarse esa escuela naturalista que siempre acaba por hacer de lo implícito, de lo subtextual y cómplice, una incómoda carga.

De este choque nace la perplejidad de un sector del público del Eslava. Lejos de justificarla, hay que avergonzarse un poco de ella y colocarla en el capítulo de lo que Rodríguez Méndez ha calificado recientemente de «la in-cultura teatral española». ■ JOSE MONLEON.



CANCION

Y el alma llena de banderas...

Actuación de Quilapayún en el Palau Blau Grana.

tu corazón oye brotar [primavera que como tú soplando irá en los vientos].

Tal vez dedicada a Víctor Jara, tal vez dedicada a cualquiera de los miles y miles de chilenos muertos en la represión, esta canción de los Quilapayún estremeció a los espectadores barceloneses que acudieron al Palau Blau Grana para escuchar a una de las entidades más populares y representativas del Chile de la Unidad Popular. Los Quilapayún (de «quila» = tres y «payún» = barbas, en lengua mapuche) se constituyeron en la temporada 1965-1966 dentro de la corriente de



Quilapayún.

canción crítica y popular que seguía la tradición chilena de Violeta Parra, encarnada en Argentina por el Atahualpa Yupanqui de la etapa resistencial. En conexión con el propio Víctor Jara y con los dos hijos de Violeta Parra, también cantautores, los Quilapayún pusieron sus canciones al son de la emancipación latinoamericana en general y de los objetivos de la Unidad Popular en particular. Musicalmente, presentaron desde el principio una síntesis cultural entre la tradición musical de la canción popular española y la tradición precolombina. Esa síntesis se manifiesta en una riqueza instrumental en la que elementos de origen europeo modificados, como el guitarrón, se combinan con la «quena»

—flauta indígena del altiplano boliviano— la «zampoña», el «pinquillo», la «tarca», la «tumba», el «bongo», las «maracas», la «cajita china».

Los Quilapayún declaran expresamente que su canción se vincula radicalmente con la lucha de emancipación de los trabajadores. La canción comprometida ha demostrado ser un elemento inseparable de la concienciación de las masas y ya ha pagado un grave precio por ello. El martirio de Víctor Jara, el encarcelamiento de otros cantantes chilenos, la diáspora de conjuntos como los Quilapayún, sorprendido por el golpe militar durante

una gira por el extranjero, gira que parece haberse convertido en un peregrinar sin horizonte determinado, aunque legitimado por la acción y la esperanza.

«El que quemó tus alas [al volar no apagará el fuego de los pobres].»

Un profesor de Filosofía, un decorador, un químico, un economista, un estudiante de Ingeniería, un estudiante de Pedagogía, seis hombres que han escogido la palabra de denuncia y la memoria musical de un pueblo como instrumentos de concienciación de masas. Sobre sus voces y sus músicas ha caído la responsabilidad de mantener perenne memoria sobre la cuestión chilena. En un mundo en el que los teóricos de

triunfo
recomienda

los «mass media» se atreven a hablar de «opulencia comunicacional», la voz auténtica de la mayoría de un pueblo es una frágil ave traumatizada, pero justiciera, que reúne y comunica mediante el más primitivo de los mensajes:

«Aquí, sobre la tierra, el alma se nos llena de [banderas que avanzan contra el [miedo avanzan contra el miedo venceremos».

Mientras el excelentísimo señor cónsul se pasa el día escribiendo cartas a los diarios de la ciudad exigiendo objetividad informativa para cuanto ocurre en Chile, la noticia de que derribar a Allende, costó once millones de dólares ha dicho la penúltima palabra sobre cualquier posible objetividad informativa. ¿La última palabra? Tal vez esa que se encubra en otra canción de los Quilapayún:

«Compañero perseguido, la ilusión volverá, desde el fondo de la patria con vigor renacerá».

M. VAZQUEZ
MONTALBAN

ARTE

Todos los años pasa lo mismo: cuando ya estamos de vuelta en casa, tras terminar el asunto veraniego, de pronto se presenta un fin de semana. Uno tiene entonces ganas de prolongar de alguna manera la vacación —estar fuera de Madrid, que es lo que importa— por dos o tres días: entonces va uno a Cuenca. Siempre igual, siempre va uno a Cuenca. Es que tiene la distancia justa de un fin de semana. Es que la ciudad y su paisaje en torno

se identifican. Y es que, además, allí hay amigos. Allí estaba Antonio Saura —fiel a la cita anual con la ciudad en este tiempo— con los suyos; allí estaba Eusebio Sempere, fiel a su eterna fidelidad: a la pintura y a todo lo demás; allí estaba Bonifacio... hay que llamarlo Bonifacio Alfonso, para que no resulte demasiado torero por su patronímico antonomástico; para que en la polémica torero-pintor que late en él quede siempre rota una lanza por lo último... Porque El Boni es el segundo donostiarrá que, en su juventud, pudo ostentar como sobrenombre torero "El Pintor". Por la noche, reunidos a cenar catorce o quince amigos, yo notaba que me faltaba alguien para sentirme definitivamente bien. Y era verdad: me faltaba Pepe Cerrada. Ya hablé de él aquí alguna vez. No importa que no sea pintor, porque por algo es el amigo de todos. Pepe Cerrada es ese médico —creo que, además, es buen médico— que podía poner en la puerta de su casa, como Academo en la puerta de su jardín: "Aquí no pase el que no esté dispuesto a volverse loco peleando por los fueros de la razón". Si, algo de unamuniano hay en él: de la misma

manera que otros cultivan ajos y lechugas, él cultiva, sin darse cuenta, la paradoja...

Pues allí, en esa comida conjunta, conocí al director de la Sala Toba, la sala de Cuenca, que creo que se llama Carlos Carrillo. Tiene dos galerías de arte: una en Cuenca y otra... en ¡Buenos Aires! ("Hay gente para todo", como dicen en mi pueblo en estos casos). Me puse de acuerdo con él para visitar su galería al día siguiente por la mañana.

Ignacio Zapata. Sala Toba. Cuenca

Ignacio Zapata Tellechea, el expositor de Cuenca, tiene veintisiete años y es de la ciudad. Según me dicen, en pleno curso de clases de castellano en la Universidad de Londonderry, en Irlanda del Norte. Y en efecto, hay en su obra una especie como de tamiz levemente irónico que le permite tocar los objetos de cada cuadro con un sentimiento ambiguo entre el amor y la gracia. El pintor —un universitario según me dicen, no lo conozco— no pinta temas de la calle: pinta a la cultura, es decir,

a la cultura que está más cerca de él mismo, a la pintura. En gran parte de su obra, en casi toda, procura darnos su versión pictórica de una pintura que ya está hecha y consagrada, como en ese cuadro que ahí reproduzco, en el que toma a otra obra del padre Van Eyck —en uno de esos retratos de una burguesa de Brujas en el otoño de la Edad Media, en cuyo rostro se refleja el carácter, más que virtuoso, puritano, del naciente capitalismo moderno, aun cuando sea anterior a la Reforma—.

Yo no sé si Zapata tuvo en cuenta todos esos factores culturales de la naciente burguesía cuando planeó su versión de la mujer virtuosa que retrató uno de los Van Eyck. Pero es igual. Zapata quiso ahí ser simplemente traductor a un lenguaje de hoy de lo que fue un lenguaje del siglo XV. Eso ya es irónico, porque el objeto —la burguesa de Brujas—, al ser vertida a nuestro siglo, no puede transformarse sin ironía. ¿Pero cómo? Zapata toma a esa pintura del último gótico y del primer renacimiento de Flandes y transforma el claroscuro matizado en zonas de color que son manchas... Hay una funcionalidad expresiva que ya es idioma de nuestros días... idioma pictórico.

Le pedí a Carlos Carrillo una foto de la obra. Para proporcionármela vino Carlos Albedea, que no es un profesional de la reproducción, sino un «amateur» de la foto, lo cual es mejor. Cuando buscaba en su cartera lo que yo le pedía, vi una foto de Cuenca, esa ciudad tan integrada en el paisaje que parece un accidente del mismo. Está vista allí desde un lugar que no es el habitual desde el que se le obtienen a esa ciudad sus perspectivas. ¡Ay! Es que en verano se ven otras cosas cuando pretende uno no ver nada más que exposiciones de arte. Pero, en fin, ya se acaba el verano. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



LIBROS

CUANTO SE DE MI, José Hierro. Seix Barral. PASENOW O EL ROMANTICISMO, Herman Broch. Lumen. EL YO ANTAGONICO, Lionel Trilling. Taurus. POETAS ESPAÑOLES POSCONTEMPORANEOS. El Bardo. LA JORNADA DE UN ESCRUTADOR, Italo Calvino. JULIO CORTAZAR ANTE SU SOCIEDAD, J. Roy. Península. RITOS Y MITOS EQUIVOCOS, Julio Caro Baroja. Istmo. MARX, H. Lefebvre. Guadarrama. AGRICULTURA Y DESARROLLO DEL CAPITALISMO, Sereni y otros. Comunicación. IDEARIO DE HELDER CAMARA, Feliciano Blázquez. Sigueme.

CINE

Madrid

TRATAMIENTO DE SHOCK, Jessua (Conde Duque). EL PROCESO, Welles (Peñalver). LA QUIMERA DEL ORO, Chaplin (Benlliure). LA VIDA SECRETA DE WALTER MITTY, McLeod Mola-Gayarre). CUATRO NOCHES DE UN SONADOR, Bresson (Pompeya). BANANAS, Allen (Luchana-Richmond-Torre de Madrid). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Azul). TAL COMO ERAMOS, Pollack (Alcalá). LA PRIMA ANGELICA (Amaya) y EL JARDIN DE LAS DELICIAS (EMPERADOR), Saura. ESPAÑOLAS EN PARIS (Candlejas-Carlton-Concepción-Drugstore-Falla-Urquijo) y VIDA CONYUGAL SANA (Le-panto), Bodegas. AL ESTE DEL EDEN Kazán (Bécquer). CANTANDO BAJO LA LLUVIA, Donen-Kelly (Goya-San Diego). GRUPO SALVAJE, Peckinpah (Bristol-Ciudad Lineal-Kursal-Lisboa-Odeón-Oporto-San Blas). UNA NOCHE EN LA OPERA, Hermanos Marx-Wood (Capri). YO VI-GILO EL CAMINO, Frankenheimer (Cartago). Cine Bellas Artes: Véase programación diaria.

Barcelona

LOS EFECTOS DE LOS RAYOS GAMMA SOBRE LAS MARGARITAS, Newman (Balmes). LA INVITACION, Geretta (Moratin). ASI ES LA AURORA, Buñuel (Arcadia). PIPERMINT FRAPPE (Aquitania) y LA PRIMA ANGELICA (Paris), Saura. AMERICAN GRAFFITI, Lucas (Rex). LA BANDA DE LOS GRISSOM, Aldrich, y LANDRU, Chabrol (Savoy). CANTANDO BAJO LA LLUVIA, Donen-Kelly (Waldorf). DETECTIVE SIN LICENCIA, Frears (Cristal-Favencia-Marina). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Cataluña). LA HUIDA, Peckinpah (Virrey). EL JUEZ DE LA HORCA, Huston (Ambos Mundos). ¿QUE OCURRIÓ ENTRE MI PADRE Y TU MADRE?, Wilder (Palacio del Cinema). TOMA EL DINERO Y CORRE, Allen (Galerías Condal-Padró). EL VALLE DEL FUGITIVO, Polonsky (Lido-Martínense). LA VIDA SECRETA DE WALTER MITTY, McLeod (Atlanta-Bailén-Bonanova-Edén).