

(Viene de la pág. 79)

A renglón seguido llegan los versos —quiero decir la prosa escrita en rayas más cortas que las del resto del libro, y justificadas tan sólo a la izquierda—, que se publican en las páginas 423 a 448, bajo el título de «La precaria i habitual poesía». El señor Pla ha encontrado, como tantas otras veces ha hecho, las palabras justas para definirlos: «La insignificancia de estos escritos es risible». Previamente, en el prólogo, nos ha explicado algo parecido a un cuento chino sobre la imposición del editor para que los publicara. Hay que añadir que estos son los primeros versos que publica el señor Pla y, según propia confesión, los únicos que ha escrito.

Cierra el volumen un extenso relato sobre el infarto de miocardio, que Josep Pla sufriera en agosto de 1972. Páginas dramáticas, en contraste con las de los versos. Cuando, una vez mínimamente repuesto, el escritor retomó su trabajo y publicó una primera versión del relato en el semanario «Destino», otro gran periodista, poco sospecho por lo demás de colmular con las ruedas de molino que a menudo nos sirve Pla en sus colaboraciones periodísticas, me dijo (y no recuerdo si lo publicó) que si en España hubiese algo parecido al Premio Pulitzer, el ganador indiscutible de ese año sería Josep Pla. En escritos así es donde se pone de manifiesto, sin discusión alguna, la grandeza de un oficio que no admite jubilaciones ni bajas por enfermedad, y la grandeza de un profesional que, al margen de extravagancias como las detalladas y muchas otras de no menor calibre, sabe desempeñarlo con devoción y constancia.

Josep Pla nunca ha presumido de ser un es-

critor coherente. Si ha alardeado con frecuencia, en cambio, de ser un escritor humilde y cortés, aunque no siempre se muestre así en su obra, como hemos tenido oportunidad de comprobar. En cualquier caso, ofrece una garantía con la que el lector cuenta muy pocas veces y más en los tiempos que corren: la de que nunca aburrirá, a pesar de las decenas de miles de páginas (acaso cientos de miles) que ha dejado escritas. Y otras tantas que escriba en el futuro. ■ MARTIN VILUMARA.



«La Lliçó», de Ionesco

Segundo programa del Festival Internacional de Madrid, dedicado al teatro independiente. Tras La Comuna, de Lisboa, el grupo A-71, de Barcelona. Del portugués al catalán. De un gran trabajo a otro igualmente serio, aunque muy distinto. De una sala con demasiados claros, a otra semivacia. Todo ello conformando una imagen dura, hermosa, del teatro en dignidad.

Podría pensarse que «La lección» es, a estas alturas, un texto sabido. Quizá lo sea desde la perspectiva de la historia de la literatura dramática. Pero el teatro nunca es —y cuando lo es, deja de ser teatro— sólo un texto. Acaso la formulación escénica de un modo de tratarlo artísticamente. Y en este punto no hay duda que el trabajo de A-71 vale decididamente la pena.

En el programa, que oculta los nombres de los miembros del grupo,



aparece una nota que comienza así: «Surge la necesidad de componer un grupo por parte de elementos procedentes del teatro comercial y en plena disconformidad con el funcionamiento y resultados artísticos de éste, en el mes de marzo de 1973». Desde entonces, tres montajes. Pedrolo, un Molière, adaptado por Vidal Alcover y ahora esta formidable versión catalana de «La lliçó», de Ionesco. Su autor es Joan Argenté, y la otra noche nos pareció en el Alfíl una maravilla de ritmo y aun de utilización para incorporar cierta ironía sobre la relación entre los lenguajes peninsulares y sobre otros valores de la vida española.

Esa combinación de nadería y de crimen, de absurdo infantil y de terror, que constituyen la base de la progresión dramática de la obra, estuvieron perfectamente servidos por unos actores que —y esto no dejó de ser un aspecto muy sugestivo de su trabajo—, lejos de caer en cualquier engolamiento trascendentalista, aprovecharon su escuela tradicional, las bases del naturalismo costumbrista, del sainete, incluso en el orden de la puesta en escena, para llegar a crear ese terror último —esa visión o premonición apocalíptica de la que nos hablaba personalmente el autor hace unos días— que define

la obra y el pensamiento de Ionesco.

Cuando se estrenó «La lección», muchos se quedaron con el absurdo del diálogo, con la plasticidad de un lenguaje conceptualmente vacío y aun con lo insólito de las imágenes. Algunas risas de los espectadores del Alfíl probaban que esta interpretación de la obra de Ionesco sigue viva para muchos. Creo, sin embargo, a la vista de «La lección» y de cuanta luz ha proyectado sobre ella la obra posterior de Ionesco, que la pieza no tiene nada de cómico. En esa muerte gratuita a la que llega el profesor desentrañando palabras incoherentes, en la imagen de esa alumna estúpida y asesinada por su maestro, existe una reflexión precisa y amarga sobre la historia contemporánea. Contada, eso sí, de forma bien distinta a como lo haría cualquier predicador tradicional del fin del mundo. ■ JOSE MONLEON.

Un gran festival con muchas cosas puestas en cuestión

Lo lógico sería que, detrás de este Primer Festival Internacional de Teatro Independiente, existiera el apoyo de todos esos centros e instituciones que tan a menudo hablan de su interés por la cultura

y por la educación de los españoles. También cabría pensar que, como sucede en tantos países, la manifestación teatral pudiera ser la plataforma de una serie de debates sobre la realidad teatral y aun la realidad política de los lugares de donde cada grupo procede. Pienso en el golpe de vida, de clarificación, que festivales como los de Caracas o Manizales son para Venezuela o Colombia, y me pregunto por qué los españoles no hemos de ser capaces de hacer lo mismo con un Festival de Madrid.

Que sepamos, detrás del Festival sólo está la compañía Morgan, es decir, Angel García Moreno, y quienes le apoyan económicamente para hacer del Alfíl el teatro más responsable y más limpio de la capital. Se trata, pues, del esfuerzo de una empresa privada seguramente más generoso que, en muchos años, se ha hecho en Madrid. El Festival —por la categoría media de quienes concurren, por lo que supone de propuesta— es un servicio cultural a la sociedad madrileña de gran interés.

Se pensó empezar con una especie de mesa que debatiera todos los puntos fundamentales del teatro actual. García Moreno contaba ya con la presencia de los directores de varios festivales internacionales, que, en unión de hombres del teatro español, plantearían el análisis de ese teatro. No hubo mesa.

Se habló de que al día siguiente de cada estreno se celebraría un coloquio con cada una de las compañías. De hecho es ésta una práctica casi rutinaria en todos los festivales, y ayuda a acortar las dis-

tancias inevitablemente implícitas en un espectáculo extranjero. Se aprende así cómo es el teatro de otros lugares, cuáles el método de trabajo y la organización del grupo, cuáles sus conceptos sobre el fenómeno dramático. No ha habido coloquios.

La invitación anuncia dos películas para la primera jornada. Una era sobre los métodos de trabajo del TEC, grupo colombiano que se estima hoy en todo el mundo como una de las expresiones más significativas del teatro de América Latina. La otra era sobre el Festival de Nancy y la concurrencia al mismo de Tábaro. Se trataba, pues, de una sesión de trabajo para hombres en su mayor parte de teatro. No hubo sesión cinematográfica.

Cuando La Comuna, de Lisboa, fue a Manizales o a Caracas, le ofrecieron varias salas posibles para que eligieran el espacio que mejor se acomodase a su espectáculo. «La cena» requiere una sala pequeña, que permita, además, situar la acción dramática en el centro. El espacio es una mesa cubierta por un mantel blanco, que debe ser vista desde arriba. Importa también, por las características del trabajo, que el espectador «no se sienta» en un dispositivo a la italiana, sometido a todos los reflejos que su cotidiana asistencia al teatro ha determinado. La Comuna pretende otra relación, que requiere otro espacio. Aquí, naturalmente, Angel García Moreno sólo pudo ofrecerles su pequeña y ya heroica salita a la italiana.

La poética de «La cena» descansa, sobre todo, en la organización. En el hecho de

vivir cada vez la ceremonia. En conseguir, paralelamente, que el espectador pase a ser testigo y aun copartícipe de esa vivencia. La Comuna suele dar una sola representación diaria de «La cena», a fin de posibilitar la poética en que descansa.

En Madrid no sólo tuvo que hacer el primer día las dos funciones previstas por el Festival, sino una tercera para la censura.

«La cena» es, pues, una expresión orgánica, en un espacio adecuado, muchas veces seguida de coloquio. Aquí se hizo tres veces el mismo día, en un teatro a la italiana, sin coloquio de ninguna especie.

He leído alguna crítica. Asombra el tono superior y paternal que a veces se emplea para hablar de estos «entusiastas muchachos ilibocetas». Detrás de «La cena» hay cuatro años de intenso trabajo, una experiencia internacional, un interés de medio mundo por ver el espectáculo. Detrás de ese paternalismo hay una experiencia que va de Alfonso Paso a cualquiera de nuestras habituales sesiones de retórica escénica.

Tampoco el público —¡ah, esa feroz intransigencia de café o de conferencia!— ha sido lo numeroso que debería. Es ridículo que nuestra gente joven no llenara las cuatro representaciones de «La cena» en el AIFI.

La escasa difusión del Festival, el ahogo de su primera jornada cinematográfica, fueron, desde luego, datos en contra. Pero éstos son obstáculos que debía salvar sin problemas el millar y medio de personas que en Madrid se iluminan hablando de teatro.

Esos son los datos. Esa es la realidad que acaba de ponerse sobre la mesa. ■ JOSE MONLEON.

«Diseño para mi vida», de Noel Coward

Es seguro que el mundo de *Diseño para mi vida* es ajeno a millones de seres humanos, del pasado, del presente y del futuro. Es seguro que esa reducción de la sociedad a la pareja, de la vida al erotismo, del horizonte a las paredes de la casa, de los demás a él o ella, pertenece a unas formas de cultura determinadas. Y que el hecho de que Noel Coward quiera mostrar la hipocresía del juego, revelar las consecuencias de la sinceridad y, a la vez, que no sea capaz de introducir ningún elemento realmente liberador —¿qué va a suceder cuando la comedia acabe?—, prueba hasta qué punto nos hallamos ante un tema obsesivo y cerrado para el sector en cuestión.

¿Qué sector? ¿De qué formas de cultura se habla? No es nada fácil contestar a estas preguntas. En la obra de Coward aparecen pintores y escritores que triunfan y viajan por el mundo. Las gentes viven lujosamente y la acción transcurre en casas costosamente decoradas. ¿Podríamos deducir de todo ello, sin más, que los problemas de la comedia, la estrecha imagen que del mundo tienen sus personajes, su concepto antropofágico de la felicidad, pertenecen a una «sociedad en decadencia»? La reflexión será oportuna siempre que nos hagamos una nueva pregunta sobre la extensión de esa sociedad. De inmediato, nos acordaremos de la dramaturgia de Strindberg, de las novelas de Flaubert o de Tolstói, de los films de Antonioni o de Bergman y, a fuerza de ampliar las asociaciones, concluiremos que se trata de uno de los grandes temas de todo el arte moderno: el conflicto entre la inestabilidad de la pareja y la paz de creerla firme, entre el instinto y la lealtad, entre los placeres de la rebelión y los placeres de la confianza. Es decir, la puesta

en cuestión de un orden institucional y —lo que es más serio— hasta de una apetencia intelectual, que a menudo se revelan contrarios al orden estrictamente biológico.

¿Qué sentido tendría, después de esta constatación, declarar que Coward se ocupa de un problema que nos es ajeno? Acaso pueden sernos ajenas sus normas de juego, su empujamiento en seguir buscando salidas a una partida perdida de antemano, los estrechos límites en que sitúa las

—dos hombres y una mujer— encadene una serie de situaciones, hasta acabar en una especie de cama redonda, lejos de ser una simple rebelión —¡cosas de bohemios!, oír decir a un venerable matrimonio de espectadores— contra la institucionalización de la «pareja perpetua», me parece a mí que propone, lo quiera o no Coward, algo mucho más profundo: que, de aceptar el conflicto en los términos en que nuestra sociedad lo propone, no hay salida, por cuanto en ambos —en



Noel Coward.

alternativas; pero es necesario reconocer que los personajes de Coward, por más extraordinarios y singulares que parezcan, se ahogan en la misma pecera en que se nos quiere hacer vivir —y ahogar— a todos nosotros. La pareja, el amor y el sexo —con fondo de Mari Trini— se vuelven poco menos que paraísos prometidos y, alternativamente, perdidos, en lugar de arraigarse, todo lo conflictivamente que se quiera, en una curiosidad y una pasión de vivir infinitamente más anchos.

Es ese el aspecto, para mí, más sugestivo de *Diseño para mi vida*, comedia bastante menos trivial de lo que algunos han imaginado, quizá desorientados por el año en que se escribió —1932— y por la calificación que generalmente hemos hecho de Coward. El hecho de que la sinceridad absoluta de los tres personajes

la rebelión y en la pasividad— coexisten amargas y compensaciones. Esa sería, para mí, la significación del final de la comedia: que en nuestro orden cultural, desde las ideas burguesas sobre la moral y la felicidad, la catástrofe sentimental es inevitable.

Añadiré que la escenografía y los trajes recomponen con magnificencia el clima en que Coward sitúa la acción, que Gemma Cuervo soporta con holgura y femineidad el papel central del conflicto y que a Carlos Larrañaga y Germán Cobos, sus compañeros, les sobra cierta violencia cómica, cierta voluntad de hacer reír, desvirtuando con ello en bastantes momentos el carácter irónico y amargo del juego. La dirección y la adaptación son de Conchita Montes, que, sin duda, hubiera sido, años atrás, la actriz española idónea para la comedia. ■ JOSE MONLEON.

CINE

Una parábola sobre la libertad

Esto es, sin duda, *La otra imagen*, película de Antonio Ribas que representó a España (junto a «Ana y los lobos», de Saura) en el Festival de Cannes de hace un par de años. Parábola que no trata de disimular su condición de tal camuflándose en algún enredo entretenido, sino que, por el contrario, remacha continuamente su intención tratando de hacerla evidente al espectador. Aquí, pues, el primer valor de esta película: su honestidad.

Ribas ha optado por una vía eficaz: el mundo de los invidentes, como medio de acceso a la posibilidad de hablar de «otros» ciegos que no son conscientes de su ceguera. Porque la condición de invidentes en los protagonistas de la película no lleva a tratar la tragedia de su imposibilidad de ver, sino la de seres dominados, controlados y manejados por los demás en función de su supuesta imposibilidad de independencia. Los

ciegos son seres incompletos, que nunca pueden manejarse por su cuenta y que en todo momento necesitan de la paternal protección de los que les rodean. La educación que reciben va orientada no a fomentar su capacidad de autonomía, sino, por el contrario, a saber dejarse llevar con sumisión callada.

Sin embargo, Ribas hace intervenir un nuevo personaje: el del ciego consciente de que esa sumisión elimina su intimidad, sus posibilidades de desarrollo, ya que él mismo ha descubierto que el hecho de ser ciego no impide en absoluto vivir una vida normal. (Como prueba de esa falta de intimidad, la película nos ofrece una escena alucinante en la que los parientes de unos recién casados ciegos preparan en su presencia la cama de la noche de bodas.) Y aquí surge la batalla dialéctica que dará eje a la película: ¿Es necesario autoeducarse hasta conseguir esa liberación o, por el contrario, es preferible tratar de ser curado y con toda facilidad entrar en el terreno de «los otros»?

A la condición de parábola antes señalada, Ribas añade aquí un nuevo ingrediente: el del didacticismo. Estamos, pues, ante una película que se orienta hacia caminos diferentes a los del cine español de consumo. Esto fue aprecia-



Jeannine Mestre, en un fotograma de «La otra imagen» (1973), de Antonio Ribas.