

TEATRO

Marcha atrás

«Non plus plis» fue hace algún tiempo, uno de los espectáculos más sugestivos de nuestro teatro independiente. Frente a la habitual propensión al mimetismo formal, a la reiteración de los supuestos de la expresión escénica, el grupo catalán de Els Comediants se planteaba un trabajo asentado en una poética a la vez nueva y coherente.

La inspiración estaba en las plazas mayores, en las fiestas de gigantes y cabezudos, en las comparsas que cuentan breves historias satíricas con música callejera. La palabra no cabía en esta poética. Con ambigüedad y alguna que otra pista contundente, en el clima informal de las serpentinatas y los petardos. «Non plus plis» iba desarrollando unas cuantas situaciones, cuyo sentido crítico resultaba finalmente inequívoco. Aquello era una fiesta, con todas las resonancias de jolgorio popular que venían al caso, pero una fiesta lúcida, en la que las máscaras ayudaban a clarificar el sentido crítico de las imágenes. Así fue entendida «Non plus plis» en muchos lugares. Y por ello pasó a ser un espectáculo importante en el teatro español de nuestros días. Lo que acabamos de ver en el Alfíl —dentro del I Festival Internacional de Teatro Independiente— dista bastante de lo antes descrito. E importa decirlo, para que quienes vieron allí por primera vez el espectáculo —es la primera vez que se ha montado en un teatro «regular» madrileño— encajen adecuadamente la aureola con que venía envuelto.

Desde luego, la sala no beneficiaba en nada al espectáculo. Hacer de

un pequeño teatro a la italiana una plaza mayor es imposible. Por más que se pongan bombillas de colores en el patio de butacas y anden los actores por los pasillos repartiendo vino y arrojando confetis. Pero aun aceptado esto, el hecho es que asistimos a un espectáculo decididamente privado del encanto que siempre tuvo. Todavía la primera parte se mantuvo cerca del tono ya conocido, pero la segunda atentó seriamente contra nuestra memoria del espectáculo. El clima de fiesta popular fue convirtiéndose en el de guateque o coñillón de Navidad. Los nuevos instrumentos eléctricos —de un valor teatral bien distinto a los anteriores— impusieron reminiscencias de discoteca; el sarcasmo se hizo chiste...

Es preciso escribir todo esto. Nuestro teatro independiente ha de vencer muchos obstáculos para conseguir un trabajo convincente. «Non plus plis» lo era, y a juzgar por lo visto en el Alfíl, ya no lo es, degradado por el propio grupo. Por eso uno tiene —memoria contra presente— que defender Els Comediants y el innegable valor de su aportación teatral, diciendo que lo visto la otra noche no era el «Non plus plis» que, por poner públicos bien distintos, entusiásticamente meses atrás a los universitarios del San Juan o al público popular del Festival de Almería. ■ JOSE MONLEON.

«Puerto Rico, Fua»

Durante muchos años, el tono general del teatro puertorriqueño lo daban las representaciones del teatro Tapia —el gran teatro de San Juan—, a menudo intrascendentes. Sólo en los periódicos festivales, organizados por instituciones oficiales, se rompía decididamente la norma, dándose paso a una dramaturgia en la que Luis Rafael Sánchez y René Marqués han quedado como nombres fundamentales.

Posteriormente, el panorama se rompió. De un lado, aparecieron los grupos y espectáculos claramente comprometidos, con la afirmación cultural y política del país. Grupos como el que vi el año pasado en la salita de Anamú, con una obra feroz contra la destrucción neoyorquina de los emigrantes puertorriqueños; espectáculos como el de la «Descomposición de César Sánchez», de Walter Rodríguez, contra los «revolucionarios de café», o el que, bajo el título de «Línea viva», formulaba, con estructura de revista musical, una crítica global a la realidad política de la isla.

Del otro lado estaban grupos como el Teatro del 60, entregados a lo que podríamos calificar de «gran repertorio internacional». En la muestra celebrada en San Juan el pasado año presentaron una obra de Dürrenmatt, y recuerdo que en el debate posterior se les reprochó el cultivo de un teatro que tenía muy poco que ver con la realidad puertorriqueña.

En todo caso, un hecho era evidente. Si la mejor tradición dramática de Puerto Rico nacía de una voluntad de afirmación nacional —y a ella pertenecen, con su personalidad singular, los citados René Marqués y Luis Rafael Sánchez—, era precisamente la exacerbación de ese sentimiento de independencia lo que generaba el florecimiento del nuevo teatro de Puerto Rico. Por eso, en definitiva, la «corriente cultural» que tipificaba Teatro del 60 fue cuestionada. Por eso, también, no me ha sorprendido nada ver ahora al mismo Teatro del 60, entregado al montaje de un espectáculo crítico, ya decididamente arraigado en los problemas del país. Al hombre abstracto, al «drama del ser humano», se ha preferido el hombre concreto de Puerto Rico, elaborando un espectáculo cuyos temas y cuyo lenguaje se encuentran en íntima relación con él. El trabajo se ti-



«Puerto Rico, Fua», un grito independentista del grupo Teatro del 60, de San Juan.

tula «Puerto Rico, Fua», y no sólo llena el teatro Silvia Rexach, de San Juan, todas las noches, sino que su éxito en el Festival de Caracas le abrió prácticamente la posibilidad de una gira —cosa que jamás le había sucedido a un grupo puertorriqueño— por toda América Latina.

El hecho es importantísimo en la vida del teatro de Puerto Rico, e, incluso, en el ámbito de América Latina. Como ha sucedido en Colombia, con «El caso Panamá» —del Teatro Popular de Bogotá—, la creación de un espectáculo crítico arraigado en la vida del país por compañías que llevaban años haciendo un trabajo «teatralmente serio» ha supuesto una conciliación decisiva. A buena parte del teatro de agitación —de base generalmente universitaria— le sobra empacho teórico, declaraciones y manifiestos envolviendo espectáculos cuyos esquematismo ideológico y pobreza teatral los rinden, en definitiva, estériles. Al teatro «cultural» le ha faltado, en cambio, una mayor atención a lo inmediato, una capacidad para vincular el escenario a la calle, el personaje al espectador sentado en la butaca. De ahí el enorme valor de espectáculos como «El caso Pana-

má» o este «Puerto Rico Fua», de Carlos Ferrari, el director del Teatro del 60.

Cuéntanse en la obra, con mordacidad e ironía, una serie de capítulos de la Historia de Puerto Rico. La colonización española es el blanco de casi tres cuartas partes de espectáculo. Hasta ahí todo es amable para el espectador. Porque aun cuando el pasado sirva en parte para explicar el presente, en última instancia, el colonizado de hoy encuentra en el colonizado de ayer una justificación de su estado. El espectáculo se complica cuando entran los Estados Unidos en la danza, cuando la arbitrariedad de otra hora, las humillaciones seculares, dejan paso, entre canciones y parodias, a las vejaciones coloniales del presente. El espectador se siente entonces atrapado, reducido a personaje perpetuamente dominado y fatalista. Desde la imposición del inglés a la de Santa Claus, desde la celebración puertorriqueña de la independencia... de los Estados Unidos a los puertorriqueños muertos en Corea y en Vietnam, todo adquiere una dimensión indigerible. A las risas, al humor, al sumiso «¡Dios bendito!», se agrega un punto de acritud y, sobre todo,

de esperanza. La propuesta es obvia: algún día acabará el desigual matrimonio —celebrado en el escenario— entre la «Perla del Caribe» y «Tío Sam», y Puerto Rico será un país de América Latina.

Digamos que «¡Fua!» es una expresión popular puertorriqueña que significa algo así como de pronto, de repente. Su inclusión en el título de la obra es ambigua. Para mí, expresa el encuentro de los componentes del Teatro del 60, después de varios años de trabajo, con una realidad ya fulminante: la de Puerto Rico.

La sala está llena. Afuera, el calor del trópico. Dentro, el calor y los aplausos de la afirmación colectiva. ¡Puerto Rico, Fua! ■ JOSE MONLEON.

«Poeta en Nueva York»

Hace unos años, la Real Escuela Superior de Arte Dramático pareció dispuesta a desembarrasarse de su tradición de Conservatorio. Es decir, a sustituir el estudio y repetición de un patrón tradicional por la búsqueda de las vías expresivas de un teatro de nuestra sociedad y nuestro tiempo.



O siquiera a conciliar el conservadurismo propio de las escuelas oficiales con la atención a las nuevas peticiones.

Con este fin, la Escuela contrató una serie de profesores que alternaron sus enseñanzas y cursillos con las clases de los catedráticos numerarios.

Por entonces, el teatro de la Escuela —ocupado por una incesante actividad— no fue bastante, y más de una vez fuimos invitados a la salita destinada a las sesiones experimentales. Las del Taller 1, por ejemplo, o los ejercicios de la Kokosowsky... En aquella época parecía que la Escuela, instalada al fin en unos locales decorosos, iba a cobrar el tono incisivo que corresponde a un período de evolución y de cambio. Un período que necesita al teatro como factor revelador y serenamente crítico.

De aquellos días hasta hoy, la imagen de la Escuela ha sufrido un retroceso. No es cosa de dar nombres. Pero buena parte de los profesores que entonces encarnaron la nueva y dinámica posición del centro ya no están. Y durante largos períodos, el teatrillo de la Escuela dejó de ser el lugar de citas insoslayables...

Es en esta realidad donde debe contemplarse el trabajo que un grupo de alumnos ha hecho a partir de los versos de «Poeta en Nueva York». La idea procede del rumano Miron Nicolesco, que la propuso a Elvira Sanz, profesora de la Escuela. Al primero lo animaba el precedente de un trabajo similar, realizado por él en París contando con la voz de un actor y un grupo de folklore negro. A Elvira Sanz, su investigación en el campo de la danza moderna y las posibilidades concretas del proyecto en el orden estrictamente pedagógico. Así que ella y Nicolesco, contando con el actor Joaquín Hinojosa, elaboraron la cinta que debía ser la base sonora del trabajo: a los versos de Lorca, manejados con un criterio rítmico, se unieron los temas que las palabras sugerían... Luego los ac-

tores se enfrentaron con la necesidad de crear una expresión corporal paralela.

De los resultados obtenidos se ha hablado y escrito en más de un lugar. A mí, por ejemplo, me han llegado cartas de directores de festivales extranjeros, preguntándome por el valor del trabajo. Cartas a las que siempre he de responder que sólo unos pocos lo conocían, vetada como había sido su exhibición por el hecho de aparecer las muchachas desnudas de medio cuerpo en algunos de los poemas.

Ahora he podido, al fin, ver este trabajo en el teatro de la Escuela. Estaría de más hacer una crítica detallada, analizar una propuesta que cuenta, hasta ahora, con dos limitaciones fundamentales para ser tratada como espectáculo: La disociación de los poemas —o sea, la ausencia de una mitad superior que los organice dentro de un mismo núcleo emocional y según un ritmo dramático global— y cierta mezcla entre la expresión orgánica y el diseño coreográfico. Aparte, claro, de la eterna dificultad de introducir un elemento expresivo corporal y concreto en una poética nacida por y en la palabra.

Al margen de esto, un dato, sin embargo, merece ser subrayado y justifica con creces este comentario. De nuevo la Escuela ha vuelto a ser una referencia polémica. De nuevo, se ha planteado en sus aulas un trabajo nada rutinario. De nuevo, un grupo de alumnos, con una limpieza y una libertad que ya nunca entenderán los viejos celadores, han cogido un texto y un espacio sin atenerse a las ordenanzas rutinarias. De nuevo gentes de la Escuela nos han convocado para ser testigos de una lucha y no de una reverencia.

Aunque a estas horas el grupo de alumnos sea ya el Taller de Teatro Agora, con ganas de ser uno más entre nuestros grupos de teatro independiente y hacer de su «Poeta en Nueva York» el punto de partida. ■

JOSE MONLEON.

CINE

Legenda y realidad del pelícano

Según dice la leyenda, el pelícano desgarró su pecho para alimentar a sus hijos con la sangre que de él brota. En la realidad, por supuesto, no es así: lo que hace es guardar los alimentos en su amplio buche, donde las crías los cogen, introduciendo para ello sus cabezas. Pienso que, junto a una indudable simbología de las relaciones paterno-filiales, es en esta diferencia entre leyenda y realidad donde el título *Le pélican*, dado por Gérard Blain a su segundo largometraje, alcanza su verdadera significación. Porque es de una diferencia, o, más bien, de un cambio, de una transformación, de lo que el realizador francés nos habla verdaderamente. Transformación que afecta a la evolución de un sentimiento amoroso a través de diversos grados pasionales hasta llegar a la obsesión patológica. La historia de amor que se nos cuenta no es aquí la de una pareja, sino la —no correspondida, por circunstancias en cierta manera ajenas a los protagonistas— de un padre hacia su hijo. Pero modificada esencialmente por la tensión que dichas circunstancias ejercen sobre tal sentimiento, tensión que se traduce en otra similar entre el plano ideal, subjetivo, en que cree vivir el padre (lo que constituye la apariencia de la película, su primer grado de ficción), y la verdad de su comportamiento observado objetivamente.

En otras palabras, *Le pélican* corre el peligro de ser interpretada, y aceptada, como una exaltación del amor paterno, cuando, en realidad, lo que describe son



«Le pélican», de Gérard Blain (1973).

los diversos pasos que preceden, explican y alimentan una obsesión. Todo en la primera parte del film hace temer ese canto al sentimiento paterno —imposibilitada su realización por unos condicionamientos sociales—, que habría convertido al total de la obra en un fácil melodrama. El acierto de Blain es hacer girar de manera sustancial la película sobre los goznes de una secuencia que repite en numerosas ocasiones: la de Paul —el padre— observando con unos prismáticos a su hijo desde la tapia del chalet colindante con el jardín donde éste juega o come, en medio del lujo ambiental que el segundo matrimonio de su madre (divorciada de Paul tras el ingreso de él en prisión por un asunto de tráfico de divisas al que ella misma le empujara) le ha proporcionado. Esta secuencia, planificada siempre, con acierto, de idéntica forma —lo que provoca la reacción contraria de muchos espectadores—, comunica adecuadamente la idea esencial de toda obsesión, que es la repetición inconsciente de unas mismas constantes en la ejecución de ciertos actos, y lo hace de una manera fría, diríamos entomológica, para subrayar esa distinción entre los planos subjetivo y objetivo que antes mencionábamos, esa alienación progresiva del personaje, que crecerá a lo largo del resto del film e incluso en su terminación, dejándola establecida como algo ya inseparable del futu-

ro comportamiento del personaje de Paul.

Se ha dicho de Blain (París, 1930) que su estilo en *Le pélican* —realizada en 1973, dos años después de «Les amis», donde contemplaba una relación homosexual, y tras una experiencia de veinte años como actor («Les mistons», «Le beau Serge», «Les cousins», «Hata-ri!», «Il gobbo di Roma»...)— era bressoniano, y sólo como descripción aproximativa creo válida la frase. Porque si Bresson rehúye prácticamente todo realismo en la configuración de sus obras, donde los diversos elementos expresivos vienen a ser como piezas de un «puzzle» de imágenes y sonidos en busca de un lenguaje autónomo plenamente apartado de la literatura y el teatro, Blain, por el contrario, lo que efectúa es una selección máxima de los motivos reales, una depuración de todo aquello que le aparte de la historia central y de sus caracteres más definidores, sin alejarse de una trama literaria a la que sirve en todo momento, con mayor o menor rigidez. Rigidez en muchos casos claramente pretendida —como en la dirección de actores—, y que, en último término, sirve a ese enfoque de frialdad entomológica ya citado, merced al cual la obsesión aparece con nitidez.

Por otra parte, pienso que, ante una sola segunda obra, es pronto todavía para hablar de un estilo definido, y aun en este aspecto, más se acerca Blain —incluso por temática— al Jean

Chapot de «La ladrona» que al muy complejo Bresson. Pero dejémoslos del típico vicio de las fáciles similitudes y las influencias de primera mano. A tenor de lo visto en *Le pélican*, obra que acepta ser menor y que no busca salirse apenas de sus múltiples limitaciones, Blain puede llegar a tener su camino propio en el nada estimulante panorama del cine francés de los setenta. ■

FERNANDO LARA.

«El amor del capitán Brando»

Narrando un curioso triángulo sentimental en el que sus participantes tienen edades que imposibilitan una realización plena de su sentimiento amoroso —el estudiante de trece años, la profesora de veintitantos y el exiliado de casi sesenta—, Jaime de Armiñán recrea de nuevo una parábola (como ya es habitual en su obra), en la que se reduce a esquema parte de la situación derivada de una mentalidad rígida e intrasigente que determina la vida social de nuestro país.

Como contrapunto a la necesidad de libertad de los tres personajes enamorados, se nos ofrece el coro de fondo de un pueblo (síntesis de los afanes inquisitoriales de todo un país), donde el tiempo parece no haber pasado, donde todo permanece estrecho, mediocre, enfermizo. «La gente no ha cambiado», dice el exiliado, que aun después de tantos años será tilado de «rojo» por algunos de los gerifaltes de ese pequeño pueblo donde Armiñán ha desarrollado la acción de su película.

Esa síntesis parabólica que ofrece *El amor del capitán Brando* impide plantearse la realidad social del pequeño pueblo con afán realista; es decir, no se ha tratado nunca de hacer una película rural, y ni siquiera es necesario que los personajes tengan en esa línea una verosimilitud naturalista. Por encima de retratar una realidad directa, lo