



Artigau, 1975.

hace unos años, con unos cuadros —hablo de memoria— muy fuertemente cromáticos, pero en los que habla, sin embargo, una muy fuerte dosis de ironía bien humorada. Había en aquel primer Artigau un realismo apoyado por el pictoricismo.

Este otro Artigau ("otro" sólo para mí: los amigos catalanes podrían conocerle las secuencias de su transformación, pues él es de Barcelona y allí habita)... este otro Artigau —digo— ya no insiste tanto en el cromatismo pictoricista. A cambio de ello, se diría que ha reforzado su realismo... aun cuando ya no es el ironista levemente cachondo de la otra exposición, sino más bien un acusador a secas, aparte de un observador.

Si no fuera por ese último elemento, más bien irónico a pesar de todo, lo de Artigau quedaría bastante dentro de la tradición de los realistas catalanes, tal la de Nonell. Si difiere algo de ella, es porque ha insistido más en el elemento gráfico que en el pictórico propiamente dicho, aunque sin olvidar que lo propiamente suyo es la pintura. De todas maneras, ante la obra de Artigau hay que tener en cuenta, primordialmente, que sus cuadros, antes que cuadros propiamente dichos, son documentos. Si la pintura de Artigau no ha insistido tanto, como antes, en sus dimensiones pictóricas y cromáticas, es porque él parece decirnos en su obra de ahora que lo principal es expresar. ■
JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

"Hablemos a calzón quitado"

"Vengo de un país conmovido hace años por una experiencia revolucionaria. Una juventud desengañada, perseguida y traicionada, sigue soportando la muerte, la violencia y la tortura (...). Siento el arte como una experiencia de vida dentro de una realidad artística. No nos satisface la realidad del mundo en el cual vivimos, pero el arte no es una evasión o ficción en la cual el hombre se refugia, sino la experiencia vital con la cual enfrenta su propia insatisfacción".

Así empieza una declaración con la que Guillermo Gentile se encara al viejo problema del teatro político. Sabido es que todo teatro, por su incidencia social, es siempre político; pero, en términos generales, mientras el pensamiento conservador tiende a afirmarse al arrimo del "orden cotidiano", el pensamiento revolucionario no tiene otro camino que la afirmación arriesgada.

Para quienes disponen de nuevas fórmulas con que sustituir las antiguas, el juego carece en realidad de riesgo y de misterio. En este teatro —que quizá debiéramos llamar "teatro ideológico", para diferenciarlo del otro, del más específicamente atento a los comportamientos "posibles" de los personajes, y, por tanto, mucho más dialéctico y político— la semántica inventa a menudo los cambios de una realidad social, en la que todo permanece sustancialmente inalterable. El hombre se afirma, entonces, a través de un "sueño político" —las "falsas ilusiones" a que se refería el colombiano Enrique Buenaventura—, en cuyo ámbito las mismas angustias existenciales parecen aquietarse.

Frente a esa concepción del teatro político, ya digo que hay otra más dura —por menos doctrinaria— y quizá más real, en cuyo marco quiere inscribirse la obra de Gentile. El autor renuncia a la explicación del conflicto de clases como apoyatura inmediata. Es seguro que bastantes verán en ello una reducción del problema a términos demasiado patológicos, a personajes límite en los que no puede identificarse el hombre medio, que sí es, en cambio, un protagonista de la lucha política. A cuya objeción podría responder Gentile que él ha querido, justamente, mostrar hasta qué punto muchos comportamientos de carácter político —como lo son de los personajes de su obra— están inevitablemente afectados por una circunstancia social que pertenece al mundo de la patología. En el padre déspota, el hijo atemorizado y el anarquista liberador y alucinado intenta Gentile conformar un pequeño microcosmos con valor de parábola. Cierzo que existen unos factores socio-económicos muy concretos generando esa realidad, pero la cuestión está en saber si los personajes que viven en ella y de ella están en condiciones de llevar adelante su discurso político, si pueden modificar esos factores materiales conscientes de su incidencia real, o si los términos de su desbaratada vida operan ya como un espejo deformador y alienante. Es en este punto —al poner en duda el "punto de apoyo"— cuando el teatro político, entendido como una confrontación de comportamientos y no de ideas puras, ▶

¿Qué hacen nuestros hijos en un jardín de infancia?

¿Cómo son nuestros centros de Preescolar?

SUSCRIBASE A

MADRINAS

(Así se llamaban las escuelas infantiles de la Andalucía árabe en tiempos de Almanzor.)

REVISTA
 DE EDUCACION
 PREESCOLAR

• Los temas pedagógicos básicos de la Educación Preescolar.

• Orientaciones de trabajo para profesores parvulistas.

• ¿Son los centros de Preescolar "garajes" donde aparcamos a nuestros niños?

MADRINAS

REVISTA
 DE EDUCACION
 PREESCOLAR.

Suscripción anual: 750 pesetas.

Solicite información a:

P. E. L. S. A.
 General Mola, número 122, 1.º A. MADRID-2.
 Teléfono 261 30 33.

**60/ Francisco de Quevedo
POEMAS ESCOGIDOS**
Selección, edición, introducción
y notas de José Manuel Blecua
392 págs. 200 ptas.

**61/ Alfonso Sastre
ESCUADRA HACIA LA MUERTE
Y LA MORDAZA**
Edición, introducción y notas
de Farris Anderson
200 págs. 140 ptas.

**62/ Juan del Encina
POESÍA LÍRICA
Y CANCIONERO MUSICAL**
Edición, introducción y notas de
R. O. Jones y Carolyn R. Lee
392 págs. 240 ptas.

**63/ Lope de Vega
LA ARCADIA**
Edición, introducción y notas
de Edwin S. Morby
470 págs. 350 ptas.

**64. Marqués de Santillana
POESÍAS COMPLETAS, I**
Serranillas, cantares y decires.
Sonetos fechos al itálico modo.
Edición, introducción y notas
de Manuel Durán
348 págs. 190 ptas.

65/ POESÍA DEL SIGLO XVIII
Selección, edición, introducción
y notas de John H. R. Polt
408 págs. 280 ptas.

**66/ Rodríguez del Padrón
SIERVO LIBRE DE AMOR**
Edición, introducción, y notas
de Antonio Prieto
228 págs.

**67/ Francisco de Quevedo
LA HORA DE TODOS**
Edición, introducción y notas
de Luisa López-Grigera
232 págs. 180 ptas.

**68/ Lope de Vega
SERVIR A SEÑOR DISCRETO**
Edición, introducción y notas
de Frida Weber de Kurlat
232 págs. 200 ptas.



**Manuel Azaña
LA VELADA EN BENICARLÓ**
Estudio preliminar
de Manuel Aragón
208 págs. 190 ptas.

**Fernando de Castro
MEMORIA TESTAMENTARIA**
Estudio preliminar
de José Luis Abellán
128 págs. 180 ptas.

**Fernando de los Ríos
EL SENTIDO HUMANISTA
DEL SOCIALISMO**
Estudio preliminar de Elías Díaz

adquiere su grandeza. Porque renuncia por igual al fatalismo y al sermón salvador, porque ni acepta el orden social injusto ni se inviste de ningún redentorismo. Los personajes aparecen sumidos en la miseria política de su tiempo —al margen de la voluntad del dramaturgo, ya digo que el nivel patológico de los personajes, la incapacidad para escapar de la atmósfera cerrada y subjetiva, forma parte de la miseria política, del infantilismo político testimoniados por la obra—, pero el autor, implacable, los obliga a avanzar, a cuestionar su situación, para llegar a un nuevo punto lleno de preguntas. El hijo arrojará al padre esquizofrénico y se preguntará qué hacer con su recién conquistada —¿o ilusoriamente conquistada?— libertad... Los términos de libertad y soledad, y aun de revolución y decepción, se aproximarán en un desenlace que, tratándose de una obra argentina moderna, nadie tiene derecho a calificar de gratuitamente pesimista. La historia argentina —¿cómo no asociar la situación final del hijo con la menesterosidad de quienes hicieron de Perú el sostén de su vida política?, ¿cómo no sentir en el miedo a la libertad del personaje el vacío de la política argentina de nuestros días?— apoya esta obra, de tres personajes —hay uno cuarto, femenino, que no habla—, hija técnica de "Las criadas", de Genet, cargada de amargura y de interrogaciones.

La puesta en escena está muy bien. Y Guillermo Gentile, Walter Vidarte y Joaquín Hinojosa son los tres excelentes intérpretes de la obra, cuyo lenguaje ha adaptado al español Alfredo Mañas. ■ JOSE MONLEON.

Tábano: "La ópera del bandido"

Después de presentar el trabajo a lo largo de varios meses, en muchas ciudades, los de Tábano andan ahora por los barrios madrileños con su versión de "La ópera del bandido", que muchos hemos podido ver al fin en un local de la calle Cadarso. El propio grupo ha editado el texto de su versión, acompaña-



"La ópera del bandido", parodia melodramática de una moral pequeño-burguesa.

do de una serie de artículos en los que se da cumplida noticia de la historia de Tábano, de sus métodos de trabajo, de las razones de su estilo cachondo y musical, de sus objetivos críticos y, muy especialmente, de por qué se eligió el texto de Gay y de cómo se llegó partiendo de él al espectáculo concreto.

Creo que el conjunto de trabajos —escritos todos ellos por personas vinculadas de algún modo a Tábano— posee un importante valor de confesión y de análisis, y que pertenece ya a la documentación fundamental de nuestro teatro independiente. Ahora bien, la contemplación del espectáculo no siempre se confronta cómodamente con la lectura de tales textos, como si aquél naciese de una espontaneidad crítica, de un humor vivencial y directo, que no acaba de encajar en la explicación racionalizada de la poética y los propósitos. Queror echarle a la espalda de esta divertida "Ópera del bandido" todo el discurso político sobre la relación de clases y la función del "lumpen", formulado a través del original de Gay, la primera reelaboración brechtiana del tema en "La ópera de tres centavos", la segunda reelaboración novelada, "La resistible ascensión de Arturo Ui", y aun ciertas dimensiones de la vida española contemporánea, me parece que es desquiciar un poco el carácter de este interesante trabajo, cuya

relación con el público hay que asentar antes en la gracia de los "gags", en la eficacia cómica de los actores, en la justeza del ritmo, en la inteligencia de los trajes y caracterizaciones, en la irreverencia general de los comportamientos, que en la remisión a un discurso crítico sobre las relaciones entre los grupos sociales. En un momento dado, por explicarlo con otras palabras, resulta mucho más corrosiva y celebrada la incoherencia de unos textos religiosos, dichos solemnemente por un personaje, que cualquier reflexión crítica sobre el papel de la religión en aquel cuadro social. Y es que Tábano, a mi modo de ver, nunca ha sido brechtiano, por más que haya solido emplear ciertas formas épicas, si entendemos por brechtiano no ya la presencia del distanciamiento —que ha existido siempre en la historia del teatro—, sino una determinada estructura, abierta y libre de reverencias escolásticas, pero ligada a un proceso histórico y escénico de cuyas coordenadas escapa decididamente un grupo como Tábano.

Las fuentes de un trabajo como "La ópera del bandido" hay que buscarlas en la trayectoria que empieza en "Castañuela", cuyo espectáculo, a su vez, se inspiró en ciertas formas tradicionales del teatro musical español y, muy singularmente, en un determinado modo de relación actor-espectador. La