

te rechazada por empresarios y censores, George Wellwarth, profesor hispanista, dedicó sus esfuerzos a divulgar en los Estados Unidos las obras de tres de estos autores que cayeron en sus manos: Ruibal, Bellido y Martínez Ballesteros.

Desde entonces hasta hoy, el estudio de ese teatro "secreto" ha registrado —paralelamente a su desarrollo dramático— un claro avance, pese a que la inmensa mayoría de sus textos siguen sin subir a los escenarios. Pero hoy son ya muchos los ensayos dedicados a ese teatro y numerosas también las ediciones de sus obras. El propio Wellwarth ha ampliado y remodelado en su último libro su visión del teatro "subterráneo" español, acabando con su esquivo esquema inicial. Lo que significa que la figura de Ruibal se ha liberado del énfasis un tanto fastidioso que pusieron en ella Wellwarth y algún que otro hispanista. Las periódicas temporadas de Ruibal en las Universidades norteamericanas, la traducción al inglés de casi todas sus obras y aun el estreno de más de una en el ámbito estudiantil de aquel país, prueban hasta qué punto nuestro autor encontró en los Estados Unidos el interés por su obra que aquí se le negaba. La aparición de su último libro, su actual residencia en España, más la ya señalada desenfática acción de su nombre en el censo de los dramaturgos "soterrados", implicaría, quizá, que aquella etapa ha concluido, a menos —y, desgraciadamente, entra dentro de las perspectivas del teatro español— que aquí se le sigan cerrando, como a tantos autores, las puertas y en otro lugar se las abran. Y quede claro que no me refiero ahora a la censura ni a los viejos empresarios, sino, también, al escaso interés que ciertos sectores más jóvenes, exclusivamente centrados en reivindicaciones mecánicas, muestran por la obra de nuestros dramaturgos soterrados.

En el volumen se incluyen dos de los textos más ambiciosos de Ruibal: "La máquina de pedir" y "Los mendigos". El primero fue escrito para ser estrenado en un teatro nacional; Ruibal llegó a recibir una cantidad a cuenta, pero la caída del entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, y el subsiguiente cambio en el equipo ministerial, determinó el incumplimiento del compromiso. Para "Los mendigos" —como para "El hombre y

la mosca", otra obra fundamental de Ruibal, no incluida en el volumen—, el obstáculo fue la censura. En cuanto a las piezas breves incluidas en el tomo, plantean la más diversa consideración. Algunas, como "El rabo" o "La secretaria", figuran, pese a su brevedad, entre lo mejor que ha escrito Ruibal, mientras otras, a falta de representación, plantean largos monólogos de incierta "plasticidad".

Deliberadamente empleo este término para salir en busca de la poética de Ruibal, que el propio autor expone y analiza en el concienzudo prólogo del libro. Dice: "Mi preocupación estética actual es llegar a la fusión de la imagen verbal y la imagen plástica, haciendo lenguaje de la plástica y visualizando la palabra". Preocupación que se deriva de otra mucho más concreta, también expresada en el ensayo: el deseo de superar un teatro que a Ruibal le parece militante y naturalista, prisionero de estereotipos políticos complacientes.

Confieso que algunas de las explicaciones que Ruibal ofrece del teatro español de su tiempo y del que él escribe como tónica respuesta, me parecen afectadas del mismo esquematismo contra el que se rebela. El realismo es un concepto dialéctico, y, por poner un ejemplo, en distintos momentos de su vida y de la historia de Italia, Visconti ha sido igualmente "realista" rodando "La terra trema", "El gatopardo" o "Vague stella dell'orso". El debate sobre las formas es siempre, y paralelamente, un debate sobre las tendencias y razones históricas que las determinan. Y, en definitiva —y el testimonio de Ruibal es un valioso documento dado el interés de su teatro—, lo que queda claro tras la lectura del volumen es:



José Ruibal.

1.º Que Ruibal da una gran importancia creadora, por el valor plástico de la escena, a la representación;

2.º que Ruibal rechaza las pautas tradicionales de la exposición escénica y de la concepción psicológica y diferenciada de los personajes dramáticos;

3.º que Ruibal intenta llegar a la representación de la realidad a través de personajes y situaciones que, respectivamente, ni proceden del Registro Civil ni están en las crónicas sociológicas;

4.º que para él —como, por ejemplo, para Paco Nieva—, la palabra es un factor fundamental; no por su contenido conceptual, sino, sobre todo, por su incapacidad plástica,

y 5.º que ello le conduce a la creación de un teatro formalmente "distinto", que se inserta en la realidad —¡por eso la censura anduvo vigilante!— a través de parábolas impregnadas de signos procedentes de nuestra civilización electrónica e industrial.

El debate de Ruibal con el "teatro realista" español comprende, pues, mucho de lo que él dice, y, a mi modo de ver, bastante más. Porque la historia del teatro es siempre parte de la Historia a secas. Y en el curso de nuestro moderno "realismo" dramático, desde "Historia de una escalera" a "La máquina de pedir" —al margen del mayor o menor valor de cada una de las obras—, se refleja un curso estético inseparable de las alternativas, decepciones y posibilidades de la sociedad española del último cuarto de siglo.

En todo caso —y eso es lo fundamental en este momento— la obra teatral de Ruibal se alza ante nosotros como una propuesta cargada de estímulos intelectuales y estéticos, no ya para ser debatidos teóricamente, sino, sobre todo, para llevarla a los escenarios y confrontarla con el público. Con ese público "potencial" —dispuesto a ver en este teatro algo bastante más complejo que esas "cargas de irracionalidad" a que alude y defiende el autor—, arrojado de nuestras salas mucho antes por la banalidad de tantas comedias al uso, que por ese "neorrealismo" comprometido —y empleo el término italiano por sus afinidades con el movimiento cuestionado por Ruibal—, al que se ha condenado a muerte sin dejarlo vivir cuando era su hora histórica. ■ JOSE MONLEON.

La identidad perdida

Al paso de pragmáticos lectores, aclaro mi rechazo a un análisis específicamente estructuralista de la obra, en cuanto ésta es un producto, una cosa que nace y se integra a la realidad inoperadamente, e incluso bastándose a sí misma. En oposición a esta idea, entiendo el hecho artístico como "un final feliz" de la actividad estética del hombre en una posible sociedad sin clases, en la que importaría mucho más su gestación, creación de la obra en armonía con la vida; encuentro, desarrollo y orgasmo público y colectivo. No sería ya un fetiche, un objeto sagrado, deshumanizado, sino la realización física del movimiento, de la indagación de la realidad vivida dialécticamente. De esta manera, la cultura no será algo aparte, como un traje, sino desajenadamente consustancial. En definitiva: la obra como objeto acabado, como ídolo, desaparecerá; importará, en cambio, su gestación, su vivencia.

He "visto" o vivido, con alguna aproximación más o menos subjetiva, la creación de "Piel de fondo", de Manuel Laza; por ello doy mi testimonio de que la comunicación con el hombre y su "llamada al vacío", que es su obra, ha sido mucho más intensa que con cualquier otra que alcanzara la profundidad de sus cotas.

En Larko (1), como en gran parte de nosotros, se plantea el drama de la cultura, y esto es si se quiere una tragedia existencial, con ingenuidad asumida en la infancia y adolescencia por la presión de unos mitos (¡el gran Goethe!) que idealizaron como meta la perfección del hombre, y que su "ideal artístico de entender la vida" era una salida y escape de un catolicismo medieval impuesto autoritariamente; esta situación, divorciada a la fuerza de problemas sociales y políticos, fue imantada hacia varias direcciones opuestas: a) La desintegración y atomización, cuyo vehículo no es otro que la cantidad de conocimientos exigibles que harán imposible hoy el fenómeno Goethe, y b) el estímulo del "genio" o la busca del superhombre. Gran parte de nosotros se colocó así lejos de una posible solidaridad política,

(1) Protagonista de "Piel de fondo", de Manuel Laza Zerón. Akal Editor, 163 páginas.

mientras que, por el contrario, inconscientemente, se afirmaban en un divismo solitario que miraría peyorativamente al hombrillo común de la calle o los intereses rapaces de la política. La lucha de clases (como beligerancia salvadora) aparece desde este prisma como un ente abracadabrante, siglos ha muerto, optimismo aplastado en los años veinte. Como consecuencia, el nihilismo más devanescente y ombliguista, cuya única salvación será la masturbación de la palabra y la hipnosis de la belleza formal como sujeto. Pero surgirá una voz que, ante el producto ya editado, nos avisa de la inutilidad del esfuerzo: producto que no interesa, que nadie verá, que no será aclamado estimulando nuestra necesidad narcisista; la amargura de comprobar, una vez más, que no somos dioses soberbios, y que, por el contrario, nos importan los demás, el abrazo del hombre anónimo. Hijos de una cultura falsa, pues ha sido creada, no sólo por una clase salvajemente explotadora, pensando en un punto abstracto del vacío, lejos de la comunicación con el posible hombre real, lejos de una busca humilde de esa realidad colectiva, y si utilizada como transferencias e inhibiciones de represiones y tabúes que esa clase necesita imponer para gobernar y sacar su provecho metálico. Hijos contradictorios, desplazados o desarraigados ya de otra posible vía, pues la mente, la comprensión última del problema, no será capaz ni suficiente de transformar con su comprensión nuestros impulsos, nuestros sentimientos, nuestros estímulos. Biología y razón se oponen aquí, y ofrecerán hombres como Larko, cuyo desarraigo con la vida social es supremo, muy lejos de asentir, de verse realizado con sus aspiraciones colectivas. La actitud de Larko, sorprendido en medio de una manifestación de obreros y estudiantes, es deprimente, característica quizá de este tipo de intelectual que no ve más que el hecho pintoresco de la represión policial, sin asentir emotivamente con el problema, como si éste o él fuera de otro planeta; hasta que, viéndose directamente amenazado, huye aterrizado, como de una pesadilla, del castigo represivo del padre de la infancia al que aún no se odia y sólo se teme.

Podrían analizarse otras claves, muerte del padre y sexo; atracción hacia la belleza de la mujer, a la que es posible ver



aún sin contaminación, pero cuyo encuentro o contacto no irá más lejos de leves impresiones, inmediatamente borradas o reprimidas por la amenaza ética del padre de la infancia; la muerte del padre se opone a Marita, a la salvación posible que ella ofrece. A un tiempo, la muerte del padre, realiza, dibuja

perceptiblemente la soledad absoluta del hombre: se ha cortado el cordón umbilical, le han dejado definitivamente solo. Es absoluta la dependencia hacia el autoritarismo, de tal manera que se hace imposible seguir, pues si bien ha muerto el perro, también la rabia.

Pero a Larko y a gran parte

“Galeradas”: Ayuda al lector

Tres librerías de Madrid —Fuentetaja, Belagua y Rafael Alberti— se han unido para editar un boletín de información bibliográfica: “Galeradas”. Un poema inédito de Rafael Alberti, dedicado a Pasolini, abre el primer número, que lleva también una bibliografía sobre el asesinado creador italiano en castellano y catalán. Junto a ello, una relación crítica de colecciones de literatura infantil, una bibliografía sobre un tema tan actual como el de sindicalismo (más de cien títulos) y, finalmente, una guía de novedades.

Este primer número marca en cierta manera la pauta de lo que pretende ser este boletín, que tendrá por ahora una tirada de 5.000 ejemplares y se venderá exclusivamente en librerías. Más que un escueto boletín, función que desde luego cumple, “Galeradas” se presenta también como “revista cultural embrionaria”, y, como tal, aporta opiniones y textos originales, intentos de recuperación de autores más o menos olvidados, etc. De la unión de información y opinión, de la resultante de información con arreglo a un cierto criterio, la publicación que ahora comienza puede llevar al cumplimiento de una antigua función del librero, hoy casi desaparecida: la de orientar al lector —siendo a la vez banco de datos bibliográficos y consejero de lectura entre la selva de títulos que, afortunadamente, crece hoy en el mercado editorial español. ■ V. M. R.

de nosotros hay algo que nos enuncia la mente de una tímida náusea, la convicción, la certidumbre de nuestra impotencia, que cualquier gesto, cualquier palabra, cualquier hecho tiene una explicación previa, además de vulgar, que ha sido repetida millones de veces y que su origen es anterior a nosotros, al presente que los produce; al mismo tiempo, tenemos la certeza estadística de que hay un número cuantioso de individuos en el mundo que a la vez hacen lo mismo, piensan o sienten lo mismo; certeza o conocimiento este que desintegra nuestra identidad. ■ FEDERICO LOPEZ-PEREIRA.



Cantes de José Menese en la Galería Aele, de Madrid

Estaba bien elegido el sitio para presentar el nuevo disco de RCA con cantes de José Menese y con el título —misterioso título para un disco de “cante jondo”—, de “La palabra”. Estaba bien elegido también el título para la presentación de esos nuevos cantes, por dos razones: la primera, porque en esa galería hispánica de la América pobre se cultivan una amistad y una devoción por los artistas genuinos y, por supuesto, por los cantos genuinos; la segunda, porque se trata de una galería de arte moderno, es decir, como piensa el propio Menese, “de arte jondo”, porque, como me dijo en una ocasión frente a reproducciones de Tapies y de Saura... “... Yo no entiendo de esto, pero esto debe ser como ‘lo jondo’ de la pintura”.

Y estaba bien elegida la hora: Después de las diez y media de la noche y hasta la hora de los