

humor —se han hecho famosas sus introducciones, en las cuales jugaba a despistar al oyente haciéndole creer que lo que iba a escuchar era algo muy distinto de lo que luego resultaba ser— ha influido en algunos pianistas en teoría muy distantes, como Ellis Larkins y Tommy Flanagan. En fin, su swing directo, tremendo, subrayado por continuos murmullos, ha llegado a todos, pianistas y no pianistas; el juego de su mano izquierda —Garner era totalmente ambidextro, y una de sus habilidades era cambiar, durante cualquier interpretación, la función de ambas manos— ha interesado a muchos guitarristas, y es perceptible su influjo en Kenny Burrell: el que tenga la suerte de poseer el disco "The Tender Gender", que compruebe esto en la versión que Burrell hace del tema garneriano "La Petite Mambo".

Todas estas características han sido, curiosamente, el eje de la polémica sobre Erroll Garner. Cierta sector de la crítica, ante aquel jazz elemental, complaciente, que se regodeaba en sí mismo, reaccionó calificándolo de vulgar, fácil y rapsodizante. Y es posible que fuera así, si entendemos por vulgar todo aquello que va dirigido primordialmente a entretener a un público (o a unos públicos, ya que la aceptación de Garner no se constreñía a las habituales audiencias de jazz); si llamamos "fácil" a lo que es natural y se limita a enriquecer de forma natural un género, los standards, cuyas posibilidades han demostrado una y otra vez los músicos de jazz, y al que Erroll Garner contribuyó con una verdadera joya: "Misty". Si, por último, creemos que rapsodizar es exhibir unas posibilidades técnicas hasta sus últimos extremos, sin por ello complicarse la vida ni complicársela al espectador, a quien Garner intrigó y divirtió a lo largo de toda su carrera de forma similar a como, en cine, lo ha podido hacer Alfred Hitchcock.

Porque Erroll Garner, hombre tímido y reservado, mago de la técnica pianística ("Magician" es precisamente el título de uno de sus últimos discos), ha sido, ante todo, un showman. Un hombre del espectáculo al que probablemente sólo hubiera podido molestar una crítica, la que dijera de él lo que jamás se ha podido decir: que aburrió alguna vez al público. ■ JOSE RAMON RUBIO.

TEATRO

Catorce años después

No va a ser nada fácil restablecer una relación "normal" entre el español y su historia moderna, entre lo que ha sido o va siendo nuestra vida personal y nuestra conciencia colectiva. En el fondo, si la palabra cultura todavía no es tan necesaria —pe-se a las trampas que le ha tendido la arqueología y el academismo— es porque en ella encontramos la referencia al quehacer y sentir de los demás a falta de una vida que nos sitúe cotidianamente en la solidaridad comunal. Los dramas, la literatura, los ensayos políticos, la música, la pintura, acaban ocupando el puesto de "los demás", cuando éstos debieran ser una categoría viva, de carne y hueso, circunstanciada y cercana.

El tema es demasiado grave para abordarlo en una crítica de teatro. Pero lo cierto es que el juicio sobre la obra de Signes que acaba de estrenarse en el María Guerrero, nos sitúa ante una serie de interrogaciones que van más allá de cualquier pronunciamiento sobre sus características teatrales. Escribe en el 63 —de ahí que el título inicial, "Antonio Ramos", se haya convertido, para dejar constancia testimonial, en el de "Antonio Ramos, 1963"—, premiada ese mismo año por un Jurado, del que tuve el honor de formar parte junto a José Esteban, José María de Quinto y Alfonso Sastre, autorizada al fin por la censura en el 66, ha tardado once años en subir a un escenario. Plazos, sin duda, muy largos para un drama cuya virtud fundamental es la honestidad e inmediatez en la transcripción de una situación social determinada.

A cuenta de ello venía el comienzo de esta crítica. Porque el teatro es siempre historia del hombre e historia —como un capítulo de aquella— de sus ideas estéticas; historia de lo que vive e historia de las formas con que ordena artísticamente lo que vive e imagina lo que no vive. Las diversas circunstancias engendran diversas poéticas, transfiguran una misma materia dra-

mática. La representación no sólo propone un tema y un modo de encarar conceptualmente su desarrollo, sino, como parte fundamental del compromiso ideológico con su época, una determinada poética, una forma de "ser teatro". Al público es a quien le corresponde decir si esa poética consigue alumbrar aspectos oscuros o hasta ese momento ignorados de su condición humana —de su historia específica de seres humanos de un tiempo y de un lugar— o si no lo consigue. El teatro, por decirlo de un modo utópico, es la expresión de una época. Al margen de que determinadas obras, por el carácter de sus conflictos y el lenguaje con que son formuladas, consigan conectar, aunque sea de un modo siempre distinto, con las realidades de diversas épocas y lugares.

¿Cómo situarse ante una obra profundamente inscrita en el marco cultural y real de la España del 63? Porque no basta con decir que el hecho planteado —un accidente de trabajo, afrontado con cicatería económica por la empresa, resuelto por el obrero con el suicidio ante la insuperable conciencia de su inutilidad— descansa en unas relaciones de producción que permanecen hoy sustancialmente inalterables. A nivel puramente sociológico, el comportamiento es otro. A nivel estético, también parece que es hoy otro el modo de alumbrar esa realidad dramática. Pero, ¿es justo escribir tal cosa?

Cuando los neorrealistas italianos plantearon sus primeras películas o el argentino Julio Mauricio —por citar una pieza cercana a la que acaba de estrenar Miguel Signes— estrenó "Un despedido corriente", la voluntad de informar era un componente primordial en la relación espectáculo-espectador. Ciertamente existía un orden dramático, pero el ladrón de bicicletas o el despedido obrero argentino aparecían ante los espectadores con la voluntad de transcribir, lo más exacta y fotográficamente posible, un problema social sobre el que suponía al espectador mal informado y, por ello mismo, indiferente.

¿Es esa la situación del público español del 77 frente a lo que nos cuenta Miguel Signes? ¿Y de qué público hablamos? ¿Para quién ha escrito Signes su obra? ¿Deberá entenderse el drama como un testimonio de lo que ocurría en el 63? La denuncia es tan precisa y está tan relaciona-

da con nuestra época, que la última pregunta no es nada baladí. ¿Y cómo interpretar justamente el hecho de que una obra prohibida en el 63 se estrene ahora en un teatro oficial?

La obra está escrita casi como un reportaje. Los cuadros, sometidos a una continuidad argumental muy estricta. Los diálogos, ajustados a la lógica más rigurosa. Todo avanza de un modo rectilíneo y absolutamente ceñido al tema. Los personajes sólo son lo que el conflicto demanda. La explicitud —y de ahí cierta inevitable ingenuidad— es absoluta; nada hay detrás de lo que oímos. Y las clases sociales están definidas a través de los representantes de las mismas que aparecen en la obra. El texto transpira una inequívoca gravedad, lo que no excluye alguna que otra salida humorística, al modo de nuestro sainete. La dirección de Ricardo Lucía —sobre un espacio formado por planos a diversas alturas— se atiene, mediante un juego de luces que evita el peligroso problema rítmico del elevado número de cuadros, a la explicitación de la historia. Del numeroso reparto destaca, sobre todo, su homogeneidad, tal vez porque la poética de la obra descansa en un tipo de naturalismo que siempre ha sido grato a nuestros actores. ■ JOSE MONLEON.

Nietzsche y Fli-Ping-Bun para las masas

Ni teatro ni circo, ni comedia musical ni opereta, durante más de quince días, El Patito Feo, con sus ocho componentes, han salido de farra a fliparse con cachuetes en el Chal-Chal de Zaragoza.

El Patito Feo contra el orden establecido. Los de El Patito Feo son unos "pasotas", osados, ni buenos ni malos, por encima del bien y el mal. Son seres libres tolerados por la ausencia de censura. Han desbordado hasta a la policía cultural de la izquierda más dogmática.

Se atreven a soltar la creatividad, se atreven a algo tan sagrado como desorganizar el desorden. Son productos culturales del cine (Frankenstein, el conde Drácula), de los tebeos y de los expertos en diarrea intelectual sobre los "comics" de Pedrines.



Grupo de teatro El Patito Feo.

La farra, por llamarla de alguna manera, "El Dr. Mac Abrus y Monsters, contra el imperio del bien" es una creación colectiva de Fatás-Avilés Ruiz, Gay, Gros, Baquero, Roy, Bermejo, etc. El espíritu del grifo dionisiaco está presente. Son a la vez amigos y enemigos.

Son a la vez descendientes de Nietzsche, de los situacionistas, de Miguel Labordeta y de Luis Buñuel, enemigos del dogma, una auténtica ola fresca, imaginativa, lúdica, con-gozante. Duruti asesorado por Zarathustra. La OPI (Oficina Poética Internacional), abierta al público de nuevo. La culminación del teatro aragonés de los últimos veinte años, desde Alberto Castilla, Alfonso Azcona, Juan Antonio Hormigón, Mariano Cariñena, Mariano Anós, Juancho Graell, los teatros estables, los teatros de la Ribera. Los 100.000 hijos de San Luis, los silvos vulnerados y como abortos de todos ellos El Grifo y El Patito Feo.

Estos últimos suelen prescindir de las obras de otros escritores, superando la escisión entre el creador divo y el actor neurótico. Viven de sus juergas escénicas, como pueden, en un profundo desgaste afectivo y sentimental. Los colectivos se forman, se conflictivizan, se superan y se reanudan.

Con el Fli-Ping-Bun banalizan el terror de los monstruos en la vía abierta por "El jovencito Frankenstein" y el "Rocky Horror Show", pero van más lejos. Aquí juntan a los monstruos y los politizan. La fiesta escénica de "El Dr. Mac Abrus y Monsters" es una profunda obra acerca del poder.

El poder es a la vez la encarnación del bien y el mal absoluto, pero el mal no es Lucifer ni parte de la metafísica de Goethe.

El poder sólo se puede superar por el placer y el juego. De la

voluntad de mandar a la necesidad de gozar.

La obra es una magnífica alegoría contra el poder personal en la tradición del valle del Ebro de que hay que darle con el mango de la ajada (el mango del "ajao" en otros pueblos) a todo el que despunte.

El texto es aparentemente incoherente e irracional y profundamente irrespetuoso.

El Patito Feo se pasa por la piedra a la bandera aragonesa en forma de bufanda, a las pegatinas, los "posters", las pancartas, las masas, los carnets, los líderes, el programa y las consignas, en un grandioso congreso político de los monstruos del mal.

La obra no necesita tocar el tema de la espada, la cruz, la familia o el sexo, va mucho más lejos, va sobre el poder sin sexo ni violencia: risa.

A Curro Fatás lo reconocí yo, él no me reconocía, intentando colarnos en el Festival de La Bullonera en Madrid. Nos colamos con ayuda de los organizadores. A los demás, tras verlos seis noches hacer sus chorradas, me los empiezo a conocer. Son todos gente que necesitan hacer lo que lo les dé la gana y que lo hacen muy bien, que van superando las inhibiciones de la autocensura, la que te meten desde pequeño en los recovecos más profundos del cerebro. Su trabajo significa la liberación recreativa. Zaragoza comienza a parecer una ciudad abierta. Su trabajo es un acto efímero en las efemérides culturales del setenta y siete. Ya se puede hacer de todo. Aquí comienzan a florecer mites de escuelas y de flores. El Patito Feo es urbano. Son muy malos y perversos y en los pueblos difícilmente los entenderán. Su contramemoria es para gente contraculta.

Yo creo que para haber crea-

do el Dr. Mac Abrus y los monstruos contra el imperio del bien, hay que ser a la vez muy bruto y muy listo, muy osado y muy testarudo, ser a la vez bueno y malo y fliparse mucho con "cascachuetes". ■ MARIO GAVIRIA.

Bene-Ronconi

Una de las notas más positivas de la moderna vida italiana es la descentralización. En lo que se refiere, por ejemplo, a la actividad teatral, Roma es, sin duda, uno de los focos fundamentales del país, pero en absoluto la pauta rectora. Cada ciudad —y en ello juegan un papel importante las secciones correspondientes de los partidos y la elección democrática de quienes componen los Ayuntamientos— tiene organizada su propia vida cultural, que luego una serie de entidades procuran irradiar por toda la región. Días atrás, en El Prato, ciudad rica, pero relativamente pequeña, situada a pocos kilómetros de Florencia, he vivido una experiencia que vale la pena contar, tanto por lo que tiene de testimonio puramente teatral como por lo que encierra de ejemplo en el campo de la política cultural.

Lo primero, el teatro de Prato. Un precioso teatro renacentista —con cinco o seis pisos formados por varios docenas de palcos recoletos— de amplio y bien dotado escenario, donde se presentan regularmente los mejores espectáculos del país. La noche que yo estuve vi a "Romeo y Julieta", una historia de Shakespeare contada por Carmelo Bene. Quien es, a su vez, el director y el intérprete de Mercuccio.

Pocas personalidades tan audaces y tan discutidas como Bene. Muchos lo consideran como el verdadero creador del moderno teatro experimental italiano. Como el primero que hizo de los escenarios italianos el campo de la invención insólita, el espacio de una poética que rompía —para bien o para mal— las convenciones y relaciones habituales. También director de cine, recuerdo, de mis años de espectador regular de la Mostra veneciana, la mezcla de veneración y violento rechazo —en ambos casos, con el denominador común del asombro— que producían sus películas y aun su actitud, humorista, fantástica, agresiva y a

la vez dolido, frente a críticos y periodistas.

En teatro ha hecho a Shakespeare en varias ocasiones. De hecho, su "Romeo y Julieta" se presenta como una reflexión largamente elaborada tanto sobre el trágico como sobre la relación entre su obra y la pequeña burguesía italiana; es decir, sobre la relación entre la tragedia shakespeariana y el público teatral de Italia. En el primer plano, Bene introduce una serie de textos de asociaciones entre la historia de "Romeo y Julieta" y una serie de textos y personajes de otras obras de Shakespeare. En el segundo, el director parte de una idea realmente revolucionaria: el público encuentra en su compasión a Romeo y Julieta una satisfacción liberadora. Más allá de las conocidas explicaciones de la catarsis, tal satisfacción parece a Bene decididamente indecente; el teatro mata a Romeo y Julieta para que un público de sentimientos insolidarios se sienta feliz, tras una buena cena, lamentando la muerte de los jóvenes amantes y ejerciendo sin riesgo los buenos sentimientos. La propuesta de Bene es ésta: lo trágico no es la muerte, sino la agonía. Incluso en la vida cotidiana, la muerte de un amigo es mucho más soportable —por lo que tiene de acto definitivo que es necesario superar— que la previa agonía, que es cuando la muerte aparece como algo irremediable y presente y no como pasado. De ahí la concepción de este "Romeo y Julieta", historia de agonizantes, presencia de quienes son víctimas de los Capuletos y Montescos que ocupan la platea. Nadie muere para que el público se conduela catárticamente y hable de las excelencias del muerto en general. Las víctimas siguen vivas ante nosotros, sus espectadores y verdugos, negándose a clausurar la relación...

El espacio escénico es una especie de naturaleza muerta; un pedazo de mesa servida, en el que copas y botellas adquieren la proporción de torres de castillo y el trozo de tarta el de gran lecho nupcial. Los trajes son bellísimos y tradicionales. La historia, el comportamiento de los personajes, el agrandado servicio de mesa, conforman una realidad onírica —¿un sueño pesado después de una buena comida?—, una imagen de agonía incesante, un conjunto de gestos y