

ción, nos comentaba su preocupación de que su trabajo no fuera entendido en Andalucía. Nada más aparecer en el escenario se vio que el peligro no existía. Los andaluces entienden igual que los aragoneses el milagro de Lamberto o las coplas de Santa Orosia. En definitiva, el "Canto a la libertad" es el mismo para todos los pueblos, y es sintomático que esta canción hiciera encender en el Lope de Vega, por vez primera en Sevilla, las cerillas y los mecheros como signo de solidaridad.

Decir que trescientas personas se quedaron en la calle creo que habla bien a las claras del interés sevillano por el trabajo de Labordeta; nada más empezar a sonar sus canciones, de los altos y empingorotados palcos del Lope de Vega se descolgaron dos banderas: la verde y blanca de Andalucía y la de las barras de Aragón. Las canciones fueron aplaudidas todas y cada una al final de los estribillos. Esto es, que en Sevilla hay un "jugador número 12" de la progresía, dispuesto a desempeñar su papel ritual en esta auténtica selección nacional que el Gorca va a ir presentando en el Lope de Vega, si el tiempo y la autoridad municipal no lo impiden. De este nuevo "jugador número 12" habría mucho que hablar para hacer una sociología política de Andalucía; hasta ahora se le ha convocado sólo para aplaudir la lista de Kubala. Como vengan muchas convocatorias como la del Gorca, ya verán ustedes lo que ese "número 12 democrático" da de sí. ■ ANTONIO BURGOS.

TEATRO

No todo es Madrid

En nuestro comentario al arranque de la temporada teatral madrileña insistíamos en la necesidad de circunscribir su alcance social y geográfico a sus términos reales. Una de las trampas del centralismo consiste precisamente en crear en la periferia un ilusorio sentimiento de participación en lo que ocurre en el centro. El mecanismo

semántico es simple y se apoya en identificaciones abstractas, a través de las cuales se falsea u oculta la realidad concreta. Quizá —y hasta asomarse a muchos de los debates políticos— se trata de un gravísimo problema cultural, por cuanto el mismo lenguaje parece impotente para soslayar la reiteración de las generalizaciones falsas, la identificación entre situaciones y realidades sólo en algún punto semejantes.

Si uno llega a Valencia —como fue mi caso—, frescas en la memoria las ininterrumpidas noches de estreno con que empezó Madrid su temporada, y se encara con la cartelera de la ciudad, tiene la impresión de haber cruzado alguna frontera. Al fin y al cabo Valencia es, por su número de habitantes, la tercera ciudad de España, y por su tradición, si nos atenemos al número de actores allí nacidos y al

cativa presencia de una Compañía de Revistas en el teatro de la Diputación, el Principal, y una Compañía de Ballet en el Nacional, la Princesa. Espectáculos que aun siendo de muy distinta entidad coinciden en su conexión periférica con la ciudad.

Paralelamente, el remozado Valencia Cinema y, en términos menos regulares, el Micalet, intentan crear un público que no se asome esporádicamente a las salas con espíritu turístico. Gente joven, en buena parte universitaria, sigue la programación de ambos lugares, segura de que allí es posible encontrar el teatro que nunca aparece en los dos "grandes" locales de la ciudad, el Principal y la Princesa.

El Principal ha dado los títulos de la temporada. Mucha revista; una comedia "fina", "Pato a la naranja", y un éxito de Madrid, "Equus". En el Nacional guardan silencio, aunque



El Roy Hart Theatre ensaya su versión de "La tempestad", de Shakespeare.

número de salas que tuvo en otras épocas, uno de los lugares en los que el teatro siempre contó con un asentamiento social verdadero. De ahí la significación de su agonía teatral, cuya solución no estaría, claro, en que Valencia se convirtiera en una especie de mini-Madrid, con sus compañías B y la presencia sistemática de los títulos que tuvieron éxito en la capital. Por el contrario, más bien cabría pensar que si el teatro ha llegado en Valencia —como en otras ciudades— al punto en que se encuentra, es precisamente por haber sido tanto tiempo un simple eco de Madrid, sin que estuviera presente la impronta cultural del propio país.

De ahí el progresivo desarraigo del teatro como actividad regular y pública. De ahí la signifi-

no falte el rumor de que la Administración —como ha sucedido con el Monumental de Madrid— piensa devolverle el local a Colzada. El balance, tras el éxito de "Godspell", es negativo. Muchos millones de alquiler para demasiadas noches con el teatro cerrado o muy escasos espectadores. Sin que, por otra parte, se haya producido desde allí el menor estímulo en favor de los grupos y gentes del teatro valenciano.

En cuanto a las otras dos salas, más arraigadas en la ciudad, el Micalet se dedica ahora especialmente a recitales de música o canción los fines de semana. Mientras en el Valencia Cinema, tras realizar el grupo La Cuadra con "Los Palos" una excelente temporada, se anuncia el estreno mundial del nuevo

espectáculo del Roy Hart Theatre, más las actuaciones de Esperpento de Sevilla y de Carnestoltes, que va a intentar aproximar un texto de Molière, de modo semejante a como, con indudable talento, ya hizo con "El jardín de los cerezos", de Chejov. ■ JOSE MONLEON

Jornadas de Teatro de Vigo

Tras celebrar la Mostra de Teatro Gallego —que tuvo su Mostra paralela, como expresión de una disparidad de criterios entre los grupos organizadores y otros grupos del país— en Vigo acaban ahora de cubrir sus ya Quintas Jornadas, con la participación de Caterva, de Gijón; Cizalla, de Madrid; A-71, de Barcelona; Teatro de la Ribera, de Zaragoza; Teatro del Mar, de Valencia; La Picota, de Madrid, y Os Bonacreiros, de Lisboa. Y con la proyección de un documental sobre "Los Palos", de La Cuadra, seguida de un debate sobre el teatro andaluz.

El marco habitual de las Jornadas fue el Auditorium de la Caja de Ahorros, que estuvo absolutamente lleno —pasillos incluidos— en todas las sesiones. Sin embargo, con muy buen criterio, los organizadores procuraron que los grupos actuaran en otras ciudades gallegas y en otros medios sociales.

Personalmente, además de participar en el cordialísimo y largo debate que siguió a la proyección del documental sobre "Los Palos", tuve oportunidad de asistir a varias representaciones. De todas ellas, quizá fuera la de "Bestias del mar", del norteamericano Edward Albee, por el grupo A-71, de Barcelona, la más insólita y, en algunos aspectos, la más estimulante. Imaginen una pequeña sala, con un escenario pequeño, en un edificio nuevo dotado de varios "servicios" culturales. Imagínenlo en un pueblo —era exactamente en Puenteareas— situado a unos cuantos kilómetros de Vigo. E imaginen también la sala llena de un público en su mayoría joven, que se ha metido allí, sin pagar una peseta, a ver teatro. Y que el director, antes de empezar, se dirige al público y le dice que se trata de un grupo catalán, que se expresa en el idioma de su país y que confía en que, aun cuando los espectadores no entiendan el significado de las

palabras, el teatro tiene varios niveles de lectura y que algo debe de llegar de las imágenes y del trabajo de los actores...

El respeto con que el público escuchó estas palabras y, en su gran mayoría, siguió luego la representación —pese a las malas condiciones técnicas del lugar—, me pareció, más allá del hecho estético, el ejemplo de que una serie de cosas importantes están pasando entre nosotros. Y —sobre todo si pensamos que eso se ha dado también en otras ciudades gallegas— reveló el nuevo sentido de las Jornadas.

En términos afines, aunque a partir de una experiencia distinta, habría que hablar del Teatro de la Ribera, que montó un espectáculo infantil en dos colegios. La función de la tarde tuvo lugar ante una especie de ladera totalmente cubierta de niños. El trabajo, "Pim-pam-pum", no era uno de esos clásicos espectáculos cursis, escritos por mayores que "aman a los niños". Era una sucesión de historias contadas con distintas formas de lenguaje, que, además, solicitaba a menudo la participación de los niños-espectadores. Para quien se sentara en la ladera y mirara a su alrededor estaba claro que se trataba de un "acontecimiento" importante en la vida escolar de los espectadores. También más allá del hecho teatral, uno se quedaba con la imagen social de varios cientos de niños estimulados y congregados por una representación...

En otro orden de cosas, si lo que se trataba era de confrontar al público de Vigo con un teatro nuevo, y, en alguna medida, positivamente agresivo, ahí estaban "Las criadas", de Genet, hechas por el Teatro del Mar. Es decir, la misma puesta en escena —si bien con los elementos simplificados— y el mismo reparto que resistió varios meses en el Alfil y mereció el respeto de toda la crítica madrileña...

Algunas cosas de las que han figurado en las Jornadas no pude verlas. Pero el calor con que fue recibido todo aquello que vi no hacía sino afirmar la necesidad de que el teatro cumpla su importante función social.

Luego, en una reunión de representantes de más de media docena de grupos, supe de algunos de los problemas que dividen a quienes luchan por el desarrollo cultural de Galicia. La diferencia de criterios es lógica, porque el tema, además de acabar de estallar, tiene varias vertientes. Aunque bueno sería que la idea de división fuera sustitui-

da por la de confrontación democrática entre todos los que están con el pueblo gallego ■ J. M.

Alvaro de Orriols, cuarenta años después

El 19 de noviembre de 1930 se estrenaba en el teatro Fuen-carral, de Madrid, el drama fantástico en verso "Athaël". Entre los intérpretes figuraban Carmen Muñoz, Luciano Ramallo, Ricardo Galache y Valentín Tornos, recientemente fallecido. El autor era Alvaro de Orriols y tenía entonces treinta y seis años. Hoy tiene ochenta y dos y vive en Francia desde 1939, arrojado allí por la marea de la guerra y el exilio. Desde su retiro de Bayona, el autor habla de su situación actual.

En 1969 pudo reingresar en la Sociedad General de Autores, se le devolvió el derecho de edición y representación en España, del que había sido desposeído. "Esto —dice— me ha permitido publicar, gracias a mi condición de escritor bilingüe, las siguientes obras en la Editorial Millá, de Barcelona: "L'Hostal del Mar" y "La guerra sens homes", dramas originales, y las versiones catalanas de "Cyrano de Bergerac", "Yerma" y "La casa de Bernalda Alba". Cuarenta años de alejamiento de la escena española —continúa— y mi avanzada edad, que dificulta los necesarios desplazamientos, han impedido hasta ahora mi reintegración a los medios escénicos y los contactos precisos para ello. He trabajado, sin embargo, enormemente en el exilio. He trabajado mucho en el silencio de estos años sombríos, y en la escena española aún tengo cosas que decir".

Orriols escribió poesías ("Nervio", 1921), zarzuelas ("El mastín de La Pedrosa", "Costa Brava", "La pescadora de Ubiarco", "El caudillo del Urbión", "La moza esquivada"), teatro en verso ("Athaël", "¡Cómicos!", "Cadenas") y teatro político-social ("Rosas de sangre" y "Los enemigos de la República", continuación una de otra, preparadas en homenaje a la recién nacida República, "Máquinas" y, durante la guerra, "¡España en pie!" y "Retaguardia"). ■

CINE

Parábola sobre la locura y el orden

El empleo de la parábola como método narrativo presenta un doble grave problema: que el primer nivel de esa narración —al que podríamos denominar "realista"— venga forzado artificialmente desde los significados globales que se pretende establecer, y que el segundo nivel —el propiamente "parabólico"— quede oculto por el más aparente, siendo sólo comprensible por los iniciados o los especialistas. Lo más importante de "Alguien voló sobre el nido del cuco" (inadecuada traducción de "One flew over the cuckoo's nest"), de Milos Forman, es la adecuada resolución de tales problemas, la manera en que esos dos niveles citados se integran, complementan y clarifican mutuamente. De tal forma que la película es, al mismo tiempo, la precisa descripción de un sanatorio de enfermos mentales regido por normas de psiquiatría tradicional, y una amarga reflexión sobre las posibilidades de cambio o ruptura en una sociedad que exige a todos la aceptación de sus reglas. Nivel "realista" y nivel "parabólico" funcionan así simultáneamente, en un difícil ejercicio al que Forman ha añadido otro peligroso riesgo: el de la mezcla de comedia y tragedia aplicada a un tema tan propicio a excesos de todo tipo como el de la locura y la alienación.

En este incesante juego a dos barajas, el autor de "Taking-off" ha partido de un "clásico" de la literatura "underground" norteamericana: la novela del mismo título de Ken Kesey, muy divulgada en los Estados Unidos durante la década de los sesenta y que —curiosamente, pese a la dificultad de su lectura— se ha convertido ahora en España en un éxito de venta tras la obtención de cinco Oscar por parte del film. Forman ha modificado el original literario de una manera que re-

sulta esencial para el objetivo último de su película: en vez de respetar el carácter de narración en primera persona que el texto de Kesey posee (contado desde la subjetividad del jefe indio Bromden, cuyos pensamientos, alucinaciones y monólogos esquizofrénicos estructuran el desarrollo de la historia), ha convertido en protagonista objetivo al personaje de McMurphy; en vez de conservar a la enfermera miss Ratched como un ser monstruoso, la ha transformado en una tecnócrata fanática que esconde su voluntad dictatorial bajo un ropaje de amabilidad y respeto a los enfermos; en vez de mantener una compleja elaboración literaria en situaciones y diálogos, ha aplicado un estilo directo donde se aúnan la habitual capacidad de Forman para describir personajes con sólo unos trazos —principalmente, la observación de sus rostros—, su sentido de la tragicomedia y la tradicional eficacia narrativa del cine americano.

Más allá, pues, de una simple transcripción entre dos lenguajes y dos medios expresivos, el trabajo efectuado por el cineasta checo exiliado se orienta hacia una nueva consideración de ese mundo propuesto por el relato de Kesey. Dentro de ella, los tres personajes fundamentalmente modificados devienen los pivotes en que se basa la trama, los "puntos fuertes" de una acción meticulosamente organizada en torno a los dos niveles que citábamos al comienzo. En el nivel "realista", McMurphy es el falso loco cuya negativa a aceptar los métodos imperantes en el hospital-prisión le conduce a sufrirlos, finalmente, en toda su brutalidad; miss Ratched, la personificación de esos métodos, su defensora a ultranza como modelos terapéuticos; el jefe indio Bromden, la víctima pasiva de los criterios clínicos, el ser que se automargina en los conflictos entre cuidadores y enfermos, no evitando, sin embargo, las consecuencias de ellos; junto a estos tres personajes, el resto representa ante todo los resultados de la "cronificación", de la permanencia ilimitada en el centro hospitalario como agravamiento de un desequilibrio mental que aumenta a medida que el paciente continúa en dicho establecimiento. Desde esta galería humana, Forman ejerce una muy severa crítica de la psiquiatría tradicional, mostrando