



Leopoldo M. Panero.

cuentos, uno de ellos —“La visión”— en la línea de los mejores cuentos de misterio, el otro —“Hortus Conclusus”— consiste en una diabólica recreación del personaje de Peter Pan donde nuevamente las perspectivas usuales aparecen invertidas y donde la figura del padre de Peter Pan adquiere el lugar central.

El último de los relatos y el de mayores dimensiones —“El lugar del hijo”— se desarrolla ya en un plano mítico, y el tono y el lenguaje en que viene narrado se acoplan con increíble perfección a la materia tratada. La historia relata, en un ritmo lento en el que el tiempo parece muchas veces detenerse, la irada de los dioses y los intentos, siempre desatinados, de los hombres, para calmarla. “Los mejores están solos”: es la última frase de la historia que finaliza con el nacimiento de un niño de la unión habida —pero no por medio de la copulación— entre una mujer y ocho dioses. Historia, pues, de mitos de enigmas, de fatalidades, y de soledad.

Cuentos, en suma, que, a pesar de tratar de extrañas infancias, remotas familias y países, se refieren a nuestro propio mundo interior, allí donde se engendran y anidan los terrores. ■ SOLEDAD PUERTOLAS.

Las Españas

En la entrevista que me hizo Jaime Millás, publicada en el núm. 732 de TRIUNFO, hay unas equivocaciones sobre la revista Las Españas. Se publicó en México, de 1946 a 1954, siendo los responsables Manuel Andújar, José Ramón Arana y Anselmo Carretero. La revista llegaba a España, pero de modo clandestino. En el texto de Millás se dicen cosas contrarias a esto. ■ FRANCISCO CAUDET (Pasadena).

TEATRO

Pirandello, en el María Guerrero

La presencia de “Los gigantes de la montaña” en nuestros escenarios no sólo nos acerca a un drama importante —obra póstuma de Pirandello, que resume en cierto modo sus ideas y aportaciones al teatro—, sino que, además, nos obliga a una deslumbrante confrontación. Sabido es que la noción de compromiso, la evidencia de que toda obra artística contiene una posición frente a su tiempo, se ha traducido a menudo en una estrecha concepción del realismo. Incluso podría decirse que el teatro moderno se ajusta a un ciclo que va desde el intento de abarcar y concretar lo que deba entenderse por realismo —y es obvio que en ello han pesado una serie de argumentaciones nacidas del pensamiento específicamente político— al creciente abandono de las poéticas sólo racionalistas. Poco a poco —y los ejemplos que podríamos citar son abundantes— se han ido superando las distancias radicales para aceptar que la “vanguardia” es una dimensión del realismo y que es un contradictorio dialéctico el someterlo a cualquier apriorismo normativo. La ingenuidad y la mutilación que, en muchas ocasiones, ha supuesto la aceptación limitativa del realismo —con la consiguiente pérdida de libertad—, es cosa conocida, resuelta hoy terminológicamente a base de enfatizar la distancia que a desde un naturalismo más o menos fotográfico a ese intento de revelación total en que consistiría el verdadero realismo. Si los poetas, los pintores, y aun los novelistas, se han esforzado en penetrar intuitivamente en las dimensiones invisibles de nuestra existencia, no veo por qué en el teatro la conciencia política deba excluir análoga búsqueda.

Desde esta perspectiva, el encuentro con una obra como “Los gigantes de la montaña” es casi estremecedor. Porque nos ofrece, en los umbrales del teatro moderno, mucho antes de que sonara la voz de Samuel Beckett, mucho antes de que el dogmatismo contemporáneo escindiera el análisis político de la interrogación existencial, la razón de la intuición, una zambullida lúcida y desesperada en el hombre contemporáneo. O, si se quiere

—porque el teatro es, desde hace tiempo, la expresión de una clase precisa, incluso cuando afirma la necesidad de destruir sus privilegios—, en la crisis de la pequeña burguesía. Una crisis que se traduce en la pérdida de las seguridades tradicionales, en la visión del mundo como una indomeñable pesadilla.

De este tipo de teatro se dijo que expresaba la decadencia de la burguesía, y que, como tal, había quedado atrás en el curso de la Historia. La óptica de hoy es distinta. Primero, porque nuestra realidad sigue enmarcada en esa crisis; segundo, porque casi todos los que vamos al teatro nos hemos alimentado de esa cultura pequeño-burguesa; tercero, porque la crisis, en la medida que sugiere una transformación, es parte del cambio, y cuarto, porque en cualquier profundización se mezclan siempre elementos que son específicos de la circunstancia con otros que alcanzan la universalidad. Aparte, claro, si nos referimos a “Los gigantes de la montaña”, del talento dramático de Pirandello, de su capacidad poética para alumbrar la crisis de su mundo.

El texto —que dejó inconcluso el autor y que ha completado en una excelente versión Enrique Llovet— es tremendamente difícil, justamente porque falta la relación causal, la unidad de acción, la fijación del tiempo-espacio, a que estamos acostumbrados. En la equivocidad de la acción y en la pérdida de identidad por parte de los personajes radica, precisamente, la clave del drama. No se trata, como en tantas ocasiones, de explicar el misterio a través de una alegoría que lo haga racional y asequible. En esta ocasión, el dramaturgo pretende mostrar el misterio, como tal, poblar el escenario de vacíos e interrogaciones, no sólo en función de sus palabras, sino del caudal de imágenes —de las pesadillas se recuerdan las imágenes, rara vez las palabras— que sugiere.

En este punto hay que elogiar el trabajo de Miguel Narros, para mi gusto el más ambicioso de su carrera y tal vez el mejor

resuelto, quizá porque entre él y el mundo pirandelliano existen profundas relaciones. La imagen escénica, lejos de ser ilustrativa, es verdaderamente poética, penetrada de esa magia funambulesca que propone el dramaturgo. Los figurines, del propio Miguel Narros, puede decirse que son parte —como debieran serlo siempre— de la puesta en escena y aun del movimiento de los personajes. La escenografía, de Andreu D’Odorico, es también parte sustancial de la poética de la representación.

Del reparto, —numerosísimo, unos se ajustan mejor y otros peor al clima evanescente, a la mezcla de verdad y falsedad, de delirio y melodrama, que corresponde a la obra. Aun que, en definitiva, domine casi siempre una positiva nota de conjunto, una cuidadosa composición que alcanza a desencarnar a los personajes y a hacer de ellos entes de una fantasmagoría real. ■ JOSE MONLEON.

ROCK

Buenos Aires, en Madrid

Pues sí, existe un rock argentino, una música eléctrica que no se contenta con reproducir los modelos anglosajones y que refleja los sentimientos de las masas juveniles que viven en los núcleos urbanos de la República Argentina. Desafortunadamente, se trata de un movimiento desconocido casi totalmente en nuestro país, a pesar de que su madurez ideológica y su solidez musical podrían servir de inspiración a los rockeros nacionales. Pero la desidia de las compañías discográficas y el desinterés de los medios de comunicación lo mantienen al otro lado del océano.

Por eso, no ha de extrañar que la estancia del grupo Aquelarre —que ya llevan año y medio en España— haya pasado inadvertida. De hecho, parece una visita secreta en comparación con las atenciones prodigadas con otros artistas argentinos exiliados. A excepción de algún artículo en la prensa musical y de un programa de televisión en la Segunda Cadena, Aquelarre no han despertado mucho interés. Ni siquiera la multinacional que tiene los derechos de sus grabaciones argentinas ha editado alguno de sus LPs. A pesar de todo, Aque-

