

sea verdad en algunos casos, pero a mí me parece una concepción excesivamente romántica del asunto: las brujas que realmente existieron —que debían ser un mínimo tanto por ciento entre las que fueron quemadas por tal delito— solían ser humildes parteras, comadronas y curanderas de pueblo, que utilizaban para sus remedios vestigios de una antigua sabiduría popular degenerada en superstición, restos mutilados de antiguas creencias. Las otras, muchas más, que fueron quemadas porque sí, y que confesaron en el potro de la tortura miles de cosas que seguramente jamás pensaron en cometer, no son para mí más que delincuentes comunes; esto es, delincuentes puros, cuyo mayor delito era el calderoniano "de haber nacido", de haber nacido en una época de crisis, y de resultar despreciables, horribles o siniestras por su aspecto físico; o molestas a alguien, que las acusaba para librarse de ellas.

El delito de brujería resulta muy interesante: es un delito inventado por quienes lo persiguen, para tener ocasión de perseguir algo. No en vano la "caza de brujas" ha servido como parábola para denunciar la persecución política americana en la época de McCarthy. Pero sirve aún más como ejemplo de lo que es hoy día en España, en Europa, en América; en todo el mundo civilizado, en fin..., la persecución de todos los grupos de marginados, de delincuentes sociales, a los que se persigue sencillamente por ser diferentes del modelo establecido; cierto que hoy las penas son menos violentas, sin ser por ello menos brutales: no se quema a nadie en hogueras y se ejecuta a poca gente por sus diferencias con el modelo establecido por la ley y las costumbres; sin embargo, a los marginados se les castra —a veces físicamente, como ocurre en ciertos Estados con los acusados de "delitos sexuales graves"—, se les exilia, se les arroja del seno de la sociedad. La persecución a las brujas continúa, porque todos podemos ser, en nuestra sociedad, "brujas".

La reedición de "El martillo..." presenta también otra característica interesante: aparece en un momento en el que asistimos a un fenómeno universal de "retorno de los brujos": cada vez hay más personas que buscan en el esoterismo, en la magia y en el misterio un sustitutivo a los valores de una sociedad supuestamente racionalista —que, vista en profundidad, no es tal— y una fuente de nuevos "valores espirituales", fueran éstos los que fueren. "El martillo...", leído como conviene, nos muestra cuáles son los verdaderos fundamentos de la magia, de la brujería, de la religión misma: ansie-

dad de poder, cerrazón intelectual, miseria del individuo, dentro de un contexto de crisis de los valores de las clases dominantes en una sociedad determinada. ■ EDUARDO HARO IBARS.

## TEATRO

### Venezuela: testimonio de una historia difícil

Por primera vez en su historia, el Festival de Sitges contó con varias aportaciones latinoamericanas: una, argentina, consistente en un espectáculo de mimo, La Inundación, y otra, venezolana, formada por dos representaciones teatrales, tres películas, un recital y una exposición. Si de la presencia argentina no hay mucho que decir, entre otras cosas porque el grupo regresará pronto a su país, y cualquier interpretación política del trabajo que sobrepase su intención real —y en una alegoría hecha de gestos y movimientos es fácil incorporar innumerables significaciones que pertenecen exclusivamente al espectador— puede resultar gratuitamente peligrosa para el grupo, la aportación venezolana fue extremadamente clara e importante. De la adaptación de "El señor Presidente", de Miguel Angel Asturias, por el grupo caraqueño Rajatabla, hemos hablado por separado. Constituye una imagen de la dictadura que, aun inspirada en la realidad guatemalteca vivida por Asturias antes de su exilio, resulta hoy fácilmente aplicable a la situación de buena parte de América Latina. Acaso, sin embargo, con una diferencia importante: el sentimiento general de "anormalidad", de circunstancial derrota revolucionaria —bastaría considerar el impresionante número de exiliados políticos del Cono Sur para ver la situación de dicha área como algo excepcional—, frente al implacable carácter de degradación y terror sistemáticos establecidos, y convertidos en algo "natural", que domina en la revulsiva y espléndida obra de Miguel Angel Asturias.

En todo caso, la versión de "El señor Presidente" es un trabajo hecho en Venezuela, pero referido a una situación que no es la del país, como lo demuestra la simple posibilidad de hacerlo.

En cambio, tanto las tres películas proyectadas —"El pez que fuma", "Fiebre" y "Crónica de un subversivo latinoamericano"—, como la segunda obra teatral, "Los pájaros se van con la muerte", de Edilio Peña, sí componen en su conjunto una extraordinaria crónica de la moderna historia de Venezuela. Atendiendo a sus temas, "Fiebre" correspondía cronológicamente a la primera etapa: a los tiempos de la dictadura gomecista y a los movimientos que intentaron destruirla. El discurso político es breve y claro. Mientras los estudiantes quieren acabar con Gómez, mientras algún militar se vale de vagas promesas de justicia social para encaramarse al poder, los obreros, a través de sus castigadas organizaciones, tienen muy claro que existen una serie de fuerzas, etiquetadas con el nombre del "gomecismo", que constituyen el verdadero obstáculo. El problema no es Gómez, sino el gomecismo. Y el film acaba con los líderes —obrerros y estudiantes— imaginando, en cárceles y campos de trabajo, una Venezuela democrática.

Y he aquí que esa Venezuela llega. Los antiguos combatientes de que hablaba el film consiguen tumbar en la realidad al viejo dictador y pasan a ser la nueva clase política dirigente. ¿Y qué sucede? Pues sucede, como nos muestra la "Crónica de un subversivo latinoamericano", que en Caracas se forman una serie de "guerrillas urbanas", entre las cuales —y esa es la transposición que hace el film de un hecho realmente acaecido— se planean acciones tales como secuestrar a un importante oficial norteamericano para ofrecer su vida a cambio de la vida de Van Troi, el joven estudiante vietnamita condenado a muerte por atentar contra McNamara. Y sucede, como muestra "El pez que fuma", que la vida venezolana tiene algo de prostíbulo, con su violencia, sus relaciones de poder, su explotación, el carácter enajenado de sus habitantes y el petróleo de fondo. Una vida en la que —y a ello correspondería "Los pájaros se van con la muerte"— caben supersticiones espantosas, como ésta de María Leoncia, cuyos ritos conducen, de algún modo, a la muerte. Edilio Peña hace de esta muerte —la madre mata a la hija, tras crearla poseída por el espíritu del padre— un hecho real, pero, en última instancia, la ceremonia tiene la significación de una muerte interior, de una destrucción sistemática de quienes viven en esa superchería. Dos excelentes actrices —Chela Atencio y María Escalona, dirigidas por Blanca Sánchez— encarnan ese mundo marginal y enclaustrado, que lastra la vida venezolana y es una expresión de su crueldad.

Testimonios duros, graves, que hacen pensar en los profundos límites de la democracia "formal". Pero que, a su vez, deben a ésta no ya el permiso, sino incluso la protección económica que les permite existir. La paradoja tiene varias salidas posibles. Desde este brevísimo comentario teatral sólo nos cabe decir que lo único que no arreglaría —sino al contrario— las cosas sería que la denuncia, que el grito, fueran amordazados. JOSE MONLEON. ■

### "La farra" y el excelente "No hablaré en clase"

Resueltos momentáneamente sus problemas —y digo momentáneamente, porque lo que hace falta no es ir encadenando una serie de gestos de gracia, sino conseguir una legislación que resuelva sensatamente el problema y deje, con las medidas imprescindibles que la seguridad material del público exija, al teatro en libertad de buscar los espacios que en cada caso le acomoden— la sala Cadarso ha presentado ya dos espectáculos para adultos y otros tantos para el público infantil.

Limitándonos a los primeros, empecemos por hablar de "La farra", del venezolano Rodolfo Santana, estrenada por el Teatro Repertorio del Ateneo de Caracas (TRAC). La obra, que tuvo importancia en el proceso venezolano de creación de una dramaturgia nacional, descansa en un trasfondo histórico preciso, interpretado por el autor críticamente; si el espectador se halla desligado de esa realidad, la amargura del dramaturgo, cuanto hay en su texto de vivencia colectiva, adquiere un aire de invención literaria y, hasta si se quiere, ateniéndonos al montaje del TRAC, de ceremonia un tanto gratuita sobre la crueldad en abstracto. Montaje con el que, quizá aparte de las razones estilísticas que le llevaron a él, quiso salvar el TRAC el problema de trabajar para un público no venezolano. Las referencias políticas del texto, su crítica de las tres instituciones "básicas" —encarnadas por el cura, el militar y el político profesional—, es un material que, naturalmente, subsiste; pero siempre llevado a un clima entre onírico y delirante, en el que se perfilan y confunden algunos rasgos de la sociedad de nuestros días. O más concretamente, de la sociedad latinoamericana contemporánea, más proclive a los contrastes y violencias que aborda la pieza.

Creo que la idea del TRAC —al



"No hablaré en clase", por el grupo Dagoll-Dagom.

que debíamos ver varios montajes, frustrándose el intento por el obligado retraso de su presentación— es teóricamente interesante. Para que lo hubiera sido en la práctica, quizá necesitaba de actores más delirantes, más imaginativos y capaces de dar a sus personajes esa violencia destructiva que resulta ahora más delinada conceptualmente por la puesta en escena que encarnada en la representación. Lo que no deja de crear un convencionalismo interpretativo que empequeñece muchas veces la desesperación que circula por el texto, y, también, por los teóricos objetivos del montaje.

Tras "La farrá"—que anda en gira por varias ciudades españolas—, presentación en Madrid del grupo Dagoll-Dagom con su espectáculo "No hablaré en clase"; el texto, colectivo, aunque primordialmente de Joan Ollé y Josep Ferramón, está hecho a partir de la literatura "educativa" de los "últimos cuarenta años": cartillas escolares, catecismos, libros de formación política, maneras de explicar las distintas materias, etcétera.

En un momento dado del espectáculo se oye, grabado sobre marchas de la época, una especie de poema "collage", cuyos últimos versos recogen unas palabras de Gombrowitz: "Desgraciada memoria que nos obliga a saber cuáles son los caminos por los cuales hemos llegado a ser quienes somos". Ese es, en realidad, el objetivo del espectáculo: indagar en esos caminos, hacer aflorar el aluvión de dogmatismos, de frases para ser afirmadas sin ser pensadas, que han constituido la base de nuestra educación. Una línea del programa podría muy bien resumir el sentido de "No hablaré en clase", título, por lo demás, sintetizador, a nivel escolar, de una idea política sobre la participación ciudadana. Dice esa línea: "No hablaré en clase quiere ser un homenaje a nosotros mismos, a la gente que vivimos la infancia durante el franquismo".

El homenaje no puede ser más simple ni más conmovedor. En el plano de las relaciones alumno-profesor, es decir, gobernador-

governante, todo consiste en que el primero obedezca sumisamente al segundo, relegando a desvanes surreales y quiméricos cuanto se oponga a la normativa establecida. En cuanto al contenido del mensaje profesoral, mezcla la grandilocuencia patriótica, los ejemplos históricos de heroísmo—un heroísmo deshumanizado, que ya parece hecho para los libros de texto—, los dogmas de lo que es bueno y lo que es malo, los sermones y los castigos, para que el alumno, el gobernado, acepte automáticamente el sistema de vida y de poder que todo ello comporta.

Más allá de la sátira, el espectáculo—y esta es la virtud que lo pone por encima de las habituales y fáciles farsas políticas de tantos grupos— contiene una equilibrada carga de reflexiva amargura. Junto a las escenas verbales, bilingües, llenas de ritmo, celebradas a carcajadas por quienes descubren a un tiempo el carácter grotesco del texto y la hoy increíble vigencia de que gozó, hay otras mudas, a veces extraordinarias, dedicadas justamente a la personalidad silenciosa que siempre existió al margen de la retórica.

Al final, los actores sacan a escena un ataúd vacío. Rezan la letanía de muchos de los nombres que han hecho la cultura del español medio, desde "Raza" a "Agustina de Aragón", desde Alfredo Mayo a Pepe Iglesias. En ese ataúd—con el "No hablaré en clase" en lugar del "ora pro nobis"—estamos, o hemos estado, muchos de nosotros.

Creo que algún episodio, como la farsa de la princesa España, dormida y al fin salvada el 18 de julio, resulta un tanto facilona dentro de la sutileza de un espectáculo, menor si nos atenemos a sus medios y a su lenguaje escénico, pero, asimismo, de extraordinario interés, por lo que sugiere, por su ajuste y por la solidez de sus actores. Y al que no le van, me parece, muchas de las carcajadas de quienes han sido acostumbrados a aplaudir o rechazar la historia, en vez de, como sustancialmente propone "No hablaré en clase", pensarla.

■ J. M.

## Nieva: Una ceremonia del verbo

A Francisco Nieva le encargaron una adaptación de "No más mostrador", y escribió "Sombra y quimera de Larra", en la que lo de menos era el texto supuestamente adaptado y lo de más lo que Nieva había hecho en torno a él. De la adaptación de una obra de Larra—que era, a su vez, la adaptación de una obra de Scribe—saltó, libre y ambiciosamente, a la interpretación de la compleja figura del escritor, ahondando en algunos aspectos de su enfrentamiento con la sociedad española. Ahora le han encargado una adaptación de "La paz", y ha escrito, respetando el mismo título, lo que él llama una "celebración grotesca sobre Aristófanes", que vuelve a ser algo muy distinto de la versión, aun dando al término su máxima elasticidad, de una obra concreta.

Importa añadir que en los últimos tiempos se han hecho por ahí dos montajes de la versión que el valenciano Rudolf Sirera ha escrito de la misma obra aristofanesca. Uno, por un grupo catalán, en el que predominaban ciertas interpretaciones políticas del tema—¿quién no se acuerda de los tiempos, todavía recientes, en que algo tan deseable como la paz se convertía en una palabra oscura y amedrentadora?—, y otro, con música, hecho por un grupo de actores valencianos, capaces de devolverle a la comedia buena parte de su sal gorda, brillante y mediterránea.

El camino seguido por Francisco Nieva es distinto y quizá arranca del deseo—propio de un hombre de teatro como él, culto y amigo de la magia, del juego y de la comedia—de homenajear a Aristófanes, de desentrañarlo un poco en el escenario, y andar a medias entre la atención a "La paz", buena parte de cuyo texto ha debido de parecerle a Nieva demasiado vinculado a la Grecia de la época, y, por tanto, ininteligible para un público de hoy, y las acotaciones que a un autor actual podría suscitarle la lectura y representación de las comedias aristofanescas. Nieva se queda con las situaciones básicas del original—el amasamiento de excrementos para el escarabajo, que retrotrae a Aristófanes, y sin alterar el orden de una sola letra, la audacia de Jarry arrancando su "Ubú" con un "merdre"; la llegada del ateniense Tigeo al Olimpo y su regreso a Atenas acompañado de la Paz—y levanta a su alrededor su propia imaginación. Bromea con el coro, introduce deliberados anacronismos, se mete con el público e incluso saca a Aristófanes a escena. De algún modo "La paz" le sirve así de pretexto, tanto para exponer algunas

ideas sobre la comedia griega, sobre el teatro en general y sobre Aristófanes, como, singularmente, para disparar esa pirotecnia verbal, esa genialidad en el manejo del castellano, que distingue a Francisco Nieva entre cuantos escriben hoy teatro en España. Genialidad y gusto y gozo en hacerlo, en lo que, aparte de cuanto les distingue, quizá cabría establecer una afinidad entre Nieva y Romero Esteo.

Lo que ya no está tan claro es si esa "celebración sobre Aristófanes" no dejará fuera, como revela ese no sé si del todo consciente sobre, al mismo Aristófanes. Si el espíritu aristofanesco no se habrá quedado finalmente fuera de la comedia de sus celebrantes; es decir, si, en definitiva, el público del María Guerrero salió antes admirado por el lenguaje de Paco Nieva que divertido por la comedia o aun interesado por las ideas de aquél sobre Aristófanes.

El montaje de la Compañía Popular Corral de la Pachecha—a la que vimos no hace mucho en el Centro de la Villa de Madrid, "Burlas del secreto amor", de Juan Antonio Castro, sobre textos de Torres Naharro—"reforzada" esta vez por Carlos Lemos, quizá tampoco sobresalga por su imaginación escénica. O quizá el director, Manuel Canseco, ha pensado que, dadas las características del texto, lo mejor era supeditar a él cualquier otra posibilidad expresiva, evitando a toda costa que perdiese su función de "vedette" de la jornada. Criterio éste que tal vez necesitaba de un tipo de actores capaces de colaborar con el autor en el juego e invención verbal, cosa que sólo podría decirse, me parece, de Julia Trujillo, y, en menor escala, de Carlos Lemos y Enrique Navarro.

Tras el tercer estreno profesional de Francisco Nieva, una cosa ha quedado públicamente clara: estamos ante un verdadero renovador del lenguaje. Ahora bien: ¿hasta dónde esa creación puede resultar a veces nociva para la comunicación de la "sustancia dramática", de esa realidad teatral que no es la palabra? ■ J. M.

## CINE

### El más almogávar entre los almogávares

A los dos años de la muerte de Franco existe ya una amplia lista de obras donde la figura del