

TEATRO

Jaume Melendres

Sexo y cultura teatral

Título: *Travessa deserts.*

Autor: *Carles Reig.*

Estreno: *Cúpula Venus, 7-III-79.*

Actores: *Lourdes Barba, Lluïsa Bertran, Ricard Borràs, Jordi Bosch, Esther Farré, Alfred Luchetti, Maria-Jesús Leonart, Just Martínez, Marta Molins, Aurora García, Domènec Ràfols, Boris Ruiz, Josep Sais, Arnau Vilardebó.*

Escenografía: *Marcelo Grande.*

Dirección: *Santiago Sans.*

Presentan: *Teatre Nord de la Ciutat. T.N.C.*

El leridano Carles Reig, antiguo campeón de cross y, por tanto, anglofilo; traductor de obras que no le gustan; autor varias veces premiado y escasamente publicado, accede por primera vez, con *Travessa deserts*, a un escenario comercial (en el mejor sentido de la palabra) después de provocar un grave incidente contra la libertad de expresión entre el Teatre Nord de la Ciutat y esa Junta del Casal Catòlic de Sant Andreu que ha aceptado al revulsivo Brecht y, en cambio, se escandaliza ante este *Travessa deserts* rebosante de sexo y de palabras, usuales pero siempre condenadas al desván del monólogo interior. Sin romper sus justas alianzas, el T.N.C. ha tenido que buscar provisional refugio en un local cuyo nombre y cuya ubicación, por otra parte, no podían ser más acertados para estrenar a Reig: la Cúpula (tan cerca de cúpula) Venus; tan metido en el prostituido Arc del Teatre de la barcelonesa Rambla.

Siempre he defendido a Reig, a veces con voto de jurado teatral, y siempre lo defenderé pese a este *Travessa deserts*. Reig ha significado —como suele decirse— una bocanada de aire fresco en el teatro catalán. Ha sido el primero en reintroducir en él un sabor a sexo, agrídulce, que por razones de censura y de autocensura, muchos, sin condenarlo, habíamos olvidado Reig es, en mi opinión, el menos autocensurado de los escritores catalanes y, por tanto, uno de los más ricos en libertad. Para Carles Reig, cualquier límite es un límite. No pacta ni consigo mismo.

Pacta tan poco que, entre los



«Travessa deserts»

infinitos modos de escribir teatro, Carles Reig ha escogido el siguiente: se toma un tema (en este caso, la condición femenina), se compra un paquete grande de holandesas y se empieza a escribir pensando que lo que le gusta a uno gustará a los demás. El problema de Reig es que convierte el positivo descontrol moral e ideológico en total descontrol dramático. Un descontrol, este último, totalmente nefasto si se considera el inútil esfuerzo que, para salvar *Travessa deserts*, llevan a cabo el director Santiago Sans y los buenos actores del T.N.C.

Reig, a diferencia —por ejemplo— de Vitrac, está convencido de que para expresar el caos lo mejor es el caso expresivo. Pero el caos social no tiene por qué traducirse en caos dramático. Y, dado que se ha puesto muy de moda corregir a los autores (por shakespeares que sean), no hubiese sido nada inoportuno, en este

caso, reducir el texto —sin amputarlo— a dimensiones mucho más manejables. El universo mental de Reig no hubiese sufrido menoscabo alguno. Bien al contrario, su escatológica agresividad hubiese sido más agresiva y más escatológica.

Por excesiva timidez dramática, las mil ideas del montaje se hunden en las aguas del verbalismo a ultranza. Los actores (en especial Arnau Vilardebó, felizmente recuperado para el teatro y la libertad, y Alfred Luchetti, con sus viejas virtudes y sus modernos tics) luchan contra un muro de palabras y no es difícil sorprender en ellos, cuando se creen menos observados, un gesto de desaliento, una fuga de tensión. Sobre todo entre las actrices (Lourdes Barba, Lluïsa Bertran, Esther Farré, María-Jesús Leonart, Marta Molins y Aurora García) condenadas, pese a que se trata de un texto en favor de las mujeres, que denuncia su

uso suntuario, su consumo y su instrumentalización decorativa, condenadas —digo— a la pura y simple exhibición de sus cuerpos o a asumir papeles de cuasi-mangueta. A sostener la lanza de los hombres.

El espectáculo tiene, con todo, una singular característica, propia de todos los montajes que pudieran no haber sido malos: si bien en el lugar de los hechos resultan farragosos, queda luego —transcurridas algunas horas— un pósito de bellas imágenes escénicas, e incluso verbales. Pudiera decirse que el sueño y la vida misma asumen la función dramática, selectiva, que autor y director, o el equipo en su conjunto, debieran haber realizado. Se trata, pues, de un espectáculo para espectadores capaces de invertir su tiempo de ocio con paciencia, seguros de obtener réditos más tarde. Y no hay que perder de vista a Carles Reig. El abecé se aprende fácilmente.

TEATRO

Jaume Melendres

Botas de siete leguas para Arenós-Villon

Título: *Les balades de Villon.*

Estreno: Sala Villarroel, 15-III-79.

Traducción: Feliu Formosa.

Interpretación: María Josep Arenós.

Música: Jordi Reguant.

Músicos: J. Reguant y Pep Borràs.

Escenografía: Guillén.

Dirección: Feliu Formosa.

Espectáculos como éste, en los que una actriz hace frente al público sin otros apoyos que un texto en la boca y en las manos, unas sobrias indicaciones de puesta en escena y escasos elementos de escenografía, espectáculos como este de María Josep Arenós tienen mucho de examen. Examen de reválida, podría añadirse, no exigido por nadie más que la propia examinada, cansada tal vez de que nadie la ponga a prueba. De que nadie la obligue a ser mejor. En estos casos, uno acaba convocándose a sí mismo y apela a un tribunal anunciándose en la cartelera.

Este tipo de pruebas tiene la ventaja de que, además, el sujeto se confecciona el programa a su medida. No se meterá con las integrales si sabe que no las domina. Por eso, lo más interesante en tales casos no es ver cómo la examinada salva las pruebas, sino más bien observar qué tipo de pruebas elige por sí misma. Se supone —aunque ello a veces no sea cierto— que uno no va a jugar, en contra de uno mismo.

El espectador de «Les balades» (espectáculo que mereció el premio del último Festival de Sitges) se da cuenta en seguida de que María Josep Arenós no busca la facilidad. Su tema es la poesía de François Villon. De este francés suele saberse que tuvo una vida turbulenta (iniciada en 1431) que pasó de la condición de estudiante miserable y pendero a la de condenado a muerte y, salvado en extremos de la horca, a la de bandido de pequeños y grandes caminos, de pequeñas y grandes poesías. Tuvo, además, la acertada ocurrencia de dejar ignota la fecha de su muerte, y ello contribuye a su mítica aureola de



María Josep Arenós

personaje de fábula y escándalo. En general, todas las ideas acerca de la obra de Villon proceden de un somero conocimiento de su biografía y de un total desconocimiento de esa obra. Se le cree un poeta divertido, pero no lo es. Sus agudezas son sintaxis sutil. Villon no es de esos poetas que, en un teatro, levantan al público y lo enardecen. M.^a Josep Arenós podría haber escogido un poeta fácil, agradecido. Ha escogido a François Villon voluntariamente.

Pero este escollo le parece aún insuficiente a María Josep Arenós. Y además de decir a Villon, de desciframos aquella sintaxis tan trabada, se propone convertir en canción algunos de los poemas. Sin micro, que es como decir sin red.

No acaba aquí el asunto.

Acepta de Feliu Formosa (autor, además, de la bella traducción de los textos) una puesta en escena casi ausente, sobria y contenida, en vez de recurrir a Lazarov, pongo por caso, para compensar a Villon. Y Formosa cumple con un rigor casi monacal.

Pero Arenós sabe que Villon y Formosa son sus aliados. Sus agentes provocadores.

No lo parece, en cambio, el escenógrafo Guillén. Como si quisiera complicar la vida de la actriz y hacer más meritoria su empresa, le pone en la espalda, como si fuese una mochila, un dispositivo gigantesco, pero estático, que no es de ninguna utilidad a María Josep Arenós. Y, encima, se saca de la manga una paloma viva y negra que, con su presencia inquietante (los animales y los relojes vivos son difícilmente

soportables en un escenario), tiende a distraer al público, siempre pendiente de posibles incidencias zoológicas.

Esto es, a grandes rasgos, el tipo de examen al que Arenós se somete por propia voluntad. No es un examen completo, en la medida en que carece, por ejemplo, de pruebas «de personaje» o de «dramatismo». Pero es un examen difícil, muy difícil.

Y puesto que el crítico se constituye siempre en tribunal, es obligado dar el veredicto: Arenós roza el cum laude. Quienes hemos seguido su trayectoria desde hace años podemos afirmar que María Josep Arenós ha avanzado con botas de siete leguas y que, con estas «Balades», se integra en la lista (por desgracia, muy reducida todavía) de nuestras buenas actrices.

TEATRO

Jaume Melendres

Lizaran entra en lizza

Título: *La bella Helena.*

Estreno: Teatro Lliure, 21-III-79.

Autor: Peter Hacks.

Música: Jacques Offenbach.

Traducción: Kim Vilar.

Interpretación: Anna Lizaran, Juanjo Puigcorbó, Quim Lecina, Doménech Reixach y once actores más.

Dirección musical: Carles Puértolas.

Coreografía: Gilberto Ruiz Lang.

Espacio y vestuario: Fabià Puigserver.

Dirección: Pere Planella.

De la lectura de algunas críticas aparecidas en la prensa cotidiana se deduce que la repentina frivolidad del Teatro Lliure, a la tierna edad de dos años y medio (que para el teatro y otros animales domésticos equivale a una mayoría de edad), ha provocado un notable desconcierto. La hermosa Helena devora al público con los dientes de sus pestañas y canciones en este mismo escenario que, hasta hoy, sólo pactaba con la comedia si era estrictamente filosófica, y con el musical si era didáctico o ejemplar. Desconcierto, sí. Tal vez porque muchos ignoran que Pere Planella, el director de «La bella Helena», fue futbolista profesional y esta clase de deportistas, cuando no están concentrados, compran fila cero en los locales de music-hall. Pero, abierto en su mesa de noche, reposa Stanislavski. Juego, en sueños, Mary Mistral se casa con el Método y al cabo de nueve lunas nace Anna Lizaran. Quiero decir, «La bella Helena».

Pero que nadie se llame a engaño. El Lliure no se ha vendido por un plato de lentejuelas. Sigue siendo lo que ha sido hasta hoy. Yo diría, incluso, que es más Lliure que nunca. Viendo «La bella Helena» descubrimos que aquel estilo que parecía hecho a la medida de dramas y tragedias, que conocía la talla de Ibsen y de Marlowe (Christopher, no Philip, cuidado); que aquella profusión de tules y de sedas cuya sensualidad parecía trágica; que aquella seriedad de los actores, todos estos elementos, en fin, encuentran su verdadero punto de fusión en la opereta. ¿Por qué? Porque la opereta es el género teatral donde impera, fundamentalmente, lo **escenográfico**.

Y el estilo Lliure, ese barniz que hace que todos los espectáculos



Mano a mano, Lizaran-Puigcorbó

de la casa lleven un sello infundible, ese líquido unificador por encima del nombre de sus intérpretes y directores, es un **estilo escenográfico**. Los productos del Lliure son isomorfos: cuerpos de diferente composición química e igual forma cristalina, que pueden cristalizar asociados. Nada define mejor al teatro de Gràcia. Sus montajes tienen distinta composición, cristalizan cooperativamente y revelan idéntica forma cristalina: la escenografía. Es decir, Fabià Puigserver.

Creo que hay que decirlo, sin que ello signifique menospreciar el trabajo de los demás: el estilo Lliure es el estilo Puigserver. El es el verdadero director de todos los espectáculos, incluso de los suyos. Con su lápiz dibuja las líneas maestras de cualquier montaje.

Lo que era sospecha en otros

trabajos se confirma aquí, precisamente porque «La bella Helena» es un texto «frívolo», desprovisto de drama y de mensaje. Es un divertimento escrito por Peter Hacks para no morir de rabia en épocas duras para la libertad de expresión. Hacks dedica tres horas a demostrarnos que «el amor triunfará», sino en la R.D.A., al menos en el escenario. Todo el encanto (virtud que la opereta toma de su hermana mayor, la ópera) estriba en cómo decirlo.

¿Cómo? De tres maneras a veces sucesivas, a veces simultáneas. Primo, con canciones: las pone Offenbach y las dirige (muy bien) Carles Puértolas. Secundo, con coreografías para actores: Gilberto Ruiz se las inventa eficazmente, salvo en el caso de un canción que sabe a menos. Tertio: con gags.

Los gags los pone Puigserver, escenógrafo. Los otros, los de puesta en escena, brillan por su ausencia.

Diríase que Planella, sin un maldito drama interior que llevarse al cuaderno de dirección, no sabe demasiado qué hacer con Hacks-Offenbach. Por eso, en algunos momentos, el espectáculo, sin llegar a hundirse, se tambalea. Cuando los actores han prodigado, una vez más, las sorpresas de sus trajes y utensilios; cuando han cantado (bien) las hermosas (pero no pegadizas) canciones; cuando entran en las partes habladas (esfumados el canto, el baile y el vestuario), los actores se dedican a achicar el agua. Eso sí, con aquella seguridad propia de los marineros expertos, conscientes de la próxima bonanza. En esos momentos hablados, casi nunca ocurre nada digno de risa o de mención. El gag escenográfico se caracteriza por su efímera vida. Luego han de venir los otros gags, los verbales y gestuales. Planella los inventa con una avaricia poco adecuada a la duración del espectáculo. Y además (por razones más económicas que estéticas), Planella se mueve en un escenario rodeado de espectadores por todas partes menos ninguna. Y los gags visuales jamás se abren a cuatro puntos cardinales **simultáneamente**. En el gag sólo hay dos dimensiones: las del escenario a la italiana, las de la pantalla. Este es un espectáculo que reclama a gritos, a mayor aforo, o mayores subvenciones para compensar el obligado déficit de espectadores.

Y, sin embargo, es un espectáculo apto para esas noches que usted sabe: las noches en que no hay champán en su nevera. La bella Helena se lo servirá: Anna Lizaran. El escaso uso que de ella había hecho el Lliure hasta hoy se revela ahora, como una injusticia o —peor todavía— como un error. Anna Lizaran está como nunca, como nunca pudo estar por exigencias de reparto. Habla bien, canta muy bien y es inteligente: cuando guiña el ojo, no lo cierra. Tampoco lo cierra Juanjo Puigcorbó con su perfil modigliánico y su sarcasmo catalán.



TEATRO

Jaume Melendres

Caza de gaviotas

Título: «La gaviota»

Estreno: Teatre de l'Institut, 28-III-79.

Autor: Anton Txékhov.

Traducción: Joan Oliver.

Intérpretes: María Vilanova, Pep Munné,

Joan Miralles, Bartomeu Olsina, María

Carme Elies, Joan Romeu, María Jesús

Andany, Rosa Novell, Pep Madern, Andreu

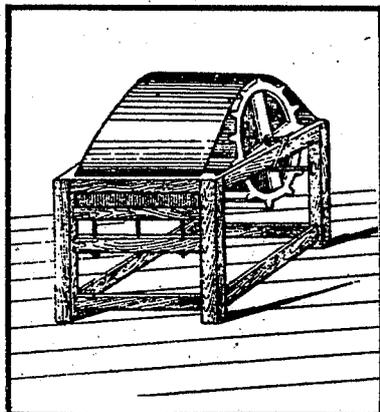
Solsona, Alvar Roda.

Escenografía: Salvador Alarma, con montaje de Iago Pericot.

Figurines: Ramon B. Ivars.

Música: Antoni Sabater.

Dirección: Hermann Bonnin.



«La gaviota»

Sin que nadie lo haya decretado, sin celebrar efemérides alguna, éste es el año Chejov: En el lapso de pocos meses y por azar, Catalunya verá sus mejores obras. Se considera que son cuatro. Aquí tenemos la primera en orden cronológico (1895), y también en orden de dificultad. «La gaviota», en efecto, es la más atrevida de las obras de Chejov, aquélla en que más prescindió de la prudencia que dicta la carpintería teatral. Con «La gaviota», Chejov dibujó su universo, su caos coherente. Lo esbozó enteramente y, luego, con «Tío Vania» (1899), «Tres hermanas» (1901) y «El jardín de los cerezos» (1904), escrita ésta en el año de la muerte, le puso sombras y perfiles más exactos.

«La gaviota», con todo lo que contiene de autobiográfico, sirve para comprender que el mundo de

Chejov no es un artificio literario, sino un grito vital, una experiencia. Suele creerse que los personajes de Chejov mueren por asfixia, pero no es verdad. Mueren de bala, como la gaviota, aunque no haya cazadores, y el taxidermista Chejov es un naturalista. Un escritor naturalista.

Chejov nos dice, en «La gaviota», que su tema favorito es el tiempo: cronos. Y aquí reside la gran dificultad teatral, escénica. ¿Cómo representar al tiempo real que pasa y que no pasa? ¿Lo estático de lo que avanza implacablemente?

Hermann Bonnin ha realizado una puesta en escena de «La gaviota» minuciosa, sin efectos especiales ni efectismos, largamente planeada, musical. Muy por encima de la renta artística per cápita. Pero no ha sabido resolver

el problema del tiempo. Ha confundido esta noción con la de «climax», con los acordes de un violonçelo, con los dientes de un piano. Dícese que Chejov es silencio y pausa, llanto entre líneas.

Pero Chejov era un escritor y el drama lo ponía en las palabras, no en la respiración. Los silencios y las pausas viven en las sílabas. Justamente por eso, el diálogo de Chejov es «ágil», no tiene intersticios. A veces «pasa un ángel», pero entonces alguien lo dice en voz alta. Hay demasiados «ángeles», no acotados por Chejov, en la puesta en escena de Bonnin. Ha añadido a un alimento los ingredientes que éste ya contenía. El drama, o sea, el tiempo, se diluye.

El segundo problema de esta «Gaviota» reside en la interpretación. No quiero decir que los actores sean malos: ningún profesional —salvo, casos aberrantes— es bueno o malo en el vacío, en términos absolutos. Aquí, en «La gaviota» de Bonnin, la mayoría son flojos por necesidad. Por necesidad económica. Bonnin no ha podido contratar a los actores ideales. No son malos, sino inadecuados. Incluso si María Vilanova fuese una buena actriz, jamás podría dar, ahora, el terrible personaje de Arkadina. Su palidez viene del maquillaje; sus colores, del cromo; su empaque, de la sastrería Peris. A Pep Madern le hemos visto buenas

cosas, pero aquí da vueltas y más vueltas alrededor de los cincuenta y cinco años de su doctor Dorn, sin encontrar la puerta principal. El desfase se nota menos en M.^a Jesús Andany porque tiene más oficio, y su personaje es más secundario. Joan Miralles no se cree nada.

Sólo hay tres excepciones: Carme Elies, Rosa Novell y Bartomeu Olsina. Carme Elies, en el papel de gaviota, juega brillantemente pero, por razones ajenas a su voluntad, jamás sabe a quién pasar el balón definitivo. Ataca en solitario. Rosa Novell alcanza momentos magistrales y, en general, domina bien su excesiva tendencia a la tragedia. Olsina pone su concepción del teatro, un tanto anacrónica y del todo entrañable, al servicio de un personaje que hace intensamente, convencionalmente suyo.

Tres excepciones que deberían ser cuatro. Pep Munné, que cumple todos los requisitos, sólo hace «teatro». Sólo le brillan los ojos. Hay que mencionar, finalmente, el magnífico decorado de Salvador Alarma, rescatado de un desván. Un decorado de papel para un texto corpóreo. El gran anacronismo del espectáculo no es el vestuario, cronológicamente ambiguo, sino esta infidelidad conceptual. Esa es la gran, apasionante apuesta de Bonnin, pero le fallan la concepción del tiempo y la edad de los actores.

ca, y el pulso firme —hasta brillante en ocasiones— con que llega con soltura hasta el final la mínima anécdota argumental.

P. F.

«El sexo ataca»

(España 1979). Director: Manuel Summers. Intérpretes: Tip y Coll. Estrenada en Madrid en el cine Lope de Vega.

Película-collage en el estilo que ya Summers empleó en «Juguetes rotos» y en «Urtain...», aunque sin éxito en aquella segunda intentona y con parecidos resultados en esta ocasión. El

argumento parte de la hipótesis de que los españoles no sabemos nada de esto del sexo, y para afianzar la conclusión se incluyen fragmentos de entrevistas a desprevenidos transeúntes en las que se obtienen desde contestaciones de doctor en la materia (pocas), hasta muy singulares interpretaciones (las más). P. ej. «¿Qué es el clítoris?... El nombre de un barco... será» (o algo así). A raíz de semejante conclusión, la película emprende un cursillo de aprendizaje acelerado encomendado a Tip y Coll que consiguen convertir el desconocimiento sobre la materia en el más absurdo y

desmadrado de los conocimientos. Lo lastimoso es que su presencia no está a la altura a la que nos tienen acostumbrados. Mención aparte merecen unos curiosos decorados que pasan de la mayor zafiedad, en ocasiones, a los más delirantes inventos en cartón piedra que imaginarse puedan, en otros momentos.

P. F.

«La clase de Miss McMichael»

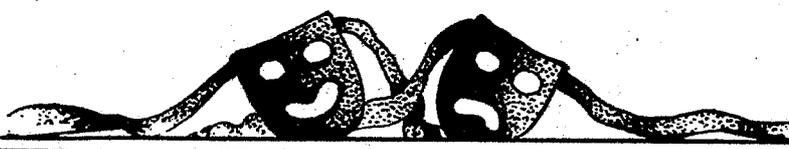
(«The class of Miss McMichael», Inglaterra, 1978). Director: Sil-

vio Narizano. Intérpretes: Glenda Jackson, Oliver Reed, Michael Murphy y Rosalind Cash. Estrenada en Madrid en el cine Pompeya.

Inconfundible comedia inglesa con su inevitable estrellita (y por muchos años) Glenda Jackson, y sus no menos inevitables protagonistas juveniles en edad escolar y problemática. Los jovencitos de esta película son los rebeldes escolares despedidos de los venerables colegios ingleses de otros tantos films, mezclados con pillos y delincuentes por herencia familiar directamente sacados del

East-end londinense, todos reunidos en una escuela para inadaptados, primer paso para el reformatorio o la delincuencia en libertad. El argumento trata a estos personajes como simple marco dentro del que se mueve en libertad la Jackson en su papel de bienintencionada profesora, confiada en la humanidad y en la rehabilitación de sus alumnos. Su constante enfrentamiento con un colérico energúmeno, director del colegio, que no podía ser otro que Oliver Reed, constituye el nudo dramático en este escenario tantas veces utilizado.

P. F.



4-5-79
no 1594

TEATRO

Jaume Melendres

Una provocación de Brecht

Título: *Galileo Galilei*.

Autor: Bertolt Brecht.

Estreno: 18-IV-79, en la Sala Villarroel.

Actores: Andrés Cienfuegos, Mónica Ruffolo,

Oscar Sosa, Rosa Castillo, Raúl Gómez, Ja-

vier Navarrete, José Manuel Mora y Francis-

co Prada.

Vestuario: Ruffolo, Prada, Garrido.

Escenografía: Sosa, Perotti, Mora y Gómez.

Dirección: Domingo Lo Giudice y Andrés

Cienfuegos.

Los puntos de contacto entre Einstein y Brecht son numerosos. El primero encontró en Galileo algunas sugerencias útiles para su teoría científica de la relatividad, que sólo tardó quince días en escribir. El dramaturgo tomó a Galileo como modelo para componer, en sólo tres semanas, su tratado teatral sobre la relativa utilidad poética. Brecht dedicó libros enteros a explicar científicamente sus obras de arte. Ambos compartían la opinión según la cual la ciencia puede proporcionar un intenso goce estético. Para Einstein, la demostración científicamente más correcta es la más elegante desde el punto de vista formal. Para B.B., la obra más artística es la que más se adapta al rigor de la ciencia.

No es de extrañar, pues, que la singular biografía brechtiana de Galileo Galilei comience de una manera que no tiene precedente en la escena: con una hermosa y completa demostración científica. Y tampoco es de extrañar que cuando la obra se estrenó en el teatro Coronet de Beverly Hills, esquina Hollywood, bajo la dirección de Joseph Losey, nadie lanzara gritos de entusiasmo.

Y ello, pese a la presencia de Charles Laughton en el papel principal. Laughton no se había limitado a aprenderse su parte y a cobrar sus honorarios. En realidad, puede considerársele co-autor de la versión inglesa. Laughton estaba enamorado del texto, ya traducido al pie de la letra, pero estimaba oportunas algunas modificaciones. Y Brecht, a la sazón exiliado en California, se dejó raptar por el actor. A B. B. le encantaba que los actores le enmendasen la plana.

Nació así una de las más fructíferas colaboraciones conocidas entre un actor y un dramaturgo. Fructífera precisamente porque pa-



«Galileo Galilei»

recía imposible. Brecht sabía poco inglés. Laughton, nada de alemán. ¿Qué hacer? Pues bien: traducir con el cuerpo. Brecht interpretaba una frase en mal americano o incluso en alemán y Laughton intentaba, a su vez, interpretarla. De este modo, habiendo comprendido primero el gesto universal que la frase llevaba implícito, Laughton hallaba su correcta traducción verbal. A veces, no. Brecht, en tales casos, modificaba el original. Se fiaba más bien de un buen actor que de sí mismo. Pero a Laughton no sólo le preocupaba el texto, sino también su representación. Dadas las condiciones climatológicas del sur de California en aquel julio de 1947, Laughton ordenó instalar alrededor del teatro Coronet grandes camiones cargados de hielo a fin de que «el público pudiera pensar».

Con tanto hielo y, sobre todo, con tanta innovación dramática en la misma boca del lobo hollywoodiense, el público mostró una gran frialdad. La crítica no fue despiadada, pero decretó que el texto era aburrido.

Brecht, en efecto, ni siquiera tenía la delicadeza dramática de enseñar el pavor de Galileo ante los instrumentos de tortura. No se decía nada acerca de la vida amorosa del sabio italiano. Y ni siquiera —cosa inadmisibles en un autor comunista—, ni siquiera había escrito un panfleto contra la Iglesia. ¿Qué interés puede tener una obra de teatro sin ninguno de estos elementos? Además, quiénes

aceptaban complacientes que sus estudiosos hijos se disfrazasen con togas y birretes para recibir sus títulos de doctorado, convirtiendo así la universidad en un teatro, no podían aceptar que alguien convirtiese el teatro en una universidad. Aburrimiento.

La noche en que asistí a la representación del «Galileo Galilei» que el Grupo Internacional de Teatro nos ofrece en la Sala Villarroel también oí esa palabra. Y no hay duda que la magnífica puesta en escena del GIT fastidiará (en el doble sentido del concepto) a muchas víctimas de la televisión, a quienes prefieren el brillo de las lentejuelas a la mágica transparencia de las lentes de un telescopio. Y, encima, Brecht se permite el lujo de ser mucho más mordaz con el Zodiaco que con la Inquisición. Un acto imperdonable. Y es que Brecht no destruye una religión para crear otra, sino que socava una fe para oponerle una esperanza. El hombre frente al universo, frente a su cósmica ignorancia. Sin dioses que asuman la farmacéutica función del valium. Una provocación.

Porque Brecht, además, tiene la osadía de no mitificar ni siquiera a la razón. «¿Por qué te retractaste?», le pregunta Andrés a Galileo, sospechando que la debilidad del maestro era una inteligente astucia. «Me retracté porque temía el dolor corporal», responde Galileo. El hombre no es un compuesto de alma y cuerpo, sino de deseo y miedo.

Las intenciones del GIT al decir este texto parecen claras: se trata de contribuir a una batalla ideológica, de oponerse con arte a la secreta acción de un sistema que empuja a los rebeldes hacia ghettos donde se vuelve a cultivar la irracionalidad que más conviene a ese sistema.

Pero no bastan las intenciones. Es preciso tener medios. El GIT, dentro de la general escasez, cuenta al menos con el elemento humano imprescindible. Su nombre, para más detalles, es el de una múltiple pasión: Cienfuegos, Andrés. Co-responsable, con Domingo Lo Giudice, de la puesta en escena e intérprete de Galileo, Cienfuegos nos mete en la piel del personaje.

Así definida, su interpretación puede parecer una aberración brechtiana. ¿No debería, más bien, en nombre de la ortopedia, mantenernos a distancia? La solución a este problema desborda los límites tipográficos de una crítica. Pero si ustedes están interesados en el tema, vayan a ver el Galileo de Cienfuegos: a la vez opaco y transparente; claro y oscuro; víctima y verdugo.

A este Galileo sólo le falta una dimensión, pero ello no es imputable a Cienfuegos, sino a Brecht: no tiene sexo, su sensualidad es casi exclusivamente gastronómica. Sin embargo, el trabajo de Cienfuegos tiene el mérito suplementario de poner de relieve el déficit del dramaturgo y nos hace entrever, en la muda expresión de sus gestos, la violenta temura de un hombre que además de descubrir los satélites de Júpiter se debió descubrir a sí mismo como satélite de otros cuerpos.

«Galileo Galilei» es la más «humana» de las obras de Brecht. La más trágica en el sentido shakespeariano. Es el Próspero de «La tempestad» dudando entre ser y estar. La más pluridimensional. Andrés Cienfuegos lo confirma. Sólo hay que lamentar que los demás actores pidan asilo con excesiva frecuencia a unas caricaturizaciones aristocráticas, eclesiales o incluso proletarias que banalizan el esfuerzo trágico del protagonista.

Aun así, no se pierdan esta provocación.

CINE

un más sólido & flexible soporte que el guión-inventario aquí elaborado, rico en frases tópicodivertidas, indigente en estructura e ideas. El asalto-final-al-puesto-avanzado, muy a lo «Murieron con las botas puestas», está resuelto con elegante economía.

J. L. G.



Terence Hill

«El restaurante de Alicia»

(«Alice's Restaurant», EE.UU., 1969). Director: Arthur Penn. Intérpretes: Arlo Guthrie, Pat Quinn, James Broderick.

Insólito pero más bien tedioso y poco convincente combinado de sátira, fantasía, melodrama y reportaje social, basado en la



Arlo Guthrie

canción-monólogo de Arlo Guthrie —hijo de Woody— «The Alice's Restaurant Massacre». Penn, entre «Bonnie y Clyde» y «Pequeño gran hombre», intenta esforzadamente completar

la experiencia de Guthrie Jr. con la de Alice Brock y su iglesia/comuna/self-service, para lograr un análisis & celebración del movimiento hippie de los 60. Su valor parece reducirse hoy al de un simple documento sobre ciertas obsesiones vitales y culturales de la juventud de la época.

J. L. G.

«De hombre a hombre»

(«One on One» USA, 1977). Director: Lamont Johnson. Intérpretes: Robby Benson, Annette Otoole, G.D. Spradlin.

Película juvenil con héroe americano positivo sin mancha ni mácula de ningún tipo, y enfrentado a la dureza (relativa) de la vida. El joven deportista Henry Steele contratado por una universidad californiana para formar parte de su equipo de ba-

loncesto tendrá que aprender a compaginar su amor al deporte con las otras posibilidades que la vida le ofrece, los estudios, el amor y tal. Una interesante descripción de la realidad del mal llamado deporte amateur en las universidades USA, y un personaje a lo «Rocky» pero sin los prejuicios que amargaban la existencia de aquel otro vencedor. En Henry Steele, todo es limpio y puro como los chorros del oro y la fantasía termina por hacérsenos simpática.

P.F.

«California suite»

(USA, 1978). Director: Herbert Ross. Intérpretes: Jane Fonda, Alan Alda, Maggie Smith, Michael Caine, Walter Matthau, Elaine May, Bill Cosby y Richard Pryor. Escrita por Neil Simon. Estrenada en los cines Lope de Vega y Juan de Austria.

Decir que de mayor me gustaría ser Herbert Ross o Neil Simon, no deja de ser igual de triste que cuando decíamos que nos gustaría ser bombero. E igual de impracticable. ¡Dios!, y es que todo lo que tocan estos señores se convierte en oro, y para colmo actúan como si no les costase nada dar pleno rendimiento a esa fábrica de lingotes. ¿Nos habremos convertido los espectadores en algo tan simple, risueño, estereotipado y alegremente convencional como sus películas y argumentos? Miles de excusas para la imposible respuesta. «California suite» es una típica comedia agrídice en la que se cuentan cuatro historias separadas cuyo único punto de contacto es el escenario del hotel en el que todos los personajes coinciden una noche. En la tradición de las mejores películas del género.

P. F.



Esta semana, CINESA les propone



Madrid

ALBENIZ	«SUPERMAN-EL FILM»	Paz, 11.	(A)
ALEXANDRA	«DE SADE»	San Bernardo, 29.	(18)
AZUL	«SONATA DE OTOÑO»	Avda. José Antonio, 76.	(18)
CANDILEJAS	«HOOPER EL INCREIBLE»	Pl. Luca de Tena, 1	(A)
CAPITOL	«SUPERMAN-EL FILM»	Avda. José Antonio, 41.	(A)
CARLTON	«SUPERMAN-EL FILM»	Ayala, 95	(A)
CONCEPCION	«CONFIDENCIAS EROTICAS DE UNA CAMA» (S)	P. Virgen del Romero, 7	(S)
DRUGSTORE	«MAZURCA DE DORMITORIO» (18)	San Andrés, 36	(18)
FALLA	«HOOPER EL INCREIBLE»	Colegiata, 9.	(A)
GALILEO	«¿QUIERES SER EL AMANTE DE MI MUJER?» (18)	Galileo, 45.	(18)
LUCHANA	«SUPERMAN-EL FILM»	Luchana, 38.	(A)

MARVI	«HOOPER EL INCREIBLE»	Cartagena, 89.	(A)
MINI I	«EMANUELLE Y EL IMPERIO DE LAS PASIONES» (S)	Fuencarral, 136.	(S)
MINI II	«CONFIDENCIAS EROTICAS DE UNA CAMA» (S)	Fuencarral, 136	(S)
MINI III	«ROSA BOMBON, FLOR DEL SEXO» (S)	Fuencarral, 136.	(S)
PAVON	«CONFIDENCIAS EROTICAS DE UNA CAMA» (S)	Embajadores, 9	(S)
PAZ	«AVALANCHA»	Fuencarral, 125.	(14)
PROYECCIONES	«NOSFERATU»	Fuencarral, 136.	(16)
REAL CINEMA	«LA GRAN ESCAPADA»	Plaza Isabel II, 7.	(14)
REX	«NEA»	Av. José Antonio, 43	(18)
RICHMOND	«AVALANCHA»	Lagasca, 31.	(14)
TORRE DE MADRID	«NOSFERATU»	Princesa, 1.	(16)
URQUIJO	«LA CAIDA DE LOS DIOS»	Marqués de Urquijo, 23.	(18)

Barcelona

ALEXANDRA	«TESTIGO SILENCIOSO»	Rbla. Cataluña, 90	(16)
AQUITANIA	«LAS DEPORTADAS DE LAS SS» (S)	Avda. Sarriá, 31.	(S)
ARCADIA	«FRUTA MADURA»	Tuset, 14.	(S)
ARKADIN I	«QUIERES SER EL AMANTE DE MI MUJER» (18)	Trav. de Gracia, 103.	(18)
ARKADIN II	«SALON KITY»	Trav. de Gracia, 103.	(S)
ASTORIA	«LA GRAN ESCAPADA»	París, 193.	(14)
ATLANTA	«FRUTA MADURA»	Trafalgar, 2.	(S)
BAILEN	«EL PERISCOPIO»	Bailén, 161.	(18)
BONANOVA	«EL PERISCOPIO»	Bigay, 6.	(18)
CALDERON	«NOSFERATU»	Rda. San Antonio, 38.	(18)

CATALUÑA	«SONATA DE OTOÑO»	Plaza de Cataluña, 3	(18)
DIAMANTE	«EL PERISCOPIO»	Riera de Horta, 44.	(18)
EDEN	«MADRE SUPERIORA DEL PECADO» (S)	Conda del Asalto, 12.	(S)
FLORIDA	«ASHANTI (EBANO)»	Floridablanca, 135.	(14)
MONTECARLO	«NOSFERATU»	Provenza, 280.	(18)
NUEVO	«VIAJE AL MUNDO PERDIDO» (A)	Marqués del Duero, 83.	(A)
PALADIUM	«ASHANTI (EBANO)»	Rbla. del Cazador, 2-4.	(14)
PELAYO	«NEA»	Pelayo, 8.	(18)
PETIT PELAYO	«EMMANUELLE BLANCA Y NEGRA» (S)	Pelayo, 8.	(S)
POLIORAMA	«EL ABISMO DE LOS SENTIDOS» (S)	Rbla. Estudios, 115.	(S)
WALDORF	«OPERACION RELAMPAGO»	Calabria, 38.	(A)

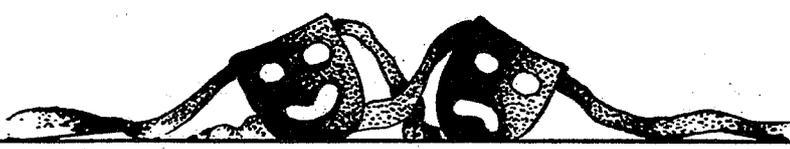
(A) Apta

(14) Mayores de 14 años

(S) Erótica

(16) Mayores de 16 años

(18) Mayores de 18 años



M-5-79
nº 1595

TEATRO

Jaume Melendres

Agrafos grifos

Título: «La revolta de les aixetes».

Autor: Teresa Menero

Estreno: Companyia Teatre Gent

Intérpretes: Gal Soler, Rosa M.ª Espinet, Pep

Ballester, Rosa Romero, Pep Corominas.

Escenografía: Lluís M. Climent, Myriam R.

Gras

Dirección: Pere Daussà.

He aquí un caso poco frecuente. Una autora teatral sin experiencia escénica financia el montaje de su propia obra con el loable propósito de aprender.

Su iniciativa contribuye, además a paliar el paro profesional puesto que, para ejemplo de muchos, ha pagado los ensayos a los actores.

Pero a Teresa Menero este método audiovisual de aprendizaje le puede costar una fortuna.

Está muy lejos de escribir teatro, todavía.

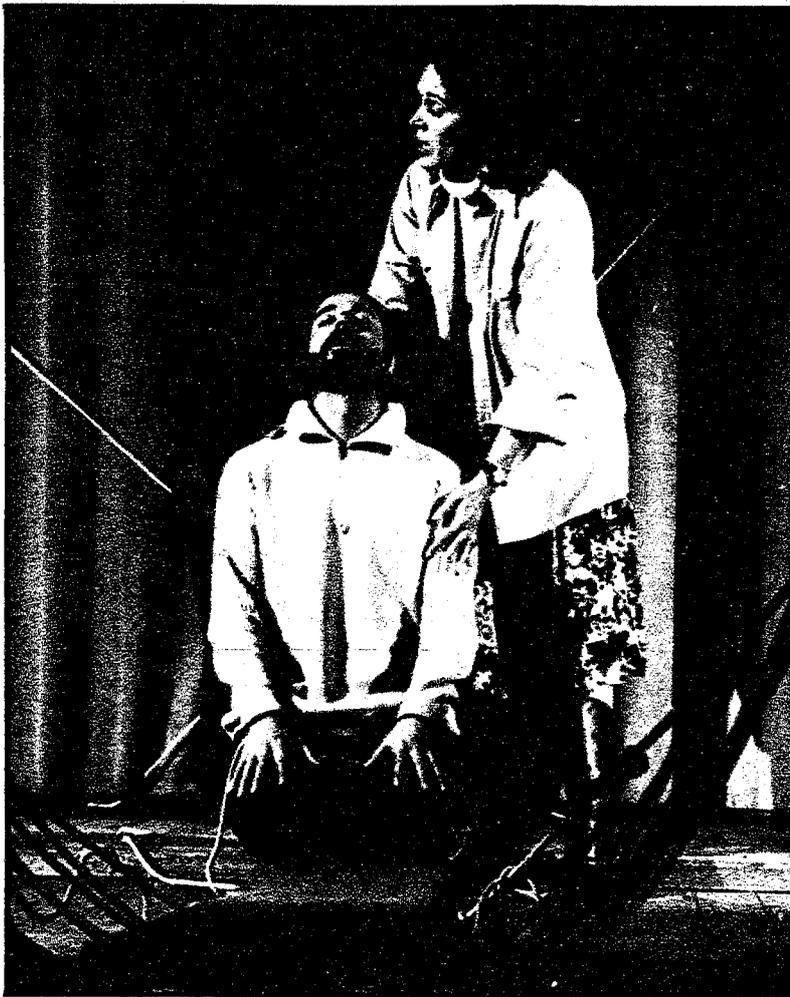
Su «Revolta de les aixetes» es un simple poema en prosa, de escasísima entidad literaria, puesto en boca de un actor.

Menero, poco ducha en historia de la literatura dramática, emplea como si los hubiese descubierto ella misma recursos teatrales

(la locutora, el médico, el policía) que eran ya de uso corriente, hace un cuarto de siglo, en las fogosas noches de los boy-scouts.

Los personajes secundarios son de un infantilismo que, si fuese consciente, incluso podría volver a tener encanto. El protagonista, la encarnación del diario íntimo de un adolescente diciendo banalidades pretendidamente poéticas y ejemplares.

En conjunto, no se entiende nada. Se alude a la cruzada de unos grifos (domésticos) que no aparecen por ninguna parte, y menos todavía su cruzada. Boris Vian, en «L'écume des jours» (1947) nos cuenta una de verdad en cuatro líneas pobladas de anguilas.



«La revolta de les aixetes», Gal Soler y Rosa M.ª Espinet

De la representación que nos ofrece la companyia Teatre Gent poco hay que decir. La culpa la tiene el paro.

Gal Soler posee una hermosa voz de barítono, acaso una de las mejores de nuestro teatro.

Rosa M.ª Espinet se mueve con cautela, como si el escenario fuese a abrirse de un momento a otro.

Pep Corominas va vestido como un policía cómico pero se ve obligado a decir cosas trascendentes: en consecuencia, a veces pierde los papeles. Pep Ballester tiene que asumir la dura tarea de hacernos creer en la absoluta ineptitud del cuerpo médico.

Rosa Romero encarna el papel más convincente de la

noche: hay en su locutora la muerte de todos los telediaris.

Los plafones del escenario apenas merecen el nombre de escenografía.

Habría que poner remedio a esta absurda polisemia. ¿Cómo puede designarse con la misma palabra el trabajo de un Omar Krejka o de un Fabiá Puigserver y la mera colocación de un par de paneles que ni siquiera sirven para la segunda parte del espectáculo?

Lamento tener que escribir un juicio tan radicalmente negativo. Pero cuando alguien se toma molestias para presentar públicamente su obra tiene más derecho que nadie a la crítica. Incluso a la mala.

La en de

«Encantada de conocerle»

Autor: Oscar Viale

Director: Antonio Corencia

Intérpretes: María Asquerino, Loreta Tovar,

Alberto Alonso y Arturo López

Teatro Infanta Isabel

Las muchas maneras que tiene un actor de interpretar se reducen a dos: vivir el personaje para sí mismo o vivirlo para complacer al público. Aunque parezca extraño estas dos actitudes difícilmente pueden aunarse. Los actores españoles de raza se dedican al público con una especie de desesperación rayana en la ternura, quieren agradar de tal manera que a veces su actitud tiene ribetes de impudicia.

Algo de esto sucede con María Asquerino, que llevaba seis años sin hacer teatro, y que ahora interpreta el personaje central de la pieza «Encantada de conocerle», del argentino Oscar Viale.

La entrega de María en esta obra es casi patética.

Trabaja con una suerte de rencor acumulado hacia esas estructuras anónimas que le han tenido alejada del teatro durante tanto tiempo. Su esfuerzo tiene algo de venganza, de prueba de una injusticia o de recuperación de un tiempo perdido.

María Asquerino sale a la escena como si quisiera comerse el teatro entero de un bocado. Se ofrece al público en una especie de proposición sensual: comedme, deglutidme, gozadme.

Hay algo de conmovedor en esta entrega. Es la exacerbación del talante al que antes me refería: complacer al espectador por encima de todo, incluso negándose a sí misma.

Y naturalmente el público se siente enternecido y cómplice al comprobar la sinceridad de la oferta. La relación afectiva se logra por canales sentimentales, por encima incluso de categorías técnicas o artísticas.

La Asquerino es el eje central de esta pieza escrita por un argentino —y sigue la racha— al parecer bastante conocido en su país. En tomo suyo giran los otros tres personajes, que son como diagonales trazadas para converger en un mismo punto.

«Encantada de conocerle» es una obra geométrica, hecha con tiralíneas, cartabón y regla.

Creo que es una

TEATRO

Jaume Melendres

Con plantilla y sin equipo

Título: Nines de plata, stritis de nata...

Estreno: Cúpula Venus.

Presenta: Can Boter.

Música: Orquestrina Sardínet.

Intérpretes: Anna Vidal, Joan Armengol, Paco

Rodríguez, Vicente Alberola, Miquel Gelabert,

Pirjo Silfer's, Núria Fàbregas.

Escenografía: Tomàs Atienza, Marià Pedrol.



Mequito Pacheco

El cabaret es como los dioses: todos lo han visto en imagen pero casi nadie en vivo. Nuestra cultura cabaretera es todavía más cinematográfica que nuestra cultura teatral, lo cual significa que es básicamente norteamericana. Pero estamos convencidos de que los mejores cultivadores del género son los alemanes, sobre todo los de Munich. Y dado que el cine siempre nos ofrece números antológicos, somos muy exigentes con este género y sus cultivadores.

«Nines de plata, stritis de nata...» no satisfará a estos radicales entusiastas del género. Es un espectáculo lleno de imperfecciones. Pero sirve —y es el fin primordial del cabaret— para pasar una noche agradable, con músicas ligeras, algunas coreografías discretamente sincronizadas, algún chiste bueno entre muchos malos, algún contacto humano. Si se tratase de un poema y no de un espectáculo, diríamos que nos hallamos frente a un borrador, con faltas de ortografía cabaretera, con numerosas tachaduras, algunas manchas de tinta. Pero es un borrador que ya se puede leer, que se puede ver. La historia del cabaret, mucho más que la del teatro en general, se ha hecho a base de borraduras. Por acumulación de experiencias.

Por supuesto, ello no debe servir de coartada. Miquel Gelabert, que ejerce de presentador, está —si se nos permite el eufemismo— muy flojo en recursos. Pero al menos se sobrestima, lo cual es mucho mejor que subestimarse. Anna Vidal, por ejemplo, es mucho más consciente de sus posibilidades actuales y esto se notaría más si los músicos (que, por cierto, tocan

bien) no fuesen tanto a lo suyo y rebajasen a la mitad sus decibelios para dejarnos oír las canciones de la actriz. Lo que más molesta del espectáculo es esta impresión de que con algo más de esfuerzo (y tal vez de dinero, por supuesto) hubiese sido infinitamente mejor. Nadie ha cocinado bien ingredientes que, en general, y tomados de uno en uno, resultan perfectamente aprovechables. Como en el Barça, se observa aquí un problema de entrenador. Alguien que convierta en equipo la plantilla y consiga algo más que el empate consigo mismo. Si sólo (¿sólo?) quieren pasar la noche sin sentir después nostalgia por su dinero, aprovechen las últimas representaciones de este cabaret.

Viaje a

Título: Ball del Sant Crist.

Representaciones: Temple Parroquial de Salomó (Tarragona) los días 6, 13 y 20 de mayo a las doce del mediodía.

Reserva de localidades: Tel. 602050, extensión 21, de Salomó.

Texto: Marçal Martínez.

Coreografía: Francesc Comes.

Espacio escénico y vestuario: Taller Laboratòria d'Escenografia del Institut del Teatre, curso 1972.

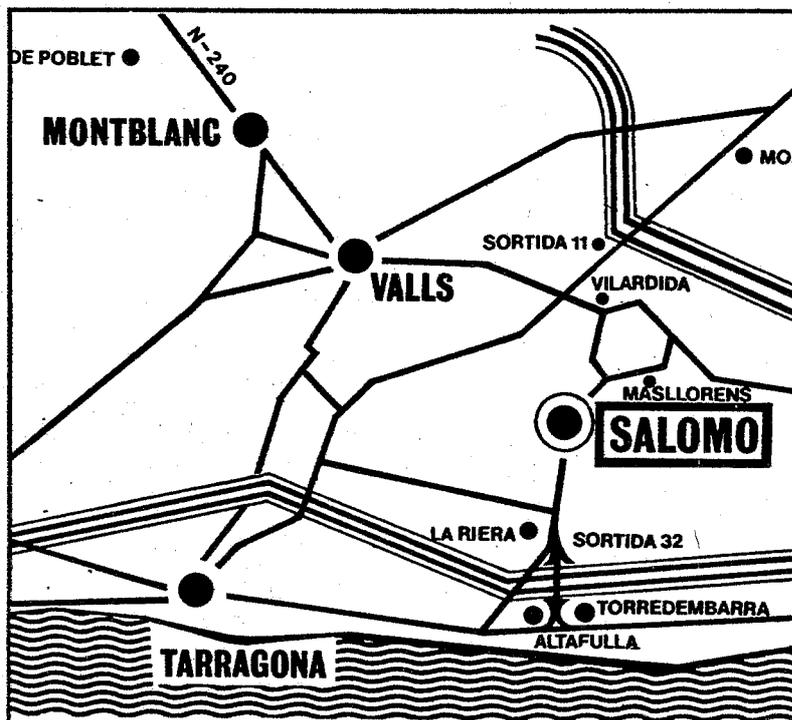
Salomó, población del Tarragonès pero con vocación de Alt Camp, situada a diez kilómetros de Torredembarra, tiene dos tesoros ignorados por muchos catalanes: su paisaje (algarrobos, puntillistas sobre lomas suaves y marítimas) y se «Ball dels Sant Crist». Es un punto casi virgen en el mapa de este teatro religioso y popular que sigue teniendo en Esparreguera y Olesa, o viceversa, sus polos de atracción más multitudinarios.

Pero no se trata, en este caso, de una maratónica Pasión sin relación directa con la vida local. Salomó tuvo milagro propio; lo vivió, en el siglo XVI, uno de sus burgueses, llamado Josep Nin, cuando, al trasladarse a Arjel para comprar el

trigo que había de paliar el hambre de sus convecinos, encontró en tierra infiel una imagen de Cristo en la cruz, y se dispuso a rescatarla pagando su peso en monedas de plata. Al llegar a la moneda número treinta, el fiel de la balanza se inclinó, sin respeto alguno hacia las más elementales nociones de la física. Milagrosamente, dieciséis siglos después de su evangélica subasta, Cristo mantenía la cotización pactada por Judas. Venganza cristiana.

Lamentablemente, sólo Josep Nin había presenciado el hecho portentoso. ¿Lo iba a repetir el cielo en el lugar donde había levantado una capilla a la imagen? Los salomonenses confiaron más en las virtudes de la tramoya que en la buena disposición divina. Y con razón: ¿acaso el teatro no es, también, un hecho portentoso?

De este modo, se repite cada año (con algunas interrupciones coyunturales) el doble milagro: el pesaje de Cristo en la cruz y el de una pequeña colectividad que se vuelca, entera, a su escenificación. Es problema, incluso, que muchos de los cincuenta actores (encabezados por su alcalde electo, en el papel principal) no crean demasia-



Un punto desconocido en el mapa teatral.

(Viene de la pág. anterior)

CICLON

Dir.: Rene Cardona Jr.
Con Arthur Kennedy, Carrol Baker, Lionel Stander, Hugo Stiglitz, Andrés García Mejcana, 1977
Distrib.: Pelimex
Clasif.: 16
Estreno: Benlliure, Novedades, 11-5-79

UN INTRUSO EN EL JUEGO

Dir.: Serge Leroy
Con Alain Delon, Françoise Brion, Richard Constantín Franc. 1978
T.O.: Attention, les enfants regardent
Distrib.: CB Films
Clasifi.: 16
Estreno: Cinema Palace, Bahía, 11-5-79

LA RAULITO EN LIBERTAD

Dir.: Lautaro Murua
Con Marilina Ross, Charo López, María Asquerino, Vicente Parra, Lautaro Murua
Española, 1977
Distrib.: Sánchez Ramade
Clasifi.: 18
Estreno: Vergara, 14-5-79

LA CELDA DE LA VIOLACION

Dir.: Michael Miller
Con Yvette Mimieux, Tommy Lee Jones, Robert Carradine USA, 1976
T.O.: Jackson County Jail
Distrib.: CB Films
Clasifi.: 18
Estreno: Apolo, Infantas, Sáinz de Baranda, 14-5-79

ASESINATO

(Ver ficha en este mismo número)
Estreno: Minicine 1, Alvi, Concepción, Paven, 14-5-79

DOBLE TRIUNFO

Dir.: Bryan Forbes
Con Tatum O'Neal, Christopher Plummer, Anthony Hopkins, Nanette Newman
T.O.: International Velvet
Ingl. 1978
Distrib.: C.I.C.
Clasif.: Todos
Estreno: Tivoli, 14-5-79

GOTO, LA ISLA DEL AMOR

Dir.: Valerian Borowzick
Con Ligia Branice, Pierre Brasseur, Ginette Leclerc
Franc. 1968
T.O.: Goto, l'île d'amour
Distrib.: V.Q.
Clasif.: 18
Estreno: Gayarre, 14-5-79

LOS PECADOS DE LA CASTA SUSANA

Dir.: François Legrand
Con Edwige Fenech, Terry Torrey, Lando Buzzanca, Margaret Lee
Ital. 1973
Clasif.: 18
Estreno: Universal Cinema, 14-5-79

CITA DE ORO

Dir.: Ashley Lazarus
Con Richard Harris, Ann Turkel USA, 1977
T.O.: Golden rendez-vous
Distrib.: C.B.
Clasif.: 16
Estreno: Excelsior

ASHANTI-EBANO

Dir.: Richard Fleischer
Con Michael Caine, Omar Sharif, Peter Ustinov, Kabir Bedi, Beverly Johnson, Rex Harrison, William Holden
Nac.: Panameña, 1978
T.O.: Ashanti
Distrib.: Iزارo
Clasif.: 14
Estreno: Palacio Prensa, Bilbao, Velázquez, 14-5-79

LA VERGUENZA DE LA JUNGLA

Dir.: Picha
Dibujos animados
Belga

Clasif.: 18 «S»
Distrib.: Incine
Estreno: Rex, 14-5-79
T.O.: Tarzán, la honte de la jungle

Y LLEGO EL DIA DE LA VENGANZA

(Ver ficha en este número)
Estreno: California, Progreso, Juan de Austria, Extremadura, Infante, Los Angeles, 14-5-79

PROXIMO AÑO, A LA MISMA HORA

Dir.: Robert Mulligan
Con Ellen Burstyn y Alan Alda
USA, 1978

T.O.: Same time, next year
Distrib.: C.I.C.
Clasif.: 16
Estreno: Aribau

LA HUELGA

Dir.: S.M. Eisenstein
Con Alexander Antonov, Mijail Gomarov
URSS, 1925
T.O.: Stachka
Distrib.: Efepe Films
Clasif.: 18
Estreno: Ars

EL FIN DE SAN PETERSBURGO

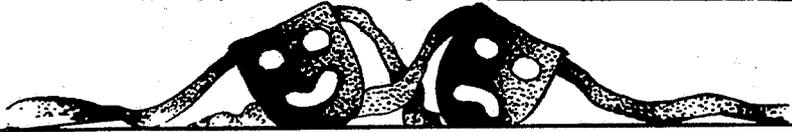
Dir.: V.I. Pudovkin

Con A. Tchistiakov, Vera Bar-novskaia
URSS, 1927
T.O.: Koniets Sankt-Peterburga
Distrib.: Efepe
Clasif.: 18
Estreno: Ars

TRES EN RAYA

Dir.: Francisco Romá
Con Pep Munne, Mireia Ross, Iñaki Miramón, Irene G. Caba, Héctor Alterio
Esp.: 1978
Distrib.: E. Alenda
Clasif.: 18
Estreno: Maldá, 15-5-78

25-5-79
no 1597



TEATRO

Jaume Melendres

Defensa del planfleto y de E

Título: «El horroroso crimen de Peñaranda del Campo».

Autor: Pío Baroja.

Estreno: Sala Villarroel, 4-V-79.

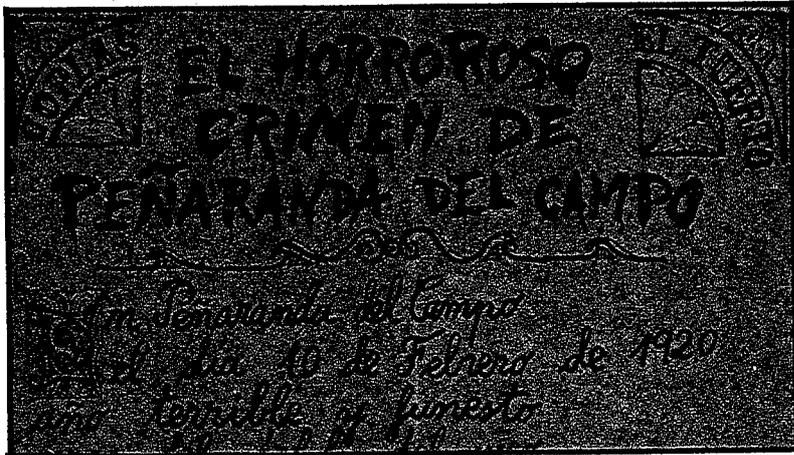
Compañía: Teatro Libre, de Madrid.

El primer acierto del Teatro Libre de Madrid es habernos recordado la «dignidad» y la utilidad artística y social del panfleto.

Hoy se considera que «panfleto» es palabra soez. Hay que evitar cuidadosamente su empleo o su cultivo. En España, durante los últimos decenios, se han escrito grandes cantidades de panfletos. Algunos, malos de necesidad; los demás, malos por necesidad. Ya se sabe que la censura devora a sus propios hijos, incluso a los más fieles.

Suelen olvidarse, sin embargo, los orígenes teatrales de este término que, bajo la forma *pamphlet*, designaba en el siglo XII a las comedias satíricas escritas en versos latinos. Se olvida que Voltaire, más tarde, la confirió una entidad literaria y un sentido progresista que nada tiene que ver con los discursos de don Blas, por poner un ejemplo muy actual. El panfleto es, histórico y etimológicamente, la ingeniosa y humorística denuncia de una injusticia social: a veces, con mucho cartón, pero sin trampa. Un lugar donde se defienden artísticamente, aunque sin disimulo, una causa, una idea.

El panfleto, en suma, es un género y, como en todos, hay mejor y peor. El Teatro Libre ha elegido uno de los mejores, escrito por Pío Baroja (1873-1956), vasco de caligrafía castellana. Pero precisamente por haber cultivado este género, Baroja no ha merecido los honores de estar en la historia del teatro español, ni siquiera en la de



«El horroroso crimen de Peñaranda del Campo»

Francisco Ruiz Ramón —una de las mejores, sin embargo.

«El horroroso crimen de Peñaranda del Campo» revela la dimensión de esta injusticia. Absorbe más líneas cualquier anodino texto de Calderón que este gran discurso contra la pena de muerte, negada ya por la Constitución pero reclamada a gritos, todavía, verbigracia, por un gremio de joyeros que sigue confundiendo la profilaxis con la autopsia. El tema, como se ve, es candente: el linchamiento como sucedáneo judicial.

Baroja, en efecto, nos muestra en noventa minutos de qué manera la ejecución de los reos es un mecanismo constitucional que responde, en realidad, a un deseo de venganza y sangre profundamente arraigado en algunas gentes, en algunas clases. En «El horroroso crimen...», que es una obra sobre el placer sensual que provoca la muerte ajena, el garrote vil aparece como un bibelot, como un objeto de consumo: es también un «género» dramático, un espectáculo que la suerte y la Justicia nos deparan de vez en cuando. La

prensa —determinada prensa, representada aquí como romances de ciego—, colabora en el evento: nos relata estremecedoramente los detalles del crimen y, así, se justifica el gesto fatal de los verdugos. Baroja no se pasea por las ramas: hay clases dominantes y clases dominadas. Cada una con sus matices o —si se quiere— con sus contradicciones. Los poderosos predicán y practican la caridad cristiana bajo la forma de asistencia moral y material a las víctimas de esa misma caridad. Un círculo vicioso. Los oprimidos (palabra también hoy en desuso) se ven obligados por la miseria reinante a traicionar sus vínculos de solidaridad y se convierten en verdugos fraternales: se matan entre sí, para solaz piadoso de militares, capellanes, funcionarios, damas. Personajes, frustrados por el indulto del reo, que linchan al Canelo porque, al ser inocente, les engañó. Pilares de la sociedad. Sólo faltan, en la foto, los joyeros, su especulación dorada.

Pero Baroja es más sutil todavía. El suyo pretende ser un teatro de



TEATRO

José Antonio Gabriel y Galán

El tufo de la sopa de pollo

Baroja

alcance popular, para ferias pero no para congresos. Y como los cuentos infantiles, todas las obras populares acaban bien. Al igual que el panfleto, el **happy end** es calificado, hoy, de maniobra burguesa. Es un medio —se dice— del que se vale la clase dominante para hacernos creer que vivimos en un mundo feliz y misericordioso. Pero, desde Homero al menos, el final feliz puede ser, también, un deseo popular: el oprimido vence al poderoso. Gana una virtud que no es la de ellos.

Baroja nos concede este final feliz: el Canelo, no sólo cena bien, sino que, además, es indultado. Se le lincha, pero salva eso que llamamos vida. Y luego, viene el epílogo de la farsa, convertida en drama por la delicadeza artística, política y humana de Baroja. Este hombre salvado in extremis del garrote sólo tiene una salida honesta: la muerte voluntaria, el suicidio. El «Woyzeck» de Büchner, al que se le concede mayor categoría artística porque es menos divertido, no llega a tanto.

El equilibrio entre la farsa y la filosofía constituye, por tanto, el principal escollo de la puesta en escena de este «Horroroso crimen...». El Teatro Libre escora hacia la farsa, en detrimento de su principal corriente subterránea. Pero pese a sus tics «participativos», el prólogo está bien resuelto. Al nudo en sí mismo sólo le pesan los rigores hipotecarios de una escenografía concebida para la itinerancia profesional, que sabe a fuel de microbús.

Únicamente el epílogo es un error estrictamente teatral, como si fuese necesario acabar a cualquier precio: ese pueblo apretujado en un teatrillo surgido de la nada, conceptualmente absurdo, y esos caciques subidos a un pedestal no significan otra cosa que una fácil y confusa concesión escénica, demagógicamente teatral. Pero la interpretación es menos fácil de lo que parece y tiene, a veces, un espléndido tema coreográfico.

Y al término de la función uno comprende que al Teatro Libre le falta, sobre todo, un local donde asentarse y madurar sin renunciar (como su homónimo catalán) al panfleto, a la defensa de causas tal vez ganadas, perdidas tal vez.

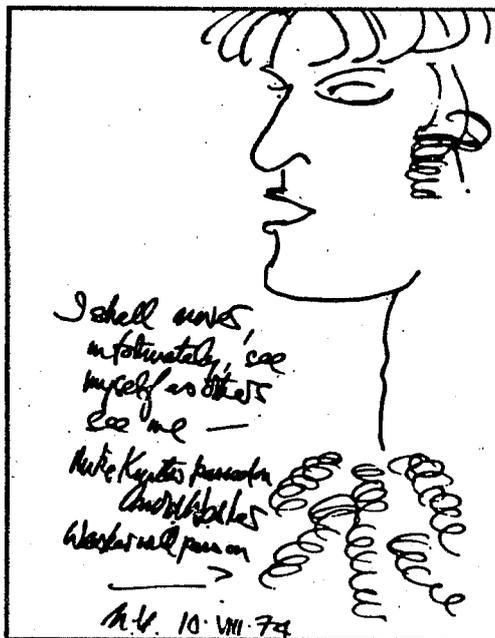
«Sopa de pollo con cebada»
 Autor: Arnold Wesker
 Adaptación: Ramón Gil Novales
 Escenografía y vestuario:
 Josep Maria Espada
 Dirección: Josep Maria Segarra y Josep Montanyes
 Intérpretes: Irene Gutiérrez Caba, Agustín González, José M. Resel, Fernando Valverde, Juan Antonio Castro, Francisco Hernández, Encarna Paso, Carmen Fortuny, Imanol Arias y Concha Leza.
 Teatro Bellas Artes. Centro Dramático Nacional.

El paso del tiempo va decantando los auténticos valores de la llamada «generación airada» británica. El tiempo, sin duda, corre en contra de este tipo de teatro y, en todo caso, de entre la nómina del grupo algunos nombres han envejecido con demasiada rapidez. Arnold Wesker es uno de ellos.

Está bien recordar la aportación que significó esta generación realista en los años cincuenta, cuando el conformismo y el cansancio hacían mella en la sociedad británica. Concedido. Pero yo tengo la impresión de que se han exagerado notablemente los valores de esta gente, al menos tanto como se han infravalorado los de la generación realista española. Pero en cualquier caso estamos hablando de historia teatral. Veinte años más tarde sólo quedan, para mí, como figuras sólidas, las de Pinter y Simpson.

Arnold Wesker es un judío izquierdista del East End londinense. Esto es ya de por sí una definición. Según los entendidos, toda su obra se inspira en el teatro popular yidish. Wesker es muy sincero y su producción es típicamente autobiográfica. Fundamentalmente la trilogía conocida bajo el título de Caldo de Gallina, en la que se inscriben esta «Sopa de pollo con cebada», «Raíces» y «Estoy hablando de Jerusalem».

Una trilogía que quiere describir una época en tres tiempos y los comportamientos político-sociales de una generación, especialmente la de este grupo judío del East End. «Sopa de pollo con cebada» podría definirse como la historia de



un desencanto. Una familia y sus amigos, comunistas hasta la médula en su juventud, participantes en las más diversas manifestaciones y actividades políticas, van viendo cómo el tiempo y los avatares políticos erosionan sus más profundas creencias socialistas, hasta convertirlos en seres frustrados e inanes. Sólo un personaje, la madre, mantendrá hasta el final la fidelidad comunista que tiene mucho, en su caso, de fe de carbonero.

Sin embargo, el alma auténtica de la pieza es Ronnie, el hijo, es decir, el propio Wesker. Criado en un ambiente revolucionario, ve desvanecerse, al mismo tiempo que su juventud, su ímpetu y su convicción política. Al final vuelve a su casa derrotado, fiel reflejo del padre, y sostiene con la madre una discusión dudosamente teórica, de contenido melodramático. Wesker deja caer aquí su «mensaje» ambiguo, escéptico aunque no totalmente nihilista.

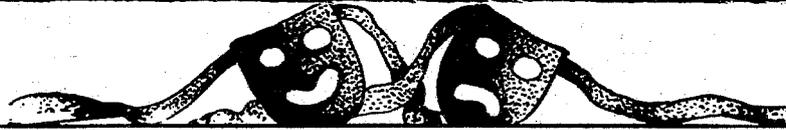
El armazón de la obra no deja de tener interés. Algunos personajes, como ese padre convertido en guiñapo, son buenas piezas teatrales. Pero en los años cincuenta, Wesker eligió para desarrollar este esquema una arquitectura realista en la que hasta puede olerse la berza. Un realismo en primer grado, mutilador de cualquier tipo de hallazgo escénico, romo y bastante

pastoso, carente de imaginación.

Hoy día, este tratamiento se hunde en la más triste de las ineficacias. El teatro ha dejado de ser eso. Puede que aún un cierto naturalismo pueda funcionar, pero desde luego ese intento de mostrar «las cosas como son» evidencia un fracaso estrepitoso. «Sopa de pollo con cebada» apesta ya a arqueología escénica. Y desde luego no tiene nada que ver con la profundización realista de un Pinter.

La puesta en escena y la adaptación, en lugar de intentar reavivar al muerto, lo hunden más aún en su tumba polvorienta. Resulta inexplicable que un «autor nuevo» como Ramón Gil Novales conserve literalmente todos los mohos del texto original. Lo mismo sucede con la dirección, que acentúa hasta límites inverosímiles el realismo garbancero. Más papistas que el Papa han sido en esta ocasión Josep María Segarra y Josep Montanyes. Todo el resto del montaje responde a tan estricta filosofía escénica.

Los intérpretes se aferran a tales maneras como a un clavo ardiendo. Y siguiendo la escuela, gente tan estupenda como Irene Gutiérrez Caba y Agustín González brillan con luz propia. Dos soberbias interpretaciones realistas. Las mejores que les he visto a ambos en su ya densa carrera. Probablemente es lo más valioso de todo el espectáculo.



1-6-79
nº 1598

TEATRO

Jaume Melendres

Ritmo no es velocidad

Título: «Les arrels».

Autor: Arnold Wesker.

Estreno: Remea de Barcelona, 18-V-79.

Compañía: Grup de Teatre «La persiana».

Intérpretes: M. García Sagués, M. Minguillón, R. Reguant, P. Ferrándiz, Joan Vallès, X. de Llorens, Roser Contreras, J. Nadal, M. Graneri.

Escenografía: Josep Mañá, Xavier de Llorens.

Montaje musical: Martí Galindo.

Dirección: Jaume Nadal.

Produce: Caixa de Pensions.



«Les arrels»

Lo más sorprendente de este montaje de «Les arrels» que firma Jaume Nadal es la edad de su director. La dureza propia de esta profesión llamada teatro le ha endurecido tanto (por lo que se ve) que, ahora, bajo su aspecto casi adolescente, detrás de su carnet de identidad biológica, se revela la figura de un hombre de teatro anciano, sin otro criterio para poner en escena que el de poner en pie el texto que debiera dirigir. Nadal y sus compañeros pueden argüir, en tertulia de café, que la operación no justificaba mayores esfuerzos: se trataba, tal vez, de aprovechar la oportunidad de ganar las ciento cincuenta mil pesetas y el contrato de diez bolos veraniegos con que la Caixa galardona a los seis mejores montajes de su I Campaña de Teatre. El total debe sumar unas cincuenta mil per cápita, sin declaración de renta. ¿Cómo dedicar, con tan magro beneficio, las largas semanas que exige cualquier autor y sobre todo un Wesker? Joan Vallès, ciertamente, no se puede permitir el lujo de irse a la campaña inglesa (del mismo modo que el actor Vassili Katxalov se fue a Siberia, tal como nos cuenta A. Lipkov en el prólogo de «Tren blindat 14-69», recientemente publicado, por Robrenyo) para aprender allí cómo habla y se comporta un campesino de la metrópoli británica. En consecuencia, Vallès se comporta como un oficinista de Londres, disfrazado de agricultor rudo y malhablado, tal como lo concibe un ciudadano catalán. En su papel y tampoco en el de Paquita Ferrándiz, no hay ese trabajo de observación minuciosa imprescindible a la interpretación

naturalista. ¿Por qué montar a Wesker si no se está dispuesto a realizar este trabajo? Yo no creo, a diferencia de mi compañero Gabriel y Galán, que Wesker sea «arqueología escénica», que duerma para siempre jamás en una «tumba polvorienta». Convengamos, sin embargo, que este teatro que pretende, a la vez, reflejar determinadas realidades de una época y propagar las ideas político-filosóficas de su autor no guste a algunos: hay que reconocerle, en cualquier caso, su capacidad de dar pie a grandes interpretaciones. Ese es su interés principal. Nada despreciable desde el punto de vista del placer. Pero Jaume Nadal y sus compañeros le están dando la razón a Gabriel y Galán. De «Les arrels» sólo nos muestran su carpintería (nada novedosa, ciertamente) y sus ideas, debilitadas por el paso de los años. Se olvida lo principal: la complejidad de unos personajes, su forma de resolver los problemas vitales o de fracasar ante ellos. Por esta razón, no se puede montar un Wesker limitándose a coordinar intervenciones, a ordenar el tráfico peatonal en un decorado fácilmente transportable, sin duda, pero estéticamente inconsecuente con el texto. No se puede montar

un Wesker con la exclusiva preocupación de «agilizarlo». Y ahí está, para demostrar que éste ha sido el objetivo de Nadal, la interpretación que Montserrat García Sagués hace de su Beatie Bryant, en la que la exaltación vital se transforma en simple crispación, a veces, casi histérica. Jaume Nadal cae en este error que consiste en confundir el ritmo con la velocidad. Se cree con excesiva frecuencia que una obra es «lenta» o «rápida». Hermann Bonnin, con «La gaviña», creyó que Txèkhov es lento. Nadal opina que Wesker debe ser veloz. Pero no hay obras lentas o rápidas. El ritmo es, en definitiva, aquella combinación de velocidades diversas que permite comprender el texto en todas sus dimensiones. Su argumento, si se quiere, pero en el sentido más profundo del término. Los ciclistas y los atletas de fondo lo saben muy bien.

repita en voz alta:

no me importa el mundo de los niños



seguro que le será difícil la primera vez... aún más difícil repetirlo una segunda.

UNICEF le pide ayuda en nombre de los niños que necesitan alimentarse, recibir atenciones sanitarias, educación, respeto y cariño.

UNICEF con su colaboración pretende la protección integral de la infancia.

contribuya a lograr un mundo más justo, haciéndose socio de UNICEF

Si desea más información sobre Unicef, envíe este cupón al Apartado de Correos n.º 12.021, Madrid.

Nombre

Dirección

Población



unicef
ASOCIACION UNICEF ESPAÑA

Toda la publicidad de UNICEF es realizada gratuitamente

CINE

LA PENSION DEL AMOR LIBRE

Dir.: Jack Angel
Con Colette Mareuil, Gerard Mart
Franc.: 1977
T.O.: La pension du libre amour
Distrib.: Interarte
Clasif.: 18 «S»
Estreno: Roma, 25-5-79

OTRO HOMBRE, OTRA MUJER

Dir.: Claude Lelouch
Con James Caan, Geneviève Bujold, Susan Tyrrel, Jennifer Warren
Franc. 1977
T.O.: Un autre homme, une autre chance
Distrib.: C.B. Films
Clasif.: 16
Estreno: Fantasio, 25-5-79

AFRODITA NEGRA

Dir.: Saul Filpstein
Con Ajita Wilson, Harry Stevens, Annique Borel
Griega, 1977
Distrib.: Hispamex
Clasif.: 18 «S»
Estreno: París, Arenas, 28-5-79
T.O.: Blue panian

EL HOMBRE DE LA MANO DE ACERO CONTRA EL DRAGON ROJO

Dir.: Chien Lung
Con Chang Ching Ching, Chieng Pin
Nac.: Hong-Kong, 1977
Distrib.: Imperial Films
Clasif.: 18
Estreno: América, 28-5-79

LA CASA DE LA COLINA DE PAJA

Dir.: James Kenelm Clarke
Con Udo Kier, Linda Hayden, Fiona Richmond
T.O.: Exposé
Inglesa, 1975
Distrib.: Mundial
Clasif.: 18
Estreno: Maryland, 28-5-79

LA EDAD DIFÍCIL

Dir.: Al Bagran
Con Mercedes Molina, Jaime Gamboa, Ignacio Duato
Española, 1977
Distrib.: Filmax
Clasif.: 18
Estreno: Bailén, Bonanova, Diamante, 28-5-79

MUERTE DE UN CORRUPTO

Dir.: George Lautner
Con Alain Delon, Ornella Muti, Stéphane Audran, Mireille Darc, Maurice Ronet, Klaus Kinski
Nac.: Franco-italiana, 1977
Distrib.: CB Films
Clasif.: 14
Estreno: Balmes, 28-5-79
T.O. Mort d'un pourri

EL REGODEO

Dir.: Luigi Comencini, Nanny Loy, Luigi Magni
Con Moníca Vitti, Nino Manfredi
Italiana, 1976
T.O.: La goduria
Distrib.: Mundial
Clasif.: 18
Estreno: Liceo, Versalles, Pedro IV, 28-5-79

TEATRO

Jaume Melendres

Palabras divinas

Título: L'ir entre cards (cavallers, cortesans i burgesos).

Autor: Poetas catalanes medievales, desde Guillem de Berguedà (1140-1195) hasta Roís de Corella (1433-1947), seleccionados por Joaquim Moles.

Estreno: Teatre Romea, 21-V-79.

Compañía: Els Elfs.

Intérpretes: M. Calsapeu, N. Duran, A. Falgueres, M. Monroy, X. Serrat.

Escenografía: Pep Duran.

Dirección: Xesc Barceló.

Producción: Caixa de Pensions. I Companya de Teatre.

Después de un primer montaje sobre poetas catalanes del siglo XX, «Els Elfs» toman impulso y se lanzan al remoto medioevo, el espléndido tiempo poético que, en Catalunya, marca la transición entre la lírica de los trovadores provenzales y el Renacimiento italianizante de un Roís de Corella.

Arriesgada empresa. Primo, porque si estos poetas resultan de difícil lectura sobre el original, su audición en un escenario se traduce implacablemente en ininteligibilidad casi total. Segundo, porque lo que hoy se da en llamar «el referente» y hace unos años «el contexto» queda tan lejos de nuestro marco que resulta fácil caer o bien en falsas reconstrucciones supuestamente historicistas, o bien en un puro y simple decorativismo escénico destinado a amenizar la dura fibra de la carne medieval.

El montaje de Xesc Barceló se inclina hacia el decorativismo. Las imágenes visuales que suscita un poema son siempre estrictamente personales y, en este sentido, gratuitas. No caen por su propio peso. Pero el único interés de los montajes poéticos es hacer creer en un primer momento (el de la representación) que aquellas imágenes que nos ofrece el espectáculo son las que mejor complementan las imágenes estrictamente literarias, verbales y, en un segundo momento, hacer comprender que hay otras muchas posibles —que un poema es visualmente polisémico. La puesta en escena de Xesc Barceló no cumple ninguna de ambas condiciones. Se dedica a vestir los poemas, y no a desnudarlos, con efectos (la niebla de «Vesles a



«L'ir entre cards»

vents», de Ausias March) tal vez gratificantes pero que significan una verdadera coartada para que el espectador se esfuerce todavía menos en comprender, lingüística y profundamente, el texto. Acaso para compensar este exceso, otras veces hay defecto: el actor o la actriz recitan el poema sin otro apoyo que su cuerpo hierático.

Y, en cualquier caso, con imágenes visuales o sin, lo recitan lentamente. ¿Por qué? Hay que remitirse, aquí, a la primera dificultad antes señalada: la lengua. Con una pureza digna de todo elogio, excepto el que proviene del espectador, Joaquim Moles y «Els Elfs» han respetado la gramática medieval. La decisión resulta absurda bajo dos conceptos: en primer lugar, y por si fuera poco, impide la comprensión del contenido y reduce el hecho poético a una pura cuestión de ritmo sonoro; en segundo lugar, los actores hacen ver que hablan el catalán medieval, lo cual es una gran falacia por cuanto, al igual que con el latín (¿decían *rosae* o decían *rose*?), nadie sabe cómo se

pronunciaba el catalán en los tiempos de Alfonso el Casto.

Así, el montaje, además de incurrir en un delito de lesa y falsa erudición, se ve gravado por la necesidad de paliar la ininteligibilidad de los textos. El recitado se parece más a un subtítulo, por otra parte casi siempre ineficaz, que a una verdadera pronunciación dramática de los poemas. La editorial Selecta dio hace un par de años un ejemplo, acaso poco edificante desde el punto de vista universitario, pero muy rico en resultados: tradujo al catalán actual, sin adulterarla —y conservando un cierto sabor arcaico— la «Crònica» de Ramon Muntaner. No es ninguna vergüenza cultural poner al alcance de todo el mundo lo que algunos, por interés personal o profesión, deben estudiar bajo su forma original. El objetivo último de un montaje de textos poéticos es conseguir que el ciudadano los descubra, los compre y los lea en su casa.

Finalmente: los actores y las actrices de «Els Elfs» siguen luchando contra Núria Duran.

TEATRO

Jaume Melendres

El nacimiento de Hamlet

Título: *Hamlet, príncip de Dinamarca*
 Autor: *William Shakespeare*
 Traducción: *T. Moix*
 Estreno: *Plaça del Rei de Barcelona, 5-VI-79*
 Intérpretes: *J. Cardona, F. Baile, C. Sales, J. Miralles, J. Serrat, M. Salvador, E. Majó, J. Vallès, J. Torrents, J. Saïs, M. Angelat, R. Novell, J. Ferrer, J. Madern, F. Luchetti, M. Graneri.*
 Escenografía y vestuario: *Montse Amenós, Isidre Frunés*
 Dirección: *Pere Planella*



Enric Majó

Puede discutirse mucho si los resultados de este «Hamlet» que nos ofrece el Teatre Itinerant Català en una Plaça del Rei hermosísima, pero nada adecuada a la actividad teatral, justifica el elevado coste de esta operación financiada con dinero público y arropada por una perfecta campaña publicitaria que lleva la firma de Terenci Moix. El espectáculo no es ninguna maravilla. Este «Hamlet» está teñido del romanticismo que, según el programa de mano, se pretendía rehuir. La utilización de la música (con trompetas pretendidamente medievales) es romántica y, añadida a una espectacular iluminación del escenario natural, recuerda demasiado los inefables *son et lumière* que Francia monta en sus castillo fluviales. La interpretación en general es floja, escolar a veces, sacrificada al lucimiento del protagonista. Planella resuelve el gran interrogante acerca de la identidad de Hamlet, príncipe de Dinamarca, afirmando que Hamlet es Enric Majó y le coloca focos especiales para que diga el monólogo más famoso de la historia teatral. La puesta en escena es Hamletocéntrica.

Con todo, ahí está Hamlet. Un Hamlet, por supuesto, entre los millones que existen y pueden existir. Hoy se considera que una puesta en escena es siempre una lectura y más aún cuando Shakespeare anda por medio. Reducir el texto a dimensiones humanas comporta ya una selección, una toma de partido. Pero lo que queda también puede ser interpretado de muchas maneras. Hamlet, el eterno contemporáneo.

Sin embargo, Pere Planella no ha considerado suficiente leer los

elementos internos de la obra, interpretar el texto dentro. Planella, adaptándose a estilo muy en boga durante la década pasada, también ha escrito. Ha escrito un final más allá de Shakespeare: Fortinbrás, nuevo rey de Dinamarca después de los sangrientos sucesos que han acabado con la dinastía en el poder, aparece en escena vestido de nazi. Moraleja: comportamientos como los de Hamlet propician el imperio del fascismo. Supermoralaja: no dudéis jamás.

Desde luego se trata de una idea personal, ajena a Shakespeare y, también, al más elemental conocimiento de lo que fue la sociedad feudal y de lo que ha sido Hitler. Pero lo grave no es su incorrección histórica. Lo grave es su incorrección teatral. Este Fortinbrás trajeado de SS es un chiste que viene a destruir toda la riqueza y la complejidad de las relaciones humanas, políticas, sentimentales (es decir, humanas) que pese a los inconvenientes antes reseñados flotaban sobre la representación y Hamlet, nuestro contemporáneo vuelve a ser, por exceso de contemporaneidad, nuestro desconocido.

Barat i Viu, Xata

Estreno: *Cúpula Venus, 23-V-79*
 Presenta: *Teatre Canaletes.*
 Intérpretes: *Xus i Víctor.*

En Cúpula Venus, Xus (una actriz que amputa su propio apellido en el programa de mano) parodia con brillantez, durante una hora, las voces, los gestos y el pensamiento de una pescadera de la Boquería. El espectáculo es positivo en todos los terrenos. Para el espectador, en primer lugar, que a lo largo de los sesenta minutos mantiene su sonrisa en vilo y alerta sus sentidos. Además, Xus nos depara una doble lección.

Xus (a la que conozco de sus tiempos en el Institut) demuestra hasta qué punto es posible, gracias al trabajo, superar deficiencias profundas. Xus, antaño con graves problemas de pronunciación, ha conseguido emular a Demóstenes y, hoy, su palabra es nítida, transparente. No es un mérito de l'Institut, sino de ella misma.

Xus, en segundo lugar, practica sabiamente una técnica cuya importancia reconoce todo el mundo y que casi ningún actor aplica realmente: la observación. Desde Molière a Brecht, pasando por Diderot y Stanislavski, la unanimidad es absoluta. Pero observar y tomar notas es un trabajo enojoso. Muchos actores lo han sustituido por el llamado «trabajo de mesa», que se convierte casi siempre en una pura especulación ideológica, sin base material en que apoyarse.

Pero Xus, ante todo, ha hecho trabajo de calle. Con sus ojos y su magnetofón ha visitado los mercados. Ha buscado —por supuesto— el tipo que le conviene, dado que Xus tiene un físico poco flexible. Pero —y esa es una función primordial del arte— ha transformado el tipo en prototipo. No ha quemado etapas, no ha llegado al prototipo por simple actividad intelectual. Xus no se considera un genio dotado de grandes dogmas y, consecuentemente, importa del exterior la materia prima de su manufactura. Luego la transforma con sus ideas personales.

Añádase esto: no se conforma



con reproducir paródicamente la realidad. También crea realidad en la medida que, además de recitar su texto y su gesto, se atreve a improvisar con este ente cambiante y neblinoso llamado espectador. Xus busca su intervención, suscita su agudeza o su confusión, y lo hace con una sorprendente agilidad —micro-trucha en mano—, con una seguridad que el espectador agradece en silencio. No hay nada más penoso que querer y no saber.

El espectáculo de Xus sería un ejemplo perfecto de cabaret literario si no tuviese que llenar una noche entera. A Xus hay que añadirle, para que pueda concentrar su número, un No-Do o un cortometraje, aunque sea progre. Víctor, su actual partenaire, sólo le da un respiro, una pausa que en nada la refresca.

Contamos desde ahora con una excelente actriz cómica (¿bastaría decir actriz?), cuyos pasos habrá que seguir desde muy cerca.

TEATRO

Jaume Melendres

Casi nada por aquí, casi nada por allá

Título: «L'aperitiu».

Estreno: Teatro Romea, 22-VI-79

Intérprete: Albert Vidal, Marisa Soler, Toni Jodar y Carles Santos al piano.

Música: Carles Santos.

Vestuario: Miquel Faura.

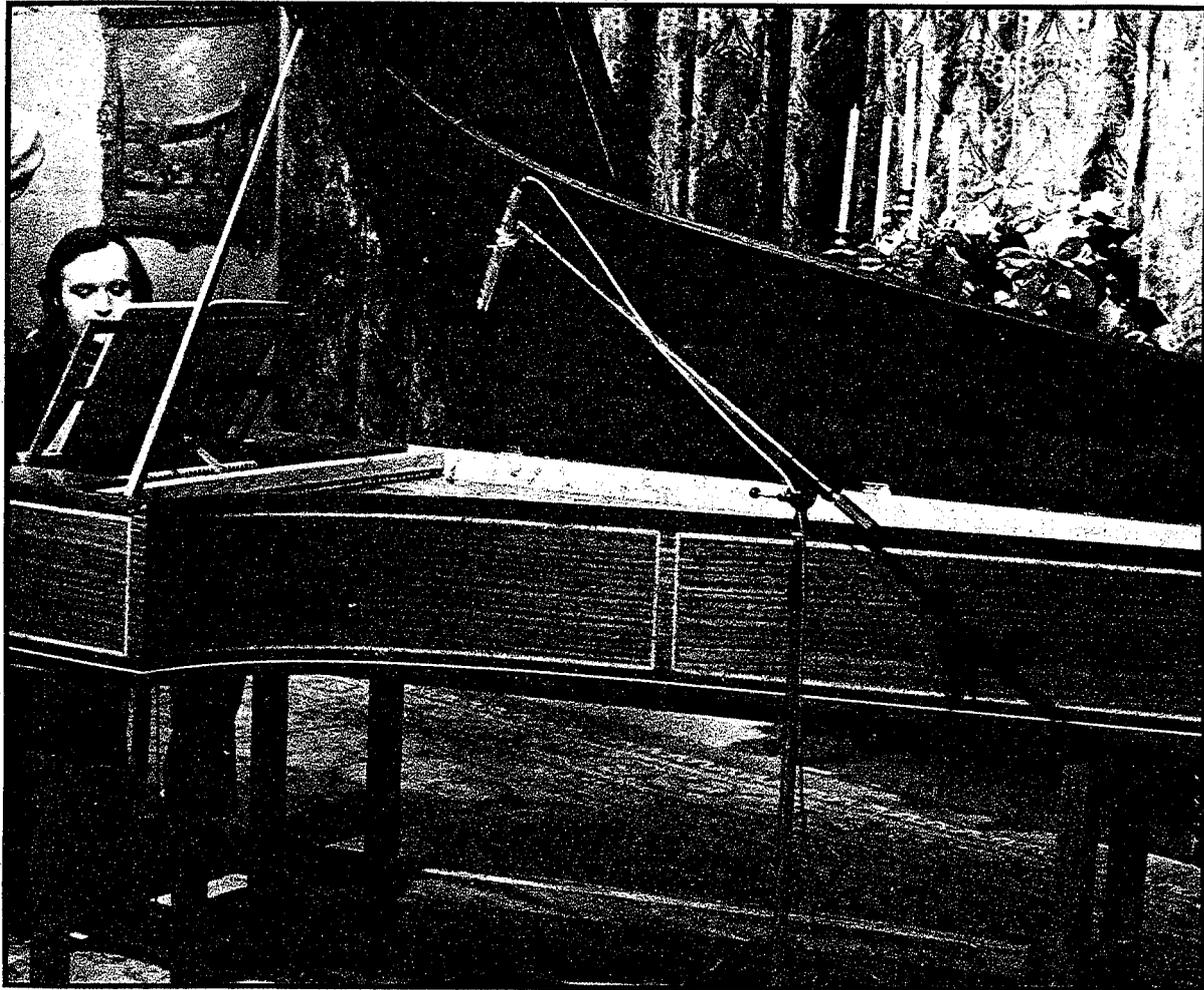
Espacio: Enric Pladevall.

Este espectáculo mimo-musical que ha concebido Albert Vidal con el concurso de Carles Santos, pianista de ágiles dedos y grandes curiosidades, muestra sus insuficiencias en el tipo de reacciones que suscita.

La crítica se cree obligada a encontrar alguna significación simbólica a esta pareja de muñecos que se acerca a un salón rosa cualquiera para tomar su aperitivo, atendida servicialmente por un camarero igualmente mecanizado y lento, y moviéndose, todos ellos, bajo el hechizo imperativo de un Carles Santos situado, con su piano de cola, a la altura escénica de los dioses griegos. ¿Qué hay detrás de esto? ¿Qué mensaje profundo nos envían estos hombres-muñecos aquejados de interminentes pausas?

Cuando la crítica, en vez de analizar o justificar sus gustos, comienza a filosofar debe entenderse que algo anda mal en un espectáculo. No da para más, y se le trata como si fuese un ensayo de Sartre o un texto teatral leído. La crítica, cuando no sabe qué hacer, o bien cuenta un chiste o bien filosofa. Dada la evolución del arte en general y del dramático en particular, ya no le queda ni siquiera el recurso de enfadarse. Resulta muy arriesgado, y ningún periódico paga lo bastante bien como para vivir peligrosamente.

Pero el público, la noche del estreno, comprendió perfectamente que se trataba de un espectáculo provocador y que lo correcto era mostrar su disconformidad. Los primeros diez minutos (o tal vez cinco) de total inmovilidad y de silencio total tenían, al menos, la virtud de ser un gran guiño. En consecuencia, algún espectador hizo chasquear la lengua con notables imposiciones palatales; inventó, una vez más, el beso-tornillo; supo



Un espectáculo con poca cola

ser víctima de súbitos resfriados y asma impenitentes.

Lo grave es que se trataba de un comportamiento de circunstancias, de una prueba de urbanidad. Pero le *coeur n'y était pas*. El público mostró su disconformidad sin ningún entusiasmo. Se notaba un evidente cansancio ante este ritual de la provocación tan codificado ya, tan memorizado que incluso forma parte de los usos y costumbres teatrales. Los artistas hacen su papel de provocadores; los espectadores, el de provocados. Y nos vamos a casa con la ilusión del deber cumplido. Ha pasado un nuevo día, hemos dado un nuevo paso hacia el sitio en que ya estamos.

Nada tengo en contra de un teatro de provocación siempre y cuando sea contemporáneo, siem-

pre y cuando atente contra la sensibilidad de hoy desde esa misma sensibilidad. «L'aperitiu», sin embargo, trabaja con materiales culturales y sociales —por así decir— de los años veinte. En la frontera de este siglo, Jarry fue mucho más allá: transgredió unas normas sin ajustarse a ninguna norma de la transgresión. En el mismo Romea, el «Magic Circus» mostró, hace un par o tres de años, que se podía seguir siendo revulsivo y atrapar al público en la trampa de sus arraigados prejuicios culturales, incluso los más nuevos como el de la participación. Pero «L'aperitiu» es, claramente, un producto cultural de contestación cultural, consciente de que imitar al cilindro de púas de una caja de música en base a reiteradas digitaciones es como un Mozart en segundo grado.

Esta, como se ve, es una crítica

de fondo, de lo que hoy denominamos «el planteamiento». Pero no acaba aquí un espectáculo. Hay que considerar también su realización material. Nada se le puede reprochar en este terreno, salvo la avaricia en las ideas y esta ingenua, casi infantil, necesidad de revelar, mientras suenan los aplausos, el secreto técnico de la inquietante mirada fija de los mimos.

«L'aperitiu» confirma el virtuosismo de Albert Vidal (muy por encima de Marisa Soler y de Toni Jodar, que no han encontrado todavía el ritmo interno, la «suspensión») y de Carles Santos. Conocíamos ya este virtuosismo y, por tanto, esperábamos de ambos intérpretes, de ambos creadores, una sesión de sauna más audaz. ¿Por qué no empiezan de una vez?

Jaume Melendres

Ben-Hur en el Canigó

Título: «Canigó».

Autor: Jacint Verdaguer.

Adaptación escénica de Esteve Polls.

Estreno en Barcelona: Teatre Grec, 11-7-79.

Compañía: Teatre Popular de Barcelona.

Producción: Obra Cultural de la Caixa de Pensions.

Intérpretes: J. Kremel, N. Durán, Ll. Torner, C. Contreras, J. Comas, Gal Soler y diecisiete actores más.

Danzas: Esbert Lluís Millet, dirigido por Joaquim Navarro.

Dirección musical: Félix Martínez.

Escenografía y vestuario: Esteve Polls i Borrell.

Dirección: Esteve Polls.

Este «Canigó» puede ofrecer un gran interés a los sociólogos del arte. Es un espectáculo extraordinariamente feo. La escenografía y los figurines han sido perpetrados por Esteve Polls i Borrell, cuya total insensibilidad cromática sólo se ve superada por la del director en el momento de programar luces de colores y flashes intermitentes que quieren dar impresión de modernidad y que, en realidad, sirven para disimular las escenas no resueltas (batallas, por ejemplo) y dañar la vista del espectador. A Lluís Torner le han puesto un hábito vagamente benedictino, pero se han olvidado la peluca —o al menos despeinarle un poco— y, de este modo, tenemos en escena a un increíble Abat Oliva con fijapelo años cuarenta y bigote de vendedor de libros. Puesto que todo ha de ser grandioso y épico, son épicamente grandiosas las espadas de los guerreros principales; en consecuencia, ni los más expertos pueden sacarlas a tiempo y dignamente, y ni siquiera Jaume Comas —un actor alto— consigue arrodillarse sin quedarse a medio aire, trabado por un inoportuno y rígido tercer pie. Las hadas corren, en deshábille nupcial, de uno a otro cuadro plástico. Todo es muy feo, irremisiblemente feo.

El equipo de intérpretes está formado por buenos profesionales. A todos les he visto mejores trabajos, pero de muchos no he visto otro peor. No es culpa suya si Polls estaba convencido de que el poema épico de Verdaguer podía



ser llevado a un escenario. Polls parece ignorar que para convertir un texto poético en texto dramático no basta con dividirlo en escenas. Tiene que haber personajes, seres con entidad humana. En Verdaguer sólo hay figuras míticas, sin psicología, sin consistencia, que se dedican fundamentalmente a describir el paisaje, a difundir historias falsas (1). Polls no ha puesto remedio a esta omisión, excusable en un poeta que no tenía pretensión de dramaturgo. Pero sin personaje no se puede interpretar. Esa es la primera razón del más bien triste papel de los actores. Pero, además de no decir nada que sea dramáticamente relevante, se ven obligados a decirlo en un verso escénicamente insalvable. Tal vez si Verdaguer hubiese pensado en el teatro habría elegido un verso de pierna más larga, como el solvente alejandrino, por ejemplo. Ahora, todos se hunden en los ritmos pegadizos que tanto le gustaban a Verdaguer porque facilitaban su transmisión oral en una sociedad mayoritariamente analfabeta. No creo que hoy estos versos puedan ser dichos desde un escenario manteniendo, al mismo tiempo, la

ilusión del drama. En todo caso, Polls no demuestra poseer el secreto de esta dirección. El resultado es que algunos actores, como Alfred Lucchetti, se refugian en una seriedad paródica que revela un profundo sufrimiento profesional y hace constar, donde proceda, que algunos no se creen nada. Otros, como Pepa Palau, se lo creen todo, pero entonces su trabajo resulta más cómico todavía. Hay tantos estilos interpretativos como intérpretes en el reparto. Lo único que tienen en común es la impotencia. A mí, sin embargo, me ha interesado particularmente el trabajo de Lluís Torner (al margen de las cuestiones capilares antes aludidas), porque nos da una asombrosa lección del método que Goethe aplicaba en sus tiempos de director del Teatro Ducal de Weimar, allá en el siglo XVIII. Hay en Torner un apreceptivo del gesto que hoy, salvo los predicadores, casi nadie conoce, basada en las leyes de la perspectiva, en la conciencia geométrica del espacio y del movimiento, en la economía de ademanes, en su función comentadora —jamás reiteradora— de la palabra. Es un estilo «pasado de moda», ca-

si arcaico. Pero, confrontado a la falta de estilo (tal como ocurre en la segunda escena de la segunda parte, que es la de diálogo más teatral), confrontado a la inmóvil rigidez (que no hay que confundir con la elasticidad inmóvil, derivada de un perfecto conocimiento muscular), parece casi la bendición de un dios teatral.

Me he detenido con tanto detalle en esta descripción de errores (que a Polls, sin duda, le parecerá alevosa) porque, pese a todo, el espectáculo gusta. Aquí es donde debería intervenir el sociólogo del arte, el técnico en teoría de la comunicación. Gusta tanto que podría sospecharse que este espectáculo es malo, no por incapacidad (Polls es, por otra parte, un hombre de oficio), sino por premeditación. Polls adula al público con una serie increíblemente larga de clichés románticos que el espectador «popular» toma por manifestaciones de la gran cultura, del gran teatro, ignorando que se le está ofreciendo una cultura y un teatro adulterados por la costumbre, esclerotizados, ramplones. Imitaciones demagógicas. Es lo mismo que hace Lindsay Kemp, pero con más habilidad técnica.

Tal vez, en definitiva, este espectáculo sea una mezcla de incapacidad y de premeditación —de uso premeditado de la incapacidad. Algunos indicios permiten sospecharlo. Polls apela constantemente al resorte patriótico de los espectadores. Desde el principio al final. Pero es al final cuando rebasa toda medida. Sin escrúpulo alguno, cierra el espectáculo con la música de Els Segadors. Nadie hasta ahora se había atrevido a terminar un espectáculo con el himno nacional para que los espectadores se vean obligados a aplaudir de pie.

(1) Conviene recordar, en efecto, que la historiografía moderna ha desmentido con rotundidad la base histórica de «Canigó». Verdaguer no hizo más que reproducir, dentro de los cánones románticos (monasterios ruinosos, mitología pagana «versus» mitología cristiana, seres fabulosos, hechos sangrientos, primacía de la naturaleza, amores apasionados, etc.) una tradición legendaria que, durante siglos, había constituido algo así como la versión oficial de la historia de Catalunya.



3-8-79
no 1607

TEATRO

J. A. Gabriel y Galán

La estatura de Benavente

Don Jacinto Benavente, como lo fue más recientemente Don Alfonso Paso, fue una de esas maldiciones que le tocan en desgracia a la cultura de un país de vez en cuando. Tanto más cuanto su mito, su equívoco, adquiere proporciones gigantescas. De sus «Intereses creados» promocionados por un ayuntamiento socialista, el de Madrid, es de lo que aquí se trata.

Como no tenemos nada que llevarnos a la boca, habremos de dedicarnos a los aniversarios, que son siempre muy socorridos. El más sonado en estos días es el de Jacinto Benavente, de cuya muerte se cumplen veinticinco años. Por estos foros se van a representar, en la Plaza Mayor, «Los intereses creados». En otras ciudades parece que también habrá festejos benaventinos. Abundan los artículos periodísticos y demás artillería redentora.

¿No estaremos en presencia de un movimiento regeneracionista destinado a resucitar al que todos llamaban finalmente don Jacinto porque era «una gloria nacional»?

¿Podría este golpe de mano inscribirse en la coña esa de la «nueva cultura», la «nueva filosofía», la «nueva derecha» o el «nuevo aristocratism», que nos avasallan sin piedad, siguiendo —como no podía ser por menos— el modelo francés? No. Parece que este movimiento es aislado y no tiene nada que ver con la irresistible ascensión de la derecha en el marco político europeo.

El caso es que don Jacinto no le sirve ya ni a la nueva derecha. Sólo sigue valiéndole a la vieja derecha, la de toda la vida; pero inoportunamente resulta que esta gente cada vez va menos al teatro.

La crítica global a Benavente no es cosa de ahora. No es cosa de antifranquistas resentidos por el he-

cho de que don Jacinto acudiera en primera fila a la manifestación patriótica de la plaza de Oriente en 1946. Viene de más lejos y ni siquiera la concesión del premio Nobel (hay que ver qué ojo tienen en Suecia para eso del teatro español) sirvió de paraguas a la descalificación del dramaturgo como creador de peso.

Ya hacia los años veinte, intelectuales de la talla de Enrique de Mesa o Ramón Pérez de Ayala dijeron cosas sustanciosas sobre Benavente. Pérez de Ayala, nuestro más eximio crítico teatral, calificaba a la obra de don Jacinto de «hibridismo, esterilidad escénica. Es el suyo un teatro antiteatral».

Lo que sí está claro es que Benavente inaugura un modo de teatro burgués que cuenta con muchos adeptos en un país en que la educación del espectador no pasa del nivel escolar. El se erige en el máximo representante de lo que se ha dado en llamar la «crítica de las costumbres», la «crítica de la sociedad de su época» y demás tópicos al uso. La crítica benaventina es la que necesitaba la burguesía teatral para sentirse a gusto en su piel. O sea que, en el fondo, más que crítica era vaselina de la fina.

Los críticos de derechas le han ensalzado hasta límites inauditos. Hablan de la finura de su estilo, de su oficio, de su sapiencia de la carpintería teatral y etcétera. Naturalmente, entre Alfredo Marquerie y

Pérez de Ayala no hay elección posible. Pero quizá lo peor del teatro de Benavente no sea su teatro, sino el que hicieron sus epígonos, entre los cuales descoló con luz propia Alfonso Paso. Don Jacinto abrió una veta fácil por la que han transitado sesenta años de teatro español y que ha supuesto nuestra desgracia colectiva.

Adoptado por la burguesía

La verdad es que Benavente era un superficial de tomo y lomo. De teatro sabía bien poco, aunque esto pueda sonarle a herejía a más de uno. Sus obras son una empalagosa sucesión de diálogos literarios de factura barata, una acumulación de retórica inane.

En muy poco tiempo el teatro benaventino quedó reducido a cenizas. Y entonces pudo verse que allí no había ni técnica escénica, ni dramaturgia, ni siquiera buena literatura. No quiero negarle el pan y la sal. Benavente es mucho mejor que Paso, pero ello no significa que no fuera un autor de tercera categoría en una época en que la estructura creadora española mantenía una mediocridad aplastante. Más, lo que son las casualidades históricas: se produce en un período en que aparecen los dos grandes genios aislados de la escena española des-

de del siglo de oro. Hablo de Valle y Lorca, naturalmente.

Frente al avance, la originalidad y la densidad de estos dos monstruos, Benavente aparece como un enanito al que, por equivocación, le tocó la lotería. Quizás es injusto hablar de azar: la realidad es que sirvió cumplidamente los intereses estéticos y culturales de la burguesía y por eso fue adoptado por ella. El problema es que podía haber servido esos intereses a través de una estética convincente, pero no fue así, y de ahí el engaño, el escamoteo. Benavente fue —vale la pena repetirlo— un mediocre dramaturgo encaramado a la gloria por razones de tipo político y social.

Quienes ahora pretenden ensalzarlo o reinventar su vigencia carecen del más elemental sentido de la cultura. Seguir manteniendo el mito benaventino se me aparece como una aventura téticamente antediluviana. Romper este tipo de tradiciones es una exigencia básica de la hora presente, si es que queremos llegar a algún lado. Por eso es doblemente penoso que un Ayuntamiento socialista como el madrileño ceda su Plaza Mayor para representar el cromo pastelero de «Los intereses creados». Todo lo cual viene a demostrar que los municipios de izquierda en esta ciudad son sospechosos de incultura y siguen entregando al «pueblo llano» los mismos mitos que le entregaba el franquismo.

Réplica a Jaume Melendres

Sra. Directora:

La lectura de la pretendida «crítica» que el señor Jaume Melendres ha publicado en el número 1.603 de su revista bajo el título «Casi nada por aquí, casi nada por allá» sobre el espectáculo L'APERITIU presentado por los abajo firmantes los diez últimos días del mes de junio en el teatro Romea, nos ha motivado a publicar nuestra opinión sobre la profesionalidad del señor Melendres.

Creemos expresar, asimismo, el deseo de una parte de los profesionales del teatro de opinar desde dentro sobre la labor tan discutible de algunos críticos.

Por otro lado es muy saludable que el público que sigue la trayectoria del teatro en nuestro país sepa que la parcela de poder que ofrece la página de un periódico o revista no siempre está utilizada con el ri-

gor y la profesionalidad que el público merece.

Nosotros estamos abiertos a la aproximación que sobre nuestro trabajo pueda hacer un crítico: sea negativa o positiva siempre que tenga una justificación y por lo tanto se base en un auténtico trabajo profesional; pero de ninguna manera podemos aceptar una aproximación al trabajo basada en la desinformación y en la falta de preparación y rigor necesario para afrontar un trabajo realmente profesional.

Este es el caso del escrito que publicó en su revista el señor Melendres. Los errores de bulto que en él se encuentran, sólo pueden justificarse por su ignorancia en la materia teatral; y el exceso de guiños personales sólo se pueden entender conociendo sus frustraciones personales dentro del teatro.

El señor Melendres es conocido por su insuficiencia para construir o asumir un espectáculo teatral; también conocido por su ideologismo superficial que utiliza constantemente para compensar su falta de imaginación y creatividad, y también es conocido por confundir la acción política con la promoción personal utilizando las posibilidades que pueda ofrecerle el partido al cual ha vuelto a pertenecer.

Es tradicional en su trabajo como «crítico» el no poseer preparación suficiente para enfrentarse con cualquier espectáculo que no utilice los esquemas más clásicos. Con el pretexto de un marxismo lavable es incapaz de «leer» un espectáculo que no se base en un argumento, en un lenguaje primario, en un texto literario y no contenga latiguillos dichos de izquierda.

Hay mucha gente que está de acuerdo con nosotros en que puede ser muy posi-

vo el empezar a desenmascarar una serie de pequeñas sanguijuelas de nuestra cultura que con su oportunismo político tratan de engañar a un público bien intencionado que se está dando cuenta de que estos «personajes» ejercen la misma intransigencia y represión que la derecha de siempre.

Esto no es la pataleta contra un crítico sino el malestar que se siente al ver que las cosas no evolucionan como muchos quisiéramos.

Todo lo que decimos en este escrito sobre el señor Melendres es fácilmente demostrable y asumimos la responsabilidad de lo dicho con la fuerza que nos da el rigor de nuestro trabajo, lo cual demuestra el respeto que tenemos por el público.

Firmado: Carles Santos, Albert Vidal, Marisa Madrona, Toni Jodar, Albert Purgimon

CINE

SHEX SHOP

Dir.: Claude Berri
Con Claude Berri, Juliet Berto y Nathalie Delon
Francesa, 1972
T.O.: Sex shop
Distrib.: Procines
Clasif.: 18 años
Estreno: Rex, 1-6-79

CONSUMIDOS POR ARDIENTE PASION

Dir.: Giorgio Capitani
Con Jane Birkin, Aldo Maccione y Catherine Spaak
Italiana, 1977
Distrib.: Mundial
Clasif.: 18 años
Estreno: Madrid 2, 1-6-79

ASESINATO EN EL QUIROFANO

Dir.: Luigi Zampa
Con Enrico M.º Salerno, Gabriele Ferzetti y Senta Berger
Italiana, 1972
Distrib.: Universal
Clasif.: 18 años
Estreno: Madrid 3, 1-6-79

SIETE CHICAS PELIGROSAS

Dir.: Pedro Lazaga
Con Nadiuska, Janet Agreen y Verónica Miriel
Española, 1978
Distrib.: Iزارo
Clasif.: 18 años
Estreno: Palacio de la Prensa, Velázquez, Vergara, 4-8-79

SONRISA AMARGA

Dir.: Vincente Minnelli
Con Richard Burton, Liz Taylor y Eve M.º Saint
USA, 1965
T.O.: The sandpiper
Distrib.: Iزارo
Clasif.: 14 años
Reposición: Carlos III, Princesa, 4-6-79

EL AUTOBUS ATOMICO

Dir.: James Frawley
Con Joseph Bologna, John Beck y Stockard Channing
USA, 1976
T.O.: The big bus
Distrib.: Gofar
Clasif.: 14 años
Estreno: Paz Todd-Ao, Richmond, 4-6-79

VILLA PARAISO

Dir.: Gunnel Lindblom
Con Birgitta Valberg, Sif Ruude, Holger Lowenadler
Sueca, 1976
T.O.: Paradiorg
Distrib.: X Films
Clasif.: 18 años
Estreno: Bellas Artes, 4-6-79

CELESTINA

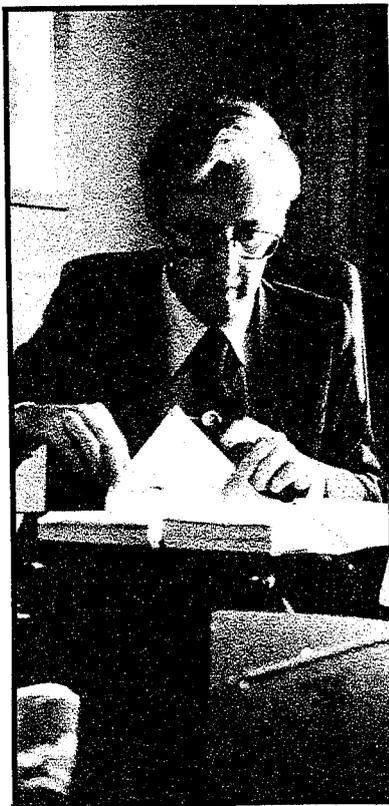
Dir.: Miguel Sabido
Con Isela Vega
Mexicana, 1978
T.O.: Celestina
Distrib.: Catalònia
Clasif.: 18 años
Estreno: Drugstore, Alvi, Concepción, Pavón 4-6-79

LA FUERZA DEL SILENCIO

Dir.: Pasquale Squitieri
Con Giuliano Gemma, Claudia Cardinale y Paco Rabal
Italiana, 1978
T.O.: Il prefetto di ferro
Clasif.: 16 años
Estreno: El Españolito, Mola, 4-6-79

(Viene de la página 13)

«Creo en festivales de teatro vivos, que puedan recorrer todo el país»



yo simplificaría así: Mérida, teatro clásico español y extranjero; Almagro, siglo de oro; El Escorial, festival barroco y neoclásico; Sitges, teatro de vanguardia. Es preciso traer a España, en cada terreno, a los mejores especialistas, estudiosos, creadores, grupos teatrales. Pero yo no estoy hablando de unos festivales estáticos de cara a la galería, sino de unos festivales cuyos espectáculos estén vivos y puedan luego recorrer el país. Pueden ser un gran vehículo de intercambio entre el teatro español y el extranjero. Hay que acabar con ese absurdo de que autores españoles sean estudiados en Estados Unidos y desconocidos aquí.

Este nuevo director general es un hombre nervioso, habla como un vendaval, pero tiene la gran virtud de saber escuchar. Ciertamente, y según los síntomas que he podido apreciar, su despacho está abierto a todo aquel que tenga algo que decir en el ámbito teatral. Por ahora, Alberto de la Hera recoge ideas, opiniones, sugerencias. Imagino que las almacena y las analiza. Está en los comienzos de su gestión y el campo ante él se ve muy bonito. Aún se mueve en el terreno de las intenciones que, naturalmente, son buenas. ■

15-679
40 1600

TEATRO

Jaume Melendres

El actor que manipula

Título: *L'oncle Vania*.

Autor: Anton Txèkhov.

Estreno: Teatre Romea, 23-V-79.

Compañía: El Globus, de Terrassa.

Intérpretes: M. Mallafré, M. Josa, M. M.

Monteverde, J. Palau, J. M. Casanova, F. Formosa, J. Valls, A. Poch, A. Novellon.

Escenografía: Albert Novellon

Dirección: Pau Monterde.

Producción: Caixa de Pensions. I Campanya de Teatre.



Mercè Monterde y Marissa Josa: *Confidencias chejovianas*

El montaje de «L'oncle Vania» que nos ha ofrecido El Globus de Terrassa es un clarísimo ejemplo de involuntaria manipulación dramática. Vemos aquí cómo la simple interpretación de un texto puede modificar su estructura y, consecuentemente, su sentido.

«L'oncle Vania» lleva por título el nombre de su protagonista. En realidad, el de sus dos protagonistas puesto que la palabra *oncle* (tío) señala una relación de parentesco y, por lo tanto, también sitúa en el primer plano del drama al segundo polo de esa relación —su sobrina Sofía—. Estas escenas de la vida rural rusa, escritas por Txèkhov en el gozne de dos siglos (1899), tiene como pivote las relaciones que esos dos personajes mantienen entre sí y con los demás, unas relaciones que encuentran su momento dramáticamente privilegiado gracias a la presencia de un personaje externo, episódico:

el médico rural Astrov. Anticipándose a Buñuel y Passolini, Txèkhov nos muestra que toda obra dramática (teatral, literaria o cinematográfica) comienza con la ruptura de un equilibrio y acaba con la instauración de otro: la materia prima del drama es el precio humano que se paga para pasar de una a otra situación. Para escribir un drama es necesario, técnicamente, que alguien descompense la balanza inicial. Ese alguien, en «L'oncle Vania», es el doctor Astrov (alter ego de Txèkhov, médico, filósofo y artista). Su función es meramente provocadora. Catalizador de dramas latentes y portavoz del dramaturgo. Nada más.

El gran acierto de Pau Monterde —confiar a Feliu Formosa el papel de Astrov— se convierte en un gran error dramático.

Es un acierto porque Feliu Formosa, traductor también del texto, nos ofrece la mejor interpretación

TEATRO

José Antonio Gabriel y Galán

La frescura de Arniches

sin querer

de su carrera como actor. Sobrio y vital a la vez, irónico y sensible, Formosa nos recuerda que la cultura y la experiencia vital que impregnan cada uno de sus tonos y gestos (sin pedanterías, sin alardes) son la base de todo buen actor: un actor no ha de limitarse a contarnos su vida o su cuerpo (como hacen muchos), tampoco, a asumir fríamente (como hacen otros) un papel, como quien se prueba una chaqueta. Un buen actor funde todos estos elementos en un solo producto. Este es su acto creador. Formosa lo hace.

Demasiado bien. En términos relativos, claro está. El espléndido trabajo de Formosa desplaza el centro del drama hacia su propio terreno y convierte al secundario Astrov en protagonista absoluto. No es culpa suya. La culpa es de Josep M. Casanovas, intérprete de Vânia. Casanovas: el estar sin ser. Lo peor que le puede ocurrir a un actor es dar la impresión de haber sido contratado con un elevado cachet cuando en realidad trabaja a cambio de nada o de muy poco. Sin alcanzar cotas elevadas, Mercè Monterde, la coprotagonista, al menos lucha denodadamente y en algunos momentos con éxito notable. Pero se encuentra sola ante el peligro Formosa. Casanovas, en una palabra, hunde **estructuralmente** la puesta en escena.

Al mismo tiempo, y sin querer, por el mero hecho de trasladar el protagonismo al alter ego de Txèkhov, este «Oncle Vânia» es profundamente txekhoviano. El mejor que nos ha deparado hasta hoy el virus Txèkhov que recorre felizmente Catalunya.

Algo hay que decir, también de la escenografía. En todos los montajes de esta Campaña que financia la Caixa pesa, como una hipoteca, la necesidad de adaptarse al nomadismo de los bolos: la estética de los plafones, la estética de una economía de subsistencia. El dispositivo ingeniado por Albert Novellon se somete a este rigor pero demuestra, al mismo tiempo, que no tiene por qué traducirse en desnudez o fealdad.

«La venganza de Petra o Donde las dan las toman».

Autor: Carlos Arniches.

Director: José Osuna.

Intérpretes: Compañía Inestable Madrileña:

Rafael Castejón, Rosario García Ortega,

María Kosty, María Garralón, Alberto Fernández,

Luisa de Córdoba, Miguel Ayones,

Juan José Otaegui y Charo Valle.

Decorados: Antonio Mingote.

Teatro de la Comedia.

El teatro de Carlos Arniches ha suscitado bastante controversia. Hay quien le considera teatro infimo, como en sí podría ser el sainete, lamentable subcultura típica de este país, etc. Y hay quien le considera como un autor genial, creador de un nuevo lenguaje, artista orfebre de la lingüística madrileña. Que cada cual opine lo que quiera, pero hay que señalar que gente tan seria y culturalmente preparada como Ramón Pérez de Ayala se encuentra entre los admiradores del teatro de Arniches.

Creo, personalmente, que Arniches, en sus obras mayores, es un autor especialmente interesante y que, inserto en el mediocre teatro comercial de su época, brilla con luz propia. Probablemente sin pretenderlo, aporta al juego escénico un nuevo lenguaje peculiar, el madrileñismo, cuya importancia radica no tanto en su gracia —que realmente la tiene— como en las formas de utilización de ese lenguaje. Fue un adelantado del teatro del absurdo y del surrealismo. Su ingenio fue tan agudo que le condujo a estas situaciones límite lingüísticas de la manera más espontánea. Puede que muchos no lo aprecien así, pero un análisis serio del lenguaje de Carlos Arniches —que todavía está por hacer— conduce inevitablemente a esas conclusiones.

Lo que ocurre es que nuestro autor, que fue hombre prolífico, aún dentro del mismo género alcanza elevadas cotas o se sumerge en juguetillos de segunda división. Pero qué duda cabe que obras como «La señorita de Trevélez» o «Don Quintín, el amargao» son muestras de un teatro autóctono de considerable entidad.

Sin embargo, la obra ahora estrenada, «La venganza de Petra o donde las dan las toman» es una obra menor, escrita allá por el año 17. La llamada Compañía Inestable Madrileña ha escogido esta



María Kosty

pieza por la boba razón de que tiene pocos personajes.

Y, sin embargo, aún en esta obra de menor entidad, Arniches demuestra su rotunda originalidad. El mundillo barriobajero madrileño resulta entrañable (y es igual que haya existido o no), con su Petra que inventa todos los procedimientos del mundo para dar celos al golfante de su marido, y con todos esos personajes secundarios que son ya prototipos, pero que fue él quien los extrajo de los patios de vecindad. Y luego está ese diálogo chispeante, afortunadísimo, rezumando ingenio, apadriñando frases que podían haber pasado a un diccionario.

Quiero decir con todo esto que a pesar de ser una pieza menor, «La venganza de Petra» es una delicia de frescura y desde luego garantiza al espectador un rato divertido, estafalariamente divertido.

José Osuna no se ha calentado mucho la cabeza para dirigir esta obra. Ha procurado mover correctamente a los personajes y ha intentado que la gracia del texto no le hiciera agua, para lo cual imagino que habrá dado acelerados cursillos de «lenguaje madrileño» a los actores. Este lenguaje, sin embargo, es hoy pura arqueología; quiero decir, que no se encuentra en la calle y por tanto, hay que reinventarlo. Hablar «en madrileño» es saber un idioma, que puede ser tan difícil como saber catalán o francés. Y el elenco de intérpretes no saben este idioma, indudablemente, a pesar de sus esfuerzos. Esto no se aprende en los ensayos. Por eso, el idioma arnichesco que se habla en «La venganza de Petra» es un tanto artificial y se nota. Pero como las frases son graciosas de por sí la gente se ríe aunque no se crea demasiado a los personajes.

29-6-77
nº 1602

TEATRO

Jaume Melendres

La libertad del «Lliure»



«La nit de les tribades», uno de los montajes del «Lliure»

No han llegado hasta aquí, todavía, los ecos de la crispada polémica levantada en torno al Teatro Lliure de Barcelona. Tan crispada, tan absurda en algunos de sus aspectos que algunos hablan, incluso, de campaña orquestada, de confabulación, como si astutos cerebros hubiesen esperado, agapazados, el momento de lanzarse sobre el mejor de nuestros teatros.

No creo que exista tal confabulación. Se ha producido, simplemente, un progresivo endurecimiento de posiciones, una acumulación de declaraciones a veces poco afortunadas, casi siempre poco hábiles. Hoy la situación es tal que podrían llenarse periódicos enteros con el simple juego de las réplicas y contra réplicas. Y tan absurda que los del Lliure se sienten obligados a reivindicar su catalanidad (que nadie pone en duda) y los autores a mostrar, de modo casi grotesco, el carnet de identidad artística, no caducado.

Y todo porque el Lliure no monta autores catalanes. El Lliure prefiere a los extranjeros. Pero también hay que añadir: no al primero que pasa. No monta extranjeros jó-

venes. Casi siempre los prefiere muertos, siempre que sean solventes.

Es una opción muy razonable. El Lliure tiene su línea, y eso es lo único que hay que exigirle a un teatro estable: una línea, una coherencia, una calidad programadora. Aunque a mí, como autor, me perjudique este olvido de los autores catalanes, me parece muy bien que mis impuestos sirvan para ver en escena (para que yo mismo pueda ver) textos de Shakespeare, de Büchner o de Ibsen. Como autor también me sirve.

Porque éste, el de las subvenciones públicas, ha sido el gran argumento esgrimido contra el Lliure. Se cree que por el mero hecho de recibirlos todos somos accionistas del Lliure. Y así, al pie de la letra, no es verdad. Pues, si lo fuese, habría que ir más lejos todavía: no sólo seríamos accionistas los autores hoy postergados; también lo sería el público en general, también al público habría que consultar antes de programar cada temporada. El Lliure no lo hace y nadie se rasga las vestiduras por este motivo.

Nadie se rasga las vestiduras, por ejemplo, cuando el Teatre Itinerant Català, también financiado con dinero público (bienvenido sea) prefiere montar Hamlet —de autor foráneo— en vez de montar «El verí del teatre», de Rodolf Sirena, que también ha sido dada por televisión y que en cambio, con sus dos personajes resulta mucho más barata.

La única verdadera responsabilidad de un teatro estable y público es no tirar el dinero por la ventana. Ellos, los del Lliure, no lo tiran. Nos han dado y nos seguirán dando buen teatro. Hacen que la población vaya al teatro y esto nos beneficia a todos. Incluso a los autores no estrenados.

Pero, además, en el fragor del debate, se olvida el problema de fondo. El problema se llama política teatral.

Sólo hay un Lliure en Catalunya. La mayoría de los actores catalanes sueñan con trabajar en ese Lliure. Los escenógrafos también. Los dramaturgos. El pueblo teatral unido. Es lo único sólido que tenemos, nuestra más brillante realidad. La situación es desesperada (o al menos desesperante) y nos agarramos a lo que tenemos.

Sólo hay un Lliure en Catalunya y, en cambio, no hay una política teatral. Y entonces se produce un fenómeno curioso: exigimos del Lliure que haga esta política teatral. En vez de escribir artículos exigiendo a la Conselleria de Cultura de la Generalitat (y en su defecto al Ministerio de Cultura tan reacio a traspasar poderes y dinero) que haga su trabajo, que defina y ponga en marcha una verdadera política para nuestro teatro; en vez de organizar delegaciones para visitar al señor Pi i Sunyer nos lanzamos contra el Lliure, que lleva una línea programadora apoyada por un público creciente. Un público que deposita su voto en la taquilla, en el aplauso.

Exijamos al César lo que debe hacer el César. No sublimemos con el Lliure nuestra impotencia política. Porque sólo hay un Lliure. Espero que siga siendo Lliure, libre.

«Ana o... En la urbe se muere uno de risa»

Autor: Teodoro López Lara

Director: El mismo

Intérpretes: Verónica Luján, Francisco Vidal,

Miguel Arribas, Gloria Blanco, José Albiach,

Fernando Rojas, Alberto de Miguel y Pilar

Bardem

Teatro Alfíl, Madrid

Entiendo qué es lo que ha querido hacer Teodoro López Lara, 27 años, en este su primer estreno «Ana o... en la urbe se muere uno de risa». Ha pretendido mostrarnos la vida de un grupo juvenil progre, chelí, pasota, acratoide o como se quiera llamar. Ha intentado definir lo que es esta nueva generación de antecedente tan tópico como fue el mayo francés.

Esta es una obra del rollo, género que sin duda nos va a asaltar machaconamente tanto en teatro como en cine o en novela. Entiendo lo que el autor ha querido hacer y decir. Lo que está claro, al menos para mí, es la diferencia que existe entre la intención y la realidad de lo que nos ha mostrado.

La juventud actual merece un poco más de seriedad a la hora de abordar sus comportamientos. Todo eso del rollo, lo chelí, lo pasotá, la basca, los porros y demás ingredientes no son materiales que puedan usarse sin más para hacer una radiografía social. Eso sería tanto como decir que si uno conoce muchas palabras en inglés indefectiblemente tendrá una buena prosa inglesa. No vale la pena entrar en demasiadas disquisiciones. El caso es que el mundillo del rollo reflejado en la pieza de López Lara no resiste la más mínima crítica. Se han metido en una batidora una serie de tópicos al uso y el mejunge que ha resultado no es sino un sainete veraniego curiosamente anticuado. En lugar de una comedia de costumbres generacional se nos da una fotografía movida, borrosa y bastante desenfocada.

El autor ha escogido el característico triángulo formado por una chica y dos chicos, y los hace fumar porros, hablar en pasotá, practicar costumbres liberales, etc. Pero a la hora de la verdad, lo que ocurre y cómo ocurre (o cómo se



TEATRO

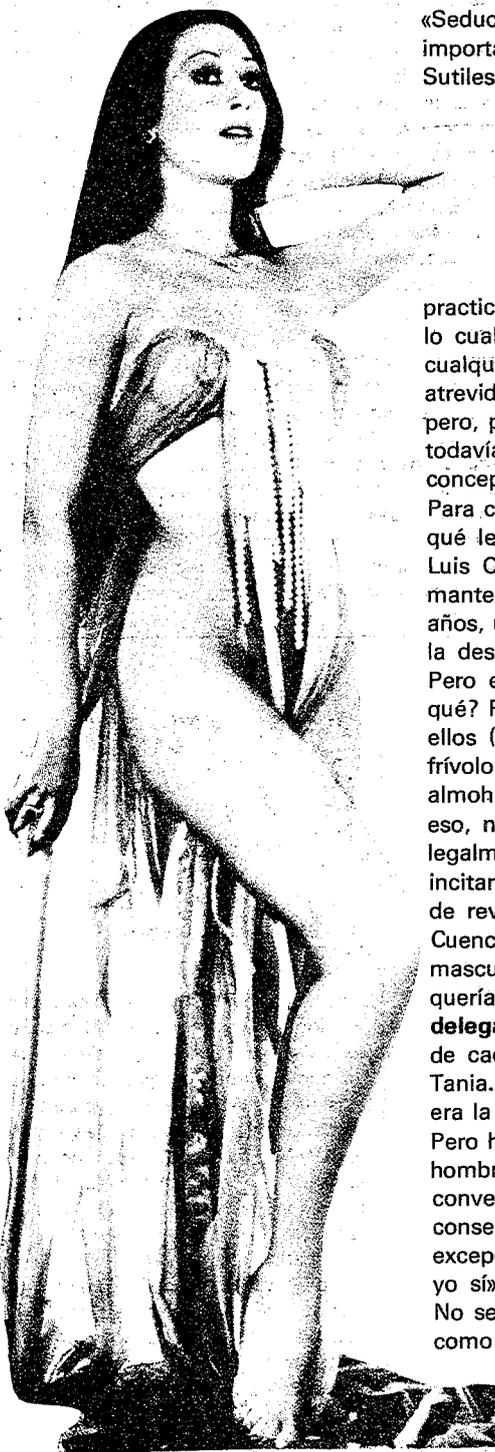
Jaume Melendres

Tania seducida al fin

Título: «Seductora»
Autor: Arana, Jiménez y García
Música: Dolz y Soto
Estreno: Teatro Apolo, 22-VI-79
Intérpretes: Tania Doris, Luis Cuenca, Eugenia Roca, Luis Oar.
Montaje y coreografía: Eber Lobato.

Parece, a primera vista, que nada ha cambiado en el Apolo. Tania ha regresado con los mismos centímetros que se llevó, su misma voz. Cuenca conserva bien su vis cómica y su cuerpo concentracionario. Para Colsada y compañía, la revista sigue siendo un género que oscila entre la ingenuidad escénica del teatro parroquial y una sofisticación coreográfica que se quiere parecer a Broadway, a Viena y a París. Un género filosóficamente seductor porque en él las escenas «realistas» son representadas ante irreales decorados de papel arrugado y oscilante (muy útiles para recordar cuál era, hace unos años, la imagen popular de lo lujoso) y, en cambio, las escenas que **no representan nada**, puramente decorativas y coreográficas, en escenografías corpóreas y realistas, con fuentes y escaleras de verdad. Permanece también, como una incrustación anacrónica, la «estampa catalana» que sigue hablando de la ocupación extranjera en Catalunya (refiriéndose, claro está, a los franceses de Napoleón) y sigue siendo aplaudida a rabiar por un público que parece no haber llenado jamás el aire de la calle con pancartas y deseos de Estatut. Ciertamente, ahora, cuando no se nos muestra la ensoñación femenina de los boys del conjunto y la eficacia ejecutiva de las chicas que trajo Colsada para divertirnos, ya no se habla —como antes— de Cruyff o del Opus. Ahora se habla de UCD («un cachondeo descojonante»), de los esquinazos que nos da Núñez y de honorables patriarcas (orientales). Pero se trata de una diferencia puramente coyuntural —periodística, podríamos decir.

Las alusiones a la actualidad, incluida la política, son tan benignas como antaño, son simples perdigonadas de confetti. La estructura, que es lo que cuenta, permanece inalterada, hija de un estudio del mercado más intuitivo que científico pero, no por



ello, menos riguroso. Colsada y Cuenca —tanto monta— forman un tándem de costumbres muy finas, basadas en una sólida conciencia de lo contable y en una tremenda capacidad de comprensión sociológica. Y la sociedad cambia. Consecuentemente, pese a todas las constantes señaladas, en esta «Seductora» hay cambios importantes respecto al pasado. Sutiles, si se quiere (ni siquiera se

practica el **topless** femenino, con lo cual —curiosamente— hoy cualquier playa resulta más atrevida que un teatro de revista), pero, por sutiles, más importantes todavía. Son cambios en el concepto de lo moral. Para comprenderlo, basta observar qué les ocurre a Tania Doris y a Luis Cuenca. Ambos venían manteniendo, desde hace muchos años, un intenso idilio escénico. El la deseaba. Ella le tenía cariño. Pero el coito lo aplazaban. ¿Por qué? Porque, caso de existir, el de ellos (por imperativos del género frívolo) había de ser adulterino, sin almohada de papeles oficiales. Y eso, no: el adulterio estaba legalmente penalizado; no se podía incitar al delito desde un escenario de revista (1). Y el «deseo» de Cuenca era el deseo del público masculino en general. Todos querían que Cuenca, **por delegación**, en nombre de todos y de cada uno, se acostase con Tania. La frustración de Cuenca era la frustración de cada hombre. Pero había un consuelo. Todos los hombres se marchaban convencidos de que Cuenca no lo conseguiría a causa de su físico excepcionalmente feo. «El no, pero yo sí», podían pensar. No se daban cuenta de que Tania, como los monumentos, estaba

rodeada por todas partes de céspedes y cadenas que limitaban su acceso a lo puramente visual por razones de estricta prudencia económica. De respeto a la ley. Colsada y Cuenca siempre respetarán la ley. Y ahora que lo extraconyugal ya no es motivo de prisión, los amores **escénicos** de Tania y Luis se han consumado. Ya se puede decir públicamente que el sexo sin matrimonio puede existir. Esa es la gran novedad de «Seductora». Desde este punto de vista, las revistas de Colsada-Cuenca son el reflejo exacto de los límites legales de nuestra sociedad en el campo moral; son un tratado sociológico con coreografías y canciones. Se transforman al mismo ritmo que el Código Penal. Véase, por ejemplo, de qué modo «Seductora» se refiere al aborto, todavía delictivo: con eufemísticos viajes a Londres. Pero tal vez porque el idilio de Doris y Cuenca ha sido consumado, se nota en «Seductora» un cierto cansancio, una evidente relajación del ritmo escénico. Colsada paga una nómina de músicos, pero no los hace trabajar. **Pone un play-back** que no ahorra ningún esfuerzo a Tania (ella sigue cantando a micro cerrado, como si quisiera competir con su voz reproducida) y que, en cambio, confiere al espectáculo el tono frío y falso de «300 millones». En este caso, modernizar equivale a morir un poco.

(1) *Sí, en cambio, paradójicamente, desde los escenarios dramáticos o desde la pantalla porque el género serio permite que las cosas no acaben bien y que la transgresión sea castigada psicológica o físicamente. En cambio, el género frívolo debe acabar bien por definición, con lo cual durante mucho tiempo podía permitirse menos frivolidades que nadie. Por eso el vodevil se convirtió en un género basado en la suposición o la posibilidad de la transgresión y, a la vez, en el más casto de los géneros.*



20-7-79
nº 1605

TEATRO

Jaume Melendres

No matéis a la gallina

Título: *Muts i a la gàbia.*

Autor: Joan Gimeno.

Estreno: Cúpula Venus, 4-7-79.

Intérprete: Joan Gimeno.



Ella pone el barco

La Cúpula Venus se está convirtiendo en un mar propicio a los navegantes solitarios del teatro, y éstos, a su vez, han proporcionado al local lo mejor de esta temporada. Primero fue Xus, con la ayuda casi anónima de Víctor. Ahora ocupa el escenario Joan Gimeno, un antiguo actor del grupo U de Cuc, que con su «Muts i a la gàbia» se lanza, sin antecedente alguno en el género, a la arriesgada prueba del cabaret.

Para mayor seguridad, toma prestado el barco. Un barco un poco viejo ya, pero de probadas condiciones marineras: se llama «Cabaret», se llama Liza Minnelli, se llama Fosse. Podría decirse que es un barco que anda solo. Gimeno, en este sentido, vive de rentas ajenas. El mueve la boca y la Minnelli canta; él mueve el cuerpo y la Minnelli inventa. Algunos se preguntarán qué interés puede tener este trabajo que ni siquiera es paródico, que es una seducida y fiel reproducción de otro trabajo. Y cabe afirmar que, desde este punto de vista, el interés es escaso, puramente escolar. Gimeno demuestra que sabe leer. Pero hay algo más. Como un copista de museo que no se conforma con vender reproducciones, Gimeno coloca de vez en cuando, entre los falsos Minnelli, sus propios originales. A mi juicio constituyen lo mejor de «Muts i a la gàbia». La fuerza imitadora de Gimeno se transforma entonces en fuerza creadora. Entonces, Gimeno no sólo se gana el pan con el sudor de su cuerpo, sino también con el de su imaginación y nos deja el recuerdo de un actor furioso que ve en el espectador una manzana prohibida y la quiere morder sin disimulo. Hay mucho en este espectáculo de la inexperiencia del joven jugador de fútbol que va a buscar todos los balones sin com-

prender que, a veces, es mejor estar quieto y esperar que lleguen para poder jugarlos luego con mayor provecho. Pero hay también una generosidad, una entrega — como dirían los cronistas deportivos— poco comunes. En ocasiones, Gimeno se equivoca de forma rotunda, como es el caso de su último número (al estilo de mister Kemp), que ni es sofisticado ni decadente —tal como reza el subtítulo del espectáculo— sino, simplemente, pedante y malo. Sin embargo, otras veces acierta, y a Gimeno sólo se le puede reprochar que no haya tomado la precaución de buscar un ojo exterior para seleccionar y dosificar tanto esfuerzo.

La penuria artístico-económica, las dificultades de programación obligan a los responsables de la Cúpula Venus a cometer aberraciones tales como confiar a un único actor, a una única actriz, una sesión entera. Esta temporada debería servirles de experiencia. Ha permitido explorar la cantera, descubrir valores positivos. Ahora deben crear el estilo Venus, la línea Venus. No pueden limitarse a contratar shows si quieren que su sala sea un polo de atracción permanente, una verdadera casa de placer. No se puede esperar que personas como Xus o Gimeno, nuevos en el oficio, hagan lo que no hacen ni los más expertos. No matéis a la gallina.

«El perro del hortelano»

Autor: Lope de Vega

Versión: Juan Antonio Castro

Dirección: Manuel Canseco

Intérpretes: Nicolás Dueñas, Francisco Hernández, Julia Trujillo, Luis Perezagua, Carlos Torrente, Aná Gracia, Azucena Narros, Etelvina Amat, Carlos Torrente, Lorenzo Collado y Juan Grisán

Real Colisen de Carlos III. El Escorial

En el mundo del teatro hay a veces gestos emocionantes, actitudes vocacionales infrecuentes en cualquier otro ámbito. El teatro tiene todavía ese gancho que conduce a ciertas gentes a adoptar decisiones casi heroicas. De repente, un grupo de profesionales se reúne, decide formar una compañía, consigue un teatro, se van a vivir a El Escorial que es donde la sala está ubicada y, contra viento y marea, se proponen representar a nuestros clásicos.

Así se ha formado la Compañía Española de Teatro Clásico, de la que forman parte actores como Julio Trujillo, Manuel Galiana, Nicolás Dueñas, Etelvina Amat, etc., bajo la batuta de Manuel Canseco. Han aprovechado el maravilloso teatrillo de Corte, recién restaurado, de El Escorial, y, sin ayuda alguna oficial, se han puesto en marcha.

Las intenciones son más o menos descabelladas, más o menos realistas, aunque todos ellos sean conscientes de las limitaciones propias. Pretenden, nada menos, que representar una obra clásica española cada quince días: don Quijote dando lanzadas contra las aspas del molino. Pero ahí están. Este es su programa de acción: «Casa con dos puertas, mala de guardar», de Calderón; «El perro del hortelano», de Lope; «Burlas de secreto amor», sobre textos de Torres Naharro; «El cisma de Inglaterra», de Calderón; «El domine Lucas», de José de Cañizares; y «El desdén con el desdén», de Moreto.

Ustedes juzgarán si el empeño es o no quijotesco. Pero ocurre

Las chicas de la dinamita

(«Dynamite Women» (?), EE.UU., 1975.) Director: Michael Pressman. Intérpretes: Claudia Jennings, Jocelyn Jones, Johnny Crawford.

Dinámica-descarada-anarquizante serie B, a medias entre «Bonnie y Clyde» y «La cárcel caliente», sobre dos ladronas de bancos a la dinamite —aviesamente interpretadas por dos actrices que parecen hermanas— que comparten dinero, peligro y amante, muy en la línea de los recientes productos de la fábrica Croman. A voir. J.L.G.

Y de la ternura, ¿qué?

(«Et la tendresse?... bordel!», Francia, 1978.) Director: Patrick Schulmann. Intérpretes: Jean-Luc Bideau, Evelyne Dress, Bernard Girandea, Anne-Marie Philipe, Régis Porte.



Evelyne Dress y Bernard Girandea

Estimulante-extraña comedia ácida y surreal, por la que revolotean notorios y agradables relentes de Boris Vian, sobre «la dificultad de vivir la ternura en una sociedad agresiva y falócrata». Construida de forma traviesamente circular —la pescadilla que se muerde la cola— cuenta menos una historia que describe, de forma esquiva y angulosa, las relaciones de 3 parejas —los Falócratas, los Románticos, los Tiernos— que se entrecruzan irónicamente en contrapunto. Interpretada en su gran mayoría por excelentes actores desconocidos provenientes del teatro —como la miope relojera A. M. Philipe, hija de Gérard Philipe— posee unacharme considerable y muestra un particular sentido de la invención, pese a ciertas notas banales y una ostentosa fealdad visual. Debut prometedor de Schulmann, más efectivo y divertido y menos pretencioso que los novísimos actuales del cine francés. J.L.G.

Exito con pecado



No es casual que el «Tartufo» de Llovet-Marsillach registre llenos diarios. Por el momento parece el mayor éxito de la cartelera madrileña. Se me ocurre una razón: a la gente le gustan las obras de claves y las referencias a la actualidad.

El caso es que el público se pirra cuando desde un escenario se satiriza no al poder sino a las personas en el poder. El fenómeno es viejo: durante la República la gente se desternillaba de risa cuando Ramper se burlaba de Gil Robles. Por eso Eloy Herrera se ha hecho millonario manejando estas claves. Por eso el «Tartufo» bate récords de taquilla. No quiero, por supuesto, comparar ambos espectáculos. Digo simplemente que la mofa de UCD y de Suárez puede hacerse desde la extrema derecha o desde una determinada izquierda.

Cuando Eloy Herrera echa la sal gorda sobre el escenario, está haciendo un panfleto político ultra contra la democracia sirviéndose de unos recursos que poco tienen que ver con el arte escénico.

Lo de Llovet-Marsillach es otra cosa, evidentemente. En primer lugar, es teatro; en segundo, es inteligente; y en tercero, el objetivo va más allá de la política cotidiana. Estamos ante un problema de graduación. Si hace diez años el «Tartufo» era un pretexto en el que la censura obligaba a ocultar las claves, este «neotartufo» de la libertad ha descendido unos grados. Llovet se ha desmelenado alejándose de Molière y acercándonos a las dichosas claves hasta casi meternoslas por las narices y por las orejas. Es como si se hubiera querido buscar un éxito demasiado explícito a base de halagar los más muelles instintos del espectador. Se busca la risa fácil y naturalmente se obtienen éxito y risa.

Sin embargo, hay motivo para la decepción y buena parte de la crítica así lo ha señalado. Este «Tartufo» es como una especie

de divertido crucigrama, pero Llovet ha simplificado las preguntas al extremo: el espectador no necesita pensar mucho para saber que tal alusión va por tal caballero y que tal personaje escénico es tal otro real. Rio gallego de tres letras: todos sabemos que es el Sil. Y esto no sería definitivamente preocupante si el asunto de las claves fuese sólo una anécdota tras la cual brillara la envidia de unos personajes y unas situaciones. Por desgracia no es así. Da la impresión de que todo se reduce a acertar la pregunta 3 vertical: «Político camaleónico de seis letras terminado en z». Claro el público acierta y aplaude satisfecho.

Tanto se ha querido estirar la cuerda de Molière que al final se ha roto. Difícilmente podríamos decir que el genial cómico francés de siete letras sea el autor del «Tartufo» que triunfa en Madrid porque se refiere a los hombres de la situación.

En conclusión: quien busca un éxito fácil y rotundo, si es inteligente, lo encuentra. Pero en el pecado lleva la penitencia.

José Antonio GABRIEL Y GALAN

Sitges, ventana abierta

Muchos son los llamados y pocos los escogidos



Vaciada de sus pompas veraniegas, Sitges, en otoño, se llena con las obras de su Festival de teatro. Se lo inventó el franquismo para tranquilizarse a sí mismo y consiguió una clamorosa indiferencia ciudadana. Ahora, de la mano de Ricard Salvat, las cosas han cambiado.

Dos logros fundamentales ha conseguido Salvat con los cinco millones que pone el Ministerio: interesar a los mejores grupos de teatro del país y permitir que nos asomemos al exterior, internacionalizando este Festival de Sitges que acaba de cerrar su doceava edición. Sitges es la única ocasión que tiene hoy Catalunya de ver algo de lo que ocurre fuera y de comparar niveles de calidad.

La comparación, este año, ha resultado traumática y es probable que lo siga siendo

en el futuro si no se modifican los planteamientos actuales. A diferencia de los de aquí, los espectáculos extranjeros no suelen ser inéditos. Ello significa que llegan rodados, que no corren ningún riesgo. Precisamente han sido contratados porque se conoce de antemano su calidad y se supone que no van a viajar en vano. A veces, además, proceden de países donde el teatro es realmente un servicio público y un servicio dotado, por añadidura, de dinero abundante. Es el caso, por ejemplo, de Polonia y su Teatro Contemporáneo de Wrocław. Incluso emendando algunos errores flagrantes (para empezar la misma elección de este mal texto de Mercè Rodoreda, titulado «L'hostal de les tres camèlies»), Araceli Bruch no hubiese podido competir con los polacos que nos avasallaron con su «Operetka». Existen excesivas distancias, y todas abismales. Puede que en Polonia resulte difícil comprarse unos pantalones bonitos, pero eso no se nota en «Operetka». La palabra contemporáneo que figura en el nombre de la compañía no es ningún adorno retórico. En materia de sensibilidad (que es lo que cuenta en arte y teatro) están mucho más cerca de nosotros que el agostado ruralismo de Rodoreda y la falta de entreno de los actores y las actrices que encarnaron sus papeles.

De «Operetka» —un espectáculo que se recordará por mucho tiempo— yo destacaría dos cosas fundamentales. En primer lugar, su sobriedad escenográfica en un género, la opereta, que más bien suele pecar de barroquismo. En segundo lugar, el oficio inteligente de los actores. Procede, no sólo de un sueldo estable y de una tradición teatral transmitida, en parte, genéticamente, sino sobre todo de la convicción según la cual la riqueza escénica nace del trabajo constante de los intérpretes. En «Operetka», nadie se abandona ni un instante. La vida de los personajes se manifiesta sin cesar. Incluso cuando es probable que nadie mire. El escenario acaba pareciéndose a una pintura de Brueghel, donde todo proviene del detalle, secundario hay figuras destacadas y figuras secundarias. En suma, se comprueba una vez más que el arte teatral tiene —o debiera tener— horror al vacío. Al vacío actoral.

Al lado de esta «Operetka» y de una «Efígenia en Aulide», también fuera de lo común, presentada por los griegos del Teatron Kesarianis, nuestros montajes proclamaban a gritos la insuficiencia de medios que ha presidido su realización, y siguen reclamando aún, apagados ya los focos, ese replanteamiento que exige con urgencia la vida teatral del país.

Un replanteamiento que debiera comenzar, tal vez, por el propio Festival de Sitges. Es, hoy, una manifestación que se quiere a sí misma minoritaria, destinada a los privilegiados que pueden permitirse una semana de vacación en el mes de octubre o a los amantes de carreteras sinuosas. Y a los habitantes de Sitges tampoco les estudia nada. Sigue siendo, para ellos, un espacio de excepción.

Se dirá que eso ocurre, por definición, en todos los festivales; se dirá que bien va la gente a Avignon o a Nancy o a Bayreuth. Pero estos festivales se producen en otra época del año y, además de superar el costo miserable de cinco millones (no siempre devengados con puntualidad), se inscriben en un panorama cultural muy distinto al nuestro.

Jaume MELENDRES

La patafísica de visita

Ahora que llega el frío y los autobuses, por no ponerles supositorios, obsequian con humaradas a los espías de su tempestuoso periplo, y nos cruzamos por la calle con ogros ventrales resoplando con cara de morsa y gestos de solemnidad analfabeta (Brrr ¡Mierda! ¿Qué hace usted aquí?), y tenemos dudas sobre la estabilidad física de ciertas razones sociales, es un buen momento para leerse, o reirse, o roerse o imaginarse la obra de Alfred Jarry.

La reciente edición de *El amor de visita* viene a engrosar la desgraciadamente incompleta presencia traducida de este autor en nuestro país. Las sucesivas visitas eróticas del joven Lucien a las mujeres (la criada, la puta, la prometida, la vieja, la musa...), visitas absurdas, angustiosas, incómodas, cómicas y disparatadas, a costa de subir escaleras, escalar cornisas, romper jarrones, pisar gatos enroscados, consiguen que algo tan trágico como la imposibilidad del amor nos haga reír. Para un hombre ajeno al mundo de los hombres, introducido en el mundo de las mujeres, interpretar el papel masculino que se espera de él desemboca irrevocablemente en la caricatura castrófica, la incompenetración inclemente, la turbación y los diálogos de opereta quebrada. La perplejidad de Jarry frente al universo femenino, unida a la general perplejidad por todas las cosas, se cristalizan en este libro para recordarnos en plan vacilón el chiste feroz de todos los días. Por suerte, los espíritus lo bastante cultivados o asilvestrados aprovechan todos los datos de guiñol para la dispersa investigación patafísica.

Jarry, por una aliteración del azar es creador del Doctor Faustroll, inventor de la patafísica. La patafísica es en definición «La ciencia de las soluciones imaginarias que cierta simbólicamente los alineamientos con las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad». Ciencia de lo particular frente a lo general de lo excepcional y de lo complementario a lo aparente, permite un estudio elíptico e inconsecuente del universo, sin utilidad necesaria.

El Doctor Faustroll, al ir a ser embargado por no pagar el alquiler, convence al escribano para embarcarse en un aventurado viaje por mar de París a París, con un mono cara de culo por grumete que manifiesta todas sus opiniones con un simple y profundo «¡Ha, ha!». Gracias a sus conocimientos patafísicos, el Doctor Faustroll navega con su camastro por los barrios de París, sortea transeúntes que son islas emponzoñadas, se detiene en otros islotes que son obras literarias, pintores, monstruos del arte, periódicos, discursos, la patafísica le permite maeltromarse por la existencia, enloquecer, morir y seguir vivo, explorar el amor, demostrarle a Lord Kelvin que el sólido más frío es el Sol, nacer a los 63 años y tener la misma edad toda la vida, probar que el hombre es Dios y medir la superficie de la divinidad...

EL AMOR DE VISITA

Alfred Jarry



A Jarry le obsesionaba la superioridad vital y sexual de la mujer frente al hombre («La ninfomana es la única mujer verdadera») y trató de idear el superhombre patafísico, que desde la ilimitación sexual pudiese ilimitar su poder sobre todo lo demás. Al escribir el *Supermacho*, materializó en su héroe, Marcueil, las íntimas aspiraciones sobrehumanas de todo pobre macho impotente. Divierte leer todo el libro, saborear la mezcla de experimento científico con feroces impulsos animales, ver el alcohol tratado como el alimento milagroso que puede conseguir la superpotencia humana (Jarry murió a los 35 años por alcoholismo —¡Se bebía la absenta sin mezclarla con agua!—) y el tratamiento definitivo del amor como «una pasividad de piedra que cae».

Para un tratamiento patafísico de la política y la brutalidad de cocos ignorantes, no hay mejor ejemplo que las hazañas del Padre Ubu, en sus buenos tiempos rey de Polonia, o sea, de ninguna parte, ideado por Jarry a los quince años en el colegio y largamente desarrollado a lo largo de su vida, para escenario de tantos Ubus que han sido, son y serán, por el camino que llevamos.

Así que no nos vendría mal, dados los tiempos que corren, darle un cierto tono patafísico a lo que nos enseñaron en la escuela, como simple necesidad de supervivencia, de humor, de victoria humana frente a la derrota social. ¿Por qué no una sucursal española del ilustre Colegio de Patafísica? Jarry nació en 1873, estamos en el año 106 de la era patafísica. ¡Y nosotros leyendo a Gerald Green! Oh, Dios mío, ay, mamá, ¡mordre!

JORGE G. BERLANGA

El amor de visita. — Ed. Laertes. Barcelona.
Hechos y dichos del Dr. Faustroll, patafísico. — El Madrágora. Barcelona.
El Supermacho. — Ed. Fontamara. Barcelona.
El amor absoluto. — Ed. Fontamara.
Ubu rey. — Star Books. Barcelona.

Jaume Melendres

Alberti: manual apasionado

Título: «Aire y canto de la poesía, a dos voces»

Estreno en Barcelona: Teatro Grec, 9-VIII-79

Autor: Selección de poemas a cargo de Rafael Alberti

Rafael Alberti no fue miembro del teatro itinerante «La Barraca» que animó, allá en los años treinta, su compañero de generación y de tertulia García Lorca. Pero ahora, ha sabido resucitar aquel espíritu nómada, misionero y deportivo para llevar mundo arriba y mundo abajo los mejores ecos de la poesía hispánica, uniendo su voz a la de Espert.

La idea es magnífica (y por eso no se le ocurrió a RTVE) porque, entre otras cosas, el tándem Alberti-Espert viaja en olor de multitud. Ambos tienen carisma, y sus carismas, como diría Machado, son complementarios. Ellos y sus famas respectivas son el cebo con que se atrae y pesca al ciudadano. Pero no para herir su paladar, sino para colmar sus oídos con el público secreto de una síntesis elemental del tesoro poético de las nacionalidades españolas. Por así decir, Espert y Alberti traspasan su fama coyuntural (en el sentido de peyorativa) a otros que la merecen tanto o más e, injustamente, tienen menos. Redistribuyen renta artística.

Sus nombres legitiman el apellido de la poesía a través de una sabia, inteligente selección de poemas, realizada por Alberti. Aunque no de los mejores, Alberti es también un hombre de teatro, y eso se nota: jamás olvida los condicionamientos de un espectáculo con vocación mayoritaria. Hay toda la astucia de un *chansonier* en esta dosificación de los materiales que busca, a la vez, contrastes y similitudes, que combina lo meridiano con lo paralelo, que afina la nostalgia con la risa. Más aún. Contra todo pronóstico —dadas las edades del poeta—, Alberti no se conforma con intervenir en el espectáculo apoyando con su nombre y su silueta (de Vittorio de Sica entrado en grasas) el trabajo de la



Núria Espert y Rafael Alberti

actriz profesional. De los dos intérpretes, Alberti es el más pródigo. Recita, improvisa frente al espontáneo pedante de turno y —sobre todo— pone la argamasa a este mosaico de poemas. Demuestra que el suyo es un manual dictado por la pasión y aporta a él sus comentarios, sus impresiones transferibles, sus anécdotas intransferibles. Y aunque en ocasiones se le vaya un poco la mano egocéntrica, esta función de Alberti es lo mejor del recital: la espectacular, con focos y micros, de una cátedra —la escena— sin togas o birretes.

Poco —o casi nada— importa que, después, Alberti recite la mayor parte de los poemas engoladamente, con esa altisonancia que años atrás fue la regla de oro falso de los rapsodas que pretendían conmover al mundo. Alberti, al fin y al cabo, hace lo que se espera de los poetas, y sabido es que éstos —con muy raras excepciones— son pésimos decisores de poesía: o envarados, como Espriu; o trascendentes, como Saint John Perse; o efectistas —como Alberti.

Importa más, dada su especialización profesional, que Núria Espert caiga a menudo en los mismos tics. Importa y sorprende. Sorprende que siga sumisa a la misiquilla métrica, que siga doblegando el ritmo de su aliento al de la tipografía y que confunda la tensión dramática de un monólogo ilustre con la simple crispación del músculo abdominal. O que logre trivializar «Assaig de càntic en el temple» en un intento —frustrado— de decir el poema de otra manera.

Felizmente, Espert no se comporta siempre así. En algunos poemas (y no debiera importarle que la aplaudan menos), encuentra la sobriedad expresiva adecuada, domadora de puntos y de comas. Y en otros, nos vuelve a sorprender —ahora de forma positiva— con una alta sensibilidad para el canto, para el solfeado llanto, que pone más de relieve todavía la singularidad de la voz de Espert (demasiado forzada en los registros bajos) en el ronco panorama de la escena contemporánea.

«Insecta spectacula»

Título: «Insecta spectacula»

Estreno: Teatre Grec, 2-VIII-79

Compañía: Tribu Abrakadabra de Inglaterra

Autor: Creación colectiva.

Los dos niños —de tierna edad— que forman parte de la tribu Abrakadabra se cuentan entre los más privilegiados del universo: para que pasen un rato entretenido, sus padres y los compañeros de sus padres convocan al público en general, y a las monerías domésticas que suelen hacerse en tales casos les llaman teatro. Cobran por hacer aquello que el común de los mortales reserva para la más estricta intimidad. Como ellos no consiguen atraer la atención del público, deciden explotar un poco a sus niños —al modo de las factorías de la Revolución Industrial inglesa—, obligándoles incluso a realizar ejercicios que comportan riesgo físico a fin de que al espectador después de habérselo helado la mirada, se le hiele más el corazón.

Este espectáculo se resume en tres palabras: puro fraude artístico. Conviene saberlo para que, si ellos persisten en el empeño, nadie más caiga en el error de contratarles creyendo que se trata del grupo que, bajo el mismo nombre, trabaja honestamente hace unos años.



«Abrakadabra»

Los estrenos de la semana

Barcelona

DOS HOMBRES Y UN DESTINO

Dir.: George Roy Hill
Con Paul Newman, Robert Redford, Katherine Ross, Strother Martin, Henry Jones
USA, 1969
T.O.: Bucht Cassidy and the Sundance Kid
Distrib.: Regia
Clasif.: 14
Reposición: Balmes, Palacio, Balaña, Rto, 20-8-79

PHANTASMA

Dir.: Don Coscarelli
Con Michael Baldwin, Bill Thornbury, Kathy Lester, Angus Scrim
USA, 1978
T.O.: Phantasm
Distrib.: Globe Films
Clasif.: 18
Estreno: Waldorf, Arkadín I, 17-8-79

LA BRIGADA DEL VICIO

Dir.: Jacques Scandolari
Con Patrice Valota, Florence Cayrol, Odile Michel
Francesa, 1978
T.O.: Brigade mondaine
Distrib.: Trebol
Clasif.: 18
Estreno: Moratín, 17-8-79

Madrid

AMOR SOMOS TU Y YO

Dir.: Luigi Cozzi
Con Richard Johnson, Pamela Villosi
Italiana, 1977
Distrib.: Manuel Salvador
Clasif.: 14
Estreno: Palace, Peñalver, 20-8-79

VORACIDAD

Dir.: Anthony M. Dawson
Con Lee Majors, James Franciscus, Karen Black, Margaux Hemingway, Marisa Berenson
USA, 1978
Distrib.: Mundial
T.O.: Killerfish
Estreno: Albeniz, Urquijo, 20-8-79

EXTASIS

Dir.: Emerson Fox
Con Ann Forward, Joana John, Sharon Peters, Renata Hess, Hedy Bader
Alemana, 1978
Distrib.: Imperial Films
Clasif.: 18 «S»
Estreno: Drugstore, Alvi, Concepción, Pavón, 20-8-79

7-9-79 nº 1610

Jaume Melendres

Un mundo feliz

Título: «Sol solet»

Estreno: Teatre Grec, 22-VIII-79.

Autor: Creación colectiva.

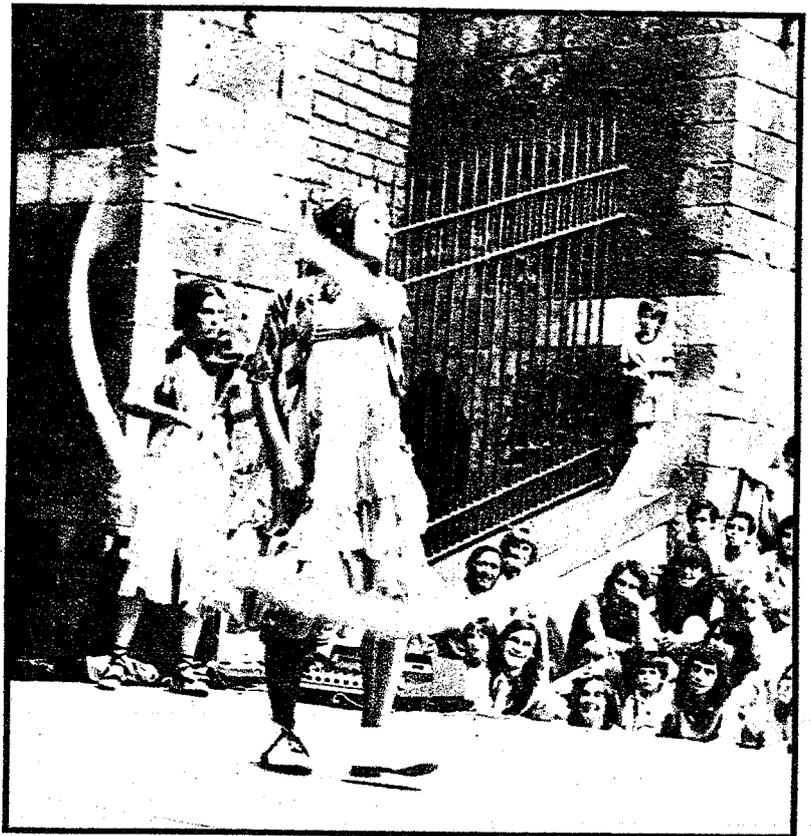
Compañía: Els Comediants.

El mundo del teatro no es, precisamente, muy alegre. Los espectáculos suelen traducir las angustias del mundo. Quienes los hacen también viven angustiados; ni siquiera tienen la certidumbre del paro: de vez en cuando se puede encontrar un papel, algo de dinero. Se vive pendiente de un parpadeo, de un rumor, de un adjetivo en letra impresa.

En este panorama hay una excepción: Els Comediants. Son una isla en su isla de Canet de Mar. Pero su aislamiento, su carácter de núcleo autosuficiente, organizado como comunidad, no ha implicado hasta ahora (a diferencia de lo que ha ocurrido en otros casos similares, como el Laboratorio de Grotowski, el Odín de Barba, el Living) ninguna fuga hacia el misticismo, hacia lo trascendente.

Ellos son lo más alegre que hay en nuestro teatro. Parecen niños: sonríen y, por lo general, son bajos. Para crecer todos, suben a uno de ellos en la cima de vertiginosos zancos y lo dejan suelto por ahí para que recuerde al público que nada resulta verdaderamente imposible, al menos por un rato. Sacan sus juguetes a escena (plaza o tablado, calle o semicírculo griego), sus gigantes, sus casas de papeles de colores, sus barcos de vela, sus muñecos recortados con tijeras. Utilizan viejos recursos (títeres, parodias circenses, relato de *aventis*) para confeccionar un producto que hoy parece nuevo y que, en realidad, es tan antiguo como un cuento de los Grim. Su estética es la del cuento. Por eso tienen tanto éxito entre los adultos.

Pero los cuentos, incluso los más inocuos, tienen su mensaje, antes denominada moraleja. Els Comediants han vaciado el cuento de todo rastro didáctico. Ellos no poseen verdad alguna o —acaso de poseerla— no la venden al final de sus espectáculos. «Sol Solet» (palabras iniciales de una canción popular catalana) ni siquiera ha



«Sol solet»

caído en la tentación del ecologismo. Su única reivindicación es el juego. El suyo es un mundo feliz, situado en las antípodas de Huxley. En «Sol Solet» no se detecta sarcasmo alguno.

Els Comediants inventaron este tipo de espectáculos cuando todavía se creía que el teatro había de ser siempre trascendente. Se replegaron en el mercado de los niños, el único donde se permitían las frivolidades. Progresivamente, su público se fue haciendo adulto y hoy ya es del todo imposible establecer entre la congregación de curiosos una edad tipo. ¿Comprendieron con varios años de antelación lo que iba a ocurrir? Sea como sea, este desplazamiento del público de Comediants revela, sin duda, un cambio profundo en lo que nuestra sociedad también entiende por teatro.

Ellos no se han dejado impresionar. Siguen saltando y bailando y tocando (bastante mal, por cierto, por lo que a tocar se refiere). Siguen sin viajar en misión espe-

cial para redimir a la Humanidad, a diferencia de sus primos lejanos, los del Bread and Puppet—que, en cambio les han enseñado muchas otras cosas como contrapartida de las que a ellos les enseñó este modesto grupo de un oscuro lugar del Mediterráneo, sin mángers internacionales.

Aunque esté mal decirlo, tratándose de una creación colectiva, Joan Font sigue siendo el alma del grupo, pero sobre todo el cuerpo. Se le ve el aprendizaje en Le Coq, en Boadella. Puede dar un montón de tipos, sin perder el suyo. Está en todas partes y sabe estar en todas. Visto en un escenario (otra cosa es una plaza, una calle), hay un exceso de comparsa en «Sol Solet», del mismo modo que se echa en falta una mayor ilación entre las partes del discurso espectacular, por la sencilla razón que estamos acostumbrados a considerar el escenario como el soporte físico de un texto desarrollado en continuidad. En el Grec, jugaban fuera. ■



TEATRO

Jaume Melendres

Reconstrucción teatral



«Hamlet»

Con dos nuevas representaciones de «Hamlet», se cerró el 25 de agosto la temporada Grec 79 que ha gozado de un clima doblemente favorable: meteorológico y ciudadano. Sólo un par de representaciones suspendidas por la lluvia y una asistencia de 41.350 espectadores para el conjunto de los veintidós espectáculos ofrecidos, incluidos los infantiles de los domingos por la tarde.

El promedio de asistencia a las sesiones de noche se ha situado en 919 espectadores, cifra que cabe considerar elevadísima y que constituye probablemente un récord en la historia del Grec. Los gastos de la campaña, organizada por el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, han sido de cuatro millones de pesetas, uno de los cuales procede del Ministerio de Cultura. La recaudación en taquilla supera los siete millones, y ha sido cobrada íntegramente (salvo los impuestos de rigor) por los grupos participantes, de forma proporcional a su audiencia.

Uno de los datos más significativos de esta experiencia es el coste por espectador, que no hay que confundir con lo que al espectador le cuesta una entrada. El dato, que

se obtiene dividiendo los gastos de la campaña por el total de asistentes, es espectacular por su baja cuantía: sólo 97 pesetas por persona.

Cabe, pues, decir que la temporada ha sido un éxito completo. Pero conviene recordar, también, que la zona metropolitana barcelonesa alcanza los tres millones de habitantes y que, por tanto, sólo algo más de uno de cada cien ciudadanos ha acudido este verano al Grec (prácticamente la única posibilidad de ver teatro en estos meses), sin contar a los espectadores repetidos. Es decir, cuando hablamos de éxito hay que añadir que se trata todavía de éxitos muy relativos. La incidencia del teatro en Barcelona es aún irrisoria, si bien el terreno parece favorable; hay una demanda creciente de espectáculos dramáticos. Esa es la principal conclusión que puede sacarse de la experiencia y, al mismo tiempo, el indicador de la necesidad de iniciar ahora una verdadera política de reconstrucción teatral.

Mientras, acabado el Grec, no abierte todavía la temporada de otoño en los locales de programación regular, el desierto es casi absoluto.

J. A. Gabriel y Galán

Temporada a la vista

A rey muerto, rey puesto. A mísera temporada acabada, esperanzadora temporada en puertas. A estas alturas del año siempre se mira al mes de septiembre y a los que le siguen con una especie de ilusión, como si esta temporada nos fuéramos a tomar la revancha de todas las anteriores, como si de verdad una nueva etapa en la historia del teatro español estuviera a punto de abrirse. Es justo hacerlo así. Lo bueno que tiene este final de verano es que te permite situarte en la utopía sin ningún esfuerzo.

Pero ahora resulta que, con los pies en la tierra, pudiera ser que la temporada 79-80 fuese una excelente temporada aunque no llegara a marcar ningún hito histórico. Las armas están ya preparadas, hay entusiasmo, faltan recursos económicos, hay voluntad. Quizá la pata coja de todo este tinglado sea el público. Quizás el público no siempre tiene razón. Pero esto es harina de otro costal y debería ser objeto de comentario aparte.

Nuestro teatro se mueve lógicamente en núcleos diversos, cada cual con su personalidad propia, sus pretensiones y su manera de organizarse. Tenemos el Centro Dramático Nacional, el Teatro Estable Castellano, los grupos independientes, los locales del Ayuntamiento y los comerciales. Vale la pena empezar por ver qué nos depararán éstos.

Los dos autores «institucionales» españoles van a estrenar este año. Les toca. Antonio Buero en el Lara, y Antonio Gala en el Infanta Isabel. Ambos tienen, por decirlo así, su público asegurado y es de suponer que se habrán atado los machos porque el compromiso de su reaparición es fuerte. También va a estrenar ese eterno descolgado que es Fernando Fernán Gómez. Se da como seguro que en el

Valle Inclán se pondrá su obra «Domingo burgués», con Emma Cohen y Julieta Serrano. E incluso podría estrenar —ya entrando en el terreno de lo milagroso— «Las bicicletas son para el verano», obra con la que obtuvo el premio Lope de Vega. El único problema es que hay media docena de «premios» que estatutariamente deberían estrenar antes que él. Cosas del Ayuntamiento.

Un estreno que será sonado es el «Tartufo» en versión de Llovet e interpretada y dirigida por Marsillach. Ustedes recordarán que el «Tartufo» fue aquel Molière presentado en el 69 que provocó el escándalo porque hablaba de la casta opusdeística. Parece que la nueva versión enlaza con los problemas actuales y que el ínclito Tartufo puede ser aplicado a las más diversas circunstancias sociales.

Volverán las oscuras golondrinas. Volverán gentes de teatro como Isabel Garcés con una policia-cá, Amparo Rivelles (para la obra de Gala), Conchita Velasco con un melodrama, Closas, Gutiérrez Caba, Gómez Bur, et., etc.

En el ámbito de los núcleos organizados tenemos la expectativa que se abre con los nuevos responsables del Centro Dramático, es decir, José Luis Gómez, Núria Espert y Ramón Tamayo. De sus proyectos ya hablamos recientemente.

Del sector Ayuntamiento de Madrid, que posee el teatro Español y el centro de la villa, no se sabe nada. Se adivina un despiste fenomenal, se advierte que no tienen un duro, se sospecha que todo va a seguir en las coordenadas anteriores. Podría afirmarse el desastre, pero será mejor esperar porque algo tendrán escondidos los municipales en la bocamanga.

Con su tradicional seriedad y

Jaume Melendres

Terror y grandeza de la incertidumbre

La nueva temporada en Barcelona: Todo para el niño

La que ahora empieza va a ser, probablemente, la Temporada Teatral del Niño. Hoy, al menos en Cataluña, el niño es lo que da dinero a la profesión teatral. Esporádicos contratos en RTVE permiten pagar las grandes deudas atrasadas, pero son los niños los que llenan la despensa cada día, los que permiten viajar en autobús con dignidad y tomar de vez en cuando un taxi (si se trata de trayectos cortos), o comprarse unos jeans.

Han surgido en los tres últimos años grandes e inesperadas vocaciones hacia el teatro para niños y adolescentes. Felizmente, nadie se toma la molestia de justificar «teóricamente» este súbito interés. Felizmente, no hay cinismo alguno en esta cuestión. La mayor parte reconocen que hacen teatro infantil para comer. La Caixa, como su nombre indica, paga. Hemos descubierto otro continente inexplorado, inexplorado. Al menos en el campo teatral, sí puede afirmarse que los padres viven de sus hijas y de los hijos de sus vecinas.

Es imposible prever cuáles van a ser, a largo plazo, las consecuencias de esta situación. Puede que se esté construyendo un público o, a la inversa, puede que se esté destrozando el mercado del futuro. Nadie lo sabe todavía. Lo grave es que nadie se lo pregunte.

Pero se observa, en el corto plazo, una notable deserción por lo que se refiere al teatro para adultos. Po-

cas veces, a estas alturas del calendario, ha sido tan grande la incertidumbre acerca de lo que va a ser la temporada de otoño, invierno y primavera.

Tan sólo se conoce con seguridad la programación del Lliure, que por algo es el más estable de nuestros frágiles teatros. Se trata de una programación cuantitativamente más modesta que en los años anteriores, porque los del Lliure se van a Madrid durante seis semanas, llamados por Núria Espert, y también porque van a dedicar parte de sus esfuerzos a un espectáculo infantil, confirmando así la norma general.

Todo lo demás se escribe con interrogante.

El nuevo responsable del Romea, Gual (ni Municipio ni Generalitat), llena sus primeros huecos con dos repeticiones: «L'Espantu», a partir de textos de Juli Vallmitjana, actualmente en cartelera, y el «Hamlet» de Planella. Luego vendrá un estreno de verdad; «Descripció d'un paisatge», el mejor texto jamás escrito por Josep M. Benet i Jornet. Después, no lo sabemos.

El teatro Barcelona mantiene su vieja costumbre de no facilitar programación ninguna. Es el prototipo del teatro comercial en el sentido más pecuniario de la palabra. No invierte ni un duro en lo que ahora llamamos infraestructura. Se tambalean las butacas del patio, se agrietan los techos, pero tienen a Manolo Escobar, que barre con creces el déficit anual. Y, además, el Barcelona no necesita planificación. Es un teatro bien relacionado con Madrid y allí se suministra para encontrar espectáculos con la rapidez que exige el éxito o el fracaso de los anteriores.

La Sala Villarroel también es. cautelosa en sus

anuncios. Ahora nos trae una obra de la que ni siquiera se dice su autor, montada por un grupo nuevo, con profesionales de distinta procedencia. Y luego vendrán otros grupos del exterior porque, hasta el momento, no tienen ofertas de grupos catalanes. Están todos en la cosa infantil.

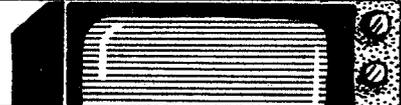
Incluso el Teatre Nord de la Ciutat, alias TNC mantiene, hasta hoy, un estricto silencio en materia de teatro para adultos. Bueno. Y, además, José Luis Gómez, desde el Centro Dramático de Madrid, con sede en la nación, se nos lleva a uno de los nombres clave del TNC, Alfred Lucchetti, durante cuatro meses. Puede que esto no sea una operación maquiavélica para desmembrar a un colectivo que lleva tres años luchando por la estabilidad en un barrio de gran tradición teatral, pero mal comunicado con el centro de la ciudad. Puede.

Pero Madrid, ciertamente, ayuda a los actores catalanes siempre y cuando vayan a Madrid.

Porsupuesto, no estoy haciendo un reproche moral a Alfred Lucchetti, sino un reproche político al Ministerio de Cultura. Este Ministerio que, en sus declaraciones programáticas, dedica más espacio al mundial de fútbol que al teatro en general. Este mismo Ministerio que se niega a traspasar competencias y que va a renovar las instalaciones técnicas de RTVE, no para que los contribuyentes gocen de un mayor confort visual, sino para ofrecer una imagen técnica y políticamente avanzada al mundo entero, es decir, a los espectadores de los gobiernos que ayudan a UCD.

Esta temporada, pues, se abre bajo el signo de la incertidumbre.

Pero la incertidumbre es el signo externo del cambio.



Jaume Genover

Yo maté a Kennedy



«El juicio de Lee Harvey Oswald»

En las últimas semanas han coincidido en «Grandes relatos» dos series cuyo carácter bascula entre lo coyuntural y lo oportunista. La primera de ellas, «El secuestro de Patty Hearst», presentaba el famoso y polémico caso desde una perspectiva tan falaz como mentirosa. La pobre heredera secuestrada y drogada por los malvados guerrilleros urbanos, que se unía a su causa después de un lavado de cerebro, resultaba tan escasamente verosímil como sumamente irritante. Quedaba demasiado clara la operación publicitaria de rehabilitación emprendida por el clan Hearst. Pero al mismo tiempo llegaba a molestar la mentira sublimizada que suponía el telefilm.

Ahora nos ha llegado «El juicio de Lee Harvey Oswald», toda una pirueta de política-ficción en torno al posible juicio que hubiera sufrido el presunto asesino del presidente Kennedy en el caso de no haber sido oportunamente eliminado a las pocas horas de su detención. Todo es posible en la especulación sobre un hecho que al cabo de los años aún no está satisfactoriamente resuelto, pese al sospechoso informe Warren. Es por esto que las posibilidades del telefilm eran infinitas. Se rechazó el susodicho informe a la hora de redactar el guión, puesto que hubiera sido demasiado evidente la intencionalidad de la obra y se hubiera vendido francamente mal.

Así las cosas, se optó por un camino progre pero dentro de un orden. A lo largo de los dos primeros episo-

dios de la serie se han ido acumulando dudas y puntos oscuros en torno a la culpabilidad de Oswald y a si formaba parte de un complot o simplemente fue utilizado por el mismo. Veladas alusiones al FBI y la CIA van apareciendo a lo largo de la narración. Cierto es que nunca se supera el grado de alusión, todo se va atando bien atado para que ninguna sospecha llegue a verificarse.

Cierto es que hablamos de una serie de la que aún no conocemos el desenlace, que será la medida exacta de su valor y su honestidad. Pero en inventos de este tipo se suele partir de un hándicap difícilmente superable. Si se condena a Oswald se habrá hecho el juego a los informes oficiales, se habrá servido la verdad más cómoda y fácil. Si se le absuelve, deberá servirse una explicación mínimamente coherente, con nombres, apellidos y hechos. En este caso, la ficción no puede servir de coartada para evadirse de una realidad que, a fin de cuentas, es la que nutre toda la dinámica del telefilm.

Es por todo esto que «El juicio de Lee Harvey Oswald» nos parece una serie tramposa y casi nos atreveríamos a asegurar que su desenlace va a resultar una componenda muy poco convincente. Se oficia como una ceremonia de la confusión a añadir a la confusión reinante sobre un caso no resuelto, y que en todo caso ninguna televisión podrá resolver por sí misma, por más demagogias sobre el cuarto poder que se hagan.



TEATRO

Jaume Melendres

La boadissea

Título: «L'Odissea».

Adaptación: Albert Boadella.

Estreno: Parc de la Ciutadella (Barcelona), 22-9-79.

Compañía: Els Joglars. Grup Xalana.

Intérpretes: Jesús Agelet, Manel Barceló, Anna Briansó, Jordi Cano, Joan Faneca, Blai Llopis, Pep Maulini, Oscar Moltna.

Decoración y vestuario: Joan Guillén.

Asesor musical: Josep M. Duran.

Dirección: Doménech Retxach.

Escribo estas líneas a instancias de la dirección de la revista. Sostiene —tal vez con razón— que el lector tiene derecho a ser informado acerca de un espectáculo incluso en el caso, realmente insólito, en que el crítico aparezca como uno de los personajes de la obra en cuestión. Incluso si, con otros dos colegas, se ve literalmente ajusticiado por un hombre que conoció la cárcel a causa de su oposición a la pena de muerte.

Y en efecto, nada importaría que hubiese personas dispuestas a cortar las cabezas que piensan y, en especial, las que piensan diferentemente; nada importaría que este Albert Boadella, convertido en símbolo de la lucha por la libertad de expresión, niegue ahora, con decapitaciones, la libertad de expresión crítica (sin la cual no existe verdadera libertad creadora); nada —o muy poco— importaría todo eso si el espectáculo fuese muy bueno o, simplemente, bueno.

Entonces, el crítico lo diría en voz alta y, además de ser honesto y elegante, lo parecería.

Lamentablemente para el público y —en esta caso delicado— para el crítico, la «Odissea» es un espectáculo insidiosamente malo. Puede que merezca el nombre de «Odissea», dado que relata de modo grosero algunos de sus episodios más famosos sin retransmitir (en cambio) el profundo y armónico sentido de su lenguaje, poético y real al mismo tiempo. Puede. Pero Boadella —adaptador del texto, y sólo adaptador según el programa— no ha comprendido que sobre Joglars existe una memoria y existe un deseo teatral.

Los Joglars de ahora (Xalana, marca registrada por partenogénesis) son una tenue, triste caricatura de aquellos Joglars que se caracterizaron por su radical oposición al teatro más convencional —el de Capri, por ejemplo— y que hoy, en



Albert Boadella

cambio, se sumergen en este mismo teatro; que ninguna relación mantiene hoy con las noches más locas y lanzadas de Barcelona.

Es un teatro ideológicamente vacío, técnicamente primario, musicalmente irrisorio, culturalmente negativo. En términos claros y contundentes, esta «Odissea» es un **foc de camp** sin relación ninguna con aquellos memorables espectáculo que se llamaron «Cruel Ubris», «Mary d'Ous» o, incluso, «El diari».

¿Por qué motivo Boadella sigue concediendo su control de calidad a un espectáculo como éste? ¿Por qué se limita a cultivar los tópicos más sobados, a volar en jaulas de techo bajo?

Un clásico del melodrama

«Filomena Maturano»

Autor: Eduardo de Filippo. Versión de J.J. Arteche.

Director: Angel Fernández Montesinos.

Intérpretes: Concha Velasco, José Sazatornili,

Margarita García Ortega, Modesto Blanch,

Carlos Kaniowsky, Isabel Romero, Rosalía Dans, Antonio Cerro, Javier Viñas, José Antonio Armau, Javier Andonegui.

Teatro de la Comedia.

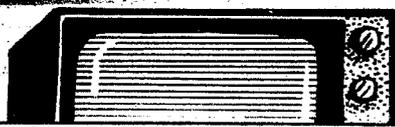


Concha Velasco

¿Quién se hubiera acordado de esta «Filomena Maturano», que ya se estrenó en Madrid hace más de treinta años, si no llega a ser porque la están poniendo en Londres, lugar al que acuden avispados españoles en busca de inspiración, como es el caso de Juan José Arteche? Ya se sabe que para este país un estreno con éxito en Londres es algo así como un aval bancario. Por eso vuelve ahora la tremebunda comedia de Eduardo de Filippo y seguramente, como dicen que ocurrió allá en 1947, tendrá mucho éxito.

Al lector le sonará «Filomena Maturano» por la versión cinematográfica que se hizo de ella: «Matrimonio a la italiana» y que vino a inaugurar una de las series características del cine italiano.

La comedia de Eduardo de Filippo es vieja. Pero como es un melodrama en toda línea, y como está construida con arreglo a los cánones más ortodoxos, conserva su gracia original siempre que para interpretarla se cuente con las personas idóneas. No hay que olvidar que Filippo construyó la comedia para lucimiento propio y de su mujer. En esta resurrección madrileña, «Filomena Maturano» ha acertado con dos intérpretes que son la sal y la salvación de la obra. Concha Velasco y José Sazatornili. Estamos ante una pareja de «divos» que pueden hacer de divos porque es lo que pide la obra. Se despañan a gusto y nos brindan una lección de interpretación dentro de ese peculiar juego que es el toma y daca de dos divos en una pieza



TV.

Jaume Genover

La nueva temporada

Llegó por fin el esperado Estatuto Jurídico de RTVE, aunque a estas alturas no se haya divulgado excesivamente su contenido, y sí en cambio todas las trifulcas y consensos parlamentarios que condujeron a su aprobación. Pese a todo —y en previsión de un futuro análisis sobre su valor y su alcance reales— hemos de alegrarnos de que de una vez por todas la televisión de este país quede sometida a un control basado en un texto legal y no en los caprichos e intereses de quien detente el poder en cada momento. Y si tenemos en cuenta que desde su nacimiento y a través de toda su historia, la televisión española ha estado sometida al mismo tipo de poder, el hecho debe alegrarnos doblemente.

Con todo, sería utópico pensar que este Estatuto vaya a solucionar milagrosamente todos los problemas que tiene planteados TVE en estos momentos. Sin duda alguna incidirá en una mayor racionalización laboral del medio, en impedir que la pequeña pantalla sea la descarada voz de su amo del poder establecido y en otros aspectos coyunturales por el estilo. Lo difícil de crear es que a partir del mismo TVE se convierta de la noche a la mañana en una maravilla. Para esto será necesaria una aplicación de este Estatuto a rajatabla, una radical sustitución de muchos de los hombres que ocupan los puestos clave. Si este Estatuto sirve al menos como instrumento para proceder a esta reforma, su utilidad será evidente.

Todo esto viene a cuento en relación a la nueva temporada de programación que se ha iniciado. Ciertamente es que se ha programado sin Estatuto —sería pura demagogia relacionar ambas cosas—, incluso sin que exista un director de TVE, pero nuestras dudas van encaminadas hacia saber si cuando el Estatuto entre en vigencia este hecho se evidenciará de alguna manera en los planteamientos de programación.

Por esta época, cada año suele iniciarse la temporada, lo que se refleja en más o menos cambios.

Este año, empero, la nueva temporada consiste en mantener prácticamente igual el esquema que regía hasta estos momentos. Cambios los ha habido, pero han consistido simplemente en trasladar de día u hora una gran cantidad de espacios que ya se estaban emitiendo. La única novedad real ha consistido en la inclusión de un par o tres de telefilms extranjeros —«El nido de Robin», «Astucia es el juego», etc.—, ni más ni menos.

Como muestra de la mala conciencia de los responsables de la programación valga la inclusión de «La Barraca», que se empezó a emitir puntualmente el primero de octubre. Para que esto fuera posible, «Poldark» debió quedar mutilada por la mitad. Las razones de esta maniobra quedan ahora claras: presentar la serie basada en la novela de Blasco Ibáñez como una de las novedades importantes de la temporada, cuando no es más que otro de los «Grandes Relatos» que habrá terminado de emitirse la segunda semana de este mes. Pero al ser el primer serial de esta modalidad producido por TVE, puede colar como novedad para los más incautos, sobre todo teniendo en cuenta el éxito obtenido por «Cañas y barro».

De novedades, pues, nada. El desencanto sigue siendo la norma que nos imponen los responsables de la televisión ante cualquiera de sus propuestas. Un desencanto que, ingenuos de nosotros, esperamos ver roto algún día. Ya sea con el Estatuto o sin él.



«Cañas y barro»

Folios 1615
12 octubre 79

Jaume Melendres

De lo fácil a lo difícil



Rosa M.ª Sardà (Foto Colita)

Título: «Rosa i Maria»

Textos: B. Brecht, Martí i Pol, T. Moix, D. Villán y Ireneusz Iredynski

Estreno: Teatre Lliure, 21-9-79

Intérprete: Rosa Maria Sardà

Músico: Josep Lluís Soler

Espacio escénico y vestuario: Fabià Puigserver

Dirección: Lluís Pasqual

Dice Sardà que su espectáculo también es un examen. No es verdad, salvo si admitimos que toda aparición pública de un actor suscita un veredicto del público y la crítica. Pero, en cualquier caso, Rosa Maria Sardà, tal como nos lo recuerda la nota biográfica del programa de mano, no necesita exámenes. Ella es, desde hace tiempo, una titular indiscutible del teatro catalán, capaz incluso de gustar en Madrid.

Se trata en realidad, de un desafío. Salir en directo y solitario tiene, para una actriz o un actor, todo el encanto de hallarse sola o solo ante el peligro. El oscuro perfil de los espectadores es como un bosque desconocido, de altas malezas y de bajas reamas, en el que hay que abrir senderos cada noche sin otros instrumentos que la voz y el gesto. Desafío, sí. Para ponerlo

más difícil, Sardà divide su espectáculo en dos partes, que corresponden a dos registros interpretativos tradicionalmente opuestos: el cómico y el dramático. Sueño dorado de todo intérprete o amante, éste de provocar en una misma noche la risa y el llanto, la crueldad y la compasión.

Las raíces de la primera parte, «Rosa», se hallan en la serie televisiva (programa «regional») titulada «Feste amb Rosa Maria Sardà». Allí, Sardà se debatía entre una tosca imitación de los grandes shows norteamericanos y su identidad de actriz que nació y vive en Sant Andreu; víctima, tal vez de un Terenci Moix que no quiere renunciar ni a su Hollywood de reportaje ni a esa calle Ponent que abandonó tiempo ha. Aquí, en el Lliure, Sardà, en cambio, ha renunciado a las copias coreográficas y sólo hay que reprocharles que, para no parecerse a Lizza, se parezca demasiado a Mary Sampere. Rosa Maria Sardà divierte, canta con dignidad, es eficaz y tiene momentos brillantes. Pero su humor aparece a menudo como demasiado doméstico, se basa excesivamente en el reflejo condicionado. Jamás pasa de lo más particular a lo más general, no introduce (a diferencia



TEATRO

José Antonio Gabriel y Galán

El fenómeno Lliure y un público infiel

de un Karl Valentin o de un Jardiel Ponzela, por ejemplo) ningún escafofrío en la carcajada. Sardà se defiende bien porque tiene vis cómica, porque pasa la batería, porque le gusta montones estar en un escenario y tiene oficio. Pero no aprovecha todo eso para crear un mundo distinto del que conocemos, una imagen algo inquietante, un ligero desplazamiento de los tópicos más sólidos. Sant Andreu queda siempre demasiado cerca.

La segunda parte, con el texto único del polaco Iredynski, titulado «María», se sitúa en el extremo opuesto. En primer lugar porque nos remite súbitamente a un universo muy lejano, el de una sociedad de organización socialista de la que el espectador tiene muy escasas referencias. En segundo lugar, porque al pasar de la tienda de ultramarinos de barrio barcelonés a la granja colectivizada pasa también de lo cómico a lo terriblemente serio. Para la mayor parte del público, se trata de un salto brutal. No todos lo encajan bien. Y además, Sardà modifica totalmente su estilo interpretativo.

En efecto, Sardà hubiese podido compensar la dureza del texto (cuyo tema son los sentimientos) acentuando con su interpretación el patetismo de la historia de María. Recurriendo a las lágrimas, a los efectos melodramáticos más gratificantes. Pero Sardà opta por la sobriedad y la contención. Hace lo que suele denominarse una interpretación desde dentro. El texto con sus exotismos sociales, con excesivas caídas en la retórica, no siempre ayuda a Sardà, pero siempre acaba salvando los pasajes bajos con una sorprendente economía de medios. Sardà, en esta parte, merece todos los parabienes. Está muy bien.

El conjunto, pues, es desequilibrado. Quiere jugar a todas las cartas, complacer a todos: a los que van porque la vieron en televisión, a los que van porque la vieron en «Sopa de pollastre ambordi». Puede que algunos salgan descontentos de la otra mitad. Pero de momento hay atascos circulatorios en las esquinas del Lliure.

«Leonci i Lena»

Autor: George Buchner

Traducción: Carme Serrallonga

Espacio escénico: Fabià Puigserver

Dirección: Lluís Pasqual

Intérpretes: Lluís Homar, Antoni Sevilla,

Muntsa Alcañiz, Carlota Soldevilla, Imma

Colomer, Anna Lizaran, etc.

Teatro: María Guerrero

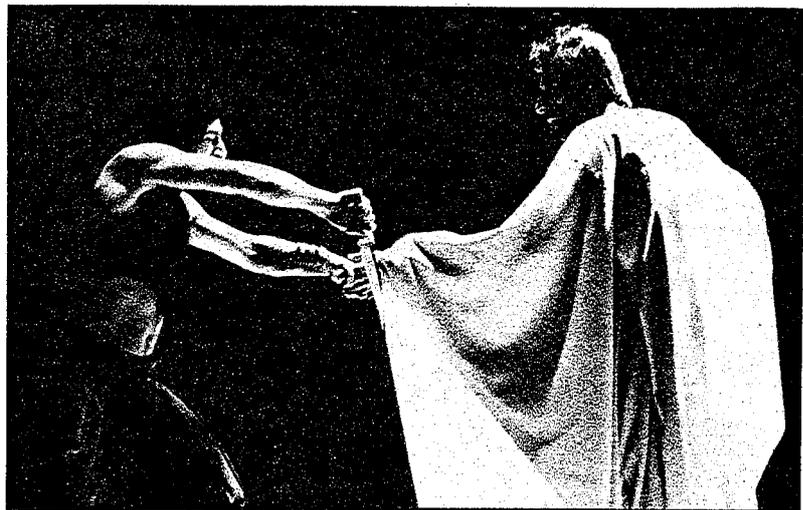
Por fin el Lliure en Madrid. Inaugura la temporada del Centro Dramático con «Leonci i Lena», a la que siguen «Titus Andrònic» y «La bella Helena». En cierto modo esta es una fecha histórica desde el punto de vista cultural. ¿Creen ustedes que ha habido conmoción, colas ante el teatro, curiosidad?

Nada de eso. Más bien indiferencia. Hablo a partir de la visión de «Leonci i Lena» un viernes por la noche, con el teatro que no cubría ni la mitad de su aforo. La cosa es para meditar antes de ponerse a llorar.

El teatro ha dejado de interesar a la gente. Ya no hay público de teatro, la desidentificación es evidente. La burguesía ha desertado, la juventud se tira hacia los recitales de música y así sucesivamente. El teatro se ha convertido en alimento para una ínfima minoría de aficionados, una élite poco más amplia que la de los amantes de la poesía. ¿Se ha convertido el teatro en un lujo superfluo? El problema es desalentador y más general: ¿la cultura se ha convertido en un lujo superfluo? Valdría la pena que todos pensáramos un poco en esta inquietante cuestión.

Mi desánimo nace, pues, de la frialdad con que se acoge a un grupo excepcional como es el Lliure. El público asistente a la función aplaudió con ganas, pero aquella gran cantidad de butacas vacías era como una acusación, una declaración de insensibilidad.

Porque realmente el «Leonci i Lena» es un espectáculo fuera de lo común, como lo es el propio Teatre Lliure. Si ya en la pasada temporada la presencia del teatro catalán fue uno de los más destacados acontecimientos, el descubrimiento actual del Lliure no hace sino confirmar aquella opinión.



El Lliure no ha interesado en Madrid tal como se merece

Puede suceder que, por una serie de complejas circunstancias, la cultura catalana esté viviendo un momento de dinamismo que contrasta con la apatía que reina por estos lares madrileños. Si observamos el hecho teatral, parece que así es.

Y bien, el «Leonci i Lena» del Lliure es una fiesta escénica. Uno sale del teatro como embalsamado, lleno de sugerencias, impresiones y huellas. La bellísima obra del genial George Buchner (¿qué hubiera llegado a ser este dramaturgo de no haber muerto a los veinticuatro años?) es un texto de filosofía teatral, como también lo es su «Woyzeck», pero aquí utiliza la profunda estructura del cuento infantil y lo lleva hasta sus últimas consecuencias aunque elimine de él toda traza de maniqueísmo moral. La esencia del romanticismo alemán está presente en esta maravillosa alegoría, si bien matizada por el compromiso histórico común a la generación llamada de la «Joven Alemania», de la que Buchner sería puntal.

No obstante, la obra, a pesar de utilizar esa envoltura de cuento popular (príncipe que huye de un casamiento forzado, princesa que huye de lo mismo, encuentro entre ambos, boda y descubrimiento del carácter regio de los personajes), posee una profundidad de análisis sorprendente, admirablemente enriquecido en un lenguaje lírico y en un paisaje de verdes praderas y

cristalinas fuentes. Detrás de eso hay toda una problemática de la existencia que posee plena vigencia.

Quizá la primera nota admirable del montaje del Lliure (común también a Els Joglars), sea su perspectiva de sencillez. Estamos en las antípodas del retorcimiento pedante. Todo en este trabajo, desde su concepción hasta la realización y la interpretación, se desarrolla de manera tan espontánea, tan fácil, que uno queda deslumbrado porque entiende los valores subterráneos que conlleva. Esa visible sencillez es fruto de factores tan complejos como una gran capacidad de análisis, un trabajo profundo y un despliegue de imaginación poderosísimo. Si no temiera caer en el tópico, diría que es un montaje «mediterráneo». Y desde luego, demuestra una madurez verdaderamente insólita en personas tan jóvenes como Fabià Puigserver y Lluís Pasqual, responsable del espacio escénico y de la dirección respectivamente. En el terreno de la interpretación es imposible destacar individualidades en un colectivo tan coherente y armónico como el Lliure. Todos ellos forman un bloque con un nivel interpretativo soberano. No hay, pues, fisuras ni caídas en este hermoso espectáculo teatral que abre una temporada de gran calidad en la que posiblemente lo único que no esté a la altura de las circunstancias sea el público.



TV.

Jaume Genover

Novedades pero menos



«El nido de Robin»

Mientras se inicia esta temporada tan parca en novedades, deberíamos plantear un problema que lleva años de vigencia: el del UHF. En efecto, aún es hora de que la Segunda Cadena de programación de TVE llegue a buena parte del país. El evidente perjuicio que esto supone para una gran cantidad de telespectadores resulta obvio. No sólo por el irrenunciable derecho que les asiste de poder disfrutar de algo que a otros ciudadanos del país no les es vedado, sino también para poder tener esta mínima opción de libertad a la hora de elegir los programas televisivos que uno desea consumir. La implantación del Segundo Programa en todo el territorio estatal debería ser un objetivo prioritario para los responsables de TVE. En todo caso debería tener preferencia sobre estos replanteamientos de programación que cada equis tiempo tiene lugar y que nunca cambian nada.

Y ya que hablamos de novedades, entre las escasas que han asomado estos días a la pantalla merece ser citada «El nido de Robin», donde el equipo que ya había conseguido «Un hombre en casa» y «Los Roper» vuelve a la carga explotando a uno de los personajes de la trilogía. Pero al revés de como suele suceder en casos similares, esta explotación no se limita a ser un simple remedo o un burdo pastiche para salir del paso, sino que continúa teniendo el frescor y el ingenio a que se nos tiene acostumbrados.

Llenar media hora de comedia que

sepa mantener un tono, una coherencia, un ritmo y una hábil dosificación de chistes de evidente eficacia es algo mucho más difícil de lo que parece. Los guionistas Brian y Johnnie Mortimer y el realizador Peter Frazer-Jones lo han conseguido una vez más.

La otra cara de esta moneda la darían a la perfección series españolas como la cada día más imposible «El señor Villanueva y su gente», y la esperada «Doctor Caparrós», que se ha empezado a emitir esta semana por el circuito catalán de TVE. Pese a contar con la presencia de un actor con un mundo propio tan específico como es Joan Capri, la serie que ha escrito Jaume Ministral Masià cojea por todos lados. Los guiones están planteados con tal falta de coherencia interna que incluso los célebres monólogos de Capri —que en escena el actor siempre ha sabido incluir hábilmente en cualquier tipo de obra— quedan como deslavazados. Las aventuras de un médico que pretende una tipicidad catalana más que dudosa nada tienen que ver obviamente con las de los personajes británicos antes citados. Sin embargo, los caballeros de Miramar han recurrido a uno de los trucos más irritantes de la televisión anglosajona: la utilización de risas grabadas y superpuestas después de cada chiste. Llegados a este punto, los mecanismos subliminales que pretenden identificar al doctor Caparrós con George Roper son tan evidentes en la teoría como frustrados en la práctica.

19-10-79

wº 1616

Jaume Melendres

Identifíquese, por favor



Título: «Sopa de mijo para cenar».

Autor: Colectivo de Compañía de Comedias

La favorita.

Estreno: 21 IX 79, en la Sala Villarroel.

Intérpretes: Rafael Alvarez, Antonio Lara, Gloria Muñoz, Trinidad Rugero, Gonzalo Tegel.

Escenografía: Ivars.

Dirección: José Antonio Ortega.

Producción: Sala Villarroel.

En pocos años, la Sala Villarroel ha llenado el hueco producido por la deserción teatral del Capsa, se ha convertido en uno de los locales más frecuentes de Barcelona y, sobre todo, ha llegado a un conocimiento tal de su público que hoy se halla en condiciones perfectas para crear espectáculos a la medida exacta de su clientela. «Sopa de mijo para cenar» (un título que parece de Wesker) es, en este sentido —el marketing cultural—, un trabajo de alta precisión. Se parece —y no hay en esta referencia connotación peyorativa alguna, sino todo lo contrario— a los trabajos de Labiche, que cultivaba, allá en el siglo XIX, uno de los géneros teatrales más científicos que en el mundo han sido: el vodevil. El buen vodevil, por supuesto.

En efecto, «Sopa de mijo para cenar» adopta totalmente esta estructura dramática: trama rocambolesca ba-

sada en una sucesión de malentendidos; final rápido y feliz; renuncia a toda pretensión de verosimilitud; comicidad verbal; encadenamiento de entradas y salidas para evitar que los personajes se encuentren en escena y acaben la obra antes del tiempo requerido; estilización de esos personajes hasta la caricatura. Lo único que separa a «Sopa de mijo para cenar» de «Un sombrero de paja de Italia» es que, aquí, la trama, en vez de ser erótico-sentimental, desarrolla una peripecia político-sindical y que, en vez de tomar como materia prima a la burguesía francesa, opta por la clase obrera catalana.

El resultado es apreciable. «Sopa de mijo para cenar» es un texto hábil; primario, pero eficaz; «menor», como suele decirse cuando la entidad literaria es reducida, pero sin mayores pretensiones. Merece del común de los espectadores un adjetivo unánime y un adverbio: ferozmente divertido. Casi siempre lo es. El montaje se mueve a veces en la frontera de mínimos meteorológico (según la expresión de los controladores aéreos), pero tampoco pretende ser radiante. Los gags aterrizan sobre el público en buen estado y frenan a tiempo, antes de caer en el abismo de la reiteración o de la vulgaridad.

Pero «Sopa de mijo para cenar»

TEATRO

José Antonio Gabriel y Galán

Buero en libertad



Buero Vallejo

ofrece intereses suplementarios. Para quienes no van al teatro con el fin exclusivo de reírse (al que nada cabe reprochar), diré que este espectáculo aporta nuevos datos sobre aquello que, desde Brecht, suele llamarse el mecanismo de identificación del público con los personajes.

«Sopa de mijo...» es, en este sentido una obra apasionante. En síntesis: parece una obra anticomunista; no lo es en absoluto, pero al final el efecto es idéntico.

Vemos en ella a dos obreros, íntimos amigos. Uno milita en el PSUC y en CC.OO. El otro —Luis— en ninguna parte. Desde el inicio, todos los personajes se dedican a ridiculizar al militante desde posiciones izquierdistas, casi siempre de signo ácrata. Apenas encendidos los focos, todo está claro: Juan, el militante, es el «mal»; Luis, que pasa de todo pero tiene ideas revolucionarias, es el «bueno». Bastan, para ello, tres chistes ingeniosos.

Pero si nos atenemos, no a los chistes, sino a los comportamientos (que en opinión de Brecht es lo que cuenta), «Sopa de mijo para cenar» resulta ser un descarado panfleto en favor de los comunistas catalanes. En efecto, es Juan —el militante— quien con su actitud honesta y solidaria con la clase a la que pertenece resuelve favorablemente la situación laboral de sus compañeros de trabajo, propugnando la autogestión y negándose a aprovechar en beneficio propio la gran oportunidad monetaria que el azar argumental pone en sus manos. Luis, en cambio, ante el verdadero dilema político, opta por quedarse dos millones de pesetas para realizar, así, su sueño dorado y secreto: convertirse en tendero. Traiciona a su clase y se pasa a la de la pequeña burguesía comercial, sin escrúpulo alguno. Aparece, pues, en el desenlace, como un personaje insolidario, individualista, trepador.

Y, sin embargo, el público no se inmuta. Chistes y sarcasmos han realizado antes su gran labor teatral de zapa. Luis sigue siendo «el bueno». La identificación se mantiene intacta. La actitud de Luis no suscita ninguna reacción en contra.

¿Por qué? Porque, tal como dijo el anónimo, más vale parecer honesto que serlo. Porque, en contra de la opción de Brecht, hoy la superficie cuenta más que el fondo, la caricatura más que el comportamiento, la forma más que la estructura, la declaración verbal más que los resultados objetivos.

Cabe formular, también, una hipótesis de orden sociológico: la actitud de Luis no repugna a nadie porque, probablemente, coincide con la que los espectadores adoptarían en un caso similar. La identificación es fundamentalmente ideológica. Esta es la principal lección política que se puede extraer de «Sopa de mijo para cenar». Una lección teatralmente digna, en la Villarroel.

Había una enorme expectación: ¿cómo escribiría Buero en libertad, sin ninguna atadura censorial. ¿La respuesta es «Jueces en la noche». El día del estreno hubo —según la prensa— aplausos entusiastas y pateo. Al oír esto uno creería que el teatro todavía le importa a alguien. En su segunda representación —la que yo vi— los aplausos y los bravos fueron generalizados en el marco de una sala totalmente llena. Hay un hecho indudable: en todo el país sólo Buero Vallejo es capaz de levantar tanta expectación en torno a una obra de teatro. La veteranía y la integridad personal son un grado.

El caso es que Buero en libertad nos ha dado una obra ético-política, un análisis de momento histórico por el que atraviesa España. Su visión es valiente, directa, ideológicamente coherente. Me da la impresión de que el motor que ha puesto en marcha la concepción de esta obra es la preocupación por el terrorismo y todo lo que éste implica. El terrorismo como fantasma, como agente de la involución política. Como el gran peligro. Buero parece moverse entre la añoranza de la ruptura democrática y la aceptación de la transición. Acepta esta última pero poniendo las cartas boca arriba: que se sepa que muchos o algunos de los responsables de la transición no son sinceros, son sólo fascistas emboscados a los que el gran capital ha ordenado un cambio de careta. La obsesión de Buero es la paz, por eso su obsesión es también el terrorismo.

El análisis político, correcto en primer grado, no es demasiado sagaz ni profundo. Se asemeja a un editorial de periódico que dijera que la extrema derecha y la extrema izquierda se dan la mano en la utilización del terrorismo en la táctica común de la tierra quemada. Creo que el autor, en lugar de profundizar en su análisis recurre a un simbolismo esterilizante.

La trama que ha urdido es compleja, llena de ramificaciones. Tenemos a Juan Luis Palacios, fascista en su juventud, ministro con Franco y diputado del partido gubernamental hoy. Es el personaje de mayor envergadura y el mejor conseguido de toda la obra. Tenemos a su mujer, desequilibrada por una vivencia juvenil con un militante de izquierdas que murió en la cárcel a causa de las torturas. A mí ésta Julia me parece un personaje poco apoyado dramáticamente. Y luego

está toda la corte simbolista, radiografía del edificio social actual: un general, un capitalista, un sacerdote, una militante izquierdista y un terrorista de extrema derecha. Es decir, la gama de prototipos que le permite a Buero mover los hilos de su análisis político. La galería es demasiado visible, todo es demasiado claro y los arquetipos parecen vehículos para que el autor exprese unas ideas.

Esta es la zona realista de la obra. Luego viene la parte onírica, concienzual: los tres jueces de la pesadilla del protagonista, sus tres víctimas que le cantan las cuarenta cada dos por tres desde el pozo musical de su conciencia. Aquí Buero incurre en esas inexplicables caídas en el vacío y la inutilidad, tan frecuentes en algunas de sus obras. Este contrapunto entre realidad y conciencia resulta innecesario, es desproporcionado y escénicamente mediocre.

«Jueces en la noche» es un melodrama político, con gran número de connotaciones de carácter ético y moralista. Lo que tiene de testimonio y de denuncia a mí me parece enormemente valioso y útil en los actuales momentos del país. Una vez más hay que decir que Buero es un intelectual que se presenta inalterable, como una conciencia ética.

Pero en Buero se da una rara contradicción: coexisten en su persona una ideología de izquierdas y una dramaturgia conservadora. Siempre he pensado que Buero es más escritor que «hombre de teatro». La pobreza de sus recursos escénicos, su falta de sentido del ritmo, la escasa enjundia dramática de sus personajes, son notas evidentes

en el teatro de Buero, y especialmente en esta obra. Da la impresión de que el autor se pone a escribir bajo el peso opresor de las ideas que quiere expresar; estas ideas le aplastan, como si le incapacitaran para pensar «en teatro».

El lenguaje de «Jueces en la noche», por ejemplo, es de una artificiosidad alarmante. Los intérpretes se resienten de ello. Es muy difícil resultar verosímil cuando, desde una perspectiva realista, hay que decir cosas tan «literarias» como poco reales.

Por otro lado, Buero tiene un defecto capital: no sabe elegir directores. En general recurre a directores que no sólo no potencian sus obras sino que resaltan sus defectos. En «Jueces en la noche», González Vergel (director que es capaz de lo mejor y de lo peor) ha estado aciago. Pienso que se ha cargado la obra sin paliativos. O no la ha entendido o no ha sabido darle salida. El caso es que ha ahondado en las partes negativas del texto, ha equivocado el ritmo, no ha sabido mover a los actores ni dirigirlos, ha literaturizado aún más el lenguaje, etc.; todo ello en el marco de un espacio escénico realmente deprimente. La pobreza de recursos escénicos de Buero se ha visto resaltada con el trabajo de Vergel. Un «teatro de ideas» como éste necesita la compensación de una puesta en escena rica, sugerente, imaginativa y equilibradora. Aquí ha sucedido todo lo contrario. Sólo me queda la duda de si un buen montaje me hubiera hecho cambiar mi opinión sobre «Jueces en la noche».

Víctimas finales de una desastrosa dirección han sido los intérpretes cuyo esfuerzo impresionante resulta baldío.



TV.

Jaume Genover

Violencia contra sexo Una política infantil

La política que TVE sigue en sus programas infantiles se caracteriza por su absoluta inexistencia. Se programa con una mentalidad de puro trámite, para salir del paso y llenar una serie de horas. El contenido de estas horas es lo que menos parece interesar a los responsables de la programación.



La guerra, un espectáculo apto para todos los públicos

Sin entrar en detalles sobre esta serie de programas infantiles en teoría, y dejando aparte el hecho de que al mínimo partido de fútbol o campeonato de petanca desaparecen sin más, nos hemos fijado especialmente en el único espacio cinematográfico que, siempre en el plano de la teoría, está dirigido especialmente al público infantil. Nos referimos a la «Primera sesión» de los sábados, ya que si bien no está incluido dentro de la programación infantil, el carácter de «aptos» que tienen siempre los films da a entender claramente cuál es su destinatario a los ojos de los programadores. Pero, como siempre, nos encontramos ante la curiosa concepción de lo «apto» que las mentes pudibundas del país han mantenido durante siglos. Es decir, aquella según la cual el único elemento pecaminoso a eliminar es el sexo en cualquiera de sus manifestaciones. La violencia en cualquiera de sus formas, por lo visto sí es adecuada y saludable para nuestros niños.

Todo esto viene a cuento porque desde el mes de junio hasta hoy se han emitido, por ejemplo, cuatro films no ya bélicos, sino belicistas: «Comandante Prien U-47», «Escuadrilla heroica», «Escuadrón 633» y «Emboscada en la bahía». Esto constituye un veinte por ciento del total de films proyectados. La lista podría ampliarse con tres

westerns y otros tantos films con las aventuras del planeta de los simios, con lo que llegaríamos a un cincuenta por ciento de films emitidos en la sobremesa sabática cuya temática es la violencia.

Cierto es que también se han emitido films estrictamente infantiles —aunque de dudosa calidad— y otros cuyo contenido en este aspecto es neutro. Pero lo grave sigue siendo este porcentaje, porque refleja toda una mentalidad educativa en la que el sexo debe proscribirse hasta el nivel de alusiones, e incluso el educacional, pero en cambio la violencia puede utilizarse indiscriminadamente, y hasta nos atreveríamos a asegurar que se considera que llega a tener un valor pedagógico.

En este Año Internacional del Niño, del que TVE sólo se ha acordado para encargar un invento a Lazarov que —para más INRI— se emitió el año pasado, comprobamos por vía televisiva la inutilidad e ineficacia de estos Años tan bienintencionados. Porque para los señores de Prado del Rey, los niños no son más que unos consumidores potenciales de los más abyectos productos, con cuya publicidad se les bombardea incansable y despiadadamente. El proyecto educativo que propone TVE es una escalada consumista hasta niveles de alienación.

21-10-79
nº 1617

Jaume Melendres

De Arniches al Lliure Centrolandia

Las representaciones de una obra de Carlos Arniches en Barcelona con actores distintos a los que la estrenaron en Madrid —o sea, suplentes—, puede dar lugar a una sustanciosa reflexión sobre lo que significa ser espectador en provincias, sin pasar por alto el fenómeno de la acogida negativa que un teatro de provincias, como el Lliure, ha recibido en Madrid por parte de determinado sector.

Título: «La venganza de la Petra»

Autor: Carlos Arniches

Estreno: Teatro Barcelona, 13-9-79.

Presenta: Compañía Inestable Madrileña (CIM).

Intérpretes: A. Ortega, A. M. Morales, M. Elías, F. Hurtado, P. Fernández, P. Martín, M. Martín, J. M. Resel, J. Montoya.

Decorados y ambientación: Antonio Mingote.

Vestuario: Peris.

Dirección: José Osuna.

Al cabo de diez minutos de representación, uno empieza a preguntarse por qué diablos la Petra ha venido a vengarse a Barcelona.

No es que me parezca mal que se pongan aquí obras de Arniches. Don Carlos es todavía un señor muy respetable. Se dedicó a copiar a sus contemporáneos, pero lo hizo con una cierta dignidad. Compensó sus grandes deficiencias imaginativas con un suplemento de color local —tal como decían los románticos— y dio carta de naturaleza a un género que no tiene traducción en lengua alguna: el sainete. Tuvo momentos brillantes y otros menos afortunados. Entre los últimos está «La venganza de la Petra», construida con el argumento más manido del mundo: la esposa que simula la infidelidad para recobrar los favores de un marido cuya infidelidad es perfectamente real. La moraleja es encanta-

dora: a la mujer se le concede la posibilidad de adulterios mentales, por otra parte no deseados, y al marido el beneficio de los verdaderos. Pese a sus pretensiones moralizantes, este argumento constituye, siempre, una incitación al adulterio masculino.

Pero esc es lo de menos. Lo importante es que se trata de una obra flojísima, representada del mismo modo. Dice la publicidad que en Madrid la gente se reía sin parar. Aquí no se ríe ni este público tan benévolo, tan predispuesto, que suele acudir al teatro Barcelona. ¿Por qué? En cualquier caso, este pseudo casticismo puede que encuentre algún eco en las cercanías de Callao, pero no lo encuentra en el corazón de Barcelona. La cultura no es una acumulación de conocimientos, sino un problema de sensibilidad. Eso los empresarios de paredes debieran saberlo porque, al fin y al cabo, trabajan en cosas de cultura.

Y también hay algo que debieran saber los empresarios de compañía de la capital: ser provincia es muy duro, hemos soportado esa condición durante años y creíamos que eso iba a cambiar. Pues no. A Barcelona (y me imagino que lo mismo ocurrirá en otras plazas) nos mandan una compañía que nada tiene que ver con la que se presentó en Madrid. Ignoro si son mejores o peores. Sólo sé que son totalmente distintos. El Real Madrid se



TEATRO

José Antonio Gabriel y Galán

Entre Broadway y Benavente De la nada a la más absoluta miseria

porta más caballerosamente cuando viene al Camp Nou: nos manda el equipo titular, con todas sus figuras nacionales o importadas.

En otras palabras, aquí tenemos derecho a otro espectáculo. Porque creer que una compañía, por el mero hecho de llevar el mismo nombre, el mismo texto y el mismo director seguirá dando el mismo espectáculo aunque todos los actores hayan sido cambiados no sólo es una ofensa para los provincianos, sino, ante todo, para los mismos actores. El actor deja de ser considerado como lo que debiera ser, un creador, y se convierte en un bien fungible, es decir, perfectamente sustituible. En un actor-objeto.

¿Qué se diría en Madrid si el Teatre Lliure, por ejemplo, hubiese llevado a sus reservas? Incluso suponiendo que tales reservas fuesen mejores, alguien habría pronunciado la palabra estafa, y con razón. O tal vez no, porque algunos ya han insinuado que querían ver en Madrid a otro Lliure. Mandar a Barcelona compañías de segunda división es un acto, consciente o no, de centralismo cultural que encuentra su complemento lógico en esa otra actitud que consiste en querer transformar lo que viene de provincias según los usos y costumbres del centro. A algunos les ha molestado mucho que el Teatre Lliure fuese catalán y han pedido para otros viajes, su castellanización. Es el caso, por ejemplo, de Eduardo Haro Tecglen. El crítico de «El País» firma un escrito en el programa de mano del Centro Dramático Nacional que lleva el título «Vocación y profesión en el Teatro Libre (el subrayado es mío) de Barcelona». ¿Si actuase en Madrid —vamos a suponer— el Berlín Ensemble, se atrevería Haro Tecglen a poner «Conjunto Berlínés»? ¿O «Teatro viviente» en vez de Living Theatre? ¿O «Pequeño de Milán» en vez de Piccolo de Milano?

La cosa no acaba aquí. En «El País» del pasado domingo, tras los elogios de rigor, Haro Tecglen pide que, la próxima vez el Lliure vaya a Madrid con montajes en lengua castellana. Tampoco hubiese osado, seguramente, exigir esto a Grotowski, o a Ronconi, o a Peter Brook. Al Lliure sí. Bueno, ¿acaso no saben hablar en castellano? Pues que lo hagan.

En definitiva, Haro Tecglen está pidiendo —llevado por un centralismo reflejo— lo mismo que nosotros no queremos: la adulteración de los productos culturales. Porque el crítico de «El País» debiera saber que el Lliure actuando en castellano (o en francés, o en inglés) no sería el Lliure, sino un pálido reflejo de sí mismo. Basta con conocer un poco lo que significa interpretar para darse cuenta de este hecho elemental.

La autonomía es la diferencia, e intentar reducir la diferencia significa impedir la real autonomía y empobrecer la cultura.

«Salvar a los delfines» supone la reaparición de Amparo Rivelles en un vehículo «de salón» que sirve para su lucimiento personal y demuestra que, además de los delfines propiamente dichos, es la veterana actriz la que se salva del último invento de Santiago Moncada.

«Salvar a los delfines»

Autor: Santiago Moncada

Director: José Luis Alonso

Intérpretes: Amparo Rivelles, Angel Picazo,

Victor Valverde, Cristina Galbó, Kunio Kobayashi.

Teatro Infanta Isabel

La ventaja de «Salvar a los delfines», de Santiago Moncada, es que es una obra escrita directamente en español, con el consiguiente ahorro de un traductor y un adaptador. Porque esta comedia es muy parecida a las que con harta frecuencia nos traen de Londres o de Broadway. Nos hemos ahorrado unas cuantas divisas.

Pero junto a este carácter internacionalista o cosmopolita, la comedia de Santiago Moncada tiene, como ha señalado algún crítico, unos curiosos tintes benaventinos. Esa alta comedia de don Jacinto que se desarrolla en salón de hogar burgués, donde personajes vestidos de fiesta sueltan parrafada tras parrafada desgranando ingenio verbal de más o menos quilates. Santiago Moncada demuestra en esta obra ser un hábil constructor de diálogos. Le salen bien, espontáneos, hilados, llenos de frecuente agudeza. Pero ser un buen dialoguista no significa ser un buen autor de teatro. Esa es sólo una de las facetas del quehacer escénico. Además, y sobre todo, está lo que convencionalmente entendemos por «acción». (¡Qué inmensa simplificación decir que una obra teatral se compone de acción más diálogos! Pero valga para entendernos en este momento.)

El caso es que Moncada no parece dotado para el «teatro». Sus obras son una sucesión de diálogos entre parejas, con una pobreza de recursos escénicos, de imaginación teatral, con una superficialidad generalizada verdaderamente pavorosa. En esto se parece al peor Benavente, si bien en «Salvar a los delfines» no cae en «literatura lírica» ni en filosofías de andar por casa. Aquí realmente el diálogo es limpio y eficaz. Al servicio de nada. Porque detrás de ese ir y venir verbal no hay nada. Vaciedad de alta comedia tópica. Enfrentamiento generacional dentro de un marco falso y oportunista. Se trata de hacer gracia («gracia de salón») a toda costa, utilizando los instrumentos característicos del teatrillo burgués: el humor selecto y la nostalgia.



Amparo Rivelles

Veamos el contenido de «Salvar a los delfines». Un matrimonio separado se reúne al cabo de siete años con motivo de la llegada de su hija y el novio de ésta. Lo que se dice este matrimonio en su reencuentro carece de interés, su explicación de las «miserias cotidianas» es lamentable. Y luego tenemos el contrapunto de la hija y su acompañante que resulta ser un tailandés adepto del zen. Con lo cual ya hay tela para llenar el segundo acto: enfrentamiento entre el mundo materialista y sexualmente obsesivo de los padres, y el virginal, puro y ecologista de los chicos. Una coña. Todo ello, como digo, siguiendo los más estrictos cánones de la falsedad, de lo trivial. De la nada a la más absoluta miseria. ¿Qué diablos puede importarnos que el tailandés y la niña se vayan a las islas Feroe a evitar la matanza de delfi-

nes y que tal sea su objetivo en la vida?

Pero también ocurre que para dar vida a este texto se cuenta con un buen grupo de intérpretes convencionales. El mayor peso corresponde a Amparo Rivelles que realmente está muy bien, con una personalidad sólida y un dominio de la presencia escénica capaz de salvar la vacuidad de su personaje. Sobresaliente para la reencuentrada buena actriz española. Los demás cumplen con eficacia su trabajo, que no es poco tener que dar vida a tales muñecos. José Luis Alonso dirige el tinglado en la misma línea de eficacia.

Y he aquí cómo, gracias a un diálogo hábil y a una Amparo Rivelles en plena exhibición, el público responde, llena el teatro e incluso se lo pasa bien.

Pero..., ¿quién mata a los grandes chefs?

(Inglaterra-Francia, 1978). Director: Ted Kotcheff. Intérpretes: Jacqueline Bisset, George Segal, Robert Morley, Jean Rochefort, Jean Pierre Cassel y Philippe Noiret.

Dulzona comedia de amor y enredo, débilmente atemperada por algunas gotas de amarga criminalidad. El argumento y la intriga, en manos de un director menos propenso a sucumbir a los encantos del «glamour», podían haber dado un resultado apetecible. Kotcheff se mete hasta las orejas en el barro amerengado de la «qualité», sirviendo, con estética postalera y pastelera, unos diálogos que tienen toda la superficial brillantez (e inocuidad) que los injustos achacan a Neil Simon. A Segal le cuadra su papel de hortera «burguer man», pero la Bisset, continuando su despistada carrera, hace una repostera tan comestible como inverosímil.

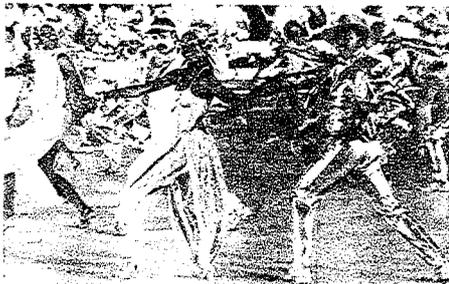
M.H.



Jacqueline Bisset

El mago

(«The wiz», USA, 1979). Director: Sidney Lumet. Intérpretes: Diana Ross, Richard Pryor, Michael Jackson y Lena Horne.



Diana Ross

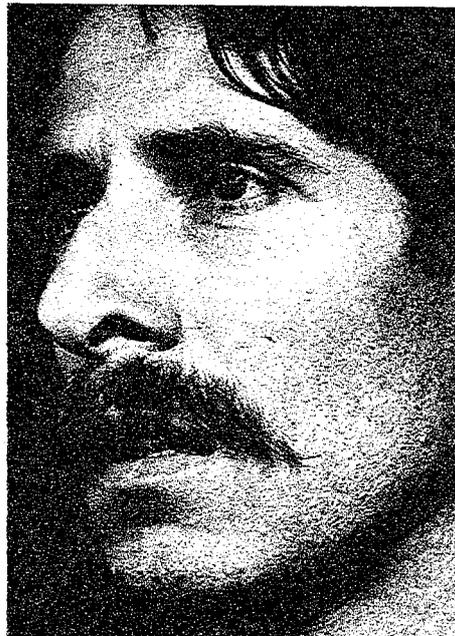
«El mago de Oz» (Victor Fleming, 1939) supuso nada menos que la consagración de Judy Garland y el comienzo de una nueva etapa del cine musical. Este «remake» de Sidney Lumet no significa, hasta ahora, más que un enorme dispendio para su productora. Dorothy y sus míticos amigos han trasladado su campo de operaciones a Nueva York. Esta ciudad y la música negra, según Lumet, eran los referentes culturales ideales para la nueva versión. La opinión es objetable en tanto que, por culpa de la degeneración del mercado discográfico, el buen momento de la música negra ha pasado. Lumet se enzarza, con sus actores de color, en una apoteosis del colorín, que podía haber dado frutos aceptables, con un mayor sentido de la moderación, pero que ha quedado cursi como una macedonia de frutas. El valor innegable de algunas canciones y coreografías no alivia el «flash» que nos atiza semejante Arco Iris.

M.H.

Teatro

Dos sabores teatrales

Aunque uno es cabaret y el otro un Chejov (es decir, fuegos de distinta leña), algo tienen en común los espectáculos que se están dando ahora en la Cúpula Venus y en el Teatre Lliure (1). Son dos productos de una sociedad que se está reconstruyendo teatralmente, que de forma laboriosa pero esperanzadora reaprende aquello que le hicieron olvidar o, tal vez, aquello que no supo jamás. Ambos son ejercicios de caligrafía.



Fermi Reixach

De la mano de Núria Massot (al fin otra mujer que dirige), Joan Gimeno y Ricard Arilla se afanan, en la Cúpula Venus, copiando modelos de otras tierras. Su pulso empieza a ser firme, sobre todo su pulso corporal. La intuición cómica ya es algo más que intuición y, si a veces tardan demasiado en llegar al gag, demuestran saber perfectamente que los gags no surgen de la nada sino que se preparan a la vista del público; que no son otra cosa que la ruptura brutal de un tempo instaurado previamente.

Por supuesto, Massot - Arilla - Gimeno hacen concesiones a la moda. Por ejemplo, a la moda travesti. Parece como si hoy no pudiese hacerse cabaret sin que los hombres remedan a las mujeres. El resultado es que el travestismo ha acabado perdiendo toda su carga filosófica (la ambigüedad del sexo y, con él, la del mundo), su interés profundo, su capacidad revulsiva. A veces, en su voluntad desmitificadora (se supone que es por eso que se travisten), los actores golpean al espectador con un exceso de elementos paródicos simultáneos que se anulan entre sí, como es el caso del strip-tease de Gimeno, imitación del modelo femenino hecha por un hombre que, además, lleva las medias rotas y, por si fuera poca tanto destrucción, simula la inhabilidad más absoluta.

Si a ello se le añade que Arilla y Gimeno recurren al play back para cantar (es decir,

sólo parodian a medias) se comprenderá que «Futucum ras ras» deje el sabor insuficiente de los sucedáneos de mostaza sin nervio. Gimeno y Arilla debieran aprender a cantar si no quieren ser siempre medio actores de cabaret, si desean rehuir la colonización que imponen otros cabarets nacionales. No se les puede reprochar a ellos que hoy no exista —o casi— un cabaret catalán. Pero su misión es inventarlo y eso no se consigue con play back.

Siendo también un ejercicio caligráfico, «Les tres germanes» no deja, en cambio, el sabor a sucedáneo. Aquí no se hace nada a medias (incluso hay un actor que sabe tocar el piano de verdad, cosa nada frecuente por desgracia) y además evitan, como es feliz costumbre en el Lliure, toda tentación paródica. No nos invitan a caviar de imitación. Puede que la fórmula de Pasqual sea de importación (el fantasma de Strehler recorre nuevamente el escenario, sin que ello tenga nada que ver con el plagio), pero los ingredientes son auténticos y de calidad. Incluso en su arriesgada incorporación al Lliure alcanzan sus mejores marcas dos actrices (Maife Gil y Concepció Arquimbau) y un actor (Rafael Anglada) que proceden de otro universo teatral, de otros usos y costumbres actorales. Pasqual ha sabido fundir sus estilos respectivos en el estilo de Lizarán, Alcañiz, Colomer, Reixach, Homar y compañía. El oficio y la experiencia de unos cruzados con el método de trabajo del Lliure y con su patrimonio cultural, nos deparan una brillante actuación de conjunto.

Sabia e inteligente es la puesta en escena de Pasqual, pero le falta algo que es, a mi juicio, básico: la pasión. No hay rastros de ella en el montaje. Nos muestra un episodio humano al modo de los antiguos dioramas en movimiento: glacialmente. Y uno se va a casa preguntándose por qué diablos Pasqual ha escogido este texto, dónde está él mismo en este escenario, al margen de sus estrictas funciones profesionales. Uno se va con el sabor, en los ojos, del esteticismo. Y no lo digo por la belleza de la escenografía de Puigserver, sino porque esa es precisamente la definición de esteticismo: belleza sin pasión.

Jaume Melendres

(1) «Futucum, ras, ras». Estreno 7-11-79, Cúpula Venus. Joan Gimeno y Ricard Arilla. Dirección de Núria Massot.

«Les tres germanes», de Chejov, Teatre Lliure de Barcelona. Traducción de J. Oliver. Con Anna Lizaran, Imma Colomer, Maria Ferranda Gil, Muntsa Alcañiz, Fermi Reixach, Lluís Homar, Rafael Anglada. Espacio escénico y vestuario de F. Puigserver. Dirección de Lluís Pasqual.

El hundimiento de una burguesía

José Antonio Gabriel y Galán

No sé si será por la larga duración de la obra, pero el caso es que «Veraneantes» de Gorki es algo así como una orgía obsesiva en la que se machaca sin piedad, desde todos los ángulos, a una burguesía tradicional, sempiterna y decadente.

Gorki tira con bala y hunde el barco burgués una y cien veces. La pregunta es: ¿por qué hundir el barco cien veces si con una es suficiente? Quizás todo se deba a que se escribió en tiempos prerrevolucionarios y en esas épocas cuanto más se asegure uno la destrucción del enemigo, mejor. Gorki toma al burgués en su expresión más burguesa: cuando veranea. «El veraneante es el ser más inútil y perjudicial que hay sobre la tierra. Llega, lo inunda todo de basura y se marcha.»

Dos horas y media dura esta implacable requisitoria con la que el Centro Democrático inaugura su temporada. «Veraneantes» es un texto de descripción ambiental, de retrato colectivo, de clase. Sólo a última hora surge una «acción dramática» clara que, en el fondo, es secundaria. Estamos ante un teatro naturalista-impresionista y lo que Gorki quiere mostrar es la pavorosa inutilidad, el vacío de la clase dominante por encima de los pequeños dramas individualizados que sólo valen como trazos para la confección del conjunto. El texto de Gorki ha sido presentado casi tal cual, sin reto-



«Veraneantes»

que apreciable. Mi impresión es que necesita un «peinado» serio. El primer acto podría ser reducido a la mitad con lo que se aliviaría la estructura general de la obra.

Interesa, sobre todo, hablar del trabajo del director, el argentino Carlos Gandolfo. «Veraneantes» es una obra realmente complicada de montar. El no haber acertado el texto es un pecado que Gandolfo está pagando a lo largo de toda la representación. En el montaje quedan pa-

tentes los acelerones y los puntos muertos, las tensiones y los vacíos. Cuando parece que va a pasar algo, no pasa nada. Todo ello descabala un tanto el ritmo escénico que sólo se recobra al final, cuando hay una acción dramática concreta.

Por otro lado, el exagerado naturalismo de la puesta en escena marca constantemente los límites propios de esta técnica. Responsabilidad que comparte con el escenógrafo Carlos Citrynowski, que en esta ocasión no ha acertado. Un escenario pequeño como el del Bellas Artes no puede empequeñecerse aún más con tal acumulación de elementos, por muy bellos y sugestivos que éstos sean. Era preciso agrandar el espacio escénico, no abarrotarlo. Cuando, por ejemplo, en el picnic se reúnen prácticamente todos los personajes, la escena parece el metro en hora punta y, a pesar de la habilidad del director para mover a tanta gente, no puede uno desprenderse de una sensación de agobio.

El «naturalismo» aquí, a pesar de los esfuerzos de los intérpretes, resulta una convención que debemos imponernos a nosotros mismos y que se rompe, a veces, por la inverosimilitud de ciertos detalles. Cuando en una pelea realista saltan por los aires sillas y veladores y uno de éstos cae sobre el patio de butacas teniendo que ser parado por el di-

rector general de Teatro, uno piensa que asiste a los límites intrínsecos de un naturalismo exageradamente asumido.

A pesar de estas objeciones debo señalar que estamos ante un espectáculo de calidad. Que hay una brillantez general muy estimable. Y que una de las cosas más interesantes del texto —la relación cambiante y agresiva entre parejas— está estupidamente potenciada y evidencia un profundo análisis de la obra.

Con la interpretación ocurrió algo curioso el día del estreno. Una compañía excelente, una de las compañías más sólidas que últimamente se ha reunido en un escenario español, se dejó dominar por unos nervios inexplicables. La anécdota no tiene importancia y las aguas habrán vuelto a su cauce en sugestivas representaciones. Creo que uno de los mayores atractivos de esta función reside precisamente en presenciar la apasionada entrega de gente como Julieta Serrano, Joaquín Hinojosa, Eusebio Poncela, Berta Riaza, Paco Guijar, Manuel Aleixandre, Alfredo Lucchetti y todos los demás. A destacar la agradabilísima sorpresa de la interpretación soberbia de Jeaninne Mestre.

Una obra, pues, compleja, ardorosa y de difícil montaje. Una experiencia teatral válida para el Centro Democrático que —así debe ser— proporciona elementos para la discusión.

Fotogramas, n.º 1622
5-XII-79

El niño como agente subversivo

Jaume Melendres

De las dos novedades teatrales de la semana, una —«La noche de Molly Bloom»— ha pasado total y lamentablemente desapercibida. La segunda —«Victor o els nens al poder»— corre este mismo injusto riesgo si el público no decide vencer su pereza para visitar el TNC de San Andreu (1).

«La noche de Molly Bloom» proviene de las páginas finales de aquel «Ulysses» de James Joyce,

que tuvo y tiene la enorme virtud de haber influido incluso sobre quienes jamás leyeron la novela o desconocen su existencia. Joyce fue también autor teatral (existe versión castellana de sus «Exiliados»), pero en este terreno su influjo fue menor; menor tal vez su interés.

Así debe habérselo parecido a José Sanchis, rastreador para el teatro de textos no teatrales, que acaba de intentar la aventura de

convertir el «monólogo interior» de Molly Bloom en un monólogo escénico y de dirigirlo él mismo para su grupo, «El teatro frontezizo».

El trabajo de Sanchis en ambos campos es excelente, y excelente es también la labor de la actriz Magüi Mira. Una nueva actriz que, falta de ocasiones o contratos, se refugia en la actuación en solitario y que da un gran salto, si no hacia la fama, si ha-

cia la perfección. Sentada o recostada sobre su cama, Magüi Mira nos ata a ella y bajo la aparente inconexión de su discurso —tan próximo a la escritura automática, donde la forma se funde más que nunca con el fondo— nos dibuja la suave, soñolienta tragedia de una mujer llamada Flor (Bloom) y marchitada por el sopor vital. Y precisamente porque se trata de un discurso interior, sin interlocutores, Mira rehúye todo lo que a éstos

podiera impresionar. No se buscan efectos especiales cuando uno se habla a sí mismo. Imágenes brutalmente eróticas se mezclan con las imágenes más brutalmente banales o domésticas y, de este modo, Magüi Mira consigue que la vida se yerga ante nosotros como un tejido compacto y, precisamente por ello, transparente. Su trabajo, en suma, es mucho más que un ejercicio: es un resultado brillante que merece amplias audiencias.

Las merece también el «Victor o els nens al poder», después que se hayan introducido algunos retoques a la puesta en escena que fue presentada hace unos meses en el Romea. Se ve en seguida que Santiago Sans ama apasionadamente este texto, considerado como cimero dentro del escaso teatro que produjo el surrealismo, y ahí está con toda su carga revulsiva este niño grande al que Vitrac, deformando su

propio nombre (Vitrac-Vitroc-Victor) confió la tarea de impugnar los hábitos familiares y teatrales de los años veinte.

Los dos primeros actos son sencillamente impecables. El tercero se resiente del cambio de registro impuesto por el propio texto. Sans llena de ideas el escenario, pero no consigue que cuajen en algo unitario, no encuentra el tono justo para resolver el tremendo problema planteado por Vitrac: destruir las convenciones sin destruir al mismo tiempo el interés, la tensión del público. La interpretación, hasta ese momento de altísimo nivel, pierde algunos enteros al perderse un poco la carta de navegar.

Quiero destacar, finalmente, el magnífico dispositivo escénico creado por Cesc Candini y Ramon Martí. Creo que el TNC ha demostrado que la economía



y la belleza no son siempre incompatibles, sobre todo si alguien se esfuerza por encontrar soluciones. Bravo por el TNC.

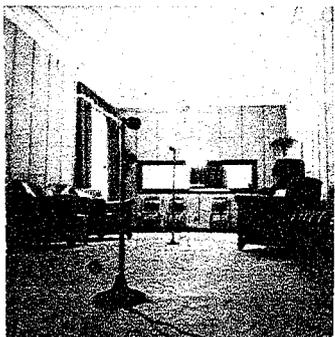
(1) «La noche de Molly Bloom», de Joyce. Teatro Fronterizo. Dirección y dramaturgia de José Sanchís. Interpretación. Magüi Mira y M. Dueso. Plástica, R. Ivars. Estreno: Instituto Británico, 16-XI-79.

«Victor o el nens al poder», de Roger Vitrac. Col·lectiu Ignasi Iglésias. Intérpretes: Francesc Luchetti, Carles Sales, Lurdes Barba, Montse Calsapeu, Judit Vinyoles, Boris Ruiz, Marta Molins, Jordi Bosch, Núria Duran. Dirección: Santiago Sans. Estreno: TNC, 14-11-79.

Francesc Luchetti

RNE al alcance de todos

Rosa M.^a Olivares



Desde estos estudios heroicos hasta los actuales, la radio tiene la voluntad de llegar a todo el país

Parece ser que RNE intenta relanzar su imagen de medio de

comunicación social. Por lo menos eso es lo que se desprende de la publicidad aparecida últimamente en los diarios madrileños.

Su slogan «RNE al alcance de todos» intenta definir una situación hegemónica respecto al resto de las emisoras, y de monopolio en cuanto a la difusión nacional de su programación. Hasta aquí todo va bien. Pero si hablamos con oyentes de distintas ciudades españolas, empezamos a ver las pegas de esta tan brillante y tan oportuna publicidad (la audiencia de radio está en un continuo «crescendo»).

Pero la realidad es que el servicio estatal de radio, a pesar de contar con más emisoras que ninguna otra cadena, con unos medios superiores a los que

pueda tener cualquiera otra empresa, y con más prerrogativas que nadie (como ejemplo baste ver la distribución de frecuencias, donde a RNE se le otorgan cuatro de ámbito nacional), no está al alcance de todos. Y en los casos en que llega, no llega en las mejores condiciones de emisión.

En primer lugar los programas grabados en estéreo solamente se reciben en estéreo en Madrid (estos programas son especialmente musicales y alguna radionovela). Al resto de España no llega, porque falta habilitar los repetidores con unos pequeños artilugios que permitan la transmisión a todas las zonas de España del estéreo. En segundo lugar, el alcance nacional de su programación es

poco más que un buen propósito. Hay muchas zonas de España donde no llega alguno de sus tres canales, o donde no llegan ninguno. Otros sitios donde unos días se oye y otros no. En Valladolid no llega el I canal nada más que de vez en cuando, y eso que es el que transmite por onda media. Otra zona olvidada por la radio del Estado es Extremadura, con una sola emisora (en Cáceres), donde los programas nacionales se reciben en peores condiciones que los emitidos por las emisoras portuguesas, incluidas las de frecuencia modulada. Esto mismo sucede, aunque en diferentes medidas, en Andalucía y Canarias con las emisoras de Africa. Y así hasta que nos cansemos.

Paseo por la pasión emponzoñada

Jorge Berlanga

En una librería, una mañana de spleen ciudadano, un libro, oculto en certero lugar entre un maremagnum de distintos volúmenes, se apodera instantáneamente de mi atención distraída. Lo cojo sin saber por qué ¿Qué es esto?: La pasión del

Barón de Hakeldama según San Hakeldama. ¿Es que todavía hay santos que son capaces de escribir en vez de dedicarse exclusivamente a la embriaguez y a los padecimientos de la locura? Lo ojeo: «Desde los griegos sabemos que la existencia puede medirse

con lo imposible, porque en lo más oscuro del intelecto humano duerme una ilimitada libertad que todo puede iluminarlo hasta dejar ciego», «La verdadera soledad no se interrumpe jamás, y subproductos tales como la melancolía, no son inherentes a ella,

aunque, a menudo, la acompañen»; «El mono, efectivamente, se había suicidado, pero no había matado al viejo zapatero... Me lo llevo. Lo leo. ¿Quién es el barón de Hakeldama? Un aristócrata con latifundios neurónicos cultivados de razón

Revelación de Juan Margallo

José Antonio Gabriel y Galán

A Sastre le está ocurriendo, en cierto modo, y salvando las distancias, lo que a Godard. Su interna coherencia ideológica le hace huir del teatro comercial tradicional o del teatro oficial de calidad para precipitarle en el marginal, de barrio o independiente. Quizá en el caso de Alfonso Sastre no se trata de una estricta decisión voluntaria, sino algo más bien impuesto por unas determinadas circunstancias. La cuestión está en que los resultados, tanto en el ejemplo Godard como en el Sastre, son más bien problemáticos.

Ahora en «El Gayo Vallecano» le han montado una pieza que él escribió durante su estancia en la cárcel de Carabanchel. Los destinatarios eran los propios presos; por eso es una obra de circunstancias. Los del «Gayo Vallecano» la han alargado hasta conseguir una función normal bajo el título «Ahola no es de leil».

El texto de Sastre es una especie de parábola brechtiana pasada por la picaresca española. Dos soldados hispanos (para más señas Rinconete y Cortado), en la guerra de Cuba, reciben la orden de llevar a La Habana a un chino condenado a muerte. Para los soldados el trayecto es un auténtico descanso festivo. Pero el chino se les escapa en un momento dado. Llegan a La Habana y solucionan la papeleta cogiendo al primer chino que encuentran y presentándolo a las autoridades como el sentenciado. Hay un estrambote en el que se descubre que el chino escapado tampoco era el verdadero condenado, sino que los dos soldados anteriores encargados de su custodia habían repetido la misma operación.

Como el texto quedaba corto, los del Gayo han decidido pro-

seguir el tinglado situando posteriormente la acción en la guerra del Sáhara. Este alargamiento va en perjuicio de la justa medida que la obra tenía en la intención del autor.

La pieza de Sastre es, pues, una parábola simple, cuyos objetivos ideológicos se alcanzan a ver rápidamente, tras lo cual no queda nada, ni siquiera la sorpresa. Es una obra menor en la producción del autor. Y poco más debiera añadir si no fuese por el excelente trabajo que con este texto ha desarrollado Juan Margallo en la dirección.

A mí me ha sorprendido favorablemente porque tenía encasillado a Margallo en el nefasto estilo del último Tábano. Este trabajo supone un salto adelante considerable por lo que tiene de madurez, de derroche imaginativo, de profundo conocimiento de las posibilidades teatrales. La economía de medios es aquí una pirueta magnífica que Margallo sabe aprovechar en beneficio propio. No es sólo la agilísima concepción del espacio escénico y del empleo de materiales, sino sobre todo el haber sabido exprimir hasta las últimas gotas de teatralidad a un texto no muy sobrado de ello.

El teatro español atraviesa una aguda crisis de directores. Por eso este descubrimiento -revelación de Margallo es un acontecimiento felicísimo. Es de esperar que se lance a empeños de mayor envergadura.

Título: «Ahola no es de leil»

Autor: Alfonso Sastre.

Intérpretes: Grupo Estable de el Gayo Vallecano.

Director: Juan Margallo.

Teatro: «El Gayo Vallecano»



Rosa M.ª Sardá

Tres descripciones de un paisaje

Jaume Melendres

El montaje de «Descripció d'un paisatge» con que inicia su trayectoria pública el Teatro Estable de Barcelona, nuevo inquilino del Romea, es el ejemplo mismo del trabajo en antequipo. Lo han hecho, comanditariamente, en los puestos clave, Josep M. Benet, Juan Ollé y Iago Pericot.

Salvo raras excepciones, Benet había escrito siempre un mismo texto: la descripción realista de un mundo que dictó Franco. Con «Quan la ràdio parlava de Franco», Benet liquidó esa dramaturgia tan personal, tan biográfica, y decidió abrir nuevos caminos a su imaginación. Escribió entonces «Descripció d'un paisatge», la mejor —insisto— de sus obras. He oído decir que se trata de un remedo de Espriu. No es verdad: aunque se base en una tragedia griega, aunque en ella figure un narrador a la manera de l'Altíssim de la «Primera història d'Esther», «Descripció d'un paisatge» no es un texto espriuano. La invención es mucho más antigua, mucho más universal. Benet recurre a ella para darnos, abandonando el tono documental y naturalista de los textos

anteriores, sus ideas personales. Algunos aseguran que se trata de ideas, si no reaccionarias, muy ambiguas. Y cierto es que «Descripció d'un paisatge» puede ser leída como la justificación humanista de un dictador. Los dictadores matan y torturan, viene a decir Benet, pero tienen un corazón que late y pueden ser salomónicamente justicieros. Es mucho peor, añade Benet, el crimen individual que el crimen social. Eso opina Benet, y está en su derecho. Y sobre todo, lo hace con un atrevimiento formal indiscutible, muy próximo a las aportaciones recientes de la narrativa, tan difícilmente incorporables a la escena.

Luego está Joan Ollé. Fue ya el director de «Quan la ràdio...», pero jamás comprenderé por qué Ollé dirige textos de Benet. Ollé nunca ha sido un director preocupado por la narración de una historia. Es director de collages. Sus mejores trabajos son «Nocturn per a acordió» (sobre textos de Papasseit), «No hablaré en clase» (de carácter documental) y «Plany per la mort d'Enric Ribera». La puesta en escena de «Descripció...» demuestra hasta la saciedad que Benet y Ollé son dos universos inconexos: Ollé se limita a programar razonables entradas y salidas, a exigir solemnidad de los actores y a echar fuera las pelotas escenográficas.

Venus de nylon

Jaume Melendres

La Cúpula Venus, nuestro único local de cabaret, goza de tres problemas principales.

El más grave es que sólo quienes han ido alguna vez saben donde está. Es un local parecido a los libros de poesía: únicamente los iniciados conocen su existencia y esto, desde el punto de vista comercial, resulta fastidioso.

A la ausencia de signos externos de placer se le añade un segundo problema: ir al cabaret todavía (o ya) no forma parte de nuestros usos y costumbres; es un acto que reviste la misma solemnidad que comprar una entrada de ópera o teatro. Constituye una excepción. La televisión, doméstica y gratuita, se ha apoderado de las antiguas funciones del cabaret: tomar una copa, pelearse o amar, aburrirse o reír, estar solo o con alguien, largarse o dejarse sorprender mientras alguien nos incita a la copa, a la pelea o al amor, al tedio o la risa, a la compañía y a la soledad, a dormir o a soñar.

El tercer problema es de orden técnico, acústico.

A causa del primero, «Si no vols tassa, tassa i mitja» tiene una audiencia injusta a todas luces, al menos en los días laborables, que son aquellos en que más necesario es el reposo. Ni siquiera la actuación personal de Oriol Tramvia, pese a su nombre no contaminante, consigue arrastrar al ciudadano. Y sin embargo no llueve.

A causa del segundo problema, se tiende a considerar un espectáculo de cabaret

como un objeto artístico que debe ser sometido a un juicio de conjunto, olvidando que lo esencial del género es ser sumatorio o adición. No se puede ir a ver «Si no vols tassa...» como se va a ver «Les tres germanes», por ejemplo. Si adoptásemos esa misma actitud, diríamos que el espectáculo actual de la Cúpula es irregular. Hay números con garra y otros sin. Pero desde la perspectiva del cabaret, podemos decir que la Cúpula ofrece una noche con momentos brillantes para todos los públicos. Yo destacaría el **blue** de Oriol Tramvia, el «**Es mi hombre**» de Núria Massot (obsérvese ahí la profunda relación entre la textura del vestido y la textura de la voz), el «Tinc una pipa com un cabàs» que canta Lloles y el «Mandolino, mandolino» que ésta comparte con Dolça, la vedette de Torroella de Montgrí. Pero éste es sólo mi menú, en una carta amplia, cuya lectura deta-



La gente de la Cúpula Venus

llada jamás quita el apetito. «Si no vols tassa...» es, en cierto modo, una respuesta lúdica en el seno de esta crispada polémica que pretende enfrentar a catalanes y a inmigrados: es un espectáculo formado con materiales de aluvión, desde Sevilla a Chicago, donde las lenguas se mezclan, erótica y socialmente, bajo un registro que, sin confusión, podemos calificar de catalán.

A causa del tercer y acústico problema, el espectador no aprecia en su justa medida la renuncia de la Cúpula al **play back**. En «Si no vols tassa...» hay todas las legítimas trampas que se es-

peran de un espectáculo, pero no hay el cartón con que otras veces, vampirizando esfuerzos ajenos, envolvían el esfuerzo propio. Aquí todo es en vivo. Sólo hay que lamentar que los instrumentos, electrificados, devoren a su hija preferida: la voz humana.

Contra viento y marea, Roba Estesa sigue su camino. No sea viento, no sea marea.

Título: «Si no vols tassa, tassa y mitja».

Estreno: Cúpula Venus, 1-XII-79.

Compañía: Roba Estesa.

Dirección: Núria Massot.

Paco Nieva resucita gloriosamente a Cervantes

José Antonio Gabriel y Galán

En el país de Cervantes resulta que se desconoce a Cervantes cuando sin Cervantes este país sería mucho menos país. Al cabo de más de tres siglos hemos podido asistir a un estreno de la categoría de «Los baños de Argel». Así estamos: en el país del gran Siglo de Oro aún está por estrenarse una obra maestra universal como es «La serrana de la Vera», de Vélez de Guevara. Parece claro que España no merece una literatura como la que ha tenido.

El caso es que al cabo de los siglos don Miguel de Cervantes, a quien sólo la modestia impide resucitar y escupir, consigue encontrar empresario para estrenar sus «Baños de Argel».

Este texto es un «collage» en el que Cervantes recuerda su esclavitud en el norte de Africa, y que más tarde trasladaría a la novela del **Cautivo**. La genialidad de ciertos españoles —Cervantes, Valle— se demuestra en que van largamente por delante de su tiempo.

Reconciliación

En la sala pequeña del Institut del Teatre (Baixa de Sant Pere), el colectivo «La Cuina de les Arts» inicia su segunda temporada



«Claqué» no viene de «claque» (aplausos). Significa, en francés, la parte del zapato que envuelve el pie, o la danza que tiene a ese zapato como protagonista

EL mundo del escenario se divide en dos grandes trabajos: el de quienes trabajan frente al público, y tienen nombre, y el de quienes, anónimamente, trabajan en la sombra de las tareas técnicas. El primero, a su vez, se divide en dos: el de los actores y el de los artistas. Y paradójicamente, nadie reconoce que los llamados artistas hagan arte. Ellos —malabaristas, payasos, cómicos, prestidigitadores— son el proletariado del escenario: altamente cualificados, son capaces de realizar operaciones de elevada complejidad técnica, que requieren largos y duros años de aprendizaje. Los actores «de drama» son el ocasional, no hacen otra cosa que pronunciar un texto que no han escrito, bajo las directrices de un extraño, y sin embargo, aunque a menudo ganen menos dinero, gozan de un prestigio moral superior. ¿Por qué extraña razón un dentista tiene menos prestigio que un cardiólogo, y un peluquero menos que un dentista? ¿Por qué un malabarista es menos que un actor que sale y dice «La cena está servida» cuando este actor ni siquiera sabe servir una mesa?

La Cuina de les Arts está rompiendo esta muralla. En primer lugar, traslada a los artistas a un lugar donde se supone que se hace arte. La gente, allí, se sienta de forma distinta, los focos están colocados de otra manera, los precios son más bajos. Nadie pretende ganar fortunas (o nadie se arriesga a perderlas) a costa del trabajo ajeno. Cierro es que Els Magijus repiten sus trucos de siempre. Pero por el mero hecho de la descontextualización geográfica, adquieren una nueva dimensión: su estética ochocentista y su contemporánea habilidad son algo más que una mera exhibición virtuosa. Alcanza categoría de discurso, de filosofía. Desbordan la lógica escolástica según

la cual A no es —A. Desbordan según la cual A contiene a —A. Van mucho más allá: un pañuelo no sólo es un pañuelo: un pañuelo no, es, tampoco, un antipañuelo; puede ser otra cosa absolutamente distinta, puede ser una paloma o una flor. Lo que no se lee en la televisión o en la sala de fiestas, se lee en la Cuina de les Arts.

La reconciliación no acaba aquí. Además, estos números aparecen inmersos en un conjunto, en un «Menú de Varietats» donde se incluye también un género —el mimo— que pertenece por herencia a la clase superior: la de los actores. Es algo así como poner sardinas en una carta a base de langostas. Y confrontados, ambos alimentos reducen los aprioris gustati-

vos del comensal y uno puede acabar prefiriendo manjares que habíamos calificado de vulgares. Entre la pretensión surrealista de un número de mimo como «El somni de la raó», de indudables ambiciones, y el terrorífico surrealismo de Yuriko & Susuky y sus platos con furor giratorio, yo prefiero el segundo.

Ciertamente, el espectáculo exige algunos retoques. Cesc Queral debe tomarle el pulso a su nuevo público; Fàbrega y Calderón debieran someter su mimer a un mímico dramaturgo; el grupo Claqué a Tres debiera

evitar las dudas que supera largamente en su último número.

Se trata, sin embargo, de pequeños detalles que no consiguen empañar la noche.

Estreno: Teatre de l'Institut, 7-XII-79. Intèrpretes: Cesc Queral, Mercè Cortadas, Mireia Font, Toni Mira, Yuriko, Susuky, Magicus, Jordi Fàbrega, Antoni Calderón. Escenografía: Lluís Alba. Direcció: J. Fàbrega, A. Calderón, A. Santacana.

Jaume Melendres

Un caballo llamado deseo

*Tolstoi adaptado por dos autores
soviéticos actuales y ofrecido
a la concurrencia
de la mano de Manuel Collado*

«HISTORIA de un caballo» es una adaptación de un cuento de León Tolstoi debida al dramaturgo ruso Rozovsky y al poeta Riashentseu (ambos sobre los cuarenta años). Estamos, pues, ante un exponente del teatro ruso actual. Al igual que en el cine, los soviéticos han abandonado el realismo garbancero por otro más estilizado, lírico y, en ocasiones, como en esta, casi mágico.

Es una obra original que está dando la vuelta al mundo. Se representó el verano pasado en el Festival de Avignon y más de una boca se quedó abierta de estupefacción. Entre otros la de

Manuel Collado, hombre de teatro joven, audaz y ambicioso, que últimamente compagina la producción con la dirección. El caso es que, efectivamente, hacían falta elevadas dosis de valor para traerse aquí un espectáculo que sorprenderá a la afición. Un espectáculo que responde a la idiosincrasia eslava, un espectáculo plástico-musical, de expresión fabulosa (de fábula), de altos costes y para el cual se requería una compañía específicamente adiestrada en unas artes que no son las típicas de la escena española.

A pesar de todo, Collado se empenó y ahí está el tinglado: diecinueve intérpretes, siete músicos, un director de mimo-

grafía (el belga Frederick), coordinación vocal (Dina Rot), escenografía, iluminación y vestuario (Carlos Cytrinowski), etc., etc. Lo menos que cabe desearle es suerte, pues el espectáculo posee una dignidad indudable y para llegar al nivel obtenido ha habido que dejar atrás muchos cientos de horas de trabajo y disciplina. Pero vayamos por partes.

«Historia de un caballo» es un cuento infantil, una fabula característica de la literatura rusa. Una historia simple, clara, elemental, que esconde una significación humanista no menos simple, clara y elemental. Relata la vida de un caballo pío (en este sentido es la historia de una marginación) con todos sus avatares, desde la infancia pasando por el momento cumbre en que vence en una carrera hasta la decadencia final y el sacrificio. Junto al mundo de los caballos está al mundo de los hombres, los distintos propieta-

punto de vista

Hacen esta sección: **LIBROS:** Jorge Berlanga. **RADIO:** Rosa M.^a Olivares. **RITMO Y MELODIA:** Angel Casas. **TEATRO:** José Antonio Gabriel y Galán y Jaume Melendres.

TEATRO

El siglo de los actores

El actor tiene el poder de asombrarnos y enmudecernos, se apodera de nosotros o produce nuestro rechazo.

Hay un libro que explica por qué

LA literatura sobre el actor forma una inmensa montaña de papel cuyas dos laderas tienen, extrañamente, alturas distintas. La más alta y fácil de subir trata de la vida pública - privada de los intérpretes (sólo algunos, por supuesto), de sus ambiciones, éxitos y rencillas. La más baja, y a la vez más dura, intenta penetrar los aspectos técnicos del trabajo actoral, los cuales encierran siempre, bajo su aparente neutralidad, puntos de vista éticos.

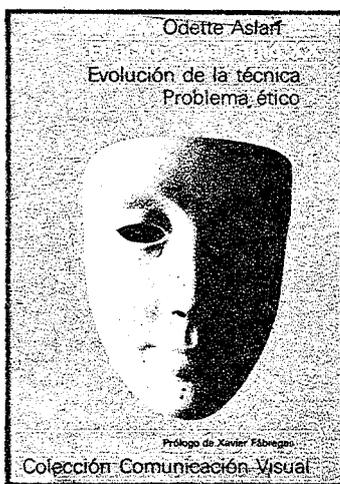
En esta ladera hallamos documentos muy antiguos. Desde Goethe hasta hoy, la historia del teatro está jalada de grandes tratados teóricos sobre el actor. Diderot, Lessing, Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski (por citar sólo los nombres más sobresalientes) nos han dicho su verdad sobre el asunto. El del actor es un arte tan rico que admite muchas verdades y todo el mundo, cuando lanza una de nueva, sabe que forzosamente será parcial.

Ante esta situación, resulta laborioso adquirir una visión de conjunto. Sólo los eruditos o los profesionales más curiosos y conscientes completan la ascensión de la ladera norte.

Odette Aslan facilita la tarea abriendo la vía rápida del

manual. Aunque limita su campo al siglo XX, éste bien puede ser llamado el siglo de los actores. Su poder sobre el mundo nunca había sido tan grande, tan masivo. ¿Cómo se fabrica este producto?

Odette Aslan responde a esa pregunta. El suyo es un libro serio, riguroso, culto y tiene, además, la enorme virtud de no ser excesivamente francés. Nadie será mejor profesional por haberlo leído, pero todos se hallarán en



mejores condiciones para serlo. El saber es como un fondo de maquillaje: no

constituye maquillaje en sí mismo, no es belleza propiamente dicha, pero resulta imprescindible.

¿Libro para profesionales? Tal vez. Pero también libro para espectadores de teatro o cine que en alguna ocasión se hayan preguntado cuál es la ciencia, necesariamente oculta, por la que el tiempo de un gesto o de una voz puede levantar toneladas de odio o de pasión. Para aquellos espectadores que no están seguros de que los actores hayan nacido con el carnet del sindicato entre los labios.

Jaume Melendres

Editorial Gili. Col. «Comunicación Visual». Trad. Joan Giner. Con prólogo de X. Fàbregas. Barcelona, 1979.

Nuevo teatro para el viejo Lope

Los clásicos se ponen de moda, o por lo menos las compañías, estables o no, se atreven a enfrentarse con ellos, ya que no con noveles

UN nuevo teatro ha abierto sus puertas en Madrid. Se llama Espronceda 34 y su principal característica es su

versatilidad para ofrecer disposiciones especiales distintas de la tradicional italiana.

Se inaugura con un clásico y se aprovecha la

oportunidad para presentar la estructura del viejo corral de comedias, como el de Almagro. En este ámbito, el Teatro Estable Castellano, al que veo algo desinflado esta temporada, se encara con «La dama boba», de Lope de Vega. Este año los clásicos españoles van bien servidos, lo cual es buena noticia. Ya que nadie quiere enfrentarse

¿Una especie que se extingue?

El principio de estos 80 puede ser un buen momento para la salida de un Diccionario de la Literatura Catalana en el que se da cuenta de algo tan significativo como la nómina de autores teatrales a lo largo de cinco siglos

El año 1979 vio nacer y morir, tanto en Barcelona como en Madrid, una crispada polémica, a veces absurda, sobre la existencia o inexistencia de autores teatrales autóctonos. En Catalunya se barajaron nombres y se calibraron textos. Pero a nadie se le ocurrió realizar la elemental operación del recuento. ¿Cuántos dramaturgos vivos tiene el teatro catalán?

Varios millones, probablemente, si es cierto aquello de que cada ciudadano escribe tarde o temprano su obra de teatro. Ciñámonos, sin embargo, a los reconocidos como tales y tomemos como criterio de reconocimiento (no del todo exacto porque hay omisiones e intromisiones muy discutibles) su inclusión en el completísimo «Diccionari de la Literatura Catalana» que, bajo la dirección de Joaquim Molas y Josep Massot acaba de publicar Edicions 62. Pues bien, según esta guía, el teatro catalán comienza la década de los ochenta con 51 dramaturgos vivos, con obra estrenada, editada o premiada.

¿Es mucho? ¿Es poco? Poco si tenemos en cuenta que todos cabríamos en un par de autocares medianos: nuestro teatro, demográficamente, no da ni siquiera para un charter. Pero la cifra parece más digna si la comparamos con la población: hay algo más de un dramaturgo

solvente por cada diez mil catalanoparlantes.

Vayamos más allá. ¿Cuántos dramaturgos ha tenido el teatro catalán a lo largo de toda su historia? Creo que nadie hasta hoy se había formulado esta pregunta tan básica y, por supuesto, nadie había respondido explícitamente a ella. ¿Se cuentan por centenas, por miles o por decenas de miles?

He aquí el dato exacto: desde 1480, año en que nació el valenciano Joan Ferrandis, pariente de Boscán y autor de «La visita», hasta 1954, en que nace el más joven de los incluidos en el DLC (el también valenciano Josep Ll. Sirera), sólo hemos tenido **trecientos cincuenta y dos** dramaturgos. El 70% de ellos nació en Catalunya, el 16% en el País Valencià, el 12% en Les Illes y el resto en el Rossellón.

Esa nómina tan irrisoria tiene una explicación política sobradamente conocida. Durante siglos, la cultura catalana escrita vive en perpetua agonía. Sólo se recupera en el XIX: desde 1800 hasta hoy, nacen 292 autores, es decir el 83% de todo nuestro censo teatral. Sobre todo, en la segunda mitad del siglo: 1860-1910 es el período de mayor boom demográfico del teatro catalán, y 1890-1939 la época de su real esplendor.

La guerra trunca el impulso, y



«Planys per la mort d'Enric Ribera», obra del más joven de los 51

brutalmente. Después de ella sólo han nacido diez dramaturgos «diccionariables». Pongamos que sean veinte en realidad. Esos 51 autores vivos que censábamos al principio son, en su mayor parte, de antes de la

guerra; nuestra nómina es vieja. Si no cambia la tendencia, la especie parece en vías de extinción. A ver si Brigitte Bardot se acuerda de nosotros. O la Generalitat.

Jaume Melendres

Flash empresas



PACO RABANNE CREA PARA CALANDRE UNA LINEA DE BAÑO

Como complemento de su perfume CALANDRE, Paco Rabanne crea una línea completa para el baño compuesta de: Gel espumoso, Leche perfumada para el cuerpo, Talco y Aceite de baño.

Estos productos mantienen el perfume de CALANDRE con su característica floral, al cual se une un toque metálico que le confiere su joven, original y seductora personalidad.

Punto de vista

Hacen esta sección: **LIBROS:** Jorge Berlanga. **RADIO:** Rosa M.^a Olivares. **RITMO Y MELODIA:** Angel Casas. **TEATRO:** José Antonio Gabriel y Galán y Jaume Melendres.

Fotografías n.º 1629, 23-1-1980

TEATRO

Misa negra, camisa blanca y negra

Hay una redundante maldición que planea sobre los autores considerados «malditos».

Y es que cuando llega el momento de que su voz —su vida— llegue al público, se les entrega a través de alambicados procedimientos que oscurecen todavía más sus temidas palabras

«Una temporada a l'infern», con casi todos los textos que Rimbaud compuso en 1873 bajo este mismo título (muy bien traducidos por Palau i Fabre), está interpretado por dos actores cuyos trabajos son tan opuestos entre sí como sus respectivos vestuarios. Blanco el uno, negro el otro. Se trata, probablemente, de una decisión consciente. Ocurre, sin embargo, que no se ve por ninguna parte qué interés pueda tener optar a la vez por lo bueno y por lo malo, dar a conocer textos de Rimbaud y darlos a desconocer.

El fragmento inicial del espectáculo, con Daniel Esteban en primer plano, puede ser considerado como un mero trabajo de expresión corporal sobre un fondo verbal atribuible al poeta francés. Esteban nos ofrece movimientos de ballet, da vueltas sobre sí mismo con agilidad indiscutible y sin dejar de hablar, compone plásticas figuras y ensaya muecas de poeta maldito, de adolescente depravado, prematuramente endurecido. Rimbaud, así, se ve «recuperado». Pero no por la Administración Pública que financia la representación (en este caso el Ayun-

No sé si la culpa es de Daniel Esteban, o de su compañero Josep Costa, responsable de la dirección. En todo caso, cuando le llega el turno, Josep Costa se comporta de modo bien distinto. Es sobrio. Sabe aprovechar pequeños músculos del rostro, busca los registros gra-

fern». No sé por qué razones, siempre que se recurre a los malditos se hace un teatro ritualista y contorsionista, en el que el actor está condenado a sufrir mucho, a sufrir al modo de Grotowsky. Es una maldición que pesa hoy sobre los malditos.

Algo hay que decir, en fin, sobre el lugar donde se desarrollan los hechos. Es del todo loable el esfuerzo del Ayuntamiento por poner a disposición del arte escénico espacios de propiedad municipal. Pero la Capilla de la Santa Creu no es un lugar apto para el teatro. Los sonidos rebotan hasta el infinito, las imágenes —salvo en la primera fila— se mezclan con las cabezas de los espectadores más puntuales, y el frío se apodera del conjunto, porque resulta técnicamente imposible calentar más de mil quinientos metros cuadrados con ocho resistencias propias de un cuarto de baño. Habría que replantear esta política de aprovechamiento a ultranza.

Jaume Melendres



Rimbaud tampoco tuvo suerte en el cine (foto correspondiente a «Una temporada en el infierno», de Nelo Risi, que interpretaron Terrence Stamp como Rimbaud y Jean-Claude Brialy como Verlaine)

tamiento de Barcelona, como en Sitges fue el Ministerio de Cultura Central). Se ve recuperado por la estética dulzona, casi plastificada, de los tópicos teatrales, aunque sea de los nuevos tópicos. Los nuevos guiños. Rimbaud, bajo la expresión corporal y la solemnidad de unas capas más monacales que demoniacas, pierde toda su

agresividad. Cuando dice el texto de «El esposo infernal», Rimbaud se asoma al escenario por primera vez. Reencarnado en Costa, Rimbaud sabe lo que dice.

Tiempo atrás, vi en el mismo lugar un espectáculo sobre textos de otro poeta maldito («Los cantos de Maldoror», de Lautréamont) que se parecía mucho a «Una temporada a l'in-

(1) Título: «Una temporada a l'infern». Autor: Arthur Rimbaud. Trad.: Josep Palau i Fabre. Intérpretes: Daniel Esteban y Josep Costa. Música: Juan Cebrián. Espacio: Taller K. Vestuario: Montserrat Fontova. Dramaturgia y dirección: Josep Costa. Presentado por el Grup Kaddish, de El Prat de Llobregat, en la Capella de la Santa Creu.

Punto de vista

Hacen esta sección: **LIBROS:** Jorge Berlanga. **RITMO Y MELODIA:** Angel Casas. **TEATRO:** José Antonio Gabriel y Galán y Jaume Melendres.

TEATRO

Y ahora nos cantan la posguerra

La extrema derecha no para. Ha cogido la costumbre de alquilar varios teatros desde los que lanza su mensaje y, a juzgar por diversos síntomas, no debe irle mal. Hay varios «autores» que trabajan para la causa y entre ellos, por derecho propio, Vizcaíno Casas ejerce de papa Clemente en este Palmar inaudito de los nostálgicos del franquismo

Vizcaíno comenzó su exitosa carrera librezca con estas remembranzas de posguerra, al principio sazonadas con una vergonzante patina nostálgica y ahora ya enteramente entregado a la más burda propaganda política, en pleno ejercicio «oposición» a la democracia.

Por mucho que se lo crean, la extrema derecha jamás ha tenido en este país capacidad de creación cultural, gracia ni sentido del espectáculo. «Cantando los 40» es una buena prueba de ello, puesto que se presenta como la quinta esencia de los valores de los auténticos años franquistas.

Hablar de nostalgia o de melancolía a propósito de este revival acongojante, sería conceder unas categorías de sensibilidad que está muy lejos de poseer. Hablar de humor es confundir éste con la grosería zafia de quienes se hacen cruces ante la avalancha pornográfica que nos invade a partir de los supuestos más chabacanos que quepa imaginar. Basta un simple botón de muestra. Un inenarrable personaje que actúa de chica progre le ofrece un porro a Marujita Díaz y ésta res-

ponde: «Prefiero una buena porra».

¿Y qué fue la España de los 40 que nos narra Vizcaíno? Elementos tan originales y definitivos como el gasógeno, la vaca lechera, el cocidito madrileño, el topolino, el nodo, la malta, los toreros, el gol de Zarra, Franco por encima de todo y la «banderita española». Esta es la visión de España de la extrema derecha. ¿Quién puede extrañarse de que nos sintamos avergonzados ante imagen tan pestilente de nuestro país?

La representación de este bochornoso espectáculo ni que decir tiene que constituyó un fervoroso acto de adhesión a Franco y a todo lo que representa. Esta obra de teatro musical ya la hemos visto en numerosas ocasiones. De puro repetida, pierde eficacia propagandística. La filosofía es evidentemente barata: esto de ahora es un caos, lo bueno era lo de antes. Y, claro está, hay gracias peculiares a costa

de Carrillo, Suárez, el Ayuntamiento y porque no pueden llegar a más.

Marujita Díaz canta los números musicales de la época de manera anodina, además de otras canciones procaces que no cuadran en quien representa el papel de novia de España, la España eterna, imperial, nacionalsindicalista, esa España que pone los pelos de punta a unos por unas razones y a otros por otras.

José Antonio Gabriel y Galán

«Cantando los 40».

Autor: Fernando Vizcaíno Casas. Intérpretes: Marujita Díaz, Andrés Magdaleno, María Casal y otros.

Teatro: Muñoz Seca.



Panorama desde el año cincuenta

Algo está pasando para que se vuelva al teatro de los años cincuenta, época en que los americanos lanzaron un nuevo tipo de teatro de estilo social-realista que hizo fortuna en todo el mundo. Cuando este teatro parecía enterrado por el paso del tiempo, parece que vuelve a imponerse. No me atrevo a interpretar la significación de este fenómeno, que podría resultar un arma de doble filo.

En cualquier caso, el Arthur Miller de «Panorama desde el puente» a mí personalmente me ha parecido vetusto y pasado, aunque es imposible no reconocer la redonda perfección de la obra y la pasión que contiene. Miller hacía un teatro sin una sola fisura, con una sabia dosificación del ritmo dramático. Nadie va a discutir su gran aportación al teatro contemporáneo y, sin embargo, tengo la impresión de que ha resistido peor el paso del tiempo



«D'aquí a cent anys...»

desfile de fantasmas. De viejas represiones transformadas en nostalgias. He aquí el mecanismo de la represión poetizada. Se abandona el chiste de actualidad para acercarse a la columna vertebral del mundo. Escuela. Religión. Música de sexos. La concavidad y la convexidad. El ser y el estar. El querer y el poder. La oferta y la no-demanda. To me or not to me.

Esta parte es mucho mejor que la primera porque trabaja a segundo grado. Se acerca a lo teatral, que es siempre un terrible tercer grado. Hay más osadía en la reproducción artística del pasado que en el presente artísticamente reproducido. Esa parte se aproxima mucho a la asociación de ideas, a la escritura automática de los surrealistas. Es un camino digno de exploración.

Técnicamente es flojo. Vive de otras rentas. No quiere decir nada. Nada puede decir. No hay «mensaje» alguno. ¿Collage de amarillentas fotos? Más bien «body-art», si no se le puede llamar body-recuerdo.

Es un espectáculo repleto de impurezas teatrales, pero vital. He aquí su mayor atractivo. Al igual que la obra de Joyce, debería llamarse «Exiliats».

Jaume Melendres

Título: «D'aquí a cent anys tots calvos».

Estreno: Sala Villarroel, de Barcelona.

Intérpretes: Pep Armengol, Elisa Crehuet, Joan Dupont, Pepa López, Miguel Rañé.

Coordinación: Ferran Rañé.

LIBROS

Haz el reportaje y corre

Para enterarse de cómo andan los tiempos que corremos, una de las novelas más marchosas y entretenidas que se han editado últimamente. Carreras, ritmo trepidante y una América que se descompone.

Si Michel Leiris consideraba la literatura como una tauromaquia, donde cada frase, cada párrafo, es un quite de muleta que juega con el peligro real de la cornada, Hunter S. Thompson considera el periodismo como una carrera de crashers (pilotos suicidas que estrellan sus coches, destrozan los de sus rivales, saltan por rampas y arriesgan en general su vida para aprender a distinguirla de la muerte), y también como una incursión entre los pieles rojas, una batalla junto a los ángeles del infierno, un despertar de droga en medio de Harlem... Ya sabemos que el «nuevo periodismo» impone a sus acólitos unas, ejem, casi tópicas premisas de visión subjetiva, crítica descarada, sensibilidad puesta al día y todas esas cosas. ¿Pero qué exige el periodismo «gonzo» al periodista ídem? Lo primero, ser Hunter Thompson, claro, que para algo es inventor del método y único representante en la Tierra. Lo segundo tomar la cantidad suficiente de alcohol, alucinógenos, o cualquier otra sustancia espiritiosa como para adquirir un estado más o menos permanente de hipersensibilización convulsiva. Lo tercero, lo cuarto, y así hasta el infinito, es una confluencia de factores tan inabarcable como América misma.

Miedo y asco en Las Vegas cuenta el viaje de Thompson y su abogado a la dorada ciudad para cubrir la información de una carrera de motos. Este pretexto mínimo les va a conducir, en un lujoso automóvil alquilado, completamente repleto de todo tipo de drogas, a una salvaje incursión en el corazón paroxístico de Norteamérica. Absolutamente pasados, sube que te baja con la trepidación química de sus cabezas, juegan con un vago proyecto de hallar el Sueño Americano. Pero el Sueño Americano hace ya tiempo que murió para dejar paso al insomnio permanente, alimentado de anfetaminas, de la fauna dispar de mesas de juego, salas de fiesta, hoteles y celdas de comisaría que pulula habitualmente por la ebriedad frenética de luces y repiqueteo de tragaperras que suponen Las Vegas.

Naturalmente, no hay rastros

del Sueño Americano (una camarera piensa que es una discoteca que hay unas calles más arriba), pero la pesadilla está por todas partes, amplificada por las cantidades ingentes de alucinógenos que tanto Hunter como su abogado se meten en el cuerpo y las inevitables caras de vampiros de transeúntes y porteros de club.

Bueno, la carrera de motos ni la ven siquiera, destrozan sus habitaciones, acumulan cuentas exorbitantes que naturalmente no pagan, alquilan nuevos coches, aún más lujosos (Thompson es especialista en manejar un sinfín de tarjetas de crédito falsas) y, ¡paradojas del destino!, reciben el encargo por parte de Rolling Stone de realizar un reportaje sobre una convención de políticas de estupefacientes que se celebra en la ciudad.

En fin, las situaciones son tan inverosímiles, incoherentes y alucinadas como la vida misma. Piénsese además en algo tan real como una Magnum 357 danzando por ahí; en seudónimos e improvisaciones teatrales continuas para salvarse de dar con los huesos en la cárcel; un ritmo tan trepidante que no te deja descanso y te obliga a leer el libro de un tirón, con ojos ansiosos y manos aferradoras (casi da pena soltarlo cuando se acaba).

Es una de las novelas más entretenidas y marchosas que se pueden leer últimamente por aquí y difícilmente se podrá uno enterar mejor que con ella de cómo andan los tiempos que corremos, de la decadencia de una sociedad embriagada de su propia desintegración y del desencanto de una determinada generación que aún pensó durante los años sesenta que podían hacer algo.

Periodismo o literatura, el Gonzo es una marca de la que se puede uno fiar. Esperemos que se sigan publicando por estas tierras los distintos horrores y ascos de Hunter S. Thompson, sus aventuras con los Hell Angels, los políticos, los futbolísticos, etcétera. Para recreo de nuestras paranoicas neuronas.

Jorge G. Berlanga

Hunter S. Thompson: «Miedo y asco en Las Vegas». Star Books. Barcelona, 1979.

El sueño de unas noches en exilio



José Bódalo y Montse Carulla

que, por ejemplo, Tennessee Williams.

José Luis Alonso ha montado la obra con una extraordinaria fidelidad a la época. Ha realizado un «revival» con todas las de la ley. Realismo a machamartillo. Cuando los personajes cenar, cenar de verdad, en tiempo y circunstancias reales. Es casi una puesta en escena hiperrealista y, desde esa óptica, su trabajo es magnífico. Controla todos los resortes, mantiene un gran sentido del ritmo y ha dirigido muy bien a los intérpretes. Todo obedece a una pura perspectiva realista en la que lo menos brillante es quizá el espacio escénico.

En la década de los cincuenta e incluso en buena parte de los sesenta, esta obra y este montaje hubieran provocado mi entusiasmo. Hoy, sin restarle méritos a una y a otro, debo reconocer que me deja un poco indiferente.

Pero es probable que el público no opine lo mismo que yo, porque parece seducido por la innegable fuerza del texto y de la interpretación. Lo cual significa que el público sigue anclado en una estética de hace veinticinco años. Ahora todos vuelven los ojos hacia la música, el teatro, la poesía, la moda de los años cincuenta. ¡Ah, aquello sí que era arte!

Me pregunto, a la vista de este «Panorama desde el puente», sobre la vigencia de tal

proposición. ¿Podría José Luis Alonso haber intentado otra visión del texto de Arthur Miller, que nos lo hubiera hecho más nuestro, más actual? ¿O habrémos de seguir admirando la solidez de una obra ya de museo?

Estas reflexiones son igualmente válidas para la interpretación en general y, en particular, para el trabajo de José Bódalo en el papel de Eddie Carbone. Bódalo está espléndido de ese punto de vista realista que le han marcado y en el cual es maestro. Se trataba de jugar con la emoción interior y la emoción de los detalles y, sinceramente, borda la tarea. Pero probablemente se deja llevar por un exceso de sentimentalismo que, en el fondo, no sería sino una concesión al espectador.

**José Antonio
Gabriel y Galán**

«Panorama desde el puente».

Autor: Arthur Miller.

Adaptación y dirección: José Luis Alonso.

*Intérpretes: José Bódalo, Mari-
lina Ross, Montserrat Carulla,
José Luis Pellicena, Javier Redondo,
Miguel Criado, Francisco
Hernández, Pedro Arbo, Enrique
Closas, Manuel Troncoso y José
Soriano.*

Teatro Marquina.

Cuando se suspendió la primera vista del proceso contra Joglars, por incomparecencia de Albert Boadella y de Ferran Rañé, se produjo uno de los mejores gags de la historia del mundo. Salió el cabo de guardia y gritó a los profesionales del teatro y del arte que estábamos allí reunidos: «Todos a su destino». Los grises nos empujaron con megáfonos absurdos. Y en aquel mismo momento, sin que nadie lo supiera, los dos prófugos iniciaban distintas singladuras. «M-7 Catalònia» y «D'aquí a cent anys tots calvos». «Joglars» y «Tossal-Teatre». Los del «Tossal» (la colina) están ahora en la Villarroel.

La química de «D'aquí a cent anys tots calvos» es sencilla. Tómese a un Joglar y móntesele por vía militar un proceso que, además de atentar contra su libertad personal, atenta contra la de expresión. Lógrese, luego, que el susodicho actor traspase la frontera clandestinamente. Añádasele una ración de actriz (Elisa Crehuet) que también tiene oficio. Déjese a ambos sueltos en mitad del campo, cerca de una autopista gala.

Basta con que se alejen los miedos carcelarios (gracias a la distancia, que es casi un olvido), para que las personas vuelvan a ser profesionales. Al cabo de cuarenta y ocho horas —menos que un habeas corpus de lo más normal—, Rañé y Crehuet habrán congregado a su alrededor a otros enfermos del teatro.

Poco importa que los demás no sepan. En materia teatral, siempre hay que empezar de nuevo. Una primera piedra es siempre arena movediza. Se enseña al que no sabe. ¿Cómo?

«D'aquí a cent...» es algo así como una historia del teatro. Uno empieza reproduciendo lo que ve, el propio entorno: el padre, la madre, los vecinos. En este caso el entorno es una au-

topista de peaje. Y ahí está el inicio del espectáculo: «nos vamos a reír de la autopista que grita día y noche». Coches que pasan, coches que se estrellan; gentes que los habitan, que mueren en ellos sin vivir en sí.

Los del «Tossal» reinventan gags más antiguos que Broadway, más eternos que Arlequín y compañía. Hay que admitir que, como crítica al mundo del motor, Cortázar y Godard han ido mucho más lejos. Los de «Tossal-Teatre» no logran superar la parodia más elemental, casi pueril: todo ciudadano será estúpido por el mero hecho de circular por la A-17. A veces hay hallazgos felices. Otras, se cuenta con la buena disposición del público de hoy. Durante las crisis económicas e ideológicas, siempre ha sido fácil hacer reír al ciudadano.

Pero llega un momento en que ya no basta caricaturizar al vecino. Y entonces el teatro se refina, se aventura en otro terreno: ligado también a la experiencia personal pero más elaborado. Este patrimonio común e irreversible que llamamos «pasado», «adolescencia» o «niñez».

La segunda parte del espectáculo es, simplemente, un



«D'aquí a cent anys...»

desfile de fantasmas. De viejas represiones transformadas en nostalgias. He aquí el mecanismo de la represión poetizada. Se abandona el chiste de actualidad para acercarse a la columna vertebral del mundo. Escuela. Religión. Música de sexos. La concavidad y la convexidad. El ser y el estar. El querer y el poder. La oferta y la no-demanda. To me or not to me.

Esta parte es mucho mejor que la primera porque trabaja a segundo grado. Se acerca a lo teatral, que es siempre un terrible tercer grado. Hay más osadía en la reproducción artística del pasado que en el presente artísticamente reproducido. Esa parte se aproxima mucho a la asociación de ideas, a la escritura automática de los surrealistas. Es un camino digno de exploración.

Técnicamente es flojo. Vive de otras rentas. No quiere decir nada. Nada puede decir. No hay «mensaje» alguno. ¿Collage de amarillentas fotos? Más bien «body-art», si no se le puede llamar body-recuerdo.

Es un espectáculo repleto de impurezas teatrales, pero vital. He aquí su mayor atractivo. Al igual que la obra de Joyce, debería llamarse «Exiliats».

Jaume Melendres

Título: «D'aquí a cent anys tots calvos».

Estreno: Sala Villarroel, de Barcelona.

Intérpretes: Pep Armengol, Elisa Crehuet, Joan Dupont, Pepa López, Miguel Rañé.

Coordinación: Ferran Rañé.

LIBROS

Haz el reportaje y corre

Para enterarse de cómo andan los tiempos que corremos, una de las novelas más marchosas y entretenidas que se han editado últimamente. Carreras, ritmo trepidante y una América que se descompone.

Si Michel Leiris consideraba la literatura como una tauromaquia, donde cada frase, cada párrafo, es un quite de muleta que juega con el peligro real de la cornada, Hunter S. Thompson considera el periodismo como una carrera de crashers (pilotos suicidas que estrellan sus coches, destrozan los de sus rivales, saltan por rampas y arriesgan en general su vida para aprender a distinguirla de la muerte), y también como una incursión entre las pieles rojas, una batalla junto a los ángeles del infierno, un despertar de droga en medio de Harlem... Ya sabemos que el «nuevo periodismo» impone a sus acólitos unas, ejem, casi tóxicas premisas de visión subjetiva, crítica descarada, sensibilidad puesta al día y todas esas cosas. ¿Pero qué exige el periodismo «gonzo» al periodista ídem? Lo primero, ser Hunter Thompson, claro, que para algo es inventor del método y único representante en la Tierra. Lo segundo tomar la cantidad suficiente de alcohol, alucinógenos, o cualquier otra sustancia espirituosa como para adquirir un estado más o menos permanente de hipersensibilización convulsiva. Lo tercero, lo cuarto, y así hasta el infinito, es una confluencia de factores tan inabarcable como América misma.

Miedo y asco en Las Vegas cuenta el viaje de Thompson y su abogado a la dorada ciudad para cubrir la información de una carrera de motos. Este pretexto mínimo les va a conducir, en un lujoso automóvil alquilado, completamente repleto de todo tipo de drogas, a una salvaje incursión en el corazón paroxístico de Norteamérica. Absolutamente pasados, sube que te baja con la trepidación química de sus cabezas, juegan con un vago proyecto de hallar el Sueño Americano. Pero el Sueño Americano hace ya tiempo que murió para dejar paso al insomnio permanente, alimentado de anfetaminas, de la fauna dispar de mesas de juego, salas de fiesta, hoteles y celdas de comisaría que pulula habitualmente por la ebriedad frenética de luces y repiqueteo de tragaperras que suponen Las Vegas.

Naturalmente, no hay rastros

del Sueño Americano (una camarera piensa que es una discoteca que hay unas calles más arriba), pero la pesadilla está por todas partes, amplificadas por las cantidades ingentes de alucinógenos que tanto Hunter como su abogado se meten en el cuerpo y las inevitables caras de vampiros de transeúntes y porteros de club.

Bueno, la carrera de motos ni la ven siquiera, destrozan sus habitaciones, acumulan cuentas exorbitantes que naturalmente no pagan, alquilan nuevos coches, aún más lujosos (Thompson es especialista en manejar un sinfín de tarjetas de crédito falsas) y, ¡paradojas del destino!, reciben el encargo por parte de Rolling Stone de realizar un reportaje sobre una convención de policías de estupefacientes que se celebra en la ciudad.

En fin, las situaciones son tan inverosímiles, incoherentes y alucinadas como la vida misma. Piénsese además en algo tan real como una Magnum 357 danzando por ahí; en seudónimos e improvisaciones teatrales continuas para salvarse de dar con los huesos en la cárcel; un ritmo tan trepidante que no te deja descansar y te obliga a leer el libro de un tirón, con ojos ansiosos y manos aferradoras (casi da pena soltarlo cuando se acaba).

Es una de las novelas más entretenidas y marchosas que se pueden leer últimamente por aquí y difícilmente se podrá uno enterar mejor que con ella de cómo andan los tiempos que corremos, de la decadencia de una sociedad embriagada de su propia desintegración y del desencanto de una determinada generación que aún pensó durante los años sesenta que podían hacer algo.

Periodismo o literatura, el Gonzo es una marca de la que se puede uno fiar. Esperemos que se sigan publicando por estas tierras los distintos horrores y ascos de Hunter S. Thompson, sus aventuras con los Hell Angels, los políticos, los futbolísticas, etcétera. Para recreo de nuestras paranoicas neuronas.

Jorge G. Berlanga

Hunter S. Thompson: «Miedo y asco en Las Vegas». Star Books. Barcelona, 1979.

Tiempo de silencios

La sombra de la «Caixa» —entidad de ahorros omnipresente en Cataluña— se extiende sobre el teatro catalán como un hectoplasma que decide y dictamina a su antojo. En esta crónica se dan algunas indicaciones sobre la política teatral que suele seguir.

CUANDO en todo el mundo la temporada teatral enciende sus luces más diversas, Barcelona parece haberse trasladado al hemisferio sur donde, con el verano, reina la vacación. Aquí —no digamos ya en el resto de Catalunya— es tiempo de reposiciones y silencios. No se estrena nada y, peor todavía, no se prepara casi nada. Los proyectos se cuentan con los dedos de una mano pequeña. Los proyectos en vías de ejecución, quiero decir. Los otros, muchos sin duda, son como los electrodomésticos: pertenecen al mundo de los plazos.

La profesión sigue con su furor infantil, al amparo de una Caixa omnipresente. Nunca tantos niños fueron tan bien tratados teatralmente. También se trabaja para los adultos, pero mucho menos.

Algún día habrá que analizar con detenimiento la acción teatral de «La Caixa». Es nuestra «Ford Foundation». En sus despachos culturales, algunas personas canalizan la actividad dramática catalana. Como todas las empresas financieras (pero ésta sin ánimo de lucro) tiende al ideal del monopolio. Hoy ya casi puede afirmarse que un espectáculo sin el soporte de



«Antaviana», un éxito aislado que puede ser mítico

la Caixa no resulta viable en Catalunya. No es un reproche, sino una constatación. Tal vez la Caixa no pretenda conseguir ningún monopolio. Simplemente, no tiene rival, carece de competidor. Porque, ¿cómo vender hoy un espectáculo cuando los que ofrece la Caixa en sus circuitos resultan gratuitos?

¿Quién tomaría un autobús si los taxis trabajasen por amor al prójimo?

Resulta, además, perfectamente lógico que la Caixa tenga algún criterio sobre lo que debe ser el arte escénico. El trato con el arte hace nacer ideas sobre el arte, adecuadas a una visión general del mundo. La Caixa sabe qué deben ver, y cómo, sus impositores o, al menos, qué deben ver para seguir siendo clientes, para atraer a otros. Puede que esas ideas no coincidan exactamente con las de la clientela (al fin y al cabo no son clientes ideológicos, si cabe la expresión), pero las defienden sin referéndum previo. Cuentan con otro voto: el de las asistencias. Y puede, por ejemplo, no gustarle nada, a la Caixa, determinado tipo de escenas, en especial las que antes se llamaban «escabrosas». Apenas corre la voz entre la profesión («el Woyzeck no gustó», verbigracia), los grupos postulantes tienden, suavemente y en silencio, a no incluir imágenes fuertes en sus creaciones aparentemente libres. Y así, la Caixa, en el pleno ejercicio de sus derechos, va configurando hábitos y gustos teatrales, además del gusto ahorrativo.

Insisto en que no es un reproche, sino la mera descripción de un panorama.

Mientras, los teatros reponen sin acabar de reponerse. Vuelve la feliz «Antaviana», siempre en fragor de multitud. Vuelve al Romea. Los de «Antaviana» están en vías de repetir aquel éxito, casi mítico, que tuvo a principios de los setenta «El retaule del flautista». También es un espectáculo que puede verse dos o más veces. El poder de seducción de Pere Calders no se diluye en una sola noche.

Y, en el Lliure, Rosa M. Sardà luchará con su «Rosa i Maria» contra el sabor a hiel de un «Concili d'amor», de amor no consumado porque el Ministerio también tiene sus ideas personales. Recemos, pues, el enésimo Misterio de Cultura.

Jaume Melendres

En retirada

Hacer turismo por Escandinavia cuando se arrastra un bagaje como el que llevan consigo los protagonistas de la novela que esta semana ha elegido nuestro crítico, puede resultar toda una odisea. Lo es, a su manera, aunque en definitiva lo que se defiende aquí es básicamente la portada.

LA portada es una de las más atractivas que han aparecido últimamente por aquí. Un sugestivo dibujo de Gallardo y Mediavilla que de entrada le empuja a uno a leerse el libro sin más tardanza. El título tiene una conseguida sonoridad: **Sisabana**; al revés, **Anabasis**. ¿Tiene algo que ver el **Anabasis** con esta historia? Cualquiera sabe. De primeras, nos encontramos con una cita de esas orientadoras que a veces no orientan para nada ni falta que hace:

«Como no pare de llover la hemos jodido.»

Jenofonte. **La retirada de los diez mil.** (apócrifa)

¿Pero la novela de qué va? Bueno, no hay diez mil griegos, ni una Persia llena de peligrosos enemigos. Tenemos a tres españoles, un automóvil y una oriunda sueca afincada en Barcelona. El territorio enemigo en todo caso son los países escandinavos, que recorren en corto periplo turístico camino de Polonia para asistir a un congreso internacional de ciencia-ficción. No hay heroísmos por ningún lado. ¿Y retirada? ¿La hay? Well, la expedición de esta gente participa de la curiosidad inquisitiva común a todos los viajes, pero a medida que vamos conociendo a los personajes, nos damos

Punto de vista

13-2-1980

Hacen esta sección: **LIBROS:** Jorge Berlanga. **RITMO Y MELODIA:** Angel Casas. **TEATRO:** José Antonio Gabriel y Galán y Jaume Melendres.

TEATRO

Se puede ir lejos, todavía

Siempre se ha creído que la revista es un género con normas muy estrictas y que infringirlas se paga con un fracaso estrepitoso. Pero con «La gran revista», los hermanos Calatrava demuestran que también en este campo se puede ser iconoclasta.

Tras largos años de desprecio absoluto por los géneros frívolos (se les acusaba de alienar al pueblo), las gentes del teatro independiente comenzaron a interesarse por lo que nunca había dejado de interesar a la mayoría, del mismo modo que algunos escritores, aburridos en sus torres de marfil, decidieron que el cómic podía ser, a fin de cuentas, un medio de expresión perfectamente digno. Era, en cierto modo, redescubrir viejos mediterráneos, porque bastaba un poco de información para saber que el atractivo de tales géneros viene de antiguo y que a él se han doblegado nombres tan solventes y «serios» como Mayerhold en la Unión Soviética, Brecht en Alemania y el futurista Marinetti en la Italia premusoliniana. Claro que había algunas excepciones. Brossa, por ejemplo, en Catalunya, que cultivaba en sus jardines de papel esas drogas «nocivas», con algunos injertos muy personales. Pero Joan Brossa era un loco.

El éxito clamoroso de «Castañuela 70», de Tábanos, fue el primer aviso: se podía utilizar el espectáculo musical de una forma no vergonzante, muy progresista incluso. «El retaule del flautista» constituyó la segunda evidencia, esta vez con modelo zarzuelero. Paradójicamente, el teatro independiente conquista nuevos territorios con esos dos espectáculos que suponen una tremenda ruptura en las preocupaciones y producciones ante-

riores. Las élites catalanas ya no se deslizan furtivamente por oscuras esquinas cuando van al Molino. Esos géneros son recuperables. Se empieza a creer que, con algunos retoques críticos, pueden servir a la buena causa. Se pone en boga terminar los espectáculos independientes con un coro de revista. Se sostiene la tesis de que estos géneros pueden ser revolucionados. Es, y no por azar, la

época en que CC.OO. se infiltra en los sindicatos verticales.

Mientras, las gentes del oficio se mantienen impasibles. Ni siquiera les da risa ver cómo algunos consideran que para hacer revista o cabaret basta con la certeza intelectual de que hay que hacerlo. Son dos mesas separadas, y lo siguen siendo. Ellos, los profesionales del ramo, mantienen la certeza de que en la revista hay leyes inmutables. Si se niegan a cambiar las cosas no es por razones ideológicas, sino pensando en el dinero. Los intrusos prosiguen

en su intento de dinamitar los moldes.

He visto muchos de tales intentos. Pero sólo uno conseguido, hecho precisamente —no podía ser de otro modo— por sus especialistas: «La gran revista» de los Calatrava. Realmente se juegan el tipo con un espectáculo concebido a contrapelo.

Los diez primeros minutos, veinte tal vez, son absolutamente sobrecogedores. En términos ajedrecísticos podríamos afirmar que ofrecen la dama al adversario. Es decir, la vedette, pieza esencial. Un acto suicida. ¿Cómo hacer una revista sin ella?

Uno se pregunta, aterrado, cómo va a reaccionar el público ante semejante desatino. Pues reacciona muy bien, se hace cómplice en seguida de esta operación destructora que alcanza su momento culminante en la bellísima escena de la silla de ruedas. Un gran momento teatral, terriblemente corrosivo. Verdad es que una imagen vale



Hermanos Calatrava

más que mil palabras, o cien mil. A partir de ahí, los Calatrava hacen añicos docenas de convenciones hasta hoy intocables.

El único problema de los Calatrava es que también infringen la única regla verdaderamente sólida del arte escénico: empiecen tan fuerte como se quiera, siempre y cuando se termine todavía más fuerte. Un espectáculo debe ir en crescendo. Hay que servir los mejores vinos a los postres. «La gran rebista» no consigue mantener el ritmo que ella misma se impone. Los Calatrava no saben terminar ni el espectáculo ni los sketches, casi siempre iniciados con brillante osadía (la lección de can-can, la juerga flamenca con enlace sindical) y se refugian en

el chiste flojo o en la pura y simple huida del escenario. Y este sabor —el de la frustración— acaba siendo el de un conjunto que merecía mucho más pero que, en cualquier caso, sin pretensiones revolucionarias, es un claro mentís a los inmovilistas del género: se puede ir lejos, todavía.

Jaume Melendres

«La gran rebista», de M. F. García Lozano (Hnos. Calatrava). Teatro Victoria. Con Tony, Rafael, Novas, el ballet internacional Aplauso, la colaboración artística de Saskya Giró y Andarín, y Frank Sinatra como artista invitado que todavía no ha venido.

TEATRO

No poder tirar los pies por alto

Entre Valle y Brecht, combinando el melodrama, el sainete, el costumbrismo, el folklore, la farsa, la feria, las citas históricas... Entre el esperpento y el didactismo, un espectáculo que es a la vez una lección popular de historia y un divertimento.

CON «¡Viva la Pepa!» seguimos estando en el ruedo ibérico, cuyo domador es Juan Antonio Castro. El fresco histórico que nos propone tiene de todo. Hay tal acumulación de materiales, tanta diversidad de técnicas, tal número de resonancias conocidas, que uno se siente un poco abrumado. A pesar de que la habilidad general de componedor que posee Castro logra superar los más peligrosos escollos.

En sus máximos extremos estaríamos entre Valle y Brecht, entre el esperpento y el didactismo. ¿Cómo pueden casar tan opuestas perspectivas?

Pues a base de recurrir a todo lo recurrente, que es lo que ha hecho Juan Antonio Castro: melodramas, sainete, cos-

tumbrismo, folklore, farsa, feria, recitados, bailes, citas históricas. Todo vale, todo cabe. A través de estos crisoles pasa la época de las Cortes de Cádiz, José I, Carlos IV, Fernando VII, la guerra de la Independencia. Le cuadra bien al espectáculo el título de «¡Viva la Pepa!», que es como un colectivo tirar los pies por alto.

Queriendo o sin quererlo, la función se convierte en una popular lección de historia, un intento de didactismo divertido. En bastantes momentos se consigue esa diversión porque Juan Antonio Castro ha sabido imprimir un ritmo muy vivaz al espectáculo, a pesar de ciertas caídas de tensión. Por otro lado, hay emocionantes chispazos históricos.

Sin embargo, como espectáculo integral tiene demasiadas cosas dispares y su nivel está en lo que yo llamaría de «teatro independiente». Es decir, como pieza didáctica estricta es demasiado elemental, carece de enjundia y de esa profundidad que tenían las evidencias brechtianas. Como esperpento histórico le falta la fuerza, la violencia y la emoción de Valle. Y finalmente, como construcción estética está corta de imaginación y de facultad creadora.

Pero, situado en el ámbito de «teatro independiente», posee un nivel más que estimable e indudablemente tiene suficiente energía como para llegar al

público, aunque no sé si para «chocarle». A mí personalmente este «¡Viva la Pepa!» me ha gustado más que «Tiempo del 98», el anterior trabajo exitoso de Castro. Lo veo más fresco, más intuitivo y dinámico y construido con un mayor dominio escénico.

No obstante, este es un espectáculo que no puede escapar a su condición popular y didáctica. Está pensado —esa es la impresión que da— para un gran espacio abierto, libre y natural. Encerrado en un escenario pierde mucho de esa vitalidad saltarina enunciada en el título. Y si además ese escenario está crucificado por una distribución del espacio opresora, la incomodidad resulta manifiesta. El director no puede luchar contra la

acumulación gratuita y oportunista —es la moda— de materiales escénicos que producen claustrofobia no sólo en los actores sino también en el público. Aquí no hay forma de tirar los pies por alto.

Los intérpretes de la Cooperativa Artística Octubre se emplean a fondo, se multiplican en los más variados papeles y, a pesar del destajo, lo hacen con gran profesionalidad y eficacia.

**José Antonio
Gabriel y Galán**

«¡Viva la Pepa!»

Autor: Juan Antonio Castro

Director: Luis Balaguer

Intérpretes: Octubre, Cooperativa

Artística

Teatro Figaro.

LIBROS

El erotismo; Bataille, la madre, la muerte, las amigas

Llega, por fin, una de las obras capitales de uno de los más importantes teóricos del erotismo: Georges Bataille, que lo fue, entre otras cosas. Después de la «Historia del ojo», «Mi madre». Que no hay más que una, como todo el mundo sabe, y que sea para bien.

SI yo en un trance erótico siento un desasosiego pleno, una excitación extremada que me trastorna y me empuja al vértigo y a la confusión extraviada, a los ojos que quieren ser bocas, al corazón que quiere escaparse, a las tripas que se retuercen, a las manos que dudan de ser manos, al placer como sea y, al miedo, a la debilidad y al acto de fuerza, con ganas de que se me trague la tierra o que el mundo se ponga a mis pies, haciendo de tierno payaso o de cruel castigador, entregándome a otra persona a cambio de que me haga suspenderme en el precipicio de mi organismo vivo, es de esperar que al abrir un libro erótico no me conforme con una simple descripción de actos sexuales sin exigir también la descripción de los estados de turbación, gozo, incertidumbre, terror, humor y enajenación que éstos conllevan.

La publicación, ¡al fin! en España de *Mi madre*, de Georges Bataille, nos ayuda a disfrutar de una nueva lección de ero-

tismo. No hace mucho que también se publicó su magnífica *Historia del ojo*, y el desorden de la realidad alterada nos enseñó jovialidades delirantes del deseo. No en vano fue Bataille, aparte de autor magistral, uno de los más importantes teóricos del erotismo en este siglo (no para los que piensan que la teoría ha de estar ligada a un tono cabal y desapasionado) y buen libertino fuera de su trabajo de bibliotecario, putero lujurioso al tiempo que ensalzador del amor imposible, místico y terrenal, tímido y gritón, **Bataille**.

Pero vayamos al libro.

¿Qué diría la señora Francis ante un caso así? Un adolescente que idolatra a su madre, santa mártir aguantando durante años las groseras brutalidades de un marido miserable enloquecido por el alcohol, descubre, tras la muerte de éste, que la que creía un dechado de virtudes, modelo de sufrida paciencia y víctima de la degradación paterna, es al contrario viciosa, borracha, libidinosa y salvaje.

Punto de vista

Hacen esta sección: **LIBROS:** Jorge Berlanga. **RITMO Y MELODIA:** Angel Casas. **TEATRO:** José Antonio Gabriel y Galán y Jaume Melendres.

TEATRO

Alma rica, cuerpo pobre

¿Por qué el cuerpo del actor, cuando está encima de un escenario, resulta mucho más rígido, mucho menos natural que cuando actúa delante de una cámara? ¿Por qué hay una serie de gestos que no están bien vistos desde la convención de la platea?

UN lector que tiene la sana costumbre de acudir a los teatros y de fijarse en lo que en ellos ocurre, y en cómo ocurre, me escribe para comunicarme el resultado de algunas de sus observaciones. «¿Por qué —se pregunta y me pregunta— las interpretaciones teatrales son tan pobres comparadas con las del cine? ¿Por qué casi siempre (los actores) se conforman con decir su texto y desplazarse?» El lector acaba su misiva con una frase que a primera vista parece una *boutade* impertinente: «Jamás he visto —dice— a un actor haciendo que su personaje estornude en escena, salvo en las obras cómicas. ¿Acaso los personajes de Shakespeare o de Goldoni estaban vacunados contra los resfriados?»

El lector, como se ve, plantea al mismo tiempo una incongruencia científica y una duda artística. Y lleva razón: gran parte de la pobreza interpretativa que convierte nuestros teatros en desiertos se debe al escaso sentido del cuerpo de sus personajes que poseen los intérpretes teatrales. Incluso en esta época en que se admite el desnudo en vivo, resulta del todo inadmisibles que un señor o una señora erupen bajo los focos escénicos. Hemos creído que, gracias al desnudo, el cuerpo dejaba de ser tabú, pero no es verdad. He aquí una lista indicativa de otras cosas que jamás vemos en los escenarios:

Hurgarse la nariz. Sacarse los zapatos porque duelen los pies. Oler las flores de un florero. Atragantarse al beber. Bostezar. Quemarse los dedos al encender un cigarrillo. Desabrocharse

el cinturón. Colocar en su sitio los tirantes de los sostenes. Verse deslumbrado por una lámpara. Cortarse las uñas. Escupir una bebida demasiado caliente. Tener dificultades ante un alcohol demasiado fuerte. Matar un mosquito inoportuno (salvo en obras cómicas o de ambiente selvático). Morderse la lengua al comer. Mirar el pañuelo después de utilizarlo. Sonrojarse. Llevar un pendiente que hace daño y quitárselo durante una conversación. Soplar sin motivo alguno. Mover los dedos de los pies cuando se va descalzo. Mirar la hora cuando no se tiene prisa, por simple cu-

riosidad. Dejarse sorprender por la belleza de un cenicero. Encender un cigarrillo por el filtro. Dejar caer algo al suelo (salvo acotación). Apartarse de la oreja el auricular del teléfono porque el interlocutor habla demasiado fuerte. Cambiar de posición en una silla por simple cansancio muscular.

Verdad es que algunos de estos actos son **cometidos** cuando existe una acotación expresa del autor o una **orden** del director. Entonces adquieren un valor expresivo excepcional, **significan algo importante**, cuando en la vida real, generalmente, no significan nada. En general, estos actos, en escena, son considerados accidentes

vergonzosos del intérprete. No hay más que ver a una actriz poniendo en su sitio los tirantes del sostén caído: parece un acto clandestino, como una vergüenza personal; como si a su personaje no pudiera ocurrirle nunca ese desliz.

Algunos de estos actos (hurgarse la nariz, por ejemplo) son considerados de manifiesta «mala educación». Sin embargo otros (oler las flores de un florero) son totalmente neutros y, en cambio, tampoco los vemos. Ni siquiera en el llamado teatro psicológico, donde el objetivo es mostrar en toda su riqueza y complejidad un carácter, una forma de comportamiento individual.

El teatro es, a veces —casi siempre—, una absurda estilización de la vida. Puede afirmarse que el profundo abismo existente entre teatro y vida (tan no-



Jack Nicholson, una naturalidad ante la cámara que pocas veces se da en nuestros escenarios

civo para el teatro y, tal vez, también, para la vida) reside, en gran parte, en esto: los personajes teatrales suelen expresar ideas y sentimientos más ricos y complejos que en la vida real por medio de cuerpos más pobres y esquemáticos que los de la realidad.

¿Incompetencia de los profesionales? No es esa la palabra. Los profesionales no hacen otra cosa que reflejar, inconscientemente, el gran temor de la sociedad ante la expresión natural de los cuerpos humanos y, so-

bre todo, ante la contemplación objetiva de esta expresión.

¿Por qué lo soporta en la pantalla? Porque la pantalla, al reducir los cuerpos a dos dimensiones, los espiritualiza, actúa como filtro físico. Y mientras, el teatro contemporáneo —que tanta importancia ha dado a la expresión corporal en su sentido más acrobático— sigue sin dejar que los cuerpos hablen su lenguaje genuino.

Jaume Melendres

TEATRO

Las cenizas del amor

El tema amoroso, en tres distintos tratamientos teatrales, es el elegido para el espectáculo que se está dando en el Centro Cultural de la Villa, en donde se demuestra no sólo que no todo está dicho sobre el delicado asunto, sino que, además, los autores actuales tienen algo que decir y saben hacerlo utilizando el lenguaje escénico.

RAFAEL Herrero, alma del Teatro Estudio de Madrid, ha montado un espectáculo con tres piezas cortas de tema amoroso titulado «Sobre el amor y otras cenizas». Las piezas son «Apaga la luz», del propio Rafael Herrero, «Nuria otra vez», de Ramón Gil Novales, y «El locutorio», de Jorge Díaz. Todas ellas forman un espectáculo de una afortunada coherencia que viene a dejar patente una elevación del nivel del colectivo teatral antes mencionado.

Gil Novales es uno de los «nuevos autores» sobre los que he escrito repetidamente en estas páginas. A mí me parece uno de los valores más serios y maduros del actual teatro español. Que no haya podido acceder al llamado gran público, es culpa de todo un conjunto de cosas denunciado ya en numerosas ocasiones.

Y sin embargo, bastaría esta obra, «Nuria otra vez», para demostrar las cualidades de Gil Novales. Por eso indigna escuchar una y otra vez a los incompetentes e ignorantes empresarios teatrales y a ciertos actores consagrados lo de que ellos están esperando obras de autores españoles.

En su «Nuria otra vez», dentro de un teatro verbal de bella factura, Gil Novales hace una incursión soberbia de profundidad en la memoria del amor. La nostalgia juega aquí un papel de

primer orden. Es un discruso del método sobre la inevitable ruina amorosa.

Jorge Díaz, chileno, con larga trayectoria teatral en España, ha demostrado sobradamente (desde aquellos lejanos tiempos del «Cepillo de dientes») ser uno de los autores de mayor interés de entre los que trabajan en este país. Es un hombre con una amplia producción insuficientemente valorada en nuestro ciego panorama teatral. «El Locutorio», puede ser calificada, y no me arrepiento de decirlo, como una pequeña obra maestra.

A mi modo de ver, lo más destacable de esta pieza es su lenguaje, de una belleza fascinante. Dan ganas de exagerar cuando se oyen textos así y decir que el teatro, con esta palabra modélica de Jorge Díaz, no necesita de otros elementos para sostenerse y arrebatar.

La pieza de Rafael Herrero se llama «Apaga la luz» y tiene un buen sentido del humor, gracias sobre todo a determinadas connotaciones con el absurdo. Resulta divertida e ingeniosa.

La dirección realizada por este último autor citado, obviamente se centra en el trabajo con los intérpretes, una gran armonía interpretativa, una recreación de la palabra y un sentimiento equilibrado y transmitido.

José Antonio
Gabriel y Galán

Las tribulaciones de una lozana

Imagínense a una hermosa campesina procedente de un poderoso linaje venido a menos, una virtud natural mancillada por un caprichoso aristócrata, amorios enloquecidos, pasados inconfesables, sufrimientos fatalistas, una angustiada incertidumbre existencial en medio de encantadores paisajes, todo ello metido en una película de Polanski que pronto veremos, y tendrán una visión aproximada del libro de esta semana.

NO es salir a la calle y ver muchedumbres dopadas de cemento, griterío, sonidos de motores, escaparatés-deslumbrantes, música estereofónica, chicas en minifalda y todo eso, sino trasladarse en un idílico viaje a la campiña inglesa de finates del siglo pasado, donde toda una serie de sencillas formas de vida campesina veíanse amenazadas por la creciente revolución industrial. Los verdes prados, el aire de pureza embriagadora, las flores, los bailes bucólicos, las mozas en sazón, componen un ambiente tan bien descrito que no tiene uno ningún problema —a pesar

D'Urberville, que vive en un pueblo cercano, a presentarle sus respetos y a ser posible sacarle algún dinero.

Estos D'Urberville no son genuinos, son nuevos ricos que se adueñaron de un apellido rancio y desaparecido para darse esplendor. La señora es ciega y está loca. Adora a sus gallinas sin importarle otra cosa en el mundo. Su hijo es agraciado y vicioso, y se encargará de desencadenar las aventuras de Tess mandando de primeras a paseo su virginidad.

La que fue virgen (este es el título de la segunda fase del libro, que está dividido en siete partes) se enreda entonces en una previsible serie de vicisitudes nacidas de su belleza, la pasión que desata en los hombres, su virtud, sus angustias, la incompreensión entre las distintas clases sociales, su mala suerte y otras desgracias en general.

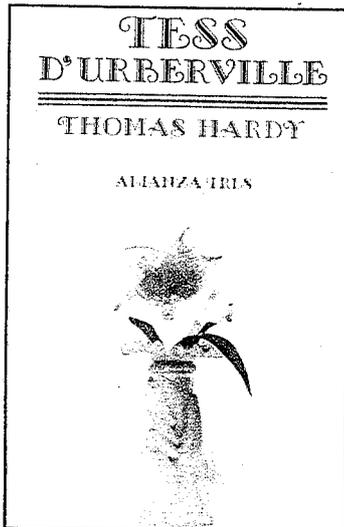
Podría estar cerca de la Justine, de Sade, si no fuera porque allí donde en Justine hay resignación y adoración a Dios, en Tess hay rebeldía y renegación de él, si la escritura de Sade está dirigida a la destrucción de toda moral, la de Thomas Hardy sólo quiere invalidar la moral vigente en su tiempo. La sed de independencia de Tess es continuamente agredida por la condena social.

En definitiva, la novela es la evidente parábola acerca de la hermosa y radiante flor (léase naturaleza original) pisoteada por la artificiosidad destructora de lo supuestamente «civilizado». ¡Pobre Tess!, extirpada de la pureza del campo para ser sumergida en el caldo de cultivo del pecado y el castigo. Y es que somos todos unos degenerados. Y las mozas campesinas de ahora están todas en las discotecas o de asistentes en Madrid ¡Si Thomas Hardy levantara la cabeza!

Tess D'Urberville. — Thomas Hardy.

Alianza tres. Barcelona, 1980

J. Berlanga



de ser rata de ciudad— para verse allí introducido de mirón, oliendo a leche recién ordeñada y a cerveza de lúpulo y contemplando a la hermosa Tess.

La guapa Tess (se recomienda verla todo el rato con los rasgos de Natasja Kinski) es una muchachita de dieciséis años, virgen, de familia humilde cuyo padre, vago chiflado y borrachín, descubre que en realidad son la última rama de una poderosa y aristocrática familia, los D'Urberville, aparentemente en extinción. Como su economía anda por los suelos, envían a Tess a casa de una tal señora

Punto de vista

Hacen esta sección: **LIBROS:** Jorge Berlanga. **RITMO Y MELODIA:** Angel Casas. **TEATRO:** José Antonio Gabriel y Galán y Jaume Melendres.

TEATRO

nº 1634, 27-2-1980

Educación sentimental

Un gran espectáculo recorre la península, casi sin hacer ruido: «Sonata a Kreutzer». Lo ha dirigido José M. Rodríguez - Buzón. Lo produce el Teatro del Mediodía, de Sevilla, desgajado en 1974 del también sevillano Esperpento. Firma el texto León Tolstoi, uno de los grandes educadores de Europa, con Strindberg y Wedekind, en opinión de Brecht.

UN antieducador debería decirse, si se cree que la educación es la transmisión de un conjunto de normas que inducen a la aceptación acrítica de lo establecido. Pero un verdadero educador si consideramos que educar consiste en suministrar a los conciudadanos las herramientas necesarias para actuar con lucidez y autonomía. Y eso es lo que hace Tolstoi (1828 - 1910), en todas sus obras literarias y en esta «Sonata a Kreutzer», que es, con algunos textos de Strindberg, una de las reflexiones artísticas más impresionantes que sobre el matrimonio nos ha dado la cultura europea. Este texto debería ser de uso escolar obligatorio.

O, mejor aún, el espectáculo que, en base a la adaptación escénica de Hannah Watt y R. Lovel, traducida por Méndez Herrera, ha realizado el Teatro del Mediodía. Tiene la belleza de un montaje del Lliure y la fuerza de los viejos Joglars.

A casi nadie se le ocurrirá pensar que «Sonata a Kreutzer» es teatro de agitación. Asimilamos este concepto a teatro de calle, con máscaras elementales, trajes coloreados, bandas de música, co-



«Sonata a Kreutzer».

micidad, caricatura y confeti. «Sonata a Kreutzer» es todo lo contrario y, sin embargo, ahí está la profunda agitación. ¿Por qué? Porque la belleza es siempre subversiva. Porque también lo es la sencillez de los recursos. Porque

en esta civilización de televisores en color, este espectáculo en blanco y negro espolea nuestra sensibilidad y descubre nuevos perfiles a los actos. Y, encima, todo eso cabe en una furgoneta, es decir, goza de la capacidad trashumante. Todo eso, además del contenido propiamente dicho.

Hablo de contenido, y no de mensaje. Y es ahí donde cobra sentido la aparentemente gratuita cita a Brecht que encabeza estas líneas. No hay en «Sonata a Kreutzer» ningún formalismo propio de la ortodoxia

brechtiana o pretendidamente tal. Pero, en cambio, hay en ella lo esencial de Brecht: el contenido no es la moraleja final, la verbalización de una norma de conducta; el contenido, lo expresivo, es cada gesto, cada matiz de voz, cada imagen. Sólo se aprende a leer reconociendo en cada sílaba el sabor global de la palabra. Por eso los poetas, que cuentan las sílabas —sílabas o gestos—, suelen ser maestros en palabras.

Bajo la dirección sabia y artesanal de Rodríguez - Buzón, Isabel Ayucar y Josep Minguell se encargan de dar a cada uno de sus gestos no el valor de una reproducción más o menos fiel, sino el de una expresión que trasciende siempre los límites del individuo sin enmascarar lo que tienen, a la vez, de personal y anecdóticamente intransferible. A Isabel Ayucar sólo le falta dar a su personaje la sensibilidad musical que el texto le supone, para enriquecerlo más aún. Josep Miguell alcanza, con su Max, una madurez interpretativa y una presencia escénica difícilmente superables.

Si llega a su ciudad, no deje de acudir a este concierto. (1).

Jaume Melendres

(1) Ha pasado ya por Vitoria y Murcia, y actualmente está en la sala Valencia de esa misma ciudad. El trabajo dramático ha corrido a cargo de Antonio Andrés Lapeña. La perfecta escenografía es obra de Juan Ruesga, colaborador con J. Castillo en el diseño del vestuario.

La revista está servida

entender cómo un autor tan experimentado como Antonio Gala ha podido caer en una trampa tan simplista, que él mismo se ha tendido.

Decía antes que la obra se descabala. La estructura se hunde en arritmias, convenciones inverosímiles y desconexiones que la dirección de Manuel Collado no es capaz de salvar. Se pierde la fluidez, la unidad interna de la obra queda dispersa al servicio de una simbología bastante barata, metida con calzador.

Afortunadamente para el espectáculo, los intérpretes salvan la situación hasta donde les es posible. Fundamentalmente Julia Gutiérrez Caba en el papel de Petra Regalada y Aurora Redondo en el de ex Petra. Julia Gutiérrez demuestra, con este trabajo, que es la actriz más segura del teatro español actual. Sale triunfante a base de utilizar unos registros que no le conocíamos: una alegría descomunal sabiamente engarzada en una poderosa fuerza dramática, además de su habitual capacidad para la ternura. Julia Gutiérrez Caba hace lo mejor, es la tabla de salvación de la obra. Aurora Redondo, por su parte, a mí me ha dejado con la boca abierta: es una representante típica de esa fabulosa escuela hispana de intérpretes de carácter que, hoy por hoy, son lo mejor del panorama actoral de este país. La actuación de Aurora Redondo es de una genial intuición.

Cuando acabó la primera representación, Antonio Gala habló de que el teatro español estaba muy enfermo y que debíamos salvarlo entre todos, y que él ofrecía esta «Petra Regalada» como grano de arena para esa salvación. Desgraciadamente no se puede curar el cáncer a base de aspirinas.

Así, pues, yo me quedo con el planteamiento de la obra, con ese Gala castizo y auténtico que se había asentado sobre la idea de una «Petra» magnífica. Por lo demás, olvidaré pronto su incursión en el mundo de las fáciles simbologías sociopolíticas, tan en boga.

Juan Antonio
Gabriel y Galán

El sueño no fue eterno. Durante su larga enfermedad —un enmudecimiento de cinco años—, «Primer Acto» ha aumentado su altura en siete milímetros y medio, y su peso en más de un centenar de páginas. Se trata en realidad del «segundo acto», tal como ellos mismos dicen, de una aventura que, teniendo como protagonista a una revista teatral, pertenece por definición al género trágico.

«PRIMER Acto» está de nuevo en la calle —aunque en Barcelona todavía la ignoren quioscos que, en cambio, acogen a las más especializadas publicaciones—, con algunas novedades importantes.

En primer lugar, la incorporación de un subtítulo elocuente —«Cuadernos de in-

(el 182 desde el inicio de la serie, allá en 1957) no contiene ninguna sección de crítica en el sentido periodístico del término. Creo que es un gran acierto, no sólo porque la dilatada periodicidad de la publicación la hacía inoperante desde el punto de vista del lector que busca orientaciones en el momento de elegir su espectáculo, sino



vestigación teatral»—, que parece reflejar la consolidación de una voluntad teórica siempre firme, pero compartida, en la etapa anterior, por un afán de actualidad-informativa casi siempre ilusorio. Este nuevo número

porque, además, entraba en flagrante contradicción con un mercado latinoamericano que casi nunca tenía la posibilidad de contestar lo escrito con lo visto y oído. De este modo, «Primer Acto» delimita netamente su terreno de

juego —más en la línea de «Travail Théâtral» que de «Sipario»—, lo cual, aunque pueda parecer paradójico, debiera traducirse en un aumento de la audiencia.

Cabe señalar, como segunda novedad, e importantísima, el hecho de que ahora «Primer Acto», por vez primera en veinte años, recibe subvención pública. La Dirección General de Espectáculos aporta 110 pesetas por ejemplar, cantidad que cubre algo más del 30% de su coste real. Ignoro si este porcentaje es suficiente o no para asegurar una vida plácida a la revista (y un mínimo estipendio a sus colaboradores, antes benévolos en su mayoría), pero al menos este detalle denota un cambio de actitud en un organismo más inclito, hasta hoy, a la caridad pública y la política de fachada que a la política cultural.

«Primer Acto», en fin, incorpora nuevos apellidos a su nómina, dentro del mismo criterio de eclecticismo ideológico que siempre caracterizó a la revista.

Nadie sabrá jamás a ciencia cierta qué influencia real ejerció «Primer Acto» sobre la vida teatral de las diversas nacionalidades peninsulares y americanas. Nadie duda, sin embargo, que esa influencia fue de primer orden. Con cambios de timón a veces muy bruscos, en sus páginas se divulgaron nombres, se acuñaron mitos, se contagiaron modas. Pero también en ellas hallaron eco las ideas y las experiencias. «Primer Acto» abrió ventanas, y lo hizo contra vientos y mareas. Hoy, con «Pipirijaina», puede volver a ser la plataforma gráfica (la tipografía es excelente, pero habría que cuidar mucho más las imágenes fotográficas, una fuente básica de información) de los tal vez escasos pero irreductibles apasionados por un oficio —el teatral— más viejo aún que el comercio de cuerpos, tal como lo demuestra el mismo Génesis al relatarnos la soberbia interpretación de agit-prop realizada por Satanás en un paraíso llamado terrenal.

Jaume Melendres

punto de vista

Hacen esta sección: **LIBROS:** Jorge Berlanga. **RITMO Y MELODÍA:** Angel Casas. **TEATRO:** José Antonio Gabriel y Galán y Jaume Melendres.

TEATRO

4. 1636 . 12-3-1980

La mirada inmóvil

Un monólogo, otra vez, y otra vez una mujer que trata de comunicarnos el pánico de vivir cada día, la inmovilidad de lo cotidiano, la falta de esperanzas. A través de la palabra.

NATURALMENTE, el mundo sigue siendo lo mismo de angustioso que cuando Samuel Beckett escribió «Oh, les beaux jours!». Lo único que cambia con el tiempo es la expresión empleada para definir esa sensación última que nos proporciona la vida, considerada globalmente, en profundidad. La filosofía no es otra cosa: forma de denominación, porque la auténtica realidad no varía. El existencialismo acudió a la angustia; el absurdo a la incomunicación. En el teatro quedaron huellas indelebles de ambas maneras de llamar a las cosas por su nombre.

No sería justo reducir el tema a una cuestión de modas. El asunto no es que la angustia o la incomunicación hayan pasado o no de moda. Es un problema formal, porque es obvio que el fondo ha existido y existirá siempre.

Viene todo esto a cuento del estreno de «Lo frío y lo caliente», de Pacho O'Donnell. Monólogo de una mujer fría que trata de comunicarnos, con la incomunicabilidad de la palabra, el pánico del vivir cada día, la inmovilidad de lo cotidiano, la falta de esperanzas.

Hace unos quince años vi el estreno de «Oh, les beaux jours!» en el Odeón, interpretado —y de qué manera!— por Madeleine Renaud. Hoy he vuelto a ver, con «Lo frío y lo caliente», la misma obra de Beckett firmada por O'Donnell. No hablo ni de imitación ni de inspiración; eso no tiene importancia. Lo que he vuelto a presenciar es la misma mirada sobre el mundo.

La pieza de O'Donnell está bien construida, bien escrita. Es

una bien madura reflexión. Incomunicación y angustia son el trasfondo buscado y logrado. No trato de comparar esta función con la que vi hace tantos años. Mi única duda, al recibir este texto, es si en arte resulta posible repetir indefinidamente una misma denominación, una idéntica mirada. Si Beckett y



Lo que va de Madeleine Renaud interpretando a Beckett, a Cristina Rot interpretando a O'Donnell

lo expresó de una determinada forma (aunque nunca queda dicha la última palabra), ¿vale de algo, al cabo de los años, insistir en similares formulaciones? El tiempo no pasa en vano. La angustia, la incomunicación, la soledad radical y todas esas realidades están ahí. Lo propio del teatro (del arte) es ofrecernos nuevas visiones de esas viejas e inalterables realidades.

Por lo demás, «Lo frío y lo ca-

liente» es un espectáculo muy maduro. Perfectamente medido, sentido y expresado. El director, Charlie Levi Leroy, realiza un sólido y eficaz montaje.

A destacar, sobre todo, la interpretación de Cristina Rot, que no desmerece en nada de aquella Madeleine Renaud de comienzos de los sesenta. Soberbia de dicción, de ritmo y de expresividad. Una verdadera lección de madurez interpretativa, de fuerza sabiamente controlada. Ella hace que la palabra mantenga su potencia original,

por encima de la inmovilidad de la mirada.

José Antonio Gabriel y Galán

«Lo frío y lo caliente»
Autor: Pacho O'Donnell
Dirección y escenografía: Charlie Levi Leroy.
Intérpretes: Cristina Rot y Lina de Simone.
Teatro Sala Cáceres.

Un ciclista travestidos manda telegramas

En plena época de carnavales, dominados en Barcelona y sus Ramblas por un travestismo pertinaz, aparece en la Cúpula Venus un nuevo espectáculo basado en el juego de espejos sexuales y en la novela de Fernando Quiñones «Las mil noches de Hortensia Romero», finalista del último Pláneta: «Legionaria» (1).

LA idea de convertir en monólogo escénico un fragmento de «Las mil noches de Hortensia Romero», no es, en absoluto, gratuita. Se trata, más bien, de una pura y simple restitución al canal de origen, ya que el libro de Quiñones tiene como materia prima —precisamente— la narración oral de historias ligadas al mundo gaditano de la prostitución, puestas en boca de una Hortensia Romero capaz —cosa infrecuente— de amar su oficio y, a la vez, de reírse de casi todos sus clientes y colegas.

Resulta mucho más discutible que este texto deba interpretarlo Ramón Rivero. No es que Rivero sea un actor flojo, ni mucho menos. Realiza un tra-

bajo limpio, con mucha aritmética por medio. Se ve claramente que el tema le interesa y que este montaje no es para él un mero modus vivendi. Pero se hace difícil comprender qué pinta en este viaje el travestismo, qué suplementos de significación aporta la transexualidad escénica al cuerpo del texto, y viceversa.

¿Se persigue un efecto «distanciador»? ¿Se quería evitar la

Teatro del Mentidero (el teatro andaluz) presenta a Ramon Rivero en «Legionaria» basada en la novela «Las mil noches de Hortensia Romero». F. Premio Planeta de Fernando Quinones

F., singular abreviación de «finalista»

banalización de lo narrado? ¿Se consideraba que una mujer sería demasiado peligrosa —o demasiado poco— en este papel? ¿Acaso las actrices no están a la altura, todavía?

Ignoro si el Teatro del Mentidero, que se autodenomina «el teatro andaluz», se ha planteado estas cuestiones aparentemente filosóficas, o si, simplemente, se ha dejado llevar por la moda travesti o por el simple atractivo profesional que un embite como éste puede ejercer sobre un intérprete, sea cual sea su carnet de identidad sexual.

El resultado es, en cualquier caso, la banalización. El Ramón Rivero travestido devora a Hortensia Romero. El ejercicio mimético relega a un segundo plano, desenfocado por definición, lo que esta suma de anécdotas tiene, en su total, de drama. El travestismo tiende a convertir en chiste lo que, en el libro, amaga otras intenciones.

Pere Francesch, el director, parece haberse dado cuenta de ello. Parece haber intuido que el público —al menos un determinado público— iba a reírse demasiado, a quedarse en la mera superficie del objeto. La puesta en escena de Francesch tiene como único objetivo subsanar un problema que él mismo plantea. Los recursos son

simples: cuando llega un «momento de evocación», pone los focos al nivel más lírico del regulador, para que todos se den por avisados y guarden el debido escalofrío; cuando Rivero aborda lo que Pere Francesch considera trascendente o materia de mensaje, éste manda apagar la batería y encender un cañón sobre el actor —súbitamente serio—, con menos color local en su dicción. Pere Francesch parece un funcionario de Correos: se pasa las noches mandando telegramas al espectador. Le pone en las manos un periódico repleto de sucesos sexuales y espera, con instrumentos más lumínicos que luminosos, que acabemos leyendo un artículo de fondo que, además, casi no existe.

Jaume Melendres

(1) «Legionaria», basada en la novela de Fernando Quiñones. Teatro del Mentidero. Intérprete: Ramón Rivero. Dirección y escenografía: Pere Francesch. Estreno: Cúpula Venus, 20-2-80.

(2) Vale la pena observar con atención el programa porque hay en él una burda y extrema proeza de manipulación lingüística e informativa: «Las mil noches de Hortensia Romero F. Premio Planeta». «F» es una singular abreviatura de «finalista».

LIBROS

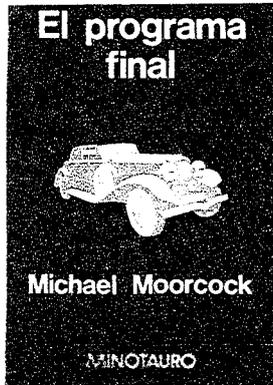
Mañana, cuando hoy era ayer

EL PROGRAMA FINAL. Michael Moorcock. Minotauro (Edhasa), Barcelona, 1979.

Supongámonos inmersos en un ciclo de historia cósmica, en el que las situaciones que ahora vivimos son una simple repetición de las situaciones vividas millones de

años atrás. Una y otra vez, con ligeras variaciones, la historia vuelve a construirse según los mismos patrones.

Estamos en Londres, en el siglo XX, a mitad de la década de los sesenta ¿De qué ciclo? ¡Ah...! Suena la música de los Beatles, los Who, los Animals, circulan automóviles, se beben cocktails, se juega en los casinos, todo es puro Swing, pero se pueden apreciar ligeros matices tecnológicos y costumbristas que varían de nuestro pasado conocido. Allí un hombre, Jerry Cornelius, planea, junto a unos cuantos socios, el asalto al castillo donde transcurrió su niñez, actualmente en poder de su hermano Frank, drogadicto furioso e investigador químico rodeado de esbirros alemanes dispuestos a borrar del mapa a cualquier intruso que se acerque por allí. Jerry quiere rescatar a su hermana Catherine, cautiva en el castillo y permanentemente drogada, luego, destruir el edificio y —esto ansiado por todos los socios— encontrar un microfilme con revelaciones excepcionales para la sabiduría humana que su padre, un insigne científico, guardó en secreto hasta su muerte.



Entre los aliados de Jerry, está la señorita Brunner, una inteligente programadora de computadoras que aspira a lograr un programa final, donde se reúna todo el conocimiento universal intemporal. Esta mujer tiene en su poder el hilo secreto de la novela, la certeza intuitiva de control de los acontecimientos.

El asalto al castillo es un fracaso. Jerry Cornelius insiste en perseguir al drogata de su hermano. La señorita Brunner le ayuda. El caos de una época les acompaña; la proximidad del fin de una era les rodea con su ambigüedad. Jerry es autor de li-

bros como «Exploración del Tiempo en la Decadencia de Occidente», «Hacia la Paradoja Última» y «La Simulación Ética». Su convicción entrópica y sus conocimientos sobre la relatividad le dicen que la extinción termodinámica de la civilización es inevitable. Su confusión se mezcla con su impotencia, su sabiduría con su fuerza, su desánimo con su indiferencia. Las drogas, el desorden métrico confieren al tiempo una imposibilidad inaprensible; la muerte de sus hermanos, la irresolución de una serie de incógnitas, conducen a Jerry a una indolente dedicación a la guitarra y a la organización de fiestas interminables.

Sin embargo, nota que la extinción de la era se acelera ¿por qué? La señorita Brunner tiene la respuesta. Viene a recogerle a Londres y le lleva al lugar donde va a llevar a cabo la realización de su sueño: la materialización del Programa Final. Necesita de su ayuda para conseguir unos imprescindibles datos que su poseedor, un discípulo del viejo Cornelius, guarda con inusitado celo. Jerry, confuso, deprimido, cumplirá con su misión, matando al científico y apoderándose de la última pieza del rompecabezas. La señorita Brunner le ayudará a recobrar su poder gracias a ciertas dotes de nutrición canibalística que ambos comparten y los dos se fusionarán en un sólo ser omnipotente al computarse el Programa Final, convirtiéndose en un dios destructor, mezcla de divinidad olímpica y estrella de rock, que acabará con los restos de una civilización para convertirse en el mesías de una nueva era, el comienzo de un nuevo ciclo.

En resumen, una novela insólita, donde la ciencia ficción se juntará con la realidad más intuitiva, la filosofía con la frivolidad, el humor con la incertidumbre, la acción con el cansancio, donde la intriga y la farsa, el apocalipsis y el whisky a mediodía, la ambigüedad y la inteligente puesta en escena de numerosos mitos modernos en una fabulosa mascarada imaginativa, hacen que no tengamos más remedio que leernos el libro de un tirón.

Jorge G. Berlanga

punto de vista

Hacen esta sección: **LIBROS:** Jorge Berlanga. **RITMO Y MELODIA:** Angel Casas. **TEATRO:** José Antonio Gabriel y Galán y Jaume Melendres.

TEATRO

Con Molière, a contraluz

La semana barcelonesa ha abundado en estrenos. Aparte de llegarnos «Cinco horas con Mario» (cuya crítica, aparecida con motivo de su estreno en Madrid, pueden encontrar en el núm. 1.626 de nuestra revista), las huestes de la Companyia «Adrià Gual» se instalaron en la Sala Villarroel para brindarnos la «Batalla de cambrà» de Martin Walser, con dirección de Kim Vilar y María Jesús Andany y Feliu Formosa en la interpretación: de esta obra les ofreceremos crítica la próxima semana. Por último, en el Lliure, Molière ha entrado por primera vez. No lo hace, como tampoco lo hizo Shakespeare, con uno de sus textos más famosos, pero también ahora vemos un espectáculo que convierte lo «menor» en miniatura, un texto de segunda en un placer de primera.

NO cabe duda alguna que Molière fue un autor didáctico (como en su época habían de serlo todos los dramaturgos si no querían que Aristóteles, a través de sus representantes en Francia, les infligiese un duro palo), pero se distinguió de sus colegas trágicos por su propósito de conseguir ese efecto a través de un género superficial y popular que seguimos llamando comedia. «George Dandin» (1) es tal vez la más didáctica de todas las piezas de Molière, no sólo por la elementalidad de los personajes que intervienen en ella, por la simplicidad de la trama, por la transparencia del lenguaje, por la ausencia de disquisiciones filosóficas que no pertenezcan al sentido común, sino —sobre todo— por este final tan al estilo, *avant la lettre* de Brecht: acaba mal para ejemplo de todos. La virtud (es decir, los intereses del personaje en el que el espectador deposita su ego) no triunfa; sus derechos no le son restituidos por la magia del dramaturgo; no hay castigo para los malvados, ni restablecimiento del orden que el público anhela. Aquí no hay amnistía: Dandin ha cometido un error garrafal (casarse con una dama noble) y ese error social— no

tiene enmienda posible. Angélica y sus padres triunfarán sobre Dandin no porque tengan razón, no porque les socorra la fuerza de las armas, sino porque poseen un instrumento en ocasiones mucho más poderoso: la palabra, la capacidad de tergiversar con ella la realidad.

«George Dandin» o el poder de lo ideológico sobre los hechos. La puesta en escena de Puigserver tiene como objetivo básico acentuar ese carácter didáctico del texto que, en manos de Molière, es menos evidente. Porque Puigserver ha diseñado los personajes hasta el límite de lo caricatural para decirnos quién es el bueno, quiénes son los malos. Ha tomado partido en la escena, en el mismo sentido que Molière, pero con más subrayados que Molière. «George Dandin» podría ser también una obra sobre la condición femenina, sometida a la tiranía de un marido estúpido. Es un espectáculo sobre la lucha de clases, donde la lucha de los sexos juega un papel preponderante. O sea, una obra antigua y contemporánea. Rabiosamente contemporánea.

PARA que se note más, Puigserver ha extraído del fondo de la comedia lo que



Retablo molieresco

«George Dandin» tiene de cuento infantil, de universal en el tiempo, y ello, además de corresponder a lo que hoy se llama «una lectura», da pie a un hermosísimo espectáculo, con un admirable tercer acto siluetado a contraluz: la luz más favorable para comprender el perfil del mundo.

Hoy otro hecho destacable en el espectáculo: el trabajo de recreación idiomática (no atribuible al traductor Alfons Maseras) sobre el personaje de Dandin. Lluís Homar, su extraordinario intérprete, no imita a los campesinos catalanes cuando habla. El suyo es un lenguaje artístico, es decir, ficticio: creado a partir de la realidad pero sin doblegarse sumisamente a ella. Ignoro si Puigserver y Homar han tenido en cuenta a Lukacs, pero su operación lingüística corresponde perfectamente a lo que el crítico alemán consideraba primordial en Diderot y en Balzac: la capacidad de conseguir unas formas de expresión verbales que sobrecorren constantemente los límites de lo cotidiano (del naturalismo verista) y, al mismo tiempo, permiten identificar sus contenidos sociales. Tal vez porque es en Homar en quien recae el peso de esa operación, su tra-

bajo sobresale del resto de unos actores y actrices que siguen manteniendo en alto el prestigio de un colectivo, tal es el peso de estos actores, que su trabajo permite a Puigserver infringir una de las normas más solventes del arte de la puesta en escena: aquella que aconseja no utilizar, bajo ningún concepto, animales vivos en un escenario, porque su presencia acapara la atención del público, en detrimento del personal humano. Las gallinas de Puigserver (el gallo hubo de ser despedido porque, impresionado por la aparición escenográfica de la luna, cantaba antes de tiempo), además de no comerse el buen trabajo de los actores, contribuyen a dar a este «Jordi Dandin» el carácter de cuento rural que tienen siempre los cuentos morales para niños y adultos.

Jaume Melendres

(1) «Jordi Dandin», de Molière. Estreno en Barcelona: Teatre Lliure, 5-III-80. Traducción: Alfons Maseras. Intérpretes: Lluís Homar, Imma Colomer, Just Martínez, Carlota Soldevila, Antoni Sevilla, Anna Lizarran, Lluís Julià. Espacio escénico, vestuario y dirección: Fabià Puigserver.

DEL CORO AL CAÑO

Durante unos días han convivido en un mismo espacio, casi contra natura, dos espectáculos situados en los polos más opuestos del arte escénico: lo circense y lo trascendente. Queda ahora en La Cuina de les Arts el mejor de ambos, Porque Italo Ricardi y Eliana Walis se han ido a predicar la buena nueva a otros horizontes.

ITALO Ricardi, antiguo y prestigioso mimo, se ha pasado con armas y lengüajes al enemigo. Su «Ecclesiastés», meditación sobre la vida, la muerte y la divinidad, es un sermón en el verdadero sentido de la palabra. Tal vez pudiéramos considerar que eso es teatro por el hecho de que Ricardi se cambia de túnica tres veces y recurre a un acólito para que saque a escena humeantes cuencos de fuego, pero la verdad es que en las iglesias lo espectacular aún supera en mucho la oferta del actor. Lo suyo, no sólo en un sermón, sino además un mal sermón, repleto de efectos fáciles del estilo siguiente: mirar fijamente a un

espectador para hacerle creer que todo le incumbe personalmente; suspender una frase durante unos segundos para interesarnos por el final, ya que no ha conseguido interesarnos su principio; arrodillarse de repente y abrir los brazos en cruz reivindicando un martirio que, lamentablemente, sólo soporta el espectador. Viendo este «Ecclesiastés» queda claro que algunas personas aún no asumen con seriedad no haber nacido antes que Jesucristo y recurren al teatro para compensar este error histórico. El resultado final tiene un mérito más científico que religioso: Italo Ricardi consigue lo que la Física no ha podido resolver todavía, es decir, producir el vacío absoluto. Tal como dice el propio Ricardi, vanidad de vanidades.

La impresión de que se nos está mostrando algo que tal vez pudo tener algún interés veinte años atrás se confirma con la actuación de la mimo Eliana Walis. Aunque mudo, el discurso de Walis es idéntico al de Ricardi —la transcendencia— y su forma es igualmente antigua: los recursos elementales de la mímica. Lo digo con crudeza, no sólo porque la crítica no es una subvención en forma de elogios, sino porque, a tenor de lo visto y oído, no creo que esta opinión mundana pueda afectar demasiado a los dos actores.

Y del coro pasamos al caño (es decir, a la plaza pública, a la risa, al bullicio) con «Crestes de carpa». No es cierto, aunque el programa de mano lo afirme, que nos hallemos ante un espectáculo de «circo de vanguardia». Es, tan sólo y tan mucho, un buen menú compuesto con ingredientes que pertenecen al universo del circo, realizado por especialistas genuinos. Andrea Mugnai y Angela Fiorenzani nos sirven un aperitivo vestibular y polichinesco. Sergio Bustrik proporciona el plato fuerte de la noche, capaz de convertir el juego malabar en chiste y el



chiste en juego palabrar. Una vez más, los Poltrona fraternales consiguen hacernos olvidar, gracias a su sentido del gag, el dudoso catalán que hablan. Leo Bassi responde con la fuerza hábil de sus pies a la sutileza

cerebral de los demás; pero es una respuesta insuficiente porque en el circo y las variedades el erotismo también reside en la cabeza.

Jaume Melendres

LIBROS

LA NUEVA OLEADA

La Nueva Ola no viene a darle la vuelta al «Poseidon», ni a arrasar el este de Java, ni a llevarse a las monjas que se mojan las rodillas en la playa atadas con una cuerda a la banderola meteorológica. Esto va por ejemplo de veraneo en Marbella y, sobre todo, de garbeo por Madrid.

MUCHACHITOS de ambos sexos, de clase acomodada, ociosos, con una sabiduría fuera de lo corriente, amantes del rock, inquietos, frequentadores de hipermercados y cines, que forman grupos musicales y manipulan la frivolidad por coordenadas de intelectualismo «chic», donde se mezclan igual el surrealismo con el lenguaje de Eryd Blyton, los mass media con los esoterismos para iniciados, los Devo con Vainica Doble, sin esperanzas ni desesperaciones, inventando composiciones insólitas, viviendo en chalecitos en las zonas elegantes de Madrid, comiendo hamburguesas y desplazándose por la liviandad de una generación ajena a la gravedad cariacontecida de sus mayores.

Y las historias.

El azar que entremezcla personajes y situaciones, unas terribles, marcadas por la violencia, el canibalismo y el vicio incontrolado, otras banales, la mayoría gravitando alrededor de una diferencia, la ambigüedad resbaladiza de los comportamientos.

¡Decadencia de Occidente! ¡Parásitos de la sociedad! Deliciosamente tontos, esta es la modernidad y la canción, la que bailamos. Hijos de la juerguista «gauche divine», ya no frecuentan Bocaccio ni Oliver, sino bares subterráneos repletos de coloridos loros y reinas del látigo. Estos son los días de un siglo octogenario, el caudillaje de El Corte Inglés, el torbellino de

los sintetizadores y los estrenos de películas marchosas, la droga pasada de moda, las vampiresas salidas del baúl de la abuela, pronunciando las estrofas rítmicas de todo un estilo, que no es de nadie porque es de todos, presentado en un laberinto cegador de efluvios perfumados ¿Are we not men? Todo es tan tarantán, y los niños prodigio graban discos descendientes de una progresión matemática de Joselito, pasada por la computadora de Brian Eno.

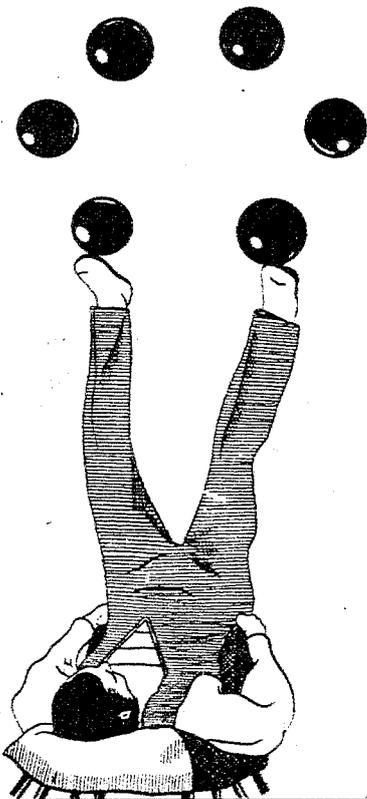
El Zurdo es un cantante de Nueva Ola de los de carne y hueso, que quiere buscar el paraíso con el rock, pero no sabemos si lo encuentra. Mientras tanto, escribe estas historias de niños de Serrano atentos al arte de vanguardia. Narcisista como pocos, le ha puesto una portada al libro de lo más horripilante, pero allá él. El libro es legible como una minuta, musical como dos televisiones, narrativo como un supermercado. Hasta sale Fernando Fernán-Gómez y Concha Grégori, y el poeta Eduardo Haro Ibars, y periodistas como los corazones automáticos, y bebidas como el zumo de grosella, y canciones como una que me callo.

Aquí está la Nueva Ola. Yo ya me he comprado una tabla de Surf.

Todos los chicos y chicas, Historias de la Nueva Ola. Fernando Márquez.

Ediciones La Banda de Moebius. Madrid, 1980.

Jorge Berlanga



Punto de vista

nº 1640. 9-4-1980

Hacen esta sección: **LIBROS:** Jorge Berlanga. **RITMO Y MELODIA:** Angel Casas. **TEATRO:** José Antonio Gabriel y Galán y Jaume Melendres.

TEATRO

CUATRO ACTORES DE LA CORTE INGLESA

Sus nombres son Timothy Dalton, Charles Kay, Trevor Martin y Adrienne Posta, miembros de la Old Vic Company londinense, es decir del antiguo Teatro Victoria (fundado en 1818), que acaba de presentar en el Teatro Romea, bajo ilustres patrocinios, el espectáculo «The Lunatic, the Lover and the Poet» sobre la vida y la obra de George Gordon, sexto en la saga de los lords Byron.



Timothy Dalton

EN el mismo momento en que, al encenderse los focos sobre el escenario, aparecieron los intérpretes de «The Lunatic, the Lover and the Poet» y saludaron suave y limpiamente tuvimos ya la impresión de que nos hallábamos ante gentes de teatro procedentes de otro mundo. Su forma de andar, de estar de pie y de sentarse no es propia de nuestra tribu.

La impresión se confirmó con contundencia así que uno de ellos, Trevor Martin, comenzó a hablar con su voz profunda, sobrecogedora. Esa voz puede tenerla mucha gente, pero lo propio de un actor es saber cómo utilizarla con inteligencia y sentido teatral.

En seguida supimos que uno de los placeres de la noche sería el de escuchar aquella voz, dijese lo que fijese, supiésemos inglés o no. En seguida supimos que nos hallábamos ante unos profesionales de enorme envergadura. Aunque han interpretado montones de Shakespeares ante públicos enteradísimos, no van por ahí proclamando vedetismos. Forman parte de esta vasta pléyade de actrices y actores que, con sus whiskies, siempre le hemos envi-

diado a la Gran Bretaña; esos actores a los que llamamos «secundarios» porque consiguen que nos fijemos en ellos incluso cuando no trabajan como protagonistas.

La velada con Lord Byron que la Old Vic Company nos ha ofrecido ha sido una excelente ocasión para comprobar en qué consiste la sabiduría teatral inglesa. La de los actores, dramaturgos, directores y músicos, por una parte, y, por otra, la del público. «The Lunatic, the Lover and the Poet» ni es un texto «dramático», ni «un brillante musical»: es un simple «entretenimiento» basado en la figura de Byron y en una sólida enseñanza general básica para todos los públicos y todos los profesionales. Es como leer a Tackerray ante un buen fuego de leña, en vez de leer a Vizcaíno Vasas ante una estufa de butano. Estos entretenimientos sin mayor trascendencia, sin pretensiones superlativas pero sin renunciadas, son cosa común en Inglaterra.

VOLVAMOS a los actores. Su economía de medios es impresionante. Aparentemente casi no hacen nada. Pero

resulta que hablan, cantan, y pasan del registro documental a la encarnación de un personaje como si el viaje no requiriese esfuerzo alguno. Y es que hay tensiones musculares que no se traducen en sudor porque antes de realizarlas ya se ha sudado mucho.

Este tipo de actor ha sido ob-

jeto de duros ataques por parte de algunas gentes de teatro. Grotowski, por ejemplo, denomina a tales profesionales «actores cortesanos» y los opone a los «actores santos» del mismo modo que la sabiduría de la ramera se opone a «los gestos de entrega y aceptación que surgen de la mujer enamorada». Pero en este país nuestro, donde siempre se ha pretendido hacer creer que la mujer enamorada debe ser eróticamente analfabeta (el hombre no, por supuesto; al hombre la técnica se le supone, como el valor), en este país, la lección de la Old Vic Company puede ser muy útil, sobre todo porque nada impide que los profesionales se enamoren algún día.

Jaume Melendres

(1) «The Lunatic, the Lover and the Poet», de Jane McCulloch. Música de Donald Fraser. The Old Vic Company, de Londres. Dirección: Toby Robertson. Teatro Romea de Barcelona.

LIBROS

BUKOWSKI, CURRANTE

Esta es una novela de Bukowski. Y una novela autobiográfica aunque el autor se disfrace. Nos presenta al escritor norteamericano en sus años de vagabundeo, hace cuatro décadas, en su camino hacia la literatura.

¿RECUERDAN a Leslie Howard en «El bosque petrificado» haciendo de escritor desengañado

y ocioso que vagabundeaba con la esperanza de ser hombre? Bukowski vio la película de joven, cuando era un hombre de-

SHAKESPEARE EN EL BOLSILLO

En un sentido estrictamente escénico, el panorama teatral sigue siendo desalentador en Catalunya. Las producciones autóctonas son cada día más escasas, el Ministerio de Cultura renueva a su titular pero mantiene su conocida política consistente en gastarse casi todo el dinero teatral cerca de casa.

Por otro lado, persiste la incertidumbre por lo que respecta a las posibilidades municipales y la total impotencia de la Generalitat, dominada a partir de ahora por un partido que jamás ha publicado ni una sola línea sobre una posible actuación en el campo teatral. Y si se confirman los rumores, la Caixa, para dar variedad al asunto, se dispone a montar de nuevo aquel «Canigó» de Verdaguer-Polls que ni siquiera los críticos más benévolo pudieron salvar, y cuya producción y explotación costó una verdadera fortuna.

Pero si, sin abandonar el teatro, nos alejamos de los escenarios aparece algún hecho más positivo. Uno de ellos es la publicación, tras largos años de espera, de las valiosísimas traducciones que Josep M. de Sagarra realizó de la obra casi completa de William Shakespeare. Se ha llegado a decir, incluso, que son las mejores versiones (no en el sentido de adaptación, sino en el de verter) que jamás se han hecho en cualquier idioma. No creo que nadie esté en condiciones de sustentar tamaña afirmación, y mucho menos de justificarla documentalmente. Pero la unanimidad es absoluta en considerar que Sagarra llevó a cabo un trabajo excelente porque supo unir a su condición de poeta su oficio teatral. A di-



«La Caixa» volverá a promocionar este impresentable «Canigó», pero a cambio subvenciona una de las obras con más prestancia dentro de la cultura catalana: Shakespeare traducido por Sagarra

ferencia de otras traducciones igualmente solventes desde el punto de vista técnico, las de Sagarra pueden ser llevadas a la escena sin retoque alguno. Son textos para lector, pero sobre todo para actor o, si se quiere, para leerlas en casa en voz alta.

RESULTABA difícil hacerlo hasta hoy porque sólo se encontraban en el mercado nueve de las traducciones y, además, en una edición cara —aunque her-

mosa— de Editorial Alpha. Una iniciativa conjunta de la Diputación Provincial de Barcelona y de Editorial Bru-guera, con el asesoramiento técnico del Institut del Teatre está poniendo ahora a estos Shakespeares-Sagarra al alcance de las economías más modestas dentro de la «Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal», en formato de bolsillo. El precio es realmente espectacular: ciento cincuenta pesetas. Más aún, luego no es necesario gastar en oculistas lo que se ha ahorrado en librería, como tantas veces ocurre con las colecciones báratas. Este Shakespeare sale barato porque está financiado públicamente.

SE podía pensar que se trataría tal vez de una operación de prestigio, a pérdida. La ciudadanía se encarga de que este pronóstico no se cumpla. En pocas semanas se ha vendido más de la mitad de la edición de los cuatro volúmenes publicados hasta hoy (1), y ello es tanto más inusual cuanto que la tirada supera en mucho la media en el mercado catalán. Resulta que la gente deseaba leer a Shakespeare. Alegrémonos todos, porque Shakespeare sigue siendo la más brutal y completa iniciación al teatro.

Jaume Melendres

(1) 1. «Romeo y Julieta»; 2. «Otel·lo»; 3. «Un somni de nit de Sant Joan» (A Midsummer-Night's Dream); 4. «Macbeth».

EL MONO ABRACADABBRANTE

De una casa sobre un acantilado en el mar Cantábrico a la jaula del Gran Gorila custodiado no por Terry Moore sino por Sam Peckinpah y su gang. Gorilla at large o «Gorila en Hollywood», el último libro de relatos de Gonzalo Suárez, un puente tendido entre Asturias y California.

ESTABA dando un paseo por el zoológico. Al pasar junto a la jaula del gorila, vi que el gorila era Gonzalo Suárez.

—¿Cómo es posible? —me dije, pero antes de asombrarme de todo, una potente voz de borracho gritó en inglés (si aquella jerga pastosa de sierra mecánica podía llamarse inglés):

—¡Corten! Echad a ese intruso hijo de puta de aquí.

Bueno, allí estaba nada menos que Sam Peckinpah, con una botella de Bourbon en la mano y una pistola en la otra, tambaleándose y con toda la apariencia de querer volarme las orejas de un tiro. Dos matones de mejillas sonrosadas vi-

nieron hacia mí en cámara lenta, pero entonces, un gigantesco gorila que estaba sentado en una silla con el nombre de Gonzalo Suárez escrito en el respaldo levantó su peluda zarpa y los detuvo a todos.

Noté una fría gota de sudor en mi sien. Tragando saliva, acerté a balbucir:

—Yo sólo he venido al zoo a ver a las jirafas.

Peckinpah, con un repentino cambio de actitud, me tendió la botella amigablemente y me dijo.

—Esto no es un zoológico, capullo, es un plató de rodaje.

—De la Metro, en Hollywood —terció Gonzalo Suárez desde detrás de la jaula.

Punto de vista

Hacen esta sección: **LIBROS:** Jorge Berlanga. **RITMO Y MELODIA:** Angel Casas. **TEATRO:** José Antonio Gabriel y Galán y Jaume Melendres.

TEATRO

SI CHANDLER LEVANTARA LA CABEZA

La literatura negra entró en la Villarroel de la mano de Tábano. Ahora hace acto de presencia en la Cúpula Venus, donde un Phil Mardou vestido como un policía de la Brigada Social —santa ignorancia— resuelve un crimen durante una noche cabaretera.

El espectáculo, «No hi ha gimlet per a tothom», está muy por debajo de la media a que nos empezaba a acostumbrar la Cúpula Venus con sus últimos montajes. La idea básica, debida a Quico Romeu, tiene su atractivo: en el curso de la representación se comete el asesinato de una de las muchachas; el detective exigirá que siga la función para encontrar en ella la solución del caso. En otras palabras, lo que propone Romeu es algo más que un pretexto para unir entre sí números de cabaret inconexos. La idea tiene una dimensión «filosófica» más ambiciosa: cualquier número de cabaret puede ser, bajo su apariencia lúdica, la puesta en escena de una muerte. Todo gesto es ambiguo, toda coreografía sospechosa. Las sonrisas pueden ser culpables, los acordes del piano cortinas de humo. Sí, la propuesta —contemplar un espectáculo de cabaret bajo otro prisma— hubiese podido ser

muy rentable escénicamente.

Quico Romeu, con su escolar interpretación del detective, con sus denodados esfuerzos por resultar tan ingenioso como el personaje de Chandler, se encarga de anular implacablemente casi todas las posibilidades de su propia idea, que se transforma, así, en un lastre excesivo, en un elemento que rompe el clímax del escenario propiamente dicho. Un escenario donde, aparte de pagar el impuesto (al parecer obligatorio) del travestismo a toda costa, los mínimos meteorológicos sólo son superados en contadas ocasiones.

Jaume Melendres

«No hi ha gimlet per a tothom», según idea original de Quico Romeu. Intérpretes: Ricard Borràs, Bruno Bruch, Teresa Manresa, Rosa Morata, Quico Romeu, Lluís V. Prats. Música de Ll. V. Prats. Cúpula Venus, 18-IV-80.



«No hi ha gimlet per a tothom»

BUENOS INGREDIENTES PARA UN DESASTROSO GUISO

¡Uf! ¡Qué manera tan desapasionada de aburrirse! Se diría que se han juntado todas las circunstancias precisas para que la inauguración del teatro Español, prácticamente destruido por un incendio hace unos años, haya supuesto un desastre artístico insuperable.

Teníamos un Calderón, teníamos unos intérpretes bien catalogados encabezados por Aurora Bautista, teníamos un director de solvencia internacional, Augusto Fernández; teníamos el patrocinio del Ministerio de Cultura y del Ayuntamiento de Madrid y, en consecuencia, tenían dinero para el montaje, han tenido también tiempo para

preparar el espectáculo. Da la impresión de que había demasiadas cosas. El caso es que la acumulación de elementos favorables ha producido un resultado caótico. Es como en esos fenómenos crueles de un matrimonio en que los cónyuges son sanos, guapos, ricos, y les nace un niño mongólico. Inexplicable. Alberto Fernández tiene fama y categoría. Nadie se lo





10-8-79

nº 1608

TEATRO

Jaume Melendres

También existen libros

El libro de teatro es un objeto sin lugar en el sol del periodismo. La crítica de teatro lo ignora por el mero hecho de ser libro: la literaria lo olvida a menudo por el mero hecho de contener sólo diálogos. Un malentendido, sí. Pero hay algo peor todavía: también lo ignora el público. Muchos ciudadanos prefieren comprarse grandes enciclopedias, que tampoco leen o consultan, antes que la obra completa de Racine, igualmente decorativa y más barata. Sólo hay dos excepciones a esta regla general: los apasionados por el teatro y los compradores de colecciones enteras. Si hoy podemos ver en muchos pisos alguna obra de teatro —«La Celestina», por ejemplo— es gracias a la inclusión de tales textos en colecciones como la de Salvat-TV, que introdujo subrepticamente en los hogares del país títulos que los ciudadanos jamás hubiesen adquirido.

Por este mismo mecanismo acaba de entrar en muchas casas catalanas una selección antológica del teatro de Josep María de Sagarra, que constituye el volumen dieciséis de la magnífica colección (cien títulos previstos) patrocinada, conjuntamente, por Edicions 62 y «La Caixa» (sic): «Les millors obres de la literatura catalana».

Puede discutirse hasta el infinito si «L'hostal de la Glòria», «El cafè de la Marina» y «La fortuna de Sílvia» (obsérvese la idéntica estructura de los títulos, basados en un genitivo femenino y con una clara preocupación por el ramo de la hostelería) forman parte de las mejores obras de la literatura catalana. En mi opinión no es exactamente así, pero no hay duda que deben ser consideradas como unas de las más relevantes. Se trata, en cualquier caso de tres textos capitales de este dramaturgo que bien merece el calificativo de excepcional en la medida en que fue uno de los pocos que, en Catalunya, consiguió vivir del teatro. Sagarra (1894-1961), sin renunciar jamás a unos mínimos de calidad literaria, supo encontrar —y la explotó a fondo— la fibra «popular» basando



«Faixes, turbants i barretines» fue una obra de Xavier Fàbregas, que ahora presenta una completa historia del teatro catalán

su teatro, casi siempre, en una clara comprensión de las nostalgias ciudadanas: recreó, para públicos urbanos, los ambientes de un mundo rural cada vez más lejanos, cada vez más añorados, y los mitificó. Jamás pretendió innovar, aportar nada nuevo al mundo de la escena. Fue, por así decir, el Pemán catalán, pero más pagano.

Tal vez por eso, sus obras, leídas hoy, parecen más viejas de lo que son. Su público, que hace veinte años acudía al Romea tarde y noche, se está muriendo sin dejar hijos, herederos de aquella sensibilidad. Hoy Sagarra ya forma parte del pasado. Constituye una de las páginas más brillantes de la historia de nuestro teatro.

Una historia que nadie se había tomado la molestia de escribir. Du-

rante años ha existido en este terreno una inmensa laguna, un vacío casi total. Se dictaban cursos o cursillos, se publicaban estudios monográficos, pero no había esa pieza culturalmente indispensable, necesaria y a la vez insuficiente, que es el manual. Y al no tener manual, el teatro catalán carecía de historia. Hombres solventes como Francisco Ruiz Ramón publicaban historias del teatro español limitando su curiosidad (y la cultura de sus lectores) a lo puramente castellano. No es un reproche, sino una constatación. Seguramente no se podía exigir a Ruiz Ramón que viniese a bucear en los archivos de la más importante biblioteca teatral del Estado. También la escritura de la historia ha de ser autónoma.

Y por fin Xavier Fàbregas se ha

decidido. Había de ser él. Sólo él, en Catalunya, es capaz de leer pacientemente textos de indiscutible valor histórico y de discutible valor artístico. Al fin tenemos, publicada por Millà, la «Història del teatre català» que va desde la época de la dominación romana hasta nuestros días. Es un libro irregular: excelente en lo que se refiere al pasado; sobresaliente y exhaustivo en el capítulo dedicado al romanticismo; pero precipitado y demasiado influido por los gustos personales en el capítulo del Teatro contemporáneo, con algunos errores —incluso— en el momento de etiquetar a los autores. Pese a esa irregularidad, el de Fàbregas es un libro que debiera estar en todas las bibliotecas de la península, las públicas y las privadas, incluida la del señor Umbral.

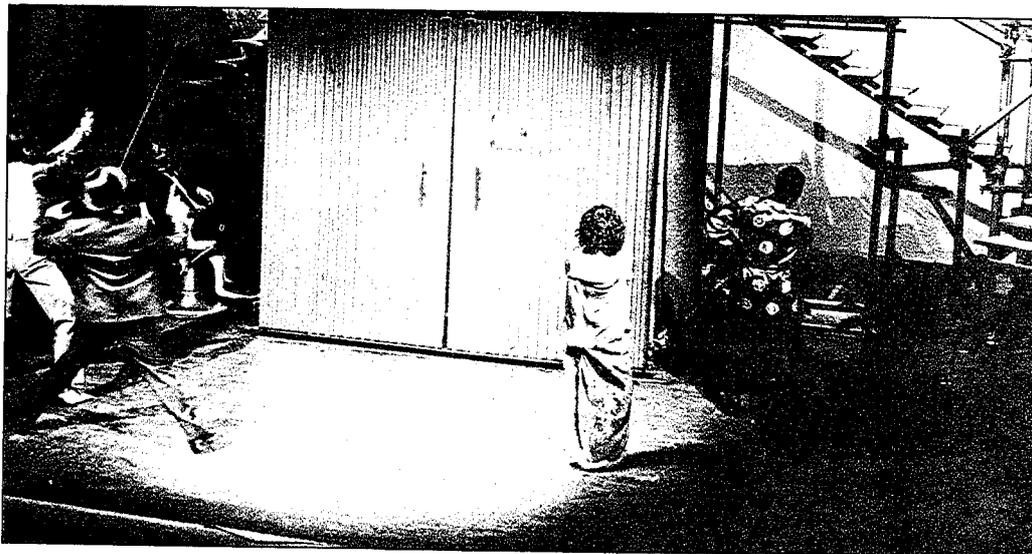
Punto de vista

Hacen esta sección: **LIBROS:** Jorge Berlanga. **RITMO Y MELODIA:** Angel Casas. **TEATRO:** José Antonio Gabriel y Galán y Jaume Melendres

TEATRO

UN TAL SHAKESPEARE

En Barcelona, Tábano es ya como de la familia. Su presencia anual en la Sala Villarroel constituye casi una tradición teatral. Esta temporada la cumple con un espectáculo, «Un tal Macbeth», sobre el que no corrían rumores muy halagadores.



«Un tal Macbeth»

de vista traducir el Macbeth a la serie negra reportaría una doble ventaja: por una parte, poner de manifiesto lo que la obra de W.S. contiene de crónica negra (desmitificando, así, su carácter de «clásico para consumo de las élites culturales») y, por otra parte, denunciar al modo brechtiano de un «Arturo Ui» la dimensión gangsteril de la lucha por el poder político.

LA idea es sugestiva, intelectual y escénicamente, hay que valorar muy positivamente el no-conservadurismo de Tábano, capaz de adentrarse en el evidente riesgo que implica siempre transformar una simple metáfora general (los políticos se comportan como gánsters) en imágenes, acciones y metáforas concretas a lo largo de dos horas de representación, y

ello sin traicionar excesivamente el original.

El error de Tábano, tiene, al menos, la belleza de los grandes errores. Uno acaba creyendo que asiste a una parodia, a veces feliz, a veces demasiado ingenua, sobre la iconografía del cine negro americano y que para dar cuerpo a esa parodia se ha recurrido a un texto de Shakespeare, un tal Shakespeare que pasaba por ahí. Pero no han reculado ni un centímetro en el camino por ellos elegido, y han volcado todo

su potencial creador (irregular en los intérpretes, magnífico en la escenografía) en demostrar que algunas ideas son demasiado brillantes para ser teatralmente viables.

Jaume Melendres

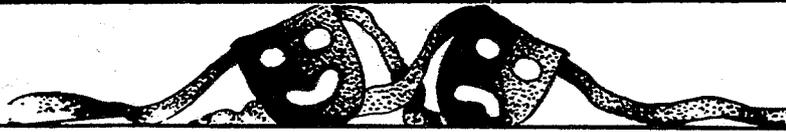
«Un tal Macbeth». Dramaturgia de Tábano, a partir de Shakespeare. Intérpretes: Angel de Andrés López, Luis Brión, José Camacho, Valentín Gascón, Carlos Kaniowsky, Angel Martínez, José Todar, Teresa Pardo, Juanjo Perucho, Poika. Espacio escénico: Roberto Turégano. Dirección: Guillermo Heras y Carla Matteini. Sala Villarroel, 11-IV-80.

CURSO INTEGRAL DE FORMACION DEL ACTOR

Interpretación (Sistema Stanislavsky)
Expresión corporal y vocal

A cargo de

Carlos Lasarte, de la Escuela de Teatro de la Universidad de Buenos Aires.
Entrevistas al 347 70 77 - BARCELONA.



TEATRO

Jaume Melendres

Realidades y esperanzas

El telón se levanta un poco

Al menos sobre el papel, la temporada teatral barcelonesa parece animada. Anima, sobre todo, que persista una cierta descentralización, que en algunas barriadas extremas se siga haciendo teatro, amando al teatro. Las notas

que les ofrecemos a continuación ofrecen un amplio abanico de posibilidades. Los resultados son, como siempre, una incógnita.

Ya hemos señalado en otras ocasiones que no resulta nada fácil conocer de antemano la programación teatral de la temporada. No se sabe demasiado si en este sector reina la desconfianza o la imprevisión y, aunque uno tienda a creer lo segundo, no deja de ser sorprendente que existan tantas resistencias a la hora de hacer públicas unas intenciones que, forzosamente, habrán de traducirse en actos públicos. Algunas de las informaciones aquí facilitadas más parecen arrancadas que obtenidas. Cuando uno pida datos, en seguida le explican que tienen cerrado su presupuesto de publicidad.

Como si a nadie le importara que el cliente o ciudadano pueda saber con una honesta antelación qué le espera a lo largo del año teatral y empiece a disfrutar sus placeres futuros.

La relación que sigue es, sin duda, incompleta. Algunos directores de locales son prácticamente inasequibles. Otros piensan que el futuro ya vendrá por sí solo. Es posible, además, que no se cumplan algunas de las profecías anunciadas aquí porque, a diferencia de lo que ocurre en el cine, la mayor parte de los productos programados no existen físicamente todavía.

Pero aquí está, en cualquier caso, el grueso de las realidades y de las esperanzas. No vamos a caer ahora en la tentación de valorarlas porque casi siempre aún carecemos de elementos de juicio. Digamos, sin embargo, que la lista no es nada despreciable, ni en cantidad —21 títulos— ni en calidad. Shakespeare y Agata Lys son sus fronteras más opuestas.

LES TRES GERMANES, de Chejov. Dirección de Lluís Pasqual. Escenografía de Fabià Puigserver. Teatre Lliure: A partir de octubre. Ofrecido ya en sesión de preestreno a fines de la temporada pasada, este montaje de uno de los grandes textos chejovianos ofrece todas las garantías. Además, Maife Gil y Rafael Anglada, actores invitados, demuestran estar a la altura de sus anfitriones.

EL CONCILI D'AMOR, de Oscar Panizza. Dirección de Pere Planella. Teatre Lliure. Un texto hasta ahora desconocido en Catalunya, provocador, divertido e irritante —en él se muestra la aparición de la sífilis en la corte vaticana como castigo divino a las perversio-



De Fabià Puigserver a Agata Lys

nes sexuales allí dominantes—, que suscitó grandes escándalos cuando fue estrenado en Francia a fines de los sesenta, en puesta en escena de Lavelli.

MACBETH, de Shakespeare. Dirección de Lluís Pasqual. Teatre Lliure. Sigue Pasqual en su intento de montar los grandes títulos de la historia del teatro. Un texto donde los bosques caminan y las mujeres son tan inteligentes como ambiciosas y valientes.

LA HISTORIA DE CATALUNYA. Dirección de Fabià Puigserver. Teatre Lliure. Poco se sabe todavía de este texto, salvo su intención didáctica dirigida tanto a los adolescentes como a los adultos y que Puigserver es uno de los pocos hombres de teatro capaces de enseñar deleitando.

VICTOR O ELS NENS AL PODER, de Roger Vitrac. Dirección Santi Sans. Teatre Nord de la Ciutat. A partir del 14 de noviembre. Uno de los títulos canónicos del surrealismo teatral, seleccionado en el último concurso de La Caixa, pero todavía casi inexplorado. El texto está publicado en versión catalana por Edicions Robrenyo.

SODOMA I GOMORRA. Dirección, Antoni Font. Teatre Nord de la Ciutat. Del 8 al 11 de noviembre. Breve reposición de un espectáculo estrenado la

pasada temporada en el Olímpia de las luchas libres, basada en el mismo, la danza y la expresión corporal bajo la batuta de uno de los fundadores de Joglars.

LA DAMA ENAMORADA, de Puig i Ferrer. Dirección, Frederic Roda. Teatre Nord de la Ciutat. Desde el mes de abril. He aquí un título no confirmado todavía, al igual que su director, pero altamente previsible. Se trata de una de las mejores obras del dramaturgo y novelista catalán —el autor de **Camins de França**— y una de las más significativas del teatro de principios de siglo.

La programación del TNC quedará completada con dos producciones del grupo L'Ou Nou y dos ciclos de tres semanas de duración en base a compañías invitadas. **D'AQUI A CENT ANYS, TOTS CALVOS**, por el Grupo Tossal-Teatre, fundado por los ex Joglars Elisa Crehuet y Ferran Rañé. Sala Villarroel. A partir de enero. Llegará por fin a Barcelona este montaje de exilio que ha recorrido ya algunos pueblos y ciudades del país.

MACBETH, por el grupo Tábano. Sala Villarroel. Pendiente de confirmación. Los Tábano, resistentes a todos los lavados y cambios, empezaron con

bailes y canciones, escandalizaron a Carrero Blanco con el «Retaule», de Teixidor, pasaron a Brecht y llegan ahora al mismo Shakespeare que nos piensa ofrecer el Lliure. La comparación entre ambos montajes —si coincidiesen— podría no ser odiosa.

ANTIGONA, de Salvador Espriu. Dirección, Josep Montanyès. Grup Teatral d'Horta. Teatre Romea. Octubre. Ignorado en el momento de su estreno, éxito multitudinario en el Grec, este espectáculo del que ya se tienen cumplidas y buenas noticias abre la temporada del Romea en su nueva singladura empresarial. A tener en cuenta para quienes estuvieron en lista de espera.

DESCRIPCIO D'UN PAISATGE, de Josep M. Benet i Jomet. Dirección, Joan Ollé. Teatre Romea. Escenografía de Iago Pericot. Un Benet en ruptura consigo mismo, sobre la base lejana de una tragedia griega. Un Benet que supera a los Benet.

EL CAPVESPRE DEL TROPIC, de Rudolf i Josep Ll. Sirera. Teatre Romea. Dos meses después del estreno Benet. Los hermanos Sirera suelen escribir a dúo, como los Quintero, pero además de vivir en Valencia tienen una sensibilidad perfectamente con-



TEATRO

José Antonio Gabriel y Galán

Lo que vamos a ver

Programas interesantes y público desertor

temporánea y una gran subiduría teatral.

UN LLOC ENTRE ELS MORTS, de M.^a Aurèlia Capmany. Dirección, Josep Montanyès. Teatre Romea. Adaptación teatral de la novela del mismo título, realizada por su misma autora. Un viejo y atractivo proyecto, con un amplísimo reparto, que sólo ahora ha podido hacerse realidad.

MUSICAL RUSIÑOL. Teatre Romea. Un proyecto todavía sin título y sin nómina, que pondrá en solfa a uno de los bohemios y humoristas más prototípicos de la cultura catalana. En espera de más amplias noticias, puede leerse el apasionante «Homenot» que Josep Pla dedicara años ha al creador de ese otró prototipo llamado «senyor Esteve».

EL TUERTO ES REY, de Carlos Fuentes. Dirección, Enrique Mijares. Peña Cultural Barcelonesa, Campaña Popular de Teatro. Octubre y noviembre. Un hermoso texto mexicano que representó años atrás la compañía Angel Guimerà en el entonces existente Teatro Nacional de Barcelona (como si Barcelona fuese una nación).

MILAGRO EN EL MERCADO VIEJO, de Osvaldo Dragón. Grupo Titular de Actores. Peña Cultural Barcelonesa. A partir del 23 de noviembre.

LA CORTE DEL FARAON Y DOCE ZARZUELAS MAS. Teatro Victoria. Once únicos días a partir del 25 de octubre. Una antología zarzuelera, con títulos solventes dentro del género, a cargo de la Gran Compañía del Maestro Damunt.

AGATA LYS Y PAWLOWSKY. Una revista todavía innominada, pero basada, presumiblemente, en los dos nombres famosos que la encabezarán. A partir del 8 de noviembre, en el teatro Victoria.

REVISTA HERMANOS CALATRAVA. Sin mayores detalles, también en el Victoria, a partir de enero.

ISADORA. Un espectáculo de Cipe Lincovsky, bajo la dirección de Lindsay Kemp. El resultado del cruce artístico entre estos dos nombres puede ser sorprendente: una actriz seria y rigurosa con un director técnicamente hábil y comercialmente listo. En el Teatro Barcelona. Sólo once días a partir del 24 de octubre.

TRES CRITS I UNA SOLA VEU, de Carles Valls. Con la actuación en solitario de Joan Borràs. Teatre Romea, dos únicas semanas a partir del 23 de octubre. Un espectáculo que nació para el café teatro y que ahora llega a más amplios escenarios.

El panorama teatral madrileño para la próxima temporada resulta más bien descorazonador. Y no por falta de iniciativas y proyectos, sino por la ausencia del objeto receptor, el público, que últimamente está desertando de las plazas. En esta crónica se apunta, por otra parte, la crisis que parece padecer el TEC, junto con la programación que más o menos llegará a las carteleras en los próximos meses.

Cuando se habla de lo que vamos a ver en la temporada recién empezada, estamos quizás escamoteando una parte esencial del asunto: el público. ¿«Quién» va a ver? ¿Qué público hay dispuesto a ver teatro? ¿No estaremos creando una inmensa ficción de la que está casi ausente, el receptor del fenómeno? No existen estadísticas al respecto, pero yo tengo la impresión de que la audiencia teatral desciende de año en año y actualmente alcanza unas cotas alarmantes.

Me refiero al público del teatro-teatro, no a la curiosa fauna que se precipita sobre los vodeviles-porno, los «diluvios que vienen» y demás espectáculos que nada tienen que ver con el arte de Talía.

La temporada madrileña ha comenzado con una desilusión: los excelentes espectáculos del Lliure se han visto acompañados de unas críticas entusiastas paralelas a la defecación del público. Todo un síntoma que da que pensar. Sobre la temporada que acaba de abrirse, en la que hay programaciones de gran interés, se abate el fantasma del abandono. Recientemente el director general de Teatro me hacía partícipe de una tristísima constatación: «Al público actual no le interesa el teatro».

¿Qué hacer? Lo ignoro. Estamos ante el fenómeno de una sociedad desculturizada hasta los tuétanos, y eso viene de lejos y desde las más insondables profundidades. El ambiente social rechaza la cultura y no se aprecian síntomas de cambio. ¿Las programaciones teatrales que se conocen van a ser capaces de alterar la apatía? Mucho me temo que no.

El escepticismo es el punto de partida. Escepticismo que, curiosamente, se contradice con las perspectivas estéticas halagüeñas de la temporada teatral. Los primeros fogonazos han sido obras teóricamente interesantes, cuyos resultados no han apetecido a la crítica: es el caso de «Jueces en la noche», de Buero Vallejo; el «Tartufo», de Llovet-Marsillach, y las dos comedias de Santiago Moncada. En una zona media de aceptación, «Filomena Maturrano», de Eduardo de Filippo y la «Historia de un caballo», del ruso Rozovski.

Aún no se ha puesto en marcha la empresa de mayor envergadura: el Centro Dramático Nacional. Con una



Núria Espert, responsable del Centro Dramático Nacional

programación que ha buscado, por encima de todo, el equilibrio entre autores españoles y extranjeros, entre clásicos y contemporáneos. Una programación prudente, con ansias de garantía, sin excesivas apuestas arriesgadas.

En la zona de Núria Espert tenemos: «Los baños de Argel», de Cervantes, con dirección de Paco Nieva; «Doña Rosita la soltera», de Lorca, para la Espert, y finalmente «Revolución de brujas», del catalán Benet i Jornet. Y en la zona de José Luis Gómez, «Los veraneantes», de Gorki; «La vida heroica de la burguesía», del alemán Steinheim; «El yermo de las almas», de Valle Inclán, y «Ejercicios para equilibristas», de Luis Matilla.

Como se ve, hay obras para todos los gustos. Existe en esta programación un patético deseo de contentar a todos o a la mayoría. Pero es aquí donde se plantea en toda su crudeza el problema del público desertor. ¿A qué mayoría se va a contentar? ¿A qué público? No sé lo que se podría hacer para atraer a los espectadores al teatro, pero tengo la sospecha de que quizás esta programación no va a servir de banderín de enganche para captar nuevos aficionados.

Por su parte, el Teatro Estable Castellano parece que atraviesa por una crisis interna y que Miguel Narros y otros abandonarán el barco. Esto puede ser una catástrofe, pues el TEC es nuestra experiencia de teatro estable más seria y contrastada. Es de esperar que se respeten los tres montajes anunciados: «La dama boba», de Lope;

«El cero transparente», del español inédito aquí aunque en el ámbito anglosajón, Alfonso Vallejo; y por último un musical de Arnold Taraborrelli titulado «A California pasando por Manila y Nebraska». La temporada pasada el TEC se anotó la programación más compacta y conseguida: un estupendo Lorca, un Chejov redondo y un Schiller semifracasado. De tres dos, es un buen porcentaje de acierto.

Y finalmente tenemos al tercer mandarín de la escena española: Manuel Collado, que a fuerza de audacia y tesón ha conseguido acaparar una buena parte del teatro que se ofrece por estos lares. Si sus planes no se han torcido, Collado ofrecerá (después de la «Historia de un caballo», ya estrenada) un «Plauto», del filósofo catalán Carlos Trias, con dirección del argentino Roberto Villanueva, que ya ha demostrado su buen hacer en los escenarios españoles. También está prevista la obra de José Antonio Rial «La muerte de Lorca», de la que tengo las mejores referencias y que ya fue estrenada hace unos meses en Caracas. Para dirigirla vendrá el venezolano líder de Rajatabla, Carlos Giménez. A la chita callando, sin ocultar una sana ambición básica, Collado demuestra que es un excelente programador teatral, aunque luego los resultados no siempre respondan al interés inicial. Pero está claro que este hombre tiene inquietud, dinamismo y «sabe ver» donde hay oportunidades. Quizá porque viaja mucho y viajar, como suele decirse, enriquece los puntos de mira.

En el ámbito de los autores consagrados, los que yo llamo «institucionales», ya se ha producido el estreno de Buero y no tardará en llegar el de Antonio Gala después de varios años de silencio y —se supone— de profundas meditaciones. También va a estrenar Fernando Fernán Gómez, un novel que sabe mucho de teatro. El título de su obra es «Domingo burgués», con Emma Cohen y Julieta Serrano. Parece que se estrenarán los premios Lope de Vega. Hay media docena acumulados, entre ellos el de Domingo Miras y el del propio Fernán Gómez.

Hasta aquí lo que se sabe. Si el español fuese más culto y amara el teatro, tendría carne para todo el año. Pero mucho me temo que es demasiada tajada para tan poca hambre.

El mayor robo del siglo

(«The Brink's Job», USA, 1978). Director: William Friedkin. Intérpretes: Peter Falk, Peter Boyle, Gena Rowlands y Warren Oates.

Una estrafalaria banda de ladrones, auténtico hatajo de patanes, se organiza para planear y ejecutar un sustancioso robo. Bien ambientada (tanto ornamental como históricamente) a lo largo de los años 40 y comienzos de los 50, la película, al margen de la intriga, descansa en un saludable sentido del humor, aderezado con algunas observaciones sobre la fobia anti comunista que invadió USA por aquella época. Inspirándose, aproximadamente, en el simpático lema que dice que los ladrones son gente honrada, Friedkin consigue sin dificultad la complicidad del espectador. Las posibilidades de que el robo salga bien aumentan. Sorprende la notoria falta de confianza en la película (similar a la demostrada con «Carga maldita»), deducible del modo con que ha sido lanzada (empujada, más bien) en España. ¿No se le puede sacar más partido a la unión del director de «The French Connection» y «El exorcista» con el protagonista de «Colombo»? Ni que la película fuera un horror.

Sol ardiente

(«Sunburn», USA). Director: Richard C. Sarafian. Intérpretes: Charles Grodin, Farrah Fawcett-Majors, Art Carney y Joan Collins.

Sólo por ver a Joan Collins, en plan caricatura de sí misma (o de su imagen), tratando de seducir a Charles Grodin, vale la pena correr el ries-

go de la insolación. La secuencia es breve, pero intensamente divertida. Por lo demás, la película tiene el tufillo de la obra de encargo, confiada a director habilidoso, para intentar obtener una pasta de la famosa «dentadura» Fawcett-Majors, con la mayor dignidad posible. Sarafian, que no es un pardiño («El hombre de la tierra salvaje», «Punto límite, cero»), procura lucirse en lo que puede (una persecución de automóviles, por ejemplo), sin atreverse a apretar el acelerador de la comedia, lo que es muy de lamentar. La cosa va de un investigador (nada insólito, pero sí un poco lelo) que se mete a hacer averiguaciones, acompañado de una falsa esposa, sobre un asunto de suicidio que huele a chamusquina. Méjico pone el sol.

M. H.

Teatro

El vodevil acelerado

José Antonio Gabriel y Galán

«Herminia»
Autor: Claude Magnier
Director: Mara Recatero
Intérpretes: Amparo Baró, Jaime Blanch, Antonio Campos, Damián Velasco, Rafael Almazán, Manuel de Agustina, Marta Puig, Luis Barbero, Nicolás Romero, Aurora Redondo
Teatro Fígaro.

La risa no tiene vuelta de hoja: o se alcanza o no se alcanza. «Herminia» es una fábrica de risa a la que no hay por qué poner freno. Este vodevil llevado al absurdo se convierte así en un homenaje al género.

Hace ya muchos años Bergson intentó hacer una disección de lo que es la risa. Para ello aplicó su más puro espíritu racionalista francés. Y aunque su libro («La risa») no deja de tener hallazgos, la verdad es que el empeño por desmontar cerebralmente el fenómeno de la risa resulta, en cierto modo, risible.

La risa es como la rosa de Juan Ramón Jiménez: no hay que tocarla más, que así es la risa/rosa.

Si algo causa risa, ¿hay que empecinarse en racionalizar si es buena o mala, inteligente o zafia? Primero se ríe uno y después, aplastados por nuestra educación lógica, nos dedicamos a analizar lo ocurrido. Pero la risa ya no hay quien nos la quite. Afortunadamente. Yo invitaría a la gente a que invitaría a la risa en su estado puro, elemental, sin demasiadas mixtificaciones que al final acaban por estropearlo todo.

Pues bien, el vodevil «Herminia», del francés Claude Magnier, provoca risa en cantidad. Algo contagioso, continuado y, en algunos momentos, uno no da abasto. Finalmente reír supone un gran esfuerzo para las mandíbulas, pero compensa. El trabajo mandibular en «Herminia» es intenso. Yo diría que hasta el más conspicuo y grave de los espectadores ha tenido que ceder ante esta avalancha cómica.

No entraré en el análisis de en qué consiste la risa en «Herminia» por no pecar de bergsonianos. Lo único que quiero decir es que, curiosamente, la acumulación de tópicos no obsta para la risa. Aquí estamos ante un vodevil característico. Su gracia reside en la aceleración: el motor de este vodevil está tan revolucionado que alcanza velocidades imposibles de resistir.

Si en «Sé infiel y no mires con quien» la base del éxito era su ritmo trepidante, aquí en «Herminia» asistimos a la reducción al absurdo de las propias reglas del vodevil. Las situaciones se suce-



Amparo Baró

den vertiginosamente, los líos van complicándose, los equívocos se amontonan de tal manera que llega un momento en que uno se pierde en los meandros de la «historia» y entonces decide prescindir de ella y vivir el presente, es decir, aceptar la risa simple e instantánea.

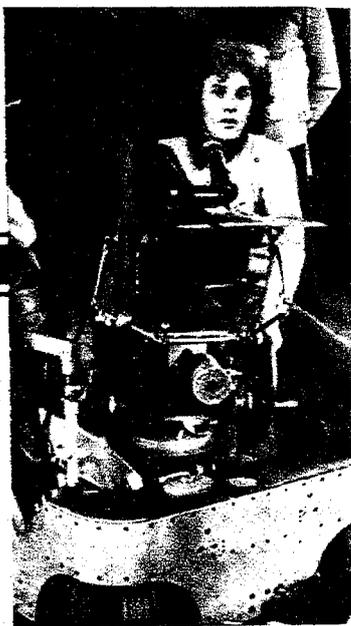
La obra es un tobogán de puertas que se abren y se cierran, personas que entran y salen, gente que se oculta, que aparece y desaparece. A tal sobredosis de elementos prototipos llega que uno se pregunta si «Herminia» no es simplemente un homenaje desafiado y enloquecido del género vodevil. En cualquier caso, da lo mismo: un personaje escondido en un armario sigue provocando risa. Aquí este personaje y este armario se multiplican por mil.

La visita de la dama Sol

Jaume Melendres

Sin bombos ni platillos, sin ruedas de prensa escandalosas, ha llegado a Barcelona Arianne Moutchkine, la amante del viejo Molière. Y también de Wesker y de Shakespeare. Ante profesionales del teatro y estudiantes, ha dado dos charlas-coloquio en el Instituto del Teatro.

Sus rasgos están curtidos por el ejercicio muscular que supone dirigir teatro cuando



Mowtchine

se es mujer y, además, el señor Malraux y sus sucesores se hacen el tonto. No viste como se espera que lo hagan las francesas, pero se comporta como los franceses en general y, en particular, los inteligentes. Se llama Arianne y ha sido para muchas gentes del teatro catalán un punto de referencia, una línea quebrada a seguir, un ejemplo a estudiar.

Su «1789» conmovió al mundo. Fuimos a ver su extraordinario espectáculo, no ajeno a la influencia del Ronconi que se impuso en París con el famoso «Orlando Furioso». Allí, en «1789», convivían la simultaneidad de las acciones (como en el mundo), la multiplicidad de los espacios (igual que en el mundo) y la promiscuidad de vendedores y de consumidores (como en los mercados). Uno de los grandes éxitos del teatro catalán de los setenta, «La Setmana Trágica», seguía con legítima admiración los pasos de «1789»: un fresco histórico que se quería a sí mismo memoria contemporánea y fresca.

Para las generaciones más recientes, Mowtchine será conocida como directora de películas. Para los menos recientes, era y es otra cosa.

Fue lo que hoy llamaríamos «una alternativa global». Era nueva su estética y nueva era la forma de producción que proponía para el trabajo teatral con su «Théâtre du Soleil». Ellos no inventaron las cooperativas, pero fueron los primeros, en Francia, que consiguieron convertirlas en algo estable y capaz de producir espectáculos sobrecogedores y sencillos. Nacieron antes de 1968, pero renacieron en «1789», tal vez porque, en 1968, visitaron las fábricas en huelga, establecieron contacto con lo que entonces se llamó «el no-público» e improvisaron para él. Su trayectoria anterior, basada en la puesta en escena de textos preexistentes («La cocina», «El sueño de una noche de verano») conocería un giro ra-

dical: también el texto sería, a partir de entonces, el resultado de una creación colectiva. Creación colectiva, el gran mito de los años setenta.

Ahi estaba, pues, bajo los litofantasmas de Gaudí, o en un antiguo convento de la calle Elisabets, la representación individual del mito de lo colectivo. Sobre esta cuestión, Mowtchine fue muy interrogada. Respondió con claridad: siempre hay alguien que dirige; ello no debe impedir que la creación sea realmente colectiva. El peligro consiste en creer que el director desaparece por decreto ideológico porque, entonces, el director solapado instrumentaliza de forma subterránea, sin control.

También fue clara Mowtchine en otro terreno: su rechazo ante el método, ante cualquier método. Se negó a teorizar sus experiencias, cosa perfectamente comprensible. Pero, más aún, se negó incluso a describir, por ejemplo, una sesión de ensayos en el «Soleil». Prefirió hacer frases brillantes y no dudó, ni siquiera, en utilizar el célebre mot de Cambronne, merde, para responder a preguntas formuladas con el corazón artístico en la mano.

En este sentido, Mowtchine, pasó, pero en vez de dejarnos una experiencia nos dejó una actitud estética, personal. Caía, así, tal vez sin darse cuenta, en el más flagrante de los idealismos, aquél que ella misma creía combatir: el que consiste en creer que la experiencia de unos no puede ser transmitida a los demás, y que el saber ocupa demasiado lugar. Y el

teatro sólo avanza y se enriquece sosteniendo y practicando lo contrario.

Libros

Ratas

Jorge G. Berlanga

«Nuestras hermanas las ratas». Michel Dansel. Tusquets Editores. Cuadernos Infimos. Barcelona 1979.

El futuro de la humanidad puede estar en manos de las ratas, una especie que se reproduce y sobrevive con mucha más facilidad que el hombre. A Michel Dansel esto le parece la mar de bien.

¿Cuál es la razón del odio cerval del hombre hacia las ratas? ¿Por qué ese espanto medular, esa repugnancia glandular, esa enemistad declarada, esa guerra a muerte exterminadora? En un mundo de ciudades ratoneras, de gente con cara de rata y comportamiento roedor, deberíamos portarnos con más educación ante tan imperecederos congéneres. Las ratas nos recuerdan constantemente nuestra basura, nuestra insalubridad, nuestra miseria. Si su mundo no se aproximase tanto al nuestro propio, con sus costumbres sociales, su lascivia, su canibalismo, su capacidad de supervivencia y tantas otras cosas, esa inseguridad inconsciente, esa antigua repulsión, esa reacción atávica del hombre frente a las ratas no sería la misma, o al menos no estaría plagada de matices tan complejos como fascinantes.

Michel Dansel, escritor cercano a los círculos surrealistas parisinos, es un hombre con una inextinguible curiosidad hacia lo que es la vida y sus vericuetos que

siempre ha sentido una especial atracción por las ratas y sus relaciones enredadas con el Homo sapiens. De esta franca afición nació la Academia Internacional de la Rata, de la que es secretario perpetuo, cuyos fines, aparte de la publicación de la revista «Rattus», consisten en reunir el mayor número posible de documentos sobre este roedor. Entre sus miembros cuenta gente tan ilustre como Luis Buñuel y otras celebridades de diversos campos del saber. Consecuencia de todo esto es el libro «Nuestras amigas las ratas», que viene a roer nuestras amazotadas conciencias y airearlas contándonos lo que son las ratas para el propio Dansel, lo que son para la opinión pública, lo que son dentro de nosotros mismos, lo que son para las mismas ratas, para la leyenda, la cultura, el destino del mundo y hasta lo que son para los gatos.

El autor nos dice sin avergonzarse que desde luego prefiere infinitamente antes a una rata que a un libro estructuralista, que las ratas nos hacen indudablemente más favores que nosotros a ellas, que, si bien es verdad que nos transmiten enfermedades que la peste, no es comparable al número de enfermedades que nosotros les transmitimos sin sentirnos culpables.

Si una rata se come la nariz y las orejas de un niño mientras duerme, es un aviso de que el niño estaba falto de cuidados y vigilancia, y sus padres deben como mínimo agradecer tales avisos.

No hay mejor solución que la abundancia de ratas en la chabola de una familia en la indigencia para que el Ministerio de la Vivienda se sensibilice y les conceda un domicilio en buenas condiciones.

Las ratas son consustanciales al destino de la humanidad, han estado junto a nosotros desde tiempos remotos, y la interminable cruzada aniquiladora que te-