

loridas e impotentes. Aparecen mujeres de carnes abrasadas, músicos de musgo, nuevas madres, y esa hembra picassiana —*Origen*, de 1951— en cuyo centro gravitan las vértebras del hijo como espinas de pez.

«...Sin tiempo, sin dioses, sin sol, sin maíz. Solamente el barro y el viento», dice el pintor que, sobre una doble lámina en negro, nos observa con sus ojos amarillos como trigo abrasado por el sol. Al asistente de este ceremonial que supone el libro se le presentan ahora las imágenes terribles y acusadoras de la serie Huacayñán —el camino del llanto—, que Guayasamín realizó a lo largo de una década tras recorrer Perú, Bolivia, Argentina, Uruguay y Brasil. Tres rostros tiene la opresión de las razas sometidas: indio, negro y mestizo. Indio de ocre y tierra, negro que ilumina con su ritmo su cuerpo de sombra, y mestizo, misterioso como el Amazonas cuando sus aguas dudan, en el cruce con el río Negro, si quieren ser barro o azogue. De las tres razas el pintor ha recogido el nervio y la tristeza y, con sus ojos húmedos, los ha visto dibujarse sobre la limpia corteza del papel y del lienzo.

Sorprende la limpieza de la noche reflejada sobre las páginas de un libro, sorprende que sobre la oscura silueta de la injusticia, sobre las ratas del alma, el arte —lo dice Oswaldo Guayasamín— sea una forma de amar y de arrojar la vida. El homenaje a los muertos de Chile, las plañideras, los murales móviles de *La miseria* y *Los mutilados*, la impresionante serie de *El rostro del hombre* —llanto, miedo, ira—, que cierra un autorretrato acusan, se abisman en lo más pantanoso de lo humano. El hombre caído, los descarnados rostros y miembros de *La espera*, los crucificados sarmientos de los hombres condenados, los asesinos de bilis en la mirada y dientes de piraña, los arrasados o ese pozo del grito y esa mano como árbol seco de *Napalm* no permiten el descanso, no aceptan el perdón, niegan el comedimiento. «No señor... yo no sé hacer nada más que pintar —aúlla el artista ecuatoriano, se retuerce con sus trazos y sus colores—. No señor».

El espectador atrapado como una fiera en la plaza calcinada que ha diseñado la crueldad del hombre, no puede escapar de esas manos encogidas, arracimadas, convulsas y terribles que Guayasamín le presenta duplicando las páginas del libro, rompiendo los propios límites de la materia y de la imagen, desbordándose siempre como un torrente que bebiera en fuentes donde anidan la sangre, el hambre y la miseria.

Termina el libro —la secuencia de imágenes que funde en negro y rojo— con un homenaje a sus abuelos, a su pa-

dre en el silencio y a su madre que le dio «un poco de leche de su seno, para ver si mezclando su esencia con mis colores, alcanzaba la luz». Después, una larga serie de madres en ocres y azules, de ojos almendrados y rostros de ternura abrazan a todos los hijos del mundo.

He descrito este libro, que comienza y termina con las madres que genera la tierra americana, porque sé que en estas palabras hay una lectura sobrecogida y solidaria. He descrito el libro que Guayasamín ha creado con su vida porque nadie que se asome a él, a esa exhibición antológica de la obra de un hombre, puede sentirse luego indiferente, puede evitar hablar o recordar esa verdad terrible, esa expresión alucinada y real de la América insomne y milenaria, de sus limos y sus carnes, de su sufrimiento y su esperanza, de su voz definitiva y de sus lágrimas fosilizadas sobre la dura arena de sus costas. El lector, espectador y participante de este «happening» debe estar dispuesto para desnudarse de su ropa y de su piel y así, descarnado, asistir al espectáculo de gritos y silencios, al hondo retumbar de las vísceras que laten bajo la tierra americana.

Antonio Maura

La Xirgu*

La historia de nuestro teatro —lo he dicho con frecuencia— está por escribirse. Aunque falten capítulos, sí tenemos una historia de la literatura dramática. La de Francisco Ruiz Ramón, sin ir más lejos, cumple con cre-

* Antonina Rodrigo: Margarita Xirgu, Madrid, Ed. Aguilar, 1988.

ces su objetivo. Lo que nos falta es una historia de la escena.

Obviamente, el teatro no se reduce al texto. Es mucho más. O algo menos, como se prefiera: un brillo especial, las luces de las candilejas, el público de aquella tarde única, un tono de voz, un momento que no podrá volver a repetirse...

¿Cómo aprisionar todo eso, catalogarlo, encerrarlo en una jaula? Y, sin embargo, eso es el teatro: los que lo probaron, lo saben. Para hacer de verdad la historia de nuestra escena, habría que conocer lo que han supuesto los directores, los escenógrafos, los locales, los géneros populares y frívolos, la cartelera... Y, sobre todo, los actores. Se puede hacer teatro sin decorados, sin luces, sin vestuario, hasta sin texto. No cabe hacer teatro sin actores. Eso es el teatro: un hombre que habla a otros hombres de lo que les une, de lo que tienen en común. Lope de Vega añade a esto dos cosas «una manta y una pasión». Sin pasión, todo se muere. De la manta, se puede prescindir.

En el fenómeno de comunicación que es el teatro, los actores ocupan un lugar absolutamente básico. A pesar de eso, ¿conoce el lector alguna historia o diccionario de los actores españoles? Salvo casos muy excepcionales, casi ninguno ha merecido un libro o artículo. De la inmensa mayoría de los que fueron estrellas deslumbrantes, en su momento, apenas quedan recuerdos, datos sobre su biografía, formación y lista de repertorio, por no hablar de su forma de interpretar. En el sistema clásico, un gran actor tenía su compañía, unida a un local, a un tipo de obras, un estilo de interpretación. Cada uno de ellos imponía su personalidad, su estilo propio. Muchos autores escribían obras, por ejemplo, para la Guerrero, Ortas, la Xirgu o Valeriano León. Escribían para ellos, contando con sus virtudes y sus limitaciones, su estilo habitual, su público... ¿Cómo reconstruir, hoy, todo ese ambiente, cuando recordamos con nostalgia las viejas compañías y queremos recuperarlas, indirectamente, por la vía de los teatros estables?

Margarita Xirgu ha sido una actriz impar, excepcional. Sólo ella y María Guerrero llenan de tal modo una época de nuestro teatro contemporáneo. (Antes, sí, hay que hablar de «la época de Máiquez», en la transición del teatro ilustrado al romántico). Ha tenido Margarita, también, una suerte excepcional: encontrar a una biógrafa como Antonina Rodrigo. Con motivo del centenario del nacimiento de

la actriz, en 1988, Aguilar ha reeditado su biografía. Si a eso unimos el catálogo de la exposición que tuvo lugar en Molins de Rei y Madrid, a comienzos de 1989, y el cuaderno monográfico de la revista *El Público*, tendremos datos más que suficientes para entender lo que ella supuso.

Antonina Rodrigo es experta en biografías femeninas y se ha enamorado de esta figura. Es lógico. Sólo así ha podido dedicarle tanto tiempo, tanto fervor para documentar el dato mínimo y situarlo, a la vez, en el ambiente teatral de la época y en el mundo social y cultural de aquella España. De las páginas de este libro surge una mujer excepcional: nace en un ambiente popular, se forma en las sociedades de aficionados, comienza dentro del teatro catalán, cultivando todos los géneros, desde la tragedia al *vaudeville*, da luego el salto al teatro castellano y a América... No es sólo una gran actriz sino una mujer enormemente inteligente, que sabe elegir compañeros, colaborar con artistas, seleccionar su repertorio... Por eso, su importancia para nuestro teatro contemporáneo es incalculable. Introduce en España a Pirandello, d'Annunzio, Bernard Shaw, Óscar Wilde... Promueve estrenos históricos, con el riesgo que eso suponía: *Mariana Pineda*, *Fermín Galán*, *Divinas palabras*, *La zapatera prodigiosa*, *El otro*, *La sirena varada*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera*, *La casa de Bernarda Alba*, *El adefesio*... La lista de títulos es tan impresionante que no precisa mayor comentario.

No son frecuentes, entre nosotros, las buenas biografías. Para llevarlas a cabo, hace falta una compenetración muy grande con la figura estudiada y, sobre todo, muchísimo trabajo. Las dos cosas las ha tenido Antonina Rodrigo, al hacer este libro. El que lea las notas a cada capítulo podrá apreciar cuánta minuciosa rebusca hay detrás de ellas: en los periódicos, en gran medida, y también en los testimonios personales. No pocos profesionales de nuestro teatro hicieron su aprendizaje con Margarita Xirgu, en América. Conozco a varios de ellos (Pepe Estruch, Walter Vidarte...) y todos hablan con auténtica veneración de «doña Margarita...» Con ella aprendieron a amar el teatro y a consagrarle la vida entera, con seriedad y con pasión.

De este libro surge la figura de una actriz excepcional, bien documentada y bien viva. Espero que otros actores y actrices de nuestro teatro tengan una fortuna semejante.

A. A.

Notas para una lectura *heterodoxa* de la obra poética de Luis Antonio de Villena

Cualquier psiquiatra aficionado diría que, en el fondo, la obra poética de Luis Antonio de Villena (como su prosa y aún, si cabe, sus ensayos) es producto gradual de una misma obsesión creciente, tan saludable y vital como enfermiza, tan pródiga y generosa en sus manifestaciones formales como delimitada, egocéntrica y solidaria en su contenido. Yo soy un psicólogo aficionado y me veo en la obligación, como amigo y lector de este controvertido poeta, de este paciente excepcional, a exponer, a mi manera, los aspectos más relevantes de su cuadro clínico.

Se ha hablado mucho y se ha escrito más aún sobre él y sobre su obra. El hispanista José Olivio Jiménez, autor del extenso prólogo a su poesía completa (Visor, 1988, edición ampliada con el que es, hasta ahora, su último libro publicado, *La muerte únicamente*), da las claves espirituales de una obra poética que se vertebra y cobra trascendencia por una insaciable aspiración de belleza, una ascen-

sión de signo idealista movida por el deseo y «nimbada de sombrío modo por la conciencia de la desposesión y la impotencia del hombre, con su saldo obligado de frustración y melancolía». Yo mismo, en un artículo publicado en la revista *Insula* (n.º 473, abril 1986), me refería a la nostalgia y al deseo como los dos componentes fundamentales de su poesía y, aún más, de su concepción de la realidad. Y creo que nadie pondría en duda que la poesía de Luis Antonio de Villena está enteramente consagrada al amor. La segunda parte de *La muerte únicamente* (*Le Soleil*) se abre con un largo poema en siete partes, «Tractatus de amore», donde el poeta desarrolla, como en un manifiesto teórico-lírico, las distintas versiones posibles del amor. Pero de ellas, la más característica de su actitud vital y la que destila en general su poesía —especialmente a partir de *Huir del invierno*— es, a mi entender, aquella que concibe el amor como insatisfacción permanente.

El hecho de que el amor buscado por el poeta sea una quimera (el deseo es insaciable porque ningún ser hermoso «acaba la hermosura», como ninguna flor concluye «la idea de una flor absoluta») constituye para él en realidad la coartada perfecta para no detenerse nunca en ningún cuerpo, para que la búsqueda sea siempre infructuosa y, sobre todo, pueda continuar. Hay un cierto miedo en él a la realización del amor, un rechazo al compromiso amoroso con una representación concreta de la belleza que es tan intenso, al menos, como su aspiración metafísica a esa belleza ideal (siempre dentro de las coordenadas de la *ortodoxia* platónica y neoplatónica) a través de la multiplicidad de cuerpos hermosos que la evocan, que la aproximan pero que, al mismo tiempo, en su concreción y en su finitud, la alejan. Y es que se puede hacer, por negación, una lectura *heterodoxa* de la poesía de Villena y no plantearse a qué aspira sino aquello que no es ni quiere ser, aquello de lo que huye. Porque pienso que ésa es la clave de su tensión dramática. Y así, en mi visión actual del caso de este ilustre paciente, creo descubrir que, bajo una actitud de búsqueda y vana persecución de lo inalcanzable, late también una huida.

Hay en Villena una esforzada militancia por imponerse a sí mismo una visión del mundo —una poética— pagana y desprejuiciada capaz de rescatarle de una cultura (la cristiana) que siente ajena pero a la que *malgré lui* pertenece. Es decir: existe en él una conciencia, por lo menos cultural, del pecado y sólo refugiándose en tradiciones que carecen de ese sentimiento puede sustraerse al aguijón de su propia conciencia. Pero el precio no es bajo: el placer