

Opina Moisés Pérez Coterillo, autor de la introducción al presente volumen, que el *Teatro de farsa...* bien pudiera estar escrito con alguna mira a su representabilidad aún en el bosque de argollas erigido por censura, directores y planteamiento comercial de un teatro netamente burgués, tentativa que hubiera de orientar al dramaturgo, decepcionado ante la pusilanimidad empresarial, hacia un *Teatro furioso*, ya iniciado en su juventud, radicalizado y potenciado por quien empieza a comprender su pertenencia a una tradición honda, siniestra y española. En palabras del autor, «el “Teatro furioso” acaso nace de unas circunstancias muy parecidas a las que han provocado el esperpentismo, caprichismo y celestinismo del arte español» (4). A pesar de la evidente influencia de este último en el primero, de innegables elementos «furiosos», el *Teatro de farsa...* contiene una carga superior de hechizo oculto, de mágica irracionalidad, resplandeciente mundo poético, búsqueda entre los pliegues de la ambigüedad. Pero también una mayor identificación con los cánones de lo inteligible: narración lineal, consistencia argumental, tradicional empleo de recursos escénicos, lenguaje asequible en su funcionalidad. Componen este apartado tres obras, *El rayo colgado y peste de loco amor*, *El paño de injurias* y la que podemos considerar de mayor magnitud, *El baile de los ardientes*, seguida por un opúsculo de *claves excedentes*, de sumo interés para la comprensión de una concepción del teatro y el símbolo, la fiesta y el mito. El *Teatro furioso* es de expresión mucho más desafortada. Contemplemos la nomenclatura: bajo el subtítulo de «tres piezas apocalípticas», encontramos dos «reóperas», *Pelo de tormenta* y *Nosferatu* y una «rapsodia española», *Coronada y el toro*. Es en estas obras donde con mayor frenesí asistimos a la orgía artaudiana, al ritual dionisiaco, al desenfreno gozoso, sacudida libertaria. Los personajes son grotescos arquetipos extraídos del garabateado mural ibérico, del incansable retablo hispano de abadesas, alcaldes, enanos y alguaciles, es inevitable la referencia al Lorca de las frases breves, a Valle-Inclán. No estamos ya ante un teatro literario, ideológico, anclado en la crónica o el psicologismo, en la tesis o la traducción estética, el *Teatro furioso* es, ante todo y por sí solo, ceremonia, alquimia del espacio mágico, humor y burla, desahogo. De ahí su necesidad, aquí y ahora, de ahí su represión presente, su universal localismo, pues no se ha de olvidar la procedencia del bagaje ideológico previo, por una parte, y de la técnica teatral, por otro (mucho más próximo a la vanguardia teatral internacional, mucho más apegado a la piel hispana que cualquier otro

(4) Citaño por M. P. C. en su introducción.

dramaturgo español). De Valle-Inclán proceden las magníficas indicaciones escénicas y el propósito de acceder a la realidad a través de la distorsión, más la ferocidad y la ironía con que se acomete la empresa diríase que es singularmente de Nieva. Sólo en *Nosferatu* se permite el autor una incursión al ámbito extrahispano para exponer su inclinación al expresionismo de los Murnau, a unas mitologías que también basculan, larvadas, en la formación de una sensibilidad colectiva. Es absolutamente imprescindible confrontar al espectador español, en tanto que víctima adicta de la retórica oficial y dominante, consumidor de frustraciones viciosas y deidades anulantes, con el potente ritual ibérico de Francisco Nieva. Quizás decida entonces, entre risas convulsivas y gritos que se estremecen, arremeter furioso contra la faz del espejo.—BERND DIETZ (*Fernando el Católico*, 3, MADRID-15).

PEPE EL DE LA MATRONA, RECUERDOS DE UN CANTAOR SEVILLANO

De igual forma que en tantos otros temas, existe entre los aficionados al cante un fervor recopilador, por una parte, y un doctrinarismo, por otra. Es por esto por lo que llevamos ya veinte años de *ladrillos* y *tarugos*. Era ya hora, por tanto, de arrimarnos de una vez al cantaor, a su ambiente interno, y en este último paso hay que dejarle el sitio al mismo cantaor—aunque a veces produzca páginas tan insípidas como las de *¿Somos o no somos andaluces?*, de Luis Caballero.

Tomando plena conciencia de esta imperiosa necesidad, un aficionado jondo—lo jondo es el cantaor y el aficionado, no el cante—, José Luis Ortiz, ha acometido la tarea de presentar al lector el cante de Sevilla y Cádiz en dos de sus figuras más representativas: por la primera, Pepe el de la Matrona; por la segunda, Pericón de Cádiz. Más adelante, si bien en un plazo tal vez largo, esperamos que salga la versión de Jerez, protagonizada por Borríco y Tía Anica, y la del Puerto, posiblemente en la figura de Alonso el del Cepillo.

En las memorias de Matrona se advierte un constante carácter ritual, un concepto religioso—es de suponer que a estas alturas no será menester explicar lo que significa la palabra *religioso*—del cante. Una gravedad, una solemnidad, que sólo puede tener asiento en una personalidad tan acusada como la suya.

Sus recuerdos, como los de casi todos los hombres, no responden a una exactitud, a una precisión matemática. Ni, por de contado, interesa, porque proporcionalmente ganarían en frialdad. Por esto me resulta extraño y, sobre todo, desagradable el comentario tan irritantemente pedante que desde la radio hizo no hace muchos días Arcadio Larrea, que, llevado de su afán de archivero y recopilador casi —¿casi?— morboso, creíase, a no dudarlo, ante un tratado como los que lleva al uso la más funesta flamencología. Y es que, sin comentar la personalidad del libro —seguramente ignorará que los libros, en ocasiones más aún que los hombres, tienen personalidad—, se fija únicamente en que no es exacta la alusión de Matrona a una determinada casa de vinos barcelonesa. Raya en lo increíble; y de seguro no lo hubiese creído de no escucharlo personalmente. ¡Sólo se fija en la inexactitud referente a una casa de vinos! Días después escuché otra alusión a las letras de Matrona. Pero más vale dejarlo.

Dos partes del libro me atraen especialmente: la visión que del cante aporta Matrona en sus letras y en la entrevista final, y el apéndice de Agustín Gómez. El hecho de que me fijé tanto en esa entrevista final no supone que reste interés a las páginas anteriores; éstas son, por el contrario, el fundamento de esas opiniones, y estas opiniones son la conclusión, para mí acertadísima, de todo el relato precedente. Toda su narración está impregnada, además, de un cariño íntimo, revelador de una persona —personalidad— que ama entrañablemente el cante, cariño que no encuentro en ningún lugar del relato de Pericón.

El flamenco, para Matrona, viene de dos fuentes: una, la emoción de la alegría, y otra, la emoción de la tristeza, las dos con igual fuerza. La emoción de la alegría se corresponde con la soleá, y la de la tristeza con la seguiriya. Estas emociones las siente el pueblo y de él, por tanto, es de donde nace el cante. El que tiene condiciones para desarrollar esas dos emociones es el artista —se me disculpará el entrecortamiento de las frases y su sentido definatorio, que resta toda la emoción de sus palabras, aunque no el sentido teórico—; pero es patrimonio de todo el pueblo, por lo que si es de minorías, es porque no han tenido oportunidad de escucharlo debidamente —de lo que se deduce que está alejado del cante jondo, pero no del motivo jondo—. Una cosa, dice Matrona, es saber los cantes y otra transmitir a la gente lo que uno sabe, y si no se transmite, no tiene ningún valor. Para desarrollarlo necesita su ambiente y sus momentos, sus condiciones. Termina diciendo que el hombre siempre sentirá emociones de esas dos clases, aunque tengan dife-

rencias de matices en el tiempo, y, por eso, el flamenco—el flamenco u otra cosa, ¿qué más da el nombre?— existirá por siempre.

Palabras que valen por todos los estudios de cante hechos hasta el presente. Y es que Matrona no necesita más palabras, ni raros conceptos: con esa suprema sencillez, sin nada de dogmatismo, ha llegado a la verdad de su—digo su, suyo— cante.

No menos punzantes y a la vez exactas son las líneas de Agustín Gómez:

No tenemos remedio—dice—: Queremos llegar al conocimiento de un sentimiento. Queremos llegar al Cante por la dialéctica sin querer darnos cuenta de que al Cante se llega por el Cante mismo. (...) No vamos a ignorar tampoco la premiosidad de ciertos intérpretes, premiosidad que sólo se explica en el que lleva la voz detrás de la mente puesta en una melodía fijada con anterioridad, como el que calca un dibujo y no lo crea. Sí; el Cante está maniatado por la enconada erudición de los aficionados actuales. (...) El cante se escucha, se come, se digiere y alimenta al propio cantaor que lo vive, vive en este cantaor como vivió en aquellos que tenemos fáciles en la cita por la proximidad del tiempo y el espacio. (...) Nos desanimamos por la poca creación que hoy se produce y queremos acelerar un proceso que marcha al paso de la espiritualidad y mentalidad de este pueblo creador del flamenco en sus elegidos. Y no quisiera—sigue diciendo— que mi comentario se tuviera por negativo; simplemente digo que el Cante corre paralelo a la espiritualidad e idiosincrasia y no a la tecnología. (...) El gran mérito de Pepe el de la Matrona es que toda su persona, su vida, su cante, es un documento vivo que atestigua la diversidad del Cante. (...) Tiene Pepe una firma, un sello, un carácter, demasiado fuerte para cantar por este o aquel, esto o aquello sin que sobre todo no pueda definitivamente su personalidad, su vida, su propia materia. Vuelvo de nuevo a repetir que no aprendió, sino que vivió.

Nada más. Ante las palabras de Matrona, primero, y Agustín Gómez, después, nada más tengo que decir. Algunos estudian el cante como otros estudian la economía, la política—¡ay, la política!— o la historia. Y es que existe un mal progresivo que nos va carcomiendo: la flamencología; y contra ese mal sólo cabe un remedio: la antiflamencología (aunque probablemente seguiría el mismo camino vicioso). A los veinte años de la primera parece que se va creando—era insoslayable— la segunda.—EUGENIO COBO (*Calatrava*, 36. MADRID).