nuestra mirada da sobre el tiempo, al detenerse en sus cuadros, conjura contra él el mayor de los peligros. El tiempo, saturniano e implacable, es el único dios que devora a sus hijos, pero es también el más feroz de los enemigos de todo aquel que intenta consciente o inconscientemente desafiarlo.

Por ello es interesante seguir los derroteros futuros del trabajo de este pintor español, pintor joven, próximo todavía a la treintena, que promete un buen quehacer en esta nada fácil trayectoria que se ha impuesto. Hasta el momento su presencia en las Bienales de París, Venecia, São Paulo y Tokio. En exposiciones colectivas en Alemania, Inglaterra, Noruega, Toronto, Pretoria, California y México. Sus muestras individuales, en los Estados Unidos, en Bélgica y en diversas galerías españolas, han sido otras tantas victorias puntualizadas por las inevitables vacilaciones en todo artista, y el nombre de Julián Martín de Vidales merece ser objetivo de atención para todos los que se preocupan por el horizonte actual de la pintura española.—RAÚL CHÁVARRI.

MROZEK Y *TANGO*

En el último número de estos CUADERNOS, nos ocupamos de Slawomir Mrozek, de su situación en el joven teatro polaco de hoy, y vimos con algún detalle los problemas contenidos en *Strip-tease,* pieza en un acto, estrenada en Madrid por el grupo experimental Los Goliardos, junto con *En alta mar,* del mismo autor, también en un acto y de menor interés. Terminábamos nuestro artículo prometiendo una nueva entrega para examinar el drama que, hasta el momento, ha dado a Mrozek un fuerte prestigio en Europa: *Tango.*

Tango se divide en tres actos y data de 1965. En Polonia se estrenó bajo la dirección de Erwin Axer; en Inglaterra, por la Royal Shakespeare Company de Londres; en Francia, en el Théâtre Lutèce de París, bajo la dirección de Laurent Terzieff; en Italia, por el teatro Stabile de Génova, bajo la dirección de Luigi Squarzina; se ha estrenado, asimismo, en varias ciudades alemanas, y, más recientemente, en Nueva York. Advertirá el lector, pues, que se trata de una obra que ha circulado ampliamente y ha sido representada ante públicos muy heterogéneos.

Esslin —uno de los mejores especialistas en el actual teatro de vanguardia— ha dicho de *Tango* que es «una comedia sobre la dialéctica

de las revoluciones», y que su significado y valor son universales (1). Para Kott, el protagonista de la obra es «un Hamlet del teatro de la crueldad y del absurdo, un Hamlet del teatro cómico moderno» (2). A tales intentos de definir la obra, quizá haya que anteponer que, sustancialmente, *Tango* es una reflexión dramática sobre la antinomia orden-anarquía, y una inquietante pregunta acerca del ejercicio del poder. Pero no adelantemos resultantes finales. Veamos qué ocurre en el drama.

La situación que encontramos al empezar la acción de *Tango* es totalmente distinta a la que hemos visto en *Strip-tease*. Lejos de hallarse inmersos en una circunstancia opresora, los personajes se encuentran —aparentemente— en un mundo libre y feliz. ¿Qué personajes son éstos? Una familia. Una familia cuya compleja red de relaciones entre sus diferentes miembros nos hará ver en ella un microcosmos de la sociedad. En dicha familia encontramos a tres generaciones: la de los abuelos (Eugenio y Eugenia, que son hermanos), la de los padres (el matrimonio Eleonora y Centerbe) y la más joven generación (Arturo y Ana, que son primos y amantes). Cada generación asume un papel que, en relación con la precedente, significa una enérgica ruptura.

Los padres de Arturo, Eleonora y Centerbe, pertenecen a una generación que ha luchado por la libertad y ha triunfado en esa lucha. En más de una ocasión, Centerbe lo recuerda con orgullo. Ahora bien, ¿qué es, para Eleonora y Centerbe, la libertad? Conforme avanza la acción, comprendemos que, tal como ellos la practican, consiste en una total inmersión en la anarquía, en el desorden. Para Centerbe, la libertad significa estar todo el día en pijama y hacer teatro experimental para su familia. En una escena del primer acto, le vemos representar un espectáculo, «Adán y Eva en el paraíso terrestre», a pesar de las protestas iniciales de Eugenio.

> EUGENIO.—¡Pero ese espectáculo ya lo hemos dado hace mucho tiempo!
> CENTERBE.—¿Cuándo?
> EUGENIO.—Al principio del mundo.

Al margen de su ingenua obstinación en la representación de «Adán y Eva en el paraíso terrestre», Centerbe es tolerante para con la libertad de los demás. Lo es hasta extremos ridículos. Así, por ejemplo, respeta

---

(1) Crítica publicada en *Encounter*. Reproducción en *Sipario*. número 259, noviembre de 1967, p. 40. En el citado número se incluye la versión italiana de *Tango*, debida a ANTON MARIA RAFFO. Utilizo dicha versión, traduciendo personalmente las diferentes citas.

(2) *Ibid.*

que su mujer, usando de su libertad, mantenga relaciones amorosas con un tal Walter, un tipo rudo, brutal, guiado exclusivamente por sus instintos, y que vive en la casa con esta familia. Para Centerbe, «la libertad sexual es la primera condición de la libertad del hombre».

La forma caricaturesca que el autor utiliza para trazar la figura de Centerbe, alcanza, asimismo, a los personajes de la generación precedente: Eugenio y Eugenia. Antigua dama burguesa, en un tiempo obsesionada por las buenas costumbres, las buenas maneras, etc. Eugenia se ha amoldado hoy, perfectamente, a la nueva circunstancia, la anarquía. Con cierto desgarro, juega a las cartas con Eugenio y con Walter, y bebe fuertes cantidades de vodka. Por su parte, Eugenio, que fue oficial de caballería, parece haber aceptado, igualmente, el mundo de Eleonora y Centerbe, aunque esa aceptación, como luego hemos de ver, sólo es aparente.

Desde sus primeras intervenciones, Arturo manifiesta su disconformidad con el medio en que vive. Tomamos unas cuantas frases al azar: «¡No puedo vivir en un mundo semejante!», «¡En esta casa impera el desorden, la anarquía!», «¡Aquí dentro no se puede respirar, ni moverse, ni vivir...!» Centerbe no comprende la «rebelión» de su hijo. «Tu rebelión es ridícula», le dice. Pero Arturo está decidido a imponer un orden. «Quiero tomar el control de la situación», afirma.

Arturo piensa que «desde un punto de vista general, es indispensable instituir un sistema de valores para el correcto funcionamiento tanto del individuo como de la sociedad en su conjunto», y, en su opinión, este «sistema de valores» no existe en el mundo que han creado Eleonora y Centerbe. Ahora bien, ¿qué valores esgrime el personaje? No es fácil contestar a esta pregunta. Quizá porque, en el fondo de sí mismo, Arturo no tiene establecidos un criterio de certeza, un pensamiento sólido, sobre el cual apoyar su rebelión. Arturo no se rebela en nombre de unos valores, sino más bien en nombre de su necesidad dentro de un *sistema* y un *orden*. ¿Es, pues, un «formalista»? Tal es uno de los reproches que le hace Centerbe. En el acto segundo, Arturo quiere que Centerbe recobre su honor a la manera, digamos, de los personajes calderonianos. En aquel instante, Eleonora y Walter se hallan en una habitación próxima. Centerbe lo sabe. Arturo quisiera que su padre irrumpiese en la estancia y tomara una venganza sangrienta. Centerbe se niega. Dice a Arturo que es un «formalista». Llega a increparle: «Tú quieres la tragedia.» Y éste parece, en realidad, el impulso que mueve a Arturo. El mismo confesará: «La tragedia es una forma grandiosa, irresistible...» A su vez, el padre quiere hacerle comprender que la tragedia pertenece a otra época. Por supuesto, no lo consigue.

En su enégico deseo de «controlar la situación», de imponer un «orden», Arturo llega a una alianza con Eugenio y con Walter. El primero se siente rejuvenecer ante este «retorno del orden», un orden que, por supuesto, implantan a los demás personajes por la fuerza. En el tercer acto, todo ha cambiado en la casa. Incluso en el escenario se advierte el cambio: la pulcritud ha sustituido al desorden anterior de los objetos. En este nuevo orden, Arturo quiere contraer matrimonio con Ana, siguiendo el ritual *ancien style,* donde no falten presentación, bendición, foto, etiqueta, etc. Todo ello les parece absurdo a Eleonora y Centerbe, pero no así a Eugenio, en cuya mentalidad lo que allí acaba de ocurrir es, desde luego, una *contrarrevolución.* Mas, ¿es así, en efecto? ¿Lo ve Arturo de ese modo? Llegados a este punto, el personaje se nos revela en toda su significación. Para Arturo, la nueva situación —que no es, por supuesto, un «retorno»— no puede justificarse sin *una idea* que le dé razón de ser. El poder por el poder mismo no se justifica. ¿Una idea? Eugenio y Walter le brindarán algunas. Para Eugenio, por ejemplo, podría ser *la forma.* Arturo la rechaza, porque quiere «una idea viva». Para Walter, por ejemplo, podría ser «el progreso, en general». Arturo rechaza también esa propuesta: la explicación que da Walter acerca del progreso le parece demasiado vaga y confusa. Finalmente, va a ser la abuela quien le facilite la idea definitiva. La abuela muere, y Arturo encuentra en la muerte la idea suprema, el fin absoluto. El pasado debe morir.

A partir de aquí, el ritmo de la acción se hace vertiginoso. Arturo, a pesar de las protestas de Centerbe, está dispuesto a seguir su rebelión hasta el final. Si el pasado debe morir, Eugenio debe morir. Walter podría matarle. La interrupción de Ana, con una imprevista confesión, derrumba por completo al protagonista. Dice Ana que le ha engañado con Walter, y, del mismo modo que Eleonora, considera que ello no tiene la menor importancia. La reacción de Arturo, volviéndose contra Walter, y la reacción de éste, dando muerte a Arturo, nos llevan al final del proceso: Walter, el personaje brutal, rudo, sin escrúpulos, se hace dueño absoluto de la situación. Tras ponerse la chaqueta de Arturo, enlaza al viejo Eugenio por la cintura, y ambos —símbolos, respectivamente, del pasado y de la fuerza— bailan un tango, mientras el telón cae lentamente.

Para Albert Palle, este baile final significa «el de la vida y la historia desprovistas de sentido» (3). Para Esslin, «el tango es el símbolo de la *absurdidad* de la revolución acabada», y es ésta «una imagen llena de gran potencia dramática y de amarga ironía» (4). Admitiendo la

(3) ALBERT PALLE: «*Tango,* de Slawomir Mrozek», en *L'Avant-Scène* número 385, agosto de 1967, p. 46.

(4) ESSLIN, art. cit.

potencialidad dramática y la amarga ironía de la escena, podríamos preguntar a Esslin y a Albert Palle hasta qué punto ese tango con que se cierra la obra es susceptible de valorarse como el «sin sentido» o «el absurdo» de la vida, de la historia, de la revolución. Todas las corrientes dramáticas precipitan, más tarde o más temprano, unos ciertos clisés, que se aplican indistintamente a cualesquiera obras que surgen dentro de esa corriente. El teatro de vanguardia, que, naturalmente, tiene en circulación un buen número de clisés, suministra, ante un drama como *Tango,* todos los que se quiera. Así, puede hablarse del *sin sentido,* del *absurdo,* que hay —o se cree que hay— en la escena final, y supongo que en la totalidad de la obra. Con lo cual se corre el riesgo de no captar el secreto íntimo, singular, vigoroso, que late en esta obra de Mrozek.

Hemos anticipado que *Tango* es, a nuestro juicio, una reflexión sobre la antinomia orden-anarquía y una interrogación sobre el ejercicio del poder. En última instancia, de nuevo, el problema de *Striptease:* ¿Qué es, en esencia, la libertad? ¿De qué manera es posible *realizar* la libertad, realizarse en ella? Problema que el autor sitúa en una perspectiva muy amplia, más allá de cualquiera de las diversas formas políticas o sociales, concretas, que coexisten en nuestro mundo contemporáneo. Por lo que a *Tango* se refiere, advirtamos que el autor, ante todo, nos presenta una serie de respuestas al problema de la libertad, que son —sin excepción— equivocadas. La libertad no está en el universo formalista de Eugenio, espectro de un pasado siempre acechante, capaz de revivir en el nada escrupuloso Walter. No está tampoco en Centerbe, porque, si el orden formalista es negación de la libertad (Eugenio, Walter), el desorden y la anarquía pueden serlo en una medida análoga. La libertad es así destruida, convertida en un mero espejismo, en una *ilusión de libertad.* Esto es lo que Arturo, al principio de la obra, encuentra en el universo de Centerbe y Eleonora. De ahí el sentido de su rebelión. Una rebelión que surgiría igual si Arturo se encontrara en un medio donde, en vez de la anarquía, imperase un orden formalista. También entonces diría: «¡No puedo vivir en un mundo semejante!», y todo lo demás.

Por consiguiente, ¿acaso este personaje tiene una respuesta adecuada al problema de la libertad? Es evidente que no, incluso que se define, básicamente, por no tenerla y por buscarla. Una búsqueda que le llevará hasta la muerte. Una búsqueda que, como una tarea propuesta a los espectadores, queda en pie en el escenario, con el adecuado patetismo que el tema requiere.—Ricardo Domenech.