

**E**STOS han sido, sin duda, los siete días más interesantes de la actual temporada teatral madrileña. No solo porque irrumpieron títulos de cierto interés —al menos, en nuestro panorama cotidiano—, sino porque su distinta significación invita a establecer tentadoras relaciones.

Fue, entre tanta semana teatral de bostezo, una semana viva, jornadas que bastaron y sobraron para que el crítico y el espectador se definieran profundamente. Conozcan ustedes lo que cada cual ha opinado de «Doña Clarines», «Soledad», «La difunta», «Bodas de sangre» y «El mejor mozo de España», y sabrán, con preciso rigor, cuál es su posición respecto de la cultura y la vida española del último medio siglo. Y si de sus juicios no se deduce una clara posición con relación a nuestra historia, deberemos sacar otra conclusión: la de que no tienen posición y viven de no tenerla.

Los temas de las obras y la personalidad de Miguel de Unamuno, Federico García Lorca, los hermanos Quintero y Alfonso Paso, tan distintos e igualmente representativos de

«vivires nacionales», no toleran la frialdad y el juicio apacible. Tenemos sobre los escenarios nuestra propia carne.

**UNAMUNO**

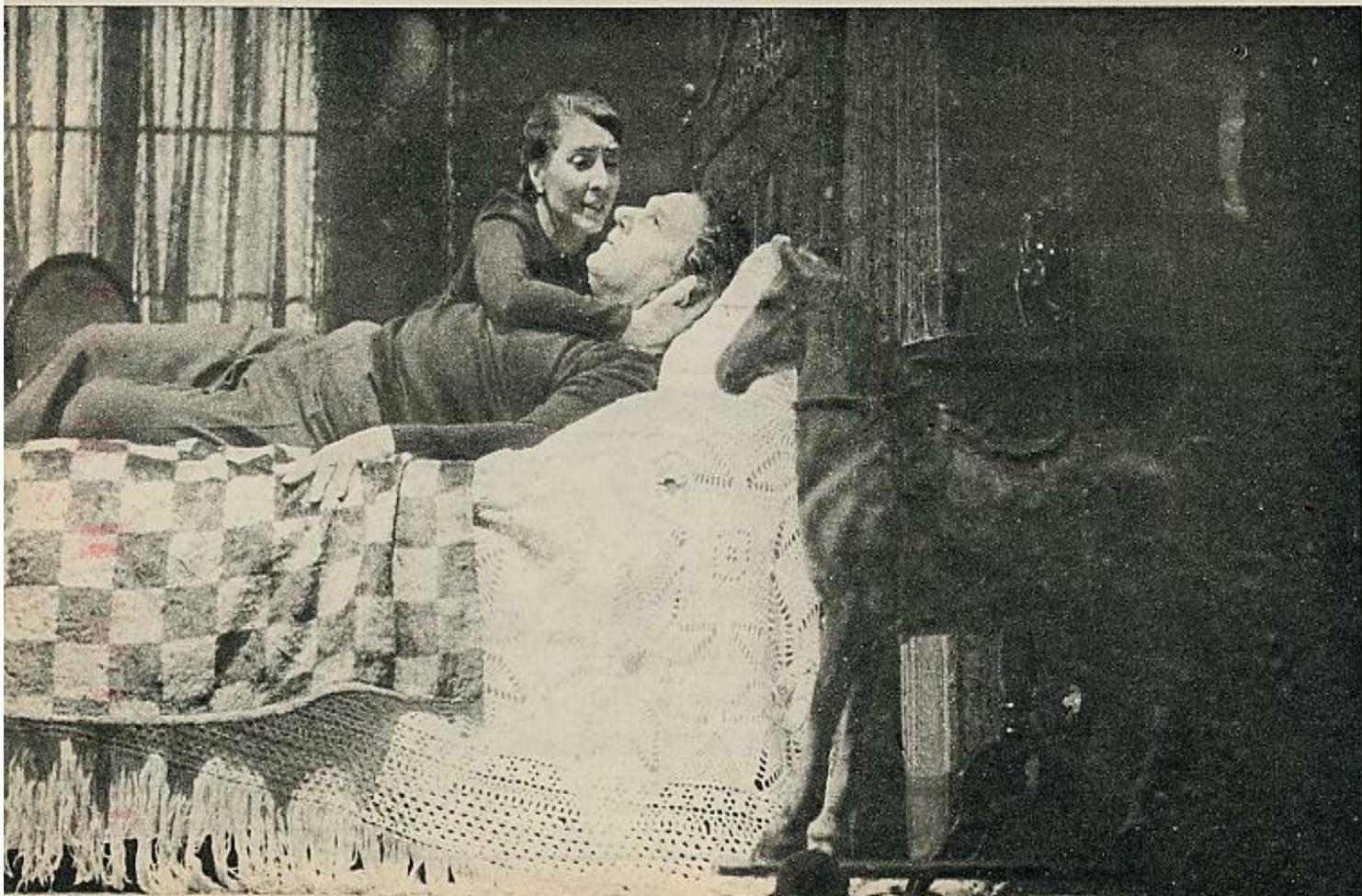
¡Qué impresionante dignidad la de don Miguel! Yo no me atrevo a hablar de la «falta de teatralidad» de su obra, porque, sinceramente, antes de llegar a ese punto habría que revisar de arriba abajo todo el teatro del 98 hasta aquí.

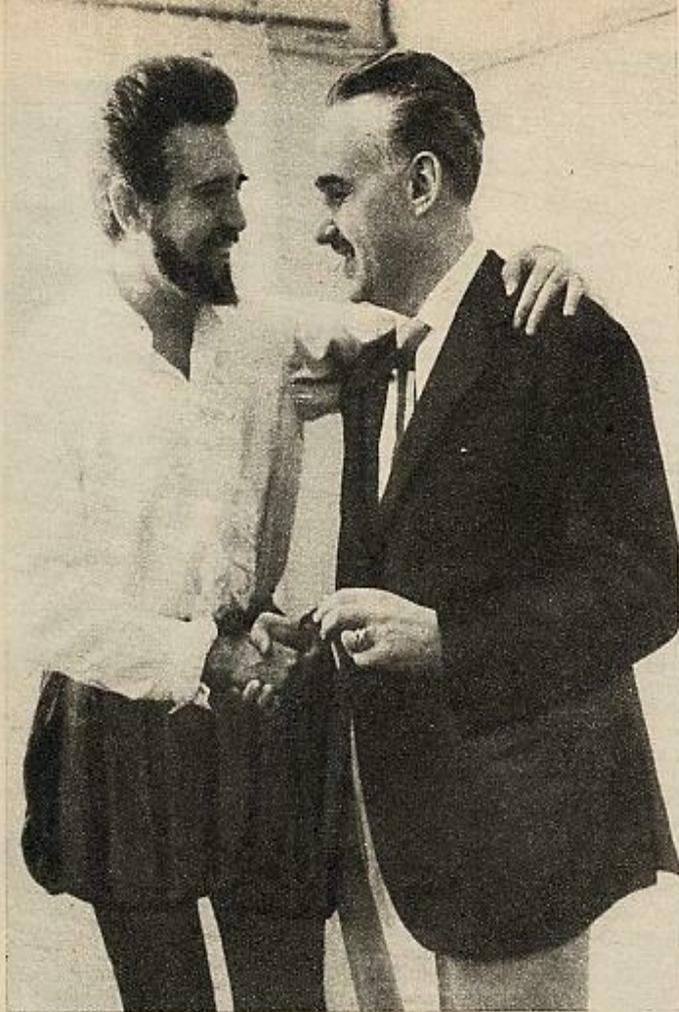
He leído, en más de un libro, duros ataques a los hombres del 98. He leído que su teatro era «teatro de catacumba», delicuescencia minoritaria, y que la escena española la salvaron los Quintero, los Muñoz Seca o los Benavente. Lo he leído en libros recientes y en libros viejos. Escritos por los ramplones que combatieron nuestro teatro intelectual, nuestro teatro vital y limpio de don Miguel y don Ramón, y escritos también por nuestros oportunistas patrioterros de ahora, los que hablar de «teatralidad» allí donde Unamuno o Valle hablaban de corrupción y desvergüenza.

**CUATRO  
VISIONES  
DE ESPAÑA:**

**UNAMUNO,  
LOS QUINTERO,  
LORCA Y PASO**

Escena última de «Soledad», de Unamuno, interpretada por María Dolores Pradera y José Bódalo. ¡Falta nos hacía este teatro en el panorama de nuestra temporada!





Lope de Vega — Carlos Lemos— y Alfonso Paso, mano a mano

¿Cómo hablar de estas cosas, cuando uno lleva ahogándose noches y noches en los teatros ante obras «teatrales» asombrosamente estúpidas? ¿Cómo no empezar por registrar la presencia de una problemática viril, de un lenguaje contundente, de una grave entrega del autor al público?

Yo no veo la forma de deslindar «Soledad» de la personalidad de Unamuno. Yo no puedo escuchar las quejas de Agustín contra la política de su tiempo sin recordar en cada momento el juego de Miguel de Unamuno en la vida y el combate ideológicos españoles de muchas décadas. «Soledad» encierra, o, mejor, descubre, una metafísica del hombre y una actitud social. Ambas vías —un tanto pirandelliana la primera, generosamente amarga y rebelde la segunda— son transitadas con impagable dignidad y acarreado disyuntivas tremendamente españolas.

He leído, a propósito de «El mejor mozo de España», que «Lope era España», que «Lope era español por los cuatro costados». Confieso que, si he de atenerme al texto de Alfonso Paso, Lope de Vega me resulta un botarate. Creo, en cambio, que, embarcados en la necesidad de generalizar, «Unamuno sí es España». O quizá, a fin de cuentas, sea otra cara de nuestra colectividad. Un sentimiento que tiene su razón de ser en la conciencia de que España es también otra cosa. De que es también las noches perdidas ante obritas sin sentido, la superficialidad y la indocumentación de tanto teatro, el halago sistemático a los geniecillos de moda, la patriotía, el provincianismo antieuropeo, la miseria junto a la gran ceremonia...

Sobre la teatralidad de «Soledad» habría que escribir muchas cosas.

Habría que traer, por de pronto, los propios de textos de don Miguel sobre el particular. Su desprecio del teatro de cada día.

Pero no creo que haga falta llegar hasta ahí. Al menos, ahora. Importa quedarse en la profunda gravedad, en la virilidad intelectual de este hombre que, en 1962, como en su tiempo, sigue siendo un quimérico Quijote —y utilizo su propia imagen—, empeñado inútilmente en demostrar el retablo de maese Pedro.

Inútil juzgar «Soledad» y «La difunta» fuera de todo el contexto unamuniano. Creo, por ejemplo, que «La difunta», pieza cómica, encierra unos propósitos satíricos, unas ganas de reírse de la hipocresía española —¿no tiene algo que ver «La difunta» con «El mejor mozo de España», ¿no se burla don Miguel de la hipocresía sexual que glorifica Paso como «virtud nacional»?— que cabe perfectamente encuadrar en la obra conjunta del gran escritor vasco. Y esta muerte terrible del protagonista de «Soledad», ¿no habrá que relacionarla con los últimos meses reales de Unamuno? ¿No es Unamuno siempre su obra?

De los intérpretes señalaré la espléndida labor de María Dolores Pradera y José Bódalo. Creo que su última escena es de lo más genial que nos ha sido dable ver en escenarios españoles. No quiero sino decir que ambos están a la altura de su difícil y exigente cometido. Ferrándiz, Olga Peiró, José Vivó y Rosario García Ortega completan el reparto. En «La difunta», Ferrándiz, Lola Cardona, Guadalupe Muñoz Sampedro y Alfredo Landa animan sus personajes, quizá con una comicidad excesiva, restándole a la obra carga satírica.

Los decorados de Mampaso me parecen excelentes. A José Luis Alonso quiero elogiarle, sobre todo, por traernos este programa. Por afrontar las críticas adversas. Por servir a su generación. Por haber hecho del María Guerrero, otra vez, el primer teatro madrileño.

## LOS QUINTERO

«Doña Clarines» se prologa con unas cuartillas escritas por José María Pemán. La tesis de las mismas viene a ser que los Quintero significan o encarnan la parte buena de España a la hora en que los grandes del 98 tronaban mercedosamente contra su parte mala. Si amaban a España, viene a ser la tesis de don José María, y les dolía, algo debía de gustarles...

El problema es que Valle, por ejemplo, lo que menos amaba de España era a los Quintero. Por lo que tenía su obra de deformación risueña, por lo que tenían siempre de involuntarios agentes de esa somnolencia contra la que Valle lanzaba sus magistrales esperpentos.

He aquí de nuevo el tema de la «teatralidad». Se ha dicho, y probablemente es cierto, que los Quintero han sido los autores modernos españoles que «mejor han hecho» teatro. Bueno, ¿y qué? Porque resulta que si la fórmula, la receta, la técnica, es en teatro, como en todas las artes, cosa importante, no deja de ser una lamentable paradoja el que los españoles tildados de «grandes autores» hayan podido ser a menudo, los que menos cosas tenían que decir o las decían más torcidamente.

Sospecho que en esta paradoja se encierra una implícita denuncia de nuestro concepto de «teatralidad». Creo, en suma, que nuestro teatro postromántico arbitró unas formas y que, desde entonces, se ha llamado teatral a lo que se acomoda a ellas. Y, probablemente, que estas formas teatrales han sido elaboradas por quienes andaban ligeros y superficiales de conceptos y sentimientos, lo que es tan como apuntar que lo «teatral» y lo «superficial» se ha dado conjuntamente de un modo inevitable.

«Doña Clarines» es un buen ejemplo. Comedia escrita con cierta «maestría», es a la vez una anécdota

pueril, donde concurren las situaciones efectistas y los tipos de una pieza. Comedia epidérmica, ante la que nada cabe pronunciar ni nada cabe aprender. Terminada la historia, se acaba todo.

Acaso, sin embargo, haya que agradecerle una cosa a esta «Doña Clarines»: la vuelta de Concha Catalá. Me parece, dentro de una escuela rigurosamente naturalista, de un teatro de «cuarta pared», una actriz asombrosa. Su economía de medios expresivos, su sentido del mínimo esfuerzo para alcanzar la máxima eficacia, son ejemplares. Yo me permito recomendar a muchas de nuestras jóvenes actrices el que vean y estudien el trabajo de Concha Catalá.

A menudo, uno ha lamentado el naturalismo interpretativo generado por todo ese «teatro en el que solo se habla» que puede situarse en Benavente y su órbita. Sigo pensando que el actor ha de hacer algo más que hablar y escuchar. Aun así, hay que admitir que esa escuela, prolongada hoy en actores tan nefastos y tan famosos, tiene, en casos como el de Concha Catalá, su gran defensa, su gran ejemplo.

## GARCIA LORCA

He aquí una revolución formal de nuestra escena. No, no se trata de hablar y escuchar con la magnífica naturalidad de Concha Catalá. Hay que hacer bastante más. Hay que mirar los personajes, además de servir sus parlamentos y profundizar en su psicología. No estamos en un «teatro total», pero sí en un teatro que valora el gesto, el ritmo del cuerpo, la luz, la música...

Estamos ante un teatro que, miren por dónde, es «teatral» en una medida absolutamente distinta a como lo son los Quintero o Alfonso Paso. La fórmula es otra. Si «Doña Clarines» está escrita con cinco signos, «Bodas de sangre» utiliza veinticinco.

Por eso, en el caso de García Lorca, me parece un error hablar de sus textos y no hablar de sus «espectáculos». De sus textos, organizados de uno u otro modo, dentro de uno u otro mundo escénico. Dentro de un cosmos estético.

En el caso del espectáculo del Be-

SIGUE

Con «Doña Clarines» volvió la gran actriz Concha Catalá. Una actriz que deben ver nuestras jóvenes intérpretes. (En la foto, Concha Catalá entre Gabriel Llopart y Esperanza Grases)



## CUATRO VISIONES DE ESPAÑA

Las Artes, hay muchas reservas que hacer, que quizá sean ampliables a otros recientes montajes de García Lorca. Afortunadamente, empiezan a superarse las actitudes que, con razón, impedían la aproximación crítica a la obra de Federico. Hoy puede decirse cómodamente que «Bodas de sangre» es una tragedia que estuvo a punto de hundirse en el escenario del Bellas Artes. Ante todo, porque a la mayor parte de sus intérpretes les faltó el saber situarse en la convención garcilorquiana. En muchos momentos, la tragedia se buscó a través de una dicción cantarina y monótona. En otros, o en los mismos, el ritmo corporal, el valor definitorio de los gestos, se redujo a torpes manoteos, a manos alzadas gratuitamente. En otros, las intervenciones corales, de tanto valor en el equilibrio teatral de Lorca, profundizaciones populares con resonancia de romance, se desgarraron en voces chillonas, casi incomprensibles.

Yo no veo a García Lorca como autor acrílico. Creo que es un autor absolutamente enraizado en la temática, el sentimiento y las formas españolas. «Bodas de sangre», como «Yerma», son versiones estetizadas del gran tema ético de Lorca: la hipocresía española. Sobre todo, aplicada al amor, y, por tanto, deformadora de un sentimiento que se desdoblaba aquí en piadosa sumisión por un lado y rebeldía sexual por el otro. En «Yerma» estaban claros los dos símbolos. Y aún lo están más en «Bodas de sangre», donde la novia se casa con el que tiene hacienda y se escapa con el que no la tiene.

«La casa de Bernarda Alba», la mejor pieza de García Lorca, sería la culminación en el tratamiento de esta temática.

¿Vimos todo esto en el Bellas Artes? ¿Entendimos ese entronque coral del problema de los protagonistas? ¿Los vimos como encarnación de un colectivo y doloroso modo de dividir el amor?

Yo creo que no. Que se nos fue todo en gestos, en gritos, en una atención a lo periférico, en un manejar el lenguaje sin saber exactamente lo que quería expresarse con él.

Allí estaba el gran decorado blanco y cerial de Caballero. Allí estaban las enlutadas. La madre y la novia, símbolos de una España que resuelve muchos de sus problemas entre sangre e hipocresía. Pero ¿estaba el dolor de saberlo? ¿Existía la reflexión dada trágicamente, teatralmente, sobre esta tragedia?

No, no lo estaba.

Por eso hay que acabar ya la crítica. Por eso hay que decir que en el Bellas Artes acaba de probarse la necesidad de revisar los conceptos sobre la «teatralidad manca» que padecemos. Una teatralidad hecha para los cinco signos de la comedia burguesa...

Acaso deba decir que lo mejor, lo más aplaudido, fueron unos versos dichos por Berta Riaza, y reproducidos en cinta magnetofónica. ¿No es sintomático que en un teatro como el de García Lorca, tan espectacular, se lleve los mayores aplausos una actriz que no sale al escenario?

Los trajes de Conzeo eran buenos.

José Rubio, Paquita Rico, Pepita Serrador y Rafael Arcos interpretaban los cuatro personajes principales. Aún un juicio: prefiero estas «Bodas de sangre» a la mayor parte del teatro que exhiben los escenarios madrileños. En lo cual no creo que haya contradicción con mi crítica del espectáculo apasionadamente dirigido por José Tamayo.

## ALFONSO PASO

Todas las críticas sobre el teatro de Alfonso Paso podrían empezar igual: elogiando el dominio de una determinada receta teatral. La receta de los Quintero, de Martínez Sierra, de Muñoz Seca, de don Jacinto... Y hasta, salvando las distancias, de Carlos Arniches.

El problema es que Paso plantea en su teatro una serie de problemas sustantivos. Una serie de «visiones españolas», porque, a la postre, como ha ocurrido con todos los autores que, para bien o para mal, aquí han pintado algo, Paso ha acabado por hacer de España el tema de su teatro.

En «El mejor mozo de España» nos hace una serie de proposiciones. La misma hipocresía — ¿no podría Dios esperarme un ratito? — que acojonó a Unamuno, inspiró siempre a García Lorca y hasta determinó el sermón de «Doña Clarines», le parece a Paso una estupenda virtud nacional. Lope, «español por los cuatro costados», vividor, infiel, mentiroso, siempre entre Dios y una señora, lacayuno, que escribe porque sabe chacer comedias, y no sé cuántas cosas más de este estilo, aparece en «El mejor mozo de España» felicísimo de su condición y de su muerte. Claro que el Lope de «El mejor mozo de España» necesita su pequeña coartada, y la encuentra en el «Ideal», en ese buscar no se sabe qué en cada aventura, en cada paso del que salen mu-

chos descalabrados. A él esto no le preocupa gran cosa. Busca un Ideal, y eso basta.

Este es el Lope que nos ha mostrado Paso. No creo que sepa ni deba entrar en disquisiciones eruditas. Sé, desde luego, que Góngora, personaje satirizado en la obra, además de las «Soledades», escribió unas claras y rientes letrillas y romances. Sé que Quevedo era, si Lope fue como lo pinta Paso, lo contrario de Lope. E imagino que los detractores del Fénix no dirían esas cosillas, con sabor a Café Gijón, que dicen los alborotadores de «El mejor mozo de España».

Pero esto, con ser grave y fundamental tratándose de una «vida de Lope» más o menos libre, no me parece que deba abordarlo aquí.

Lo tremendo, y esto viene bien para cerrar el comentario de los cuatro estrenos, es que Alfonso Paso, con su habitual desenvoltura teatral, con absurdas, que el público acepta, ha una medida exacta de las situaciones escrito una jornada de Lope de Vega en la que este apenas tiene tiempo para echar una oración entre engaño y engaño de señora. Así es España, concluye Alfonso, y dejémoslos — como dice un personaje — de comedias cultas y extranjeras. Abajo los intelectuales y viva el teatro.

El espectáculo está muy bien dirigido por Cayetano Luca de Tena. Los personajes, contruidos con habilidad, tienen relieve y se mueven dentro de una gran eficacia... El reparto es algo muy largo, pero es necesario señalar el trabajo de Carlos Lemos, en Lope de Vega, y el de Carmen Bernardos. Con todo, lo mejor es decir que los treinta y tantos intérpretes cumplen ampliamente y que tanto Cayetano Luca de Tena como el decorador Emilio Burgos se han apuntado un merecidísimo éxito.

(Fotos Alfredo.)



«Bodas de sangre», en el Bellas Artes. ¿Cuándo se liberará a García Lorca de ciertas convenciones líricas y reverenciales que tanto perjudican a su teatro?



## IRENE

IRENE ha hecho su mutis definitivo tras espectacular y casi pública lucha con la muerte. Durante mucho tiempo, el mundo teatral ha contemplado la ejemplar animosidad con que Irene afrontaba su enfermedad incurable. Primero, trabajando en los escenarios. Luego, cuando el cáncer lo hizo imposible, acudiendo a los estrenos, frecuentando los camerinos, juzgando lo que hacían unos y otros.

Podríamos ahora resumir su larga y brillante carrera. Recordar sus giras por América, la calidad de gran parte de su repertorio, las compañías que formó con Vilches y Mariano Asquerino; pero creo que Irene no se merece un artículo así, un artículo forjado con oscuras nostalgias, porque, la verdad, ella ha sido para mi generación la mejor actriz entre todas las de su tiempo, la que llegaba hasta nosotros recia y vigorosa, sin dengues de esa «belle époque» cultural, que aquí llamamos «antes de la guerra». Ciertamente Irene sabía ser una «gran aristócrata» en «Anastasia», pero sabía serlo por oficio, por talento, no porque fuese ese su canon o medida. Irene — como Adela Carbono, la otra inolvidable «joven» de su generación, sin contar a Margarita Xirgu, que no hemos podido conocer — estaba lista para estrenar cualquier novedad importante, para afrontar la incomprensión del