

TEATRO

Cuando los curas quieren casarse

Desde «La muralla» hasta «A dos barajas», una característica del teatro conservador más problemático ha sido, una vez planteado el dilema, zanjar la cuestión matando al personaje. Dejemos a un lado el un día celebradísimo y hábil drama de Calvo Sotelo, y quedémonos ahora con el del padre Martín Descalzo, audaz donde los hay para plantear una historia difícil y escabrosa. El tema fundamental es el de un sacerdote que abandona su ministerio y obtiene dispensa para casarse. Se trata, según viene a decir el personaje, de estar un poco más en la tierra sin renunciar a Dios; lo que supone visitar a un anciano comunista moribundo y enamorarse de su hija, prostituida desde tres años atrás por un maldito jefe de empresa. El problema está en que la mujer, que amaba al sacerdote, se siente rechazada por la carnalidad que cobra el personaje al convertirse en su marido Tampoco él anda muy seguro, y acaba solicitando la vuelta al sacerdocio. La muerte, que para algo este teatro cuenta con la providencia, liquida al personaje cuando realmente empezaba el drama. ¿Qué hace un personaje en la situación imaginada por Martín Descalzo? Eso hubiera sido lo interesante, pero ya digo que el personaje se muere, y el tener que vivir el conflicto se elude.

El autor no se limita a escenificar tan patético caso, sino que aprovecha la ocasión para enfrentar a la vieja con la nueva iglesia. Y aunque el arrepentimiento

final del sacerdote rebelde deja un poco en ridículo sus arengas anteriores, no debe ser del todo esa la intención de Martín Descalzo, puesto que se dicen algunas frases contundentes contra la vieja moral, que asume, en el papel de jefe de empresa y con muy expresiva maldad, el actor Arturo López.

La estructura del drama no es naturalista ni se sujeta a una lógica espacio-temporal. Esto le da cierto aire de debate, que a muchos les parecerá modernidad. El lenguaje suele ser retórico y un tanto falso, muy en la línea del teatro de grandes temas servido por grandes palabras. El director Vicente Amadeo, y los actores se ajustan a un empeño que requiere efectismo y habilidad, ritmo y sentido del latiguello, antes que verdad. Son tan extraordinarios los acontecimientos, tan forzados, y están rejidos por una retórica tal, que sería imposible que emocional y psicológicamente respondieran los actores de modo convincente. Así que cada cual pone su oficio, empezando por Fernando Delgado, Lola Cardona y Arturo López.

¿Irá público? Interesante cuestión. Porque resulta que la obra ha sido capaz de indignar a cierto sector integrista, para quien el sacerdote es un ser asexual y mítico. Ya se sabe, un poco de indignación siempre ayuda. ■ JOSE MONLEON.

María Casares. Colliure. La Celestina

Colliure, mar sereno y azul pálido, un castillo y la tumba de Machado. Antonio Machado, poeta, muerto en el exilio. María Casares, gran actriz española, monstruo sagrado francés, mito teatral, en Colliure, hace unos días, interpretaba ese gran mito español que es el personaje de la Celestina.

María Casares, un nombre asociado para mí a una representación nunca vista de «Divinas palabras», un rostro maravilloso, visto sólo por mí en *Les enfants du pa-*

radis, la película que más me ha emocionado; Arletty, Pierre Brasseur —fallecido hace sólo unos días—, Jean-Louis Barrault, la Casares, dirigidos por Marcel Carné en una bellísima historia de amor escrita por Jacques Prévert. La Casares, ahora, a sus cincuenta y bastante pico, vivísima, enérgica, bella, felina y cálida, con esos aires de gran diva reconocibles incluso cuando, en pantalones y jersey, toma un café en un pequeño bar de Perpignan, con esa mirada acuosa y profundísima que parece revelar una vida de miles de años, mujer inteligentísima, que nos advirtió: «Venidme a ver antes de empezar la representación, estoy en el teatro una hora y media antes de que empiece el espectáculo; es muy largo, ved sólo un poco, ved solamente el comienzo de la obra». Celestina, ya viejísima, con su gran cicatriz, su risa profunda, larga y monótona, nos volvió a advertir: «Siento que me veáis por primera vez en este espectáculo». Tenía razón, pero —para los que no habíamos tenido ocasión de ver antes a la Casares— contemplar su actuación valía la pena. Inmensa, fuerte, profunda, ceremoniosa, carismática, mágica en el rito de todos sus movimientos, con la mágica sobrecogedora de su gran voz modulada en mil sonoridades distintas, con esa presencia escénica que lo llena todo, nos sobrecoge y mantiene en vilo, como el «shaman» de una vieja tribu que irradia y nos comunica su fuerza energética; contemplar su actuación —discutible quizá en relación a los caminos actuales del teatro— me dio la sensación de estar contemplando una gran catedral gótica, a la vez que para mí era como el canto del cisne, de lo que quiso ser —y a veces fue— el teatro de una época ya pasada.

La brillantísima actuación de María Casares dentro del marco de «La Celestina», montada por Jean Gillibert en el castillo de Colliure, rodeada por unos actores cuyo nombre he procurado olvidar, fue como una representación de Gulliver en el

país de los enanos, en la que la Casares, con su grandiosidad, hacia resaltar aún más y desequilibraba terriblemente un espectáculo mediocre y pretencioso.

«La Celestina» como obra de teatro era —según decía José Montesinos— una obra escrita para ser leída en escena, pero no para ser representada. Montesinos sostenía que la tradición teatral proveniente de los griegos se había olvidado en la Edad Media, y que cuando Rojas escribió «La Celestina» pensaba en un teatro leído a la manera del teatro de Terencio. Por ello, todas las representaciones de «La Celestina» requieren una adaptación que la haga viable escénicamente y la dé unas dimensiones temporales normales. «La Celestina» presentada por Gillibert tenía injustificadamente una duración de cuatro horas, y su adaptación no se limitaba a tratar de hacer viable la obra, sino que tenía unas pretensiones de modernización y actualización del mito, que más que actualización resultaba en una desmitificación que le quitaba todo su significado.

En nuestra época estamos atravesando una tendencia general de desmitificación amorosa en la que los intelectuales parecen querer racionalizar los sentimientos y destruir la magia de cualquier tipo de enamoramiento. El amor se convierte, pues, en un fenómeno «démodé» que se desprecia, se oculta o se intenta racionalizar dándole en algunos casos, como es el de esta Celestina, explicaciones freudianas.

La Celestina, como personaje arquetípico, es uno de esos riquísimos mitos de nuestra literatura, que, proveniente de la Leda de las comedias latinas y recreada en múltiples encarnaciones —Trotaconventos, Poncia, etcétera—, es, como Don Quijote o el Lazarillo y el Buscón, un personaje ampli-

simos, susceptible de incluirlo casi todo y, por tanto, muy difícil de plasmar en un personaje escénico forzosamente muy limitado. El intentar, pues, además, sacarlo de su contexto no puede conseguir más que —como en la interpretación de María Casares—, convertirse en una exhibición brillante de presencia escénica que, desprovista de entorno coherente, queda flotando en el aire y se derrumba.

Muchas veces nos hemos preguntado ¿qué pasaría con Romeo y Julieta si en vez de morir por amor a los dieciséis años se casaran y no fueran felices, como suele ocurrir en estos casos? La desmitificación es fácil,



María Casares, con Jean Vilar, en el Teatro Nacional Popular de Francia

pero carente de sentido, porque lo enriquecedor no es la vida real y cotidiana, sino los mitos capaces de elevar nuestro espíritu en un sentimiento bello. Gillibert convierte a Calixto y Melibea en dos psicópatas neuróticos y sexualmente frustrados que viven una obsesión enfermiza que nada tiene que ver con el sentimiento amoroso.

Los demás personajes, los criados, Sempronio, Parmeno y Lucrecia; las «hijas» de Celestina, Elicia y Areusa, ricos ejemplares del costumbrismo de una época, quedan convertidos en personajes planos absolutamente, vulgares y descaracterizados, sin el menor interés literario ni humano. La escenografía, compuesta por tres elementos metálicos esculturales utilizables en dos niveles y que componen el espacio de Calixto, Celestina y Melibea, escultóricamente bellos fuera de la representación escénica, van convirtiéndose a lo largo de las interminables cuatro horas de representación en elementos rígidos e inmóviles que pesan sobre nosotros.

Gillibert incluye además, aumentando el confusionismo de su montaje, un personaje de corte brechtiano representado por él mismo, que vestido con un traje negro de nuestra época, y convertido al fin de la pieza en el padre de Melibea, «explica» didácticamente la obra, enfatizando aún más su incoherencia.

Esta nos viviendo una época de cambio en el sistema de valores, y nuestro momento patentiza la escasa utilidad del antiguo sistema, pero no revela con suficiente claridad los nuevos valores sobre los que apoyarnos. Esta crisis de valores, en la que la contracultura apunta nuevas soluciones que no consigue imponer todavía de modo universal, se refleja en todo el arte producido en nuestros días. Es por ello que —incapaz de crear nuevos mitos— la literatura busca en los mitos clásicos fuente de iluminación, pero, si buscamos en los clásicos, busquemos en lo que son y quisieron ser, y no les unamos a nuestro confusionismo quitándoles sus valores sin dárselos nuevos. Si el arte busca el mito de Edipo debe buscarlo en Sófocles, no en Freud. La representación en Colliure de «La Celestina», magistralmente

interpretada por María Casares, me dio la sensación de la plasmación del callejón de difícil salida en que se encuentra el teatro actual que todavía se aferra a la tradición clásica. Necesitamos nuevos mitos y necesitamos, sobre todo, que el teatro vuelva a ser celebración colectiva, participación y rito, un teatro ritual en el que grandes actuaciones, como la de María Casares, adquirirían un nuevo significado, como «shamanes» capaces de transmitirnos su magia y energía psíquica y de hacernos sentir, que no comprender, el arte, elevando nuestro estado de consciencia y de percepción, haciéndonos sentir exaltados, que no aburridos, al final de una celebración teatral. Mientras tanto, seguiremos en nuestra época de confusión en la que, como dice Peter Brook:

«No sabemos cómo celebrar, porque no sabemos qué celebrar». ■ **MARIA JOSE RAGUE ARIAS.**

CANCION

«Libertad con burbujas»

El último «slogan» televisivo de una «refrescante bebida con burbujas» incluía una inspirada y breve canción, cuyas palabras, más que invitar al consumo del producto, se extendían en diversas consideraciones sobre la «senda del amor y de la paz», abstracciones que hace no demasiado tiempo hubieran resultado inauditas para una mentalidad publicitaria, pero que hoy día, dentro del contexto de las generalizaciones, constituyen un eficaz mensaje para las jóvenes generaciones. Totalmente despojadas de un significado concreto, «amor, paz, libertad, Humanidad» son palabras que vienen a remozar el anticuado lenguaje de las canciones, y cualquiera puede permitirse



Miguel Ríos

el lujo de ser trascendente, de decir cosas importantes, incluso jugar a rebelde dentro de los estrechos márgenes de lo permisible. La ambigüedad de la metafísica «hippy» se ha convertido en ejemplar fuente de dividas, y sus «slogans» hoy venden una amplia gama de productos en todo el mundo; el hecho puede resultar paradójico para el que no recuerde cuál es el gigantesco mecanismo de absorción capaz de engullir sin problemas de digestión cualquier corriente de rebeldía y transformarla, con el transcurso del tiempo, en negocio rentable, sobre todo cuando los rebeldes, «hippies» en este caso, divagan por las ramas de la evasión, de la mística y del subjetivismo. El sistema, y el juego de las generalizaciones se convierte aquí en inevitable, ha jugado incluso con la imagen del «Che» —posters, medallas, repetidas imágenes plastificadas de la rebeldía—; ha presentado al guerrillero como héroe solitario e individual, despreciando, por supuesto, toda relación con el fenómeno que representa, prefabricando un ídolo de cartón-piedra dispuesto a dejarse llevar a esa extravagante galería de mitos donde caben figuras tan dispuestas como Buda, Marx, Jesucristo, el «Che», los Beatles, Bogart y la LSD.

El fenómeno a la española goza, por supuesto, de características propias; el mecanismo asimilatorio tiene todavía algunas imperfec-

ciones en su proceso digestivo, y de vez en cuando surge el «rechazo» de alguna sustancia que puede resultar nociva; sin embargo, dentro de la canción se marcha a pasos agigantados hacia una «trascendentalización» que entraña la aparición de un lenguaje diferente, reconstruido primariamente con retazos de importación. Hasta los más conspicuos representantes de la canción «comercial» pueden, en cualquier momento, sentirse tocados por el nuevo estilo, convertirse de la noche a la mañana en profetas del «amor, paz, libertad» o descubrir en el fondo de sus corazones la llamada de la mística en plexíglás del «Jesuchrist Superstar».

Quizá un pionero en este terreno sea el granadino Miguel Ríos, cuya americanización adquiere ribetes de auténtico mimetismo. En sus recitales, Miguel invita al público a liberarse (?), proyecta diapositivas sobre Bangla Desh y, en ocasiones, vestido con barras y estrellas hace el signo de la «V» con sus dedos y entona largas peroratas, en las que aparecen los «slogans» de rigor, «slogans» que repiten los «jingles» publicitarios, llamadas de sirena a la «nueva juventud», que encuentra insólitas etiquetas en sus productos de consumo más corrientes, etiquetas que pueden acabar conduciendo a muchos al más inimaginable de los caos si en algún momento sienten

la equívoca tentación de conotar estas bonitas palabras, estos seductores «slogans» con sus oportunos significados, rompiendo el encanto de este divertido juego de espejos deformantes. ■ **RAMÓN ALPUENTE.**

ARTE

Estos días, fuertemente veraniegos aún, son días en blanco para el arte de Madrid. Ya estoy de nuevo en la ciudad y, como ocurre todos los años por estas fechas, no hay nada, no hay nadie... Si uno se encuentra con alguien, la conversación deriva siempre hacia el mismo tema: Manolo Millares. La muerte de Manolo nos ha dejado a todos ensombrecidos. El otro día, cuando estuve en Santillana, no quise pasar por Santander. Si hubiese pasado por allí, seguramente habría visto la exposición de dibujos que, organizada por la Institución Cultural Cantabria, tiene expuesta aquella Diputación. En ella se han dado dos premios de dibujo que llevan los nombres de dos grandes artistas santanderinos: el Premio Pancho Cossío, que se le ha concedido a Luis Saez, y el Premio María Blanchard, que se le concedió al barcelonés Alfonso Costa Beiro. Al segundo no le conozco, y, como tampoco vi la exposición ni su dibujo, mal puedo comentar su obra. Al primero, a Luis Saez, sí que le conozco. Por eso pienso que vale la pena hacer un comentario sobre el premio que se le ha atribuido.

Luis Saez, Premio Pancho Cossío, en Santander

Luis Saez es un burgalés que vive en Burgos, aun