

Podría considerarse también, a la vista de ciertas peticiones de la vida política española, que descubrir el Mediterráneo de la convivencia democrática es tarea nada ociosa, que exige una inevitable mezcla de valor y de ingenuidad. Podría decirse que la madurez política no se improvisa. Y, sobre todo, que no es lo mismo hablar, por imperativo moral, de ciertas cosas, que extraer un pensamiento político de la propia vida, de la propia acción.

Con las obras de Salam y Gala ha entrado en la escena española un nuevo discurso, que recoge las aspiraciones de un amplio sector. ¡Qué distancia tan enorme, sin embargo, la que existe entre estas obras y, pongamos por caso, «La fundación», de Antonio Buero! Lo que en los primeros es interrogación, entre poética y libresca, en Buero era la teoría de su realidad vital, la mirada hecha día a día.

una clara expresión irónica. Incluso la concepción del coro es en sí mismo contradictoria, como si Vergel hubiera empezado el montaje con un ánimo y acabado con otro: así, ¿por qué esos tanguillos corales del comienzo, que ni se conservan ni se ensamblan en una estructura general de la puesta en escena? La conclusión es que el coro, eficaz al comienzo, se convierte paulatinamente en un elemento retórico, contrario a la imagen con que fue planteado.

Quizá habría que decir, como balance, que «Nueve brindis por un rey» es el testimonio de una impotencia política. Como teatro es mediocre. Pero todo junto tiene que ver con nosotros, los españoles de ahora. Y eso ya es algo. ■
JOSE MONLEON.

Una nueva imagen de «La Malquerida»

No seré yo quien defienda la intocabilidad de los textos dramáticos ni la servidumbre de las puestas en escena a los modelos del pasado. Si Alfredo Mañas ha creído que «La Malquerida» toleraba un tratamiento literario que le añadiera profundidad, y Juan Guerrero Zamora ha pensado que el drama podía ser renovado y enriquecido con nuevas imágenes, los dos han hecho muy bien en embarcarse en el intento. Lo que mata al teatro nunca son los errores de este tipo, sino el utilizar el escenario para seguir la lección.

Ahora bien, dicho esto, he de confesar que los resultados no justifican, al menos para mí, el experimento. Yo pienso que «La Malquerida» es una de esas obras cuyo valor radica en descubrir lo extraordinario bajo la máscara de lo cotidiano. Conviene a los personajes el marco naturalista, la atmósfera rural, tanto más cuanto más sobrepasada nos parezca esa poética. El hecho de que exista una «tragedia griega» subya-



Alfredo Mañas, adaptador, y don Jacinto Benavente, autor de «La Malquerida».

cente sería lo que daría luz y vigor a un ámbito generalmente adscrito al melodrama o a la pieza costumbrista. Conectar con ese material sería el acto creativo del espectador; dejarlo a media luz, el talento del dramaturgo.

Pienso, pues, que Alfredo Mañas ha caído en un error: querer revelar, poner en primer término, aquello que tiene sentido como propuesta subyacente. Su versión hace obvio y monolítico lo que en Benavente posee una cierta gradación. ¿Y no sería mejor, puestos a invocar la tragedia griega, adaptar a Eurípides en vez de a don Jacinto?

Cierto que el trabajo ha sido concienzudo. A un coro se le ha confiado la explicitación de los deseos, de los pensamientos ocultos, de la maledicencia; algo parecido a lo que hizo José María Morera con una versión de «Las moscas», de Sartre, que no llegó a estrenarse en Madrid. Del texto han sido podados ciertos casticismos, en busca de un lenguaje más desnudo, más unamuniano, que, fatalmente, ha de quedarse un poco a la mitad del camino. A los actores les ha impuesto Juan Guerrero Zamora un comportamiento que clarifique y subraye sus sentimientos. Sobre la atracción erótica se ha puesto, lógicamente, el mayor acento...

Yo no tengo del teatro de Benavente la última opinión que manifiesta Mañas en la nota del programa. Ni creo que «La Malquerida» sea «una de las pocas trage-

dias verdaderas que existen en el teatro español». Leída o vista hoy, descubre, sin entrar en otras consideraciones, una retórica y una carpintería más hábiles y efectistas que profundas. Pero, en cualquier caso, ahí está y a ella se han acogido en sus despedidas, homenajes y fiestas de guardar, las más eximias actrices españolas de una época.

Confieso que en la versión de Mañas el texto me ha sonado mejor que de costumbre, por más directo y escueto. Y que quizá valdría la pena que alguien volviese a montarlo, sin el coro y en una escenografía naturalista. Así, tal como se ha hecho, el salto ha sido excesivo; del nuevo tratamiento del texto no se deriva el giro radical —por más que haya un coro— de la poética de su tradicional puesta en escena. El espacio escénico —diseñado por Enrique Alarcón—, vagamente funerario, el barroquismo un tanto shakespeariano de la dirección, son factores que enrarecen aún más un texto que no soporta tantas estilizaciones. Al final, lo único que queda en pie como teatro son algunos momentos de Carmen Bernardos. ¿Y cómo anuar las interpretaciones tradicionales, forzadas por las características de sus personajes, de actores como Francisco Marso, en el Norberto, o Miguel Angel, en El Rubio, con la actuación absolutamente distanciada de Juan Luis Galiardo en el Esteban? Eran demasiados pro-

blemas. Había, me parece, una contradicción en la misma base de la idea. Y el orden poético no era posible. ■ **JOSE MONLEON.**

«Godspell», al fin

Después de varios años de retención en censura, de soportar algún que otro dispendio de ofensivas octavillas, precedida de una petición al Jefe del Estado de la Unión Española de Hermandades Profesionales solicitando su prohibición «por considerarla irreverente y provocativa», al fin se estrenó «Godspell» en España. En los mismísimos infiernos debe andar ya el alma de muchos españoles, consumidas han de estar nuestras reservas espirituales, si nos atenemos al éxito clamoroso del estreno, ante un público que, la verdad, no parecía de antecedentes penales.

Creo que vale la pena tocar este tema. Y sería bueno que la Unión Española de Hermandades Profesionales viera el espectáculo, comprobara la reacción del público y diera un razonado punto de vista. Personalmente, pienso que quien, en nombre de la religión, haya procurado la prohibición de «Godspell», y luego la vea en el Marquina, debe sentir, además de ridículo, la necesidad de revisar a fondo sus ideas. Porque a poco, de hacer caso a notas y octavillas, como antes se impuso el criterio de censores

poco despiertos, se queda en el cajón la obra más decididamente cristiana en su sentido más blanco, más optimista y menos problemático. ¿Qué no habrán prohibido o intentado prohibir quienes se oponen a un espectáculo que defiende sus mismas ideas con la vehemencia, ingenuidad y talento teatral con que lo hace «Godspell»? ¿O es que son otras sus ideas y el Evangelio es disolvente? ¿O es que piensan, como en oscuras edades, que el teatro es el lugar de la prociadidad, de la tontería o de la intrascendencia? No sé, no entiendo mucho lo que pasa, pero creo que la historia del estreno de «Godspell» revela, una vez más, la existencia entre nosotros de quienes se irrogan una autoridad moral, un derecho a prohibir y a tutelar, seriamente cuestionados por su ignorancia.

El que haya costado estrenar «Godspell» en la España de hoy debe hacer meditar a cuantos tienen en sus manos tan delicadas decisiones y a quienes andan escandalizados por el «frenesí» de la apertura.

Porque «Godspell» es, llanamente, una selección de textos evangélicos, familiares y archiconocidos para cualquier católico. No existe en la selección voluntad alguna de subrayar aspectos «incómodos» del Evangelio, sino simplemente aquellos que predicán el amor al prójimo. No hay tampoco ninguna «teatralización» literaria de tales textos, manipulación que los modifique en aras de su expresión escénica. Los textos son de púlpito, encaminados a producir en el espectador cierta gratificación emocional, el placer de sentir que los hombres son buenos, antes que obligarle a confrontar la petición evangélica con la realidad. No existe, por tanto,

proceso crítico en el espectador. Son las viejas lecciones del catecismo, simplificadas y alegres. Algo así, puestos a contemplar la propuesta ideológica de la obra, como el Bing Crosby de «Siguiendo mi camino».

Sucede, sin embargo, que «Godspell» es un espectáculo excepcional. Y más aún en el marco de un teatro tan retórico y pedante como el español. Diez actores sostienen durante dos horas un trabajo colectivo que exige hablar, cantar, bailar, y, sobre todo, mantener una estrecha relación. Infinitos detalles menores, cuya comprensión exige ineludiblemente estar en el teatro, de los que la literatura sólo podría dar testimonio incompleto, van enriqueciendo una expresión cuyo principio es algo así como el huevo de Colón: mantener, puesto que se está en un escenario, un lenguaje escénico creativo, contando con el espacio, con la luz, con el ritmo, con el color, con la personalidad concreta de cada actor, con todo aquello que, en definitiva, constituye la materia sensorial de que se dispone.

El espectáculo fue ya en Nueva York una especie de réplica a las grandes superproducciones. Broadway había lanzado su «Jesucrist superstar»; el of-Broadway propuso «Godspell». Es decir, que frente al gran aparato escenográfico, frente al gran reparto, frente a una iconografía teatral heredada de las viejas representaciones religiosas, «Godspell» quiso ser la obra joven, vivencial, para un grupo de personas antes que de unas cuantas estrellas. John Michael Tebelak, uno de los autores —el otro es Stephen Schwartz—, es también el director, con lo que viene a subrayarse un dato de gran interés: que «Godspell» no es un texto, una obra de la literatura dramática, sino un espectácu-



lo, una propuesta que alcanza su madurez escénica sobre el respeto de dos principios: de un lado, tener prefijado con precisión el espectáculo; de otro, estimular la personalidad de los actores, conseguir que se manifiesten con frescura y espontaneidad, arrancarles sus posibilidades creativas... al servicio de esa puesta en escena predeterminada que es, en realidad, mucho antes que en el texto, «Godspell».

Citemos los nombres de los diez actores. Son Pilar Barrera, Nicolás Dueñas, Carlos García, Mara Goyanes, Maribel Lázaro, Nené Morales, Pep Munné, Carlos Piñeiro, Irma de Sanz y Juan Ribó. Ninguna estrella, ningún nombre conocido. Tampoco ningún texto sorprendente, incluso dramáticamente trivial por familiar. Ninguna escenografía deslumbrante —el espacio escénico y los figurines, de acuerdo con el modelo norteamericano del montaje han sido confiados a Antonio Cortés—, ningún «truco» excepcional... Y, sin em-

bargo, pocas veces se ha aplaudido tanto en un estreno como la otra noche. Pocas veces se ha hecho tan bien lo que se quería hacer.

Sería fastidioso que nadie esgrimiese a «Godspell» como un modelo a seguir. Pero lo que no hay duda es que descubre el anacronismo de muchas de nuestras tradiciones teatrales. Como ha descubrierto el de los autores de la nota solicitando la prohibición. Es curioso: el nivel medio de las interpretaciones que hoy se ofrecen en Madrid en obras escritas por autores españoles, según las pautas formales de lo que ha sido siempre el teatro español, está muy por debajo del que ofrecieron los actores de «Godspell», en un estilo que pudiera estimarse insólito entre nosotros. Es otro punto para reflexionar, para preguntarse por la esclerosis de un teatro.

Sin que esto signifique repito, que «Godspell» sea un modelo que debamos ponernos a copiar. ■ JOSE MONLEON.



Los cascabeles al gato

Esta semana se estrenaba en París una película insólita. Se trataba de la obra realizada por un nuevo autor, que podría, si el éxito le acompaña, revolucionar en cierto modo las estructuras del cine industrial. La novedad de su trabajo consiste en que la película se rodó en el formato de super 8 milímetros, es decir, con el tomavistas habitual de las películas familiares.

Muchos autores cinematográficos comenzaron su trabajo rodando películas con ese sistema (Jaime Chávarri, en España, tiene un par de largometrajes), pero nunca se preveía la posibilidad de que esos trabajos tuvieran acceso

a los cines comerciales. Para tener acceso a ellos hay que utilizar los formatos de 16 mm. (en toda Europa, salvo España, donde no está autorizada comercialmente) o el «standard» de 35 mm., en el que se ruedan el mayor porcentaje de las películas profesionales (la novedad del 70 mm. no es aún demasiado frecuente, salvo también en España, donde se utiliza para «hinchar» las películas rodadas en 35 milímetros, dándoles así una dimensión más espectacular, pero deformando la calidad de su fotografía y el tamaño de la imagen).

La ventaja de un formato pequeño estriba en su poco coste. Nunca podrá compararse el presupuesto necesario para rodar en 35 mm. con el de 16 mm., salvo claro está, si para su explotación comercial (como, repetimos, en España) sea necesario conseguir el ancho de los 35 mm.; en ese caso, el «hinchar» de las copias aumenta considerablemente el capítulo de los gastos.

En Francia suele ser normal que incluso directores consagrados (Truffaut y Godard, por ejemplo) rueden en 16 milímetros. Y ahora, con esta nueva posibilidad del super 8, puede llegar a ser posible que se instaure el sistema y que, por lo tanto, numerosos nuevos nombres salten a la palestra. A menos gastos, más posibilidades de acceso a la profesión.

La lección que nos da esta noticia del insólito estreno parisino, no está tanto en la modalidad de un sistema de rodaje, sino en la mentalidad de distribuidores y exhibidores que son capaces de abrir sus puertas a la novedad, es decir, que no exigen como condición indispensable el hecho de que el producto que ofrezcan deba tener una presentación suntuosa ni que en su reparto se incluyan los nombres de tales y cuáles actores. Son distribuidores y exhibidores que han comprendido que al público cinematográfico de nuestros días se le puede interesar igualmente con pro-

ductos desconocidos, siempre que ofrezcan el interés de inscribirse en una problemática que le sea cercana.

En España, no sólo no es posible explotar comercialmente las películas rodadas en 16 mm. (que no sólo tienen la ventaja de su bajo coste, sino otras posibilidades en el rodaje por el poco peso de la cámara y la disminución de la tramoya necesaria para su realización), sino que, además, muy difícilmente, los distribuidores y exhibidores tendrán confianza en una película que no responda a los engranajes de un cine «standard» norteamericano (o español, salvaje). Mientras en todo el mundo el negocio del cine se ha adaptado a los nuevos tiempos (ofreciendo, por ejemplo, las películas tanto en versión original como doblada, para que el espectador elija la que más le conviene), aquí, seguimos manteniendo la imaginación propia de los años cuarenta.

El asunto no es trivial, puesto que se traduce en la necesidad de acomodarse a otros planteamientos y, por lo tanto, en no desperdiciar las oportunidades que puedan ofrecer las nuevas ideas y los nuevos autores. Oportunidades que en un campo comercial son todavía inéditas, y «a priori» no despreciables, y que en un campo, digamos artístico, tienen la de acercar el cine a la vida nuestra de cada día.

Que la mentalidad de los distribuidores y exhibidores españoles (por no hablar asimismo de los productores, como es natural) esté anclada en tiempos remotos, seguramente será una consecuencia de la mentalidad media del país, que sigue también encerrada en planteamientos poco coincidentes con la dinámica de nuestro tiempo. Pero resulta lamentable que los profesionales de un trabajo tan imaginativo y aventurero como en teoría es el cine, no hayan entendido todavía la dimensión de su propio quehacer. A mi juicio, esta novedad de la película francesa explotada en su-