

CUATRO VISIONES DE ESPAÑA

llas 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 chacar 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.)



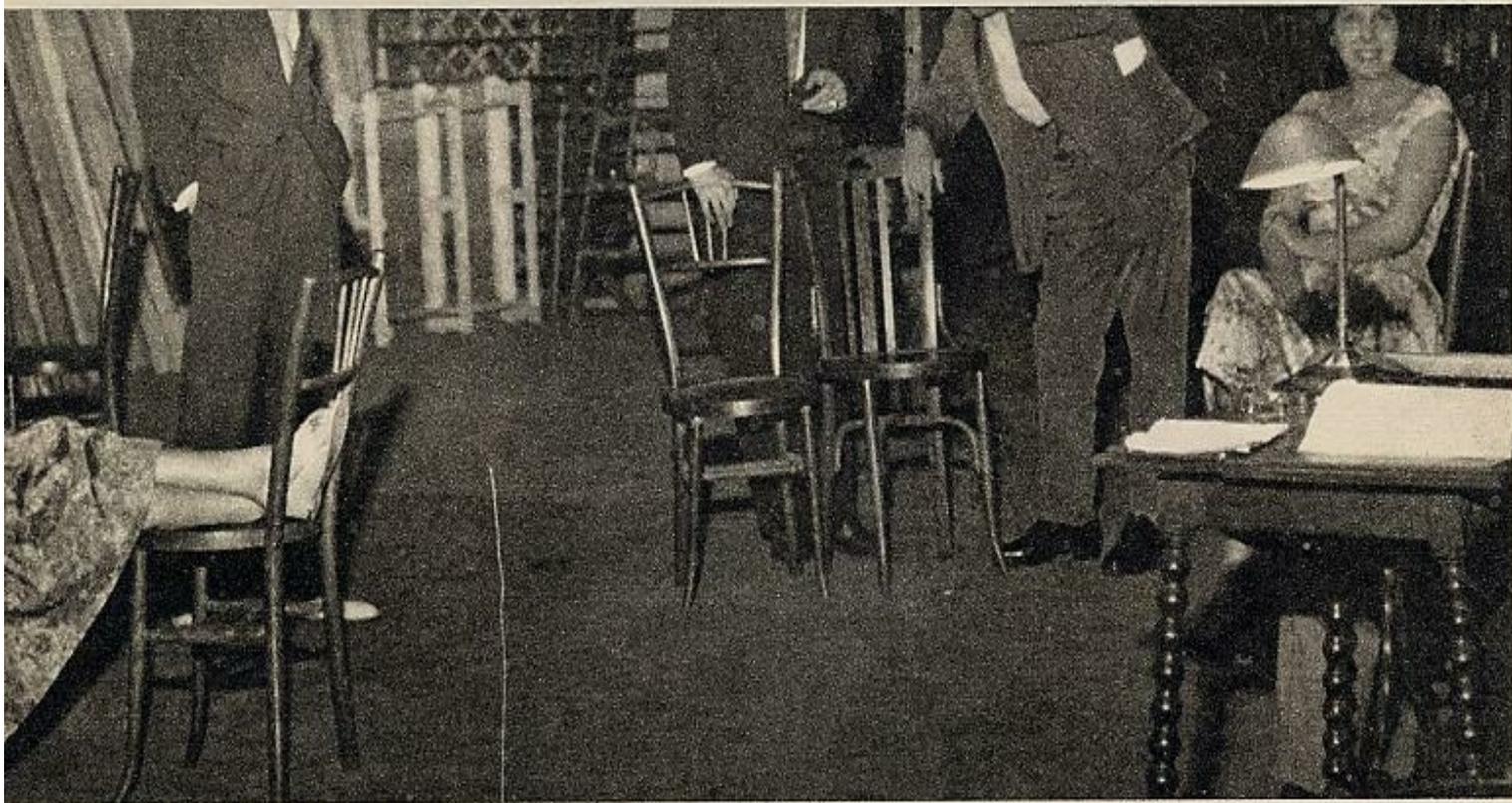
«Bodas de sangre», en el Bellas Artes. ¿Cuándo se liberará a García Lorca de ciertas convenciones líricas y reverenciales que tanto perjudican a su teatro?



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



Irene López Heredia ensayando «La visita de la vieja dama»

E LOPEZ HEREDIA

público de «La visita de la vieja dama», igual que una noche, muchos años atrás, y con la sola excepción ruidosa del magnífico Valle, afrontaba el de una comedia de Bernard Shaw.

Recuerdo que hace tres o cuatro temporadas vino a Madrid Claude Planson, el director del Teatro de las Naciones. Me preguntó qué espectáculo debía ver. Entre otras cosas, le hablé del Tenorio que hacían en el Español. Decidió ir, en cuanto supo que Irene López H.—gran triunfadora en el Sarah Bernhardt con «La Celestina»— hacía la Brigida. Sí, recuerdo que era un decorado de Burman. Uno de esos decorados de construcción barroca y peligroso temblequeo. Irene estaba espléndida. Jugaba y dominaba su personaje con una malicia que no era la malicia inventada para una función sin pena ni gloria. Irene aportaba más, muchísimo más. En cada gesto, en cada palabra, estaba toda su larga experiencia vital, su infatigable curiosidad, su andar por el mundo y saber de él. Su formidable humanidad.

Por eso era Irene López Heredia una gran actriz. Fue una mujer guapísima, y ahora más de un cronista la ha recordado llamándola «gran dama». Yo creo que ha sido infinitamente más. La medida de «ilustre actriz de comedia» le viene grande y chica a la vez. Porque ella

escapaba a esa deformación profesional. Porque fue, de principio a fin, una mujer que eligió el teatro para vivir en él y no para vivir de él. Porque cuadraba a su curiosidad infatigable ese ser un día la Celestina y otro la protagonista femenina de «Nada menos que todo un hombre», de don Miguel de Unamuno.

He visto a Irene muchas veces. En la escena y en las plateas. También en los camerinos. Recuerdo que en una ocasión hablamos de «Rinoceronte».

—Es una obra estupenda. Me hubiera gustado estrenarla.

Luego me contó cosas. Sus conversaciones con Margarita Xirgu. Lo que pasó en Zaragoza un día que estrenaron a Oscar Wilde. O cuando puso «Cándida», y un señor se levantó y le dijo en voz alta: «Esto, no, Irene. Esta vez nos has tomado el pelo...»

La gran actriz, con su pañuelo anudado al cuello para encubrir el tumor, hablaba de lo viejo sin ser víctima de sus recuerdos. «Ah, si hubiese podido estrenar «Rinoceronte»».

Yo quería y admiraba —¿y por qué no poner los verbos en presente?— muchísimo a doña Irene, una actriz y una mujer extraordinaria, que acaba de morir en Madrid.

J. M.

(Foto Archivo.)



Irene en «La Celestina»