

C A R A Y C R U Z

Por IGNACIO AGUSTI

del teatro a la vida moderna

L EEMOS que en España se venden anualmente treinta millones de camisas de hombre, lo que representa que la mayoría de los españoles poseemos, por lo menos, dos ejemplares de esta prenda. Naturalmente que hay españoles que poseen tres, cuatro y hasta una docena de camisas de algodón; y que hay otros que no tienen camisa. Entre estos últimos está el protagonista de la comedia de Lauro Olmo, bajo cuya impresión directa escribimos ahora estas líneas. Este personaje no es literalmente un desamamado, según el concepto que esta palabra implica desde que la popularizó la Prensa argentina hace unos años. El personaje de Lauro Olmo no es, por lo menos tal como aparece en la pieza, carne de dialéctica política. Es un honrado trabajador, a quien las estrecheces y las dificultades le obligan a vivir en un poblado de arrabal madrileño, en 1960, con privaciones, pero no con deshonor. Mantiene dignamente los principios familiares y el orgullo de un oficio que no puede practicar entre las paredes de una casucha, cuyos tabiques se tambalean, pero que es una egregia fortaleza de valores humanos.

Nosotros nos preguntamos si en otro cualquier de los arrabales de gran ciudad, donde abundan, en Europa y América, esas familias de trabajadores que hacen equilibrios con el hambre, se podría producir la admirable carga de honor y de alegría que contiene ese pedazo del barrio madrileño en el que transcurre la acción de «La camisa», de Lauro Olmo. Naturalmente que la pieza — con los reparos que pueda y deba oponerle un espectador imparcial — es un portento de observación y de gracia descriptiva y que los personajes — que traducen levemente el sainete clásico y costumbrista — son extraordinarias muestras de viveza humana. Todo lo que ellos hacen y lo que ellos dicen pertenece al alma popular y a las vetas escondidas de la raza por las cuales esta es algo inmutable, que resiste las tormentas y que queda al abrigo de la muerte. Llevábamos tiempo sin encontrar sobre los tablados un croquis tan vivo y sugerente de una porción de humanidad española, que a menudo nos pasa inadvertida, pero que tiene el empaque y la soltura y la antigüedad que nos sirve a nosotros, los demás — y, sin duda, la mayoría —, de raíz y de base.

Durante muchos años, allá por las primeras décadas del siglo, existía un tipo de teatro popular o social, con temas y escenarios extraídos de la miseria más literaria de los arrabales. Había infinidad de autores especializados en la transcripción de esos temas según la mentalidad, privativa de aquellos años de la truculencia social, del folletín y del mítin contra la burguesía. Uno de estos autores estrenó en Barcelona una pieza que era una especie de antología de los tópicos del género. A mitad del segundo acto entraba la Justicia civil en el domicilio de la protagonista — un palomar desventurado de la Barcelona arrabalera — y, sin hacer el menor caso de los gritos de la desventurada madre ni de las siete tiernas criaturas harapientas que se agarraban a sus faldones, se procedía friamente al desahucio. Aquellas siete criaturas tenían todas las enfermedades más espectaculares: escrofulosis, raquitismo, la tos ferina, la sarna... Pero el alguacil era implacable; y los escasos onseres de aquella habitación empezaban a salir por la des-

vencijada puerta, mientras la madre gritaba: «¡Treinta duros, treinta duros, por treinta duros esta catástrofe!» A mitad de estos gritos se levantó un señor de la platea, sacó su billetero, subió al escenario sin que pudieran impedirlo los acomodadores y se los dio a la actriz. Excuso decir que la comedia se acabó a mitad del segundo acto por falta substancial de tema. Desde entonces me he permitido establecer una frontera para la calidad del teatro que ahora se sigue llamando social. Hay dramas de treinta duros y hay otros a los cuales, por mucha que fuera la derrama económica, no puede afectar la indigencia que sea el origen de la situación dramática. Entre estos últimos está la pieza de Lauro Olmo.

Las tragedias de los grandes griegos eran, naturalmente, tragedias sin economía. Tampoco sabemos con qué medios se lanzó Don Quijote a su campaña de «public relations» por tierras de la Mancha. Ni en las obras más populares de Shakespeare podemos entrever mucho más que la capacidad de ensueño y de pasión que encierra el corazón de los hombres. En general, la obra literaria y la obra dramática se han estructurado a lo largo de los siglos al margen de la economía. No sabemos, ni nos importa, quién pagaba los gastos del príncipe Múskin, el «idiota» de Dostoyevsky. Cada uno de los personajes de la ficción es un pozo de pasiones, de pecados, de

realismo y ficción

Por esto será una sabia medida de todo autor teatral el no utilizar los medios de un realismo literalmente arrancado de la vida corriente. La obra de arte es bella cuando consigue la sutil transformación de la realidad, tal como la consigue el cómico de Shakespeare cuando dice que su mano es una pared y logra que el público se lo crea.

Hace bastantes lustros las hojas literarias de la Prensa europea se enzarzaron en una discusión a propósito de la necesidad del realismo en escena o de su ineptitud. Todo ello estaba provocado por la sorpresa que causó que un gran actor ruso interpretara un personaje de Gógol siguiendo literalmente las indicaciones marginales del autor, de manera que el protagonista escupía de verdad sobre las tablas cuando así lo marcaba Gógol en su obra. Se advertía en seguida que para que el público tuviera la impresión que el autor había querido suscitar era necesaria una sublimación artística de esa explosión biológica y procaz del personaje; en modo alguno la realización concreta del hecho de escupir. Creemos sinceramente que el arte consiste precisamente en que la gente se crea que escupimos cuando no lo hacemos, que decimos palabras duras y hasta desagradables cuando no las decimos. He aquí el matiz por el cual el arte es, cuando es bueno, una superación de la realidad y su símbolo más vivo.

Todo esto se nos ocurre precisamente porque en la pieza de Lauro Olmo nos ha parecido advertir este toque misterioso del artista verdadero. A nosotros no nos gusta que la gente del pueblo hable en la comedia con expresiones arrancadas de la realidad, si ellas están injertadas en el tronco del árbol y contaminan toda su savia para

ternuras, de alientos extrafinancieros; y por tanto, aún en los dramas que hoy se hacen y que tengan como base una situación económica especial, es necesario que el entramado de la fábula esté sobrecargado de todos los otros valores humanos substanciales.

Y aún creemos que se podría, en cierto modo, simplificar la síntesis de la obra de arte. En lo que al teatro se refiere, nosotros pensamos siempre en aquella admirable pantomima que realizan los cómicos frente al estrado real, en el último acto de «El sueño de una noche de verano», de Shakespeare. Uno de los cómicos, en la ausencia de la tramoya disponible para los recursos del siglo XVI, define así la escenificación que van teóricamente a realizar: «Mi mano es la pared; la sitúo delante de mi rostro y separo el índice del dedo mayor. Yo miro a través de esta rendija y esto es ya una puerta.» La simbólica pieza se desarrolla entonces ante los espectadores de la escena, que son la Corte real de la comedia, y también, naturalmente, ante los espectadores del patio de butacas, con tanta propiedad como si verdaderamente existieran la tramoya y la acción. Es ahí donde verdaderamente advertimos que el teatro es por naturaleza ficción pura, casi no más que lo que añade la imaginación del espectador a unos esquemas verbales sugeridos por la comparsa.

que el esplendor vegetal del conjunto sea unitario y rozagante. Y esto es lo que ocurre en la pieza que hemos visto.

cortot, el gran chopin

Ha muerto Alfredo Cortot, el más feliz y el más fiel de los intérpretes de Chopin que hayamos tenido ocasión de escuchar en nuestro tiempo. Era un hombre enjuto, curvado de espaldas, cuyos ojos parecían contener la luz de la música del gran romántico. Con Alfredo Cortot parece también morir una época, aquella en que, para escuchar la música de los genios, era preciso adoptar la unción y el recogimiento colectivo en las salas de los conciertos. Y ningún otro músico, si no Chopin, parecía requerir esta unción cuando sus piezas eran pulsadas por Alfredo Cortot. Sombrio, pero transparente; intenso, pero contenido, Alfredo Cortot era Federico Chopin redivivo. Sus manos huesudas, de largos dedos vibrátiles, con un vello que asomaba en el envés para no disimular en el genio su servidumbre humana, arrancaban al teclado el hechizo del músico romántico en toda su pureza, en toda su arrebatada y arrobadora tensión y en su infinita y delicada ternura.

¡Cuánto muere con este magistral intérprete! Con él parece que mueren los hechizos, los embrujos y los éxtasis. El fue el último de aquellos intérpretes que consiguieron que las damas, transfundidas en el arrobamiento musical, inclinaran de pronto la cabeza, como en un desmayo, a la mitad de un acorde, como si acabaran de sentir que les soplaban en el corazón desprevénido una palabra de amor nunca oída.