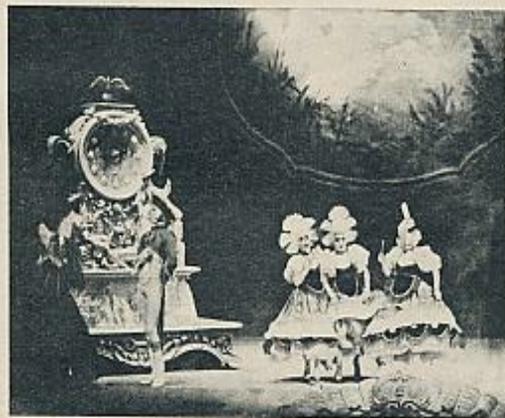


**T** **EATRO**

**“La marquesa Rosalinda”, en el Español**

Cumplido el trámite de «El condenado por desconfiado», de Tirso, Miguel Narros ha querido jugar fuerte con «La marquesa Rosalinda», de Valle. Las dificultades de la obra y la significación crítica que hoy tiene su autor creaban ya un serio problema en las mismas bases del proyecto.



¿Qué relación existe entre «La marquesa Rosalinda» y ese esperpento agresivo y lúcido que aseguran la vigencia de Valle? ¿Hasta qué punto un público de 1970 podía acceder a esta farsa estrenada en 1912 y cimentada sobre supuestos históricos y literarios desplazados de nuestro momento? ¿Tiene sentido representar una obra que expresa el primer paso hacia el esperpento si no se han representado los grandes pasos posteriores? Valle se burla del modernismo (al cual él mismo había pertenecido); Valle caricaturiza a toda esa realidad literaria que gusta perderse en las frondas de Versailles; Valle ataca la intransigencia castellana:

AMARANTA:  
*Aquí no danzan amores griegos  
en los jardines, bajo los laureos.*

ROSALINDA:  
*Aquí las ninfas no hacen sus juegos*

*de cabalgatas en los centauros.*

AMARANTA:  
*Aquí no vuelan, tras los ramajes, furtivos besos del Triánón.*

ROSALINDA:  
*Con los ramajes de los bosques aquí hace hogueras la Inquisición.*

Valle se burla de todos los dramas calderonianos, de «los maridos del teatro español»; Valle sustituye el naturalismo dirigido, la falsa imagen de la realidad, por la farsa de personajes deshumanizados y eternamente investidos de sus máscaras; Valle incorpora a un contexto escénico español terriblemente elemental el jue-

go entre la Comedia del Arte, el microcosmos del afrancesamiento literario, la intolerancia española y una mirada crítica superior y desveladora...

Nadie que piense un poco puede negar el interés histórico de «La marquesa Rosalinda» en la obra del gran autor español. Lo que sucede es que sus temas encontrarán más adelante nuevas vías, nuevas y más ricas asperezas, sustituido ya definitivamente Aranjuez por la Puerta del Sol, y los ridículos reyes o abates por el dictador Primo de Rivera. «La marquesa Rosalinda» es, «todavía», una obra del Valle que ensalzó Gómez de la Serna. Su «adaptación», su «adecuación» al espíritu de nuestros días no plantea graves problemas, porque está ya hecha por el propio Valle. Se llama, por ejemplo, «Los cuernos de Don Friolera». Está escrita en prosa y no se autorizan sus representaciones, al menos dentro del teatro comercial.

Está, pues, claro que un montaje de «La marquesa Rosalinda» propone innumerables preguntas, cuya respuesta resulta dialécticamente difícil, ya que la obra vive —como hecho escénico presente, para un público que no ha estudiado a Valle y escucha y mira desde la sala— en la medida en que la representación destaca unas líneas dominantes sin dejarse mecer por una hojarasca literaria que, inadvertida su intención satírica, alarga y hunde el intento. Acaso, entonces, sólo un montaje decididamente esperpentizador, que proyectase sobre «La marquesa Rosalinda» las obras posteriores, alcanzaría la frescura y sentido necesarios, aunque esto no deja de ser, a su vez, discutible, en la medida en que la farsa en cuestión posee en sí misma unos valores precisos y muy interesantes, tanto para conocer el curso de la literatura española como el del propio Valle-Inclán.

Narros ha optado por la valoración máxima de la literatura valleincliniana, subrayando los elementos satíricos y los líricos, sin abordar la posible significación sociopolítica de este pre-esperpento. Ha colocado una música detrás del ciclorama para crear el clima de ciertas situaciones, y, ante el siempre insoluble dilema de decir o no las hemosas, intencionadas y a veces paralizadoras acotaciones, ha optado por respetarlas, distribuyéndolas entre los personajes y acompañándolas de unas notas musicales. Los intérpretes no han estado ni bien ni mal, sino un tanto mecánicos y monótonos, en lucha contra las dificultades del texto y la falta de una planificación dialéctica que aclarase su posición dentro del conjunto. Señalemos, en todo caso, la presencia de Amparo Soler Leal, una graciosa Rosalinda, que ha vuelto al teatro tras una larga y grave enfermedad.

Excepcionales, por inteligentes, imaginativos y rigurosos, los figurines y la escenografía de Nieva. Cierta «machismo» no comprendió que la decadencia y el barroquismo de los elementos utilizados eran irónicos y se ajustaban admirablemente tanto a las exigencias de la farsa y el carácter épico de la obra —elementos ante un gran ciclorama, sin fingir jamás naturalísticamente un jardín— como a la imaginación satírica de Valle. El gran reloj, con sus figuras móviles, era el trasunto es-

cenográfico de muchos versos de Valle.

Al final hubo serias y violentas protestas de una parte del público. Y aunque uno comprende esas protestas, no deja de pensar que hay mucho teatro estúpido que navega sin problemas y que los errores e insuficiencias de espectáculos como éste de Valle deberían servir para reflexionar, para preguntarnos muchas cosas, más allá de ese honroso gesto de la repulsa pública. ■ JOSE MONLEON.

**“Prometeo”, en Burgos**

La Alianza Francesa de Burgos acaba de publicar una pieza teatral de un dramaturgo nuevo: «Prometeo», de Luis Martín Santos. Esta obra, escrita hace cinco años, iba a ser publicada en principio por una editora madrileña, pero surgieron inconvenientes, y lo que pudo haber gozado de unos cauces de difusión a escala nacional, ha visto la luz en una pequeña capital de provincias. Esta circunstancia, que puede carecer de significación para quienes desconocen la mecánica del mercado editorial español, me induce a presagiar —y ojalá me equivoque— que este «Prometeo» burgalés se ha de ver condenado por los dioses a vivir encadenado a la roca caucásica del olvido.

Y lo siento muy de veras. Tanto por la obra como por su autor. Porque Luis Martín Santos es uno de esos pocos hombres que todavía luchan en provincias por «eso que vagamente se llama cultura». Martín Santos es catedrático de Filosofía en un Instituto burgalés y autor de un voluminoso ensayo, todavía inédito, sobre Husserl y el conocimiento fenomenológico. Aun a riesgo de incurrir en la cólera divina, ha robado muchas veces el fuego del Olimpo para avivar la mortecina vida cultural de la vieja capital castellana. Casi siempre contra viento y marea, muchas veces a costa de sacrificios pecuniarios. Hace dos años, y pese a la oposición de algunas jerarquías eclesíásticas y de las fuerzas conservadoras de la ciudad, organizó un Symposium de Filosofía de la Ciencia, dirigido personalmente por el profesor Karl Popper, cuyas doctas disquisiciones (en lengua inglesa) fueron atentamente escuchadas por celosos y discretos agentes del orden público, a quienes se había advertido que aquellas reuniones podrían constituir un germen de subversión.

Pero aunque resulte paradójico hacer una reseña bibliográfica de un libro que nadie va a encontrar en las librerías, yo debo hablar de «Prometeo», porque la obra —al margen de la personalidad de su autor— posee interés por sí misma. No es, en rigor, una pieza de teatro; es decir: no posee fácil viabili-



LUIS MARTIN SANTOS.

dad escénica. El propio Martín Santos lo reconoce al confesar que se trata de un mero "montaje de preocupaciones". "Prometeo" podía haber sido una novela o un ensayo; al darle la forma dialogante del teatro, Martín Santos sólo ha pretendido —creo yo— humanizar unos complejos esquemas mentales y obtener el mayor grado de concisión expresiva.

El autor, en unas notas finales, asegura que no ha intentado trazar un "cuadro de problemas de nuestra época". Yo no estoy muy de acuerdo con esta afirmación. El "Prometeo" de Martín Santos piensa que la lucidez es un "valor primario", pero no es la suya la lucidez, aséptica del teórico ni la fría especulación dialéctica del pensador inoperante. "Prometeo" no es un espectador. "Si al llamarme intelectual —dice Prometeo a uno de los mensajeros de la Arcadia, que han ido a la cárcel a visitarle— quieres decir que soy un hombre incapaz de obrar, te diré que te equivocas. Practico una dura actividad: sostener un no rotundo hasta el final de mis fuerzas". Esa negación sistemática no debe ser confundida con una simple abstención. Prometeo avanza hacia la lucidez a través de las torturas que se le infligen. Sabe que "a cada vuelta de la rueda, el torturado descubre más y más la nada de los torturadores". Y se niega a convertirse en filósofo oficial de la revolución, en estandarte cultural. Prometeo no quiere "resumir la revolución", quiere "recrearla siempre, continuamente, hasta más allá de nosotros mismos". El "Prometeo" de Martín Santos es un héroe marcusiano. Un héroe actual.

Tal vez Martín Santos no haya buscado premeditadamente actualizar el mito helénico. Pero tampoco ha podido escapar de ese consciente o inconsciente cripto-simbolismo al que, por razones obvias, se ven forzosamente abocados todos aquellos que saben ser testigos objetivos de la problemática del hombre de nuestro tiempo. Prometeo sigue siendo —aunque el nombre del juego olímpico no sea ya el mismo— el "primer mártir del calendario filosófico".

Luis Martín Santos podría hablarnos largo y tendido de todas estas cosas. Pero, de momento, vive encadenado a su silencio en esa Arcadia feliz llamada Burgos. ■ S. R. SANTERBAS.

## MÚSICA

### Homenaje a casals Cien violoncelos para noventa y tres años

Nunca había escuchado nadie tantos violoncelos juntos. Se reunieron cien en un homenaje a Pablo Casals. Llegaron a Nueva York —Phi-

gir con la mano desnuda. Una inmensa ovación del público acogió este milagro de diez minutos, pidió la repetición y la obtuvo.

Simultáneamente a este acontecimiento se ha publicado en los Estados Unidos —Simon & Schuster— el libro «Joys and sorrows» —«Alegrías y tristezas», que es, prácticamente, una autobiografía de Casals. No la ha escrito directamente él: son conversaciones con Albert E. Khan. El niño que a los doce años comenzó a revolucionar la técnica del violoncelo, el catalán y el espa-



PAU CASALS, DURANTE UN ENSAYO.

larmonic Hall— de todo el mundo, pagándose ellos sus propios gastos. La contabilidad norteamericana dice: «Los instrumentos valían más de un millón de dólares». Había Guarnieris, Gofrillers, Strads... Agitando las colas de sus «fracs» como extrañas aves, los cellistas irrumpieron en el escenario, después que una orquesta dirigida por Stokowski —otro heroico anciano de la música: ochenta y ocho años— interpretase el «O vos omnes» de Casals. Entre los cien violoncelistas, un único, solitario, intimidado flautista. El maestro entró difícilmente, tuvo necesidad de ayuda para sentarse. Iba a dirigir sentado su «Sardana». El flautista interpretó las medidas de introducción y después quedó en silencio, anegado por el enorme río de los cien violoncelos. Se vio a Casals transfigurarse. Se le habían quitado dos años de encima. Saltaba en su silla, se lanzaba hacia los músicos; arrojó al suelo la batuta para diri-

ñol que, adorando su país, decidió abandonarlo después de la guerra civil para no volver nunca —ha hecho alguna aparición fugaz, por motivos familiares, y de incógnito—, el republicano que fue amigo y protegido de Reyes y Reinas... Aparecen pequeñas anécdotas con grandes rasgos descriptivos. Una vez improvisaba ante el piano para su protector, el Conde de Morphy. Se dejaba llevar por un cierto barroquismo cuando el aristócrata reprochó al niño: «Pablito, en el lenguaje de todo el mundo, por favor...». Dice Casals que aquellas palabras le impresionaron tan profundamente, que desde entonces se dedicó a la busca de la «simplicidad intuitiva». «Ya siempre fue mi punto de vista que la intuición es el elemento decisivo en la composición y en la interpretación de la música». Estos elementos intuitivos a veces se le hacen mágicos, imposibles de describir con lenguaje ordinario. Por eso, explica, cuando quiere

obtener ciertos efectos rapsódicos de los músicos a quienes dirige, les dice: «Tocadlo en judío...», y esta llamada a la intuición produce siempre el resultado que busca. Pasan por el libro grandes personajes —Bergson, Gertrude Stein, Albéniz, Sarasate, Saint-Saëns, Roosevelt, Kennedy, Kreisler— y figuras menores, pero humanas. Pasan instintos, pasiones, ensueños. Alguna traición (su acompañante, Alfred Cortot, que se hizo colaboracionista de los nazis), alguna tristeza profunda, algunas derrotas. Alguna autodefinition de gran belleza: «Yo soy, primero, un hombre; un artista, después. Como hombre, mi primera obligación es procurar el bienestar de mis compañeros, los hombres». ■ (Foto: Albert E. Kahn-Zardoya.)

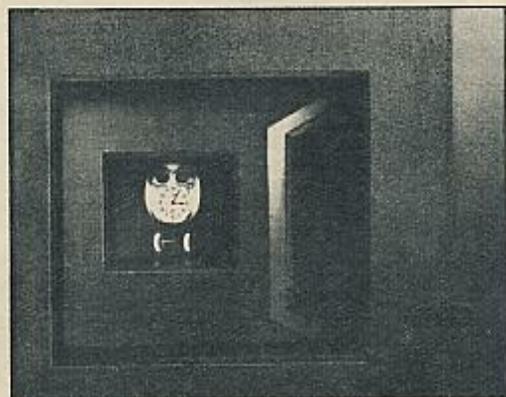
la exposición el mismo día. Y como las respectivas galerías están a pocos metros de distancia, los que fuimos a la inauguración tuvimos la oportunidad de ir de flor en flor de una exposición a otra. Pero no las agrupo aquí ni por su proximidad ni por su paralelismo cronológico y ni siquiera por el ejercicio de ese derecho feminista del protagonismo artístico. Las agrupo porque hay un paralelismo argumental. Estéticamente no tienen nada que ver la una con la otra. Pero ambas tienen un argumento para su arte: la soledad. V a m o s a verlo.

### Juana Francés, en la Galería Juana Mordó

Bueno, los argumentos son algo más complicados que el que pudiera sintetizar esa sencilla palabra: soledad. El de Juana Francés, más o menos, se refiere al desamparo del nuevo hombre, el de nuestros días, frente a su nuevo entorno, concretamente frente a la ciudad. Es algo así como a una protesta porque el hombre haya dejado de ser sujeto de la ciudad para convertirse en objeto de la misma. Por eso, en sus representaciones, el hombre aparece más bien como un homínido —o como un «homínulo», para usar de la terminología millariana—, en el que los ojos, por ejemplo, pueden ser ruedas dentadas de reloj y la nariz una bujía fundida de motor... Al fondo, la ciudad aparece descarnada, oscura y enemiga...

## ARTE

Dos exposiciones de mujeres-artistas ha habido en estos días de Madrid. ¿Sólo dos? Seguro que si me dedico a hacer recuento de exposiciones encuentro más: las mujeres son ahora muy intrépidas en el campo de las artes. Pero de las exposiciones de esas dos interesa hacer algún comentario paralelo. Una, Juana Francés, exponía en Juana Mordó; otra, Isabel Quintanilla, exponía en Egam. Ambas abrieron



JUANA FRANCÉS: "EL HOMBRE DE LAS 3 Y 5".