

ta —y eso sí que es manipular la buena fe de los que no saben—, el autor escribe una comedia que tiene muy poco que ver con aquélla. En el supuesto "combate" ideológico, concede el autor la "defensa" de la izquierda a una ex monja que ha tenido un hijo con un cura, que espera la dispensa para casarse. Un cura cuya actividad política se ampara en ciertos beneficios eclesiásticos tutelados por el ambiguo Tarancón. El tal cura y la ex monja parodian, en términos de máxima imbecilidad, los lugares comunes de la izquierda estudiantil, sin oponer a las flagrantes contradicciones del padre otra cosa que "slogans" despectivos y ridículos. El "representante" de la derecha, el padre, se lo reserva para sí Eloy Herrera —actor, autor y director de la comedia—, exponiendo cuanto un hombre de ese campo pueda pensar sobre el presente español. Y aquí viene la trampa: porque si las frases de la "izquierda" están sometidas a un tratamiento dramático puerilizador, las de la "derecha" están defendidas con fe y convencimiento, con lo que el "pueblo", la pobre esposa —y no estaría mal que el señor Herrera se diera una vuelta por las centrales sindicales para ver que el "pueblo" entiende la política de un modo muy distinto a como esa señora, decididamente novelera, que, según él, lo representa—, vuelve a ser engañada y, con ella, el espectador. En el fondo, es el viejo problema del maniquismo: "inventarse" al enemigo, atribuirle los defectos que permitan sentimientos santos y superiores.

Dice Eloy Herrera que "el politiquero está de moda". Tiene razón. Y es bien triste que la política, que es algo muy serio, sea, tantas veces, politiquero. En las conversaciones de café. En los periódicos. En los mítines. Y, como acaba de probarnos cumplidamente esta comedia, en los teatros.

Sería importante, por lo demás, saber cuál ha sido la aportación al "politiquero" contemporáneo de esos años, que tanto ensalza el protagonista de la comedia, en los que la política estuvo prohibida. De manera que no acaba de entenderse cómo el autor puede, a un tiempo, burlarse de la ignorancia política general, del elementalismo con que muchos abordan esos temas y, a la vez, cantar las excelencias de un Régimen que, por tener un Jefe del Estado incuestionable y providencial, cortó la posibilidad de una participación y de una madurez política.

Tampoco acaba de entenderse cómo los que padecieron cárcel durante años por discordar políticamente con el Régimen y ahora toman "fresas con nata"

—chiste burdo sobre la antigua profesión de fresador de Marcelino Camacho— son unos oportunistas. Al parecer, debían seguir en la cárcel o vivir a pan y agua para probar su buena fe.

Y otro tanto ocurre con los exiliados, incluso en el caso de investigadores como Sánchez Albornoz, que tienen el cinismo de volver a España deseando que no nos matemos los unos a los otros, en lugar de haberse paseado entre las trincheras del 36 predicando la paz al, supongo, Gobierno legítimo de la República. ¡Como si Sánchez Albornoz perteneciera al campo de los que se alzaron en armas!

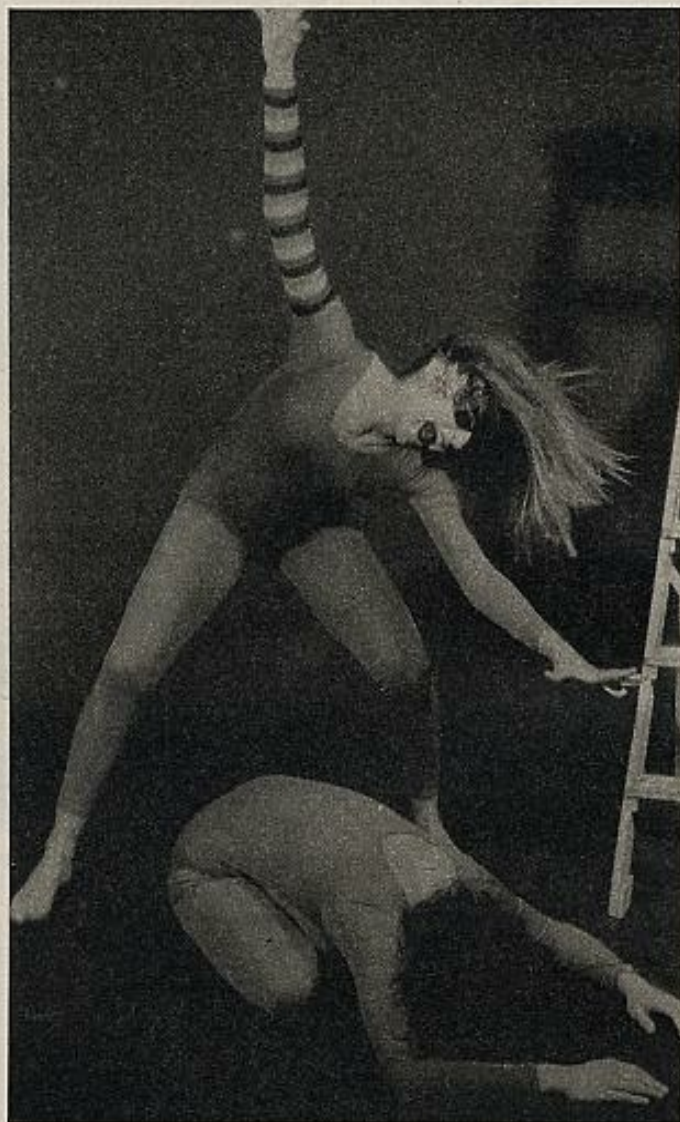
La lista de las inconsecuencias sería larga. El señor Herrera "repasa" muchos de los nombres que tienen un peso político o moral en el área de la izquierda con ánimo de triturarlos, acumulando viejas y retorcidas razones. ¡Y qué decir de su simplicísima condena del voto mayoritario como fórmula de gobierno! ¡O la de todos los países occidentales a base de citar cualquiera de sus escándalos políticos notorios!

De acuerdo con él hay que estar cuando condena el oportunismo y el politiquero. Sólo que quienes participaron del poder franquista hasta última hora y hoy son demócratas fueron tan oportunistas entonces como ahora —aunque mejor no sea malo y puede hacerse de buena fe—, que el politiquero no se combate con el politiquero, la ignorancia con la ignorancia, y que un "repaso" como este, señor Herrera, sobre los políticos de la época, le hubiera llevado, en la hora de Matasa y Redondela, a la más larga condena de la Historia. ■ JOSE MONLEON.

"Imágenes", en la Cadarso

Siempre habrá quien, licitamente se pregunte si el escenario es el lugar de un trabajo como "Imágenes", que actualmente se ofrece en la Cadarso. Y más aún si contempla la que ha sido línea dominante de dicha sala, abierta a nuestros grupos independientes, y, en esa misma medida, a un repertorio de clara explicitud política.

Por lo que a la "personalidad" de la sala se refiere, creo que la presencia de "Imágenes" no le viene nada mal, en tanto que abre y refresca el arco de su trabajo. "Imágenes" es una investigación hecha con rigor y la pregunta inicial acerca de su teatralidad no entraña ningún rechazo peyorativo. Las dos actrices, Susana Evans y Elvira Oneto, "juegan" con ese dominio del cuerpo



El lenguaje del cuerpo.

que promete el programa; la creatividad de las "jugadoras" —y es bien expresivo que no exista un término teatral castellano adecuado para lo que queremos definir y que la palabra "juego" haga pensar de inmediato en una baraja o en una ruleta—, bajo la dirección de Pacho O'Donnell, es también, en muchos momentos, evidente, gracias, sobre todo, al humor.

Es muy probable que el teatro moderno haya olvidado, a fuerza de encerrarse en la significación conceptual de las palabras y en la interpretación "ideológica" de las situaciones, el lenguaje del cuerpo y el valor lúdico del juego. Y que sea necesaria esa investigación "básica" que O'Donnell y sus actrices nos proponen. La cuestión estaría entonces, dado que se trata de verdaderos juegos y no de la conquista de una técnica y un espíritu que amalgamar a más complejos empeños, en que el espec-

tador alcanzara a situarse en el mismo plano que las "actrices". Si esto se da, "Imágenes" consiga la comunicación pretendida; si, por el contrario, el espectador se niega —y esto no depende tanto de un acto voluntario como de una disposición global, afectada por una serie de precedentes— a jugar y espera del espectáculo alguna interpretación concreta de cualquier problema, la comunicación se hace difícil. La ingenuidad y la gracia de los juegos —asentada en cierta deformación irónica de lo cotidiano— parece a los primeros una razón para entrar en ellos y participar de sus hallazgos, mientras que, para los segundos, resulta un estímulo insuficiente, un brillante ejercicio que no llega a ser teatro, en la medida en que está mucho más justificado para quienes lo hacen que para sus espectadores.

Posiciones ambas —¿quién sabe dónde comienzan los lindes

del teatro?— igualmente lícitas y explicables. Como lo es la de la Sala Cadarso sometiendo a su público a la confrontación con un tipo de trabajo, fresco, seriamente abordado, nuevo en ese escenario.

No se trata, aunque tal vez lo parezca, de dar la razón a todo el mundo. Simplemente, "Imágenes", por sus méritos y su ingenuidad, obliga a ello. ■ JOSE MONLEON.

Un buen espectáculo: "El gran deschave"

En la inmensa mayoría de los casos quizá el talento dramático se pruebe no tanto por lo que se cuenta como por el modo de contarlo. "El gran deschave", de los argentinos S. de Cecco y A. Chulak, es el último ejemplo. La historia es, otra vez, la de la "decepción" matrimonial, el cansancio de una pareja sin hijos, encerrado él más y más en los problemas de su taller mecánico, refugiada ella en los folletines de la televisión y en la consiguiente folletinización de su propia vida. Así hasta que un día se estropea la televisión, se encaran los dos personajes —privados de la distracción que los protegía— y se produce el "gran deschave", expresión lunfarda que equivale a "gran confesión" o a "gran chivateo".

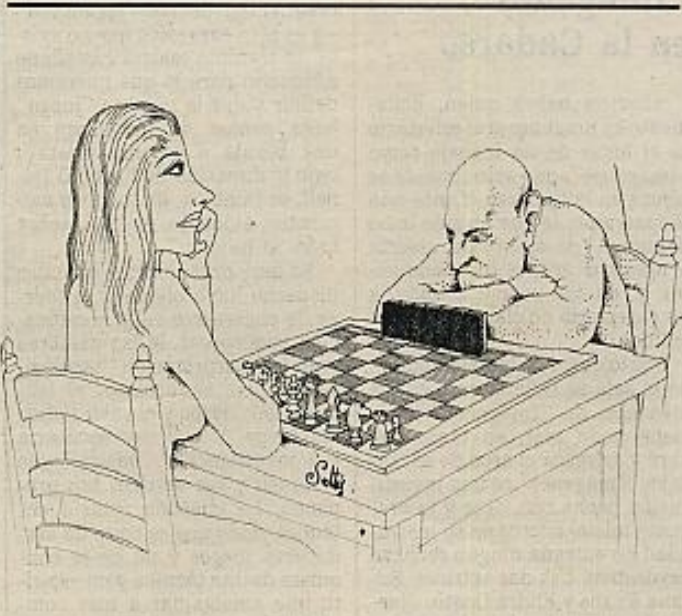
En su estructura fundamental —aparte de la tradición del sainete, que le impone una serie de rasgos, a los que no es ajena la tragicomedia— se trata, pues, de un drama que podríamos llamar clásico. La novedad —nada arbitraria y profundamente amarga— estaría en que el factor "descadenante" no tiene nada de mágico; el hecho de que este factor sea la avería del aparato de televisión contribuye a establecer con claridad el tipo de vida de nuestros protagonistas. El clima inicial del drama —noticias de catástrofes, enfrentamientos armados y accidentes, que lanza la televisión, antes de su avería, a todo volumen; el vecino que utiliza el teléfono, gritando la pequeña historia de una letra de cambio; el tocadiscos puesto en marcha casi automáticamente apenas la televisión se calla; el grupo de vecinos que ensaya música moderna, etc.— subraya, por lo demás, que no se trata de ninguna pareja excepcional, sino de una expresión más de la "civilización del ruido y de la violencia", súbitamente abandonada a su escondida verdad personal cuando la pantalla doméstica enmudece. El que esta verdad



Federico Luppi y Haydee Padilla, dos grandes actores, en "El gran deschave".

aflora con el mismo ruido y la misma violencia del mundo en que viven los protagonistas es, pues, algo sociológica y poéticamente coherente. Incluso los elementos folletinescos de la confesión, cuanto hay en ella de desahoramiento, tienen la virtud de ser, a un tiempo, efectismos con que atraer la atención del espectador y comportamientos dramáticos que se ajustan a la dislocada existencia de la pareja.

Posiblemente en esto último esté la clave del gran éxito de "El gran deschave" en Buenos Aires, donde ha permanecido tres años en cartel, y del que cabe augurarle en Madrid. La amargura de la obra, cuanto hay en ella de conmovedora exploración en la vida de una modesta pareja argentina, se conjuga —"como si fuera en una película"— con el "gran tono", con la ferocidad folletinesca, con la ex-



plosión y el desmadre, que corresponden a la civilización del "ruido y la violencia". Espectador hay que, increíblemente, se rie del principio al fin del espectáculo. Lo normal es que prive la sonrisa hasta que, poco a poco, el "deschave" impone la amargura. El final de la obra, con la pareja contemplando el reparado televisor, es, a fin de cuentas, el final clásico. Arruinada la relación, los dos personajes, ya maduros, con la vida hecha, se aferran a lo que les queda...

La construcción de la obra —dentro del naturalismo, tal y como lo entiende el sainete— es habilísima. En términos de anécdota se diría "que no pasa nada", que aquello no es más que una "escena" familiar. Esto se debe a que existen en realidad dos acciones dramáticas simultáneas: una, que correspondería al pasado, y otra, que consiste en hacer presente ese pasado, en resucitarlo e introducirlo en la relación de la pareja. La catástrofe surge precisamente por esa destrucción del sentido semi-real y manipulable del recuerdo, inevitablemente conflictivo —"Old times", de Pinter, era la versión inglesa del mismo tema— cuando se reencarna como presente.

Para una obra como ésta hacían falta grandes actores, capaces de encerrarse en el escenario como si fuera realmente su casa y olvidarse del público. Actores que vivieran sus personajes, que mantuvieran entre sí una relación real, que nos hicieran creíble un conflicto que, como decíamos antes, nunca cuenta para su desarrollo con la consabida sucesión de nuevos y brillantes acontecimientos, sino con una cadena de pequeñas y graves revelaciones, cuya sinceridad dramática es absolutamente necesaria. Haydee Padilla y Federico Luppi, en la pareja protagonista, son esos actores, así como Nora Cullen, que encarna el contrapunto de la madre italiana, ajena a cuanto sucede en la casa y perdida en la ensoñación y en los pequeños detalles. La dirección de Carlos Gandolfo, por cuanto hay en ella de creación real y creíble de un microcosmos, y aun de potenciación del sainete, me parece admirable, así como la escenografía de Carlos Cytrynowski, que al crear varias habitaciones en un mismo plano —con tabiques de gasa semi-transparente— contribuye a romper la tradicional frontalidad, la ordenación en torno a un punto geométrico que es propia de la plástica teatral cotidiana.

"El gran deschave" es, en definitiva, una aportación teatral positiva a nuestra mediocre cartelera. Uno de los dos o tres espectáculos importantes que nos han traído los argentinos en su último y triste período histórico. ■ JOSE MONLEON.