

(Viene de la pág. 56)

ran sus metralletas con caótico desahogo. A la expendituraria, en fin, se va a comprar carne humana, muslitos de seforita, niños-lechones, o cadáveres completos para adornar el recibidor.

Es todo, quizá, demasiado simple, pero la trilogía salva perfectamente la retórica del negrurismo y se mueve dentro de unos márgenes estilísticos equilibrados, capaces de hacer reconocer la realidad en las pesadillas propuestas.

De «Cátaro Colón» hablamos en las páginas de TRIUNFO hace años, a raíz de su estreno y breve temporada en Madrid. Creo que fue el Nacional de Cámara y Ensayo el que presentó en el Español al grupo Cátaro, de Barcelona, interesando la obra tanto por sus planteamientos autorales como por el tipo de interpretación y de montaje solicitados. Alberto Miralles era ya por entonces un más que prometedor hombre de teatro, y su «Cátaro Colón», impregnado de ironía y de crítica a costa de ciertos esquemas del idealismo histórico de los españoles, vino a significar una especie de confirmación luego truncada. El que Alberto Miralles, al menos para el público madrileño, se parara en «Cátaro Colón» —cuyo montaje también dirigía— es una anomalía muy significativa. Porque la verdad es que Miralles ha seguido escribiendo y dirigiendo, debiendo recordarse en el segundo aspecto —tras varios años de colaboración con Marsillach— su reciente montaje de «Tiempo del 98», de Castro, en el Capsa, de Barcelona.

Finalmente, el extremo Manuel Martínez Mediero, imposibilitado de publicar la que me parece su mejor obra —se titula «Las planchadoras», y está dividida en dos partes, figurando la primera, para mi gusto, entre lo mejor del teatro marginal español de nuestros

días, si es que puede llamarse teatro a un texto— ha ocupado el tercer volumen de la colección con un drama bastante irregular, en el sentido de que aúna la imaginación más rica con la imaginación desbordada, escenas cruelmente nítidas con otras herméticamente barrocas.

En todo caso, Martínez Mediero —«El último gallinero», «El convidado», «El regreso de los escorpiones», «Las planchadoras», etc.— es uno de los autores a quien más perjudica el no estrenar. Sus textos, escritos con gracia literaria, saltan por encima de todas las barreras, convertidos en tumultosa propuesta de imágenes y personajes, para cuya cabal existencia sería necesaria la prueba de la encarnación y la recreación escénicas.

Imposible ir más allá en una breve nota bibliográfica: el hecho es que «La mano en el cajón» ha aparecido para acercarnos a ese triste, heterogéneo y valioso cajón en el que yacen una serie de obras españolas a la espera de tiempos mejores. ■ J. M.

## TEATRO

### Gaspar: La alineación de la palabra

Tenia que llegar. Dentro de toda la problemática que suscita hoy el valor del lenguaje, una obra como «Gaspar», de Peter Handke, era poco menos que urgente. Quizá, a la vista de su estructura, muchos la crean minoritaria, rara, experimentalista. Y, sin embargo, tales adjetivaciones nacerán más de la moda de la rra del público, de la

seria arteriosclerosis del teatro de nuestros días, que de la obra misma, atenta si las hay a un profundo drama de la sociedad moderna.

Gaspar es un personaje que no sabe hablar. Poco a poco le van enseñando una serie de palabras, poco a poco asume el lenguaje como la solución racional de su soledad, poco a poco, en fin, se convierte en un ser como cualquiera de nosotros, en alguien que cree dominar la realidad por el hecho de disponer de unos sonidos para nombrarla. La falacia, en algún sentido, es doble. De un lado, con los sonidos, con lo que se nombra y con lo que no se nombra, con la ordenación aprendida de las palabras, Gaspar ha aceptado una imagen determinada del mundo. De otro lado, esa imagen no sólo le someterá, le llevará a buscar el modo de encajar cualquier necesidad, cualquier objeto, cualquier acción, en el cuadro general que impone, sino, además, le tranquilizará ante lo desconocido, proporcionándole unas pocas palabras para llenar las fisuras y vacíos. La idea de Handke, en términos cotidianos y un poco de caricatura, nos remite a esas gentes que ante un acontecimiento político inesperado, o ante una obra de arte nueva, aguardan a oír las primeras voces magistrales, la primera manipulación de la noticia, el primer elogio o la primera condenación, para aferrarse a ellos y poder seguir tranquilos hacia delante.

Un autor español en el exilio, José Ricardo Morales, tiene una obra en la que un matrimonio habla como en una comedia benaventura, con la particularidad de que sus parlamentos van entre comillas. Lo que quiere decirnos Morales es que la realidad es otra, y que las palabras son aquí el único medio de «relación», bien que se trate de una relación falsa. En la formidable obra de Handke, la crítica es aún mucho más radical, aunque descan-

se sobre la misma idea. La palabra, situada en el centro de nuestra civilización —como un día lo estuvo la Tierra en el sistema ptolomeico—, es cuestionada por una actitud que podría equipararse a la revolución copernicana. La palabra habría usurpado, convertida a menudo en cadena paralizadora, en Gran Principio, en frase hecha, el puesto del hombre. Este, en fin, en lugar de tener palabras para expresarse, se tendría a sí mismo en función de las palabras de que dispone, colonizado por una autoridad desarmada pero férrea, presente ya cuando se pregunta en la infancia por el nombre de las cosas, cuando se lee en la escuela las primeras asociaciones de palabras, cuando lo justo y lo injusto, lo ordenado y el desorden son el subtexto sutil de las afirmaciones más inocentes.

Handke plantea, pues, un problema general. La petición última sería la de que sea el hombre y no la palabra quien esté en el centro del sistema; lo que llena automáticamente de luces nuevas la interpretación de una serie de fenómenos políticos y sociales, alzados más en función de palabras nuevas que de nuevas situaciones reales.

Creo, sin embargo, que en España, como supongo que sucederá en países reprimidos por fuertes tradiciones, en alguna medida supervivientes, el carácter sociológico se agudiza e impone al drama un inesperado aquí y ahora. Porque no sólo es cuestionado el carácter represivo del lenguaje establecido, sino, muy en concreto, se ve en él —¿cómo no asociar los «apuntadores» de la obra, los que instruyen y dirigen a Gaspar, con todos los medios de información que nos gritan o susurran a cada instante lo que es justo y no lo es, eliminando nuestra posibilidad de pensar y decidir?— un medio de sujeción. Y, a la larga, uno de los factores de nuestra infeli-

cidad, porque sabemos y sentimos que no podemos expresarnos, que nosotros no somos lo que dicen nuestras palabras, que nuestra realidad y nuestro dolor son infinitamente más complejos de lo que traslucen nuestras ingenuas afirmaciones.

El trabajo de José Luis Gómez es verdaderamente notable y de un gran rigor. Como actor y como director ha desentrañado el drama y le ha dado una forma escénica, patética, lúcida y desesperada. Todo, absolutamente todo cuanto sucede en el escenario, cuanto se ve y se oye tiene su por qué, su razón precisa al servicio del conflicto dramático. Fidel Almansa, Camilo García, Emilio Hernández y Jeannine Mestre son los excelentes colaboradores de José Luis Gómez. Todo es frío, preciso y terrible, como una ejecución en una cámara de gas. ■ JOSE MONLEON.

### «Fedra», de Unamuno

Sesenta y tres años después de escrita, cincuenta y cinco después de la representación única por un grupo de actores no profesionales —aunque en esta ocasión contaron con la colaboración de Ana Martos para la Fedra— en el Ateneo, dieciséis más tarde de la sesión de Dido, Pequeño Teatro, en el Bellas Artes, bajo la dirección de Miguel Narros, con Margarita Lozano en el personaje central, al fin, «Fedra», la «tragedia desnuda» de don Miguel de Unamuno, se ha puesto en un teatro comercial madrileño, en régimen regular, por una compañía profesional, esperando interesar al público medio e ir más allá de las efusiones culturales del homenaje y la función única.

Lo primero que suscita la presencia de esta «Fedra» en el teatro de la Comedia es el recuerdo de la larga batalla del escritor para ser estrenado. Proble-

ma que, naturalmente, no puede aclararse sólo a la luz de las singulares características de los dramas de Unamuno, sino en función de la personalidad singular del dramaturgo. En la correspondencia de don Miguel —y son especialmente significativas las cartas que cruzó con Juan Barco y Jiménez Ilundain—, en la crítica de sus escasos estrenos, en los abundantes trabajos que ha



provocado la lectura de sus obras, una y otra vez aparece el debate sobre la «teatralidad» de sus dramas. La tónica dominante ha sido la admiración hacia los temas, hacia el vigor del pensamiento, hacia la dignidad literaria de los textos, hacia la sinceridad del dramaturgo, ligada a toda clase de reservas en torno a la «teatralidad» de las obras. Echegaray y Sardou le fueron citados más de una vez para que aprendiera de ellos las falsillas de la correcta exposición escénica. Unamuno no siguió jamás tales consejos, y acabó por aceptar que sus dramas eran «no teatrales», tomada esta aceptación como una especie de desafío a la mostrenca teatralidad que se invocaba. Para Unamuno, el teatro no fue nunca lo mismo que literatura; escribió dramas y tragedias para que fueran estrenadas y batalló desde Sala-

manca —su arma fueron las cartas— lo indescible para que esto se llevara a cabo. Si, de una parte, no aceptó las normas de la «teatralidad» imperante, y de otra, luchó para que sus obras se estrenasen, alguno pudo pensar que ello encerraba cierta contradicción o capricho, como que pierde sentido si situamos la batalla teatral de Unamuno en el marco de su batalla general contra las constantes culturales y políticas de la sociedad española.

Si en el terreno religioso, en su papel de rector de la Universidad de Salamanca, en sus relaciones con el socialismo, en su destierro y enfrentamiento con la Dictadura, en su febrilite y pronta desorientación republicana, en cualquiera de los campos en que se movió, su relación con nuestra sociedad fue polémica, desconcertante para la mayoría, aparentemente contradictoria, alimentada por un feroz espíritu crítico, era del todo lógico que su teatro se orientase hacia objetivos y propositos que esa misma sociedad no podía aceptar. Detrás del concepto de «teatralidad», encarnado por un Echeagaray o un Sardou, por volver a los ejemplos ya citados, había un pensamiento, una ideología, como la había detrás de Bonaventura, a quien Unamuno respetó algo más, pero cuyo «aparatismo» —«Nuestro supremo dramaturgo de hoy, Bonaventura, es muy ingenioso y fino, pero apático. Resulta frío e incisivo», escribió Unamuno en una carta de 1911— no compartía. La consecuencia no podía ser otra: la propuesta unamuniana de un nuevo concepto de «teatralidad» distinto al establecido por la misma razón que también era distinta su visión de la realidad. El problema último, en fin, no es debatir si Unamuno es o no teatral, sino qué ideas conforman su producción dramática. Toma que se escapa de los límites de una crítica

teatral, puesto que obliga a considerar el pensamiento y la figura global de Unamuno. En todo caso, para quien quiera empezar la exploración a partir del teatro, ahí están no sólo sus dramas, sino sus artículos teatrales, entre los que el titulado «La regeneración del teatro español» contiene una serie de ideas claves.

En el montaje de la Comedia, por ejemplo, hemos visto el reflejo de una buena parte de lo apuntado. Los actores están formados en una escuela «apática», sus medios de expresión responden perfectamente —en especial Mariña de Leza, en una muy sugestiva Fedra—, hasta que se llega a ciertas situaciones cuya bondad, cuya desnudez parece inalcanzable por los intérpretes. La cosa, me parece, está clara: es justamente al querer llevar la tragedia a esas zonas, al querer operar con materiales que al teatro ingenioso ignora, cuando don Miguel se enfrenta con las ideas dominantes sobre lo que es o no es teatro. Se le condena porque no se le entiende, y la prueba de que sus propuestas escapan a lo habitual es que carecemos de un aparato expresivo capaz de encarnar hasta lo más bello —y no hay retórica, porque Unamuno anda siempre contemplando los espejos, queriendo saber lo que hay tras ellos— sus personajes y sus tragedias.

El estreno en la Comedia ha tenido, en todo caso, una gran dignidad. El montaje de Angel Garcia Moreno, con una escenografía y unos trajes oscuramente temporales, arcaicos y futuristas a un tiempo, está lleno de superlativos de diverso orden. La interpretación de Mariña de Leza es, en general, rica, aunque tanto ella como Luis Prendes, en el personaje del marido, tengan el mismo problema en las situaciones que exigen la sinceridad radical, el silencio, la voz y el ritmo de lo que ya no es artificioso. Pedro Cive-

ra, en un Hipólito bastante más lineal y menos complicado; Marichil Fresno, en el Aya, y Miguel Arrillas y Ana Frau completan el reparto. Creo que el serio trabajo de Angel Garcia Moreno tiene, sobre todas, una virtud: dejar muy clara lo que es la «Fedra» de Unamuno, sus exigencias y posibilidades, y hasta dónde llegan o no sus intérpretes. ■ J. M.

## CINE

### El mago de los recuerdos

Vuelve ahora a España el que se ha considerado siempre como uno de los grandes músicos de la historia del cine. «El mago de Oz» tuvo en su día la originalidad del color, la presencia de la entonces música Judy Garland —hoy desaparecida en el recuerdo; sólo estampada de nuevo como engendradora de la maravillosa Liza Minnelli—, y su poética ingenuidad que, dada la tinieblas de 1939, servía como película-tipo de la tan manida alienación. La historia de Dorothy, la niña que quiere volar por nuevos mundos y que al final comprende que donde se está mejor es en casa, se ha calificado como deliciosa. Y es muy posible que sea éste el calificativo ideal para la película. Pero, de lo que no cabe duda también es de que aparte de su indudable reaccionarismo («el cielo está dentro de casa», conformate con lo que tienes y deja que las cosas se queden como están, más vale malo conocido que bueno por conocer), «El mago de Oz» es un prodigio de fobería, cursilería y un



gusto «camp» que tiene seguramente su atractivo, pero a costa de dar la vuelta a toda la película y juzgarla a partir de sus excesos y no de su equilibrio.

Un inocente cuento de niños convierte al espectador en candoroso feto, protegido en este caso por la música, el color, las hadas y las brujas. Y se desprende así un doble juego. De un lado, la confortable vuelta a la infancia, con su inevitable emoción, su cosquilleo estomacal y el nostálgico recuerdo por el tiempo perdido. De otro, la risa que produce todo ese mundo de hoy, con una visión inquietantemente adulta, aparece insuficiente, de una ingenuidad rayando el disparate. Y así, «El mago de Oz», nos coloca a todos entre la fascinación y el desprecio. Difícil, por tanto, descargarse emocionalmente de esa situación para afrontar el hecho de la película con una objetividad mínima.

Intentándolo, «El mago de Oz» sería, ante todo, un producto peyorativamente viejo, que conecto con el espectador presente en cuanto es capaz de reflejar, de una manera primaria, el sentido de la inmensa fábrica de sueños del

cine norteamericano. Y este sentido de «fábrica de sueños» tiene claro en esta película su doble vertiente de fascinación y superficialidad. ■ DIEGO GALAN.

### Ocultar celosamente la Historia

Saizo excepciones, la adaptación cinematográfica de una importante obra literaria, siempre sufre de decepción a aquellos que la conciben previamente. Decepción lógica, una vez que el lector somete a un proceso subjetivo de elaboración todo el material expresivo que el libro contiene, fijando su atención en determinados aspectos o personajes que le afectan de manera especial, mientras que el cine le propone una visión única y concretada de los hechos, nacida también de otra subjetividad —la del adaptador y realizador— que, sin embargo, el espectador percibe como algo objetivo e inmutable. De no producirse la muy difícil coincidencia entre ambas elaboraciones de imágenes, el lector —ahora espectador— se sentirá defraudado; en

ganado, porque en su interior él había fabricado previamente «otra película», que no se corresponde con la que le están proyectando. Ello, al margen de toda una serie de limitaciones (temporales, industriales, técnicas sociales, dado el mayor número de público receptor) que el cine soporta en distinto grado que la literatura. Y del trasvase lingüístico, la modificación estructural, que el paso de uno a otro medio determina, no resumible en una simple visualización o en un trabajo de síntesis.

Pero, más allá de esta consideración general del orden psicológico y estético, cabe la posibilidad de analizar la labor concreta llevada a cabo en torno a una obra. En este sentido, y atendidos a un estudio comparativo que no se detenga en la subjetividad antes mencionada, podemos enunciar la debilidad de «La ragazza di Bube» —film de Luigi Comencini— frente a «La ragazza di Bube» —novela de Carlo Cassola—. Sin que existan graves modificaciones en su desarrollo, en la contitura de los personajes principales haya variado esencialmente, la balanza se desequilibra en primer término a causa de la menor capacidad poética del cineasta, no siempre preparado para la continua interiorización en unos seres púdicos que aprenden muy duramente a vivir, exigida por la narración. Director «comercial» por excelencia —a él se deben «Pan, amor y fantasía», «Pan, amor y celos» y «La bella di Roma», es decir, la degeneración del neorealismo que se calificó de «blanco», con alguna obra notable a su cuenta (como «Tudo a casa»), o alguna otra lamentablemente desaprovechada («Giacomo Casanova», veneziano), Comencini se esfuerza por dar a «La ragazza di Bube» un nivel de sensibilidad que él mismo no posee, en un esfuerzo intruoso por ir más allá de sus reales posibilidades.