

entierro de Don Cristóbal pone fin a toda esta obra lorquiana empeñada en resucitar un lenguaje teatral popular y en formular, en términos elementales, el tema fundamental del autor: la rebelión del instinto contra los intereses económicos. El amor como factor indomeñado por el orden social establecido. A Belisa, a Doña Rosita, a Elvira, las compra Don Cristóbal, como a Yerma la tiene Juan o a la Novia de «Bodas de sangre» la ajustan con el Novio. Hasta que surgen los personajes masculinos —surgen o renacen— que acaban con ese equilibrio...

Es interesante el hecho de que el montaje de Valentín Silvestru de las tres piezas subraya automáticamente las líneas generales del pensamiento lorquiano, incluida la de confiar a la mujer el papel de víctima y de incontenible rebelde frente al comportamiento mucho más calculado y medroso del hombre. Lo que, entre otras cosas, viene a romper uno de los falsos lugares comunes establecidos por la vanidad y el poder masculinos.

Pero volvamos ahora a esos títeres rumanos que, tras su presencia en Madrid, se asomarán

a otros escenarios españoles. Es seguro que el público tendrá muy poco que ver con ese a que alude el prólogo de «Los Títeres de Cachiporra»: «... huiamos por esos campos en busca de la gente sencilla, para mostrarle las cosas, las cosas y las cosillas del mundo...».

La gente sencilla no es la que está viendo en España las marionetas de Tandarica. Aunque el propio Lorca fue ya consciente de la inevitable tensión entre un trabajo nacido de fuentes populares y su inevitable apropiación por los medios cultivados. Así, el prólogo del «Retablillo de Don Cristóbal», comienza:

«El poeta que ha interpretado y recogido de labios populares esta farsa de guñol tiene la evidencia de que el público culto de esta tarde sabrá recoger, con inteligencia y corazón limpio, el delicioso y duro lenguaje de los muñecos».

Lo que significa que los cristobitas hace ya tiempo que conocen la paradoja de vivir encerrados en los grandes teatros, y de trabajar para ese público burgués del que sus nuevos poetas venían huyendo.

«Yo y mis compañeros venimos del teatro

de los burgueses, del teatro de los condes y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también».

En lenguaje melodramático, podría decirse que la traición se ha consumado. Tal vez porque no es lo mismo descubrir los cristobitas en la calle, impulsarlos a partir de la propia calle, que refugiarse en ellos huyendo de las medias burguesas. Hoy las marionetas andan en Festivales Internacionales —y en películas— haciendo gala de una perfección y de un rigor que para sí quisieran muchos actores de carne y hueso. Si los rusos de Obraztsov constituyeron una apertura realmente deslumbradora del Festival español, las marionetas rumanas son otra auténtica maravilla. Los muñecos poseen una encantadora y expresiva elementalidad, así como la escenografía. La representación de Lorca discurre con imaginación y pulcritud —sólo las voces poseen un tonillo y una fonética que, en algunos casos, son decididamente marginales al clima de la farsa lorquiana—, elevados los muñecos al papel de grandes artistas, como en aquella recordada sesión en la que el mismo Falla estuvo al lado de Federico...

Sin embargo, inevitablemente, uno piensa en esas otras tardes más lejanas, en las que, según dicen, el joven García Lorca hacía teatro de cristobitas para sus amigos y vecinos de Fuentevaqueros. Tardes de las que no hay registro ni texto literarios. Tardes en las que contó, sobre todo, la risa y la participación creadora de los ingenuos espectadores.

«El guñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia».

Nada que objetar a la perfección de marionetas como las Tandarica. ¡Ya quisiéramos todos que las mamarrachadas de tanto pretencioso guñol se murieran de ver-

güenza a la vista de lo traído por rusos y rumanos! Pero si como lección valen y está muy bien que hayan venido, uno salía del teatro con cierto pesar, sabiendo que andaba muy lejos del público popular. Ese público, eternamente ausente y eternamente necesario.

«¡Hombres y mujeres! Atención. Niño, cierra esa boquita, y tú, muchacha, siéntate con cien mil de a caballo...».

■ JOSE MONLEON.

II Semana de Badajoz: «El adefesio», de Alberti

Frente a los penosos problemas de las Jornadas Universitarias de Teatro, de Valencia, el desarrollo regular y casi inmediato, en Badajoz, de un programa mucho más rico e igualmente crítico. Más rico, porque, en vez de cuatro, los espectáculos eran siete: «El retablo del flautista», por el Teatro Estudio Lebrijano; «Danzón de exequias», por Ditirambo, de Madrid; «Quejío», por La Cuadra, de Sevilla; «El adefesio», por Crótalo, de Sevilla; «Las mariposas», por el Pequeño Teatro, de Valencia; «Tiempo del 98», por Tabanque, de Sevilla, y «Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe», por Tábano, de Madrid. Más rico, porque fueron cinco los conferenciantes, esta vez sin problema alguno para hablar de los temas señalados. Más rico, porque se debatieron públicamente la mayor parte de los trabajos presentados. Y, sobre todo, más rico, porque las representaciones se hacían en el teatro de la ciudad, el Menacho, para el gran público, y no en el ámbito terriblemente restringido de los Colegios Mayores.

Doy todos estos datos, tanto para señalar el programa de la interesantísima II Semana Teatral de Badajoz, como para indicar hasta qué punto nuestro desarrollo teatral está necesitando una política coherente que le permita

cumplir sin irregulares cortapisas la función crítica que le corresponde. Poniendo énfasis en este segundo punto, en tanto que sería la explicación última de montajes como los presentados por el Lebrijano y por Crótalo.

En cuanto al que hizo el primer grupo de la obra de Teixidor, a la inmensa mayoría chocó que trajes, escenografía y ambientación no se asentaran con mayor claridad en la realidad social del grupo. Se dirá que Teixidor ha escrito una parábola, que el «distanciamiento» es la poética obligada de la representación y que ahí está la suerte corrida por la versión inmediata que propuso Tábano. Consideraciones que, en definitiva, no hacen otra cosa que explicar una carencia, que salta a la vista en un grupo de proyección popular.

Consideraciones afines, aunque por otros caminos, tendríamos que hacernos a propósito de la versión de «El adefesio» presentada por los sevillanos de Crótalo. Por supuesto, hay que partir de la base que la obra de Alberti ofrece múltiples dificultades y que su puesta en escena ha de asumir, inevitablemente, un complejo discurso estético. De hecho, «El adefesio» se asienta en una poética apenas transitada por la escena española, tradicionalmente verbalista y de imágenes rutinarias. El texto de Alberti, en cambio, aun teniendo una fuerte entidad literaria y un explícito carácter crítico, es de los que no pueden, simplemente, decirse en el marco de una ilustración convencional. La represión a que alude Alberti, la hipocresía de la caridad, el papel de la religión, todas esas anotaciones críticas que acercan «El adefesio» a «La Casa de Bernarda Alba», reclaman un tratamiento teatral profundamente abierto y creador. Hay en el drama de Alberti algo de pesadilla reveladora, de realidad escondida bajo llave, a la que no se accede con ojos y oídos de notario. En cierto modo, tanto

la «Yerma», de Víctor García, como «La Casa de Bernarda Alba», de Angel Facio —y también podrían citarse algunos aspectos fundamentales de la «Doña Rosita la soltera», del Berlín oriental—, no siempre bien analizadas por los que tienen una concepción verbalista y plásticamente cerrada del teatro de García Lorca, tendían a realzar esa verdad subyacente, nocturnal, onírica, de los personajes y del ámbito.

Los planteamientos de Crótalo son, en este orden, coherentes. Se trata de superar cualquier visión individualizadora, cartesiana, de los personajes, para sumergirlos en una especie de melaza o tela de araña —un ámbito histórico, social y cultural determinado— en la que todo tiene su eco y su correspondencia. Recordemos, por lo demás, ese animismo de poetas como Lorca o Alberti, para quienes hay un misterio vivo en cada objeto, cada planta o cada silencio. Añadamos que, sobre todo si consideramos la obligada sencillez de los elementos empleados, el trabajo de Crótalo y de su director, Miguel Mata —ajustado intérprete, a su vez, de Doña Gorgo—, posee un innegable talento, hasta el momento en que el desarrollo de las imágenes cae en un hermetismo y unas rupturas de ritmo a todas luces gratuitos. ¿Por qué se produce esto? La pregunta nos lleva a la limitación que antes señalábamos. El mal nace de una impotencia de profundizar en lo inmediato, de no hacer de Alberti un instrumento expresivo de la realidad andaluza, sino un objeto en sí mismo. Salvo en contadas escenas, nadie adivinaría que son precisamente andaluces quienes hacen la obra, dominada por mediaciones iconográficas y sensitivas más asentadas en lo que pudiéramos llamar el «gusto artístico dominante» que en la inmediata realidad del grupo sevillano.

Después de ver «Danzón de exequias», ya comentada en estas páginas, y «El adefesio»,

