

tas, impregnadas de vivencias comunales y de cataclismos históricos. Acercarse a lo que realmente es "El adefesio" dentro del teatro español, desentrañar el encanto de su texto, asomarse a la significación de su conflicto, participar en el exorcismo de su poética es, sin duda, difícil en el marco de una cita como la que ahora acaba de plantearse. En mi caso —y lo confieso gustoso y explícitamente— me considero inevitablemente comprometido con cuanto el hecho significa en la vida española de nuestros días. Y prefiero dejar para más adelante —cuando la representación y los nombres de Rafael Alberti y María Casares se encuentren asentados en nuestra vida teatral— una crítica que estaría ahora forzosamente condicionada por la significación cultural y política de la presencia del espectáculo. Consignemos, escuetamente, que la obra ha sido dirigida por José Luis Alonso, que la escenografía es de Manuel Rivera, y que en el reparto figuran, según el orden de aparición, Laly Soldevilla, Julia Martínez, José María Prada, María Casares, Tina Sainz, Victoria Vera, Vicente Gisbert, Manuel Gijón, Jesús Alcaide, Jesús María Salcedo, Roberto Daniel y Daniel Alcor.

...

Escrita en el 44 para Margarita Xirgu, que la estrenó en el teatro Avenida, de Buenos Aires, aquel mismo año, "El adefesio" es una obra que sigue siendo inólita dentro del teatro español.

En realidad, todos los estrenos de Alberti —pienso en "El hombre deshabitado" y en "Fermín Galán", anteriores a julio del 36— tuvieron entre nosotros una acogida polémica. No ya por su "contenido", como podría deducirse de ciertas escenas de "Fermín Galán" —entre ellas, la muy famosa de la Virgen con bayoneta al frente de los sublevados—, sino por su misma estructura dramática. Alberti empezó su carrera de dramaturgo lanzando sobre el escenario de la Zarzuela un "¡Muera la podredumbre del teatro español!", que bien puede tomarse como el planteamiento de una batalla teatral. Lo testimonian las críticas que se hicieron tanto a "El hombre deshabitado" como a "Fermín Galán", y se deduce, sin necesidad de leer aquellas, de la simple comparación entre los textos de ambas obras —tan diversos entre sí, por lo demás— y los que por entonces privaban en la escena española.

El concepto de la teatralidad es variable y responde en cada época a una serie de condicionamientos sociales y culturales. Si Valle y Unamuno se plantearon un teatro que rompiera el naturalismo coloquial e ingenioso de la corriente benaventina, los poetas del 27 siguieron profundizando en la creación de una dramaturgia liberada de toda pauta fotográfica. En tanto que poetas, no trataban simplemente de explicar el mundo, de interpretar la sociedad desde una determinada perspectiva ideológica, sino de "revelarlo".

En este sentido —y no en el de escribir en verso— es en el que Alberti repite que el gran teatro siempre lo hicieron los poetas. Lo que presupone, además, el planteamiento de una dramaturgia sustancialmente anticonvencional, contraria a acogerse a los patrones vigentes y, por tanto, portadora de una muy compleja problemática a la hora de su puesta en escena. Director, actores, escenógrafo y espectadores se ven sometidos a una especie de desafío, por cuanto imágenes, texto, personajes y acción dramática escapan a las líneas establecidas —en función de las cuales no sólo existe una teoría perfectamente articulada, sino un sistema de reflejos condicionados que responde con precisión— para plantear una ruptura creadora, una inmersión en niveles hasta entonces no conocidos o no concientizados de la realidad.

Yo creo que, a pesar de haber sido escrita en el 44, "El adefesio", de no mediar las circunstancias singularísimas a que nos referíamos al principio, es obra que habría renovado entre nosotros una serie de debates sobre la naturaleza de la materia dramática y la función de los grandes poetas —y nadie negará que Alberti lo es— en la historia de su renovación. Distinguiendo entre quienes sólo llevan la poesía al verbo teatral —como fue el caso de tanto mediocre teatro histórico escrito en verso— y quienes introducen su actitud poética en la misma matriz del drama.

Trata "El adefesio" de una relación precisa, alimentada por factores sociales y económicos, respecto de la cual he escrito un trabajo —"Las claves biográficas de 'El adefesio'" — para esta misma revista. Desde otro punto de vista, es la lucha de la Muerte contra la Vida. De la cárcel frente al espacio abierto del mar y del paisaje. Confrontación de la que si sólo aparece explicitado uno de los términos —la casa de Gorgo—, está el otro siempre latente a través del amor de Altea y la irreverente vitalidad de los mendigos. Gorgo recurre, sobre todo, a la Fórmula Religiosa para apoyar su decadente tiranía. Pero, al final, con la muerte de Altea, la casa deja de ser cárcel para convertirse en cementerio. Gorgo vence y con ello revela el sentido aniquilante de sus victorias. El habitual concepto de acción dramática se sustituye por una sucesión de círculos o ceremonias, a través de los cuales la Represión tortura, mata, reza, reparte limosnas y procura rea-

firmarse. El poeta intenta, sobre todo, ordenar la ceremonia de los valores que esa Represión defiende y destruye, la ceremonia de la luz y de la sombra para hacernos sentir la identidad entre el conflicto social preciso y el eterno conflicto entre las formas de la vida y de la muerte.

Sobre las sugestivas cuestiones planteadas por una obra de estas características y las respuestas que este espectáculo ha dado en concreto, escribiré, a partir de lo ya dicho, en otra ocasión. Sin olvidar que "El adefesio" no solicita ningún co-tejo con las formas teatrales ya establecidas en la escena española, sino, justamente, su polémica y poética —en el sentido "creativo" del término— puesta en cuestión. ■ JOSE MONLEON. (Foto: MANUEL MARTINEZ).

## "Los cuernos de Don Friolera", de Valle-Inclán

Escrita "Los cuernos de Don Friolera" hace más de medio siglo, el hecho de que la obra se haya estrenado ahora en España es otro ejemplo de los traumáticos cursos de nuestra historia cultural. Natural es, y así ha sucedido en todas las sociedades, que se produzca mayoritariamente un tipo reiterativo de teatro, en el cual hallan los públicos la confortable satisfacción de no ser sobrepasados por la escena, de encontrar las ideas, los conflictos y los personajes, ya sean de una significación o de otra, en marcos formales considerados lógicos por bien conocidos. Natural es, también, que, paralelamente, se produzca un teatro empeñado en proponer visiones aún no codificadas del mundo, a través de las cuales se modifique nuestro mismo sentido de la realidad y de la lógica. Finalmente, resulta normal que la primera corriente —a menos que alguna fuerte sacudida política altere el proceso cultural— sea la que cuantitativamente domine la escena, aun cuando el teatro encuadrado en la segunda vaya proponiendo una serie de espectáculos, acogidos con escándalo o indiferencia, y, sin embargo, pronto recordados como los pasos de la historia viva del teatro. En cuyo momento, lógicamente, comienzan a influir sobre el teatro dominante y a modificarlo en algún sentido.



María Casares y Victoria Vera en "El Adefesio".

Esta tensión —que se corresponde con las tensiones y conflictos inseparables de cualquier sociedad— ha sido en España abortada por decreto durante largos períodos. Y uno de ellos, el último por ahora, vino a caer fulminantemente sobre la obra de Valle, por aquello de que trata de cabrones y de carabineros, y se respira en ella una guasa al respecto, que ciertos estamentos de peso consideraron aquí irrespetuosa. Algún que otro grupo universitario o de cámara, que se le ocurrió poner la obra fue rápidamente liquidado. Llegándose a exigir que el drama se titulara llanamente "Don Friolera" y perdiera, con los cuernos de su nombre original, cuantos párrafos aludieran a la desventura matrimonial de Don Friolera y a su condición de carabnero, que son precisamente los dos materiales básicos en que se asienta la obra. Luego, a través de los años, cada nuevo equipo ministerial, según su "apertura", toleró o prohibió más o menos palabras, hasta que, al fin —tras ganar la batalla en torno al título quizá fundamental de don Ramón, "Luces de bohemia"—, la obra fue autorizada.

Es importante, por lo demás, subrayar la conexión que suele existir entre el inconformismo crítico y el inconformismo estético de tantas obras postergadas o prohibidas. A nuestros censores sólo les ha importado lo que en tales obras se decía, pero al prohibir la libertad con que los autores hablaron se nos ha privado de la correlativa libertad con que estructuraron sus dramas, desalojando así de los escenarios una libertad crítica y una libertad poética, que son igualmente necesarias.

"Los cuernos de Don Friolera" cuenta con un prólogo en el que don Ramón emite un severo y razonado juicio contra el teatro español. En los muñecos del compadre Fidel ve una de las posibles salidas ante la alternativa entre el drama burgués —el drama del honor y de la calculada crueldad— y el populismo representado por las coplas a la muerte de Joselito. Todo esto, dicho en un diálogo, que, por ajeno a la acción específica del drama, nadie debió pensar en su día que pudiera representarse sobre un escenario.



"Los cuernos de Don Friolera", montada por José Tamayo.

Tendríamos luego la versión esquemática de la historia de Don Friolera, contada por el compadre Don Fidel. Después, la representación de la tragedia. Finalmente, el romance de ciego, que la evoca y la exagera... Estructura, bien se ve, que quizá hubiera necesitado para ser aceptada por el público, de no mediar prohibición administrativa ninguna, casi tanto tiempo como han tardado nuestras instituciones rectoras en aceptar las burlas de don Ramón. Pero que, en todo caso, de representarse la obra, hubiera gravitado polémica y positivamente desde el mismo día de tal acontecimiento.

A estas alturas, la obra se ha estrenado sin el menor escándalo ni sorpresa. Conocida de lectura por un amplio sector, reverenciado ya don Ramón, su divertido, sustancioso y preciso texto ha sido aceptado como un ejemplo de modernidad y de frescura. Cuentan en ello numerosos factores. Uno, que la distanciancia, el hecho de que el autor, la puesta en escena y los actores "muestren" la historia dramática, es una exigencia culturalmente ligada a nuestra época, y ello, con independencia de lo que haya dicho al respecto Bertold Brecht, catalizador de esa necesidad. Esta ruptura entre el autor y sus personajes, esta independencia de la materia

dramática, ofrecida ante nosotros como una convención artística, nos da a todos —cuando quien la hace tiene el talento de don Ramón— libertad y nos permite un tipo de juicio intelectual, que se liga sin ninguna compulsión con nuestros humores. "La superación del dolor y de la risa", de que habla don Ramón, se aleja del tradicional concepto de la "tragicomedia" para ser realmente una actitud intelectual "superior", desde la cual —y me guardaré mucho de tomarme en serio la frase valleinclanesca de que así "deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos"— contemplar lucidamente el comportamiento del hombre y los valores e instituciones sociales que lo enmarcan y condicionan. Sin que sea necesario insistir mucho sobre las resonancias que temas como los del honor, el adulterio o el Ejército encuentran en la conciencia y, sobre todo, en el subconsciente colectivo del público español; área esta última sólo abierta a los verdaderos poetas dramáticos.

Para el difícil problema de la escenografía y de la interpretación, dado el carácter ostensible y expresivamente convencional de su estética, la obra ha contado con un apoyo realmente importante en los cuadros de Mari Pepa Estrada, divertidos, imaginativos y significativamente ar-

tificiosos. Delante de tales líneas y colores, Antonio Garisa (Don Friolera), Mary Carmen Ramírez (su mujer, Doña Loreta) y Juan Diego (el barbero marchoso Pachequín, tercero en discordia) han compuesto sin problemas, al frente de un numeroso reparto, un trabajo que quizá ayude a clarificar definitivamente hasta donde los estudiosos valleinclanescos de un período —y sería importante preguntarse si ello no estaría íntimamente determinado por la atmósfera española de los años 40, 50 y 60— se esforzaron en deshumanizar el esperpento, en estilizar al máximo el genio de un escritor que había bebido en el sainete y que buscaba por los caminos de la mejor expresión popular. Punto éste en el que debemos dar su mérito a José Tamayo, el director del montaje.

La localización de la obra en la isla de San Fernando, en las costas de Cádiz, es ya, por parte del gallego don Ramón, un deseo de acogerse a cuanto hay de vitalmente corrosivo y liberal en aquel paisaje. Un paisaje que multiplica la presencia de Andalucía en esta hora teatral madrileña. ■ JOSE MONLEON. Foto: MANUEL MARTINEZ.

## "La vida de Galileo Galilei", de Brecht

Escrita su primera versión en 1938 —cuando Brecht se hallaba refugiado en Dinamarca y se planteaba ya la necesidad de alejarse de la cercana y amenazadora Alemania—, modificada ésta para su estreno en los Estados Unidos —exactamente en julio de 1947, bajo la dirección de Joseph Losey, con Charles Laughton de protagonista y en un teatro de Hollywood, lugar en el que por entonces vivía el escritor con la esperanza de trabajar para el cine— y reelaborada en los años 53 a 55 con vistas a su montaje en el Berliner Ensemble, "La vida de Galileo Galilei" es una de las obras más ricas y sugerentes de todo el teatro contemporáneo. Si nos atenemos al pensamiento de Brecht, a su voluntad de hacer del teatro un instrumento de in-