

justifique el hecho de ir al teatro en lugar de quedarse en casa leyendo el texto —y esa sería, sustancialmente, la alternativa planteada por Ortega— resulta una posición incompleta. Porque siendo positiva en lo que contiene de acusación contra la rutina de tantas puestas en escena, contra la general liquidación de la poética escénica a manos del orden literario, olvida que la armonía de ambos lenguajes —el escénico y el literario— no se ha de dar necesariamente a través de una propuesta plástica por cuanto el actor, en tanto que elemento vivo y cocreador del hecho dramático, no se nos da con la lectura del texto ni sus claves pertenecen tampoco al mundo del ballet.

Cabría también preguntarse hasta dónde la realidad económica no habrá desempeñado un papel fundamental en esta marginación de la danza —salvo en determinados lugares— del cuadro teatral contemporáneo.

Estas y otras consideraciones del mismo tipo surgen de la contemplación de "La casa de Bernarda Alba", presentada por el Ballet Nacional de Cuba, con música de Fernández Barroso y coreografía de Iván Tenorio. La música, generalmente concreta, cuenta con el murmullo de los rezos y procura centrarse mucho más en la interpretación crítica del conflicto que en cualquier descripción naturalista del ambiente. Las imágenes pretenden, asimismo, subrayar este sentido. Y la coreografía jamás se despega de la significación ideológica de la Historia...

Ciertamente, el espectáculo está, por su lenguaje, lejos de "La casa de Bernarda Alba" que Angel Facio ha montado en otro teatro madrileño. Pero bastante menos de lo que pudieran pensar los tradicionalistas. En ambos casos se quiere transmitir una misma visión del drama de García Lorca, y en ambos casos se violenta lo que se considera lenguaje específico de cada campo, en busca de un teatro de imágenes significativas, de las que formen parte cuartos elementos vivos y coherentes las enriquezcan.

La relación entre palabra e imagen, entre luz y ritmo —que nada tiene que ver con el cine, pese a que este último haya hecho de la imagen un valor sustancial—, está en los mismos orígenes del teatro occidental, que asociaba el texto con los cantos y danzas de los coros, en un marco de extraordinaria fuerza visual. Luego, con el tiempo, es-

ta relación conoció diversa fortuna. Hasta que la cultura y la economía pequeño-burguesa parecieron romperla definitivamente...

El hecho es, sin embargo, una mutilación estética. Y es seguro que esa aproximación —sin renunciar a lo que cada lenguaje ha conseguido al profundizar sobre sí mismo— será una de las soterradas constantes del teatro del futuro. ■ JOSE MONLEON.

denunciar la ideología autoritaria que subyace bajo la relación entre el maestro y sus alumnos. Athayde, lejos de recoger el comportamiento y las palabras de una maestra más o menos singular —doña Margarita—, lo que habría intentado era justamente descubrir lo que piensan y jamás dicen el común de los maestros. La doña Margarita de su obra es como un personaje a

dio", de O'Neill, sólo que aquí se omite el texto convencional para darnos únicamente el interior—es, como se ve, dramáticamente interesante. El poder es puesto en cuestión, simplemente, descubriendo lo que piensa y siente quien lo ejerce. El marco referencial de una escuela y cuanto ella comporta serían suficiente para que nosotros comprendiéramos que "ninguna maestra" habla así, que en las escuelas —y también doña Margarita— se habla de otra manera, aun cuando en esta ocasión, gracias al dramaturgo, oigamos lo que piensa la maestra en lugar de lo que presumiblemente está diciendo. Por eso, justamente, es un texto que habla del poder y no de un caso singular. Por eso, en consecuencia, es una obra que se ha hecho en tantos países...

En España quizá la concepción no ha sido exactamente esa. Aquí se ha tendido a presentar la pieza como el "caso de una maestra llamada doña Margarita", cuyas palabras recibe el público sin advertir su carácter subtextual. Lo que se nos da en esta ocasión es un texto; un texto, a veces ingenuo, a veces patético, pero que funciona como definidor explícito del personaje, sin esa carga de revelación prohibida, de verdad sorprendida —recuerdo que, por ejemplo, en algún montaje vestían a doña Margarita de militar— por el alumno, e implacablemente puesta en las cuartillas, que, a mi modo de ver, caracteriza a la pieza.

En la comedia, pese a que algunos datos nos conduzcan por ese derrotero —por ejemplo, el contenido del maletín de la maestra: dos bolsas de caramelos y una pistola, obviamente simbólico y surreal—, domina la representación naturalista, sin que aparezca casi nunca esa dimensión onírica, esa iluminación —es el alumno quien descubre que la maestra es así y no como finge ser en sus clases—cruel que impone el alumno.

Julia Gutiérrez Caba es una excelente actriz a la que el público aplaudió mucho la noche del estreno. Pero quizá siempre más por lo que divirtió o enterneció que por la crueldad de su personaje. En todo caso, es un trabajo importante, que vale la pena ver. Junto a ella, Marcelo Rubal fue un disciplinado, silencioso y eficaz colaborador. ■ J. M.



## "Doña Margarita y la Biología"

Es seguro que esta "Doña Margarita y la Biología", que anda por los escenarios de medio mundo, tiene, como dice el director del montaje español, Manuel Collado Álvarez, la posibilidad de ser distinta según lo que se busque y lo que se encuentre a la hora de afrontar el comportamiento de la protagonista. Desde luego, yo he tenido la oportunidad de ver la obra en otros países, y el planteamiento era distinto al que se ha hecho en Madrid.

Parece ser que el texto se lo dedicó el jovencísimo escritor brasileño Roberto Athayde a una maestra real, sin pensar en que pudiera montarse jamás sobre un escenario. La razón de la obra sería, pues, algo así como

quien el suero de la verdad hubiera dejado sin defensas. Un personaje que se vuelve impudicamente transparente a la mirada del alumno, revelando su resentimiento, su fracaso vital y su odio. Cada uno de sus parlamentos corresponde al desarrollo interior de un tema, al desarrollo silenciado, que Athayde descubre escondido debajo de las explicaciones rutinarias. Cabría incluso decir que la obra trabaja sólo con el "subtexto" de la situación, dándonos pistas suficientes para que los espectadores —que somos identificados desde la escena como los alumnos de la clase— imaginemos el texto profesoral que "realmente" está diciendo la profesora para quienes no tengan otro interés que aprender la lección.

La idea —y la técnica podría hacernos pensar, por un momento, en el "Extraño interlu-