

creemos, y el diálogo, que antes fluía lógicamente de las situaciones, se desajusta, se violenta, empujando a la acción en vez de ser su consecuencia.

El final —el matrimonio decide seguir unido, quedándose con el hijo nacido mientras el marido estaba en la cárcel— no es un "arreglo" feliz, sino necesario y amargo. Toda la miseria y humanidad de la historia debería gravitar en ese instante para que el drama se sostuviera en pie. Sin embargo, llegamos a él con demasiada ganga de materiales que, por increíbles —y el naturalismo ha de hacerlo todo "verosímil"—, se nos han vuelto, en su sentido peyorativo, melodramáticos.

Ni que decir tiene que la dirección de Manuel Manzanque, decididamente interesante en la primera mitad —se trata de un director que, como ha probado en "Emigrados", sabe llevar a los actores en la línea naturalista—, cae cuando el drama cae. ■ JOSE MONLEON.

Dos espectáculos andaluces

Mientras los grupos se sometían a cierta normativa estética general, estaba aproximadamente claro —al menos en teoría— "como debían hacerse" los distintos autores. Había, con independencia de quienes lo montarían, un "modo de hacer" a Strindberg, a Chejov, a Ionesco o a Valle, al cual todos aspiraban. Por una serie de razones culturales y políticas, buena parte de los grupos españoles se plantean en estos momentos la necesidad de proyectar a ese "modo de hacer" la personalidad específica de su país, generando fenómenos tan concretos como el que protagonizan Carrousel Pequeño Teatro, de Cádiz, y Tespis Pequeño Teatro, de Málaga: un "modo andaluz" de aproximarse a Valle y a Strindberg. Es decir, una voluntad de introducir en el tratamiento de las obras un clima, un tono, unas imágenes y un ritmo más asociados al mundo de quienes las montan —en este caso, Andalucía— que al entrevistado de sus autores.

El desafío es, sin duda, enormemente sugestivo, y contiene en sus mismas raíces una serie de encomiables propósitos, que van desde la sustitución del "modelo" por la recreación arriesgada al deseo de conseguir una mayor inserción del espectáculo en la conciencia viva del espectador medio. El problema está en que esa recreación de lo parcialmente ajeno en lo propio es un difícilísimo acto poético, que puede, a

poco que se violentan las cosas, conducir a resultados muy discutibles, sobre todo si, como ocurre en esta ocasión, los mundos "a ocupar" por los grupos andaluces corresponden a Suecia y a Galicia.

El proceso seguido por los malagueños es, en este caso, más evidente. A "La danza de la muerte", de Strindberg, le han incorporado una especie de coro —que, como una prolongación del público, ríe desde el mismo escenario la sordida lucha de un matrimonio, tema reiteradamente abordado por el sueco—, cuya presencia altera de forma sustancial el clima previsto por el dramaturgo. La pieza se transforma así en una especie de murga sobre la lucha de sexos, que, aun cuando en principio tenga el valor de desenfatar el tema, de acercar su expresión a los modos de ser y comportarse del malagueño, pronto se sumerge en una contradicción insalvable. Porque, en definitiva, ni el texto, ni la estructura, ni los personajes, ni el mundo de "La danza de la muerte", pueden encajar en la actitud satírica, en la jocosidad extrovertida, de la murga. La hibridación resultante —al menos en la función que yo les vi, fuera de Málaga y en una sala que tampoco ayudaba nada al experimento— es obvia, y drama y montaje acaban siendo antagónicos en recíproco perjuicio.

El caso de "Misa negra y réquiem de sublevados", de Joaquín Morillo, es más complejo. En la base hay un subtexto innegable: Valle-Inclán. Más concretamente: "Divinas palabras". Y un montaje preciso: el que de esta obra hiciera Víctor García, con el cual guarda el trabajo gaditano, apoyado lógicamente en medios materiales más modestos, fieles y concretos paralelismos. El primer paso fue, pues, escribir un texto "gaditano" que, aun contando una historia distinta, permitiera repetir el montaje de Valle. Un texto de significaciones sociales claras, con la nota singular —en la larga tradición del tema— de que esta vez es un muchacho y no una muchacha el objeto erótico del cacique, y, por tanto, que la muerte de éste ande entre acusaciones de maricuela nunca manejadas en las liquidaciones de las cuentas de honor y despotismo del pueblo con sus tiranos. Si a ello agregamos al reparto absolutamente masculino de la obra —con los consiguientes "travestis"— entenderemos ese clima de confusión sexual, al que no es extraña cierta connotación gaditana, en que transcurre la representación, más allá incluso del mismo argumento. Ahora bien, ¿tiene sentido contar todo eso, específicamente referido al Sur —como se dice en la obra— con

un lenguaje verbal valleinclanesco? ¿Cómo entender esos trajes neutros, ese juego de carras, esa música de órgano, esas imágenes enclaustradas del montaje? Claro que Víctor García, en su discutido trabajo, "sacó" en gran medida "Divinas palabras" de Galicia. Pero, ¿cómo emplear sus imágenes e incluso la declamación de sus actores para contar una historia gaditana?

Como se ve, la tarea tiene muchos problemas por delante. Bastaría señalar que pese al "criterio andaluz" con que se han querido afrontar las aproximaciones a Strindberg y a Valle-Morillo, los actores se esfuerzan en emplear una dicción —oh, la idea de que el "andaluz" es sólo cosa del sainete quinteriano!— que limita aún más las deseadas frescura y espontaneidad. ■

"Carlismo y música celestial"

Pieza inquietante, que demanda ser examinada con mucha atención y respeto ésta que han montado los navarros de El Lebril Blanco sobre el tema del carlismo. Su autor es Francisco Larrainzar, de Pamplona, aunque no es difícil aventurar, dada la delicadeza del tema, que los ensayos habrán acarreado una serie de fructíferas discusiones, de las que deben de haber salido más de una exigencia aclaratoria. Incluso podría decirse que la obra cuenta con dos discursos contrapuestos, tanto porque autor y grupo han querido negar algunas de las formulaciones tradicionales del carlismo, como porque ellos mismos, quizá sin saberlo del todo, están parcialmente incurridos en la contradicción que denuncian.

Arranca "Carlismo y música celestial" de las postrimerías del reinado de Fernando VII, cuando Ley Sálica y Pragmática Sanción eran las bazas jugadas por dos concepciones de España y una pugna de intereses. El que esta pugna utilizara los nombres y personas de María Cristina y Carlos Isidro no supone que se tratara de un pleito simplemente dinástico —si es que tales pleitos han existido alguna vez—, sino que tales personajes, por una serie de circunstancias, vinieron a encarnar nominalmente las partes en conflicto. Habría, pues, en el mismo arranque de "Carlismo y música celestial" una ambigüedad que, a mi modo de ver, frena el discurso de la obra y obliga a su autor a una serie de



RAIMAT

Gran vino de mesa



Criado y embotellado en las propias bodegas



Ar. JOSE ANTONIO. 644 - Tel. 3014600 - BARCELONA-7