

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 sórdida 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"— entendemos 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

sucesivas puntualizaciones. En efecto, si el carlismo está representado por una camarilla de beatos, que Larrainzar y los de El Labrel Blanco satirizan con ingenio, ¿cómo entender que el foralismo, en tanto que defensa de la autonomía popular navarra, se considere un componente de esa ideología? El espectáculo tiene que pasar por la referencia a lo ocurrido en muchas décadas, detenerse en numerosas atrocidades cívicas, cruzar por la decidida —y del todo consecuente con la ideología carlista, aunque opuesta al espíritu autonómico, encarnado por la República— toma de partido de las fuerzas tradicionalistas en nuestra última guerra civil, para esbozar una conclusión que ya estaba, en términos más radicales que los finalmente aceptados, al comienzo de la obra. Porque no son dos carlismos, como se canta en el desenlace, los que han existido en España, uno popular, foral y democrático, y otro beato, aristocrático y manipulador, sino un carlismo y un foralismo, que son cosas distintas —y esta segunda muy anterior a la primera—, aunque circunstancialmente se juntaron. Toda la obra es, en este sentido, un debate apasionado de la función histórica del carlismo; de su función inevitablemente ambigua y aun contradictoria, al aunar las concepciones más regresivas con la idea democrática de las autonomías. En última instancia, el espectáculo, al plantear la escisión del carlismo —con su ala derecha, dirigida por Sixto de Borbón, y su ala izquierda, encabezada por Carlos Hugo—, más bien nos recuerda la cuestión vivida por quienes quisieron, no hace mucho, aprovechando la irradiación y la significación popular del peronismo, crear en su seno un tipo de movimiento revolucionario que, en verdad, no correspondía a la ideología del general. La situación actual de la Argentina quizá prueba el riesgo de estos equívocos. ¿Cómo no aceptar que, por la falsa ecuación entre carlismo e identidad navarra —de la que los fueros serían sólo una expresión histórica, de contenidos concretos a veces discutibles—, muchos requetés debieron obedecer a quienes les mandaron luchar contra la República, creyendo que así afirmaban el derecho de su pueblo a la autonomía?

Toda la obra, estructurada como una larga serie de cuadros, de claro protagonismo coral —como contraposición a los figurones históricos—, dirigida por Valentín Redín e interpretada por el elevado censo de El Labrel Blanco, con extraordinario sentido de la comunicación teatral y esa impagable frescura nacida de tratar de lo que

uno sabe y vive, discurre ante nosotros como una expresión patética de la historia moderna de Navarra. Como si, pese a constatar los reiterados divorcios entre la ideología tradicionalista y los intereses populares —que no deben, por otra parte, legitimarse en pasadas conquistas, sino en realidades socioeconómicas y políticas contemporáneas—, el carlismo, siquiera re-

conjunto de demandas que un día, mezclándolas a objetivos que nada tenían que ver con ellas, se cobijaron en el carlismo. Si ese "otro carlismo" es el marco adecuado, porque se ha desembarazado de la carga fanática del primigenio, es ya una cuestión sutilmente nominalista que uno, que no vive en Navarra, se niega a dilucidar. ■ J. M.



"Carlismo y música celestial", de Larrainzar: escena en la que un sacerdote confiesa públicamente a varios requetés antes de que entren en campaña.

bautizado como el "otro carlismo", siguiera siendo, después de toda suerte de correcciones, el único modo de nombrar las formas justas de vida popular.

Es obvio que, para quienes no somos navarros, la óptica es distinta. Si, por ejemplo, Madrid ha sido un centro opresor, la causa habría que buscarla mucho antes en el maniobrerismo económico de las oligarquías regionales —que ganaron la guerra civil; y entre las que se encuentra, por supuesto, la navarra— que en el "afán imperialista" de la inmensa mayoría de la población madrileña. Centralismo o autonomía es, en fin, una alternativa terriblemente manipulable —justamente porque manipula categorías y símbolos de fácil repercusión emocional—, que debe ser afrontada, para no caer en ninguna trampa, con una enriquecedora lucidez. Lo ejemplar de "Carlismo y música celestial" sería, quizá, que parte —y, en cierto modo, las asume— de las consecuencias de la manipulación y se erige contra ellas, a sabiendas de lo que cuesta razonar en medio del apasionamiento. Para mí, "Carlismo y música celestial" es un grito que dice que el pueblo debe buscar marcos que correspondan, de modo menos equívoco y más actual, al

"Contacto peculiar", otra cama redonda

Poco hay que decir de esta comedia de Mike Stott, adaptada por Enrique Llovet, estrenada en Madrid por la compañía Rocio Dúrcal, bajo la dirección de Adolfo Marsillach. Quien, pensando en el director o en el adaptador, o, más aún, en la presencia de ambos, espere una comedia singularmente ingeniosa, quién sabe si con tal o cual relación con personajes o acontecimientos notables, saldrá muy pronto de su error. Estamos ante una comedia protagonizada por el consabido aburrimiento sexual de un matrimonio, en el que, además, él tiene un poco de imaginación erótica y ella ninguna en absoluto. Tras los fallidos intentos del marido por conseguir la cooperación de la mujer, otra pareja, liberal, liberada y liberadora, se encargará de explicarles y de practicar los distintos "contactos peculiares", que la inicialmente pacata esposa acaba aceptando con entusiasmo y en cama redonda.

El diálogo va derecho al asunto y de ahí no sale en las dos horas de función; los personajes, desde el policía al cura, desde la madura puritana a un muchacho idiota, se limitan a mostrar, cada uno a su manera, la misma necesidad, acabando todos en una comunal y festiva sesión de "peculiaritis".

La dirección y el montaje procuran crear un "ámbito escénico" vistoso, efectista, de comedia brillante. La presencia de varios actores interesantes en el reparto —como es el caso de Nicolás Dueñas— facilitan esta tarea. La "secuencia" de los pasteles arrojados a la cara incluso permite a Marsillach montar una especie de homenaje a los grandes cómicos del cine mudo, sin que falten algunos efectos —la mesa camilla que se mueve impulsada por un personaje escondido entre sus faldones, el cuadro que cae cada vez que golpean una mecedora, el mismo crescendo de esa secuencia de los pasteles...— que amplían el guiño de las referencias.

El problema está, entre otros problemas, en que es muy difícil construir una buena comedia en la que los personajes aparezcan sin sentimientos de alguna autenticidad, expresados en no importa qué estilo. Ese páramo sentimental acaba haciendo de la sexualidad un acto mecánico, como si los personajes terminaran de leer un "manual" y estuvieran impacientes por ponerlo en práctica.

Nada que objetar al intento de divertir, de desnudar y de limpiar de telarañas sexuales el cerebro, pero quizá sí a la tremenda ingenuidad de la comedia, a su vacío, a la contemplación puramente zoológica del hombre, y, si me apuran, hasta a la deserotización por la trivialidad. ¿Hace tantos siglos que se escribió el "Kama-Sutra"?

Creo, y dada la presencia de Llovet y de Marsillach es necesario decirlo, que todos se han equivocado un poco con la comedia, por más que uno entienda que hay en los dos citados algo de "respuesta" al público teatral español, tras la escasa atención que han merecido sus esfuerzos en textos, respectivamente, de Pirandello y de Arrabal. Pero quizá —aun aceptando que el "público" teatral español es hoy peor que en estos años atrás— no era necesario llegar tan lejos, porque, a fin de cuentas, Llovet y Marsillach estuvieron unidos en "Sócrates" y "El Tartufo", dos obras infinitamente superiores a la que acaban de estrenar y muy celebradas por el público.

Y en cuanto a Rocio Dúrcal también es evidente que se ha equivocado. Porque si su debut teatral, en una comedia norteamericana, precisamente bajo