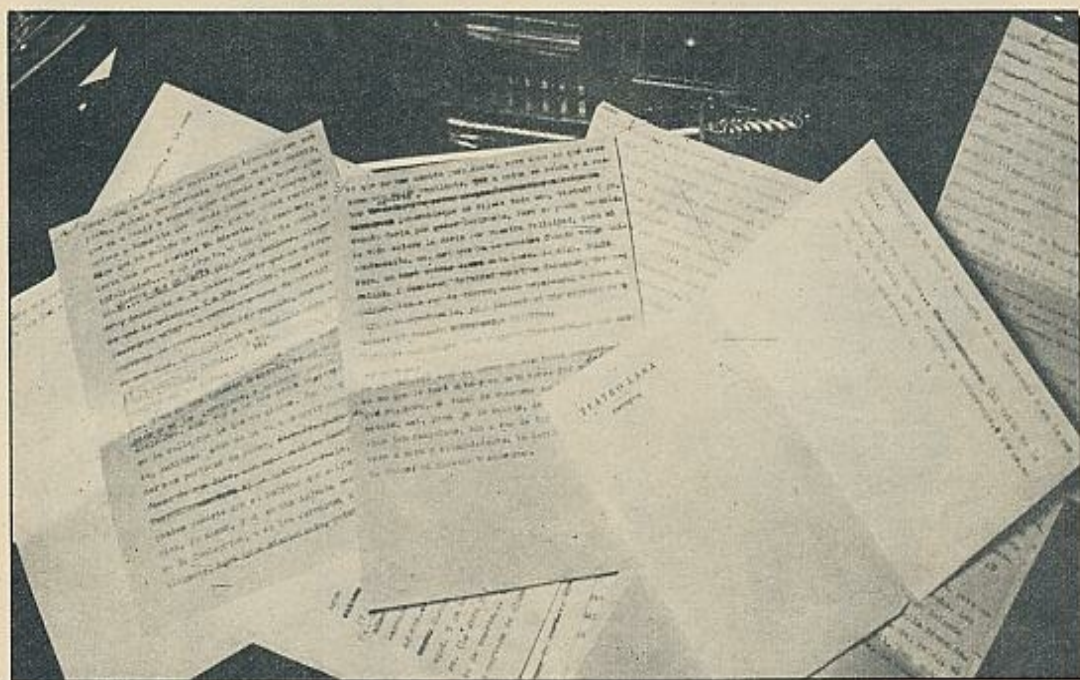


"TREINTA AÑOS DE TEATRO DE LA DERECHA" (V)

# TEATRO DE IDEAS

Por JOSE MONLEON

El final de «La muralla»,  
foto grande:  
Paco Pierrá, Pastora Peña,  
Lina Rosales y Amparo  
Martí con Rafael Rivelles:  
«Perdóname, Señor...  
Tú sabes que yo  
he querido... vencer...  
la muralla». El final de  
la obra de Calvo Sotelo,  
llena de sabiduría teatral,  
tiene mucho interés,  
sobre todo si pensamos  
que el autor sometió una  
serie de desenlaces posibles  
a una serie de consultas  
y controversias.  
El final definitivo  
lo escribió en el mismo  
teatro Lara (a la derecha,  
las últimas cuartillas)  
casi con el tiempo justo  
para alzar el telón...



A lo largo de los cuatro trabajos anteriores, hemos contemplado la explícita disociación que la inmensa mayoría del teatro español de los últimos treinta años ha solido establecer entre sus temas y la realidad. También hemos apuntado que esta disociación, en contra de lo que podría decirnos una conclusión apresurada, tiene sus razones ideológicas y se enmarca en un tiempo histórico preciso y en la función asignada al teatro por el grupo rector.

Importa ahora, en este penúltimo trabajo de la serie, que consideremos algunos dramas y comedias que, oponiéndose a la norma general, se han ofrecido al público como tratamientos teatrales de la realidad. No me refiero a las obras que han puesto a esta última seriamente en cuestión, a las que vamos a dejar al margen de un trabajo que tiene como objeto la contemplación general del "teatro de la derecha". Hablo de aquellas otras que, desde una óptica ideológica afín a la que ha determinado el pulso conservador de la escena española, han procurado, generalmente con gran éxito de público, proponer un teatro de ideas o, en todo caso, testimoniar inmovilizadamente sobre hechos o fenómenos culturales de envergadura, sea bajo las formas de un teatro religioso, político o social.

De este teatro es del que queremos ocuparnos ahora. La calidad de las obras elegidas —entre otras muchas posibles— es diversa y va desde la sabiduría teatral de "La muralla", de Joaquín Calvo Sotelo, a "El Vicario de Dios", de Juan A. de Laiglesia; desde el dramatismo de "Murió hace quince años", de Giménez Arnau, a la aparente trivialidad de "Las que tienen que servir", de Alfonso Paso. (A José María Pemán lo he excluido porque su más importante obra ideológica, "El divino im-

paciente", es anterior a la guerra.) La significación o representatividad de los títulos abordados resulta, en cambio, bastante homogénea, y sirve para esbozar las bases ideológicas de un amplio sector de la sociedad española de las últimas décadas.

En los mejores casos, este teatro de ideas —por ejemplo, en "La muralla"— parte del expreso reconocimiento de las contradicciones de una clase social, abocada al permanente conflicto entre su teoría moral y su práctica social, entre la moral de la religión católica y sus privilegios arbitrarios. Otras veces, el conflicto en cuestión está latente, y la obra, como es el caso de "Murió hace quince años" o "El Vicario de Dios", surge para resolverlo a través del tendencioso modo de plantear el problema, sea, por ceñirnos a los dos ejemplos citados, reduciendo el pensamiento marxista a una aberración psicósomática del individuo o en el otro caso remitiéndolo a una exaltación de los buenos sentimientos personales del Pontífice.

Es un teatro de ideas que responde siempre a la necesidad de superar las contradicciones existentes sobre la base de respetar lo establecido. Las angustias de Joaquín Calvo Sotelo para salvar el alma de su protagonista y evitar la restitución de los bienes apropiados, expresada a través de los diversos finales elaborados y del que acabó llevando su obra, es, me parece, la expresión más clara de los supuestos de que arranca este teatro de ideas: conseguir la aceptación del público, consolidarle en su "status", resolver sus problemas morales sin necesidad de que se produzca ninguna modificación de la realidad social.

Vamos ya a examinar los títulos fundamentales o, al menos, los más representativos de este teatro.



Joaquín Calvo Sotelo, detrás Juan Ignacio Luca de Tena. Calvo Sotelo alcanzó con «La muralla» dieciséis ediciones y rebasó las mil representaciones. La obra, escrita con innegable pasión teatral y resuelta con servidumbre, constituye un importantísimo documento sobre la sociedad española.

### Una crítica social: «La muralla», de Calvo Sotelo

1954. Han pasado quince años desde el final de la guerra civil. En escena, un personaje, don Jorge de Hontanar. Es rico, tiene una suegra que juega al póker y pertenece a la Junta Depuradora de Espectáculos y Costumbres; espera casar pronto a su hija con el delfín de un ministrable: "La afición a la caza se ha difundido mucho en las altas esferas de la política, y basta que uno cobre media docena de codornices para que se le suponga capaz de hacer una ley excelente de viviendas protegidas. (Como si contase una travesura.) Yo maté cincuenta hace quince días... Pero eso no significa que vayan a nombrarme ministro".

Don Jorge acaba de sufrir un ataque que casi lo ha llevado a la muerte. Al confesar que la hermosa finca en que vive con su familia no es suya y que el título de propiedad tiene un origen fraudulento, el sacerdote le conmina a restituirla al legítimo propietario si quiere obtener la absolución. El dilema está planteado: o cumplir con los preceptos de su religión, arruinando a su familia, o incumplirlos para no perjudicarla. La paradoja y la intención crítica de la obra está en que todos se proclaman católicos y en que todos se alzan como una «muralla» para impedir que el moribundo don Jorge salve su alma.

"—Yo entré en Badajoz con las fuerzas que lo ocuparon —explica don Jorge—. Mi padrino había sido asesinado pocas semanas antes. Fui al pueblo donde vivía... Acababan de encarcelar al oficial de la Notaría, cómplice

# TEATRO DE IDEAS

José Bódalo y Amparo Rivelles en «Murió hace quince años», de Giménez Arnau. La obra fue Premio Lope de Vega en 1952. «Murió hace quince años» es una obra que viene a testimoniar sobre la imposibilidad de examinar el que parecía su tema fundamental, el comunismo...



Juan Ignacio Luca de Tena saluda con los actores al final de «¿Dónde vas, Alfonso XII?». El autor calificó su obra de «estampas románticas divididas en dos actos, inspiradas en la leyenda y en la Historia». Es obvio, sin embargo, que el tema de la Restauración difícilmente podía quedarse en simple evocación.

de no sé cuántas monstruosidades cometidas durante el mando rojo. El me contó que, en su testamento, mi padrino nombraba heredero de sus bienes a Gervasio Quiroga, un hijo natural suyo. Pero eso podría arreglarse —me insinuó—, comprendiendo que su suerte estaba en mis manos. Era lo que me ofrecía a cambio de su libertad y de su vida. Accedí. Lo arregló, en efecto; tal vez no era demasiado difícil. Los testigos habían desaparecido».

Y ahora, tras quince años de tranquilidad, el problema de restituir lo ocupado. De devolver las cosas a sus dueños. Quizá en lo más profundo, y haciendo del drama de don Jorge un problema colectivo, propio de una sociedad surgida de una guerra civil, restituir muchos cursos quebrados por tres años de violencia. Quizá enunciar por vez primera en el teatro de posguerra que la historia de los españoles de nuestros días no empezó en el 36 ni en el 39, que hay fuerzas, situaciones y herencias culturales importantes que vienen de atrás y discurren soterradamente.

Para Joaquín Calvo Sotelo fue tremendamente difícil resolver el conflicto que se había planteado. De un lado, estaba la exigencia ético-moral; del otro, el respeto a la situación creada. De un lado, la necesidad de «salvar el alma» del personaje; del otro, la de no perturbar a su familia, la cual —y ésta sería la verdadera argucia de la obra—, a fin de cuentas, podía considerarse inocente de un robo que, aun cuando la beneficiara no era individualmente imputable más que a don Jorge. El dilema de éste, trasladado a la familia, se replanteaba automáticamente así: o retener lo que se les había dado regularmente o verse privados de ello y arrojados de su posición social por culpa de un tercero. La consolidación de lo establecido parece, desde esta óptica, justa e inevitable. La única atención que merecerá don Jorge, para salvar los escrúpulos

religiosos de los espectadores, será un ataque mortal cuando pugna por restituir lo usurpado. («Perdóname, Señor... Tú sabes que yo he querido... vencer... la muralla».) Todo queda así a salvo. Al público, socialmente identificado con los señores de Hontanar, se le ofrece la subida a los cielos del alma de don Jorge y la retención de los bienes por parte de su familia.

Este final tiene mucho interés, sobre todo si pensamos que Calvo Sotelo sometió una serie de desenlaces posibles a consultas y controversias, en busca de la conciliación entre lo que, en teoría, era antagónico. El final definitivo lo escribió muy poco antes del estreno, y dio pie a una momentánea ruptura entre él y Conrado Blanco, resuelta, con la mediación de Miguel Mihura, casi con el tiempo justo para alzar el telón.

De «La muralla» se han hecho dieciséis ediciones —sólo doce en el 55—, y el autor declara, al final de su prólogo, que la obra «ha batido, tanto por su difusión como por el número de representaciones, todas las marcas conocidas del llamado teatro de verso de nuestra posguerra». Cuando apareció la decimoquinta edición, el número de representaciones había rebasado la cifra de cinco mil. La obra, escrita con innegable pasión teatral y resuelta con servidumbre, constituye un importantísimo documento sobre la sociedad española de los años cincuenta, quizá cuando la última guerra civil empezaba a dejar de ser la razón legitimadora de cualquier situación.

## Un teatro político: «Murió hace quince años», de Giménez Arnau

Premio Lope de Vega 1952. Su autor es un diplomático, al que la escena española debía ya va-

rios estrenos. La obra se monta, cumpliendo con lo establecido en las bases del importante premio obtenido, en el primer teatro nacional. Dirige por entonces el Español Modesto Higuera, y sus principales actores son José María Seoane, María Jesús Valdés, Adolfo Marsillach, Luis Orduña y Marcela Yurfa.

La obra se ciñe al conflicto de un personaje llamado Diego, que salió de España a los seis años y que, adecuadamente educado en Moscú, vuelve a Madrid nada menos que con la misión de vigilar, y luego asesinar, a su padre, un general que ocupa un destacado puesto en la Policía. Ya Benavente había escrito aquello de que «el que nace rojo lo es toda su vida y, aunque por las circunstancias procure disimularlo, más tarde o más temprano aparecerá su natural condición». Diego, hijo de un general policía, es obvio que no puede ser naturalmente rojo, y que la misión que le ha sido encomendada provocará inmediatamente un conflicto entre su bondad congénita y la maldad que le ha sido inculcada. Germán, su jefe, el comunista de acero, al sospechar su primera resistencia tendrá con él la siguiente escena:

GERMÁN.—... a tus veintidós años tu sangre burguesa prefiere lo deportivo de la lucha, aunque sea a muerte, que no la férrea disciplina de un Partido que sabe lo que quiere y está dispuesto a ganarlo por encima de todo. Ahora el pensamiento de enfrentarte con los tuyos te atemoriza.

DIEGO.—¿Me estás llamando cobarde?

GERMÁN.—¡Cállate! Tienes metida dentro de ti una sangre que lucha con fortuna contra unas ideas que no acaban de dominar tu voluntad. Mira tus manos. (Le coge una.) Son manos que el trabajo y la intemperie han hecho callosas, pero que no han conseguido achatar. Compáralas con

ésta del hijo de un trabajador, que antes que los libros tuvo que manejar las herramientas. Lo quieras o no, eres un burgués...

De esta visión casi racista de las clases sociales se pasa a los actos que debe realizar todo hijo de trabajador una vez enrolado en el Partido Comunista.

GERMÁN.—... Ya se te harán callos en el alma, si antes no te parten el corazón de un balazo... Y cuando tengas el alma endurecida podrás mandar a la muerte a un camarada de veinte años, a un hombre por cuya vida arriesgaste la tuya. Podrás hacerlo sin que te tiemble la voz... Más aún, sin que siquiera te parezca extraño el hacerlo, puesto que el Partido ha decidido que se haga.

Los caminos de este endurecimiento son difíciles e inesperados. El ateísmo de Diego, en contra de lo que pudieran pensar los que conocen la filosofía marxista, ha sido consolidado por unas prácticas de tiro. Ante la criada Cándida, Diego evoca las horas de Moscú:

DIEGO.—¿Sabes cómo aprendíamos a usar el revólver en el Instituto de Moscú? Como blanco nos ponían un Cristo. Aproximadamente, de este tamaño. En las primeras lecciones bastaba darle al cuerpo... Luego exigían más. La bala debía aproximarse a los clavos de las manos y los pies o a la llaga del costado.

CÁNDIDA.—(Santiguándose.) ¡Dios sea alabado! ¿Y tú has hecho eso, hijo mío?

DIEGO.—Era el mejor tirador de toda la clase.

CÁNDIDA.—¡Criminales!

Por otra parte, el comunismo exige una disciplina, una frialdad, que es sustancialmente opuesta a la naturaleza del español. Diego, para ganarse la confianza de su padre, denuncia —siguiendo las instrucciones del Partido— a un sacristán de El Escorial, que



Parece evidente que Luca de Tena quería hacer de su «¿Dónde vas, Alfonso XII?» una pieza ideológica, aunque sin plantearse el problema con todos los elementos conflictivos...



preparaba una explosión terrorista en el Monasterio.

DIEGO.—Tú no has hecho más que crear conflictos al Partido. Eres indisciplinado, emotivo, excesivamente español.

Diego, como era lógico que sucediese, cobra afecto a su padre y a su hermana. Cuando Germán le ordena que mate al primero se resiste:

DIEGO.—(Con dificultad.) ¿Queréis que lo mate?

GERMÁN.—Es necesario.

DIEGO.—¿Y lo pedís ahora?

GERMÁN.—¿Qué quieres decir?

DIEGO.—Hace un mes no me hubiera costado ningún trabajo. Hoy ya no sé si sería capaz.

GERMÁN.—¿Qué tonterías son esas? Tienes que ser capaz. No puedes fallar a una formación que no escatimó nada para hacer de ti un hombre de utilidad al Partido.

DIEGO.—(Con gran violencia.) No. Un hombre, no. Todo menos eso. Quizá un instrumento que se utiliza cuando es necesario y se deja el resto del tiempo en la caja de herramientas. Pero ser hombre es otra cosa muy distinta, que yo empecé a adivinar sólo en estas últimas semanas.

GERMÁN.—¿Me estás acusando de no haber conseguido hacer de ti un hombre en toda la extensión de la palabra?

DIEGO.—(Cada vez con más dureza.) Sí. Te acuso. A ti y a todos los que como tú creísteis que un hombre es como una botella vacía, que se puede llenar con cualquier líquido. Os olvidasteis que la historia, la sangre, van comunicando sabores, dejando huellas que no pueden nunca borrarse. Convertíais a millones de seres en brújulas sin imán, en falsos ciegos con los ojos vendados al mundo del espíritu. Pero os olvidabais que esos ojos no por estar vendados perdían su capacidad de visión. Y apenas el trapo caía,

uno se daba cuenta de la existencia de cosas que habíais cuidadosamente ocultado y de las que ya no se podría gozar, porque, eso sí, habíais logrado producir seres deformes que nunca podrían vivir una normalidad de la que, sin opción, los habíais arrancado.

El ciclo se ha cerrado. Un comunista no es, simplemente, un hombre que posee unas ideas determinadas, ni siquiera alguien sometido a un proceso intelectual del que ir derivando nuevas posiciones. Es, radicalmente, una alimaña, un tipo situado «fuera de la normalidad» y, lo que no deja de ser curioso, colocado en ese trance «sin opción», ya que la posibilidad de que alguien aceptara voluntariamente el marxismo presupondría la contradicción de que un hombre normal eligiera la anormalidad. Si Diego se salva —en el último momento se negará a matar a su padre y matará a Germán— es porque tiene a su favor un plasma sanguíneo y unas manos aristocráticas que le permiten arrancarse la venda. No hay enfrentamiento ideológico ni conflicto socioeconómico entre socialismo y capitalismo. De un lado, están los buenos, los normales, los espectadores, tipificados por el general policía y su hija Mónica; del otro, los asesinos, los psicópatas. Ni siquiera vale la pena hacer una crítica ideológica de los posibles errores del sistema sociopolítico combatido. La cuestión se debate a un nivel mucho más primario. El marxismo es un morbo, un destino fatal, detectable en los análisis sanguíneos. Su tratamiento habrá de ser, pues, a tono con esta imagen.

No es difícil adivinar que, rechazado el análisis de un fenómeno histórico tan complejo como el marxismo, y reducido a tara biológica, los doctores, preventivamente, tendrán que juzgar un poco a bulto y dictar medidas especiales, contra todo aquel que, quién sabe por qué oscuros mo-

tivos, ponga públicamente en cuestión las ideas vigentes sobre la «normalidad».

«Murió hace quince años» es una obra que viene a testimoniar sobre la imposibilidad social de examinar el que parecía su tema fundamental: el comunismo. Incluso el posible interés que pudiera tener la crítica marxista del capitalismo es radicalmente liquidado al dividir la Humanidad en hombres y bestias, con la consiguiente diferenciación moral entre la violencia de los primeros o de las segundas.

## Un teatro religioso: «El Vicario de Dios», de Juan Antonio de Laiglesia

El dramaturgo alemán Rolf Hochhuth había planteado en «El Vicario», con tremenda violencia, el conflicto entre las conveniencias del poder temporal de la Iglesia y las exigencias morales del Evangelio. Pio XII, a través de sus deferencias con el entonces primer poder del continente europeo, sólo era el catalizador del conflicto, la expresión máxima del problema, en una situación límite, que suele darse en la vida diaria de los católicos. De hecho, el conflicto de aquel don Jorge de Honatan de «La muralla» era, salvando las distancias, el mismo. Y ya hemos visto los equilibrios del desenlace. Para Pio XII —desde la óptica de Hochhuth— era necesario elegir entre la prudencia política que convenía a la subsistencia del estado del Vaticano —obligado, primero, a considerar la posibilidad de una nueva Europa nazi; luego, cuando se vio que Alemania iba a ser vencida, a reservarse un posible papel de árbitro o mediador y, sobre todo, a reforzar el pensamiento antisoviético, tan fundamental para resistir al avance ruso tras la derrota del

ejército alemán— y aun a la salvaguardia temporal de las comunidades católicas de los países ocupados por el III Reich y la necesidad de manifestarse de un modo radical, sin quedarse en abstractas y ambiguas peticiones de paz, contra las deportaciones y asesinatos de millones de judíos.

Lo que fundamentalmente hace Hochhuth —aunque tome finalmente partido en contra de la actuación de Pio XII— es plantear el problema, enfrentando a los sacerdotes que luchan contra el exterminio y acaban, ante su impotencia, por fingirse judíos para sufrir el martirio con el Papa y su corte vaticana, representantes de la preocupación por salvar las estructuras temporales de la Iglesia. Riccardo, el cristiano radical —si es que pueden establecerse grados en este punto— de «El Vicario», jesuita, ante las atrocidades del racismo, irá a Roma en busca de una condenación papal. Allí hablará con su padre, un importante diplomático del Vaticano:

RICCARDO.—Nosotros, en Roma, en el Vaticano, que es inatacable, no debemos conformarnos con gestos pequeños, mientras en Polonia...

FONTANA.—Hijo mío, tu orgullo me desconcierta; el Papa, en su confrontación cotidiana con el mundo, con Dios, sabe lo que hace. Sabe por qué debe callar. Pero no callará siempre. La fortuna de las armas de Hitler cambiará. El tiempo trabaja a favor de la Gran Bretaña. En cuanto la razón de Estado permita al Papa dirigirse contra Hitler sin comprometer a la Iglesia, entonces...

RICCARDO.—Entonces ya no quedará un solo judío ni en Polonia, ni en Alemania, ni en Francia, ni en Holanda. Cada día cuenta. Y yo he prometido...

FONTANA.—¿Y por qué lo has hecho?

**PETER COLLINSON,  
EL DIRECTOR DE  
"TODO UN DIA PARA MORIR",  
EN OTRA  
DE SUS MAS GENIALES  
REALIZACIONES**



PARAMOUNT FILMS PRESENTA UNA PRODUCCION GARCHURET

**MICHAEL CAINE · NOËL COWARD  
UN "TRABAJO" EN ITALIA**

CON BENNY HILL · RAF VALLONE · TONY BECKLEY · ROSSANO BRAZZI  
Y MAGGIE BLYE

Escrito por TROY KENNEDY MARTIN. Música de QUINCY JONES. Producido por MICHAEL DEELEY. Dirigido por PETER COLLINSON  
PARAMOUNT COLOR



INTERRUCCION  
PARAMOUNT



**RICCARDO.**—*Porque no he sido lo bastante cínico para hablar aun de razón de Estado al conocer las nuevas noticias.*

**FONTANA.**—*¿Qué manera de simplificar las cosas! ¿Crees acaso que el Papa puede ver a un solo hombre que sufre? Su corazón está con las víctimas.*

**RICCARDO.**—*¿Y su voz? ¿Dónde está su voz?*

Hochhuth, a través de este Riccardo, insiste. Los sentimientos del Papa no están en cuestión. Se le critica su silencio o el tono inconcreto de sus acusaciones. Y, respecto de la acogida que monasterios e iglesias dispensan a los judíos fugitivos, al personaje Riccardo le parece que no merecen especial atención, porque otro tanto, corriendo mucho más riesgo, están haciendo todas las gentes decentes capaces de vencer su temor. También del ofrecimiento hecho por el Vaticano de completar la cifra pedida por los alemanes a los judíos romanos a cambio de su vida —cifra que fue entregada, sin resultados prácticos—, habla «El Vicario», de Hochhuth, cuyo pliego de cargos, si es que puede llamarse así, era necesario que fuera conocido del espectador español antes de enfrentarse con la réplica de Juan A. de Laiglesia: "Otros abanderados más ilustres y experimentados que yo tienen nuestra escena y la mundial para haber alzado esta bandera, pero lo que importa es que la católica España haya levantado y levante su voz, porque es ella y no yo la que se ha puesto en pie para defender a Cristo, aunque sea a través del texto, torpe y desmañado acaso, pero sincero y conmovido siempre, de mi 'Vicario de Dios'".

La paradoja es evidente, porque para responder adecuadamente a Hochhuth el primer supuesto es que el público español hubiera conocido su obra. Sin embargo, y pese a la gran resonancia alcanzada en todo Occidente, aquí no fue

posible verla. Supongo que ni siquiera se le ocurriría a nadie traducirla y presentarla a censura. A mí, que tuve ocasión de ver «El Vicario» en el Aldwich, de Londres, ante un público respetuosísimo, provisto de un programa en el que se dejaba hablar sólo a católicos y defensores de Pio XII —para que los espectadores pudieran contrastar cuanto éstos decían con los textos del drama—, se me privó de dar las impresiones, en un artículo, suscitadas por aquella jornada.

Desde la óptica española, manejando simples referencias de terceros, «El Vicario» era sólo un furibundo ataque a Pio XII, sin pensar que quizá formaba parte de esa reflexión crítica sobre los compromisos e inmovilismos temporales de la Iglesia, que, entre otras cosas, daría lugar al Vaticano II y a la cariñosa popularidad pronto conquistada por Juan XXIII, el Papa del «aggiornamento».

En «El Vicario de Dios», de Laiglesia, veíamos a un Papa acosado por los alemanes, atribulado por la guerra y angustiado por la posibilidad de que Roma fuese bombardeada. Frente a la acusación del padre Riccardo contra la Santa Sede por no haber roto, al tener noticia de sus crímenes, el concordato que la unía al III Reich, el Papa de la obra española argumenta: "Nunca hemos pensado destruir el único instrumento jurídico que nos ha permitido y nos permitirá siempre el derecho de protestar". Contra la imagen de un Pontífice pro-alemán, en la obra española el embajador de Hitler habla de su patrón en los siguientes términos: "Le irrita pensar que vuestras bendiciones son la única fuerza que detiene la marcha impetuosa de la gran Alemania. Que el Vaticano con sus cuatro kilómetros cuadrados, un punto en el mapa, pueda desafiar constantemente a la nación que se pasea victoriosa por toda Europa, es algo que le

## TEATRO DE IDEAS

«Las que tienen que servir», de Alfonso Paso, estrenada en el 62, refleja los diversos y graves problemas políticos y morales que suscitaban la presencia de las Bases norteamericanas en España.

A Paso le interesaba presentar las «tribulaciones de criadas que aspiran a redimirse, amores y proyectos, y todo ello chocando con un mundo amigo, pero extraño»...



hace gritar de rabia". Pese a lo cual, y ante la verdad histórica de un Vaticano prudente y muy poco amigo de ejercer ese derecho de protesta o esa capacidad de desafío, el mismo Papa de Laiglesia asegurará: "No queremos arrogarnos ante la Humanidad el papel de Defensores Máximos de los perseguidos frente a sus perseguidores. Nuestra misión es orar y laborar humilde, calladamente, en favor de la justicia y de la paz. Dios tampoco habla, ni protesta. Guarda silencio y espera. En El esperamos nosotros, y nuestro silencio es el silencio de Dios".

Este era, en realidad, el gran cargo contra Pío XII: su silencio. Y así lo resolvía Juan Antonio de Laiglesia en su obra. Aceptándolo y mostrándonos luego al Pontífice en su conmovedora visita a la recién bombardeada barriada de San Lorenzo o haciendo atentos regalos a sus colaboradores en la celebración de la Navidad. De los hechos históricos pasábamos a la biografía sentimental del personaje. Otra vez, el problema social o histórico se suplantaba con las buenas intenciones individuales. De nuevo, don Jorge de Hontanar salvaba el alma y los suyos salvaban las propiedades. La cuestión objetiva estaba en el aire, y nuestro teatro, falto del estímulo de la obra de Hochhuth, recalca aspectos biográficos que eran del todo secundarios en la gran polémica religiosa levantada en toda Europa.

«El Vicario» acababa con estas líneas, dichas por una voz en «off»: "Así, las cámaras de gas trabajaron todavía un año entero. Fue durante el verano del cuarenta y cuatro, cuando la tasa diaria de asesinatos, según se la llamaba, alcanzó su punto culminante. El veintiséis de noviembre, Himmler mandó volar los crematorios. Dos meses más tarde, los últimos detenidos de Auschwitz eran liberados por los soldados rusos".

«El Vicario de Dios» acaba con el

bautizo del Gran Rabino y la siguiente acotación: "Sube de intensidad el sonido de las campanas y la música del órgano mientras el Gran Rabino se levanta y él y el Papa se abrazan emocionados".

Se sospecha en seguida que los escritos no forman parte del mismo sumario. Estábamos ante un pliego de descargo ofrecido a un juez o a un jurado que no conocía seriamente las acusaciones.

### Un teatro histórico: «¿Dónde vas, Alfonso XII?», de Juan Ignacio Luca de Tena

El autor calificaba así su obra: "Estampas románticas divididas en dos actos, inspiradas en la leyenda y en la Historia". Es obvio, sin embargo, que el tema de la Restauración difícilmente podía quedarse en simple evocación anecdótica. Juan Ignacio Luca de Tena es un monárquico que, como tal, tenía mucho que decir en el contexto sociopolítico de la España de hoy. La misma dedicatoria de la obra —«A S. M. el Conde de Barcelona, digno sucesor de Alfonso XII»— parece abrir un discurso ideológico que nos libere de la pura reconstrucción arqueológica. Por otra parte, la Restauración, entendida no como el cambio de régimen, sino como una larga etapa española, definida por una serie de elementos y conflictos socioculturales, constituye, a estas alturas, un tema mucho más apasionante que el de la entrada de Alfonso XII en Madrid o de sus amores con su prima doña Mercedes. Basta pensar, por poner un ejemplo, en las obras críticas que a la Restauración ha dedicado recientemente José María Rodríguez Méndez.

Bien está que ante la paz de Zan-

jón, firmada por Martínez Campos con los cubanos, el Cánovas de Luca de Tena dijese a Alfonso XII aquello de "Los insurrectos, que hace poco todavía renegaban de España, han aclamado a Vuestra Majestad. ¡Ya hay paz en Cuba, señor! Y me atrevo a profetizar que por muchísimos años". Pero nosotros sabemos que esa profecía no se cumplió y que incluso uno de los reproches fundamentales que se han hecho a Cánovas y a los políticos de la Restauración fue el modo de conducir los conflictos entre España y sus últimas colonias. La oposición que supuso la Generación del 98 o los serios conflictos que rodearon la última etapa de Alfonso XIII son sustituidos por la imagen de un rey joven, enamorado y animado de la mejor voluntad de gobierno. La Historia no aparece jamás como un proceso social, como un todo, sino como la crónica de una familia y de las intrigas y ceremonias que la llevan al poder o la apartan de él.

Una afirmación sostiene esta óptica. La fórmula Cánovas del Castillo —de quien es famosa su oposición al sufragio universal, porque, según le parecía lógico, o sería un simulacro, una expresión dirigida, o, dando voz y voto a los que nada poseían, acabaría conduciendo al comunismo— en un parlamento dirigido al monarca cuando éste elogia su talento político:

"Señor: Ni yo, ni el hombre más sabio del mundo, hubiera logrado en España todo eso y cuanto hemos alcanzado estos últimos años sin el prestigio de la Corona, que es lo permanente, porque es la Historia. Los políticos pasamos, los hombres morimos, los reyes también mueren y se desgastan, pero la Corona es inmortal".

Es evidente que Luca de Tena quería hacer de su «¿Dónde vas, Alfonso XII?» una pieza ideológica. Y que, en cierto modo, lo era. Pero, según viene siendo la tónica

general de las obras observadas, sin plantearse el problema con todos los elementos conflictivos mínimamente imprescindibles. Contra su Isabel II estaba, por ejemplo, «La Reina Castiza», de Valle-Inclán; frente a sus previsiones optimistas, las páginas, pongamos por caso, del nada sospechoso historiador Fernández Almagro. Su voluntad de superar la simple escenificación de una leyenda o un hecho del pasado, proyectando su discurso sobre el presente, quedaba finalmente destruida por el esquematismo de sus argumentaciones, por partir de lo que debía ser, de algún modo, alcanzado a través de la obra. El problema, a otro nivel, es parecido al de «Murió hace quince años», donde también se reiteraba lo que ya se daba por sabido antes de alzarse el telón. Que es, precisamente, lo que le ocurre a este «¿Dónde vas, Alfonso XII?», una pieza que pierde en seguida su carga polémica para convertirse en una ceremonia para simpatizantes.

### Una comedia patriótica: «Las que tienen que servir», de Alfonso Paso

Al margen de las distintas actitudes adoptadas por nuestra prensa respecto de los Estados Unidos, la verdad es que la imagen que el español medio tenía de los norteamericanos procedía de las películas. El cine había propuesto reiteradamente la visión de una sociedad de hombres deportivos y democráticos, en donde el avieso senador o el gobernador corrompido eran finalmente derrotados. Un alto nivel de vida y la vaga idea de que todos los presidentes habían comenzado vendiendo periódicos completaban esta sumaria concepción,

Young & Rubicam - Pepsico

# UN BEN-HUR PUBLICITARIO



En los estudios Ballesteros, de Madrid, la agencia Young & Rubicam ha iniciado el rodaje de la película publicitaria más espectacular y costosa de las realizadas posiblemente hasta ahora en España.

En la realización de este "spot", que tendrá una duración de tan sólo cuarenta y cinco segundos, intervendrán más de cien extras, empleándose fastuosos decorados, vestuario de época y un gran despliegue de medios de filmación. La película se efectúa por cuenta de Pepsico International, que invertirá en su realización cerca de dos millones de pesetas, cifra que coloca a nuestro país en la vanguardia europea en lo que a realizaciones publicitarias se refiere.

Young & Rubicam es la primera agencia del mundo en televisión, y por su facturación total alcanza el primer puesto en Europa y el tercero en todo el mundo. Dispone de 25 sucursales repartidas en cuatro continentes, da trabajo a más de 4.000 empleados y en 1969 superó la cifra de treinta mil millones de pesetas en su facturación. Esta agencia inició sus actividades en España a fina-

les del año 1966 bajo el nombre de Young & Rubicam España y en el breve tiempo transcurrido desde entonces se estima que figura entre las cinco primeras agencias españolas de servicios plenos, y facturó en 1969 cerca de trescientos cincuenta millones de pesetas. A los numerosos éxitos alcanzados en el terreno profesional hay que añadir el recientemente logrado al serle otorgado por la Asociación de Medios Publicitarios de España el Ampe de Oro por la mejor campaña publicitaria del año 1969. Este trofeo fue personalmente entregado por el actual ministro de Información y Turismo, señor Sánchez Bella.

Pepsico es una de las empresas más importantes del mundo en la rama de elaboración de bebidas refrescantes y productos alimenticios para aperitivos. La firma está representada en más de 115 países distintos, aparte de EE. UU. y en Canadá. En primer lugar, en 1955 se introdujo en España Pepsi-Cola y unos años después se fundó la compañía Pepsi-Cola de España, gozando siempre



Durante los cuarenta y cinco segundos de duración de la película publicitaria que rueda Young & Rubicam, y que representa una orgía romana, además del César aparecen cuarenta patricios, un bufón, doce esclavos, cincuenta guerreros romanos, media docena de acróbatas, un enano, etcétera, y todo el movimiento de esta masa se produce dentro del más fastuoso de los decorados, digno de un «Ben-Hur» o de cualquier película de las que hicieron historia en este tipo de películas antológicas.

sus productos de un justo renombre en el mercado español. Es una de las empresas más progresivas en nuestro país y su actividad rinde grandes beneficios para la economía española. Como prueba de su amplia visión económica, los productos PEPSICO INTERNATIONAL han ganado la confianza del público incluso en mercados de Europa Oriental, tales como Rumania, Yugoslavia y Hungría.

habitada por Gary Cooper, Clark Gable o la animosa Jean Arthur.

Fueron las Bases militares las que pusieron, de forma generalizada, a los norteamericanos delante de los ojos de muchos miles de españoles. Las que determinaron la existencia de barrios enteros habitados por las familias del personal aquí destacado; las que nos acostumbraron a un determinado tipo de coches, al «argot» hispanoyanqui de ciertas profesiones noctámbulas. Paralelamente, la presencia económica de Estados Unidos a través de numerosas empresas filiales, unida a la creciente atención que, por su importancia mundial, ha habido que prestar a las actividades de aquel país, han determinado una indudable familiaridad con lo que otrora fuera un material exótico.

«Las que tienen que servir», estrenada en el 62, refleja la nueva situación. Los diversos y graves problemas políticos y morales que suscita la presencia de las Bases—recordemos, por ejemplo, cuanto oficialmente se dijo antes de la última negociación hispanoamericana acerca de la inquietante proximidad entre Torrejón y Madrid—son, por supuesto, soslayados. A Paso le interesa presentar las «tribudaciones de criadas que aspiran a redimirse, amores y proyectos, y todo ello chocando con un mundo amigo, pero extraño: el de los norteamericanos residentes en España». Las razones e implicaciones de esa residencia no importan en absoluto al autor de la comedia, sea en un sentido o en otro.

Ya están ante nosotros las dos criadas españolas de una familia norteamericana. Las dos tienen casi novios españoles, y las dos sucumben a la «tentación» de «querer ser libres» al modo que, según parece, sucede en los Estados Unidos. La comedia irá desmontando esta pretensión, mostrando tanto los peligros morales de la libertad como la innegable superioridad de nuestras honradas criadas sobre los siempre borrachos norteamericanos, incluido, claro está, un negro agresivo y sentimental.

Juana y Francisca, que así se llaman las dos criadas, juzgan así a los dos americanos, que muestran una sospechosa inclinación hacia ellas:

JUANA.—Como sois Pompoff y Teddy en versión americana, sentaos, que lo primero que se os cansa es los pies, porque en la cabeza no tenéis nada para que se os cansen.

Resulta, sin embargo, que los dos americanos en cuestión hablan el español y que, según se verá después, emplean todo el prestigio

## TEATRO DE IDEAS

de la democracia norteamericana para seducir a las muchachas:

SPENCER.—Me gustaría enseñarle muchas cosas, Francisca Pizarro. Usted puede y debe ser una criatura libre, sin ataduras.

FRANCISCA.—Todos estamos sujetos a Dios y a la Santísima Virgen de la Romeda.

SPENCER.—Pero Dios...

FRANCISCA.—No se meta en eso. Haga aparatos de esos raros, que de Dios le doy a usted sopas con honda.

En un principio, las dos humildes criadas desconfían. Recuerdan que:

"Nos birlaron las colonias. Y cuando poníamos una firma en un tratado se nos quedaban con lo bueno y nos dejaban a nosotros los Monegros con moros. En cuanto alguien viene a sacar fotografías retratan la entrada de la carretera de Andalucía con dos pobres y no retratan el Edificio España".

Pero los americanos les hablan de un país gobernado por las mujeres, en el que no hay otro destino para los hombres que fregar los platos y morir consumidos por el trabajo. Las mujeres, en cambio, lo pasan estupendamente. Las dos podrían irse a América a ser libres. Juana, envenenada por esas ideas, intenta someter a Antonio, un novio castizo que suele comer de gorra en la cocina con ella y con Francisca:

JUANA.—Y piensa bien que al terminar de cenar te pones un delantal.

ANTONIO.—(Levantándose.) Mira, Juana, no soy tu marido, pero te voy a pegar una bofetada.

JUANA.—(A gritos.) ¿Tú a mí?

ANTONIO.—(A gritos.) ¡Yo a ti! No sé quién te ha metido esas ideas en la cabeza. Pero sabes de sobra que no voy a fregar los platos nunca, pase lo que pase y aunque esté lleno de cadenas. Y si tienes horizontes...

JUANA.—Los tengo... y fuera de aquí.

ANTONIO.—Pues te largas y asunto acabado. Yo puedo ser un sinvergüenza, un cara, un vago, lo que tú quieras, pero tú tienes que ser una santa y estar metida en casa. O te pego tres tiros.

Juana decide, al fin, marcharse a América para ser jefe de Relaciones Públicas. Ella no quiere ser criada. No aguanta que la manden y servir la comida, aunque acepta que su madre y su abuela fueran muy felices siendo criadas. La duda está en lo borrachos e impúdicos que suelen ser los ame-

ricanos, los hombres libres que ellas conocen:

JUANA.—Esta larga es una indecente de aquí te espero.

FRANCISCA.—No es que sea una indecente. Es que es libre.

JUANA.—Yo soy libre y no soy indecente.

FRANCISCA.—Yo te digo a ti que no sé lo que pasa que a los dos días de ser libre se es indecente.

Mientras, americanos y españoles dirimen los méritos de sus respectivas colectividades. En la intención de Paso está, sin ironía ninguna y de modo muy serio, que sean los últimos los que ganen la batalla.

FRANCISCA.—¿Es cierto que habéis mandado dos hombres fuera del mundo?

JUANA.—Cosmonautas. Se llaman cosmonautas. Los ponen a dar vueltas alrededor de la tierra.

FRANCISCA.—¿Para qué?

SPENCER.—Para saber lo que hay en las alturas.

NATHAN.—Y hacemos proyectiles dirigidos. ¡Zum! Aunque el blanco se mueva le atizan al blanco.

SPENCER.—Y cerebros electrónicos.

NATHAN.—Y submarinos atómicos.

LORENZO.—(De pronto.) ¿Te has enterado de que el Real Madrid le ha ganado a la Juventus?

ANTONIO.—Y al Reims.

LORENZO.—Y al Milán... y a lo que se le ponga por delante.

La historia concluye. La pobre Juana, por buscar la libertad, casi es violada por el falso protector americano. Al comprender el error, vuelve al lado de Antonio y emprende la busca de una nueva casa en la que ser criada. Ninguna amargura, sólo una especie de golpe de regla en la mano de Juana por no saberse la lección y haber creído en la palabrería democrática en vez de aceptar el feliz destino que ya fuera de su madre y de su abuela. Bien mirado, los americanos de la comedia sólo están aquí para escapar del duro matriarcado de su patria. El tema, delicado, complejo —¿cómo no recordar, por ejemplo, aquellas colas de gentes parecidas a Juana o a Francisca que yo vi en Palomares preparadas para saber si los aparatos médicos detectaban en ellas alguna radioactividad?— acaba siendo, contra lo que pudiera esperarse, la base de un elogio a la servidumbre. Esta vez, el conflicto no sólo ha sido eludido, sino que se le ha dado la vuelta. ■ J. M.

MALCOLM HANCOCK

