

# PARIS: EL AÑO DE "BODAS DE SANGRE"

Por JOSE MONLEON



«Bodas de sangre» en el Athenée. Escena final. Ha dirigido

**M**ESES atrás, el director del Vieux Colombier, Bernard Jenny, decidió montar, después de la trilogía de Claudel, «Bodas de sangre», de García Lorca. La obra no era en París ninguna novedad. A nuestro dramaturgo lo conocen muy bien —aquí se estrenó «La casa de Bernarda Alba», no representada aún en España— desde la etapa inmediata a la última Guerra Mundial.

Jenny contaba con Germaine Montero para el papel de la madre, y creía que el prestigio —decrecido, pero aún firme— de la actriz le ayudaría a dar cierto carácter a la reposición. El origen español de la Montero y las antiguas relaciones entre la actriz y Federico reforzaban el criterio de Jenny.

Nuestra Antología Dramática del Flamenco ocupó el Vieux Colombier mientras se celebraban los ensayos de «Bodas de sangre». Fue nuestra compañía —nuestros guitarristas, nuestros cantaores, nuestros bailarines y hasta nuestros técnicos— la que grabó los cantos de la mañana de la boda... Por aquel entonces, la versión operística del drama era presentada por Gustav Rennert, el gran director alemán, en el Teatro de las Naciones. Valle había puesto los carteles rojinegros de «Luces de bohemia» —tricornio de la Guardia Civil— en las esquinas de París. Barrault alternaba «Divinas palabras» en el repertorio de su teatro oficial.

Días después, Jenny presentó su montaje de «Bodas de sangre». La crítica fue contradictoria. Hubo muchas objeciones. No al texto, juzgado y generalmente admirado desde años atrás, sino a la ingenuidad, a ciertos efectos pintoresquistas de la representación. Jenny, por su parte, justificaba este desmelenamiento lírico en su afán de servir cordialmente y sin severidades intelectuales la pieza de Lorca. Sin parecerse, el punto de partida, y a veces el de arribada, de «Noces de sangre» del Vieux Colombier, eran —y son— los mismos que gobernaron la representación en el Bellas-Artes de Madrid, con el atenuante en favor del Vieux Colombier que el texto de Lorca es de penosa traducción al francés y supongo que a cualquier idioma.

Y conste que al hablar de analogías Jenny-Tamayo, me refiero a ciertos criterios de espectacularización y no al juego de sus intérpretes.

## El éxito inesperado

«Bodas de sangre» llenó el Vieux Colombier desde el primer día. Germaine Montero tuvo que marcharse a hacer una película y la asistencia de público no decreció. Ahora ha vuelto la Montero. El teatro seguirá abierto durante todo el verano. Bernard Jenny espera llegar, por lo menos, hasta primeros del 64 sin tener que montar otra obra. Se habla, con admiración o censura, de su «Bodas de sangre». Y hace unos días acaba de ser señalado, por un grupo de periodistas, como el mejor espectáculo de la temporada.



«Bodas de sangre». Versión de Michael Auclair. En el papel de Madre, Germaine Montero. (Foto BERNARD.)



esta versión Cavalcanti. El trabajo de este director, deliberadamente recogido y ascético, subraya autenticidades que se perdieron en todos los montajes de la obra hechos este año.

Más de un empresario me ha preguntado: ¿Cómo explica usted el enorme éxito de la reposición de «Bodas de sangre»?

Es lógico que el mundo teatral francés se plantee la pregunta. ¿Qué hay en este montaje del Vieux Colombier, tan discutible, para haber puesto en marcha uno de los negocios teatrales más sanados de la temporada? Jenny me explica que la razón del éxito está en lo que muchos han considerado defectos de su trabajo: en esa espectacularidad cordial que llega a los grandes públicos.

Pero no es cosa de hacer una crítica de estas «Bodas de sangre», para mi gusto demasiado apoyadas en los excesos poéticos de Lorca, en deformaciones pintoresquistas ajenas a la estructura social y psicológica del drama.

## Una compañía española

Durante varios días, los periódicos de París han llevado un recuadro español en su página teatral. Anunciaban «Bodas de sangre», primera representación en Francia de un texto lorquiano en versión original. Cavalcanti, una vieja figura del cine mundial, era el autor de este montaje, ya estrenado en Barcelona y Valencia. Titular de la compañía era Maritza Caballero, a quien se debía el generoso y positivo esfuerzo de la escena española. Los actores eran conocidos en su mayor parte. Otros, nuevos para mí, los había seleccionado Cavalcanti entre muchas caras y muchas pruebas. Veinte intérpretes en total, más el director, Manuel Montoro —su ayudante—, maquinista, electricista y regidor. Todos, con la excepción de Cavalcanti —Maritza ha ganado y perdido mucho dinero en los teatros de nuestro país para considerarla extranjera—, españoles.

Me contaron —en el cafetín vecino al Athenee, donde algunos aprendían a decir «un demi» para pedir la caña de cerveza— que la pieza había sido estrenada en Barcelona con enorme éxito y una asistencia de público peligrosamente mermada a partir de la semana siguiente. Supe que en Valencia no había interesado a nadie. Como si «Bodas de sangre» fuese allí posibilidad teatral de cada día, o lo que es peor y más probable, como si la ciudad careciese de una sensibilidad teatral capaz de pronunciarse, con objeciones si venía al caso, pero activamente, ante el estreno de «Bodas de sangre»!

Supe también que a la compañía le cuesta encontrar teatros en España y que va a ponerse a ensayar una comedia ligera, que sirva de cebo para defender la obra de Lorca. Y para ver de no perder dinero.

¡Pobre teatro español! Una serie de circunstancias, entre las que cuenta la centralización y la falta de cultivo del repertorio —a García Lorca debieran conocerlo todos los que han ido a la escuela—, han acabado por producir consecuencias terribles en el campo de la vida teatral y la vida cultural españolas. No ya en el de la creación —siempre cabe el esfuerzo aislado—, sino en el de la comprensión; en la que

podríamos llamar cultura de los consumidores. Nuestro país no consume apenas cultura. Y la falta de consumo acaba por destruir la necesidad del producto.

Pero volvamos al Athenee, al teatro que dirige François Spira y donde hasta hace unos días se representaba el «Victor», de Vitrac, bajo la dirección de Jean Anouilh. Un precioso teatro en el que, cuando escribo la crónica, trabajan un grupo de actores españoles para un público internacional. Sin protección económica alguna ni amparo de festival. Como una compañía más. Entre la temporada de Valencia y su próximo debut en Vitoria.

## Aplausos para un Lorca distinto

Vi en el entreacto a un corresponsal español. El hombre había llegado cinco minutos antes de que bajase el telón. «¡Qué viejo está Lorca!», fue su único comentario.

Al final, el público aplaudió con insistencia. El telón se levantó muchas veces. Los actores apenas cabían en la pequeña escena del Athenee. Luego el escenario se llenó de abrazos y voces españolas. Había satisfacción. Y, lo que es interesante, no era difícil argumentar las causas de estos aplausos.

En el Athenee, Cavalcanti acababa de presentar un Lorca con propensión al intimismo. Es curioso que después de tantos esfuerzos —empezando por los del propio Lorca, que estructura el drama de un modo disperso, buscando fórmulas y anarquías nuevas— lo que define y defiende los dramas de Lorca sea el rigor que subyace en la fronda lírica. En la versión de Cavalcanti, reducido el juego teatral a un realismo sencillo, sin graves complicaciones estéticas, el texto y los personajes cobran a menudo una gravedad, adquieren unos términos de relación y realismo que se pierden en los montajes regidos por servidumbre a lo «poético» y a lo «espectacular».

No diré que no quepa un montaje de «Bodas de sangre» más rico que éste de Cavalcanti en la materialización teatral e igualmente sincero. Pero lo cierto es que su trabajo, deliberadamente recogido y ascético, subraya autenticidades que se perdieron en todos los montajes que de la obra se hicieron este año. En Francia y en España.

La última escena es un ejemplo. Sólo paredes blancas —el decorador es Guinovart— para servir el texto y la situación dramática inmediata a la muerte de Leonardo y del Novio. Las figuras, casi estáticas. Cada frase con su peso, su medida. El alegato de la Novia —que, inconscientemente, encuentra en el lirismo, en lo «poético», la forma de conciliar su amor a Leonardo y el hecho de no casarse con él por ser un hombre pobre— asegurando una y otra vez que es inocente porque es virgen —«Pero, ¿qué me importa a mí tu honradez?», replica la madre, que se sabe víctima de la patraña moral, poética, social y sensiblera— cobra su dimensión de profunda brutalidad ética, de sinrazón estúpida, en una medida que no vemos en otros montajes más atentos a la hojarasca poética.

Porque, y esto parece relativamente claro, el teatro de Lorca se salvará, en definitiva, por la pureza dramática de los conflictos y por el profundo enraizamiento de los mismos en la sociedad española. Y tendrá en su contra el aluvión de poesía y de surrealismo, a menos —y esto aún no lo hemos visto sobre un escenario— que un director llegue a armonizar las dos vertientes: el realismo poético y la poesía lírica.

A la dirección de Cavalcanti sólo cabe oponer una objeción: los corales recitados. Bien sé que es un mal que está en el propio Lorca: ¿pero no habría forma de ganar mayor agudeza dramática para ellos? ¿No podría intentar romperse su falsedad festiva, su ritmo de cantinela? ¿Por qué no tratarlos dentro de un concepto coral menos «versificados» y más cercano al coro clásico?

## Los peligros del respeto

García Lorca será un dramaturgo rejuvenecido el día que sus textos sean representados con toda libertad crítica en lugar de tratarlos con el temor de ser condenados por su espíritu a la menor transgresión. O por los depositarios del espíritu lorquiano que le sobreviven.

La muerte de García Lorca ha dado a cada una de sus palabras un valor de revelación, como si muerto el escritor fuese matarle de nuevo el discutirle, el afrontarlo críticamente.

En el año de «Bodas de sangre», cuando sólo esta obra y «Yerma» se han representado en España después de nuestra guerra, es bueno tenerlo en cuenta para que García Lorca no renazca definitivamente viejo —como decía el corresponsal español— en la actual realidad teatral española.

## Los actores

Lo mejor de esta compañía de Maritza Caballero, joven y libre de «monstruos sagrados», es su homogeneidad. Se nota que han trabajado de firme. La escuela de todos los actores es análoga, aunque, en este orden, debo señalar la grata sorpresa producida por Manuel Gallardo y Juan Sala en los personajes de Leonardo y el Novio. Cándida Losada y Maritza Caballero dan dos aplaudidas y vibrantes versiones de la Madre y la Novia. María Francés, en la Criada, y Montserrat Juliá, en la Mujer de Leonardo, son otras actrices que deben mencionarse. Figuran también en el reparto Concha Campos, Lola Lemos, María Jesús Lara, Armando Muriel, Isabel Martín, Dolores Losada, Carmen Robles, Manuel Luque, Julián Puertaz, Guillermo Hidalgo, Anastasio Campoy, Ventura Ollé, Pilar Muñoz y Carmen Diaz.

Los veinte se alinearon junto a Cavalcanti para recibir los aplausos de un público, en parte español, que llenaba el Athenee.

España, dicen por aquí, está «de moda en París». En teatro lo registran dos nombres: Valle y García Lorca.