

"Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga", de Rodríguez Méndez, por José Luis Gómez.

Y, sin embargo, a mi modo de ver, se trata de un drama de enorme interés, al menos en el marco de nuestra moderna historia teatral. ¿Por qué? Pues porque el autor ha sabido descubrir unos pulsos de la vida española, ha sabido formular unas situaciones sociales que exceden de la peripetia anecdótica, nos ha dado, en fin, un material que rara vez aparece en los escenarios y en el que, sin embargo, reconocemos una parte sustancial de nuestra memoria colectiva, de nuestro rechazo de la Historia, de esa amargura que subyace en toda visión lúcida —tanto más amarga cuanto más sean los que alcen eufóricos los fusiles y las banderas— de la entidad que llamamos España.

Es esa capacidad la que hace de Rodríguez Méndez —como de Valle o de Baroja, por encima de las apreciaciones formales que determinados críticos pudieron hacer de sus obras y de sus novelas— un autor importante y de "Bodas..." una gran obra del teatro español.

Por lo demás, el que el sainete ande mezclado con el esperpento no es nada nuevo. En el mismo Valle, para desesperación de muchos de sus admiradores —que, por ejemplo, se rebelaban contra todo lo que de género chico descubriría el estreno de "Luces de bohemia"—, ya sucedía otro tanto, aunque don Ramón contara siempre con la invención genial de un lenguaje. Ahora, José Luis Gómez, si-

tuado ante el problema, ha trabajado acentuando al máximo una concepción de realismo que se acerca a Baroja en la misma medida en que se aleja de Arniches. La escenografía, de Carlos Cytrínowski, es ya un elemento decisivo en ese aspecto. La plazoleta ruinoso —bajo los cielos de Madrid de 1898, que son aquí una referencia irónica y dolorosa al refrán popular "De Madrid, al cielo"— es el hábitat o la columna de un grupo de personajes, en cuya marginación se refleja un aspecto de nuestra invertebración social. Por encima del melodrama de unos pocos, de la boda y el fusilamiento de Pingajo, del garrote del Petate y el Salamanca, de la búsqueda de la esquina, de la beata o del tabernero bizzo, de lo que dice éste o de lo que dice aquél, existe una especie de plano o de realidad superior —la nuestra— desde la cual levantamos, como el Diablo Cojuelo, el telón para descubrir una urdimbre de la que "Bodas que fueron famosas..." sólo es una muestra.

Valorar todos los personajes, romper la idea de comarquería, dar la misma importancia a las palabras, a los gestos y a los silencios, hacernos sentir el peso de la soledad, el frío de los amaneceres inhóspitos, la animalidad del lumpen, el tiempo vacío, la gratuidad de los actos, el miedo, la ruina psíquica del grupo social... Y, sobre todo, sentir eso como una parte inseparable de la Historia de España,

de la historia de nuestros Parlamentos, nuestros Gobiernos, nuestros Reyes, nuestros partidos, nuestros golpes de Estado, nuestras Constituciones y nuestros aristócratas. Esa ha sido, me parece, la sustancia poética de un montaje lleno de solidaridad responsable, por lo que pretende y por la seriedad —y lo que ésta encierra de respeto a los demás— con que ha sido realizado.

La obra, situada en el 98, se inserta en los albores de ese no resuelto todavía discurso político de España. Cuando a la "pérdida" de las colonias sucedió el enfrentamiento entre el espíritu de la Restauración y el deseo de partir de la realidad encarnada por esa pobre sociedad popular que llega ahora —entre la estridencia minoritaria— para decirnos, una vez más, que también existe. Aunque ya no viva en la misma cueva ni vayan por las calles soldados mendicantes vestidos de rayadillo. ■ JOSE MONLEON. Foto: GIGI.

## "Drácula", con humor

El espectáculo es un éxito en Nueva York; ahora, con un director técnico, Greg Kayne, que debe conocerlo muy bien, se ha estrenado en Madrid.

Se trata, pues, de un trabajo trasplantado, que, en lugar de

venir de tapadillo —como, de hecho, sucedió durante años, ocultándose la existencia del modelo que "inspiraba" el montaje español—, no sólo aclara su procedencia, sino que le es fiel. Así, al nombre de los dos autores americanos, del traductor y de los dos adaptadores españoles, el programa añade el del director y diseñador de la producción neoyorquina, que pesan decisivamente en el trabajo de Jaime Azpillicueta, el director español:

El fenómeno, que no es nuevo, pero que tampoco es frecuente, no deja de tener interés en la moderna historia del teatro. Frente a la idea de texto dramático, que cada director, en el ámbito de la tradición teatral de su país, monta a su manera, se alza la de "espectáculo teatral" —texto, escenografía, imágenes, ritmos, luces—, tomado como la unidad que interesa reproducir. El texto sólo es una parte del todo —el espectáculo— por el que se interesan las empresas de los diversos países, sancionándose así en términos comerciales el hecho de que la "obra teatral" consiste en un conjunto o combinación de elementos. ¿Qué sentido hubiera tenido, por ejemplo, estrenar en España "Drácula" sin atenerse al modelo de Nueva York?

Probablemente, ninguno. Porque el texto, sin negar el encanto de la novela originaria, está ya trasnochado y lo que vale la pena es el modo escénico de tratarlo, la presencia de una serie de notas —la ironía, la deliberada ingenuidad, el reencuentro melancólico con una época— que pertenecen estrictamente al montaje y cuyas raíces "visuales" se hallan entroncadas en la cultura norteamericana.

"Drácula" parte —y en esa especie de primera contradicción está la clave de su entidad poética— de un propósito general: jugar con el horror. Propósito nada nuevo, al que añade una dimensión que sí es singular: la vinculación formal de la historia del vampiro a una época, la relación entre las imágenes del mito y las imágenes de la década de los veinte, entendido todo ello sin el menor naturalismo y con un divertido ánimo infantil.

El que algunos personajes de la puesta en escena madrileña se empeñen en explicitar la citada relación, transformando la ironía en parodia, en caricatura, es, seguramente, una consecuencia de la general incapaci-

dad de la escena española para el juego, para la ambigüedad intencionada y aparente. Aquí necesitamos definir nuestras intenciones con una rotundidad que es, en el terreno del arte, una manifestación de pobreza intelectual, por cuanto con ella se cierra ese campo abierto a la complicitad, a la ironía y el juego, tan importantes en el hecho teatral, y, más concretamente, en comedias como ésta de "Drácula". Por las carcajadas de algunos espectadores y el trabajo de algunos actores —en especial, Jaime Blanch y Pedro Sempson—, parecía que muchos tenían prisa en establecer "que la obra no iba en serio", que era "cómica", rompiendo así el encanto de un juego en el que sí participaban, por ejemplo, Narciso Ibáñez Menta y José Luis Pellicena —en Drácula—, absurdos y reales, demoníacos e ingenuos, dignos e inverosímiles, que es lo que, claramente, solicita el espectáculo.

Creo que "Drácula" es en América un espectáculo al que acude, sobre todo, mucho público infantil. Quizá eso nos explique el espíritu de la comedia. Aunque en la relación con los años veinte —qué alcoba tan increíble la de la protagonista!— aparezcan muchos elementos que son propios de sensibilidades adultas...

En definitiva, un espectáculo menor, entretenido casi siempre, brillante en su parte final, donde unos juegan y otros no, y que tiene absolutamente a su favor el no engañar a nadie. Esta vez no hay consolaciones eróticas, políticas o de cualquier tipo a cambio de unas mone-

das. Con lo cual no quiero decir, por supuesto, que el gran teatro no deba ser un indagador de conflictos, sino que esta indagación es tantas veces puro oportunismo que uno acepta sin la menor contrariedad la propuesta del divertido y melancólico reencuentro con uno de los grandes mitos literarios de hace medio siglo, último cuadro —en la misma cripta funeraria del vampiro, con los personajes dando gracias a Dios por el buen final del drama— incluido.

■ J. M.

## ARTE

*Hacia tiempo que no veía a Menchu. Y eso de encontrarme con los viejos amigos es algo que yo ya empiezo a echar de menos. ¿Será esa necesidad de encontrarme con los amigos un síntoma de mi propia vejez? No sé, pero los antiguos amigos deberíamos encontrarnos con más frecuencia algunas veces. Cuando supe de la exposición de Menchu en la galería Felipe Santullano, de Madrid, fui a ella, lo reconozco, más con la ilusión de ver a Menchu que con la de ver su obra, que esa ya la veía. Y no: pude ver la obra, pero no la vi a ella. Y a pesar de que el paisaje de Menchu está bastante renovado, no pude evitar en contacto con ellos recordar a nuestra pintora, cuando recorríamos con mi mujer y con algún amigo los paisajes que a ella le gustaban. Yo ya la conocía tanto que adivinaba en dónde se iba a parar y no iba a evitar un comentario: "Mira, mira cómo ahora ilumina el sol aquellos rastros". ¿Menchu es una paisajista? No: Menchu es una pintora. Lo que pasa es que hace paisaje incluso cuando no lo pinta. Recuerdo aquel magnífico retrato que le pintó a su madre, con su sombrero y con su clima burgués, que en rigor era un paisaje vasco. "Porque yo soy vasca", dice ella orgullosamente aclarando alguna duda. Sonríe, pensando en la aclaración. ¿Sería necesario que nos aclarase eso esa irunesa radical?*

### Menchu Gal

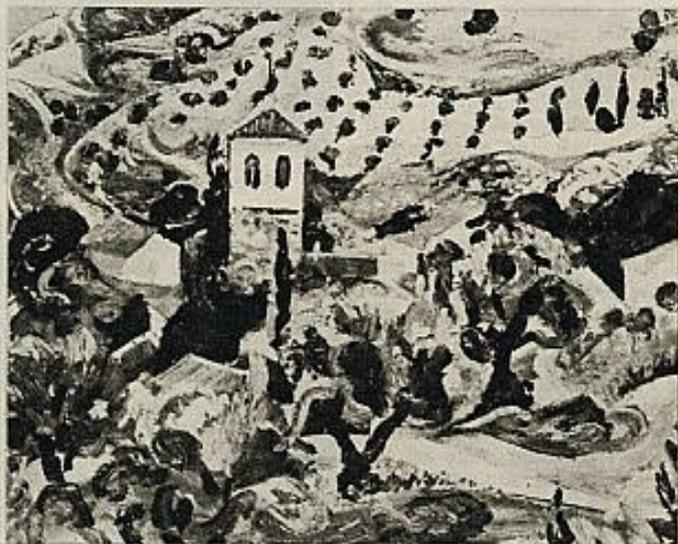
El magisterio pictórico, muchas veces —casi siempre— se alcanza no tanto por descubri-

mientos fortuitos que no están en el horizonte optativo del pintor, sino por la insistencia y la profundización de algo que siempre estuvo latente en su pintura. Era emocionante, en los últimos años de aquel pintor llamado Picasso, verlo volver sobre insinuaciones problemáticas de su juventud y dejarlas resueltas con cincuenta o sesenta años de distancia...

No es eso, no, en el caso de Menchu Gal. Menchu siempre fue una paisajista, incluso cuando no pintaba paisaje. Pero hace años —no pueden ser muchos, claro— su paisajismo estaba más atado. La lección sucesiva de Menchu en estos años

por el aformalismo. No. Ella no pasó de ninguna manera por el aformalismo. Pero el aformalismo, el tiempo histórico del aformalismo, pasó por ella. Y un pintor es un ser histórico que acusa en su mano y en su sensibilidad el aire del tiempo histórico.

Resumiendo: ni Menchu ni ninguno de los pintores paisajistas figurativos de su tiempo se vieron influidos por el aformalismo. Pero las libertades aformales forman parte, evidentemente, de un tiempo histórico y de una sensibilidad histórica que —parece mentira— por muy alejada que estuviere de ellos, era también de ellos. Los que



Paisaje de Menchu Gal.

ha sido la de ir soltándole amarras a las ataduras de su paisaje. La lección de esta exposición es la de la realización de un paisaje en libertad. Parece mentira cómo Menchu insistió en estos últimos años transcurridos de nuestra pintura en continuar siendo eso que para muchos era un minuendo —"escuela de Madrid"—, cómo Menchu insistió en su paisajismo de origen y en su figurativismo de origen, parecerá fuera de lugar hablar de una vinculación menchugaliana a cualquier tipo de nuestro vanguardismo en los últimos años. Y sin embargo...

Y, sin embargo, como Menchu no es tonta, como Menchu no es una carconda de la pintura, como Menchu mantiene los ojos abiertos, ella no ha vivido indiferentemente en estos años vanguardistas. Sería ridículo hablar de una Menchu aformalista. Incluso sería ridículo hablar de una Menchu influida

en aquel tiempo se consideraron enemigos irreconciliables en sus posiciones estéticas, ni eran tan enemigos ni eran tan irreconciliables.

Esa exposición de Menchu, con su dimensión libérrima en ciertas dimensiones del paisaje, me ha servido a mí para descubrir un aspecto del pasado pictórico de nuestra pintura que, estoy seguro, ni ella ni nadie tendría el menor interés en sacar ahora a relucir. Es como uno de esos aspectos del inconsciente que queda ahí enterrado en el mare magnum de todas las cosas visibles, pero que alguien lo extrae sin permiso de quien se somete al análisis. Dios me libre de considerarme un analista del inconsciente pictórico. Pero las cosas están ahí: Menchu Gal es una pintora de nuestro tiempo. Nuestro tiempo es el tiempo aformalista. Y ella no va a ser más papista que el Papa. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

