

do estaba en momento óptimo. No sería justo que ahora se repitiera el naufragio.

El LP innominado de **Mirasol Colores** (RCA PL-35195) también parece más definitorio que "La Boquería", su predecesor. Estamos ante un grupo menor que se divierte tocando música del Caribe; lamentablemente, si se conoce a los salseros originales, las interpretaciones de Mirasol Colores resultan endeables y huecas. En este LP se han decantado hacia piezas instrumentales igualmente livianas, pero mucho más tolerables: es "jazz-rock", pero en una onda tropical y perezosa, que complace al oído en pequeñas cantidades. ¿El resto? "Colgadito por el mundo" es una divertida canción que aniza con la línea valenciana de los días en que Manuel Joseph hacía de voz solista mientras que "El bolero, qué risa me da" tiene una letra embarazosamente sermoneadora y un soporte instrumental deslavado. Esas son malas costumbres que no se arreglan con mayor tiempo de grabación ni con el apoyo de una gran empresa fonográfica. ■ **DIEGO A. MANRIQUE.**

TEATRO

López Aranda, catorce años después

Dice López Aranda en la antecrítica de la comedia que la pregunta más repetida de sus entrevistas es: "¿Cómo es posible que un dramaturgo que con sus dos primeras obras originales, 'Cerca de las estrellas' y 'Noches de San Juan', obtiene los Premios Nacionales de Teatro Calderón de la Barca y Lope de Vega no vuelve a estrenar durante catorce años?". Y la respuesta, según el autor: "Esta pregunta debe ser contestada por los diversos comités de censura que durante todos estos años fueron prohibiendo mis obras".

Nos encontramos, pues, ante un nuevo testimonio de lo que fue la vida del escritor en los

años de la dictadura y de lo que ha supuesto —aunque muchos se empeñen, en nombre de las carencias, en olvidarlo— el cambio de la realidad política española. Testimonio que, además, tiene en este caso el interés de proceder de Ricardo López Aranda, cuya proyección pública no fue precisamente la de un escritor amordazado.

Es una pena que en la misma antecrítica no nos aclare López Aranda la fecha en que escribió "Isabelita, la miracielos", que ahora acaba de estrenar. Algunas frases, quizá no muy felices —y hasta contradictorias con lo que escribe en la antecrítica—, dichas por los personajes en torno al desmadre liberal que "padecemos", y del que vendría a ser un ejemplo la misma historia que se nos cuenta, prueban que la obra ha sido acabada en nuestros días; pero no está claro si se trata de retoques superpuestos a un texto anterior —a uno de los textos prohibidos de que nos hablaba el autor— o si toda la comedia ha sido escrita ahora.

El punto es importante. Por-

que, aun cuando no quepan generalizaciones radicales y cada comedia y cada autor deban analizarse por separado, es evidente que nos hallamos, una vez más, ante un teatro cuya contemplación es inseparable de las circunstancias que postergaron su estreno. Ante un teatro que, de algún modo, se sobrevive, a veces con vigor, otras malherido y otras con la huella demasiado palpable de su vejez, ya sea temática, ya sea poética.

Este último es el caso de "Isabelita la miracielos". Y me parece interesante subrayarlo porque, a menudo, tendemos a sospechar que una serie de obras han podido quedarse atrás por sus temas y sus referencias, sin comprender que, en última instancia, lo que determinará decisivamente la supervivencia o transitoriedad de cada una de ellas será su rigor y su poética. Lo que define a cada época no son tanto los temas —que, bien mirado, son casi siempre los mismos a través de todas las edades— como el modo dramático de tratarlos; y la razón por la que, a mi modo de

ver, "Isabelita la miracielos" es una obra del pasado, reside en que, por encima del desparpajo verbal y de ciertas audacias anecdóticas, se sujeta a una poética —a un tratamiento de los personajes, de los comportamientos, de las relaciones— anclada en lo que un día pudo parecer vivo, pero es ya, con la perspectiva del tiempo, cliché o estereotipo. El lirismo del lenguaje navega entre las comedias de Mihura y las de Ruiz Iriarte, sin la frescura que tuvieron los modelos. De Mihura, sobre todo, hay mucho en la comedia: desde su sentido de lo fantástico, que procede directamente de "La bella Dorotea" y de otras comedias situadas en la misma vertiente, hasta la concepción de algunos personajes, como esas dos pobres prostitutas, que recuerdan, con menos gracia y más sal gorda en el lenguaje, a las de "Maribel y la extraña familia". ¿Y cómo no asociar el personaje de Amparo Baró, la tonta del pueblo, al que la misma actriz hiciera en "Los buenos días perdidos", de Antonio Gala?

Inesperadamente, el reparto, formado por un conjunto de primeros actores, muy vinculados a los éxitos de la etapa anterior, resulta escasamente convincente. No ya por la abismal diferencia de estilo entre unos y otros —¡Asunción Sancho y Vicente Parra en una misma escena dramática!—, sino, en su conjunto, por una tosquedad que ni siquiera salva cuanto pudiera contener la comedia de juego, de historia imaginaria. ¿Se debe a un error de Víctor Andrés Catena o a la propia comedia? No sé. Lo que sí parece claro es que dada la "incredibilidad" de la obra, el acento naturalista, directo, sólo podía contribuir a subrayar su falsedad.

A uno le duele escribir esta crítica. Porque nada más justo que la vuelta de un autor, tras catorce años en los que, prohibido reiteradamente por la censura —según nos cuentan—, sólo estrenó algunas adaptaciones. ¿Y cómo no aplaudir a un teatro que se embarca en esta empresa?

Pero el reencuentro con el teatro y los autores prohibidos es un tema delicado, en el que, precisamente para poder defen-



der cuanto deba ser defendido, hay que pronunciarse claramente ante lo que deba ser cuestionado. Nos va en ello la comprensión de un importante movimiento, definido y unificado hasta ahora las más de las veces —lo cual es lógico, pero falso, porque el hecho califica a la Administración de la época, pero no a las obras— por haber sufrido los atropellos de la censura.

La obra dejaría en pie otra acusación contra la vida política española, porque, a fin de cuentas, si el tercer estreno de López Aranda se ha producido a los catorce años del primero, es del todo lógico —y de ello el autor es una víctima— que su obra no acuse la madurez propia del ejercicio libre y sostenido de su vocación de dramaturgo. ■ JOSE MONLEON.

Lope, en el Martín

Reiteradamente, hemos comentado en estas páginas la falta de interés por nuestros clásicos, intentando apuntar algunas de las causas. De ahí la sorpresa que causa —al margen de cualquier juicio crítico— el ver la "Fuenteovejuna", de Lope, en la programación del Martín.

La verdad es que la aventura de la actriz Mari Paz Ballesteros y de su marido y director, Vicente Sainz de la Peña, tiene mucho de locura. Coger el Martín, rodearse de unos cuantos actores discretos y, con escasos materiales, lanzarse al ruedo con "Esperando a Godot", para seguir luego con "Fuenteovejuna", teniendo a Strindberg en el horizonte, es un programa que muy pocos se atreverían a poner en práctica. Sólo el "Lástima que sea una puta", por la estridencia del título y por no conocerlo nuestro público, despierta "a priori" —al margen de lo que resulte después—, entre los cuatro dramas seleccionados para la temporada, el tipo de curiosidad que suele preceder a los éxitos. A la vista de las otras tres obras, uno juraría que el Martín es un teatro fuertemente subvencionado, creado para llevar hasta sus últimas consecuencias el atrevido lema "El teatro es cultura", con que ha definido sus propósitos. Si nos dijeran que no era así, uno pensaría en mecenazgos empresariales, en la acción cultural de las organizaciones políticas —¡que tantísima falta hace en medio de tanto chillido!—, o, incluso, en la existencia de un equipo de personas capaz de so-

portar, en fraternal cooperativa, las angustias del martirio. Cuando luego uno se entera que ni las subvenciones son puntuales y decisorias, ni el contrato con la empresa de local difiere de los normales, ni hay mecenazgos, ni partidos, ni sindicatos, ni equipo compacto de actores, no puede menos que estremecerse ante la generosidad de ánimo con que Mari Paz Ballesteros y Vicente Sainz de la Peña se han planteado la más importante de sus experiencias profesionales. Sin embargo, la temporada de "Esperando a Godot", que los más auguraban catastrófica, fue más que aceptable. Incluso, atendidas las características de la obra y el tiempo que estuvo en cartel, podría calificarse de un éxito. Ahora le ha llegado el turno —"más difícil todavía"— a "Fuenteovejuna"...

¿En qué términos puede plantearse el Martín un montaje de la obra de Lope?

Evidentemente, habrán de tener poco que ver con la espectacularidad que, pongamos por caso, desplegó José Tamayo cuando presentó la misma obra en el teatro Español. Ni el breve escenario ni la economía del Martín lo permitirían. El intento ha de ir por otros caminos. Se trata, reduciendo al mínimo el reparto, confiando a cada actor —salvo los dos o tres fundamentales— varios papeles, de contar nítidamente la historia de "Fuenteovejuna" y de hacer una valoración ideológica de los distintos personajes. En función del primer objetivo, la puesta en escena procura, ante todo, asegurarse la transmisión del texto, ordenando unos movimientos sencillos, cuyo convencionalismo —salvo alguna que otra escena aislada, inesperadamente naturalista— se asume

como parte de la poética del espectáculo. Extremo éste en el que se echa de menos, en varios personajes, la presencia de una mayor autoridad actoral, ya sea por limitación de los propios intérpretes, ya sea porque la dirección no ha conseguido definir los distintos cometidos. Y cuando digo "mayor autoridad" no me refiero, naturalmente, a ese brío recitativo con que muchos han identificado la interpretación de la tragedia.

En cuanto a la valoración ideológica de la obra, la resultante de la colaboración entre Juan Germán Schroeder, el adaptador, y la dirección de escena es evidente. Primero, se introducen varios textos en "off", que explican el marco histórico de los hechos y subrayan el carácter épico de la obra y de la mayor parte de su montaje. Y, segundo, se aclara que el pleito entre la Monarquía y las órdenes militares, entre los partidarios de Isabel y doña Juana, manipula por completo la acción del pueblo de Fuenteovejuna. El viejo debate sobre el carácter revolucionario de la obra o su función de propaganda monárquica, queda desbordado por la caracterización que se hace de Isabel y Fernando, bastante más dispuestos a entenderse con el maestro de la Orden de Calatrava que con el pueblo de Fuenteovejuna. Las escenas de la tortura reafirman en todo caso que a los Reyes —unos Reyes jóvenes, inseguros, en nada semejantes a la pareja solemne de otras veces— les preocupa castigar a quienes se han rebelado contra la autoridad antes que discutir y reconocer públicamente los abusos de esa autoridad... La obra se vuelve así, sin necesidad de suprimir la escena final —que ha sido el recurso más fácil, cuan-

do se ha querido defender la interpretación democrática del drama—, en una pieza políticamente nítida, mostrando hasta dónde el pueblo es defraudado. La salida de dos personajes de escena, apenas el Rey descubre su juego político —la posibilidad de entregar nuevamente la ciudad a la orden, ya sometida—, sería el elemento introducido por Sainz de la Peña para acabar de aclarar ese significado...

Yo no sé cómo será vista y analizada esta interpretación política, en la que median, a buen seguro, muchos sentimientos que quizá son más de nuestra época que de Lope. Yo no veo ningún mal en ello. Antes al contrario. Porque ese es el único camino por donde los clásicos volverán a ser tales, es decir, contemporáneos... ■ J. M.

CINE

"Las rutas del Sur"

Joseph Losey es un viejo observador de los problemas sociales de nuestro momento. Su preocupación no ha tenido connotaciones abiertamente políticas, pero sí ha ofrecido a cambio una perspectiva psicológica sobre hombres afectados por problemas políticos o situados en un lugar donde su rol social era determinante. La observación de esas crisis personales es para Losey el ángulo necesario para entender razones de muchas de las cosas que nos ocurren. Su trabajo, de cualquier forma, ha sido siempre más entomológico que revulsivo. De ahí, por ejemplo, el presunto fracaso de "El asesinato de Trotsky" o de "Mr. Klein": refiriéndose a acontecimientos históricos de gran importancia, Losey parecía minimizarlos al elegir ese ángulo de visión por el que eran las personas concretas y no su significación política lo que le importaba.

Al referirse ahora a los viejos militantes comunistas españoles en el exilio, a su pérdida de referencias concretas, al agotamiento de su resistencia durante la época de Franco, a la decepción posterior al descubrir que éste moría de forma pacífica, al descubrimiento de una

"Fuenteovejuna", de Lope de Vega.

