

del 62, un programa del Royal Court con dos piezas breves del mismo autor; del 59, «Raíces» y «La cocina», de Wesker; del 62, «Patatas fritas a voluntad», también de Wesker; del 58, «Un sabor a miel», de Shelagh Delaney, y del 61, «La colección», de Harold Pinter... Lo que quiere decir que «El realquilado» pertenece a un movimiento que alcanzó su plenitud hace más de una década.

Sabido es, por lo demás, que, aparte de la común voluntad de acabar con el tono literario, intelectualista, aristocrático, y un poco sofisticado, de los Priestley, Coward, Rattigan, etc., para poner en su lugar una imagen bastante más cruda e inmediata de la sociedad inglesa, el movimiento de los «jóvenes airados» contó con dramaturgos de muy diverso estilo y perspectiva crítica. Joe Orton pertenece, ateniéndonos a «El realquilado», a la vertiente naturalista que tipifica, sobre todo, la conocida trilogía de Wesker. Con la diferencia de que si el autor de «Raíces» intentaba —y utilizó el verbo en pretérito, porque el último teatro de Wesker registra un sensible y paulatino cambio— ahondar en las razones sociales que incidían sobre el comportamiento de los personajes, Orton se queda en el caso singular, en la sorda agonía de cuatro individuos enclausurados.

El hecho de que uno de esos cuatro personajes aparezca bien traído y aluda alguna que otra vez a su prosperidad material es la única vía de comunicación entre el drama particular y la sociedad. Comunicación demasiado anecdótica para que situemos a Orton al lado de Wesker o, incluso, de Osborne, de quienes le separa la perspectiva crítica, más política y global en el caso de

los dos citados, más ceñida a la relación inmediata, a la lucha psicológica, a la crueldad enfermiza, en el drama de Orton.

Tampoco, si nos atuviéramos al estilo, podríamos emparentar a Orton con Pinter, un dramaturgo menos lineal en la concepción de la realidad y amigo de someter lo acaecido y lo posible, el acto y el deseo, a una misma luz de incertidumbre. Acaso tendríamos que pensar en «Un sabor a miel», aunque Orton sea un autor menos abierto, menos lírico y bastante más brutal, que Shelagh Delaney...

«El realquilado» es un drama sórdido, entre personajes terriblemente solos. Incluso hay un crimen, que la hija y el hijo del asesinado renuncian a descubrir a la Policía por amor al criminal. Un amor que escapa a las coordenadas habituales y que uno no sabe cómo nombrar; porque, dado el desamparo radical de los personajes ortonianos, el único valor posible es esa extraña, primaria y dolorosa relación que los empareja. ¡Qué abismo no separa la homosexualidad de este drama de la parodia habitual!

Cerca de mí, un espectador —un puritano espectador— calificó varias veces el drama de porquería. Prueba, me parece, de que no lo entendió en absoluto. Como tampoco lo entendieron quienes acogieron con sonrisas —y en ello jugaron su negativo papel ciertos reflejos condicionados por la imagen que se tiene de Laly Soldevilla— algunas desoladoras escenas de la obra. La óptica con que este teatro debe verse es otra; justamente de la reivindicación de esa otra óptica, de la voluntad de testimoniar, sin alegría alguna, sobre las oscuridades generalmente inexpresadas, nace el concepto y

la poética de los «jóvenes airados». La conocida muerte de Orton, asesinado por su amigo, que se suicidó inmediatamente después, prueba, en todo caso, que no se trata de «escandalizar al respetable», sino de revelar una realidad generalmente enmascarada a los espectadores. No, el drama no ha sido escrito ni para invitar al juicio moral de sus personajes ni para divertir a nadie, sino para aproximarnos a la vida de unos seres absolutamente patéticos.

Dicho esto, conviene añadir que, al menos vista la obra hoy, a «El realquilado» le sobra cierta truculencia argumental, cierta exageración anecdótica, cierta acumulación de elementos incidentales, que parecen escapar al verismo estilístico del drama. Contradicción que conduce a veces al melodrama y al tremendismo innecesario. Acaso, aun dentro del estimable tono de la dirección y del reparto, la obra no deje de plantear una serie de problemas difíciles de resolver en nuestros escenarios. Bastaba asistir al ajuste de espectadores ya alzado el telón, u oír la estridencia de las cortinas movidas por los acomodadores, para saber que en «El realquilado» hay una serie de peticiones opuestas a la ligereza con que aquí se despacha la representación teatral.

Es justo decir, en todo caso, que Laly Soldevilla, en su papel de mujer cuarentona, enajenada y reducida a las necesidades afectivas más primarias, fue la más convincente y sincera del reparto. A su favor tuvo el mejor personaje de la obra —y no deja de ser sintomático que sea una mujer, dada la personalidad de Orton—, el más desvalido; en contra, ciertas asociaciones cómicas hechas por el público que confundían la significa-

ción de su comportamiento. De Tony Isbert, Andrés Mejuto y Pedro Civera podría decirse, en términos generales, que hacen un trabajo poco interiorizado; que llevan la obra adelante sin que sintamos su verdad. Aunque en este punto siempre cabrá interrogarse si ello se debe al melodramatismo de «El realquilado» o si, por el contrario, será este no vivir la parte lo que resalta esa discutible dimensión de la obra.

En cuanto a la puesta en escena de Angel García Moreno, creo que es uno de sus mejores trabajos. Aunque, como digo, falte a veces la angustiosa soledad personal que está más allá de la anécdota. ■ JOSE MONLEON.

«Una rosa en el desayuno»

La mayor parte de los «vodeviles» ofrecidos al público español durante años se han apoyado siempre en un interés equivocado: por un momento parecía que la moral establecida se había salido de madre, hasta que, finalizando la comedia, todo volvía a su lugar. La muchacha aparentemente ligera —ahí está el ejemplo de la última comedia de Santiago Moncada— era virgen; el calavera, un ingeniero de Caminos, y la confusión entre la «gente respetable» y la «que no lo era», un desorden transitorio.

El procedimiento responde a una curiosa mecánica social. Permite a los públicos conservadores, a través de los diversos grados de identificación con los personajes que se dan en el teatro, que participen en ciertas «orgías», vueltas inocentes en el desenlace. Lo que sí, en última instancia, genera un material de escaso interés dramático, expresa a menudo las profundas contradicciones de un sector que tiene

que arregárselas para vivir con una moral y gobernar con otra.

Atendiendo a estos antecedentes, «Una rosa en el desayuno», de Barillet y Grédy —los autores de «40 quilates» y «Flor de cactus», dos obritas que conocieron un gran éxito de público—, es un «vodevil» sociológicamente sintomático. De alguna manera, los autores conservan un residuo del viejo procedimiento, y mezclan un leve juego sentimentalista a la concepción puramente «vital» de la pareja. Pero la cosa no pasa de mínima concesión a los espectadores púdicos, porque cuanto define la anécdota de «Una rosa en el desayuno» podría encerrarse en la idea de que para hacer el amor basta que dos personas se gusten. La larga preparación del «ligue» entre los protagonistas, más o menos cándidos y propuestos al público como personajes simpáticos en los que identificarse, se entrecruza con radicales aventuras marginales que jamás se hubiera permitido el viejo patrón. Lo que quiere decir, amigo lector, que hasta los sectores más conservadores han comprendido que entre hombres y mujeres las cosas suceden sin arrastrar los consabidos problemas de otras épocas.

¿Quiere ello decir que «Una rosa en el desayuno» es una buena comedia? En absoluto. ¿Una comedia, entonces, progresiva, liberal? Tampoco lo creo. Porque si la vieja moral estaba llena de mentiras, tampoco parece que esta reducción de hombres y mujeres a simples partes del acto sexual sea nada maravilloso.

Los seres de «Una rosa en el desayuno» son, en efecto, una especie de tarados mentales, personajes de guateque, que quizá hacen el amor como único recurso para sentirse vivos.

En todo caso, dentro de su vacío radical, de su bobería, la comedia, dirigida con habilidad y sentido del ritmo por Gustavo Pérez Puig, interpretada con comunicativa vitalidad por María José Goyanes, Emilio Gutiérrez Caba, África Prat, Mercedes Sampietro, entre otros compañeros de reparto, decorada por Antonio Cortés, con la aparatosa modernidad que venía al caso, queda como un testimonio del sinvivir de nuestros días. La animalidad puede ser, frente a tanto dogma, un buen componente de la rebelión. Pero, ¿a qué confundir la libertad con esa despersonalización, con esa trivialidad de conejera? ■ JOSE MONLEON.

La «Semana Trágica», en la voz del pueblo

El estreno, en Barcelona, de la *Semana Trágica*, de Lluís Pascual/Guillem Jordi Graells, por el Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeo de Santis, ha constituido un importante acontecimiento teatral, y aun ciudadano, que creo quedará inscrito como una de las fechas más destacadas del teatro catalán de estas últimas décadas.

¿Qué fue la *Semana Trágica*, contada en la voz de su protagonista, el pueblo?, es la frase que podría, quizá, resumir el espíritu de dicho intento de narración de ese acontecimiento histórico trascendental de la Cataluña contemporánea que fue, en Barcelona y en otras ciudades catalanas, la semana del 26 de julio al primero de agosto del año 1909.

El día 26 de julio de 1909 se inició en Barcelona y otras localidades obreras de Cataluña una huelga general organizada como movimiento de protesta contra el

envío de obreros en edad militar y de reservistas a Marruecos para combatir en una impopular guerra colonial. Dicha huelga desembocó en una semana de revuelta armada y de feroz ataque a las propiedades de la Iglesia, semana que la historia conoce con el nombre de «Semana Trágica».

«Semana Trágica», en efecto, pero no en el sentido acuñado por la historiografía oficial burguesa, sino por el «trágico» desenlace de unos hechos protagonizados por un pueblo que intentaba apropiarse la historia, de esa «historia como esperanza» de la que nos ha hablado Josep Fontana en su último libro.

La importancia política de los acontecimientos de Barcelona en 1909 es muy grande. Es la coyuntura histórica en la que se consolida el catalanismo burgués y empieza a tomar fuerza un nacionalismo de izquierdas de base social pequeño-burguesa. Es la coyuntura histórica en la que un proletariado joven influido por esa forma de populismo anticatalanista que fue el lerrouxismo, hace oír su voz con fuerza y salta a la calle en protesta por la guerra colonial y en defensa de sus reivindicaciones. Pe-

ro no nos vamos a extender ante unos hechos sobre los que el lector interesado encontrará una excelente información en el libro de la historiadora norteamericana Joan Connelly Ullman (*La Semana Trágica*, Ed. Ariel, Barcelona, 1972), libro que reconstruye minuto a minuto el desarrollo de los acontecimientos políticos de dicha semana y que ha sido utilizado como texto de referencia por los creadores y actores de esta obra teatral.

Obra teatral que, en mi opinión, tiene el primer mérito de contribuir a reconstruir esa «memoria histórica» colectiva tan maltrecha por algunos acontecimientos históricos que aplicando la psicocirugía han manipulado nuestro cerebro colectivo. Recuperar un pasado histórico del que nadie nos ha hablado ni en la escuela, ni en el instituto y que apenas ha asomado cabeza en la Universidad, es urgente tarea común en la que, ¿por qué no?, el teatro puede y debe jugar su papel.

Pero la *Setmana Trágica* de Pascual/Graells no es una simple reconstrucción histórica que mediante imágenes nos narraría los acontecimientos de 1909. Se

trata de una verdadera narración dramática, inteligentemente construida y hecha desde el punto de vista de los que en la calle fueron los protagonistas de la *Setmana*. Ellos son quienes nos explican los hechos tal y como los vivieron. Ello constituye el segundo mérito de esta obra teatral, que ha hecho revivir, a los que vimos las extraordinarias representaciones de 1789 y 1793, realizadas por el Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine en la Cartoucherie de Vincennes (París), esa impresión de la historia «vívida» que nos es contada por sus protagonistas. Unos protagonistas que no son, en primer plano, unos personajes históricos más o menos conocidos, sino las masas, verdaderos actores y forjadores de la historia.

Esta nueva concepción del teatro exige un espacio escénico distinto del del teatro tradicional, espacio escénico que para este tipo de narración histórica fue ya inventado por el Théâtre du Soleil para sus representaciones sobre la Revolución francesa. Se trata de suprimir el escenario tradicional y crear una serie de espacios escénicos que envuelven al espectador, dándole esa im-

presión de «totalidad», y no de «unidimensionalidad», que tienen los acontecimientos de la vida real. Lluís Pascual nos cuenta que su proyecto inicial era el de representar el espectáculo en el *Born*, antiguo mercado central de Barcelona, actualmente desahucado, llenándolo de barricadas y de actores, de calles y de conventos. El público iría evolucionando y siguiendo la cantidad de escenas que simultáneamente se le presentarían ante sus ojos. Al no ser posible este proyecto, el excelente escenógrafo catalán Fabià Puigcerver (autor del espacio escénico de *Yerma*) ideó un nuevo espacio escénico que recuperaba, al menos en parte, la idea original del Théâtre du Soleil, adaptándolo a las nuevas condiciones del local elegido (el popular local del Casino de l'Aliança del Poble Nou). Este espacio escénico de Puigcerver, que constituye el tercer mérito de esta obra, suprime el escenario tradicional, cerrando el espacio destinado a los espectadores por los cuatro costados y disponiendo una estrecha pasarela limitada por un lienzo blanco que sirve de telón de fondo a los actores. Ello tiene, sin embargo, el inconveniente de dar mayor rapidez al espectáculo (actor y espectador) si lo comparamos una vez más a la creación de Ariane Mnouchkine.

Con todo, y a pesar también de ciertos esquematismos o inevitables «partis pris» en el tratamiento de la información histórica (los viejos tópicos de siempre sobre el lerrouxismo, un tratamiento insuficiente de la figura y de la obra de Francesc Ferrer Guardia, etcétera), la *Setmana Trágica* constituye una positiva experiencia y un camino a seguir para acercar el teatro al pueblo. ■ JOAN SE-NENT-JOSA.

LIBROS

AGATA, OJO DE GATO, J. Caballero Bonald. Barral. CADA CUAL QUE APRENDA SU JUEGO, J. A. Labordeta. Júcar. EL MEDICO RURAL, Felipe Trigo. Turner. ANTES DE AYER Y PASADO MAÑANA, José Bergamín. Seix-Barral. LOS THIBAUT (2), R. Martin du Gard. Alianza. RETRATOS DE WATERGATE, M. McCarthy. Anagrama. ORTO Y OCASO DE SEVILLA, Antonio Domínguez Ortiz. Universidad de Sevilla. COSAS DE ESPAÑA, Richard Ford. Turner. PRONTO SABRE EMIGRAR, Víctor Canicio. Laia. LOS ORIGENES DEL TOTALITARISMO, H. Arendt. Taurus. LOS LENGUAJES TOTALITARIOS, J. P. Faye. Taurus. LA QUIEBRA DE LA MONARQUÍA ABSOLUTA, J. Fontana. Ariel. LA ESPAÑA DEL SIGLO XX, Tuñón de Lara. Laia. LA LUCHA DE CLASES EN EL APOGEO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA, Daniel Guérin. Alianza. DIALOGO EN EL INFIERNO ENTRE MAQUIAVELO Y MONTESQUIEU, M. Joly. Munchik. HUMANISMO TEORICO, PRACTICO Y POSITIVO SEGUN MARX, García Bacca. Fondo de Cultura Económica. LA FABRICACION DE LA LOCURA, T. S. Szasz. Kalros. PERFILES SIMBOLICO-MORALES DE LA CULTURA GALLEGA, C. Lison. Akal. ANTROPOLOGIA SOCIAL, Juan Maestro. Akal.

CINE

Madrid

PEPPERMINT FRAPPE, Saura, y EL ESPIRITU DE LA COLMENA, Ericé (Bellas Artes). EL FUEGO DE LA VIDA, Troell (Galileo). ROCCO Y SUS HERMANOS, Visconti (Palace). AMOR, Makk (Peñalver). LA MUJER DE JUAN, Bellon (Pompeya). AL ESTE DEL EDEN, Kazan (Duplex, Sala 2). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armijnán (Azul). LAS AVENTURAS DE JEREMIAH JOHNSON, Pollack (Duplex, Sala 2). CANTANDO BAJO LA LLUVIA, Kelly-Donen (Ideal). EL CASO MATTEI, Rosi (Las Vegas-Vallehermoso). CHINATOWN, Polanski (Paz). JUEGOS PROHIBIDOS, Clement (Roma). KLUTE, Pakula (Espronceda). LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Luchana-Richmond-Torre de Madrid). SUEÑOS DE SEDUCTOR, Ross (Bristol). TERESA LA LADRONA, Di Palma (Argentina-Fátima-A Jorge Juan-Metropolitano-Niza-Pavón-Voz). VERANO DEL 42, Mulligan (Coliseum). Filmoteca Nacional: Véase programación diaria.

Barcelona

UN SABOR A MIEL, Richardson (Alexis-Ars). TAKING OFF, Forman (Ars). LA QUIMERA DEL ORO, Chaplin (Balmas). LA MUJER DE JUAN, Bellon (Moratín). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armijnán (Cataluña). CHINATOWN, Polanski (Urgel). JUNIOR BONNER, Peckinpah (Atlántico). LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Alexandra). ¿QUE ME PASA, DOCTOR?, Bogdanovich (Ambos Mundos-Bosque-Palacio Balañá). TAL COMO ERAMOS, Pollack (Aribau). VERANO DEL 42, Mulligan (Fantasio). Y, ¿CUANDO LLEGARA ANDRES?, De Sica (Barcino). Filmoteca Nacional: Véase programación diaria.



Escena de la «Setmana Trágica», de Pascual-Guillén-Graells.