

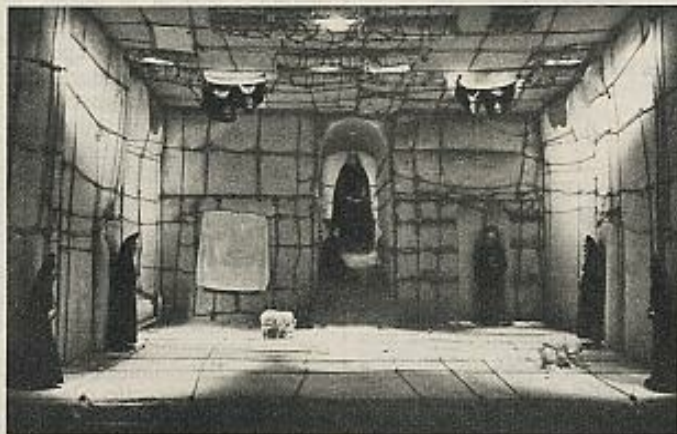
ellos los de Roma y de Belgrado...

Era lógico que, con estos antecedentes —una crítica europea favorable y la afirmación por parte de la portuguesa de tratarse de uno de los mejores espectáculos producidos en aquel país—, Facio se dispusiera a repetir el montaje en España con un reparto español. Pero alguno de los herederos "determinantes" de Federico entendió que el director se había tomado demasiadas libertades con la obra y el permiso fue denegado. Se produjeron los consiguientes asomos de polémica. Hasta que, pasados unos años, Facio consiguió al fin el permiso de los herederos y ha podido así ofrecer su visión del drama de Federico. ¡Y qué mayor prueba de la vigencia del teatro de García Lorca que los renovados, heréticos y recientes montajes de sus obras!

Importa aclarar todo esto para eliminar del juicio la más leve acusación de oportunismo. Otros hay que, en sus trabajos y sus escritos, muestran una milagrosa necesidad —digo lo de milagrosa por lo de súbita— de declarar que cuanto nos rodea debe ser cambiado. En última instancia, si el pensamiento no es capaz de articular la argumentación de esa necesidad, siempre cabe, por lo que al teatro se refiere, recurrir al "impúdico" desnudo. Con lo que, en última instancia, el teatro, al "vender sensaciones de libertad" en lugar de cuestionar las relaciones, las ideas y aun la educación sentimental —es decir, la cultura— de nuestro mundo, no consigue escapar del marco de intereses pequeño burgueses. Se trata, simplemente, de buscar el equilibrio para que todo siga igual; de conseguir que cierto sector encuentre en el teatro —puesto que de teatro hablamos ahora— las formulaciones que le permitan sentirse en la vanguardia de la "liberación" como antes estuvo en la vanguardia del "orden". Pero el drama global de la sociedad española es otro.

Creo que estas o parecidas consideraciones vienen muy a cuento en el contexto de nuestra actual temporada, espejo, como es lógico, de amplios fenómenos sociales. Y pueden ser también un punto de partida para subrayar que la puesta en escena de "La casa de Bernarda Alba" es la culminación de un discurso que Ángel Facio viene haciendo desde años atrás. Si, en su primera época, "Las coplas de Juan de Buenalma" ya fueron —en sus representaciones más o menos aldeanas y nunca en su

inoportuna acomodación a los teatros de las capitales, o menos aún, en su postrera e infausta resurrección del Benavente— una especie de animosa campaña nacional contra el teatro pulcro y mojigato, creo que el montaje de "La boda de los pequeños burgueses", de Brecht, merece situarse, tanto por su calidad escénica antirretórica y su rigor antibonito, como por el tratamiento crítico de los temas, entre las obras más seriamente hechas y más ferozmente insumi-



"La casa de Bernarda Alba", en el montaje de Facio.

sas del teatro español de los últimos años. Allí estaba ya el rechazo de la represión sexual, la condena de la concepción autoritaria de la familia, la denuncia del papel social de la religión, la repulsa de las razones económico-políticas de la afirmación clasista pequeño burguesa, la presentación ante el espectador de la doble imagen de la vida española: la verdad y la apariencia. Y si esto lo hacía con una obra alemana, aunque fuera de Brecht, ¡qué elementos no habría de ofrecerle "La casa de Bernarda Alba", de Lorca, para llevar adelante eso que ya no sabemos si es dolor o asco de España!

En la casa-cárcel-capilla de Bernarda, forrada de gomaespuma blanca y sujeta por un entramado de cuerdas, con desgarraduras como puertas y la misma Bernarda sentada en una especie de hornacina central, las mujeres tejen su agonía. Los hilos son siempre visibles a través de la interpretación y de la puesta en escena: el dinero y la religión son las bases sociológicas de la división en clases, de la división dentro de cada clase y de la división dentro de cada individuo. En definitiva, el valor social cimero es el capital al que tanto la religión como la norma-

tiva de las apariencias no hacen más que servir. La honra es entendida no como una manifestación de la virtud —según lo fue en su origen—, sino, según ocurría ya en nuestro teatro del XVII, como una expresión del "sitio" social. Al igual que en nuestro teatro clásico, honra y amor entran en colisión, pero —y este sería el compromiso que define el pensamiento político de Lorca— aquél adquiere el valor social de la tiranía. No se trata, por tanto, de un conflicto ocasio-

para secar los pies de Bernarda—, sensorialmente trabadas al bien conocido discurso conceptual de la obra. De ahí un caligrafismo que es una interesante aportación del montaje, aunque, a veces, imponga un velado cerebralismo.

Imposible hablar de los nombres de reparto uno a uno. Aunque sea justo subrayar el reencuentro con Asunción Sancho, valiosa actriz a la que no veíamos desde hace tiempo. Esta es una de esas obras en las que es necesario el equilibrio y el ajuste. Y Encarna Paso, Teresa Tomás, Carmen Carbonell, Asunción Sancho, Paloma Lorena, Julieta Serrano y María José Goyanes componen con precisión esa mezcla de religiosidad, rebeldía y sexo que ha subrayado Facio. En cuanto a Ismael Merlo, ninguna falsa audacia en la asignación del papel de Bernarda. Se trataba de crear una "institución", de asexuar el personaje, e Ismael Merlo, que ha hecho antes la función en una serie de ciudades, ha llegado al Eslava sabiendo exactamente lo que se esperaba de él. ■ JOSE MONLEON.

## "El adefesio", de Alberti. Teatro y acontecimiento

La presencia de "El adefesio", de Alberti, en un teatro de Madrid, con María Casares en el personaje de Gorgo, es un hecho cuya significación general relega a segundo término lo que es específico de la crítica teatral. Afrontar en el 76 la presencia de los nombres de Alberti y de la Casares —el primero, ausente desde el 38 de nuestra cartelera; el segundo, rigurosamente nuevo en la escena española— suscita una respuesta intelectual y afectiva que excede en mucho el análisis de una representación. Incluso cabe preguntarse, a la vista de la evasión apasionada que acogió la presencia de María Casares en escena, de los hermosos y entregados versos de Rafael leídos al final, de todo cuanto envolvió la primera representación de "El adefesio" en el Reina Victoria, si no estaríamos todos pidiéndole al teatro algo absolutamente imposible: que contestara en un par de horas, sobre el área limitada de un escenario, a una serie de dolorosas y esperanzadas pregun-



tas, impregnadas de vivencias comunales y de cataclismos históricos. Acercarse a lo que realmente es "El adefesio" dentro del teatro español, desentrañar el encanto de su texto, asomarse a la significación de su conflicto, participar en el exorcismo de su poética es, sin duda, difícil en el marco de una cita como la que ahora acaba de plantearse. En mi caso —y lo confieso gustoso y explícitamente— me considero inevitablemente comprometido con cuanto el hecho significa en la vida española de nuestros días. Y prefiero dejar para más adelante —cuando la representación y los nombres de Rafael Alberti y María Casares se encuentren asentados en nuestra vida teatral— una crítica que estaría ahora forzosamente condicionada por la significación cultural y política de la presencia del espectáculo. Consignemos, escuetamente, que la obra ha sido dirigida por José Luis Alonso, que la escenografía es de Manuel Rivera, y que en el reparto figuran, según el orden de aparición, Laly Soldevilla, Julia Martínez, José María Prada, María Casares, Tina Sainz, Victoria Vera, Vicente Gisbert, Manuel Gijón, Jesús Alcaide, Jesús María Salcedo, Roberto Daniel y Daniel Alcor.

...

Escrita en el 44 para Margarita Xirgu, que la estrenó en el teatro Avenida, de Buenos Aires, aquel mismo año, "El adefesio" es una obra que sigue siendo inólita dentro del teatro español.

En realidad, todos los estrenos de Alberti —pienso en "El hombre deshabitado" y en "Fermín Galán", anteriores a julio del 36— tuvieron entre nosotros una acogida polémica. No ya por su "contenido", como podría deducirse de ciertas escenas de "Fermín Galán" —entre ellas, la muy famosa de la Virgen con bayoneta al frente de los sublevados—, sino por su misma estructura dramática. Alberti empezó su carrera de dramaturgo lanzando sobre el escenario de la Zarzuela un "¡Muera la podredumbre del teatro español!", que bien puede tomarse como el planteamiento de una batalla teatral. Lo testimonian las críticas que se hicieron tanto a "El hombre deshabitado" como a "Fermín Galán", y se deduce, sin necesidad de leer aquellas, de la simple comparación entre los textos de ambas obras —tan diversos entre sí, por lo demás— y los que por entonces privaban en la escena española.

El concepto de la teatralidad es variable y responde en cada época a una serie de condicionamientos sociales y culturales. Si Valle y Unamuno se plantearon un teatro que rompiera el naturalismo coloquial e ingenioso de la corriente benaventina, los poetas del 27 siguieron profundizando en la creación de una dramaturgia liberada de toda pauta fotográfica. En tanto que poetas, no trataban simplemente de explicar el mundo, de interpretar la sociedad desde una determinada perspectiva ideológica, sino de "revelarlo".

En este sentido —y no en el de escribir en verso— es en el que Alberti repite que el gran teatro siempre lo hicieron los poetas. Lo que presupone, además, el planteamiento de una dramaturgia sustancialmente anticonvencional, contraria a acogerse a los patrones vigentes y, por tanto, portadora de una muy compleja problemática a la hora de su puesta en escena. Director, actores, escenógrafo y espectadores se ven sometidos a una especie de desafío, por cuanto imágenes, texto, personajes y acción dramática escapan a las líneas establecidas —en función de las cuales no sólo existe una teoría perfectamente articulada, sino un sistema de reflejos condicionados que responde con precisión— para plantear una ruptura creadora, una inmersión en niveles hasta entonces no conocidos o no concientizados de la realidad.

Yo creo que, a pesar de haber sido escrita en el 44, "El adefesio", de no mediar las circunstancias singularísimas a que nos referíamos al principio, es obra que habría renovado entre nosotros una serie de debates sobre la naturaleza de la materia dramática y la función de los grandes poetas —y nadie negará que Alberti lo es— en la historia de su renovación. Distinguiendo entre quienes sólo llevan la poesía al verbo teatral —como fue el caso de tanto mediocre teatro histórico escrito en verso— y quienes introducen su actitud poética en la misma matriz del drama.

Trata "El adefesio" de una relación precisa, alimentada por factores sociales y económicos, respecto de la cual he escrito un trabajo —"Las claves biográficas de 'El adefesio'" — para esta misma revista. Desde otro punto de vista, es la lucha de la Muerte contra la Vida. De la cárcel frente al espacio abierto del mar y del paisaje. Confrontación de la que si sólo aparece explicitado uno de los términos —la casa de Gorgo—, está el otro siempre latente a través del amor de Altea y la irreverente vitalidad de los mendigos. Gorgo recurre, sobre todo, a la Fórmula Religiosa para apoyar su decadente tiranía. Pero, al final, con la muerte de Altea, la casa deja de ser cárcel para convertirse en cementerio. Gorgo vence y con ello revela el sentido aniquilante de sus victorias. El habitual concepto de acción dramática se sustituye por una sucesión de círculos o ceremonias, a través de los cuales la Represión tortura, mata, reza, reparte limosnas y procura rea-

firmarse. El poeta intenta, sobre todo, ordenar la ceremonia de los valores que esa Represión defiende y destruye, la ceremonia de la luz y de la sombra para hacernos sentir la identidad entre el conflicto social preciso y el eterno conflicto entre las formas de la vida y de la muerte.

Sobre las sugestivas cuestiones planteadas por una obra de estas características y las respuestas que este espectáculo ha dado en concreto, escribiré, a partir de lo ya dicho, en otra ocasión. Sin olvidar que "El adefesio" no solicita ningún co-tejo con las formas teatrales ya establecidas en la escena española, sino, justamente, su polémica y poética —en el sentido "creativo" del término— puesta en cuestión. ■ JOSE MONLEON. (Foto: MANUEL MARTINEZ).

## "Los cuernos de Don Friolera", de Valle-Inclán

Escrita "Los cuernos de Don Friolera" hace más de medio siglo, el hecho de que la obra se haya estrenado ahora en España es otro ejemplo de los traumáticos cursos de nuestra historia cultural. Natural es, y así ha sucedido en todas las sociedades, que se produzca mayoritariamente un tipo reiterativo de teatro, en el cual hallan los públicos la confortable satisfacción de no ser sobrepasados por la escena, de encontrar las ideas, los conflictos y los personajes, ya sean de una significación o de otra, en marcos formales considerados lógicos por bien conocidos. Natural es, también, que, paralelamente, se produzca un teatro empuñado en proponer visiones aún no codificadas del mundo, a través de las cuales se modifique nuestro mismo sentido de la realidad y de la lógica. Finalmente, resulta normal que la primera corriente —a menos que alguna fuerte sacudida política altere el proceso cultural— sea la que cuantitativamente domine la escena, aun cuando el teatro encuadrado en la segunda vaya proponiendo una serie de espectáculos, acogidos con escándalo o indiferencia, y, sin embargo, pronto recordados como los pasos de la historia viva del teatro. En cuyo momento, lógicamente, comienzan a influir sobre el teatro dominante y a modificarlo en algún sentido.



María Casares y Victoria Vera en "El Adefesio".