

Gadé y de la puesta en escena de Angel Fernández Montesinos—, o bien como la mujer que identifica el amor con la sumisión del "otro". Dicho así, parece todo muy pueril. Pero la verdad es que la comedia apunta una serie de elementos, referidos al medio social del matrimonio, al comportamiento de los personajes y, sobre todo, a la "invasión femenina" en el mundo masculino, que, confrontados con los habituales conceptos del "machismo", de la "pobrecita mujer" o de la "mujer objeto", no dejan de ser irónicamente sugerentes. La mujer se niega a separarse del marido porque no podría aceptar que éste se casase de nuevo. Así que opta por convencer al amante de que lo mate. Sólo que marido y amante, que tienen gustos muy parecidos, acaban queriéndose fraternalmente y poniéndose de acuerdo para quitarse de encima a la "libélula".

Cuento un poco, contra mi

Con lo dicho queda ya sobrentendido que tanto los autores, Aldo Nicolai y Philippe March, como el adaptador Juan José Arteche, como el director Angel Fernández Montesinos, han optado absolutamente por la segunda alternativa. Si el teatro madrileño aparece en esta hora cargado de espectáculos críticos o, al menos, de espectáculos que aspiran a dar que pensar y que sentir a su público, "La libélula" comparece con la voluntad opuesta de simplemente divertir al viejo estilo, sin el menor interés en profundizar en las posibilidades de sus situaciones dramáticas. El humor, en fin, tal como ha sucedido tantas veces en nuestros escenarios comerciales durante treinta y siete años, deja de ser una actitud dinámica para reducirse a pasiva recepción de chistes y de efectos.

Con lo cual, entre otras cosas, sólo hemos podido ver a medias al actor argentino —y también

Una comedia de Alonso Millán

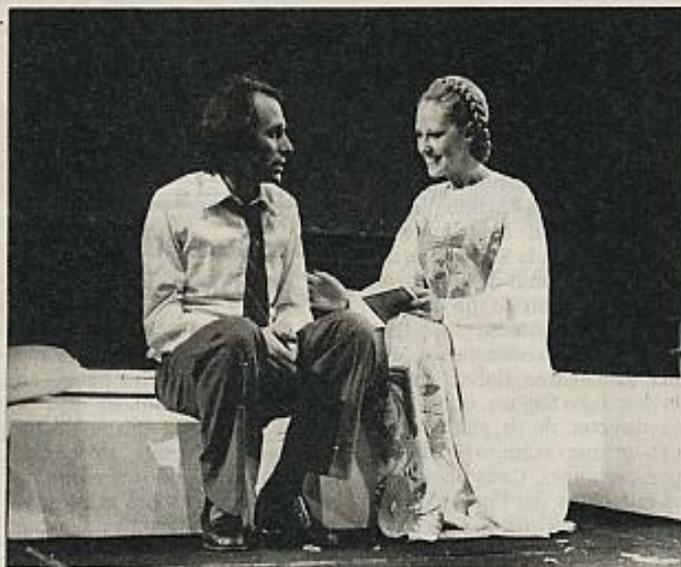
Durante años, la crítica teatral de TRIUNFO ha solido limitarse a hablar de las obras que, por una u otra razón, eran significativas; obras que cuestionaban lo establecido o, por el contrario, lo defendían con argumentos que nos ayudaban a mejor entender la naturaleza de ese "status". Entre ambos polos —que esquemáticamente cabría nombrar como un teatro de la izquierda y un teatro de la derecha— aparecía un censo de comedias cuantitativamente alto y cualitativamente inocuo. Un teatro que se prohibía a sí mismo cualquier reflexión comprometida y hacía de la tierra de nadie la patria de la actitud cordial y civilizada, quizá sin advertir la relación entre esta tesis y el escepticismo político engendrado por nuestra guerra civil. De este teatro —que no era simplemente menor, sino que parecía muy orgulloso de serlo— no hemos hecho habitualmente crítica. Sobre todo porque tales obras eran, a través de sus distintos argumentos y matices, sustancialmente iguales e hijas de una misma inmovilidad. El autor, "desde fuera" de la realidad, como si no tuviera nada que ver con el mundo de sus personajes, fabulaba una pequeña historia y la dialogaba según su ingenio y las normas imperantes de la "teatralidad". Los seres humanos se convertían en tipos, los sentimientos en delicuescencia ternurista, los conflictos en "casos", las ideas en nada, las palabras en chistes, el talento en ingenio... Pero todo, ya digo —y eso es lo que lo diferencia del teatro de consumo de otros lugares— planteado como una operación cultural, gracias a la cual quedaban en el entredicho de la política, de la seriedad, de la filosofía o del aburrimiento, quienes tenían la pedantería de hacerse algunas preguntas.

Quizá ahora, sin embargo, la perspectiva sea otra. La cartelera de Madrid —según se ha registrado cumplidamente en TRIUNFO— se ha poblado de títulos y de montajes trascendentes. El hecho de que tres autores, ya fallecidos, Valle-Inclán, García Lorca y Bertolt Brecht, más la obra de un cuarto, Rafael Alberti, escrita en el 44, sean la punta de lanza de esa renovación prueba que la relación entre el teatro recién llegado y nuestra realidad actual sólo es indirecta, aunque sin duda exis-

te, por el hecho de que tales autores no se colocaron en la tierra de nadie y formularon visiones de la sociedad y de la vida impregnadas de elementos que perduran. En todo caso, ello ha bastado para establecer una nueva relación de fuerzas teatrales. La cual obliga, al menos por el momento, a tomar en consideración obras como "Los viernes a las seis", tanto para que el lector tenga una imagen real de lo que sucede en los escenarios madrileños como para intentar valorar el sentido de ese teatro cuando ha dejado de ser dominante.

Dice Alonso Millán en el programa: "Los viernes a las seis no se ha propuesto plantear ningún problema candente de actualidad, ni tan siquiera denunciar algo. Entre otras cosas porque denunciar es un verbo antipático. Tan sólo se asoma tímidamente a la convivencia cotidiana buscando la comprensión para unos personajes egoístas, cobardes, que luchan desesperadamente por encontrar algo tan sencillo como la felicidad dentro del orden establecido".

Las líneas valen por todo un Manifiesto, tanto por lo que explícitamente declaran como por sus supuestos. Mientras debatir el "orden establecido" entraba en la antipatía de la denuncia, "buscar la felicidad" sin cuestionario no era un "problema candente". Como si el "orden establecido" fuera sólo un problema de grises y de huelgas y no afectara decisivamente a un orden general de valores de todo tipo, en íntima relación con "algo tan sencillo como la felicidad", por utilizar las palabras del mismo Alonso Millán. Cabría incluso pensar que en esta sistemática identificación entre "orden establecido" y "Régimen" quizá radica una de las limitaciones ideológicas de este teatro del inmovilismo. Para evitar cualquier sospecha de confrontación con el segundo se acepta plenamente el primero, soslayando así la realidad dinámica de donde emergen los valores sociales y los regímenes políticos. Los personajes de este teatro parecen por ello mariposas sujetas con alfileres, que sólo pueden alcanzar sus objetivos como los héroes de los cuentos, después de que el cuento acaba: "y vivieron felices y comieron perdices". Antes, mientras andan por delante de nosotros, mientras viven en la realidad que les ha impuesto el dramaturgo, sólo son seres insignificantes y patéticos, sin salida posible.



"La libélula", de Nicolai y March.

costumbre, el argumento para que se vea que la comedia se apoya en una historia de humor ambivalente. Cabía ennegrecerlo, poner el énfasis en la lucha de sexos, acentuar cuanto hay en la heroína —la "pobre mujer incomprendida"— de mantis religiosa más que de libélula, sonreír civilizadamente ante la caricatura del matriarcado moderno, o, por el contrario, centrar la comedia sólo en lo que pueda tener de ingeniosa, aprovechando precisamente su tono caricaturesco para desligarla de toda identificación con el público.

director— Norman Brisky, que si está divertido cuando la situación lo permite y nos da las únicas notas que se acercan a ese latente estudio de la misoginia que hay en la comedia, deja de proponernos una imagen de su personalidad bastante lejana de la que, merecidamente, tiene en la Argentina. Junto a Norman Brisky, Ricardo Merino es el otro oponente de Analia Gadé, actriz con un físico muy adecuado para encarnar ese personaje strindbergiano que sugiere la historia, pero muy rara vez la comedia. ■ JOSE MONLEON



"Los viernes a las seis", de Alonso Millán.

Bien mirado, el tipo central de "Los viernes a las seis" —un solterón que contrata a sucesivas señoras para que le resuelvan semanalmente el problema de la soledad y del sexo— podría haber sido un personaje incitante. Su lógico fracaso está lleno de connotaciones significativas. Pero para que ello hubiera cuajado el autor tendría que haber aceptado algo totalmente opuesto a su voluntad de respetar el "orden establecido": que se trata de un personaje enajenado por ese "orden", y por lo tanto sometido a la alternativa, "candente" en cualquiera de sus términos, de no descubrirlo y seguir debatiéndose inútilmente o de descubrirlo y plantearse la ruptura. Al rehuir radicalmente esta perspectiva —supongo que "desorbitada" para la intención de la comedia—, Alonso Millán, que tiene gracia para dialogar y capacidad de observación para extraer de la realidad un material dramático de interés potencial, cae en el eterno problema de este teatro: divertir mientras se limita a explicar las contradicciones de sus caóticos personajes, y hundirse como autor en el mismo caos cuando quiere aproximarnos a las reflexiones y sentimientos que deben interpretar el problema. Quizá porque no cabe el desarrollo real de un personaje cuando se tiene una visión inmóvil del orden —en su acepción global y no simplemente de orden público— establecido.

José Bódalo, Mari Begoña y Africa Pratt asumen los papeles fundamentales. Bódalo llega hasta donde su personaje lo permite, sometido a las ya señaladas limitaciones, pero a su vez beneficiado por una larga tradición en la que no sería absurdo

citar el nombre de Arniches. A Mari Begoña le toca el papel de prostituta cuarentona y simpática; a Africa Pratt el de la prostituta joven, guapa y despistada. Las dos defienden con eficacia el carácter de la comedia... ■ JOSE MONLEON

CINE

¿La guerra es una fiesta?

Una de las peores cosas que le pueden suceder a una película es que se la tome por lo que no es, que se vaya creando alrededor de ella una imagen que no corresponde a la realidad. "M. A. S. H.", de Robert Altman (1969), nos ofrece un ejemplo claro de este equívoco: rodada en plena guerra del Vietnam, dirigida por un cineasta prácticamente desconocido entonces, pero que ya se había ganado una cierta aureola de inconformista, lanzada a los cuatro vientos por su triunfo en el Festival de Cannes de 1970 (con la "marca de prestigio" que todo certamen intenta infundir a sus vencedores), "M. A. S. H." fue demasiado pronto aceptada como una "sátira corrosiva" del imperialismo americano, cuya fuerza armada masacraba sin cesar a los pueblos orientales. Crítica del militarismo, film subversivo respecto a las más intocables instituciones estadounidenses, llama-

da a la indisciplina en el Ejército... éstos y otros similares conceptos se utilizaron en el momento de su estreno para definir la película de Altman. La imagen estaba ya fabricada.

Algunas voces, sin embargo, se levantaron también con el intento de reducirla a sus justas dimensiones. Hoy vemos que tienen razón. La distancia de siete años de retraso con que nos ha regalado nuestra bienamada censura —siempre pendiente de que los críticos tengamos el máximo de "perspectiva histórica" con que juzgar los films—, nos permite comprobar hasta qué punto eran excesivas aquellas apreciaciones, cómo se habían desmesurado las dimensiones de "M. A. S. H.". Porque si hay algo que no resista el trabajo de Altman —concretamente en este su quinto largometraje; no en otros posteriores como los excelentes "Nashville" y "Thieves like us"— es un análisis ideológico y político en profundidad. La presentación desenfadada y desmitificante de la vida en un hospital de campaña durante la guerra de Corea no comporta ninguna negación, ningún análisis, de dicho conflicto. Los cuerpos destrozados que alberga esta unidad sanitaria no constituyen ese contrapunto real y trágico que Altman pretendía con respecto al buen humor dominante, e incluso sirven como pretexto para situaciones cómicas a través de los comentarios con que los cirujanos acompañan a sus opera-

ciones. Por otra parte, salvo un par de casos marginales y fácilmente anulados, todos los militares del campamento —e incluso el general del que dependen— son gente divertida, "cachonda", a lo sumo ridícula. Además, las posibilidades eróticas que se derivan de la convivencia con un grupo de enfermeras complacientes, acaban por quitarle cualquier rastro dramático al paso por este "Mobile Army Surgical Hospital", cuyas iniciales dan título al film.

Con estos mimbres, muy difícilmente podría ser "M. A. S. H." una película antibelicista, antimilitarista o subversiva. De hecho, no lo es. Si alguna conclusión saca el espectador es que —con un poco de "caradura" y buen humor— la guerra resulta hasta divertida, que cualquier situación puede convertirse en una fiesta si sus protagonistas están dispuestos a ello. A través de sus declaraciones, Altman insistió en que todos los personajes del film son despreciables, crueles, y que el público los vería necesariamente así. Lo dudo mucho, entre otras cosas porque el juego interpretativo —espléndido por otra parte— de actores como Donald Sutherland o Elliot Gould se basa en la "simpatía" y complicidad con el espectador, nunca en la crítica o distancia de sus personajes. Cierto que la película se opone y ridiculiza esa carga de propaganda, buenos sentimientos y mitificación heroica que caracteriza al



"M. A. S. H.", de Robert Altman (1969).