toria patria en la noche del 20 de julio. Ese derecho latente se había convertido en una viva realidad, y ese recuerdo histórico vino a ser chispa incendiaria en la garganta del pueblo, amonestado por sus caudillos políticos. El virrey, que tras vacilaciones y negativas sólo había autorizado cabildo extraordinario, vió surgir un cabildo abierto revolucionario, en el cual el pueblo eligió directamente y proclamó sus diputados para la Junta Suprema de Gobierno, la cual quedó constituída por ellos y por los miembros legítimos del cabildo. La exclusión de los cabildantes intrusos, algunos de los cuales eran varones intergérrimos, fué un nuevo acto de protesta contra la arbitrariedad del virrey, una justa retaliación contra los que habían aceptado el desafuero y un alarde de legalismo en plena actuación revolucionaria.

"El pueblo se trasladó en masa a las casas consistoriales —escriben los redactores del *Diario Político* Caldas y Camacho—; reunió a los alcaldes y regidores; entraron los vecinos, y se comenzó, a pesar del virrey, el cabildo abierto."

Aquella noche memorable el pueblo reasumió sus derechos, como reza el Acta, y los transfirió a la Junta Suprema de Gobierno, depositaria de la soberanía popular. Las doctrinas de la escuela clásica española desde Suárez y Soto, Navarro y Covarrubias hasta Jovellanos sobre el origen popular del poder público y su reversibilidad al pueblo en determinadas circunstancias y la práctica de los fueros municipales, vinieron a tener sus derivaciones lógicas en el cabildo de Santa Fe, que fué el centro de gravedad de la Revolución.

Tuvo, pues, plena razón Rafael Uribe Uribe al afirmar en ocasión solemne: "Los cabildos fueron el origen del movimiento emancipador que fué en el fondo y en la forma un movimiento comunal perfectamente caracterizado." Y tuvo razón el eminente publicista cuando hizo el siguiente reconocimiento justiciero: "Los españoles habían transmitido la noción del derecho a sus descendientes y súbditos americanos, y éstos, armados con la conciencia de su propio valer, se volvieron contra sus maestros el día en que ellos mismos olvidaron la lección. Esa fué la Independencia."—RAFAEL GÓMEZ HOYOS (de las Academias Colombianas de Historia y de Jurisprudencia).

NOTAS SOBRE TEATRO

I

"EL ANZUELO DE FENISA", DE LOPE DE VEGA, EN EL MARÍA GUERRERO

Con el estreno de "El anzuelo de Fenisa", de Lope de Vega, el Teatro Nacional María Guerrero se ha apuntado un nuevo y valioso

tanto, desde que José Luis Alonso se hizo cargo de su dirección, al comenzar la presente temporada. Dos obras más han sido las montadas por José Luis Alonso en dicho teatro: "El Jardín de los cerezos", de Chejov, y "Rinoceronte", de Ionesco. Tres obras, pues, que unen dos altos valores: la calidad y la variedad. "El jardín de los cerezos" era una buena muestra del teatro contemporáneo; "Rinoceronte" lo era del teatro de vanguardia; "El anzuelo de Fenisa" lo ha sido de nuestro teatro clásico. Pero a estos dos altos valores de la programación de José Luis Alonso, debemos añadir otro más: la comercialidad de las obras. Efectivamente, y en contra de lo augurado por los criterios vigentes en nuestra escena, estas tres obras han sido "comerciales". Esta claro. Cuando a la gente se le ofrece buen teatro, y además se le ofrece en excelentes montajes —los de José Luis Alonso lo han sido en grado sumo—, la gente va al teatro, se interesa por el teatro, necesita el teatro. Hechos cantan.

¿Vamos a descubrir a estas alturas los valores estéticos y de contenido de "El anzuelo de Fenisa"? Acaso fuese un tanto gratuito el intentarlo. No obstante, sí queremos formular algunos breves comentarios.

"El anzuelo de Fenisa" es una de las obras más características de Lope. No forma parte de esa línea del teatro lopesco —"Fuenteovejuna", "Peribáñez", "El mejor alcalde, el rey", "La estrella de Sevilla", etc.—, en la que el autor plantea resueltamente una problemática, a la par que humana, histórica y social. Pero "El anzuelo de Fenisa" responde, como toda la rica producción de Lope, a una misma filosofía vital. Sin duda, "El anzuelo de Fenisa" es una aguda crítica, que en no pocos aspectos se asemeja y hermana a la tradición picaresca. Pero es también muchas más cosas.

Es, por lo pronto, una manera particular de entender el mundo, lejos de todo tinte sombrío, mas sin ocultar cuánto de grave hay en el humano convivir. Pero allí donde encontramos lo más característico de "El anzuelo de Fenisa" es en lo siguiente: cuantos valores morales se conjugan en la pieza son de una clara raíz burguesa. *Fenisa* y *Lucindo,* personajes básicos de la obra, están muy lejos del estilo vigente en la época. Ellos, *Fenisa* y *Lucindo,* anuncian una nueva concepción del mundo, una concepción mercantil —el "tanto tienes, tanto vales" de la naciente burguesía— frente a los privilegios de sangre de la aristocracia. Cierto que es inútil buscar en "El anzuelo de Fenisa" una pugna entre ambos valores. Pero a Lope, una mente ágil y alerta, no le podía pasar inadvertida la génesis de esta subversión de valores, que siglos más tarde iba a cambiar la marcha del mundo. Al inspirarse

en el conocido cuento de Bocaccio, acertó a escribir una comedia "europea" a la altura de su tiempo. Y, como en tantas otras obras, supo, de algún modo, anticipar un tiempo que estaba por venir.

En consecuencia a lo dicho, fácilmente puede comprenderse que "El anzuelo de Fenisa" es una obra escrita con desenfado y, sobre todo, con jovialidad. Obra escrita con un diálogo agudísimo, rico en conceptos y en expresiones ingeniosas. Juan Germán Schröeder, autor de la versión ofrecida, supo conservarlo en toda su dimensión. Y José Luis Alonso supo recrear la obra con un bonito montaje, lleno de gracia, en un justo equilibrio siempre entre la farsa y lo naturalista, mas sin caer nunca en estos dos extremos; es lo que la obra exigía. Los intérpretes, sabiamente conjuntados por el director, estuvieron a la altura de la pieza. Especialmente nos agrado el trabajo de Carmen Bernardos, María Luisa Ponte y Antonio Ferrandis. Aunque —repito— fué la interpretación colectiva, unitaria, armoniosa, lo más relevante y plausible. Los bocetos de los figurines y el decorado fueron de Rafael Richart. Figurines y decorado respondían igualmente a los criterios con que la obra había sido entendida y dirigida.

II

UNA TEMPORADA DEL G. T. R.

Con el estreno de "En la red", el G. T. R. (Grupo de Teatro Realista) ha dado por terminada su temporada de este año, que es la primera y deseamos que no sea la última. Dicha temporada desarrollada en el teatro Recoletos, ha consistido en tres estrenos: "Vestir al desnudo", de Pirandello; "El tintero", de Carlos Muñiz, y "En la red", de Alfonso Sastre, que es uno de los directores de la compañía. El otro director es el escritor José María de Quinto.

A comienzos de este año, Alfonso Sastre y José María de Quinto hicieron pública la declaración del G. T. R. Se apuntaba allí un hecho cierto en la actual escena española, y del cual algo tenemos ya escrito en estas notas: la progresiva "deserción de los públicos" ante los espectáculos "de viejo estilo". Y se entendía en la mencionada declaración que tal deserción era saludable, por cuanto posibilitaba la atracción de esos públicos por un nuevo teatro: un teatro más serio, más digno, ética y estéticamente hablando.

Con esta convicción y con este propósito, Sastre y de Quinto fundaban el Grupo de Teatro Realista. Desde su primer estreno, el G. T. R. era ya: "una compañía en marcha, un llamamiento a los jóvenes, un

comité de lectura, un anhelo de teatro popular, una invitación a los escritores de otros campos literarios, una reclamación de teatro libre, un deseo de planteamientos dialécticos, una investigación en el realismo y sus formas". Y el G. T. R. trataba de llegar a ser: "un teatro experimental, una agencia desinteresada, un centro de estudio del teatro, una oficina dramatúrgica, un departamento de crítica privada, un taller de escenografía, un servicio al teatro español y a la sociedad en que vivimos".

De lo recogido se desprende la seriedad intelectual con que esta compañía fué proyectada. No nos encontramos ante la habitual compañía de teatro que se crea con el exclusivo propósito de montar unas obras de discreta calidad —eso en el mejor de los casos— y ver de sacar con ellas el mejor negocio posible. El G. T. R., ciertamente, incluía lo profesional, pero apuntaba hacia metas más altas. Obvio es decir que esto resulta totalmente insólito en el actual panorama del teatro español.

No disponemos del suficiente espacio para comentar los mencionados estrenos con la holgura que se merecen. De ahí que acudamos a reseñar sólo aquello que nos ha parecido más relevante.

* * *

"Vestir al desnudo", de Pirandello, fué dirigida por José María de Quinto —fué la suya una dirección sobria, especialmente atenta en el matiz del enrevesado diálogo pirandelliano— e interpretada en los principales personajes por María Amparo Soler Leal y Antonio Casas, que destacaron sobre los restantes intérpretes. "Vestir al desnudo" es obra de caracteres, donde Pirandello plantea uno de sus temas más gratos: el de la incomunicabilidad humana. No es esta obra lo mejor, ni mucho menos, de Pirandello, aunque probablemente sí es una de las piezas más típicas del autor de "Seis personajes...".

Al elegir una pieza del dramaturgo italiano, el G. T. R. le rendía público y cordial homenaje en el veinticinco aniversario de su muerte. Ha sido la única compañía que lo ha hecho.

* * *

Mayor interés, sin embargo, tuvo el estreno siguiente: "El tintero", de Carlos Muñiz. Muñiz, uno de nuestros jóvenes autores más prometedores, ya era conocido por sus obras "Telarañas" y "El grillo", ésta última premiada en un concurso para autores noveles, y estrenada en sesión de Cámara con una reacción polémica por parte de crítica y público. Posteriormente, en 1958, Muñiz obtuvo el premio "Carlos Arniches" con "El precio de los sueños", pero esta obra

no llegó a estrenarse. Lo último que conocíamos de Muñiz, pues, era "El grillo". Y al compararla mentalmente con su última pieza, "El tintero", se advierte una clara evolución que va de unas formas naturalistas —o, más exactamente, realistas— a una forma teatral expresionista. (No entremos en la cuestión de que el expresionismo puede muchas veces reflejar mejor la realidad que una forma realista o naturalista; eso es harina de otro costal.) Tal evolución nos incita a no pocas consideraciones, que dejamos para posteriores comentarios. Por el momento, sí es necesario hacer hincapié en que "El tintero" constituye formalmente una experiencia de gran importancia. También por su contenido es una de las obras jóvenes más importantes de las aparecidas en estos últimos años. Ahora bien, hay una objeción que sucintamente queremos formular.

Esta objeción se refiere a la manifiesta falta de unidad entre el primer acto y el segundo —la pieza está dividida en dos actos—. El segundo acto no deja de ser un añadido, una innecesaria repetición del primero, en el que todo ha sido ya dicho, y además mucho mejor dicho. Esto en el teatro es muy grave. En el teatro puede perdonarse que un primer acto sea flojo, a condición de que el segundo —y si hay tercero, por supuesto que el tercero mucho más— sea manifiestamente superior; lo contrario, sin embargo, no se perdona nunca. Y este es el defecto capital de "El tintero": un primer acto excelente y un segundo acto en el que, aun habiendo escenas de alto interés y buena factura, decae notablemente la altura dramática ganada por el primero.

Dicho esto, es preciso señalar que el primer acto de "El tintero" nos ha parecido lo mejor que ha escrito Muñiz hasta ahora. Es un acto cuajado de aciertos expresivos, de situaciones —o de una situación— de gran teatralidad, de personajes sabiamente dibujados en sus rasgos más grotescos... El espectador vive esa oficina en que *Croc,* el personaje protagonista, se rebela contra un inexorable y deshumanizado engranaje burocrático. No importa tanto que la realidad sea textualmente así; lo que importa es que esa realidad haya sido entendida y declarada en su sentido más profundo. Y Muñiz ha sabido entenderla y declararla. Resulta obvio decir que "El tintero" recuerda con insistencia aquel gran drama de Rice que se titula "La máquina de sumar". Ahora bien, quizá no sea tan obvio añadir esto: es harto saludable esa influencia; lo grave sería que Muñiz estuviera influído por Marquina, pongamos por caso. Muñiz es un autor en marcha, que ha venido tanteando diversas formas dramáticas, hasta conseguir —y creemos que lo conseguirá— esa forma propia y ori-

ginal, que sirva a expresar cuanto de propio y original tenga que decirnos.

Especial atención exige la puesta en escena de Julio Diamante. Recordemos de este joven director otro montaje, en el que ya se nos mostraba como un director abocado hacia el teatro expresionista; me refiero a su puesta en escena de "Woyzek", de Büchner, hace un par de años. Ahora Diamante ha logrado un montaje superior a aquél. Para quienes saben ver teatro, era manifiesta la mano segura del director, armonizando la interpretación de los actores, señalando aquí y allá este o el otro rasgo que mejor sirviera al carácter grotesco de la acción, de los personajes o del diálogo. Entre los actores, destacó sobremanera Agustín González, en el papel de *Croc*. Fué una auténtica revelación. María Amparo Soler Leal y Antonio Casas pasaron esta vez a interpretar papeles secundarios, lo que no deja de ser un ejemplo aleccionador para el divismo de los actores españoles.

* * *

El tercer estreno del G. T. R. ha sido "En la red", drama en dos actos, de Alfonso Sastre. Además de la expectación que todo estreno de Sastre produce, se daban ahora otros dos motivos igualmente atrayentes: la incorporación al teatro de Javier Clavo —autor del decorado— y la del director de cine Juan Antonio Bardem. Ambas resultaron ser dos incorporaciones felices. Fueron principales intérpretes Amparo Soler Leal, Antonio Casas, Antonio Queipo, Magda Roger, Francisco Taure y Agustín González.

Alfonso Sastre nos dice en su autocrítica que "En la red" es un "drama sobre la condición humana del hombre clandestino". Localiza Sastre su drama en la actualidad: la lucha de Argelia, y concretamente en unos personajes pertenecientes a una organización clandestina en pugna con la política "ultra". Estos personajes se han refugiado en un piso deshabitado, perseguidos por la policía, que acaba de asestar un duro golpe a la organización. Al final de la obra, y por culpa de la imprudencia de uno de ellos, *Leo,* un periodista, la policía llega hasta aquí y los detiene; *Leo,* al final, resulta muerto.

¿Qué ocurre en el transcurso de la obra? Comencemos por decir que Sastre se ha autolimitado en cuanto a recursos escénicos: un solo decorado, una sola situación, pocos personajes, acción temporal ininterrumpida. Estéticamente, "En la red" es, pues, una obra de gran ambición dramática. Obra de situación, que es donde Sastre ha rendido hasta hoy sus mejores frutos, aunque en este terreno siempre se le pueden encontrar claros precedentes en el teatro de Jean-Paul Sartre. Esta vez en "Muertos sin sepultura", y también un poco en

aquella gran novela de Malraux que se titulaba "La condición humana". Por supuesto, esto no va dicho como reproche. Como el de Rice, también los de Jean-Paul Sartre y Malraux nos parecen un saludable magisterio.

Dadas las autolimitaciones de recursos escénicos con que, *a priori*, el autor se enfrentaba, era menester que la obra tuviese un gran diálogo. "En la red" lo tiene. Un diálogo sobrio, conciso, en el que se ha eliminado todo cuanto pudiera ser superfluo o innecesario; es, con mucho, el mejor diálogo que ha escrito hasta ahora Alfonso Sastre. Pero como es una obra de situación, necesitaba también unos caracteres trazados con precisión escrupulosa. "En la red" los tiene. Son personajes que viven auténticamente, y cada uno desde su personalidad, una hora seguida de angustia, de desesperación, de terror y de incertidumbre. Es en particular desgarradora una escena en que el personaje *Leo* —que interpretó muy bien Agustín González— cuenta la tortura a que ha sido sometido antes de venir a este refugio.

"En la red" es, en fin, una de las mejores obras de Sastre; quizá la mejor.

Bardem hizo un buen montaje, sobre todo en el manejo de la luz. En el teatro español, por lo general, se ilumina el escenario de una vez y para toda la obra, o bien se cambia la iluminación un par de veces. Muy al contrario, Bardem supo jugar con las infinitas posibilidades que la luminotecnia ofrece en el escenario.

Como observación final, y luego de releer todo lo escrito, incito al lector a que considere un hecho cierto que nos muestra la presente temporada: a la par que obras de excelente calidad, hemos visto puestas en escena de calidad no menos excelente.—RICARDO DOMÉNECH.

LA ESCULTURA DE JULIO GONZALEZ

Un análisis de la escultura exige detenernos en las diversas concepciones que la materia ha tenido en el espacio. Materia que hasta la soltura y libertad que han adquirido en la escultura contemporánea eran puras masas introducidas en el espacio sobre las que éste gravitaba. Hasta nuestro siglo no se había intentado nada que tratase de equilibrar esta relación materia-espacio. Los escultores contemporáneos se han preocupado por este problema de tal manera que este afán ha proyectado definitivamente la dirección de la escultura actual. Por esto, Henry Moore crea un tipo de esculturas en las cuales se aprecia una