

cionales, digo, porque, evidentemente, no son contradictorios. Por lo que a mí respecta, yo votaría por el camino de la pintura. Porque necesitamos en nuestro panorama a un pintor que, como Magritte —pero de forma totalmente distinta—, haga una pintura con humor basado en el absurdo —en la lógica del absurdo—. Ese puede ser OPS. Es un empeño grande. Pero ese chaval tiene talento para eso y para más. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

Anouilh, para empezar

En plena crisis económica y en el marco de un lógico descalabro político y cultural —ha terminado una etapa, pero, en el mejor de los casos, habrá de pasar cierto tiempo antes de que la sociedad se ajuste a una nueva dinámica—, que se traducen, entre otras muchas cosas, en una serie de problemas para las formas tradicionales de producción teatral, en Madrid acaba de abrirse una nueva sala, a la que desde aquí deseamos el más provechoso y feliz de los destinos. Ha comenzado con una obra de Jean Anouilh, "Orquesta de señoritas", representada por una compañía argentina, Los Comediantes de San Telmo. Y el resultado —pese a cuanto pueda haber de inesperado en el conjunto de la propuesta— ha sido positivo, tanto si nos atenemos al nivel artístico del espectáculo como a la acogida obtenida de nuestro público.

En primera instancia, yo creo que "Orquesta de señoritas" es, sobre todo, una excelente idea dramática. El escenario del nuevo teatro Príncipe se transforma en el estrado de un balneario, en el que actúa una de esas orquestas que, en algunos cafés de Madrid —el Varela, el Universal...—, todavía era posible ver hace unos años. Orquestas de inevitable aire patético, supervivientes a su tiempo. Observación que hago porque, justamente, en ella se apo-

Ya la idea de "situar" la orquesta en un balneario nos remite —porque también los balnearios constituyen hoy una imagen anacrónica— a un clima decadente, marginado de la actitud cotidiana. Sentir a cada una de las señoritas —y aun al caballero, que, por razones teatrales, ha introducido el dramaturgo en la orquesta— como seres de algún modo fracasados es prácticamente inevitable, quizá porque, además de la mediocridad dulzona de su música, opera en nosotros una concepción de la mujer que choca de inmediato con esa realidad. Lo menos que pensaba uno, cuando pasaba media hora en uno de los últimos café-concert, era que aquellas mujeres debieron de estudiar en los conservatorios con un proyecto profesional o social bien distinto. La soledad y el paso de los años era otro elemento tangible. Lo que hacía de las orquestas de señoritas algo así como personajes tiernos y tragicómicos, como el gesto último de una época.

Esto es exactamente lo que ha explicitado Anouilh. Inventar una serie de breves diálogos que corroboren lo que el hombre de nuestros días sentía al ver y escuchar una de esas últimas orquestas. Por ello no ha de sorprender que la anécdota

carezca en sí misma de interés y que los personajes nunca sobrepasen su sospechada insignificancia. Quizá sea ésta la sabiduría y la limitación de la comedia. Porque prevalece, sobre todo, la "atmósfera patética", la imagen global del fracaso, de la inadaptación, del melodrama humano y de la agonía.

Divertir y enternecer con una comedia así planteada —el concierto de una orquesta de señoritas con su contexto tópicamente congruente— exige una extraordinaria sensibilidad y un gran sentido de la medida por parte del director y de sus intérpretes. Hay que hacer de cada personaje un arquetipo capaz de condensar, en unos pocos gestos, en unas palabras triviales y, sobre todo, en un ritmo, ese inmenso mundo de soledad que representa. Hay que crear los vacíos justos para expresar dramáticamente el vacío. Hay que hacer del aburrimiento un signo capaz de emocionarnos. Hay que llegar, en fin, al público por caminos opuestos a los tradicionales, por cuanto la fábula concreta representada es sólo la palanca que debe lanzarnos hasta la tragedia humana que se omite o se sugiere. Juego que quizá nos permite hablar de un doble nivel de lectura: uno, efectista, inmediato, celebrado por las carcajadas y los aplausos, y otro, más agudo y agobiante, que correspondería a esa infinita compasión del hombre por el hombre que resulta de la inserción de los personajes en el marco general de las esperanzas y los inevitables fracasos.

Los Comediantes de San Telmo responden perfectamente a las exigencias de tan difícil comedia. No renuncian a cierta sobreactuación, con la que, sin duda, se aseguran la atención de quienes no sobrepasan el primer nivel de lectura. Pero, además, no abandonan la raíz última del juego, la crueldad reveladora del solo aparente divertimento.

El hecho de que las señoritas sean interpretadas por actores masculinos no es ninguna decisión gratuita que deba atribuirse a modas o al capricho de la puesta en escena. La decisión permite subrayar el carácter patético de los personajes, su imagen inadaptada, su desequilibrio, o, si se quiere, su humana monstruosidad. Las categorías establecidas por el orden social quedan así sustituidas por este conjunto de seres indefinidos y perdidos, en los que, en última instancia, todos los espectadores sensibles acaban reconociéndose un poco.

No, el mundo no ha de ser necesariamente esta ya inolvidable "orquesta de señoritas"

formada por los Comediantes de San Telmo, pero cierto mundo sí lo es, y el valor de esta comedia de Anouilh —como ocurre con el mejor teatro burgués de nuestra época— está en preguntar si estos pobres violines habrán de seguir siendo rascados eternamente... ■ JOSE MONLEON.

El diluvio como remedio

Estrenada hace ya varias semanas, "El diluvio que viene" es una comedia musical de la que quizá sea más interesante hablar ahora que a raíz de su presentación. Lo digo porque, en un plano estrictamente teatral, de "El diluvio que viene" habría relativamente poco que decir. Acaso que, aun siendo una comedia de Garinei y Giovannini, con música de Armando Trovaioli, el patrón debería buscarse antes en los modelos de Broadway que en cualquier referencia italiana. Porque si bien resultan italianos determinados aspectos del argumento —el sainete del cura y el alcalde, la presencia un tanto bufa de la imagen de San Crispín o la religiosidad trivial dominante—, el estilo de la producción, su monumentalidad, los alicientes que ofrece, su sensibilidad eficaz, encajan perfectamente dentro de lo que la comedia musical de nuestros días —tiempo hubo en que fue mucho más vigorosa y atrevida— suele ofrecer al espectador medio de Nueva York. El hecho de que constituya en Madrid un gran éxito de público y sean materialmente aclamadas todas las representaciones, es lo que me lleva a pensar que es ahora, a la vista de lo sucedido, cuando tiene un sentido especial el comentario.

El teatro español está pasando por una profunda crisis de producción. Presumiblemente, la situación no hará más que agravarse en un futuro inmediato, hasta llegar a un punto en el que será necesario establecer un fuerte reajuste, en términos que dependerán de la situación política y económica del país. Una cosa está clara: si el demoliberalismo y el desarrollo económico han planteado, en todos los países de Occidente, una lucha de intereses de la que ha salido prácticamente la muerte del teatro de economía privada —salvo un teatro menor— y la subsiguiente intervención del Estado para intentar proteger ese bien cultural, en España va a suceder, lógicamente, otro tanto. Los distintos grupos pro-



fesionales —actores, técnicos, directores...— han comenzado a formular una serie de reivindicaciones frente a la sociedad que, naturalmente, no puede atender el llamado empresario de compañía. Son formulaciones que obligan a este empresario, sujeto a las cifras reales de taquilla, de las que ha de salir la coherencia económica del asunto, a una serie de respuestas forzadas, que ya no corresponden al desarrollo normal de una actividad. Ante las nuevas exigencias, la empresa de compañía se ha visto obligada a aceptar una de estas alternativas: o "abaratarse" la producción —lo que implica, generalmente, un abaratamiento de la calidad, en la busca de obras de pocos personajes, que no necesiten muchos ensayos, rutinarias en sus imágenes, etc.— o conseguir una "espectacularidad" cuyos altos costos queden compensados por la excepcionalidad de las recaudaciones. Respuestas ambas, a mi modo de ver, y según reafirma la práctica, insostenibles. Porque si las comedias "baratas" suelen ser ruinosas por falta de público, las superproducciones también suelen serlo, porque ni siquiera la asistencia abundante logra cubrir los costos y generar los ingresos que, en un sistema capitalista, corresponden a riesgos e inversiones. Producir sobre la base de llenar casi todos los días el teatro es acogerse a la excepción, y, por tanto, implica, a medio plazo, la desaparición del productor estrictamente privado. Al menos del productor que sostiene regularmente las carteleras.

Si el teatro no fuera un bien cultural y una necesidad social, uno estaría dispuesto a escribir sin reservas que los términos económicos de la vida occidental estaban a punto de estrangularlo. Así, nos limitamos a decir que es ingenuo pensar que se cubran una serie de demandas sin modificar su estructura básica. Y que esta modificación exigirá, de un lado, la cooperación en lugar de una tragicómica versión de la lucha de clases de los distintos elementos que intervienen en la creación del hecho teatral, y, del otro, el apoyo estatal para cubrir aquellas exigencias que, siendo justas, no cubre la taquilla. Todo ello en términos del más riguroso orden capitalista y con independencia de los límites sociales de un teatro así planteado. O el sistema demoliberal español "homologa" su política teatral con la que existe en otros países occidentales, o el teatro, como actividad regular dentro del marco capitalista, las va a pasar muy duras.

Lo que nos reconduce al te-

ma de "El diluvio que viene" y a cuanto hay en su producción de desesperado esfuerzo por llenar un teatro, a base de ofrecer una historia impregnada de todos los elementos que puedan complacer a un público sensible y, sobre todo, de levantar un aparato escenográfico tan ingenuo como costoso y capaz de sorprender a ese público. La batalla, esta vez, parece ganada. Quizá nuevos diluvios sigan ganándola. Pero un gran teatro sostenido sólo por la economía privada será pronto imposible. Lo que sucede desde hace algún tiempo en Barcelona está a punto de llegar a Madrid. A menos, ya digo, que se produzca un fuerte reajuste de intereses, con la participación del Estado, o se alteren sensiblemente las líneas de nuestra realidad política. ■ J. M.

CINE

El anarquista de Dios

Muy reciente aún el estreno de "Que la fête commence...", llega hasta nosotros la siguiente película de Bertrand Tavernier, tercera de su filmografía: "Le juge et l'assassin" ("El juez y el asesino", 1975). Menos brillante e inventiva que su predecesora, más discutible y convencional, "El juez y el asesino" se identifica con "Que la fête commence..." en sus comunes planteamientos de base: la profundidad en un período de la historia de Francia a través del enfrentamiento de varios personajes que, asumiendo la representación de actitudes sociales opuestas, dejan traslucir las características definitorias de dicho período. Bajo desarrollos argumentales muy distintos, ambos films coinciden en esa búsqueda del testimonio indirecto como fuente de aproximación histórica, a la que ya me referí en la reseña (TRIUNFO, número 743) del primero de ellos.

En este caso, es la Francia finisecular del XIX lo que Tavernier convierte en objeto de su atención: una Francia agrícola subdesarrollada, bajo el dominio de una mentalidad religiosa agresiva y hostil, dividida en dos bandos antagónicos polarizados por el "affaire" Dreyfus; recluso-



"Le juge et l'assassin" ("El juez y el asesino", 1975), de Bernard Tavernier.

sa ante los nuevos avances científicos y técnicos, y en el seno de la cual se profundiza la lucha de clases entre una burguesía celosa de los privilegios adquiridos y un proletariado que encuentra en el socialismo y el anarquismo sus plataformas de combate. Es una época de crisis a múltiples niveles —como también lo era la de la Regencia, descrita en "Que la fête commence..."—, de confusión y perplejidad, donde todo tipo de creencias y valores se encuentran diariamente contrastadas en una pugna cuya resolución todavía no se adivina. Es, en resumen, el típico momento histórico en que los procesos dialécticos se dejan ver a la luz del día, en que cualquier hecho o acción es capaz de revelar las pulsaciones colectivas a las que responde a poco que rasquemos sobre la superficie más epidérmica de las cosas.

Llevado de este convencimiento, Tavernier ha elegido un suceso criminal como revelador —por sus connotaciones últimas— de tal momento de crisis histórica: los doce asesinatos cometidos por el vagabundo Joseph Bouvier, también conocido por "Vacher", en la persona de jóvenes pastoras y campesinas a las que acuchillaba tras haberlas violado y sodomizado. Víctima de una patente paranoia, Bouvier mezclaba sus sangrientas actividades con un particular sentido de la anarquía, en el que se juntaban sus pensamientos écratas con una devoción idolátrica hacia la Virgen María, su furibundo anticlericalismo con un amor idealizado hacia una mujer que no quiso casarse con él y a la que intentó asesinar, fa-

llando en ello tanto como en su suicidio, del que le quedaba el estigma de dos balas alojadas en la cabeza. Después de ser recluido, en terribles manicomios penitenciarios, Bouvier fue indebidamente dado de alta en el menos represivo de ellos: ahí comenzaría su sufriente carrera criminal, movido siempre por un impulso incontrolable que sólo cesaba cuando, una vez consumado el asesinato, rendía adoración a Dios y a la Virgen. Capturado finalmente, sería declarado "cuerdo" por una comisión de médicos que acudieron a examinarlo antes de su juicio, lo que dejaba sin trabas su condena a la pena de muerte y posterior ejecución. En esta condena del "anarquista de Dios" —como el mismo Bouvier gustaba de calificarse, en pleno delirio mental— y en el increíble diagnóstico previo de los médicos, tuvo un papel esencial el juez Rousseau, hombre de ideas derechistas, ávido de ganar puestos en el escalafón de la magistratura y que transformó el proceso y ajusticiamiento de "Vacher" en medio idóneo para publicitarse y obtener un prestigio con el que colmar su ambición y su carrera jurídica.

Uno y otro, Rousseau y Bouvier, son "el juez" y "el asesino" en que centra su película Tavernier. Mediante el estudio de sus personalidades (delimitadas con plena exactitud por Philippe Noiret y Michel Galabru), a través del acercamiento a sus medios sociales respectivos, utilizando los diálogos entre ambos como método de conocimiento de dos mundos antagónicos, el cineasta francés —con la ayuda, un tanto monocrorde, de su guionista Jean Aurenche— nos habla de cómo era su país entre esos 1893-1898 en que la acción se desarrolla, de cómo funciona una justicia de clase, de cómo una escala de valores burguesa hacía mantener su hegemonía en una época de crisis bajo enmascaramientos jurídicos o científicos... La historia de este Benito Freire a la francesa (de hecho, la primera parte del film recuerda mucho el excelente "El bosque del lobo", de Pedro Olea) no se halla tan alejada en el tiempo y en la realidad como una visión superficial haría creer. ■ FERNANDO LARA

"Bruja, más que bruja"

La carrera como director cinematográfico de Fernando Fernán-Gómez es una de las más fascinantes del cine español, aunque también de las más irregulares. Conectado con un tipo de comedia popular e inteligen-