



ci plantea el conflicto que vive uno de los miembros de esa generación al encontrarse ya en plena madurez con la sensación de haber sido engañado en el aprendizaje de una serie de valores morales, en una forma conjunta de entender la vida. El protagonista de la película de Garci "siente" la frustración de haber tenido que iniciar un nuevo aprendizaje en otro momento de su vida —en un momento anacrónico—, que le ha dejado "asignaturas pendientes", asignaturas que sólo podían haberse estudiado en un momento preciso de la vida.

La relación de esta película con los guiones en los que Garci participaba se encuentra claramente en el tratamiento salnesco, bufo o simplemente irónico de las situaciones y de los caracteres, sin marginar por ello una posibilidad "dramática", incluso melodramática. En este sentido, se encuentran los aciertos de "Asignatura pendiente", ese aire de gran guiñol que tiene el personaje (espléndidamente interpretado por José Sacristán), sintetiza los dos aspectos que parece querer imprimir Garci a su crónica: la protesta y la ironía. Los diálogos, la mayor parte de las situaciones que bordean la hilaridad son lo mejor de la película.

Hay, sin embargo, otro aspecto más discutible: queriendo colocar la crónica en una época precisa, Garci no ha dudado en ambientarla en los días que antecedieron a la muerte de Franco. Sus personajes, por lo tanto, viven la toma de conciencia de sus "asignaturas pendientes" junto a lo que, simbólicamente, se entiende como el fin de una etapa histórica, del mundo que precisamente ha hecho de esa generación lo que es. La con-

creción, pues, a una situación política precisa no puede ser más directa. No obstante, Garci ha querido ir más allá y ha encasquetado a su personaje la compleja profesión de abogado político, defensor de líderes de Comisiones Obreras. Si bien en ese lenguaje directo y brillante que Garci utiliza, la oportunidad de esa profesión le permite expresar una serie de ideas valientes y nunca oídas de esa forma en el cine español, los aspectos, digamos psicológicos, del personaje se confunden. No es que esos abogados tengan que ser de una forma determinada en su vida privada, pero parece como si a Garci le han faltado otros elementos biográficos más contundentes, una coherencia mayor en la composición general de su historia en relación con esa profesión. De hecho, en la película aparecen como dos mundos absolutamente diferenciados: la vivencia de "asignatura pendiente" que el personaje vive al iniciar una relación adúltera con una novia de su adolescencia, y el conflicto que supone el encarcelamiento de un hombre (al que él defiende) por el simple hecho de tener ideas políticas diferentes. Dos mundos que no se relacionan dialécticamente, que ni siquiera se complementan.

Quizá este sea el único reparo a una película que gana, por el contrario, en su parte básica: la que describe las relaciones amorosas del personaje central. Aquí está lo mejor que Garci nos va a dar en sus próximas películas: la sencillez y la brillantez de unas situaciones simples pero atractivas. Un tratamiento de la comedia poco común entre nosotros: sin astracán y con genio. ■ DIEGO GALAN.

## TEATRO

### Al fin, Arrabal en un teatro madrileño

Juzgar es aceptar el compromiso con unas ideas. Por eso, uno no ha creído nunca en esa crítica supuestamente neutral, cuyos juicios deben ser tomados como formulaciones poco menos que científicas. Uno defiende tales o cuales obras, tales o cuales espectáculos, a partir de una actitud frente a la sociedad y respecto del hombre, la cual conduce a una toma de posición ante el teatro y —en la medida que el teatro es un arte— ante su poética. A estas alturas, con más de veinte años metido en la tarea, uno piensa que ha dado suficientes pruebas de cuál es esa posición, ya fuera defendiendo a una serie de autores y de grupos españoles cualificadamente críticos, adaptando un texto de Brecht, dirigiendo "Primer Acto", corriendo medio mundo con La Cuadra, divulgando la dramaturgia de América Latina, editando el programa de "El adefesio", de Rafael Alberti, sosteniendo la necesi-

dad de superar el carácter meramente conceptual del teatro, o, en este caso, contribuyendo a que "El cementerio de automóviles", de Fernando Arrabal, se alzara, de la mano de Víctor García, ante el público madrileño...

Escribo esto para que no haya el menor equívoco. Y el lector sepa, desde la primera línea, a qué atenerse.

El espectáculo que se presenta en el Barceló con el título de "El cementerio de automóviles" contiene, en realidad, el texto de cuatro obras: "Oración", "Los dos verdugos", "Primera comunión" y "El cementerio de automóviles". Sólo que Víctor García prefiere acogerse a un sólo título por dos razones: una, porque no se trata de cuatro textos incomunicados, sino de un montaje que los integra bajo un tema común; otra, porque la obra "El cementerio de automóviles" actúa como soporte de todo el montaje, viniendo a ser algo así como el hilo conductor entre unas situaciones y otras.

Desde mi punto de vista, el resultado plantea un concepto del drama quizá más rico de lo que es habitual en el teatro. Esta vez —¿y cómo no acordarse de algunas observaciones de Brecht sobre la necesidad de romper la idea tradicional de continuidad y progresión de la acción dramática?— no existe un argumento ni unos personajes que sostengan el drama de principio a fin. Lo que se plantea es un tema, un conflicto,



"El cementerio de automóviles", en el montaje de Víctor García.

que se va explicitando a través de historias y situaciones diversas, cuya relación debe completar creativa y reflexivamente el espectador. El drama sería, sobre todo, una interrogación sobre la naturaleza "social" del bien y de la justicia. Luego, las respuestas irían desde la inocencia cruel de "Oración" a la imagen política de "Los dos verdugos" —una extraordinaria contemplación del fascismo, a través de la autoridad de la madre—, o a la complicidad de la religión, en tanto que valor social y sin entrar en su carácter metafísico, de "Primera comunión". La idea de tomar "El cementerio de automóviles" como base del drama partiría de la identificación de la ciudad moderna, de su promiscuidad, su podredumbre y su violencia, con la imagen de un habitado montón de chatarra. La oposición entre la dinámica de esa ciudad, entre las carreras y persecuciones de sus habitantes, y las imágenes mucho más estáticas de las tres situaciones interpuestas —"Oración", "Los dos verdugos" y "Primera comunión"— nos sugeriría los dos niveles de crueldad que definen la vida cotidiana: el que corresponde al "orden ciudadano" y el que asumen esos mismos ciudadanos en sus relaciones personales.

Partiendo de esa lectura de los textos y de las razones dramáticas que los unen —"Oración" interroga; los demás textos, responden—, creo que es fácil entender, hasta donde debe entenderse una obra de arte, la puesta en escena de Víctor García. Si el espacio pierde su tradicional horizontalidad para ganar en verticalidad y poblarse de rampas y niveles, no sólo responde a un aprovechamiento expresivo de todas las dimensiones físicas del escenario, sino a la necesidad de subrayar el sentido itinerante del drama —el autor, tras su educación religiosa, sale al mundo a ver si es verdad lo que le ha sido enseñado— y de acercarnos a la estructura viva de la ciudad. Si el público está mezclado a la escenografía es porque, en realidad, él mismo es la escenografía viva, la representación de ese mundo social que el drama cuestiona. Si la belleza aparece entre elementos tecnológicos, con o a pesar de ellos, es porque nuestra civilización es tecnológica. Y si hay desnudos entre los hierros, es porque toda

la obra es una constante y dolorida interrogación sobre la pureza —en Arrabal hay siempre algo de niño arrojado del Paraíso— en un cuadro de valores representados por la impasible chatarra. La idea de ligar "Los dos verdugos" —en la que es fácil descubrir una parábola sobre nuestra guerra civil y la falsa reconciliación propuesta por la "caritativa" madre, después de contribuir al asesinato del marido; en los padres estarían representados los dos bandos que hicieron la guerra, en los hijos la generación a la que se "impuso" la paz— a un automóvil que cambia su utilitario destino por el de calabozo y cá-

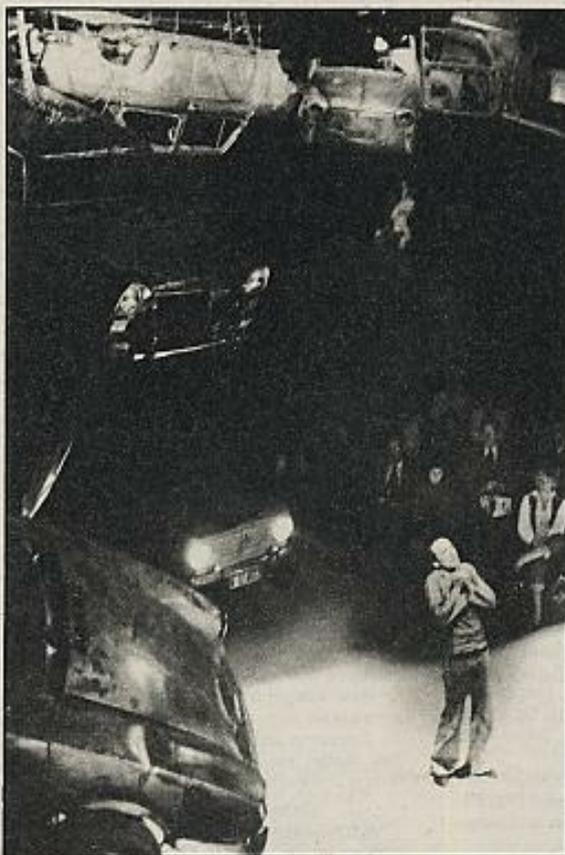
vez, no pierde nunca su melancolía, entre infantil y sarcástica, de pureza. Hasta podría añadirse, quizá, que el hecho de que muchos católicos no vean cuanto hay de cristianismo en el espectáculo es un modo tácito de darle toda la razón a Arrabal... Para que una sociedad católica pudiera considerar blasfemas las palabras de "Primera comunión", Emanú no tendría que seguir muriendo crucificado. Y Emanú —ahora con los brazos atados al manillar de la moto— muere aún todos los días en el seno de esa sociedad.

Si hablamos ahora de los actores, bueno será empezar por

zonal llamado escenario. Pero cuando este espacio se diversifica, cuando las acciones se escinden o acumulan, cuando la imagen toma un papel expresivo, nuestro sentido del ritmo es puesto en cuestión. Actores y espectadores nos vemos obligados a buscar ese nuevo concepto del ritmo, que ha de estar mucho más cerca de la experiencia cotidiana —en la medida que el "ritmo" se rompe y se rehace, dejando baches a través de los cuales asoma la pura existencia, tal y como sucedía en los famosos "tiempos muertos" de ciertas películas— que del "ritmo" con que se cuenta una historia". Aquí son varias las historias que se cuentan y, en definitiva, todas ellas se someten a una no contada historia superior sobre la condición humana. No contada al modo tradicional, pero presente ante el espectador.

Ocho actores, aparte de una serie de figurantes, realizan el trabajo. Son Berta Riaza, Victoria Vera, Norman Briski, Eusebio Poncela, Vicente Gisbert, D'Miguel Bilbao, Juan Llaneras y Javier Magariño. Mi proximidad al espectáculo me haría incómodo el juicio individual. Sí creo que pocas veces ha sido sometido un reparto en España a una prueba tan difícil, porque había que clarificar e interpretar el texto, conservar su emoción o su sentido grotesco, y, a la vez, luchar para dominar los objetos en un espacio escénico que tiene mucho de voluntario laberinto, de imagen que se resiste a ser escolásticamente aprehendida.

La noche del estreno, un actor leyó un telegrama de Arrabal. En síntesis, lamentaba no estar presente, elogiaba a Víctor García y agradecía a la compañía el que hubiera ayudado a hacer de él, definitivamente, un autor español. Inútil señalar por nuestra parte las connotaciones políticas y culturales que ello entraña. Y nuestro afán de escapar a cualquier chismografía. Arrabal acaba de proponernos un montón de cosas que valen la pena. Que cada cual las asuma como le parezca. Lo importante es que todo ello forme parte del desarrollo de nuestra difícil —¡tenemos tantos maestros!— libertad... Aunque no deba olvidarse que, a fin de cuentas, Arrabal es un autor condenado en su día por nuestra burguesía conservadora, tanto por sus ideas como por la audacia de su poética. Y que se trata ahora de saber si podemos luchar contra esa condena. ■



Un momento del estreno madrileño de Fernando Arrabal.

mara de tortura tiene así perfecto sentido... Sin que todo esto quiera decir que García utiliza los símbolos con un criterio mínimamente didáctico, sino que nacen de un modo de sentir la vida moderna con el que es fácil identificarse. El significado último del espectáculo, contra lo que algunos pudieran pensar, es más cristiano que otra cosa. Arrabal es irreverente frente a todos los pactos que el catolicismo ha hecho con el orden social, convirtiéndose en una de sus piezas, pero, a la

decir que a todos ellos se les ha pedido un esfuerzo absolutamente inhabitual. No sólo han doblado personajes, a veces de características distintas, sino que han sido obligados a utilizar un "área de interpretación" enormemente compleja, en la que el mismo sentido del ritmo se modifica. Nuestra idea de ritmo es un producto cultural, que, en lo que al teatro se refiere, se halla íntimamente ligado al empleo de la palabra. Sabemos muy bien lo que es un ritmo verbal, en un espacio hori-