

van todos ellos en esta misma dirección. Son concesiones de un film histórico que, al menos, no es traidor. ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Ovejas en busca de pastor

«Olvida los tambores», obra de nuevo autor español —en este caso, autora—, sigue firme en el cartel del Valle-Inclán tras varias semanas de representaciones. El hecho merece ser especialmente resaltado y comentado en el cuadro de un teatro que tan pocas oportunidades suele conceder a los nuevos autores o a cualquier tipo de propuesta que quiera romper la tónica cotidiana. Por lo común, tales empeños salvan con dificultad la barrera económico-administrativa que forman censores y empresarios; si lo consiguen, viene luego el segundo problema, ligado a la constitución social y mentalidad del público habitual, poco amigo de cualquier novedad que no se apoye en previas sacralizaciones culturales de carácter internacional, tal y como ha sucedido con Ronconi y hubiera sucedido también, de participar en el Festival Internacional de Madrid, con Grotowski. Si se sortea este segundo obstáculo, cada vez menos firme en razón a la creciente posibilidad de contar con un nuevo público, ideológicamente más abierto y culturalmente más rico, queda aún la posibilidad de que ocurra lo que ha ocurrido con «Castañuela 70», cuando llenaba tarde y noche el teatro de la Comedia, de Madrid.

En este ámbito, la presencia en los carteles, semana tras semana, de «Olvida los tambores» obliga a algo más que una crítica. ¿Cómo ha conseguido la obra de Ana Diosdado, autora recién llegada, alcanzar la situación que actualmente disfruta? Sencillamente, eludiendo los temas y preocupaciones que, dentro de la singularidad de cada escritor, dominan entre los autores y

grupos de las nuevas generaciones. «Olvida los tambores» es, formal y temáticamente, una comedia tradicional.

En el orden formal está situada en la línea naturalista y psicológica de la comedia burguesa, últimamente tipificada por un Víctor Ruiz Iriarte. Su «novedad» radicaría, dentro de este plano, en que hace hablar a sus jóvenes personajes un lenguaje de insólita frescura en este tipo de comedia; se nota, por decirlo con otras palabras, que la autora ha oído a menudo la jerga de sus personajes, dotados de una veracidad coloquial, de una vivacidad verbal que no existe en tantos personajes jóvenes inventados por nuestros dramaturgos maduros.

Ahora bien: ¿al servicio de qué idea se encuentra esa percepción de un determinado lenguaje? ¿qué relaciones ha establecido la autora entre ese lenguaje y una determinada y correlativa imagen del mundo? Aquí es donde todo se hace significativo. Porque lo cierto es que, pese a proponer un lenguaje distinto al de los pobrecitos jóvenes de las comedias paternalistas, los personajes andan igualmente desorientados y en busca de pastor.

Ana Diosdado nos habla de un grupo de jóvenes socialmente muy definido. De un sector que juega a los desplazados tiempos modernos, mientras, en el fondo, sufre. Ni uno solo de los personajes cree realmente en lo que hace ni en cómo vive; de ahí una inestabilidad enfermiza, un torpe juego, que la autora va descubriendo sin más que quitarle a cada uno su máscara de «progre». ¿No hubiera valido la pena proponer siquiera un personaje coherente con su rebeldía? ¿Y qué tambores hay que olvidar? ¿Se refiere la autora al exhibicionismo seudorrevolucionario, o habla de cosas más serias? ¿Predica acaso la resignación? ¿Y qué relación puede haber, ni siquiera metafórica, tal como se establece en una escena de la comedia, entre la lucha de los negros norteamericanos contra la segregación racial y social de que son objeto y los problemas morales de varios muchachos «in» de la burguesía madrileña?

Es casi seguro que la autora ha querido dar a su habilísima comedia cierto aire autocrítico y aludir de paso a la desorientación de los pastores. Pero quienes pagan, miran y escuchan son en su mayoría gentes a las que este desconcierto juvenil debe saber a agua de rosas.

Si a ello unimos la posibilidad que la ya citada «autenticidad verbal» de la comedia concede a unos cuantos actores jóvenes de realizar un excelente trabajo, ¿deberá sorprendernos que la obra de un «autor novel» haya escapado esta vez a las normas que suelen gobernar este tipo de experiencias? Estamos ante un caso particular, y las consecuencias han sido también particulares... ■ J. M.

Lebrija: Una lección

Lebrija. Alrededor de los quince mil habitantes. A ochenta kilómetros de Sevilla. Ciudad metida en ese pequeño espacio en donde, según muchos historiadores, tras la diáspora gitana de Triana, se coció y espesó el cante. La compañía: el Teatro Estudio Lebrijano. Su local social: una casa en ruinas, llena de trastos, incluso con un ataúd, que hace de banco si viene el caso, utilizado en uno de sus montajes. Los actores, entre quince y treinta, según las horas, porque además de andar algunos de ellos con el servicio militar, las muchachas cuentan con las restricciones paternales ya tradicionales a medida que avanza la noche. Espectáculo: «Oratorio», de Alfonso Jiménez, uno de los más interesantes «nuevos autores» españoles. Lugar de la representación: una espaciosa nave, dedicada a la fabricación de pan. Iluminación: dos o tres focos sujetos a un pie metálico, y otro móvil, en las manos de uno de los componentes del grupo. También unas velas y una pequeña hoguera. Escenografía: un gran muñeco, una especie de totem, y el espacio desnudo. Los espectadores, al mismo nivel de la representación, envueltos por ella, en unas sillas. Las puertas abiertas de par en par, prolongando el área escénica, integrando a todo el pueblo en la representación. Los trajes: los que se llevan cada día, sin más uniformidad que el negro de las mujeres, sobre el que aparece de vez en cuando un delantal. El ritmo espaciado, ritual, lleno de claridad, gobernando una representación cargada de tensión y de violencia corporal. Ningún esteticismo, ninguna «expresión corporal» nacida de la moda. Aquí y allá se adivinan vagas sombras de lo que Juan Bernabé, el director del espectáculo, vio en el Festival de Nancy. Pero nunca como algo despegado, adi-

cional, retórico, sino siempre armoniosamente integrado, formando parte de la sustancia del espectáculo. Agrupamientos de una impresionante sencillez. No hay manos crispadas por la técnica, ni gritos y golpes levantados por la mimesis de lo que hacen famosas compañías extranjeras. Cada movimiento tiene su raíz en el actor; cada actor, la vida de cada actor, es el elemento catalizador, el origen concreto e intransferible de lo que ocurre ante nosotros. No hay fingimiento. El teatro es utilizado para que el actor se descubra a sí mismo, para que nos proponga, en ejemplo «totalidad», su relación con la sociedad y la existencia. Es el cuerpo el que se interroga, el que se percibe a sí mismo interrogado. Nosotros, sentados en las pocas sillas que bordean la nave, dejamos bien pronto de ser espectadores, de hacer análisis estéticos. Aquello podría ser una ceremonia funeraria, podría ser una pesadilla, podría ser la imagen de nuestra soledad, podría ser el signo liberado de estereotipos ofrecido por varios semejantes. Por encarnaciones de nosotros mismos.

El texto es políticamente duro, diáfano. Se protesta por lo que viene protestando la juventud de todos los lugares desde hace tiempo. Se habla de las guerras, de la violencia injusta, de los muertos por la arbitrariedad; se nos pide que hagamos algo, se nos acusa. Todo exacto y más o menos sabido. Pero, y esto es lo extraordinario de «Oratorio» en el contexto teatral de nuestros días, la petición no se engola, no se nos sube a un púlpito, no se nos hace «en nombre» de ninguna abstracción, sino a través de unos cuerpos, unos rostros, unas voces, unas «totalidades» precisas, para las que aquello es, sobre todas las cosas, un intento formidable de manifestación, de destrucción de toda convencionalidad expresiva.

El espectáculo es seco, preciso, sin bla-bla-bla. No anda nadie haciendo ostensible su «investigación». Quizá está hecho, en parte, con la misma cultura, con la misma experiencia colectiva que un día dio fuerza y sentido al cante. Antes, antes, antes de venirse a alegrar a los turistas, cuando, como este «Oratorio», cantar era una necesidad y no un modo de ganarse la vida.

Vaya desde aquí mi incondicional admiración y aplauso al Teatro Estudio de Lebrija. Para cuantos predicamos un

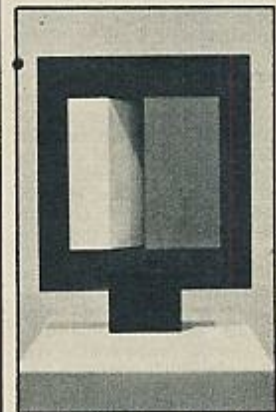
poco ingenuamente en el mundo del teatro es una verdadera lección. Una lección —¡ajo!— que nada tiene que ver con ciertos esquemas dogmáticos sobre el «arte popular», sino con la realidad poéticamente recreada de dos docenas de muchachos de Lebrija. A los que quizá debemos uno de los «espectáculos» más serios y más auténticos que ha propuesto el teatro español de nuestros días. Una verdad, una existencia, una posición crítica, una «totalidad». ■ J. MONLEON.

ARTE

Reanuda en este número su habitual colaboración nuestro compañero Moreno Galván, puesto en libertad provisional el pasado sábado 21 de noviembre. En próximas semanas irá recogiendo los acontecimientos artísticos de estos últimos veinte días.

La galería Serie

No; galería, no; tienda. Así me dicen, machaconamente, sus directivos cuando deslizo



«Múltiple»: Gerardo Rueda.

la palabra. Parecería como si quisieran rebajar la significación de su quehacer a un entendimiento menos olímpico.