

ticular es mucho más complejo. Creo que Debray es respetable por diversas razones, y por otras, no. Evitaré hacer un juicio aquí. Ahora bien, mi personaje es un tipo que se encuentra mucho, de jóvenes revolucionarios que dicen: "Mientras no se haga la revolución en el Tercer Mundo no se puede hacer en Francia". Esto es una coartada, es lo que yo llamo un revolucionario "mirón", con una idea colonial de izquierdas, si se puede decir. En realidad, para esas personas, América Latina es un nuevo Coliseo donde las fieras del imperalismo devoran a los nuevos cristianos revolucionarios mientras que el público neocolonialista de izquierda de Europa aplaude, estimula, etcétera, con la ilusión de que, si hubiese un cambio en América Latina, lo habrá también en los países de Europa, cuando eso no es verdad. Y muchas veces ese tipo de revolucionarios —creo que es un poco el caso de Regis Debray— llega a América Latina con las mejores intenciones posibles y finalmente son devorados por el barroquismo del continente, por la violencia del continente, por lo inesperado del continente. Por eso creo que el revolucionario paracaidista es siempre un personaje patético y, al mismo tiempo, grotesco.

Lenguaje brasileño

En su aspecto formal, «Los herederos» adopta un estilo cinematográfico bastante desconcertante para un público europeo. Desde la técnica del ciego de feria que comenta los acontecimientos hasta las síntesis a lo Godard, canciones populares, coros inspirados en el teatro antiguo, etcétera; todo ello con gran concisión —todo lo contrario al barroquismo a que nos había acostumbrado a Glauber Rocha, por ejemplo—.

«Evidentemente, la "mise en scène", el lenguaje está integrado en la retrospectiva de las tres generaciones, ya sea a través de la música, de una fórmula dígitos teatral, de la banda sonora, etcétera; yo, personalmente, estoy muy interesado por la banda sonora, creo que un cine moderno debe ser, ante todo, un juego dialéctico entre la imagen y el sonido. Y en esta medida trato de hacer, además de una puesta en escena, una "puesta en sonido", una escenificación del sonido. De esta

forma, la banda sonora corre, no como un soporte de la imagen, una sublimación de la imagen, sino que es una unidad ante otra unidad que es la imagen. Así, gran parte del "background" político del país en ese período está presente en el film muchas veces gracias a pequeños extractos de programas de radio, de discursos que surgen sin saber muy bien de dónde, de canciones o de música, que interfiere no como música de atmósfera, sino que es una información de lo que está sucediendo. En este sentido, creo que logro una didáctica poética dentro del film; no es un film didáctico en el sentido brechtiano del término, ni en sentido cartesiano europeo: es un didactismo del sufrimiento, de la angustia ante un país completamente atormentado por sus propios problemas. Diría que es más un didactismo del estómago que del cerebro, un didactismo que proviene del interior de las entrañas». ■ R. L. CHAO.

TEATRO

Lebrijanos en Nancy

Semanas atrás hablamos de «Oratorio», el espectáculo del Teatro Estudio Lebrijano sobre un texto de Alfonso Jiménez. Dábamos allí una impresión, absolutamente favorable, y recogíamos el interés que había despertado en Michèle Kokosowsky, enviada por el Festival de Nancy para que seleccionase la participación española.

Posteriormente, las cosas se han concretado: «Oratorio» representará a España en el próximo Festival de Nancy. La obra se ofrecerá varias veces en un espacio adecuado a las características del espectáculo: espectadores al mismo nivel que los actores, distribución de las sillas o butacas en forma que se establezca una promiscuidad entre aquéllos y éstos, alrededor de 150 espectadores

por representación, etcétera, etcétera.

A primera vista, poniendo un poco de esa frívola mala uva que tanto se da en nuestras minorías, uno podría pensar que se trata de exigencias más o menos tomadas a los patrones grotowskianos. La cosa, sin embargo, es mucho más seria. «Oratorio» se ha hecho más de una vez —por ejemplo, en un Festival celebrado en Palma de Mallorca— en un teatro a la italiana. En principio era lo lógico, puesto que se trataba de un espectáculo teatral y todos nuestros teatros se someten a la ordenación de las salas a la italiana. Sin embargo, poco a poco, y a partir de sus propias exigencias, «Oratorio» ha llegado a tomar conciencia de que necesitaba otro tipo de espacio, otra relación entre actores y espectadores, una mayor intimidad. El modelo, en fin, habría que buscarlo mucho antes en las viejas reuniones en torno a los cantaores de la tierra que en cualquier mimética aproximación a una importante tendencia del teatro moderno. «Oratorio» posee, además, dentro de su violencia y vitalidad crítica, una estructura vagamente litúrgica. Existe una voluntad de autodisciplina y de medida, dentro de una relación actor-espectador, totalmente cálida, que hace pensar en la comunicación entre los cantaores y lo que antes se llamaba los «cabales», es decir, los justos en número y conocimiento. «Oratorio» sería, culturalmente, casi un «teatro de cuevas», en el que —como ocurre en el canto— las fronteras entre la realidad y la convención expresiva se diluyen. A un determinado tipo de lenguaje —y es mucho más vieja que Grotowsky la idea de que en el canto hay un elemento de «confesión» y hasta, por obvias y quizá desaparecidas razones sociológicas, de clandestinidad— corresponde una determinada atmósfera, un correlativo social y arquitectónico. «Oratorio» —y esta sería una verdad que debiera hacernos meditar a cuantos hablamos de teatro—, a partir de su propia coherencia estética y cultural, habría llegado no sólo a unas formas ceremoniales, sino a una serie de exigencias precisas que, a caballo de distintas y quizá alejadas razones, también se dan en un amplio campo del teatro moderno.

En el centro, quizá ilumi-

nados por una luz cenital, los dos cantaores, no sé si un guitarrista, inician el antiguo oratorio de la tierra de Lebrija. Sus voces, con unas u otras palabras, expresarán una realidad, una relación concreta entre el cantor y la sociedad. Por ahí es por donde ha cobrado fuerza y espesor el canto, por ahí es por donde, al margen de cualquier consideración musicológica, el canto, como manifestación de una realidad concreta, posee una fuerza indestructible. Detrás de los cantaores aparecerán los actores. Serán dos lenguajes empeñados en un mismo esfuerzo. Y, paradójica seleccionadora, no faltarán los que crean que la pobreza del espectáculo, la encarnación que cada actor hará del texto, es el resultado de habilidosas aproximaciones. El hecho, en fin, está ahí: entre «Oratorio», sujetándose al más hondo camino de la cultura popular andaluza y gitana, y ciertos espectáculos modernos, en los que se valora al máximo la aportación creadora del actor y se quiere hacer de los que antes eran espectadores verdaderos participantes y hasta cocreadores, existen sugerentes afinidades. El que este nuevo «teatro pobre» haya configurado espacios escénicos que tienen algo de cuevas, es ya una coincidencia totalmente esperada.

«Oratorio» puede ser un espectáculo importante en Nancy. Esperemos que se le den todas las facilidades necesarias para que el Teatro Estudio Lebrijano no tenga que derrochar vergonzantes heroísmos. ■ J. MONLEON.

MÚSICA

Celibidache, entre la incompreensión y el delirio

No es precisamente Sergiu Celibidache un fiel seguidor de los consejos que, a media-

dos del siglo XVIII, diera el crítico Johann Adolph Scheibe a los directores de orquesta de su tiempo: «También deberán evitarse a todo trance los actos violentos y arriesgados, tales como mover la mano desde arriba hasta el suelo, tocarse la peluca hasta hacerla girar en la cabeza, doblar y balancear el cuerpo, hacer muecas horribles o dar gritos...». En los dos últimos conciertos en que Celibidache ha dirigido a la orquesta de la RTV —y de manera especial en el celebrado el 20 de febrero—, se ha podido comprobar que la mesura no es una de sus más acusadas cualidades. En efecto, Sergiu Celibidache bailotea sobre el podio, produce extraños chasquidos con la lengua, ruge, se desmelen... Tales recursos escenográficos suelen ser propios de histrionismos y mediocres directores de orquesta. Y por ello, Celibidache se presta a valoraciones equivocadas que pueden oscilar entre la repulsa y el fanatismo. Esto es lo grave, porque Celibidache no es, en absoluto, un histrión, sino en todo caso —según expresión de Friedrich Herzfeld— un «maestro de la gesticulación musical».

Sergiu Celibidache, nacido en Roman (Rumania) en 1912, fue uno de los más brillantes alumnos de la Hochschule für Musik de Berlín, cuyos cursos simultaneaba con estudios de matemáticas y filosofía. Su tesis doctoral sobre «Principios de desarrollo y elementos formales en la técnica de composición de Josquin des Prés» denota una rara preocupación por materias bastante ajenas a la habitual problemática de los directores de orquesta. En 1945, al morir repentinamente el joven director Leon Borchard, Sergiu Celibidache fue nombrado director de la Orquesta Filarmónica de Berlín, cargo que abandonó en 1952. Celibidache ha recibido numerosas ofertas para grabar discos y las ha rechazado sistemáticamente: «El espacio musical —afirma— es una realidad irremplazable; el disco tiene un valor exclusivamente histórico, pero no estético». Sergiu Celibidache es una especie de vagabundo poliglota y anti-conventional; de vez en cuando concede una entrevista a la prensa y demuestra que no tiene pelos en la lengua. Con cierta frecuencia aparece por Madrid y dirige un par de conciertos (de un tiempo a esta parte, siempre con la orquesta de la RTV), y, en estos casos, los resultados