

los discos de la Tom Robinson Band están en las listas de éxitos, lo que significa que alcanzan mayor difusión que las diatribas rabiosas de Clash, el otro gran grupo surgido de la explosión "punk" que se caracteriza, igualmente, por su activismo.

Claro que la música de la Tom Robinson Band no tiene nada que ver con el sonido extremista de Clash. Aunque también hayan salido a la superficie aprovechando las aguas revueltas por los Sex Pistols y sus descendientes, la Banda de Tom Robinson es casi un grupo anacrónico por la construcción de sus composiciones, sus ritmos influenciados por Lou Reed o Steely Dan, los solos resplandecientes de la guitarra, sus conexiones con la exuberancia del "music-hall" británico (no olvidemos que Robinson grabó por primera vez, bajo la dirección de Ray Davies, el hombre que hizo de los Kinks una banda de vodevil). Sin embargo, su música es plenamente contemporánea en el sentido de que no sería explicable sin el telón de fondo de la Inglaterra actual. De la escucha de su primer LP (1) uno saca la conclusión de que el autor no ve nada risueño en el futuro inmediato del Reino Unido; sus temas están llenos de visiones de una sociedad cada vez más polarizada, con un régimen represivo que aprovechara el giro a la derecha del electorado británico para enseñar "ley y orden" a las minorías juveniles, raciales o sexuales. La difusión del nazismo a través de organizaciones como el National Front, los descarados intentos de la seño-

ra Thatcher para explotar la xenofobia y el descontento de amplias capas sociales, el desgaste moral del Partido Laborista y los sindicatos, todo esto y mucho más son las señales de alarma que Robinson denuncia con voz indignada.

Es necesario recordar que el rock no se presta dócilmente a la incrustación de mensajes políticos, aunque haya proporcionado abundantes dosis de himnos de rebelión. La música de la TRB sufre de un esquematismo que le resta vigor y algunas de sus letras son tan simplistas que harían enrojecer al Phil Ochs de la época más maniqueísta. Pero hay una cierta urgencia en la voz del cantante, una confianza en su capacidad de aglutinar mentes y corazones, un entusiasmo que hace disculpables sus excesos. Robinson también canta en "2-4-6-8 Motorway" y "Grey Cortina" al más viejo de los tópicos rockeros (el automóvil y la sensación de libertad que proporciona la velocidad), pero resulta especialmente efectivo cuando utiliza la ironía o la anticipación para sacudir la apatía de su público ante la marea conservadora.

A pesar de lo ambiguo de su posición—después de todo, graba para una multinacional tan tradicionalista y poderosa como EMI—, Tom Robinson está evitando las trampas más obvias: su música, sin perder eficacia concienciadora, es tan vibrante y potente como la de las bandas punkeras que han nacido en los últimos dos o tres años. Espero que dure: la Tom Robinson Band tiene cosas que decir y las sabe decir sin adular la magia del rock. ■ **DIEGO A. MANRIQUE.**

(1) Tom Robinson Band: Power in the darkness (EMI-Odeon, 1978).

Tom Robinson Band.



TEATRO

Centro Dramático Nacional: Rodríguez Méndez, para empezar

Ignoro cuántos tabúes se rompieron la otra noche en el Bellas Artes. Muchos, desde luego. Y no voy a ser yo quien, por el carácter oficial del Centro Dramático, lo niegue. El franquismo nos enseñó a rehuir el elogio de las actividades subvencionadas, en la medida en que todas ellas se ordenaban de un modo directo a la mayor gloria de la dictadura. Parece que, entre las muchas cosas que deben romperse en estos tiempos, una es la sustitución de este recelo sistemático por una voluntad de participación y de crítica, de la que sin duda depende el futuro del país. Con esa libertad, reciente y aun insegura—[hablar de las actividades de la Administración sin torturarse por la torcida interpretación de los elogios!—, escribo este comentario.

Lo que no hubiera sido posible, lo es ahora, y algunos quieren que no lo siga siendo.—"Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga", primer espectáculo del Centro Dramático Nacional, ha sido un éxito. Con ser eso importante, es lo de menos. Lo de más está en que se trata del primero de una serie de espectáculos—otros tres ya listos para formar el repertorio rotativo del María Guerrero—que prometen calidad e interés, montados en un régimen de trabajo y con los medios materiales que son propios de una política teatral razonable. Lo de más es que "Bodas..." es la obra de un autor español que, además de poseer un innegable talento dramático, fue reiteradamente censurado durante la etapa anterior, en la que no fue posible estrenar, ni siquiera editar, el drama que nos ocupa. Lo de más es que su montaje ha supuesto el ganarse públicamente a José Luis Gómez, excelente actor y director, para el teatro español, tomado el término en su sentido más profundo, desvinculándole de esa dependencia cultural del teatro ale-

mán con que hasta ahora había generalmente comparecido. Lo de más está en la calidad uniforme de la numerosísima compañía, en la que todo el mundo tiene un sitio en el escenario, sin esa distribución de espacios y tiempo que permite averiguar desde la butaca el salario de cada actor. Lo de más está en que no se ha levantado el telón hasta tener completamente listo el espectáculo. Lo de más está en que se ha elaborado un espacio escénico extraordinario, no sólo porque multiplica el que realmente tiene el Bellas Artes, sino porque responde, sin lucimientos artificiosos, a la concepción profunda del montaje. Lo de más es que una obra de teatro nos ha hecho pensar en muchos escritores españoles, en nuestra historia y en nuestro presente, en la vida y en la muerte de los que no conocen del Estado más que la existencia de los guardias y los policías... Lo de más, en fin, es que esto haya sido posible en el marco de un Centro Dramático Nacional, dicho sea quitando de en medio cualquier resonancia de la palabra gratitud para poner en su lugar la de servicio. ¡Ya era hora de que la política teatral dejara de aparecer como un gesto dádívoso para traducirse en un laborioso trabajo!

El hecho de que un espectáculo así sea impensable en el régimen tradicional de la empresa privada no debe desespearar a nadie y sí servir de ejemplo. Es impensable hoy y era impensable antes. Por eso hace falta la atención de la Administración al teatro. Por eso existe, en términos más amplios que aquí, en otros países. Por eso el teatro privado ha de orientarse sobre otros supuestos...

Un drama de la vida española.—Creo que la obra de Rodríguez Méndez está mal hilvana dramáticamente. Se trata de una serie de cuadros, a través de los cuales ni la acción ni los personajes son tratados en profundidad. La escena inicial—en la que el Pingajo, borracho, le gana al Petate la hija en una apuesta gratuitamente concertada—es poco creíble. Incluso el diálogo, atrapado entre el casticismo del sainete y el propósito de alumbrar realidades que jamás osó tocar el costumbrismo—lo que supone, en definitiva, la ya habitual contradicción poética de quienes hacen un teatro progresista con tradiciones teatrales de funcionalidad conservadora—es, a veces, convencional y epidérmico...



"Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga", de Rodríguez Méndez, por José Luis Gómez.

Y, sin embargo, a mi modo de ver, se trata de un drama de enorme interés, al menos en el marco de nuestra moderna historia teatral. ¿Por qué? Pues porque el autor ha sabido descubrir unos pulsos de la vida española, ha sabido formular unas situaciones sociales que exceden de la peripetia anecdótica, nos ha dado, en fin, un material que rara vez aparece en los escenarios y en el que, sin embargo, reconocemos una parte sustancial de nuestra memoria colectiva, de nuestro rechazo de la Historia, de esa amargura que subyace en toda visión lúcida —tanto más amarga cuanto más sean los que alcen eufóricos los fusiles y las banderas— de la entidad que llamamos España.

Es esa capacidad la que hace de Rodríguez Méndez —como de Valle o de Baroja, por encima de las apreciaciones formales que determinados críticos pudieron hacer de sus obras y de sus novelas— un autor importante y de "Bodas..." una gran obra del teatro español.

Por lo demás, el que el sainete ande mezclado con el esperpento no es nada nuevo. En el mismo Valle, para desesperación de muchos de sus admiradores —que, por ejemplo, se rebelaban contra todo lo que de género chico descubriría el estreno de "Luces de bohemia"—, ya sucedía otro tanto, aunque don Ramón contara siempre con la invención genial de un lenguaje. Ahora, José Luis Gómez, si-

tuado ante el problema, ha trabajado acentuando al máximo una concepción de realismo que se acerca a Baroja en la misma medida en que se aleja de Arniches. La escenografía, de Carlos Cytrínowski, es ya un elemento decisivo en ese aspecto. La plazoleta ruinoso —bajo los cielos de Madrid de 1898, que son aquí una referencia irónica y dolorosa al refrán popular "De Madrid, al cielo"— es el hábitat o la columna de un grupo de personajes, en cuya marginación se refleja un aspecto de nuestra invertebración social. Por encima del melodrama de unos pocos, de la boda y el fusilamiento de Pingajo, del garrote del Petate y el Salamanca, de la búsqueda de la esquina, de la beata o del tabernero bizzo, de lo que dice éste o de lo que dice aquél, existe una especie de plano o de realidad superior —la nuestra— desde la cual levantamos, como el Diablo Cojuelo, el telón para descubrir una urdimbre de la que "Bodas que fueron famosas..." sólo es una muestra.

Valorar todos los personajes, romper la idea de comparsaría, dar la misma importancia a las palabras, a los gestos y a los silencios, hacernos sentir el peso de la soledad, el frío de los amaneceres inhóspitos, la animalidad del lumpen, el tiempo vacío, la gratuidad de los actos, el miedo, la ruina psíquica del grupo social... Y, sobre todo, sentir eso como una parte inseparable de la Historia de España,

de la historia de nuestros Parlamentos, nuestros Gobiernos, nuestros Reyes, nuestros partidos, nuestros golpes de Estado, nuestras Constituciones y nuestros aristócratas. Esa ha sido, me parece, la sustancia poética de un montaje lleno de solidaridad responsable, por lo que pretende y por la seriedad —y lo que ésta encierra de respeto a los demás— con que ha sido realizado.

La obra, situada en el 98, se inserta en los albores de ese no resuelto todavía discurso político de España. Cuando a la "pérdida" de las colonias sucedió el enfrentamiento entre el espíritu de la Restauración y el deseo de partir de la realidad encarnada por esa pobre sociedad popular que llega ahora —entre la estridencia minoritaria— para decirnos, una vez más, que también existe. Aunque ya no viva en la misma cueva ni vayan por las calles soldados mendicantes vestidos de rayadillo. ■ JOSE MONLEON. Foto: GIGI.

"Drácula", con humor

El espectáculo es un éxito en Nueva York; ahora, con un director técnico, Greg Kayne, que debe conocerlo muy bien, se ha estrenado en Madrid.

Se trata, pues, de un trabajo trasplantado, que, en lugar de

venir de tapadillo —como, de hecho, sucedió durante años, ocultándose la existencia del modelo que "inspiraba" el montaje español—, no sólo aclara su procedencia, sino que le es fiel. Así, al nombre de los dos autores americanos, del traductor y de los dos adaptadores españoles, el programa añade el del director y diseñador de la producción neoyorquina, que pesan decisivamente en el trabajo de Jaime Azpillicueta, el director español:

El fenómeno, que no es nuevo, pero que tampoco es frecuente, no deja de tener interés en la moderna historia del teatro. Frente a la idea de texto dramático, que cada director, en el ámbito de la tradición teatral de su país, monta a su manera, se alza la de "espectáculo teatral" —texto, escenografía, imágenes, ritmos, luces—, tomado como la unidad que interesa reproducir. El texto sólo es una parte del todo —el espectáculo— por el que se interesan las empresas de los diversos países, sancionándose así en términos comerciales el hecho de que la "obra teatral" consiste en un conjunto o combinación de elementos. ¿Qué sentido hubiera tenido, por ejemplo, estrenar en España "Drácula" sin atenerse al modelo de Nueva York?

Probablemente, ninguno. Porque el texto, sin negar el encanto de la novela originaria, está ya trasnochado y lo que vale la pena es el modo escénico de tratarlo, la presencia de una serie de notas —la ironía, la deliberada ingenuidad, el reencuentro melancólico con una época— que pertenecen estrictamente al montaje y cuyas raíces "visuales" se hallan entroncadas en la cultura norteamericana.

"Drácula" parte —y en esa especie de primera contradicción está la clave de su entidad poética— de un propósito general: jugar con el horror. Propósito nada nuevo, al que añade una dimensión que sí es singular: la vinculación formal de la historia del vampiro a una época, la relación entre las imágenes del mito y las imágenes de la década de los veinte, entendido todo ello sin el menor naturalismo y con un divertido ánimo infantil.

El que algunos personajes de la puesta en escena madrileña se empeñen en explicitar la citada relación, transformando la ironía en parodia, en caricatura, es, seguramente, una consecuencia de la general incapaci-