

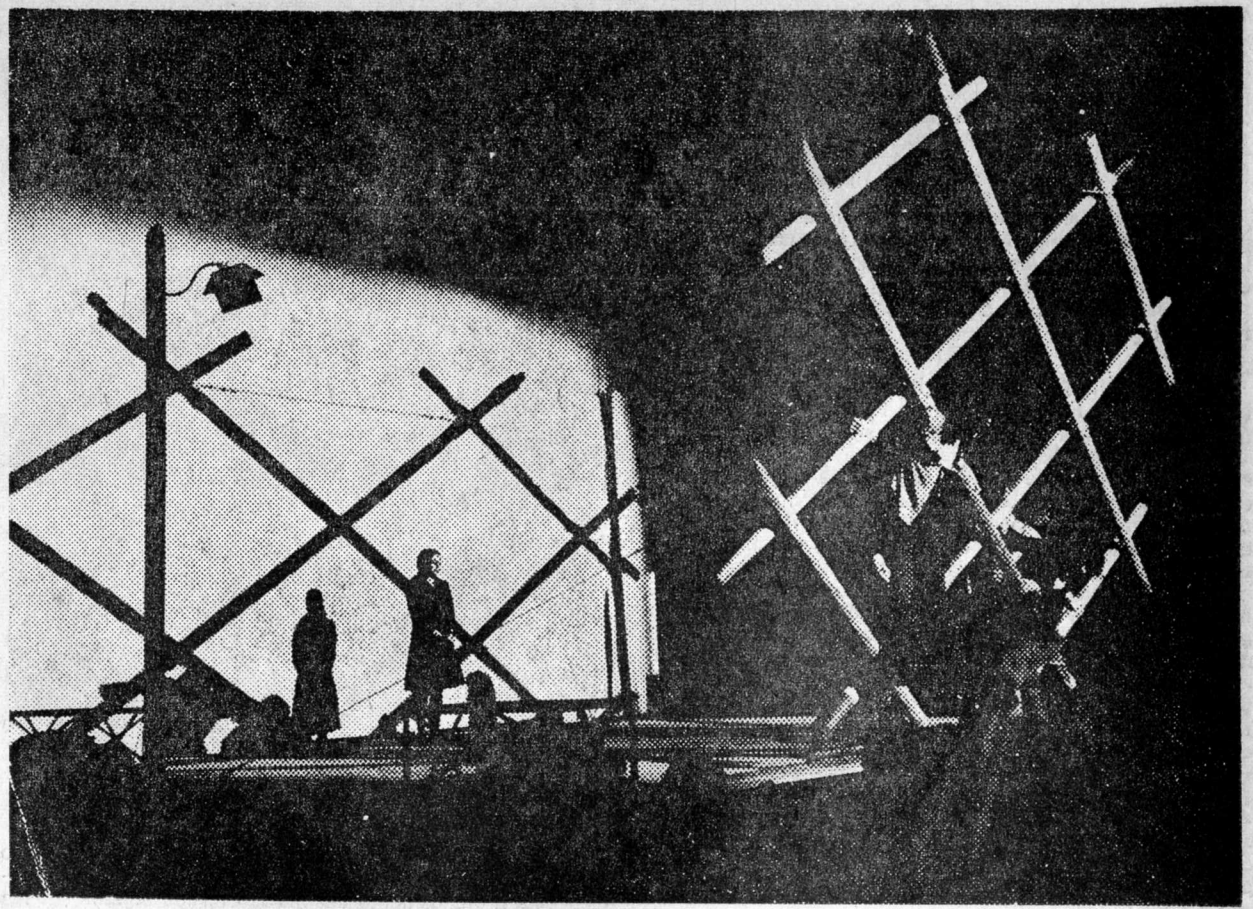
«Los palos», de La Cuadra: Hacia un nuevo lenguaje teatral

Estuve en el Capsa, naturalmente. El regreso de La Cuadra no es una pequeña noticia que pueda despacharse con la gacetilla usual. Además me une a este grupo vínculos personales, de años pasados y fronterizos, que no pueden reprimirse. Después del éxito mundial de «Quejío», que fue éxito y mundial —y acaso no se haya empleado nunca este píropo con mayor justicia— la gente de La Cuadra, es decir, Salvador Távora, Pepe Suero, Juan Romero, Miguel López, Joaquín Campos, Jaime Burgos y Emilia Jesús, decidieron seguir en su camino con otro montaje, en la misma línea pero acaso con ambiciones más concretas: la aprehensión de un lenguaje propio, genuino, que en «Quejío» apenas se esbozaba y que en «Los palos» adquiere una dimensión mucho más concreta.

Aparentemente el espectador avisado observa una cierta repetición entre «Quejío» y «Los palos». Aparentemente, repito. Uno se encuentra de nuevo metido en el clima del pueblo andaluz; uno se encuentra metido de nuevo entre la opresión y el candil que no alumbraba, entre el grito y el sudor, entre los hombres que intentan erguirse con la digna pobreza de una raza y las fuerzas verticales que le aplastan una y otra vez contra la tierra; una tierra que ni siquiera poseen. Pero hay algo más en «Los palos» que no lo hubo antes. La guitarra, por ejemplo, ya no es aquella guitarra inevitable —imprescindible— que anudaba las escenas de «Quejío». El baile, por ejemplo, el baile desmañado de Juan, ya no es aquel taconeo más o menos familiar que tanto nos sorprendió en «Quejío». Y el can-

te, por ejemplo, el cante de Salvador, de Pepe, de Miguel, de Joaquín y Jaime, ya escapa a la edificación de su reinado: ya no es la expresión única del hombre que habita en «Los palos». Hay ahora, en el Capsa, una nueva estética, un intento de nuevo lenguaje, en el que ni el cante, ni la guitarra, ni el baile, son elementos imprescindibles, como ocurría en «Quejío». Hay ahora, en el Capsa, un jadeo intermitente, un sudor, unos golpes con las manos, unos ruidos, un esfuerzo físico, una actividad subterránea del ser humano, que se extrovierte y se potencia sobre el escenario. El propio Salvador Távora, con quien hablé ayer, en compañía de ese ángel de la guarda llamado Lilyane Drillon, lo cifró en estos términos.

—Invertir el orden de los espectáculos hubiera sido imposible. Después de este trabajo «Quejío» no hubiera sido posible. Ahora hemos ido más allá, un paso más hacia la elaboración de las claves de un lenguaje propio. «Quejío» tuvo el factor sorpresa, eso es indiscutible. Pero «Los palos» es mucho más sólido y nosotros estamos mucho más «claros». En Berlín, por ejemplo, montamos los dos espectáculos y la gente y la crítica se pronunció abiertamente a favor de «Los palos». Naturalmente que ambos trabajos están íntimamente ligados, ya que parten ambos de nuestra realidad andaluza; realidad que en este espacio de tiempo, corto, no se ha modificado. Pero «Los palos» es algo que va más allá, al menos eso hemos pretendido. En estos dos años hemos evolucionado nosotros mismos, como grupo y como seres humanos y en cierto modo hemos adquirido algo



de eso que ustedes llaman «oficio». Naturalmente que sí. Ahí están el mayor dominio de los silencios, toda esa primera parte del montaje que discurre sin cante ni baile, sólo a fuerza de sentimiento y de hombres. Precisamente es en la línea ésta por la que transitamos, avanzando. Existen una serie de claves del teatro de las cosas, de las cosas de nuestro pueblo. En «Quejío» fue un bidón lleno de piedras; aquí son unos palos; y quizá en el próximo sea una hormigonera... No sé si me explico. Quiero decir que hay un lenguaje de las cosas que rodean y conviven con nuestro pueblo, cosas que aparentemente no son «teatrales» pero que hay que mostrarlas y potenciarlas porque tienen enormes posibilidades dramáticas.

Además de los palos y la fuerza de los hombres y el sudor, anida en ese espectáculo la muerte de Federico García Lorca. Emilia Jesús reproduce en sus labios referencias concretas de la niñera de la familia Manuel F. Montesinos, cuñado de Lorca, que le fue a visitar a la cárcel. Y hay también —en boca de todos— la declaración del enterrador que le hizo un cobijo en la tierra, a él y a un maestro nacional y dos banderilleros. Y finalmente habla la voz anónima del Registro Civil sobre el certificado de defunción, Juzgado Municipal núm. 1, Libro 208, Folio 163, n.º 542, de Granada.

—Federico García Lorca es el andaluz que, de algún modo, puede tipificar el espectáculo. Pero pensemos en que nosotros no sólo hablamos de Lorca. Hablamos también de un maestro nacional, Dióscoro Galindo y de dos banderilleros, Joaquín Arcollas y Francisco Galadí, que fueron muertos también y enterrados con él, en la misma fosa. Y estos son también los nuestros; los banderilleros acaso más nuestros que nadie. Lorca se acercó al pueblo; no creo, por ejemplo, que «La Barraca» fuera un capricho universitario. Y sobre Lorca hay algo que no admite dis-

en él. Nunca oímos una observación sobre este gesto, o esta letra, o esas luces, o aquel quejío. En cierto modo Pepe va a ser el hombre del campo intelectual que tarde o temprano habrá de hacer balance sobre lo que nosotros estamos haciendo.

La propuesta de La Cuadra ha sido lanzada esta vez con mayor fuerza que en «Quejío». La idea de Távora y de todo el grupo es llegar a un lenguaje, a unas claves, que incorporen todas aquellas señas de identidad que caracterizan a su pueblo. En este espectáculo la incrustación del baile y el cante como «ingredientes típicos» de la expresión andaluza, se han minimizado, o al menos reducido, en gran parte. Quizá en próximos trabajos se lleguen a suprimir en su totalidad, dando entrada a la dramática realidad de los objetos de trabajo, de los utensilios cotidianos. Dando entrada a lo que es genuino en la vida de su gente.

A mí, sobre todas las cosas, por encima de todas las cosas, me subyuga este grupo por su integridad. Por su ética. Porque viven conforme dicen. Porque no hay ficción en su trabajo se-

LAYRET CABALGA DE NUEVO

Recuerdo claramente el veintiuno de noviembre del setenta. Aquel día nació públicamente en Terrassa, como personaje teatral, el abogado de los obreros de Catalunya Francesc Layret i Foix. Se cumplían los noventa años de su nacimiento físico y los cincuenta de su asesinato. Así lo explicó el general Martínez Anido en una original oración fúnebre dedicada a Layret: «Es tal la excitación hoy reinante en esta población que, seguramente, al trasladar a los detenidos se les salva la vida. Por ser diputado a Cortes, no se detuvo al señor Layret; y ya ven ustedes, de haberse hecho, no se habría perpetrado el atentado». Pero ya era demasiado tarde, Bayret ya estaba muerto en una oscura noche de la calle de Balmes, a pocos metros de la Gran Vía, entonces carrer de Corts. Las circunstancias inmediatas de una muerte son siempre claras: dos tiros y un cuerpo que se derrumba en un portal, nocturna sangre. Pero ¿y las circunstancias mediatas? ¿Qué larga, sinuosa historia conduce a los hechos? En las novelas policíacas es siempre inevitable hacerse algunas preguntas sobre la vida y la muerte de la víctima —su interés, sus relaciones, sus actividades. Y también en los crímenes políticos: el esquema, podríamos decir, es el mismo. Los resultados, sin embargo, pueden ser distintos. En los crímenes privados suelen descubrirse, al término de la investigación, pasiones, e intereses privados; en los crímenes públicos, descubrimos, necesariamente, intereses —y también pasiones— colectivos. Alguien, aunque fuese cincuenta años después, tenía que investigar.

Eso es exactamente lo que hicieron M.ª Aurèlia Capmany y Xavier Romeu, gentes de teatro y de esta investigación surgió el texto dramático que lleva por título «Preguntas i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya» y que, a partir de aquel 21 de noviembre, conoció durante meses una larga vida catacumbica. El texto, tributario de la técnica de los «living new papers», tiene una amplia base documental, laboriosamente recogida; seis actores y dos actrices intentan comprender —y hacer comprender— a partir de este material, las causas profundas de la muerte de Layret discutiendo entre sí y asumiendo en numerosas ocasiones el papel de los personajes históricos implicados en los hechos. Todo ello, con una estricta economía de medios escénicos: ocho sillas, una mesa, ninguna caracterización, una guitarra, dos partituras, ninguna diapositiva. Y ahora, algunos matices luminotécnicos.

Porque ahora «el Layret», como solíamos decir, cabalgará de nuevo en Barcelona y lo hace con todos los honores y reconocimientos. Cabalga con el mismo montaje —más el juego de luces— firmado por Josep Anton Codina y con un equipo interpretativo, renovado en sus tres cuartas partes, que inició su trayectoria pública el pasado día 3 en la ciudad de Berga. La representación constituía desde muchos puntos de vista un verdadero test. Cinco años y medio habían pasado desde aquel 21 de noviembre primero y en este tiempo habían ocurrido muchas cosas en todos los ámbitos y también en el teatral. Había surgido, por ejemplo, un espectáculo como «La Setmana Trágica» con unos planteamientos escénicos radicalmente distintos, mucho más ambiciosos y de gran efectividad, cuyo recuerdo podía repercutir negativamente sobre la modestia espectacular del «Layret» y que, en cambio, se situaban dentro de la misma perspectiva del teatro documental. ¿Seguiría siendo válido teatralmente lo que seis años antes lo había sido?

Ya en 1970 algunos de quienes estábamos involucrados

en la empresa teníamos algunas dudas. ¿Soportaría el público un texto de apariencia árida, sin concesiones espectaculares de ningún tipo, con rupturas de tono acaso excesivamente sutiles (sin apoyo escenográfico), repleto de referencias (más de cien cincuenta nombres propios citados) a unos episodios de la Historia desterrados durante decenios de las manuales y del arte? ¿Aceptaría el espectador una reflexión dramática que tiene —y quiero subrayarlo— la virtud fundamental, e insólita en el teatro político, de no ser en absoluto demagógica, de presentar un proceso personal y colectivo dinámico y complejo, claro y oscuro, exaltante a veces y otras profundamente descorazonador?

Esas eran algunas de las preguntas que nos formulábamos aquel 21 de noviembre en Terrassa: M.ª Aurèlia Capmany, sobre la base documental aportada por Xavier Romeu, había jugado a fondo sus cartas, había empeñado en la empresa su convicción de que el teatro es fundamentalmente la palabra en boca de un actor y quien dice palabra dice palabra política.

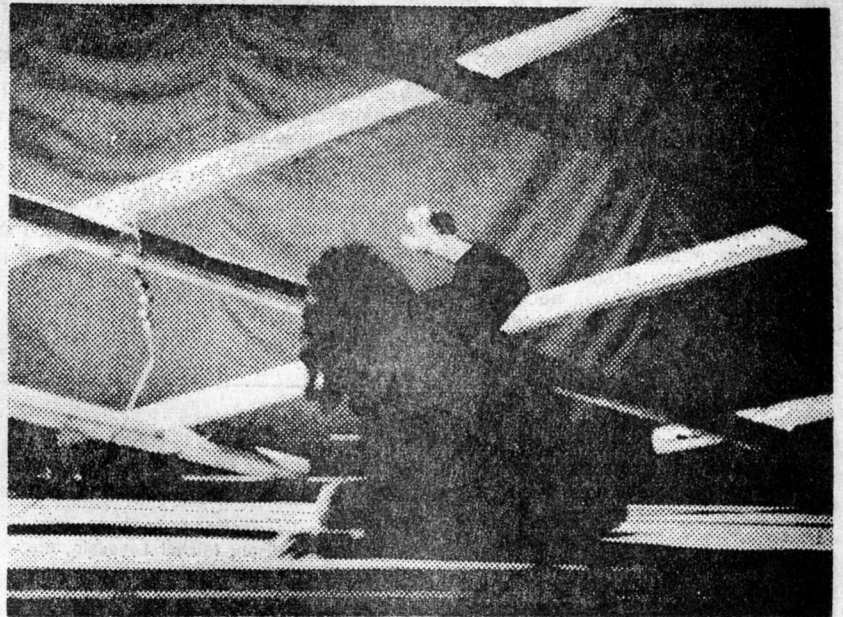
Pocos minutos después del comienzo, aquella noche de otoño, tuvimos la certeza de que la apuesta estaba ganada: el texto era como una corriente de miles de voltios que sacudía (sin violencias ni provocaciones) al espectador. Se confirmaba la existencia de una demanda de escenarios que fuesen el lugar del encuentro del pasado y del presente, el punto de inflexión entre la Historia y el futuro; en una palabra, de teatro político o, al menos, de teatro cívico. El mismo fenómeno se repetiría después, decenas de veces, en lugares muy distintos y distantes entre sí. Pero ¿no podía ser éste un éxito sesgado en parte por la tensión catacumbica en que se producía?

Aquello era teatro-circo, se daba un texto y al mismo tiempo se pasaba la maroma; la acrobacia compensada, tal vez, deficiencias estrictamente teatrales y confería al hecho un atractivo suplementario.

Pero ¿y en 1976, desaparecidos estos factores? Por eso precisamente, la representación-estreno de Berga constituía un verdadero test. Y debo decir ya sin más dilación que el resultado fue excelente, que se demostró plenamente la vigencia del texto e, incluso, que su validez se ha visto acrecentada por todos los cambios producidos: todo parece menos historia.

Creo que en estos momentos en que debemos construir eso que alguien ha llamado el teatro para la democracia, es decir, por una parte unas estructuras teatrales nuevas, unas formas de organización basadas en el concepto de cultura como bien público y por otra unas productos igualmente distintos, a la altura de estas nuevas formas organizativas, en estos momentos, pues, la presencia de «Preguntas i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya» es realmente importante. Es un ejemplo, un buen ejemplo. Por supuesto, no quiero decir con eso que el teatro para la democracia deba basarse en espectáculos de este tipo, no ya primordialmente, sino ni siquiera en proporciones elevadas; habrá que programar otras cosas que «Layrets», «Setmanes Trágicas», «Rebombrís del pa» y similares. Pero lo que sí es cierto es que la programación de este tipo de espectáculos constituirá la mayor diferencia respecto a la situación actual y pasada, su característica fundamental, la prueba de un cambio real en los escenarios, en la concepción toda del arte escénico.

Jaume MELENDRES



cusión: la visita de la niñera, que le lleva tortilla y tabaco en un cesto, el testimonio del enterrador que les da sepultura y el Certificado de Defunción inscrito en el Registro Civil de Granada. Estos tres hechos están por encima de cualquier consideración. La conexión de la mujer, la tortilla y el tabaco es algo que nos une a la realidad de nuestro pueblo. Y en cierto modo hemos querido también rescatar a Federico de toda la manipulación y de todo el equívoco que gentes de uno y otro lado han construido.

—Hemos visto en los programas de mano que José Monleón ha tenido en este trabajo un papel: el de asesor. ¿Podría hacer eso pensar que finalmente el resultado es de una elaboración más depurada, más «ortodoxa» teatralmente hablando, pero menos auténtica que aquel grito incontenible y auténticamente puro que fue «Quejío»?

—La labor de Pepe Monleón ha sido muy valiosa. El nos ha seguido por muchos países, ha vivido con nosotros y en cierto modo ha influido sobre nuestro trabajo, pero nunca ha intervenido

bre la escena. Porque no «representa», sino que «viven». Yo les conocí tiempo atrás, cuando Salvador Távora «iba pa cantao», con sus buenos discos ya grabados sobre el «ayyyyy!» y el «¡qué penita tengo!». Cuando Pepe Suero acababa de curricular con los Beatles de Cádiz y prometía ser figura en el mundo del cante y olé. Cuando Juan Romero pateaba con su fina estampa los tablaos al uso. Les conocí cuando dijeron que no al mundillo ese del «arte flamenco» y se echaron encima el fardo de la ética, del compromiso entre lo que hacen y cómo viven. Fardo incómodo y austero, pasado de llevar y facilísimo de quitarse de encima escurriendo el bulto y agarrándose al primer pretexto que se les acerca.

Pero siguen con el fardo a cuestas. Con el bidón y los palos y dentro de nada quizá una hormigonera. Por si no había quedado claro.

Ferr... LEGAL