

EN PUNTO



VENECIA

La Bienal, herida de muerte

Domingo 23 de junio: 15.000 manifestantes —estudiantes, intelectuales y obreros portuarios— se congregaban en la veneciana Via Garibaldi con el fin de boicotear la Bienal, inaugurada oficialmente el día anterior. A escasa distancia de los pabellones de exposición centenares de policías —de paisano y caracterizados con los más diversos atuendos— vigilaban estrechamente a los manifestantes. Como en París, el objetivo de los estudiantes de Bellas Artes consistía en poner de manifiesto el contradictorio papel del arte en las sociedades de consumo. Acusan a los pintores que se prestan al «juego» de ser «el hujo del capitalismo». Mientras los manifestantes se enfrentaban a la Policía, en el interior del palacio de la Bienal la atmósfera se cargaba por momentos. La representación sueca, que poco después de la inauguración oficial había decidido cerrar las puertas de su pabellón, se puso abiertamente del lado de los manifestantes. Sobre las cristaleras del pabellón alemán podían leerse slogans y cruces gamadas mientras que los belgas y franceses, más prudentes, decidieron cerrar tres días después de la inauguración «por medidas de seguridad». Pero debajo de estas excusas formales está el hecho de que los países que decidieron cerrar sus puertas lo hacían como protesta por la presencia de la Policía en la Bienal.

Días antes de la inauguración llegó a conocimiento de los participantes que Julio Le Parc, Gran Premio de Venecia en 1966, Hugo Demarco y Rodríguez Cibaja habían sido definitivamente expulsados de Francia. La noticia provocó un documento de protesta que fue firmado por cientos de conservadores, pintores y críticos. Este hecho hizo aumentar todavía más la gran tensión que rodeaba a la Bienal. A estas alturas aún no se sabe en que quedará la presente edición. Por de pronto —y a más de una semana de la inauguración— no se han otorgado los premios que normalmente suelen concederse al día siguiente de la fecha inaugural. La Policía italiana no ha podido impedir que la Bienal de Venecia —lugar sagrado del mundo artístico occidental— haya sido herida de muerte. Lo cierto es que, de celebrarse nuevas ediciones de la Bienal, los supuestos sobre los que se basa habrán de ser igualmente nuevos. Y en ello coinciden estudiantes de Bellas Artes y buena parte de los pintores presentes en Venecia; una Bienal que, a su juicio, no es más que un sistema basado en la intriga, el vedetismo y las presiones económicas y diplomáticas. La fotografía muestra un aspecto de la famosa plaza de San Marcos, al término de un encuentro entre manifestantes y policías.

TEATRO: LOS NUEVOS AUTORES

Entre las formas tradicionales y el experimentalismo teórico

Como jurado de un Premio, acabo de leer un buen número de obras de autores más o menos nuevos y jóvenes. La lectura me ha reafirmado en la opinión de que uno de los males de nuestro teatro contemporáneo es su pobreza estilística, su descuido formal, la eterna reducción del teatro a una cuestión sólo literaria e ideológica. O, cuando esto no es así, la propuesta de un experimentalismo ingenuo y detonante.

Hay muchas razones para explicar esto. Pero, puesto que tales razones se

encuentran en nuestra vida teatral, bueno será ver claramente la causalidad para no creer que la cuestión está en que «no salen» autores de talento u otras cosas por el estilo.

En España, los autores no tienen arraigada la autocritica estilística. El nuevo autor se ve sometido a la disyuntiva de hacer el teatro más o menos como se viene haciendo tradicionalmente, o proponer un texto experimental, fatalmente inseguro por la falta de «antecedentes escénicos». Los términos de la paradoja serían éstos:

mientras en el escenario las formas apenas varían, los experimentos e investigaciones se quedan en el papel. ¿Cómo exigir, entonces, a nuestros autores una conciencia formal, una capacidad de creación y análisis de las formas?

Yo creo que las formas nunca son intercambiables. Cada drama exige, en función de sus objetivos y sustentaciones culturales, una forma precisa. Y si en la creación puede haber zonas inefables, aportaciones cuyo sentido no cabe encerrar en una aclaración crítica, entiendo que el autor debe llegar a racionalizar y dominar al máximo las razones formales de sus dramas.

El teatro, en términos generales, ¿debe ser épico?, ¿debe ser dramático?, ¿es mejor el expresionismo que el naturalismo?, ¿hay que creer en la cuarta pared? Tales preguntas, y otras análogas, si no se profundizan ideológicamente, resultan siempre abstractas y sin sentido.

A partir de un propósito, de un objetivo y de una concepción sobre los fines del drama, ha de resultar una determinada estructura. Las formas tienen su razón ideológica y no debe

transitarse de unas a otras sin comprender sus implicaciones. La estructura y jerarquía impuesta por cada autor a los distintos elementos expresivos del drama, no han de responder ni a la imitación de lo que otros hacen, ni a una gratuita búsqueda de lo novedoso, sino a una indagación en las formas que mejor respondan al pensamiento del autor, de manera tal que estas estructuras escénicas constituyan el camino de clarificación y profundización de la idea dramática. La forma, dicho en otras palabras, debe desvelar el drama en vez de pugnar con él.

Para que esto pudiera cumplirse, necesitaríamos tener un teatro que fuera ideológica y formalmente diverso. Un teatro que permitiera investigar y mostrar escénicamente las coherencias e incoherencias entre las formas y los objetivos de cada drama.

Como están las cosas, a fuerza de repetirnos, el teatro se nos ha quedado escindido entre las formas tradicionales y un tipo de experimentalismo, más o menos aparatoso, habitante de la teoría o de la excepcionalísima experiencia escénica.

«DIES IRAE», DE DREYER

Una obra clásica «moderna»

Conocemos —en algunos casos— a los discípulos, pero no sabemos nada de los maestros: ésta es, en la mayoría de los casos, la condena que pesa sobre los espectadores españoles. Aunque fragmentaria y desordenadamente, conocemos a Bergman; incluso algún crítico ha señalado, comentando cualquier película del autor sueco, que se advertía la influencia de Dreyer. Así pues, Dreyer es el maestro. Pero, ¿quién es este maestro cuyas obras desconocemos, perdiéndonos que conformar con las de su ilustre discípulo? Este maestro ha muerto hace apenas dos meses, a los setenta y nueve años de edad, al cabo de cuarenta y nueve de actividad creadora. Y nos encontramos, ante el estreno de «Dies Irae», con una película que, aunque producida en 1934, es mucho más «moderna» que la mayor parte de las películas realizadas recientemente y que habitualmente solemos ver en nuestros cines.

Un maestro, un clásico: esto es Dreyer. Viendo «Dies Irae», su obra capital, podremos entender las razones del prestigio que ha rodeado siempre la

actividad profesional de este realizador danés, modesto, discreto, ascético e infatigable luchador contra la intolerancia. Porque «Dies Irae» es, en primer lugar, uno de los más lúcidos documentos que nos haya ofrecido el cine sobre la represión y el fanatismo. No hay que olvidar que la película fue rodada bajo la ocupación nazi. La atmósfera sofocada y opresiva que destila el film no deja de tener una referencia concreta a ese momento histórico, aunque también vale para sucesos similares anteriores o posteriores. Esa Inquisición nórdica que describe Dreyer es tan terrible y monstruosa como cualquier especie de proceso inquisitorial.

El autor, una vez más, se expresa a través de un personaje femenino —ya lo había hecho en su magistral «Juana de Arco», también otra diatriba contra la intolerancia—. Anne, la joven esposa del anciano pastor protestante, descubre una posibilidad amorosa, pasional, con el hijo del primer matrimonio de su marido, en el ambiente rígido y cerrado de una sociedad luterana. Las persecuciones reli-

UN DOCUMENTO SOBRE LA REPRESION Y EL FANATISMO

