

gochistas a los exaltados de 1820 o los audaces de 1804 puede parecer a primera vista exagerado; aún más, puede parecer una interpolación histórica. Pero, ¿y si planteamos el programa de otra manera? ¿Y si pensamos que gracias al gochismo, concepto actual, hemos podido comprender un poco mejor dos novelas del XIX?

Pérez Galdós, como novelista revolucionario del 68, combatió al gochismo; el que este gochismo combatido y atacado por Galdós consistiera, después de todo, en un gochismo intelectual indica, entre otras cosas, que Pérez Galdós ignoró, como lo ignoraron todos los novelistas del 68, el izquierdismo campesino y obrero; el otro gochismo, que, anarquista y socialista, acabaría por protagonizar —o al menos pedir un papel— los finales del siglo XIX. ■ JUAN IGNACIO FERRERAS.

## El espacio vacío

Conocida es la fuerte personalidad de Peter Brook dentro del teatro moderno. Sus puestas en escena de Shakespeare figuran a la cabeza del teatro europeo, sin que su estrecha vinculación al gran dramaturgo nacional le haya apartado —antes al contrario— de las preguntas más inconformistas que el teatro se hace sobre su actual situación. En cierto modo, el hecho de que Brook sea el «mejor» director de la obra de Shakespeare, que, por tanto, conoce profundamente, y, al mismo tiempo, uno de los más serios investigadores de la expresión escénica y de los límites que hoy padece, podría ser un buen punto de partida contra ciertas esquematizaciones seudorrevolucionarias o ultratradicionalistas del proceso teatral. También la curiosidad por todas las propuestas serias, su conocimiento de Stanislavsky, de Meyerhold, de Brecht, de Ar-

taud o de Grotowsky —ampliamente citados en el libro que nos ocupa— debiera hacer pensar a quienes ven ambigüedad y diletantismo en todo lo que no sea quedarse a una sola carta.

Creo que este es un aspecto esencial del texto que acaba de lanzar Ediciones Península, dentro de la Colección de Bolsillo sostenida por ocho firmas barcelonesas. Lo cual no significa que nos encontremos ante un teórico y un creador teatral simplemente ecléctico —el mismo cuestiona el valor de esa posición al referirse al «Living», sino ante quien se resiste a una actitud encasilladora que bien podría colocarse entre los males del teatro moderno. «Hay un desafío a todos los teatros del mundo que aún no han comenzado a enfrentarse a los movimientos de nuestro tiempo, para que se sauren de Brecht, para que estudien al Berliner Ensemble, y vean todas las facetas de la sociedad que no han tenido cabida en sus aislados escenarios. Del mismo modo, hay un desafío al Berliner Ensemble y a sus seguidores para que reconsideren su actitud con respecto a las tinieblas del individuo. Esta es nuestra única posibilidad: no perder de vista los juicios de Artaud, Meyerhold, Stanislavsky, Grotowsky, Brecht, y luego compararlos con la vida del lugar concreto donde trabajamos. ¿Cuál es nuestro propósito, ahora, en relación con las gentes que encontramos cada día? ¿Necesitamos liberación? ¿De qué? ¿En qué manera?».

Yo creo que en estas breves líneas está la base del pensamiento de Brook. Sus innumerables montajes y experimentaciones serían parte de la respuesta que anda buscando. Y digo parte, porque desde la contemplación del teatro como un hecho vivo, en permanente transformación y ligado a las condiciones precisas en que se produce, la investigación, la pregunta, es



Peter Brook.

un elemento de su misma naturaleza.

Divide Brook el libro en cuatro capítulos, que titula: «El teatro mortal», «El teatro sagrado», «El teatro toscano» y «El teatro inmediato». El primero es una consideración sobre la decadencia del teatro cotidiano, prisionero de formas que han perdido su sentido. La idea de Brook al respecto, com-

partida por otros hombres de teatro, sería que calificamos de tal a una herencia, las más de las veces anacrónica y no ajustada a las exigencias de nuestra sociedad y nuestra época. A lo mejor hace falta inventar otra palabra, como hizo Unamuno cuando llamó Nivola a su «Niebla». El problema estaría —y esa es la pregunta que impulsa la meditación de Brook— en analizar las distintas propuestas que en los últimos años se han alzado contra la «teatralidad» estereotipada, es decir, contra el «Teatro mortal». El segundo capítulo es una reflexión sobre los espectáculos o ceremonias que hacen «visible lo invisible». El nombre de Artaud es quizá el centro de la meditación, cosa completamente lógica si pensamos que Brook dedicó algún tiempo, marginalmente a su trabajo en la Royal Shakes-

peare Company, a la creación y experimentación del teatro de la crueldad. La obra de Merce Cunningham, discípulo de Martha Graham y vanguardia de la danza moderna, los trabajos de Grotowsky y los textos de Samuel Beckett, son también examinados a la luz de este teatro ceremonial o sagrado. En el capítulo del «Teatro toscano» entrarían todos los problemas estilísticos del teatro popular, del teatro nacido en cualquier parte, agresivo, espeso, cargado de vida, alimentado por la claridad de su lenguaje y por su fácil proyección sobre el público. De algún modo este teatro popular, abierto a la observación y a la crítica de los comportamientos, parecería oponerse —y de hecho se opondría en muchas ocasiones— al teatro sagrado, a la ceremonia encaminada a hacer presente lo invisible. Para Brook

esta dicotomía debería superarse. Por eso, los dos desafíos de que habla en el párrafo antes transcrito: al Berliner y a sus seguidores, es decir, a los que tienen los ojos exclusivamente puestos en las relaciones sociales, les plantea la necesidad de afrontar ciertas «tinieblas del individuo», no agotadas en la conocida fórmula brechtiana de que «el ser determina el pensamiento». A quienes, en cambio, olvidan el aquí y el ahora, les pide lo contrario...

El cuarto y último capítulo lo dedica Brook a resumir sus experiencias concretas con autores, escenógrafos, actores, críticos y públicos. Se esboza aquí una crítica global del hecho teatral contemporáneo, señalando aquellos puntos claramente conflictivos; otros que se prestan a confusión y otros decididamente deficitarios.

Quiero señalar, al margen del interés del libro, la presencia de un desconcertante problema de traducción. Comienza en la página 103, cuando, refiriéndonos a Brecht, se lee: «Recordemos, por ejemplo, la palabra que introdujo en nuestro vocabulario: alienación». Luego, a lo largo de muchas páginas, el término alienación sigue apareciendo usurpando el de distanciamiento. Y, así, se dice: «...Brecht introdujo la idea de alienación, ya que ésta es una invitación a hacer un alto: la alienación corta, interrumpe, levanta y expone a la luz, nos obliga a mirar de nuevo. Por encima de todo, la alienación es una llamada al espectador para que trabaje por sí mismo, para que se haga cada vez más responsable de lo que ve».

La confusión es tan obvia que resulta inocente, a menos que el libro caiga en manos de quien ande buscando primerísimas luces.

El problema consiste en que el término «Verfremdung» ha sido traducido en Inglaterra por el de «alienation» (en su acepción de

## GALICIA: LA MUERTE DE BOUZA-BREY

La muerte reciente, en Santiago, de don Fermín Bouza-Brey y Trillo, de algún modo sume a Galicia en una orfandad cultural incómoda. Laborioso prehistoriador, poeta esplendoroso, etnógrafo, historiador, arqueólogo y epigrafista, había abierto un eficaz camino investigador, partiendo casi siempre de los nada fáciles supuestos de la iniciativa privada. A Bouza-Brey le interesaban muy variadas y universalizadoras facetas de Galicia, y a ellas dedicó, durante los setenta y dos años de su vida, una intensa atención descubridora.

El pasado prehistórico gallego le preocupó especialmente. Desde su cargo de director de la Sección de Arqueología del Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (del CSIC), del que antes fue fundador, se preocupó de llegar a diversos lugares de la geografía gallega en busca de los restos prehistóricos que antes imaginaba. Y lo que tal vez sea todavía más importante: tuvo buen cuidado de formar un equipo de colaboradores que ha empezado ya a rendir frutos. Ellos serán ahora los que harán más llevadera la orfandad que su muerte deja a Galicia.

Bouza-Brey nació en Ponteareas el 31 de mayo de 1901. Vivió toda su vida en Galicia, en Vilagarcía de Arousa y en Santiago. Estudió Derecho y Filosofía. Era doctor por la Universidad de Madrid y

desempeñó durante algún tiempo la docencia en la Universidad de Santiago, de la que permaneció, sin embargo, inexplicablemente alejado durante los años en que la formación de investigadores gallegos era necesaria de manera muy especial. Miembro numerario de la Academia Gallega, correspondiente de la de Bellas Artes y San Fernando, y de numerosas sociedades de Historia españolas, portuguesas y de otros países. Hace pocos meses había sido encargado por la «Gran Enciclopedia Gallega» de la jefatura de su sección de Arqueología y Folklore y de la redacción de un número especial sobre Santiago, tareas que deja inconclusas, entre otras tan importantes como su esperado estudio sobre la vida de Rosalía de Castro, el tomo cuarto de la «Historia de Galiza», que, dirigida por Otero Pedrayo, se viene publicando en Buenos Aires desde 1962, y un extenso estudio de una comarca pontevedresa que realizaba en colaboración con Filgueira Valverde.

Galicia pierde con él a uno de sus más prestigiosos y estimados eruditos. A uno de los más valiosos trabajadores de su cultura. Las rias compostelanas no volverán a ver a quien fue uno de sus más asiduos y populares paseantes, porque también esta lección humanizada de estudioso vivo dio la figura inolvidable de don Fermín. ■

PERFECTO C. MURUAIS.