

tor Lacroix explica con cierto tono expiatorio que solamente «canté el mal como han hecho Mickiewicz, Byron, Milton, Musset, Baudelaire», etcétera...

Esta irreconciliable dualidad (Lautréamont-el-malo contra Ducasse-el-bueno) se pone de manifiesto en el breve volumen de «Poesías», publicado en 1870 y firmado por Isidore Ducasse. En estas páginas desaparece el desconcertante y demoníaco Maldoror y surge el crítico sarcástico de las «Grandes Cabezas Blandas de nuestra época»: Rousseau, el «Socialista Hurraño»; Chateaubriand, el «Mohicano Melancólico»; George Sand, el «Hermafrodita Circuncidado»; Edgar Poe, el «Mameluco de los Sueños de Alcohol»; Gautier, el «Incomparable Hortera»...

Meses más tarde, el 24 de noviembre de 1870, muere Isidore Ducasse. París está en plena efervescencia revolucionaria: Ducasse —un muerto más, a fin de cuentas— es enterrado en un nicho anónimo del cementerio de Montmartre-Nord. En 1890, sus huesos pasan al osario colectivo de Pantin. De él no quedan ni «memorias» ni restos...

«Los Cantos de Maldoror» son «resucitados» en 1890 por el editor Genonceaux. Al comienzo de la década de los años veinte, los poetas simbolistas y surrealistas «descubren» a Lautréamont. Louis Aragon confiesa que, al lado de «Maldoror», cualquier poesía resulta «un poco sosa y convencional»; Breton se siente incapaz de «considerar con sangre fría ese mensaje fulgurante que excede por completo a todas las posibilidades humanas»; Leon Bloy habla de «lava líquida»...

Cien años después de su muerte, el poeta sin rostro continúa engendrando infinitos rostros. ■ SANTIAGO RODRIGUEZ SANTERBAS.

Investigaciones sobre el espacio escénico

Digamos claramente que se trata de un muy importante libro dentro de nuestra escaudilla bibliografía teatral. Y no me refiero ahora a la publicación de textos dramáticos, que se editan con cierta profusión, sino al conocimiento de las aportaciones existentes en materia de investigación formal. Capítulo este, sin necesidad de andar a cada paso con declara-

ciones sociológicas, profundamente sustentado en los procesos sustanciales, de fondo, del teatro.

Las formas se revelan insuficientes cuando quieren decirse otras cosas. *Importa descubrir, sin separaciones convencionales, la idea que hay detrás de cada forma. Los textos reunidos por Juan Antonio Hormigón —autor de un documentado aunque, a veces, demasiado doctrinario prólogo— son, justamente, el testimonio artístico de un desacuerdo con los objetivos y la marcha del teatro. Copeau, Appia, Craig, Prampolini, Boris Tili, Gropius, Tui Schlemmer, Oscar Schlemmer, Kiesler, Moholy-Nagy, Kandinsky y Artaud, autores de los trabajos recogidos, no se limitan jamás a la propuesta hipotéticamente gratuita de otros modos de hacer el teatro o de otra disposición escénica para hacerlo. En su misma raíz —y a este propósito cabría citar alguna de las hermosas cosas dichas por Meyerhold para defenderse de la acusación de formalista que le fuera hecha en un desdichado congreso—, la puesta en cuestión del escenario a la italiana, de la relación habitual entre el área del actor y el área de los espectadores, de las ideas tradicionales sobre la luz o el decorado, etc., forman parte de un movimiento en el que también se engloban los múltiples trabajos y propuestas sobre la expresión del actor, integrado todo ello, a su vez, en los procesos socioculturales de la historia.*

El volumen, rebasando lo que pudiera pensar un lector neófito en la materia, se adentra en las necesidades de un teatro nuevo para un tiempo nuevo. El «espacio escénico» es el campo de batalla de un debate general, porque es obvio, por ejemplo, que declarar la necesidad de vulnerar la tradicional soledad del público, o de evitar a toda costa la ordenación clasista dentro de la sala, o de destruir la ilusión decorativa del naturalismo, no son cuestiones formalistas, sino expresiones artísticas de unas demandas de carácter total.

El libro resulta, aquí, especialmente oportuno —y hay que destacar los índices cronológicos y bibliográficos reunidos por Hormigón— por mostrar, una vez más —el teatro y la sociedad española darán el gran paso el día que afronten, sin patriotismo ni complejo de inferioridad, la ancha zona cultural que nos separa de Europa; los problemas, ya se entiende, no se resolverán por ello, pero podrán plantearse con mayor autenti-

dad, sin esa navegación entre dos vientos que ahora nos caracteriza—, nuestro enorme desfase teatral, el anacronismo de muchos de nuestros gestos de vanguardia. Porque, al fin y al cabo, cosas que aquí parecen temerarias o imposibles llevan más de medio siglo abriéndose paso no sólo en libros, sino también en escenarios y arquitecturas.

En este sentido, el libro, editado por Alberto Corazón, vuelve a plantearnos la chusca disyuntiva de ser europeos o españoles. Es decir, de considerar cuanto enriquece la historia del teatro moderno, o, para no caer en la pura teoría, volver a mirarnos en las carteleras, en los censores, en la arquitectura decimonónica de los más modernos teatros españoles. ¿Será ese exactamente nuestro desfase? ¿O la arquitectura la hará más grave y evidente de lo que realmente es? ¿Y que hacer para ser europeos y españoles en el teatro de 1970?

Lo cierto, porque no hay espacio para comentar los diversos trabajos incluidos en el volumen, es que esta «Investigación del espacio escénico» da fe de un movimiento estético y de una sensibilización social del teatro que aquí, entre tirios y troyanos, no se ha dado.

Asusta pensar que quienes han escrito estos trabajos y han realizado muchas de sus propuestas ya han muerto, a veces hace tiempo... ¡Sí, parece teatro-ficción! ■ J. M.

TEATRO

Pantomima de Wrocław

Henrik Tomaszewsky es, desde el año 62, una figura internacional. Ese año participó en el Teatro de las Naciones, de París, y, como nos recuerda una nota del programa del María Guerrero, obtuvo «una Medalla de la Crítica y Música Profesional a la mejor coreografía y un Premio Especial del Club Internacional de Crítica Joven por sus investigaciones en el campo del arte». Aparte, claro está, de un gran éxito y la atención general de la crítica europea.

Después del 62, el Teatro Nacional de Pantomima, de Wrocław, es decir, el grupo de Tomaszewsky, ha participado en

numerosos festivales y ha conseguido situarse en ese pequeño censo de gentes cuyo trabajo es seguido desde lugares muy diversos. Estamos, en fin, ante una de esas compañías que, gracias a los festivales y a la creciente costumbre de las giras internacionales, son tenidas en cuenta para calibrar la situación mundial del teatro en un momento dado.

Los polacos han sido, con dos programas, los encargados de cerrar el I Festival Internacional de Madrid. Su éxito ha sido tal —quedó tal cantidad de espectadores sin poder entrar la última noche—, que se decidió, al margen ya del festival, repetir durante dos días el espectáculo. También han trabajado en Bilbao, y, cuando salga este comentario a la calle, lo estarán ha-



ciendo en Barcelona. El triunfo ha sido, pues, indiscutible, y es seguro, como ya anticipábamos en nuestro comentario previo a su inicio, que muchos van recordar este I Festival de Madrid como la circunstancia que posibilitó la presencia del «Orlando furioso» y de los artistas polacos.

A PROPOSITO DE UN LENGUAJE

Las motivaciones de los premios que la compañía consiguió en Francia son interesantes porque delimitan dos aspectos fundamentales de su trabajo. Por de pronto, nos encontramos ante la precisa referencia a la «coreografía» de Tomaszewsky, lo que entraña ya una determinada evaluación de su lenguaje. Tomaszewsky, en efecto, partiendo de un dominio técnico de la expresión muscular, sometería todos sus espectáculos a un grafismo coreográfico. Las bandas sonoras, integradas por temas abstractos, por percusiones, o por algo tan definido como la música de Pergolesi, irían ahorrando un lenguaje escénico difícil de encajar en ninguna de las clasificaciones tradicionales. Los

«coreogramas» de Tomaszewsky tendrían un argumento, desbordarían la mímica gestual para intentar alcanzar una expresión pantomímica o total, eludirían también la recaída en lo anecdótico a través de sus abstracciones, pero moviéndose siempre dentro de una armonía coreográfica que rige el más leve de los movimientos.

Para un espectador español se hace difícil situar el trabajo que nos es ofrecido. Las consabidas apoyaturas en antecedentes o espectáculos ya vistos nos fallan totalmente. Algunos han citado a Béjart. Pero yo creo que son fenómenos distintos. Béjart, aquel Béjart que vimos hace años en la Zarzuela camino de convertirse en uno de los «monstruos sagrados» del teatro de nuestros

días, se movía por los caminos ya bien delimitados de la «danza moderna». Su rebelión era contra el estereotipo del ballet clásico, y su lucha, una lucha por llevar el ballet más allá de la armonía lineal y permitir aflorar la personalidad creadora del bailarín. El desnudo no era en Béjart una exigencia estética, sino una exigencia expresiva, como lo es en ciertos espectáculos contemporáneos. Béjart se desnudaba para que le viéramos mejor, para hacerse más transparente a nuestros ojos. El caso de Tomaszewsky es distinto, me parece. La «belleza» es para el polaco un sentimiento más sosegado, más coral, más ligado a la perfección de la técnica que a la personalidad de sus intérpretes.

En todo caso, y ahí viene a cuento la segunda de las motivaciones de los premios que un día le dieron en el Teatro de las Naciones, al polaco se le ha reconocido internacionalmente una voluntad de investigación, un propósito de escapar a las precisiones preestablecidas e intentar ofrecer un nuevo lenguaje teatral. Quizá podría decirse que su investigación se mueve entre la pantomima y el ballet, así como la de Béjart discurría entre el ballet y la tragedia, y, por

citar un caso visto en este mismo festival. Els Joglars avanzan desde el mimo hacia una expresión dramática cercana a lo que pudiera calificarse de un teatro colectivo, derivado de las experiencias y necesidades de sus componentes.

LOS DOS PROGRAMAS

Los polacos han presentado dos programas, en los que sólo era común «El vestido», mimodrama basado sobre leyendas japonesas. La tónica general ha sido la misma: la perfección, la capacidad «epante» del espectáculo, la belleza, ofrecida a los espectadores como podría ofrecérselos un hermoso cuadro del Museo del Prado. Tomaszewsky consigue en este sentido crear un arte sin transpiración, un arte descarnado, heredero de una serie de sublimaciones estéticas. No sólo —y esto no es nada grave en sí mismo, porque, como se va viendo, el contenido ideológico de un espectáculo no descansa necesariamente en sus enunciaciones argumentales, sino en los tipos de relación, de agitación o penetración que establece con el público— se intenta siempre situarnos en ese «más allá» del arte a ultranza, sino que se hace sin que nuestra colaboración resulte especialmente solicitada. La belleza, la perfección, está ante mí para que yo, sin movilizar mi «yo», la contemple. Si yo no estuviera tampoco importaría gran cosa. Todo seguiría igual...

Dentro de esta tónica, quizá deban destacarse como más personales, como más vivos y abiertos, el «Gilgamesh» y «Las maletas». El primero es un coreograma dominado por un erotismo creador y nada elemental. Hay cierta atmósfera de «belle époque», de arte decadente, pero, en todo caso, supera la precisión para contener, además, una expresión que alcanza a la mayor parte del público. En cuanto a «Las maletas», poema pantomímico basado en una novela de Herman Bang, me pareció lo mejor. La música de Pergolesi, la extraordinaria escenografía de Wisniak, la rica coreografía, se someten a una armonía cuyo valor no es la perfección y la belleza, sino, valiéndose de ambos elementos, la creación de una atmósfera, de unas figuras fantasmales e inquietantes, de una realidad, en fin, tomado el término hasta

si se quiere como una pesadilla. La perfección pasa entonces, como debe ser, a un plano puramente técnico y deja de ser el objeto del trabajo.

Quizá, en definitiva, habría que decir que el Teatro Nacional Polaco está ya corriendo el peligro de convertirse en un hermoso arte académico. ■ JOSE MONLEON.

CINE

XII Semana Internacional de Cine en Color (y 2)

Como ya se señalaba la semana anterior, de las películas vistas en la última Semana de Cine en Color, celebrada en Barcelona, serán muy pocas las que podrán tener acceso, íntegramente, a las pan-

tallas españolas. Como ocurre en todos los festivales españoles, es esta medida de censura especial para festivales su atracción fundamental. En Barcelona, ciudad portuaria, cercana a Europa y con una importante tradición cultural, esta circunstancia segregacionista se deja notar aún un poco más, aunque tampoco consigan superar los trámites de la censura todos los títulos propuestos por los organizadores de la Semana. Este año, por ejemplo, han sido todavía imposibles de proyectar el famoso «Teorema», de Pasolini; una versión completa del «Satyricon», de Fellini, y la última obra de Visconti, «La caída de los dioses».

Sin embargo, si hemos podido ver dos títulos cuya inviabilidad para la explotación normal en España parece evidente, y que eran capaces de atraer la atención de suficientes espectadores. «Zabriskie Point», uno de ellos, es ya suficientemente conocido por los españoles a través de comentarios de prensa y de revistas especializadas. El se-

gundo título, «El conformista», tenía justificada su expectación, ya que de Bertolucci se han proyectado entre nosotros sus dos primeras películas: «La commare secca» y «Prima della rivoluzione», ya comentadas en su día.

re mostrar el país que ve, reflexionando desde esa perspectiva—, Antonioni se ha apartado considerablemente de aquella profundidad incisiva de su famosa trilogía, lo más importante de su carrera. Bernardo Bertolucci es en



«Zabriskie Point».

La película de Antonioni defraudó a pesar de algunos esporádicos aplausos al acabar la proyección; «Zabriskie Point» es una película ingeniosa, provinciana, alejada galaxialmente de otras obras del mismo Antonioni o de una gran cantidad de películas norteamericanas —no exhibidas en España—, más rigurosas al acercarse a cualquiera de los muchos problemas que el realizador italiano quiere recoger en ésta, su primera obra rodada en los Estados Unidos. A la hora de hablar de la juventud norteamericana, de la significación de los conflictos universitarios, «del amor libre» o de la droga, Antonioni es un hombre despistado que se acerca a un país mítico y que realiza una película mítica. Así, no es capaz de conjugar los distintos problemas, encontrando entre ellos una síntesis clara. Separados por capítulos todos los conflictos que se quieren narrar, quedan limitados a una simple y superficial enumeración. Quizá no hubiera podido ser de otra manera, al haber partido Antonioni de un ángulo de visión distinto al suyo habitual. Desconociendo vivencialmente los temas tratados y no narrando la película en primera persona —visitante en los USA que quie-

estos momentos el más importante realizador italiano. Sus dos últimas películas, «El conformista», basada en la célebre novela de Moravia, y «La estrategia de la araña», realizada para la televisión italiana, son la prueba de la madurez conseguida por el joven realizador en el afán de analizar su sociedad, y de ella, las posibilidades reales existentes para lograr su total transformación. En «Prima della rivoluzione» ya se apuntaban las bases de lo que posteriormente sería el cine de Bertolucci: preocupación por entender las limitaciones que impone una mentalidad burguesa para desarrollar cualquier intento auténticamente revolucionario. «Tuve, la sensación de que para nosotros, hijos de la burguesía, no había escapatoria», se decía en un momento de la película. Análisis psicológico que viene acompañado de una epicalidad narrativa que conecta con Brecht y Eisenstein. Importancia fundamental de la música, de la poesía, de la «cultura» en general, en un afán de transformar el film en un todo capaz de sintetizar en una sola obra las posibilidades de expresión que Bertolucci, antes de cineasta, poeta y escritor, encuentra en el momento de usar el cine. El cine de Bertolucci, que aquí

