

**J**EAN-Louis Barrault, hombre fuerte del teatro, hombre importante del decadente teatro francés actual, tiene su sede en el teatro Récamier. Al filo de las cinco de la tarde de un día del año pasado, acudí a la cita, sita en la sala de entrada. El piso es de madera y cruje al ser pisado. Barrault, como Planchon, Jovet, salvando distancias y horizontes, mitificó nuestro primer contacto con las tablas: su Beckett, su Chejov..., pasaba los Pirineos y era copiado, plagiado, alabado, vituperado. ¡Bien!, ahora lo tenía delante: debe rondar los sesenta, y lo digo por cierto aire cansado, por las huellas alrededor de los ojos, penetrantes e inquisidores, pues conserva una bella estampa de cuarenta y cinco. Habíamos concertado la cita una semana antes y, mientras tanto, había sido nombrado director del Teatro de las Naciones. Mientras tanto, también, se murió Jean Vilar, un mes antes del Festival de Avignon. Era lo que se llama un momento oportuno. Y esta fue la entrevista:

—Monsieur Barrault, dígame, ¿qué significa para usted volver al Odeon y haber sido nombrado director del Teatro de las Naciones?

—Para empezar, se trata de una confusión. No vuelvo al Odeon. El Teatro de las Naciones debe ser un teatro construido sobre una nueva fórmula, sobre nuevas estructuras, y debe ser enteramente repensado. Antaño era una especie de festival internacional, de cita de diferentes naciones en París. Tras la multiplicación de festivales internacionales, sea en Europa, Londres, París, Berlín, Nancy..., el Teatro de las Naciones no puede justificarse si no llega a ser un teatro en lugar de un festival. La diferencia es que, por ejemplo, un festival está basado sobre la posibilidad de éxito. El Teatro de las Naciones, nueva fórmula, será el comienzo de un esfuerzo teatral, es decir, que será, por primera vez, un teatro a escala internacional: habrá sus estrenos, talleres de investigación... y será «postulant» por formar parte del festival, pero será un teatro internacional. Entonces, el Teatro de las Naciones, nueva fórmula, es una propiedad internacional, financieramente ayudada por todas las naciones, entre ellas Francia, las naciones confían en Francia la gerencia del Teatro de las Naciones, y Francia ha propuesto como director a mí. Pero muy bien hubiera podido ocurrir que el Teatro de las Naciones, llevado por Francia, tuviera un director no francés; por ejemplo, es una cosa muy graciosa, el término «extranjero» desaparece: no se puede utilizar esa



## BARRAULT O LA COARTADA

ANTONIO D. CORVEIRAS

palabra en el caso del Teatro de las Naciones. Se es francés, argentino, americano, japonés, soviético, alemán, italiano, inglés... y ese teatro pertenece a todo el mundo. El interés (y es por eso por lo que he aceptado) es crear un teatro que sea, por primera vez, un teatro del planeta. Entonces se reunirán todas las tendencias, todas las diferencias, porque yo creo —y apruebo completamente la frase de Marx— que «se es internacional cuando se es muy nacional»....

### LA MONA Y LA SEDA

Me ha parecido fuera de lugar la cita, o, por lo menos, que hizo uso de ella por conveniencia. Entonces eché mano del repertorio y le dije:

—Tolstoi dijo a ese respecto: "Mira bien tu aldea y serás universal".

—(Cortado) Sí, eso es..., y el papel del teatro de... teatro internacional de naciones será el de favorecer la eclosión, la persona-

lidad de las diferentes naciones, y confrontarlas e intercambiarlas para estudiar la ciencia del hombre. Así, pues, no es el teatro del Odeon; es itinerante y móvil: podrá tener lugar en el Teatro de los Campos Elíseos, en la Comedia Francesa, en un café-teatro, en un «hôtel du Marais», en Les Halles, en el Récamier, en la Cartoucherie de Vincennes; puede ser en Francia, en cualquier ciudad francesa, en Europa, en cualquier capital, en cualquier parte del mundo.

—¿Y en el Odeon?

—Eventualmente, pero no necesariamente.

—Durante mayo del sesenta y ocho yo no me encontraba en Europa; lei la prensa de diferentes países y no me enteré muy bien del origen o de las causas de la salida de usted del Odeon. Ya sabe: la prensa...

—(Agresivamente) Oiga, hace más de tres años de eso; lo he olvidado completamente. Solamente me interesa el presente y el porvenir.

—Sí, pero se le reprochaba no montar los modernos, de hacer teatro burgués; sin embargo, usted montó Genet, y...

—(Eludiendo) Se ha hablado mucho de eso (risas).

Ha vuelto a sonreír como si estuviera en escena. Este tipo no solamente es un animal pensante, es un animal de escena (cambian los calificativos, pero el sustantivo es factor común). ¿Por dónde le entro yo ahora?

—¿Cuál es su sistema?... No me refiero a un método, sino a cuál es su sistema de trabajo, de creación o, si prefiere, la "ideología"...

—¡...!

—... el punto de partida cuando hay que enfrentarse con la realidad dramática.

—Nunca he reflexionado demasiado sobre eso.

—¿Cómo?

—(Más fuerte) Nunca he reflexionado demasiado sobre eso (risas).

### EL GRAN CHANTAJE

—Bueno, pero todos los directores tienen una ideología (es un decir). ¿Usted también?

—Es el hombre lo que me interesa; hago teatro porque me interesa el hombre. Encuentro que el teatro es la ciencia del hombre, el estudio del comportamiento humano, de la conducta humana, y el teatro es... los trabajos prácticos de la vida. ¡Bien!, cuando hice mi primer espectáculo tenía veinticuatro años (es, en general, cuando verdaderamente se tienen ideas) y dije..., mi teoría es la siguiente: los espectáculos que

deseo montar son aquellos que desearía ver si yo fuera espectador. En todo caso, tengo una ley fundamental de mi arte, una convicción fundamental: la vida, recreada bajo el signo del presente y del silencio por medio del ser humano proyectado en el espacio; es la poesía del espacio con la ayuda del ser humano. He ahí lo que es el teatro. Todo lo que viene alrededor de la columna vertebral o del aparato respiratorio es al teatro lo que el marco es al cuadro; es la poesía del espacio por medio del ser humano. Usted tiene siempre en arte dos materiales que se enfrentan; tiene un cincel de acero, una piedra, golpea eso con un martillo contra la piedra, y de ese conflicto...

Jean-Louis Barrault se escucha ostensiblemente mientras habla; tras la frase lograda esboza una sonrisa entre triste y comprensiva. Como si estuviera de vuelta de todo. Sic:

—... de esa confrontación, de ese combate, de esa agresión del cincel de acero contra la piedra —como el amor es un acto de agresión de un hombre contra..., con una mujer— sale un eco de vida que se llama escultura. Coja una tela de lana y después un pincel de materia inerte, confronte ambos con una materia vil y química, y de ahí saldrá lo que se llama pintura, etcétera. Y bien..., el teatro es la confrontación de un ser humano, es decir, de una columna vertebral y de una respiración, que son proyectadas en el espacio, y el ser humano debe manejarlo —el espacio—, responderle, etcétera, y de ese movimiento, de esa acción, de ese combate, resulta un eco de vida que es la Vida, la vida bajo el ángulo del presente y del silencio que se llama teatro. He ahí mi teoría; después, métale iluminación, decorados, etcétera, pero lo menos posible..., porque eso es el marco; evidentemente, la música tiene más cabida, porque la música es más un movimiento, la música hace vibrar, y la pintura o el decorado detiene el espacio (los elementos de decoración limitan el espacio).

## INTERMEZIO

—Muchos espectadores franceses, estos días pasados, durante las tres representaciones de los colombianos (1), comentaban que habían encontrado en ellos una fuerza, una dinámica de la que

carecían, en general, los actores franceses. ¿Cree usted que se puede hablar de crisis en el teatro francés actual?

—No. La calidad de los amigos colombianos es el calor humano, efectivamente, y el temperamento; pero hay actores franceses, compañías francesas, que tienen su fuerza y su temperamento. No hay que...

—¿Generalizar?

—... generalizar.

—Pero, de todas formas, ¿no cree usted en la existencia de una pequeña crisis?

—¡...!

—¿...?

—«J'crois pas sais pas, sais pas moi»... Cuando veo «Mil setecientos ochenta y nueve», de Mnouchkine (2), y otros conjuntos franceses, creo que no se puede hablar de crisis. Una de las características del temperamento francés es denigrarse mutuamente. Por otra parte, es muy frecuente hablar mal de todo quisque...

## TEORÍA (I)

—Usted ha puesto en escena, el año pasado, un espectáculo sobre Jarry. Se puede hablar de Jarry, o, más concretamente, del Padre Ubu como padre del llamado teatro surrealista e incluso del teatro de vanguardia; sin embargo, el autor no sentía la vocación del teatro; llegó a él un poco por azar. «Creo —escribió— que está definitivamente zanjada la cuestión de saber si el teatro debe adaptarse a la gente o la gente al teatro». Visto en esta óptica, su teatro no es popular; él piensa que...

—... es la gente quien debe adaptarse al teatro, ¿eh?, ¿es eso?

—... y no es popular porque él escribía, concretamente, "para la asamblea del pequeño número de inteligentes". Quisiera que me hablara un poco de Jarry, bien de la "butte", "roi", "cocu"...

—No, no; el espectáculo que hice sobre Jarry es un espectáculo hecho sobre toda la obra de Jarry. Tenemos en toda su obra la parte propiamente teatral, es decir, la familia de los Ubu: Ubu rey, encadenado, colonial, no sé, y después, novelas o libros líricos: «Le journal d'un déserteur», «Mesaline», «Le surmâle» y muchos más; de éstos, precisamente, parti para sacar una semblanza teatral de Jarry. No he presentado a Jarry como hombre de teatro;

le he presentado —al menos lo he intentado— como caso de ser humano tratado teatralmente, es decir, que en mis iluminaciones, en la plástica, en la pantomima, intenté hacer su retrato, tanto como en el texto que yo había escogido. Así, para mí, Ubu era una de las facetas del temperamento de Jarry (3). Había más facetas: era tanto el doctor Faustroll como el Padre Ubu, era tanto Sangle —el héroe del desierto— como «Le surmâle». Hay toda una población que representa en cada personaje una de las facetas de Jarry, y, en conjunto, representa la aventura humana de un hombre que vivió alrededor de mil ochocientos noventa y cinco mil novecientos y que resultaba tener un temperamento esencialmente de vanguardia —es decir, moderno actualmente— y que es reconocido por los surrealistas como uno de los maestros del movimiento (maestros y promotores), o bien por la gente de teatro —gracias a Ubu—, como uno de los maestros de la vanguardia, del teatro del absurdo, etcétera. Pero para él mismo era una aventura humana total. Se resume un poco según (son sus propias palabras) las tres almas de Platón... Según Platón, el hombre posee tres almas: la cabeza, el corazón y el vientre. El vientre es el Padre Ubu, el corazón es «Le journal d'un déserteur», la cabeza es el doctor Faustroll. Y de ese triángulo... hay una pirámide que compone un tetraedro y cuya cima es el doble (es muy curioso que en Jarry hay siempre el doble, es Jarry y su doble); en la medida en que Jarry se desdobra, es esencialmente un personaje de teatro, pertenece al mundo del teatro (se podría haber llamado Jarry y su doble como hay «el teatro y su doble»). De la misma forma que el teatro existe porque nosotros somos dobles; ni no fuera así no se hubiera podido inventar el teatro. El hombre es doble y por eso es espectador, puede estar en connivencia con los actores que proyectan personajes, mientras que ellos son conscientes de proyectar sus personajes, puesto que ellos son dobles. Y el espectador recibe los personajes..., él sabe bien que los personajes son una pura invención y que él es espectador porque él es doble también, ¿no? Es la dualidad de la condición humana lo que ha permitido la invención del teatro. Y es la vida constante, la existencia constante de Jarry, con su propio doble, lo que me ha incitado a hacer so-

bre Jarry un espectáculo. Pero no lo he hecho, no he querido hacerlo sobre su teatro; hice el retrato de Jarry según yo. De la misma forma que he intentado hacer el retrato de Rabelais (4), según yo, a través de su obra, naturalmente...

## ANTONIN Y HERENCIA

—Ahora que hablamos de doble, del teatro y su doble..., hace unos meses se armó una polémica sobre los psicoanalistas y Artaud. ¿Usted podría decirme algo?...

—¿Hubo algo hace un mes?

—Hace un mes, dos, salió un libro sobre las torturas de Artaud en un hospital...

—Ah, sí, sí, sí.

—... si él estaba loco, si no lo estaba. ¿Puede usted enriquecer este argumento o este malentendido?

—¿Sabe usted? He conocido personalmente mucho a Artaud, pero le conocí cuando no tenía tales crisis hasta el punto de ser hospitalizado, en fin, recluido en una clínica. Conocí los momentos muy lúcidos de Artaud..., no conozco la frontera entre la cordura y la locura. Fue llevado a Rodez para alejarle de la ocupación alemana; que se creyó hacerle bien imponiéndole electroshocs para intentar curarle... son cosas que pueden ser errores o lo contrario: eso me sobrepasa. En todo caso, no fue para hacerle daño; si le hicieron mal, fue un error, pero un error de buena fe...

Suena el teléfono. Barrault se ausenta unos instantes. No estoy de acuerdo con eso de los errores de buena fe, al menos en el caso de Antonin. Pero no tengo pruebas. Monsieur regresa...

—Hablabamos de Artaud.

—Sí; yo no puedo decir nada sobre las torturas que se le han infligido a Artaud. Lo único que tengo son cartas escritas desde Rodez; pasaba por altibajos e incluso por períodos místicos, y después por períodos blasfematorios; una especie de debate trágico..., la tragedia estaba en la vida de Artaud.

—Teatralmente, ¿era muy grande?

—(Pausa) ¿Teatralmente? Era un hombre de un gran conocimiento, de una gran percepción del teatro. Debido a su salud hu-

(1) El TEC (Teatro Experimental de Cali) representó últimamente en el Récamier «Soldados», de Carlos José Reyes; «Los papeles del infierno», de Enrique Buenaventura; «El fantoche lusitano», de Peter Weiss.

(2) Esta obra, que versa, como su cifra indica, sobre la Revolución francesa, fue representada con éxito en la Cartoucherie, de Vincennes, por la Compañía Théâtre du Soleil. Dirigía Mnouchkine.

(3) Sábese a este respecto la afición de Alfred Jarry por usar vestuarios que lo identificaban a Ubu personaje; por otra parte, era una constante del surrealismo llevar las quimeras hasta la calle.

(4) Barrault montó «Rabelais», en el 68. Es muy coherente por su parte esta progresión. Piero Raffa escribe en «Vanguardismo y realismo» (Ediciones Cultura Popular, Barcelona, página 45) «su uso (se refiere a Jarry) lingüístico desbordante, anormal, poblado de imágenes, vulgar y preciosista a un mismo tiempo, ha hecho hablar de una reminiscencia de la tradición de Rabelais...».

biera sido preferible que se contentara con ser teórico y no práctico; pero el teórico es un profeta.

—El Living, ¿no nace un poco de Artaud? Por una parte éste bebe de las técnicas arcaicas orientales, de la magia; aquél en un principio partía de muy cerca; por ejemplo, el ejercicio corporal, la respiración rítmica, y la casi preponderancia de lo gestual sobre lo fonético...

—Hay que leer bien a Artaud. Tenía un gran sentido del verbo. Daba mucha importancia al texto; cada uno puede coger de Artaud lo que le convenga: es lo que hace, por otra parte, su grandeza.

—Es decir, usted no está de acuerdo con la línea que... (me come el pie, me roba la escena y me chupa el mutis).

—Yo no estoy siempre de acuerdo con el uso que se hace de la obra de Artaud; por ejemplo, aunque no fuera más que sobre la droga. El me hizo jurar no tomar nunca droga.

—¿Ei?

—Sí; era su enemigo número uno. Sabía que la droga era su enemigo número uno. Y cuando estaba enfermo, cedía a su enemigo. Y cuando la tomaba, suplicaba que se le desintoxicara, y cuando se intentaba desintoxicarle, sufría, era torturado y suplicaba que le echaran fuera... pero de todas formas era su enemigo... y a mí personalmente —es un testimonio directo— me hizo jurar que jamás la tomaría. Entonces, cuando de golpe se toma droga para tener el genio de Artaud, yo le llamo a eso un contrasentido...

Jean-Louis lleva diez minutos en divo; con un brazo hiende el ambiente, la mano del otro juega con un mechón entrecano. Parece excitado por culpa del cincel, la columna vertebral, la droga, la pirámide, el tetraedro, la cima y el doble. Cambio de tema:

## ACTOR

—¿Piensa continuar en el Récamier?

—(Relax) Por el momento. Abrimos en septiembre con una obra de Jean Vauthier que se llama «Le personnage combattant».

—¿Dirige usted?

—Hum... sí, o bien, como yo tengo un papel enorme le pediré a Roger Blin (5) que me ayude, que me vigile; no hay práctica-

(5) Como se recordará, a Blin se debe el que mucho teatro del absurdo haya visto la luz pública; concretamente el estreno de «En attendant Godot». Fue pionero en Beckett, Adamov y otros.

mente «mise en scène», pues somos dos, y además Jean Vauthier da todas las indicaciones escénicas y es suficiente; pero para la interpretación creo que cuando hay un papel enorme se debe estar vigilado...

—Entonces, usted será actor.

—Seré actor y el otro intérprete será Michel Robin. He pedido a Roger Blin que me vigile y también a madame Madeleine Renaud. Porque, en fin, hay que tener... hay que pasar por un acto de modestia cuando uno se pone a «jouer la comédie».

—Jean Vilar.

—(El tono se vuelve grave; me refiero a la tesitura: Barrault haría un buen barítono) He sido maltratado por la desaparición de Vilar, pues era un amigo de juventud. Era un hombre que tenía un gran sentido, dio al teatro un papel social, ha participado, ha dado un tono social que antes de la guerra no tenía siempre. Su acción en el TNP, en Avignon permanecerá como uno de los representantes más importantes de la época que ha seguido a la guerra del cuarenta. Pero yo sabía que él estaba, ¡lástima!, enfermo, y yo esperaba que...

—¿Estaba enfermo?

—Sí, y además tenía...

—Yo creía que había muerto súbitamente.

—... había ya sufrido un infarto en marzo sesenta y ocho, y tenía el estómago mal. Creo que su cuerpo había sido más usado de lo debido.

Saco un pitillo. Barrault pasa. Me da fuego con uno de esos me-

cheros de gas que hay en los "Tabac" a 3,90 francos.

## TEORIA (II)

—Usted ha puesto en escena teatro del absurdo.

—(Pausa) A menudo.

—Hay una teoría que aprendí de los checos, que dice que el teatro del absurdo nace con Chejov. Cuando se habla de Chejov un poco como naturalista, o como romántico aún, un poco como Turgueniev... hay una teoría que dice que el teatro del absurdo nace con Chejov...

—¿Que viene de Chejov?

—Sí, pues los personajes, por ejemplo en "La gaviota" (aquí había que ver caras, porque yo traducía gaviota por "gaviote"; nuestro hombre no entiende y lo demuestra, yo mimo un ave y digo "un oiseau". Aclarado: la mouette)... dicen casi siempre lo contrario de lo que quieren decir, de lo que deben decir...

—Sí, sí.

—... pero no para equivocar, sino para...

—Sí, sí.

—Y en "Tío Vania" también.

—El teatro del absurdo es antiguo, el arte del absurdo es antiguo.

—La vida.

—Es la vida, ¿no? (pausa). Hasta... Sófocles, durante las Dionisiacas, fiestas teatrales, los poetas dramáticos debían componer una trilogía trágica sobre cierto tema y, a continuación, sobre el mismo tema, tratarla por

el absurdo; es así como a la trilogía trágica sobre «La Orestíada» seguía el argumento de Menelao tratado por el absurdo por el mismo Esquilo, y el resultado es Proteo.

—Un poco como los sofistas.

—(Desconfiado) Sí; entonces ellos habían comprendido bien que toda situación viva tiene su ángulo absurdo, es decir, su ángulo de lucidez; el absurdo no es solamente el reír, sino la lucidez ante un tema; y esta lucidez abre el camino de la eternidad. Es preciso tener el sentido de lo absoluto para poder comprender el absurdo. Es, pues, algo muy importante... entonces a partir del momento en que el hombre se toma en serio deviene absurdo; la labor del poeta es denunciar que este hombre se toma en serio; en ese momento, con lucidez, él lo pone en su lugar, que es un lugar absurdo (es una cosa muy importante el arte del absurdo). Entonces tenemos que cada poeta dramático debía tratar la vida bajo el ángulo del absurdo, pero él podía tratarla también... como Aristófanes. Y, claro, Chejov, todos los grandes poetas manejan el absurdo.

## PASADO MERIDIANO

Terminó el examen oral. Ahora vamos con la mnemotecnía:

—Desconozco las relaciones de usted con Planchon. Quisiera preguntarle cuáles son las diferencias esenciales entre ustedes dos, o, si prefiere, hábleme de Planchon.

Vuelve a sonar el teléfono. Parece como si estuviera directamente comunicado con el "enemigo". Se ha enfriado la cosa:

—¿Qué decíamos? ¡Ah, sí! Mis relaciones con Planchon son amigables, fraternales; tengo gran admiración por su temperamento, por su talento. Me siento absolutamente incapaz de decirle cuáles son las diferencias. En primer lugar, porque nunca he intentado juzgar su trabajo en relación al mío, del cual no me doy cuenta...

Desde el principio del último párrafo Jean-Louis Barrault se ha puesto en pie; se había abierto una puerta, alguien había entrado, el piso de madera vuelve a crujir bajo el peso, bajo el paso el protagonista me tiende la mano y desaparece con el recién llegado hacia el escenario. Se me quedó en el tintero la pregunta sobre cuál será exactamente la función de Peter Brook en el Teatro de las Naciones: la dejaba para el final, para cuando la entrevista estuviera bien caliente. He aquí todo lo que pude recoger en treinta y cinco minutos. ■ A. D. C. (Fotos: PIC).

# BARRAULT

