

# LINO BRITTO ENTRE LA ESTÉTICA Y LA MÍSTICA

**U**N solo espectáculo le ha convertido en un personaje solicitadísimo en la Europa de la «kultur». Un primer montaje ha sido suficiente como para que los suplementos literarios dominicales de los periódicos italianos, franceses y suizos le dedicaran un amplio espacio. Y para no ser menos los españoles, hemos realizado nuestros pinitos. Sin el espectáculo del salto a la fama, pero con un sinfín de recortes de periódicos, los rotativos barceloneses no han querido dejar escapar la ocasión. Porque es catalán de adopción, aunque su nombre, Lino Britto, suena a todo menos a catalán. Porque es ya famoso en esos mundos de Dios, y este hecho no ocurre con demasiada frecuencia. Porque su éxito es un espectáculo teatral —de los que en Barcelona no andamos demasiado sobrados— basado en un texto de un español exiliado: Rafael Alberti. Porque el texto es *Noche de muerte en el Museo del Prado*. Porque Lino Britto tiene piso en Barcelona y descansa en Barcelona cada vez que puede. Porque es joven y con algún escándalo en su haber, tan propicio para los sensacionalismos...

Nuestro personaje se muestra algo acalorado —o mejor, resfriado— porque la huelga de los franceses le cogió en plena zona montañosa, porque la crisis de energía le ha cogido en Barcelona y los horarios de los aviones están algo desajustados y porque el día anterior había cenado con el cónsul inglés y le había contado que en Inglaterra las iban a pasar canutas este invierno.

—Sin duda, el montaje de «Noche de guerra en el Museo del Prado» ha desbordado mis previsiones. Hasta que no llegué a atreverme con este texto, yo era uno de tantos aprendices teatrales que pululan por Italia, con una salvedad importante: ser extranjero y, sobre todo, español. Puedes figurarte dentro de la profesión la cantidad de problemas políticos, sindicales y culturales que esto extrañaba. No quiero decirte con ello que el ser español signifique ya un handicap para llegar a la creación artística, puesto que hoy vemos que en Francia, por ejemplo, la verdadera vanguardia teatral está dominada por españoles e hispanoparlantes, como Víctor García, Jorge Lavelli, Rodríguez Arias, etcétera. Pero en Italia, el problema es más complejo, puesto que existe la convicción de que Italia es el centro europeo del teatro, cuando, en realidad, no es cierto. En Roma existe el apóstol Giorgio Strehler y su Teatro Stabile, y lo que puede considerarse como neovanguardia no pasa de

ser un conjunto de monaguillos que prueban suerte.

«Dado mi interés por el texto de Alberti, tuve varias conversaciones con el poeta, y juntos estructuramos el montaje. Había en el texto una ambigüedad en la localización temporal-espacial que me interesaba y unos esquemas que estéticamente podían ser potenciados. Con actores jóvenes escogidos formamos el Teatro Incontro y presentamos el espectáculo en Roma, donde se mantendría durante tres meses consecutivos, con un éxito de crítica y público impredecible. Después recorrimos el Norte y Sur de Italia y lo presentamos en el Festival del Teatro Libre de Palermo, con un «successo» comunicativo extraordinario. Todo ello dentro de unas constantes de teatro pobre, entendiendo como tal aquel que se presenta bien facturado, pero con unos determinados elementos de escena, no a palo seco. En una palabra, como el teatro de los japoneses.

Hojeo las críticas a derecha e izquierda. «Il Tempo», «La Stampa», «L'Europeo». En un suplemento italiano, Alberti es entrevistado y muestra una gran satisfacción por el montaje, cosa rara en él, si nos atenemos al descontento que siempre ha mostrado por los montajes de sus obras.

—Creo que la valoración política viene después de la formal, y así lo ha comprendido gran parte del público. Antes que nada me interesa el proceso estético, que ya de por sí es contenido. Me interesa un teatro en el que el público crea y se sorprenda, aunque a primera vis-

ta no lo entienda. Desde este momento ya se establece una estética como lenguaje. En definitiva, el teatro es como un juego de ping-pong: tiras la pelota y te regresa. Es ese juego dialéctico el que me interesa, y ese juego sólo puedo conseguirlo mediante un proceso estético. Proceso que no admite clasificaciones de público ni complicidad alguna. En definitiva, me da igual el tipo de público receptor. Igual iría al Liceo con el «Mahagonny» de Brecht si pudiera. ¿Comprendes?

Uno había creído tener en sus manos la mecánica de la entrevista y de pronto se le escapa. Las propuestas textuales de Alberti conjugadas con una estética «per se», que, lógicamente, se sitúa por encima del contexto social en el que se mueve. Ya estamos con la dicotomía forma-contenido. En Italia precisamente, donde neovanguardistas de turno han pretendido alzarse contra la mercantilización artística y han acabado siendo devorados por gargaritas burguesas. ¿Qué contenido puede vehicular una estética ajena a los sustratos sociales?

—Creo que no nos hemos entendido. Me estoy refiriendo a la estética como lenguaje. Yo elijo un texto por motivos sociales, pero se trata de una política-estética, una social-estética. Parto de la forma para entrar en el contenido en tanto que hoy todo discurso puede incidir más o menos en un público según su valoración estética. Ahí tienes el caso de la propaganda nazi-fascista. La fuerza de Mussolini para atraerse a las masas radicaba más en la forma de sus discursos

—en el recitado, en la gesticulación, etcétera— que en el contenido. Es más, incluso en el Antiguo Testamento, cuando se nos habla del Génesis, ya se presenta una valoración estética. Estoy hablando de belleza en el sentido hegeliano del término.

Seguimos sin ponernos demasiado de acuerdo en este punto. Recordamos ambos que el texto de Alberti, escrito en 1956 en Argentina, había interesado vivamente a Bertolt Brecht para su puesta en escena en el Berliner. A tal efecto hubo un intercambio de correspondencia entre ambos «poetas», sin que el proyecto cuajara realmente, dada la repentina muerte de Brecht en diciembre de 1956. De esas cartas nacería el prólogo de la obra introducido por el propio Alberti a imagen y semejanza del prólogo brechtiano de *Un hombre es un hombre*. Cocinar a Alberti y a Brecht con la estética en mayúsculas escapa verdaderamente a mi comprensión teórica.

—Para mí, la estética que he pretendido dotar en «Noche de guerra...» vehicula su real significado. Y escogí el texto de Alberti precisamente porque su manera de escribir es la de todos los de la generación del veintisiete, es estética, poética; tal vez floral y metafórica, pero no cruda ni directa. Y es que la «forma» de escribir ya explica un contenido político, al insertar esta escritura en un contexto. Ahí tienes al don Juan, de Zorrilla. Su escritura poética —decadente o no, pero poética— ya conlleva una valoración política. Inconscientemente o no, el autor ha creado y valorado un problema social. El problema de doña Inés podría interesarme en cuanto que tras una recreación estética variaría su contexto y lo convertiría en un problema de emancipación femenina y religiosa.

A lo largo de esta conversación continuamente ha sonado el nombre de Ingmar Bergman y no precisamente por azar. Después de certificar que Bergman es el mejor dialoguista cinematográfico de la actualidad, y que su último film, *Gritos y susurros*, es una de las grandes obras del cine moderno, tanto por su problemática como por su valoración estética, resuelta en la utilización de unos colores stendellanos sensacionales, Britto se aferra continuamente a Bergman, en tanto que «ambos tenemos una misma problemática religiosa: la suya, nórdica; la mía, latina». Por otro lado, Lino Britto ha estado como auditor en la escuela de Bergman, en Malmö y ha quedado extasiado ante el método teórico del sueco. Como el debate sobre estética ya dura demasiado, doy por sentado que esa supervaloración de





Rafael Alberti con los actores de «Noche de guerra en el Museo del Prado».

las fantasías bergmanianas explícitas, en cierta manera, los delirios estéticos de Lino Britto. Seguimos con el montaje que le ha catapultado.

—He procurado tratar a Alberti más desde un punto de vista cultural que político, sin que ello implique que hayamos abandonado esta valoración. Con él y con María Teresa León hicimos un estudio de todas las posibilidades formales del texto. Introdujimos así danzas castellanas, que por parte del pueblo sustituían al lenguaje de la palabra y buscamos una especie de ritual valedniclanesco que en el aspecto específicamente teatral arrancaba, bajo mi punto de vista, de las enseñanzas de Grotowski y Peter Brook. Por otra parte, fue muy importante la colaboración pictórica de Alexandro Kokocinsky, pintor de origen ruso que ya había diseñado poemas de Alberti.

En el momento de rastrear su proceso artístico, Lino Britto se muestra reticente no tanto porque considere que sus trabajos anteriores no tuvieran importancia, sino porque está convencido de que «a un periodista no pueden interesarle estas cosas». De todas formas, intento sonsacarle nombres con la sana afirmación de que quien se sitúa frente a él es un asalariado, antes que un periodista.

—En realidad marché de España siendo muy joven para encontrarme a mi mismo. Había estudiado en el Instituto de Teatro de Barcelona en la época directiva de Díaz-Plaja y ballet con Blume y Magriñá. En Italia, tras una pequeña colaboración teatral con Visconti, en «Cavalle-

ria Rusticana», me incorporé a la «troupe» de Franco Zeffirelli, que en aquellos momentos estaba preparando una obra tradicional de Lina Wertmüller —ya sabes, esa del «Mimi...», al tiempo que obtenía la graduación en la Escuela de Teatro de Roma, lo que me permitió conseguir una beca para observador de los cursos de radio y televisión en Moscú. Posteriormente, y esa ha sido la mejor experiencia para mí, colaboraría con Peter Brook en su primera obra cinematográfica, «The middle of the Middle Ages», y a través de ella iría esbozando mi concepción del teatro como espectáculo, como misterio, como ritual que sólo se lleva a término —y en esto sabe mucho Brook— con un «tête-à-tête» entre un tirano (director) y un esclavo (actor), partiendo de una idea fija.

«He sabido esperar y no me importa. Cristo no hizo vida pública hasta los treinta años y nada se sabía de su vida anterior en Nazareth. Yo creo que hay un misterio en cada proceso individual.

Ese canario de treinta años, internacional por un espectáculo, tiene claros —lo que no quiere decir faltos de contradicciones— sus propósitos futuros. Sus propuestas estéticas son un círculo cerrado «pero también la obra de Wagner lo era y también lo es el teatro japonés y no por ello dejan de ser grandiosas». Busca la perfección —«puede hallarse en unas rosas de papel resueltas creativamente»— para modelar un lenguaje de la estética que base su atención en la imagen antes que en las palabras. De ahí que se armara un barullo

en la reciente conferencia que pronunciara en la Universidad de Estrasburgo sobre la estética. «Para romper el papel del conferenciante con el vaso de agua hice mi charla con los ojos vendados, presenté una imagen de nuestra propia situación. Para realizar un acto político, el auditorio tenía primero que verme y luego oírme».

—El montaje sobre el que estoy trabajando está basado en una fiesta religiosa popular que, año tras año, se celebra en el pueblecito castellano de Horcajo (1). De un sentido católico se pasa inmediatamente a otro profano, y al final el pueblo aclama la figura de la Virgen a los gritos de «¡Vitor! ¡Vitor!», que será el título del espectáculo. Para componerlo he recurrido a leyendas castellanas del siglo quince y al epistolario de Santa Teresa de Jesús, mujer importantísima en la Historia, que creo no se le ha hecho la debida justicia. Es su misticismo estético, su forma de decir las frases, lo que me interesa para este espectáculo. Y luego, tal vez me atreva con unos textos de Flaubert. De momento, hemos de presentar el espectáculo de Alberti en varios lugares de Europa y reentrenarlo en Roma, aunque la verdad es que esto último no me interesa demasiado al implicar unos intereses comerciales que no están en mi ánimo ni en el de Alberti. Aparte de que el valor de las «reprises» suele ser discutible. Ahí está el caso de «Yerma», de Víctor García. Y yo no necesito ni quiero prostituirme... ■ DOMENEC FONT.

(1) Ver TRIUNFO, núm. 504.

## El libro de bolsillo ALIANZA EDITORIAL

### NOVEDADES

\*\*479  
Zolar  
Enciclopedia del saber antiguo y prohibido

\*480  
Juan Beneyto  
Conocimiento de la Información

\*482  
Hans Christian Andersen  
La sombra y otros cuentos  
Prólogo de Ana María Matute

\*\*483  
Lucien Malson:  
Los niños selváticos  
Jean Itard:  
Memoria sobre Victor de l'Aveyron  
Rafael Sánchez Ferlosio.  
Comentarios

\*484  
Wilbur R. Jacobs  
El expolio del indio  
norteamericano

\*485  
Arthur Koestler  
Autobiografía  
I. Flecha en el azul

### BIOGRAFÍAS

241  
Klaus Wagenbach  
Franz Kafka

310  
Johannes Hemleben  
Darwin

\*\*\*354/355  
George D. Painter  
Marcel Proust, I y II

374  
Harry Wilde  
Trotsky

430  
Peter Funke  
Oscar Wilde

\*441  
Isaiiah Berlin  
Karl Marx

\*\*\*474  
André Maurois  
Lélia o la vida de George Sand