

IBSEN Y MAIAKOWSKY POR NORUEGOS Y RUSOS



teatro de las naciones

Por JOSE MONLEON



«La manzana de la discordia», pieza ucraniana, que ha sido presentada por el Teatro de la Sátira, de Moscú.



«Los baños», de Maiakowsky, es un drama de la corrupción burocrática que recuerda «El Inspector», de Gogol.

LOS «Cantos y Danzas del Camerún» —más de cien personas en escena, ni un solo artista profesional— han cerrado el ciclo 1963 del Teatro de las Naciones. En el próximo número, teniendo a la vista los premios que señalan las mejores aportaciones, haremos un pequeño resumen de la gran temporada internacional desarrollada en el Recamier y el Sarah Bernhardt.

Hoy vamos a hablar de los últimos espectáculos.

«peer gynt», de ibsen

Uno de los argumentos que mejor defienden el Teatro de las Naciones es este de «ver a los grandes autores en las versiones de sus compatriotas». Es decir, a Lope en castellano, a Shakespeare en inglés, o a Ibsen en noruego. La traducción —del idioma y de los criterios de cada autor— siempre inspira una cierta desconfianza. De ahí ese interés por remontarnos al punto de partida, como si el texto original y el modo de servirlo los actores, director y escenógrafo del país, integrasen

una armonía fatalmente disgregada al sacar un drama de su medio nacional.

Esta idea ha producido grandes jornadas y grandes desencantos. Se ha visto que nadie interpreta a Shakespeare como los ingleses, ni a Brecht como el Berliner, ni a los griegos como Alexis Minotis... Pero, junto a esto, ¡cuántas decepciones!

Una de ellas es, precisamente, Ibsen. Años atrás con «El pato salvaje». Ahora, con «Peer Gynt».

Como nuestros lectores saben, es ésta una obra llena de magia, en la línea de «La tempestad» o «El sueño de una noche de verano», de Shakespeare. Peer Gynt es un personaje andante —alguien ha citado a Don Quijote— a quien le suceden numerosas e inverosímiles aventuras. Un señor Inconstante, en quien Ibsen quiere sintetizar determinados rasgos del hombre nórdico.

«Peer Gynt», terminada en 1867, alcanzó su primer gran éxito en la versión operística de Edvard Grieg. Modernamente el texto ha servido para motivar una nueva partitura musical, estrenada en Oslo con muchísimo revuelo, al decir de los críticos. Yo pienso que esta dedicación de

SIGUE

TEATRO DE LAS NACIONES

los músicos a «Peer Gynt» tiene una clara explicación: el mundo imaginado por Ibsen necesita, absolutamente, del lenguaje musical. O al menos es un tipo de realidad que no cuadra con los medios, siempre torpes por concretos, que presta la simple maquinaria teatral. «Peer Gynt» es un drama para leer —y por tanto recrear libremente con nuestra imaginación— o para representar según una complejidad de medios expresivos entre los que el texto es, simplemente, un guión casi al modo del guión cinematográfico.

Desgraciadamente, el «Ibsen hecho por los noruegos» parecía exigir una reverencia desmedida a las posibilidades del texto. El Norske Teatret de Oslo y su director Tormod Skagestad lo fiaron todo al respeto —en el sentido menos rico de la palabra— a su gran autor nacional.

Aburrimiento. ¿Cómo puede interpretarse a estas alturas «Peer Gynt» olvidando la música de Grieg? Varios críticos franceses, para que la pregunta no pareciera demasiado desabrida, aseguraban que eso equivalía a olvidar la música de Lullu al montar determinadas piezas de Molière.

teatro de la sátira, de moscú

Tuvo en contra sus propias limitaciones y la reciente actuación del Workshop de Londres. En algunos aspectos, los objetivos del Teatro de la Sátira y de la Littlewood se asemejan. En la Ficha que autodefinía a los moscovitas se leía: «La dirección aspira a unir la realidad con el espectáculo teatralizado, mordiente y jovial. El actor debe ser dominador de lo cómico y de lo trágico, de la transformación casi circense, de lo grotesco, capaz de bailar, de cantar «couplets», de establecer una relación viva con la sala. Los espectadores deben poseer siquiera un poco de sentido del humor, ese magnífico rasgo de la naturaleza humana.»

La fórmula del Teatro de la Sátira, fundado hace treinta y siete años, está, pues, clara. Sólo que el contexto social-político y, por tanto, cultural de este Teatro no ha sido, precisamente, el más favorable para crear un teatro de humor agudo y audaz. Cada broma, cada pirueta, tiene un valor académico, controlado, de eficacia muy limitada, si las oponemos a la inventiva, al talento teatral de Joan Littlewood. No sólo en las ideas básicas sino en su forma de desarrollarlas y concretarlas escómicamente. Quizá también porque Inglaterra cuenta con un poderoso antecedente de music-hall, del que es fácil extraer figuras y juegos que adaptar a un espectáculo de pretensiones críticas, mientras que en Rusia —como ocurriría en tantos países— este actor «dominador de lo trágico y de lo cómico, capaz de cantar y de bailar» ha habido que inventarlo. Como aquí, con pretensiones más cortas y transitorias, inventemos cada verano el «actor popular», el «actor de plazas y tablados».

El Teatro de la Sátira presentó tres obras: dos de Maikowsky, «Los baños» y «La pulga», y una tercera de M. Birioukov, «La manzana de la discordia». Las tres poseen una misma intención crítica. Las tres arremeten, en distinta medida y según supuestos argumentales diversos, contra una misma clase: el seudorrevolucionario. Es decir, el elemento que ha hecho de la revolución una retórica y un «modus vivendi».

«Los baños» y «La pulga» son dos piezas complementarias. Parece ser que el lenguaje de Maikowsky es de una riqueza intraducible. En cuanto a sus argumentos, la primera es la historia de un invento que permite a los hombres situarse en el año 2030 (cien después del estreno de la obra). Cuando un grupo de censores y jerarcas del año 1930 va a entrar en el aparato, le resulta imposible, siendo en

cambio muy sencillo el acceso para una serie de personas trabajadoras y de mínima categoría política dentro del partido. El ataque está muy claro y tiene, en su retaguardia, a la gran obra de Gogol «El inspector», cuya versión arnichesca «Los caciques» tanto interesó al público español esta temporada; su contexto está en el fenómeno común a tantas revoluciones: el desarrollo de una burocracia de mentalidad conservadora y con debilidades oratorias.

«La pulga» nos sitúa ya en ese año futuro. Un viejo militante, guardado por los hielos, vuelve a la vida tras muchos años de hibernación. El diálogo entre las dos generaciones separadas por los años se hace imposible. A los vicios de la vieja se oponen los vicios de la nueva. Al viejo individualismo, un gregarismo deshumanizado y estúpido. Maikowsky contempla los dos polos con la misma desesperación. El ideal revolucionario parece definitivamente perdido entre los gritos del resucitado —metido en una jaula, como una extraña bestia— y los hombres indiferenciados del porvenir...

Tanto «Los baños» como «La pulga» aportan un valor de autocrítica muy considerable. Sobre todo, «La pulga». Porque, al fin y al cabo, «Los baños»

se queda en un ataque —un tanto moralista y pequeño burgués— contra los abusos de la burocracia del nuevo régimen; pero «La pulga» plantea algo bastante más grave. Una doble sátira; contra un «viejo» cabecilla profesional que, «con su monstruoso don de mimetismo, seduce a los mismos a quienes muerde, tomando tan pronto el aspecto de grillo coplero, como el de ruiseñor...», y contra la deshumanización a que conducen determinados principios marxistas si son llevados hasta sus últimas consecuencias.

Maikowsky vivió, en suma, el drama —1930— de estimar el socialismo como necesario y, a su vez, potencialmente abierto a peligrosas mitificaciones. De esta consideración se derivan otros dos hechos de apariencia antagónica: el suicidio de Maikowsky y el ser un dramaturgo representado regularmente en el Teatro de la Sátira, de Moscú. Es decir, en un teatro oficial soviético.

A este respecto, otra observación: la presentación de «Los baños» y «La pulga» implica una situación nacional claramente distinta a la que determinaba la presencia de «La tragedia optimista», de Vich-



El ballet de Erick Hawkins, todavía en un plano de investigación formal. Lo cierto es que no interesó gran cosa...



Escena de «La pulga», de Maiakowsky. En el banquete se parodian las costumbres de cierta burocracia política. La obra aporta un valor de autocrítica muy considerable.

niewsky, previamente mutilada, en el Teatro de las Naciones, hace tres o cuatro temporadas.

De las dos piezas, el montaje de «La pulga» alcanzó un grado de desenfado que faltaba en «Los baños». Aunque, como decía antes, a ambos montajes faltó frescura, imaginación, genio. Por cuyo motivo aparecieron agravadas las características negativas de Maiakowsky: su vinculación a unos modos —expresionismo alimentado con símbolos y culto a las máquinas— que hoy resultan viejos e ingenuos.

En otro aspecto, el teatro de Maiakowsky ofrece un singular interés, si se sitúa en su momento histórico. Perteneció a una corriente de ruptura del drama simplemente literario. El espectáculo dramático es una aglutinación de medios expresivos. Cuenta, sobre todo, el texto, pero la unidad del espectáculo demanda la armonización de las palabras con elementos musicales, mimo, cantables, mutaciones escenográficas, fantasía interpretativa, etc. Repásense las exigencias del Teatro de la Sátira, definidas en la Ficha de la que he transcrito varios párrafos y encontraremos el eco exacto de las demandas de Maiakowsky. Importa liberar el lenguaje dramático por razones propias del teatro y, sobre todo, para llegar a un número amplio de espectadores.

La última obra, «La manzana de la discordia», es una lección didáctica sobre los riesgos del culto a la personalidad. Situada en una pequeña aldea de Ucrania, ilustra, curiosamente para un español, una de las formas rusas del caciquismo y la necesidad de superarlo. La anécdota es profusa, el problema específicamente local... La desicologización me parece llevada a un extremo que

priva a la representación de todo interés. La anécdota —como ocurre, por ejemplo, con algunas escenas de Brecht— posee una condición tan didáctica y es animada de forma tan distanciada, que no hay posibilidad —a menos de sentirse afectado por ella: ¿es conveniente vender las manzanas de un municipio socialista en un mercado lejano para obtener mayor beneficio?— de que el espectador se interese por el drama.

ballet: un título famoso

En el Recamier, Erick Hawkins Company Dance; en el Sarah Bernhardt, Folkwang Ballet Kurt Joos. Desde luego, el ballet alemán se presta a juicios más comprometidos que el ballet americano, todavía en un plano de investigación formal, de cierto interés desde un ángulo de ensayo —el ballet abre un último ciclo de vanguardia U. S. A.—, pero de escasísimos logros.

Erick Hawkins aborda el «ballet puro», por decirlo así. El movimiento, en un tiempo determinado, agota su justificación en el simple hecho de producirse dentro de una línea de armonía plástica. Bien entendido que, como ocurre en todo el ballet «moderno», la técnica «en lugar de vencer el movimiento de gravedad, coopera con ella». Es decir, en lugar de, al modo clásico, buscar lo aéreo, la ingrevidéz, el bailarín pone en juego su condición de personaje corpóreo y pesante. También el juego del pecho y espalda —inmóviles, muertos, en la danza clásica— caracteriza fundamentalmente este tipo de investigación coreográfica.

Mejor, menos gimnástico y con más sentido, es el ballet de Kurt Joos, una gran figura de la danza. Joos empezó a trabajar en 1924. En el 27 dirigió ya el ballet que ahora hemos visto en París. Sus hallazgos se anticipan en muchos años, por ejemplo, a Maurice Bejart, a quien en Madrid —donde apenas vemos ni sabemos nada de «ballet»— hubimos de considerar forzosamente un gran innovador.

Kurt Joos es hoy nada más que el maestro coreográfico. De su programa para el Teatro de las Naciones destacaba «La Table verte», un estudio irónico sobre los personajes que animaban, en los primeros años treinta, las conferencias pro-paz y los preparativos de la guerra. Una mesa —¿la Sociedad de Naciones?— agrupa a viejecitos que se insultan a los compases de un vals. La guerra es evocada en diversos cuadros: el Adiós, el Combate, los Refugiados, etc., para llegar a un final en el que otra vez los señores de la tabla verde discuten y bailan.

Hoy «La Table verte» suena un poco a pacifismo de «buenos sentimientos». Con todo, sigue siendo un «ballet» válido, tanto por su significado, como, sobre todo —como es lógico—, por su desarrollo coreográfico y su interpretación.

Acaso resulte involuntariamente expresivo el contenido de las «imágenes» bélicas en que se apoya Joos. En el 32, aún preocupaban las mujeres y los niños. Hoy, la guerra pone en juego catástrofes que sobrepasan —ya no hay manera de reducir el caos a fórmulas de heroísmo y a aislados casos lastimosos— estos contenidos temáticos. Han pasado cerca de treinta años... **FIN**