

I FESTIVAL INTERNACIONAL DE MADRID

UN GRAN TEXTO POLACO Y UN TRIUNFO DE ELS JOGLARS

Por JOSE MONLEON

FESTIVALES.—Uno de los mayores atractivos y, a la vez, de los mayores problemas de los Festivales Internacionales radica en su diversa y sucesiva propuesta de coordenadas culturales que, en principio, nos son extrañas. No se trata sólo, claro está, de que propongan autores desconocidos, interpretados por directores y actores cuyo trabajo contemplamos por primera vez. El fenómeno es mucho más rico, porque lo que sucede es que se nos escapan, a menos que estemos dispuestos a hacer un verdadero esfuerzo por acortar las distancias, las razones de ser —y, por lo tanto, una parte de su expresividad— del espectáculo. Desde nuestras «necesidades» culturales trazamos el diagnóstico, olvidando que quizá nos encontramos ante organismos distintos, ante la manifestación de necesidades que corresponden a individuos y grupos sociales situados en un punto histórico distinto del nuestro.

Es muy significativo, en este sentido, comprobar que una serie de compañías —desde el Living al Berliner, por citar dos ejemplos ya clásicos— fueron acogidas con desconcierto en sus primeras salidas al extranjero, y que luego, una vez se explicaron y asimilaron sus objetivos y las motivaciones de su respectivo lenguaje, actuaron ya, en toda ocasión y lugar, con extraordinario éxito. El espectador, por decirlo de otra manera, necesita algún apriorismo —y esto incluso cuando se trata de espectáculos del propio país; la capacidad creadora, reveladora del público es cada vez más pobre—, alguna clave que le permita situar lo que ve sobre el escenario en los apartados de que se vale habitualmente. Incluso podría decirse que la llamada cultura teatral es a menudo, por desgracia, la pura autocomplacencia del espectador «culto» en las asociaciones de títulos, en el descubrimiento de las afinidades entre lo que ve y algo que ya vio antes. «Esto es como el teatro de Beckett, casi como el teatro de Beckett o un poco más que el teatro de Beckett», Beckett, o Brecht, o Weiss, o alguno más. Y se acabó. Los reflejos funcionan entonces con cómoda elasticidad y nos sentimos a gusto cultivando las generalizaciones. Pocas cosas, ya que hablamos de Festivales, han resultado en este orden tan suficientes y cretinas como las críticas que la mayor parte de la prensa parisina ha hecho durante varios años a los espectáculos «menores» del Teatro de las Naciones. Es decir, a aquellos que no figuraban en la pequeña lista de los notables y teorizados «a priori». ¿Qué podían entender, por ejemplo, los parisinos de «El Tintero», de Carlos Muñoz? ¿Cómo podían acceder a todas las claves sociológicas que conforman tantos aspectos de la obra? Porque si el arte no es sociología, no hay duda tampoco que la comunicación artística presupone la relación entre dos situaciones culturales: la del artista y la del espectador. ¿Y cómo no ha de verse afectada por el distinto material subyacente, por las distintas

experiencias colectivas, en uno y otro medio? El teatro y el cine españoles contemporáneos son difícilmente entendidos fuera de nuestro país por las circunstancias particulares en que nacen; para un francés, un alemán occidental, un inglés o un italiano, es relativamente posible acceder a las propuestas contemporáneas de los otros tres países, en la medida en que sus procesos políticos y económicos son bastante afines. Infinitas cosas que aquí son todavía castillos pueden decirse llanamente en sus escenarios. El arte que aquí se despliega para decir lo que no se puede decir les es totalmente desconocido. Lo que produce, habitualmente, una de estas dos calamidades: o no entienden casi nada, o, desbordando al propio creador, entienden muchas cosas que éste jamás quiso decir. ¿Y no es lógico, por lo tanto, que tengamos nosotros respecto de

sus espectáculos las mismas dificultades, aunque por razones opuestas, que tienen ellos en relación con los nuestros? ¿Desde qué perspectivas y en función de qué experiencias —a niveles colectivos e individuales— podremos juzgar una serie de espectáculos extranjeros?

Es imprescindible intentar descubrir las circunstancias culturales que condicionan, al menos en gran parte, nuestros gustos artísticos. De ahí precisamente una de las razones de ser de los Festivales, por cuanto nos sitúan ante el hecho artístico gestado en otras coordenadas, y a la vez que nos dan conciencia de la relatividad o historicidad de nuestros conceptos artísticos, nos abren otras relatividades hacia otras situaciones del arte en otras situaciones sociales.

Con «La Estrella de Sevilla» y «A reliquia» todo estuvo relativamente claro en este sentido, aunque

«La metafísica de un buey de dos cabezas», de Witkiewicz, montada por el Nuevo Teatro de Bolsillo, de Ginebra, a pesar de haber sido escrita entre 1918 y 1926, de una gran modernidad.



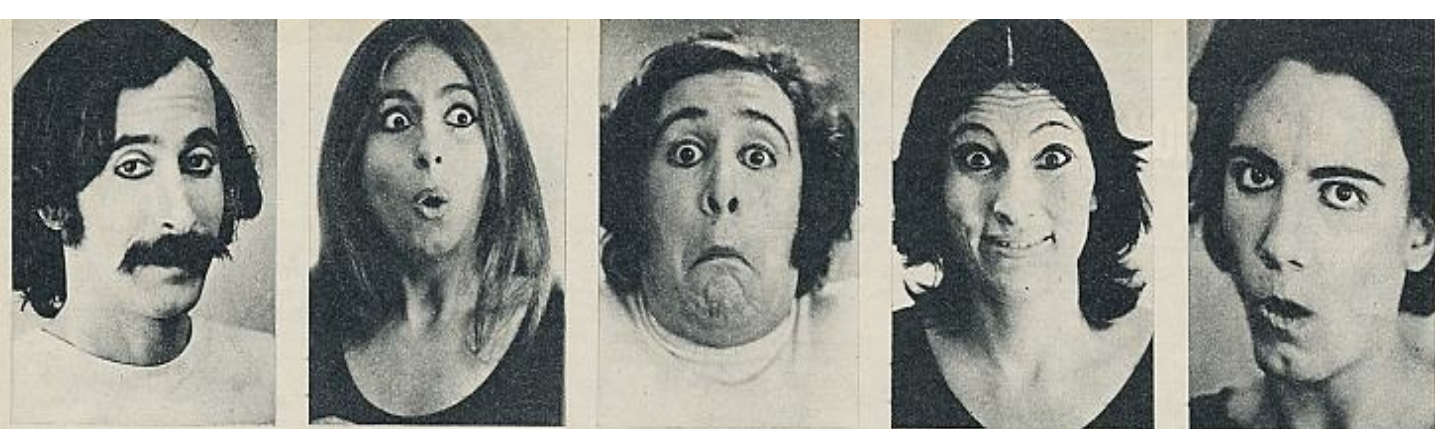
unos viéramos bastantes cosas, otros pocas y otros ninguna. Portugal se parece demasiado a nosotros para no entender las razones y aun las limitaciones de su espectáculo. Son dos representaciones que podemos discutir, seguros de que cualquier argumentación arrastrará una serie de ideas implícitas o subyacentes. Con «La metafísica de un buey de dos cabezas», del polaco Witkiewicz, montada por el Nuevo Teatro de Bolsillo, de Ginebra, puede decirse que se ha planteado el problema.

TIEMPO INTERRUPTIDO

«La metafísica de un buey de dos cabezas» fue escrita, según nos dice el programa, entre 1918 y 1926. Al mismo tiempo que este dato, advertimos lo que pudiéramos llamar la gran modernidad de la obra, su agresividad contra todas las convenciones del pseudonaturalismo escénico o del mal teatro didáctico. A veces la representación nos parece demasiado estática, demasiado limitada a sus diálogos, pero ello acaba siendo un cargo contra el director antes que contra el autor. Más aún: una de las pruebas de la modernidad de la obra es que, pese a tener medio siglo de existencia, no ha encontrado, al menos esta vez, una puesta en escena y unos intérpretes que estén a su nivel, que respondan adecuadamente a las sugerencias del texto.

La «modernidad» de una serie de obras de los años veinte es cosa sabida. Quizá sea el momento de rebelarse contra la cronología y declarar que los años no tienen en la moderna historia del arte el valor que podría deducirse de las cifras que sirven para nombrarlos. Los años veinte están, en muchísimos aspectos, por delante de los años treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta. Si de la guerra del 14-18 se salió con una revolución soviética libre de los males que habría de soportar después —la historia del arte no lo es todo, pero lo descubre casi todo; repáse al efecto los distintos periodos del arte soviético— y con una serie de sectores dispuestos a hacer de la reciente matanza la última comedia del nacionalismo, a partir de los treinta, durante años y años, el mundo no ha hecho otra cosa que prepararse para una guerra mundial, hacerla con entusiasmo y congelarse luego en la posguerra de los dos grandes bloques y los imperialismos estratégicos y económicos. Años y años de arte doctrinario, de vida doctrinaria, de miedo y de valor doctrinarios, que han destruido a millones de personas y, en consecuencia, han obstaculizado la expresión artística o la expresión a secas.

Ahora —quizá porque esa tercera guerra mundial es de rentabilidad más insegura que de costumbre y bastan las chapuzas menores— disfrutamos, salvo los que andan en esas chapuzas, de una larga paz. Y pese a la firmeza de todos los baluartes que nos guían, nos cuidan y nos protegen, han comenzado a es-



Con "Joc" Els Joglars han conseguido en el Festival Internacional de Madrid lo que difícilmente hubiera conseguido ninguna de las compañías destacadas de nuestro teatro profesional.

tallar, un día aquí, mañana allá, propuestas que fueron enterradas en el ocaso de los años veinte.

¿Qué teoría teatral medianamente decente podría formularse en nuestra época sin recurrir a la autoridad de aquella década? De allí proceden Brecht y Piscator, Meyerhold y Vachangov. Adelantándose un poco, Kafka, Y Appia, Y Artaud. ¿Y no acaba —por ceñirnos a España— de estrenarse regularmente «Luces de bohemia», obra escrita en un año veinte al que, a juzgar por la censura, hemos llegado, al fin, en el año setenta?

Lo cronología está alterada. Y a este Witkiewicz, polaco, suicida en el 39, devorado por el terror y las gloriosas invasiones bilaterales de aquellos años, hay que resucitarlo para ponerle en nuestra hora.

Cuanto ha ocurrido en el mundo en las cuatro últimas décadas es una experiencia vigente. Pero se diría que algunas fuerzas enclaustradas —la «ola de irracionalidad», tal vez, de que algunos hablan— se han liberado e intentan volver a plantear lo que tiempo atrás quedó interrumpido.

Contemplemos por un momento la abrumadora quincalla que llena la mayoría de los escenarios españoles día tras día. ¿Cuándo pasará por ellos el soplo de aquella década?

UN JARRY POLACO

Jarry estrenó su «Ubu» en 1896. El es el adelantado de un teatro en el que se encuentra Witkiewicz. En todo caso no se trata de una asociación puramente literaria, sino la prueba de la vitalidad del teatro polaco, que cuenta ya con «La metafísica de un buey de dos cabezas» a comienzos de la segunda década de este siglo. Grotowski nos hablaba, durante su estancia en Madrid, de muchas experiencias del teatro polaco que nosotros ignoramos totalmente. Por ejemplo, la actitud y las ideas de Artaud, que siguen pareciendo visionarias desde la perspectiva española, las examinaba y discutía Grotowski partiendo de espectáculos que, en la misma dirección, se habían hecho en Polonia mucho antes de conocer «El teatro y su doble» (publicado por Artaud en el 32). Este texto de Witkiewicz es seguro que debía contar para Grotowski al señalar los viejos caminos no naturalistas del teatro de su país.

De todo esto es de lo que estoy hablando. ¿No es ingenio que todos preguntáramos a Mrozek sobre las relaciones entre su teatro y las obras de Beckett, si existía en Po-

lonia, desde muchos años atrás, esta deslumbrante «La metafísica de un buey de dos cabezas»? Y, para acabar con Grotowski, ¿no es evidente que si se ha podido producir un fenómeno como el suyo, de tan poderosa resonancia en toda la escena mundial, es porque el país cuenta con una rica historia teatral? ¿No evidencia una obra como la presentada por los suizos en el Festival de Madrid las limitaciones de nuestra constante referencia a la cultura de dos o tres países considerados como «base» o norma de la cultura occidental?

Lo cierto es que la obra de Witkiewicz es una hermosísima lucha contra las convenciones teatrales para plantear, con innegable imaginación, a través de una anécdota puramente pretextual, las preguntas últimas sobre la existencia humana. En la parte final, sobre todo, el drama consigue que los personajes, dentro de un clima que jamás renuncia a un humor distorsionante, se queden ante nosotros sin sus máscaras...

Desgraciadamente, sin embargo, Witkiewicz no ha contado con ningún Artaud. La versión francesa ha sido interpretada por una compañía suiza de un modo totalmente convencional. La puesta en escena era más una ilustración de lo insólito que una expresión insólita; una didáctica de la crueldad que un lenguaje cruel; un tratado sobre la angustia existencial antes que una representación angustiada. Ello, unido al estilo declamatorio de los actores —que muchas veces parecían estar representando un clásico en la Comédie Française—, a la inexpresividad poética de sus movimientos corporales y a la aparatividad un tanto primaria de la escenografía y figurines, ha arrojado, en su conjunto, un espectáculo que trivializaba todas las presumibles posibilidades del texto de Witkiewicz.

Aunque en esto quizá vuelvan a traicionarnos parcialmente las «particularidades» culturales. Porque es seguro que, por ejemplo, la dicción, monótona y cantarina para nosotros, resulte para los suizos, habituados a oír hablar así en los teatros —recordemos el escándalo que armó Gerard Philippe cuando habló con acentos más directos y coloquiales—, expresiva en grados que es imposible establecer, aunque sepamos francés, desde una butaca teatral española.

La representación, en cualquier caso, nos ha descubierto el interés de un texto —que resulta indescribible en unas líneas— y de un escritor que deberemos estudiar despacio y tener muy en cuenta para comprender el teatro de nuestra época.

Un escritor, no lo olvidemos, que se suicidó en el 39 a modo de «contestación» de su tiempo. ¿Su tiempo? ¿Nuestro tiempo?

ELS JOGLARS, CASI INCREÍBLE

Ya hemos hablado someramente de esta excelente compañía barcelonesa en más de una ocasión. La última, y también a propósito de «El joc», el espectáculo con que se han presentado en el María Guerrero, a raíz de su participación en el último Festival Internacional de San Sebastián, donde fueron los grandes vencedores.

En el programa donostiarra se daban algunas ideas sobre los distintos «juegos» que componen el espectáculo. Pocas, porque, desde luego, son pantomimas abiertas, propuestas o insinuaciones gestuales que el espectador debe completar. Aquí, en el programa de Madrid, aun ha sido la nota más escueta, de forma que el espectador se sienta en la butaca sin saber —salvo aquellos que ya conocen a Els Joglars— lo que va a suceder.

Sucede, sin embargo, que los mimos se comunican rápidamente con los espectadores. Esta vez sí existe un punto de partida común, una experiencia social común, y los gestos, esté o no de acuerdo el espectador con sus insinuaciones, se llenan y completan casi materialmente. Podría citar, a la inversa, la incompreensión que respecto de este agudo «Joc» manifestó en San Sebastián una destacada personalidad del teatro francés, que no consiguió conectar con la carga crítica de las actuaciones de Els Joglars.

Dividen su espectáculo en dos partes. Hay una primera, más experimental, que consiste en la descomposición de una serie de voces y movimientos, hecha sin pedantería ensayística, aprovechando cualquier posibilidad humorística. Se pone aquí de manifiesto la existencia de un lenguaje, de una técnica largamente ensayada, y, lo que es fundamental, del propósito de sobrepasar la pantomima clásica para incorporar una sonoridad y una violencia que parecen —están— íntimamente concretados con nuestro modo de producirnos. No es, pues, una ampliación esnobística del lenguaje, una tentativa caprichosa, sino el resultado de la necesidad que sienten los mimos de hacer más acerado y preciso su lenguaje. De esta primera parte destaca el segundo juego, parodia mímica de una especie de reunión o visita, en la que se agotan todas las posibili-

dades que concede el círculo que sirve de escenario.

La segunda parte es mucho más grave, más sugerente. El espectador se ríe más que antes y también piensa más que antes. El primer juego gira en torno a la «alegría del trabajo». Se miman los diversos oficios y los obreros soportan los más graves accidentes con la sonrisa oficial de los carteles de propaganda. Hasta que, al final, sin perder jamás la sonrisa, rompen el cartel. El segundo juego es una visión de la historia del hombre desde los días del paraíso terrenal. Dios es uno de los personajes. Los otros, el hombre y la mujer. El tiempo va modificando la realidad, hasta llegar a una especie de suicidio de Dios. La tercera y última historia combina saludos militares, breves desfiles por la plataforma, banderas al viento, simulacros de batallas y la minuciosa sucesión de los distintos modos de cumplirse la pena capital: garrote, guillotina, horca, fusilamiento...

Lo estupendo de estos «Joglars», que da pena decir que casi no parecen españoles, es la seriedad de su técnica, la profundidad de sus objetivos, la falta de toda pedantería y el tono sonriente, ligero, que domina en su espectáculo. Frente a la falsa gravedad, Els Joglars dan la lección de una seriedad que procede llanamente de tomarse en serio el trabajo y la expresión de sí mismos y no de formulaciones puramente teóricas.

El espectáculo es rico, eficaz, políticamente revelador, cálido, y deja siempre al espectador en libertad.

Esta vez no ha venido a Madrid Alberto Boadella, el director y extraordinario mimo de Els Joglars. Está en Alemania, trabajando para la televisión de aquel país. Pues bien, lo que casi parecía imposible sucedió. A Boadella le ha sustituido otro actor, que se mueve en su misma línea sin imitarle y que salva con gran decoro la que inicialmente se diría insalvable papeleta.

Si existiera en España una tradición de mimo, si existieran otros grupos que oponer a Els Joglars, tal vez valdría la pena considerar tales o cuales puntos menos sólidos de «Joc», sobre todo el peligro de caer en ciertas pantomimas precisas, de significación naturalista y cerrada, que contradicen la apertura general del lenguaje y del espectáculo. Pero así, tal como andan las cosas, estaría de más. Es mucho más serio decir que Els Joglars han conseguido en el Festival Internacional de Madrid lo que difícilmente hubiera conseguido ninguna de las compañías destacadas de nuestro teatro profesional. ■ J. M.