

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-

cidad, 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