

A LA BUSQUEDA DE UNA PANTOMIMA POPULAR

NO basta estar hablando de teatro sin palabras para estar hablando de la pantomima. Marcel Marceau lo explicó muy bien en una conferencia que dio en el Goya, ante un público en su mayoría joven, con inexplicables ausencias de muchas gentes de teatro. Marceau explicaba cómo, poco a poco, a partir de Tienne Decroux, discípulo a su vez de Charles Dullin, se había ido codificando el lenguaje de la pantomima. El mimo aparecía en el escenario e iba creando objetos y personajes, moviéndose según un ritmo y una plasticidad expresiva. El silencio formaba parte de su poética. El mimo modelaba un universo en el que cada gesto tenía una significación precisa. Pero no se trataba ya de contar esto o lo otro, de que viéramos al barrendero, al que saca a pasear un perro, al acusado en un proceso, a los adormilados magistrados, al fiscal soberbio o al defensor suplicante... Más importante que admirar estas caracterizaciones ingeniosas, hijas de la observación y a menudo enriquecidas con el pequeño rasgo humorístico, era preguntarse por los contenidos posibles, por las emociones e ideas comunicables a través de la pantomima. Fue muy significativo que, con mayor o menor torpeza, varios de los asistentes a la conferencia de Marceau plantearan preguntas como ésta: «¿Qué quiere usted decir exactamente cuando habla del valor social de la pantomima? ¿no hay cierto amaneramiento, cierto exceso estetizante, en su código pantomímico?».

Marceau, que es un hombre inteligente y educado, no pareció molestarse por estos apasionantes rumbos del debate. Pero entre la deserción de los que sólo habían ido a ver gratis las ilustraciones complementarias del conferenciante y la irritación de algunos energúmenos —nadie sabe nunca por dónde va a salir el conservadurismo celtibérico— que tomaron las preguntas poco menos que por insultos al arte immaculado y a la técnica perfecta del maestro, la posible discusión se fue a pique. Y la conferencia de Marceau, a mi modo de ver uno de los puntos «altos» del Festival, no fue todo lo aprovechada que podía haber sido. En todo caso, el mimo francés fue muy preciso en un punto: para que la pantomima sea comprensible es necesaria la utilización de clichés. Si él mismo quiere representar a un acusado no tiene más remedio que recurrir a la figura de un hom-

bre abatido, por la misma razón que si hace a un fiscal deberá mostrarse seguro y petulante. Sólo así podrá entenderle el público. ¿Pero no es cierto que existen acusados que no están abatidos y fiscales inseguros? El mimo dispone de pocos segundos para crear el personaje y las imágenes que deben ser entendidas. Para ello ha de utilizar ciertos lugares comunes y extremar el gesto, estilizarlo al máximo. Bueno, ya estamos metidos en el problema. No es anecdótico el hecho de que en las mejores pantomimas de Marceau, cuando, por ejemplo, explicaba el dudoso ritualismo de un juicio penal, o

cuando su figura iba siendo asfixiada por los muros de una caja —¿una oficina?, ¿una celda?, ¿una familia?, ¿una sociedad?—, cada vez más próximos, se oyeran risas extemporáneas o algún que otro murmullo admirativo provocados por alguna observación tragicómica del mimo o por la perfección de su técnica.

El problema recuerda un poco al del «ballet clásico», cuando la emoción y la armonía del bailarín son despreciados para aplaudir, como si se estuviera en un circo, sus pasos de mayor dificultad técnica. O al que antaño surgía también en ciertas representaciones dramáti-

cas, cuando la belleza externa de un texto y el virtuosismo formal de su intérprete acababan con la concentración y la continuidad dramática entre las ovaciones extemporáneas, los mutis sublimes y las emocionadas salidas a escena del héroe.

Hoy, por fortuna, todo eso suena a museo de pasatiempos inocentes. Y no hay duda de que si la pantomima quiere sobrevivir tiene que revisar sus códigos para ser un teatro sin palabras antes que un examen de técnica e ingenio.

Este es el marco polémico, contrastante, en el que se ha desarrollado este Festival monográfico. A partir de él podemos sacar una serie de conclusiones.

Marcel Marceau, uno de los puntos «altos» del Festival que no fue del todo aprovechado.



Primera cuestión: del maestro a sus imitadores

Esta es una ley fatal. A los maestros les asesinan sus discípulos. Lo que originariamente tiene un sentido se esquematiza y trivializa al ser cultivado por los imitadores. Y es que el maestro debiera ser entendido como un provocador, como alguien que impulsa y no como lo contrario, como el que engendra una ronda de asombrados acólitos.

La influencia de Marceau en la pantomima moderna es, desde luego, extraordinaria, pero al pobre Marceau le están cargando la paternidad de todas las flores y mariposas que pueblan el mundo de los actores sin palabras. Un poco de seriedad y un poco de justicia en este punto no vendrían nada mal. Primero, porque en el trabajo actual de Marceau el lirismo bucólico ocupa una proporción reducida. Y, segundo, porque la técnica de Marceau tiene las limitaciones a que antes aludíamos, pero es una técnica muy desarrollada y, desde sus perspectivas, perfecta. Creer que es «marceauiana» toda la torpe busca de mariposas y flores —por poner los ejemplos más arquetípicos— que anda por ahí es un error básico. Yo digo que Marceau rehúye hoy esos safaris pastoriles y que, si se pone en camino, los desarrolla con una precisión absoluta.



Singularmente polémica y del mayor interés fue la presencia de Els Joglars con su «Cruel ubris».

JOSE MONLEON

El error al que podemos llegar —y cuántos nombres no podrían ser citados en este punto!— es el de siempre. Juzgar a los maestros por sus asesinos. Cuestionemos, pues, a Marceau, pero a través de lo que él hace y propone en este momento.

Viento del Este

De las seis compañías programadas en el Festival Internacional, nada menos que tres procedían del Este. Eran el Teatro de la Baranda, de Praga, con Fialka de figura destacada; Domino, de Hungría, y el Teatro de Pantomima de Wrocław, Polonia. Que no sufran los que temen estos contactos artísticos con el mundo otrora confinado tras el «telón de acero». Ya se vio en el II Festival Internacional, donde La Linterna Mágica, representando a Checoslovaquia, consiguió la medalla de la inconsecuencia y la alegre irresponsabilidad. Ahora, con la pantomima, ha vuelto a repetirse en parte la historia. Otra vez nos hemos encontrado con los resultados de un trabajo tenaz, disciplinado, pero poco abierto a la realidad. La diferencia estaría en que, así como La Linterna Mágica tenía un deliberado carácter festivo, de barración de feria para la infancia de una edad tecnicada, los tres espectáculos de pantomima muestra-

dos en el Festival insisten en un tipo de creación decididamente atento a ciertos «modelos culturales» establecidos. El grupo de los checos es el más modesto, y en su humildad están, a un tiempo, su encanto y su limitación. Cuentan la historia, llena de ese lirismo fantástico tan propicio a acabar en el tarro de miel, de la búsqueda de un objeto por un payaso. Fialka ha contado que el origen del espectáculo está en ciertos recuerdos de su infancia, en un día de feria pasado junto al abuelo. Partiendo de estos recuerdos, el mimo se hace una serie de consideraciones en las que entran los nombres de Beckett, Chaplin, Fellini y hasta Blas Pascal. Pero, a la postre, de un planteamiento así sólo puede surgir un espectáculo ternurista, amenazado por todos los tópicos de la literatura del circo. Por lo demás, y según costumbre, lo que más celebró el público fue el ingenio con que el grupo simuló el funcionamiento de una serie de objetos: desde la ducha a la máquina automática que vende tabaco.

El grupo húngaro de Miklos Kollo y el polaco de Henry Tomaszewski tienen un punto en común: se apoyan sobre todo en la danza, y, más concretamente, en lo que algunos han llamado la «danza erótica», que vendría a ser una matización de ciertas características de la «danza moderna». Ya sabemos, se destierra el «tutú» y el código del ballet clásico. El cuerpo humano deja de ser una armonía etérea en pugna con las leyes de gravedad para

descubrir sus músculos y su asentamiento en la tierra. Maurice Béjart podría ser citado como otro componente de este movimiento. Sólo que Béjart utiliza la música decididamente —y no olvidemos que Marceau citaba el silencio como uno de los elementos más puros de la pantomima— mientras húngaros y polacos lo hacen con cierta timidez, discuriendo entre la danza y la pantomima. ¿Un teatro total? Cortemos la disquisición, porque el concepto, un día respetado, es hoy muy discutido y se enfrenta con toda la corriente del «teatro pobre», centrado en el «escenarío desnudo» y en la poética del actor. Además, ¿tiene sentido hablar de búsqueda de un «teatro total» a cuenta de un teatro que empieza ya por renunciar a las palabras?

Los húngaros ofrecieron lo peor y también quizá lo más «nuevo» de todo el Festival. Fue casi deplorable su primera parte, donde los «estudios» solían reducirse a un esquematismo corporal, lleno de tópicos, a través de los cuales resultaba muy difícil descubrir esa disposición espiritual que «debía proporcionar al auditorio la sensación de una extraordinaria y pura unidad». En cambio, la segunda parte, titulada «Historia de la Naturaleza», inspirada en la pintura de El Bosco, fue decididamente sugestiva. Miklos Kollo no se limitó jamás a una mimesis superficial, sino que buscó en la poética surrealista del gran pintor del siglo XV una fuente dinámica y escénicamente creadora. Singularmente, la media hora final alcanzó un

admirable nivel imaginativo y una «surrealidad» nada convencional.

En cuanto al grupo de Wrocław, presentó dos cosas ya conocidas en Madrid. Una, «El vestido», formó parte de sus programas del I Festival Internacional; la otra, «La caída de Fausto», la ofrecieron en la Zarzuela —creo que en versión más extensa— hace unos meses. Del perfeccionismo, del regusto decadente, de la constante referencia a una plástica que parece sacada de los efectos de la estatuaria helénica, creo que hemos hablado en otra ocasión. Son hermosos espectáculos, pero referidos a un concepto del arte, que a menudo nos recuerda esa frase, generalmente esquivada, del «arte por el arte». Sólo en una pantomima titulada «Las maletas», y no ofrecida en esta ocasión, el grupo de Wrocław pareció escapar de su amanerado clasicismo.

En busca de una pantomima popular

Intervenían también los argentinos Roberto Escobar e Igor Lerchundi. Se mueven dentro de la línea Marceau y combinan ciertos números totalmente «descriptivos» con otros de carácter simbólico, ordenados generalmente en torno a la lucha del hombre por su libertad.

Singularmente polémica y del mayor interés fue la presencia de Els Joglars con su «Cruel ubris». Es curioso que el propio Marceau aludiera en su conferencia a la existencia de un tipo de pantomima popular, generalmente crítica y un tanto esperpéntica, que se legitimaba por caminos muy distintos a los de la codificada pantomima que él representa. Pues bien, la paradoja de muchas actitudes supuestamente progresivas fue ésta: que algunos no aceptaron «Cruel ubris» por echar en falta la técnica que se le reprocha a Marceau, al mismo tiempo que éste sí aceptaba sin remilgos la realidad histórica de una pantomima popular alimentada por una poética más «callejera».

¿Qué es «Cruel ubris»? Una sátira de la gran ciudad moderna. ¿Qué medios lingüísticos utiliza? Medios hurtados a la observación de esa realidad, sin una excesiva preocupación estilizadora. La diferencia respecto a las demás com-



Dominó, de Budapest, alcanzó, sobre todo al final, un admirable nivel imaginativo y una «surrealidad» nada convencional.



Fialka, figura destacada del Teatro de la Baranda, de Praga.

A LA BUSQUEDA DE UNA PANTOMIMA POPULAR

pañías es notable: primero, porque intentan representar una realidad social muy concreta. Y, segundo, porque prefieren el «gag», el dato significativo sorprendente, la ruptura intencionadamente crítica de lo «previsible», a la expresión abstracta, confiada a la técnica corporal de los demás grupos. «Cruel ubris», en fin, está mucho más cerca del «teatro» y quizá supone, comparándola con «El joc», una aproximación hacia la famosa «Castañuela 70».

El espectáculo está pensado para un público abierto y popular, ante el que debe actuar como un elemento provocador. El escenario insinúa, da un «inocente» paso hacia adelante, y el espectador, ya sea

con su subconsciente histórico y sea con su reflexión, es el que se da la caminata. Corrupción, violencia, hipocresía y, en última instancia, imbecilidad, son los elementos detectados en un grupo social cuya crueldad acaba siendo cómica. Yo digo que andamos a la caza de una pantomima realista, crítica y popular, sobre cuyas espaldas pueden cargarse, por lo que ello tiene de ruptura, muchas dudas y preguntas. ¿No habíamos quedado en que ése era un arte exquisito y minoritario?

Pues no. Y eso es, sobre todo, lo que han querido plantear Els Joglars. Dejemos para otro nivel el posible debate estilístico de sus divertidos resultados. ■ J. M.

EGUILLOR

