

TEATRO

Rouba, un maestro de la pantomima, en España

Pavel Rouba, treinta y tres años, actor y profesor del Teatro de Mimo que dirige Tomasewsky, acaba de pasar tres meses en España. Fue el Instituto del Teatro, de Barcelona, quien se lo trajo de Wrocław para que realizara un cursillo; a Madrid lo invitó el Instituto Alemán, que ha cerrado con él un seminario de tres meses dedicado a la formación del actor; un seminario confiado a varios especialistas y seguido regularmente por más de treinta alumnos. Rouba ha estado en Madrid una semana y ha alternado sus clases en el Instituto Alemán con otras para los del TEI. Su trabajo, tanto a niveles pedagógicos como de perfección en los ejercicios propuestos, ha convencido a todo el mundo.

—¿Está contento de sus cursillos españoles, Rouba?

Rouba habla ya más que discretamente el español. Lo estudió en Polonia cuando supo que podía venir a trabajar aquí; lo ha practicado en Barcelona a lo largo del último trimestre.

—Sí. Me gustaría volver. Creo que los españoles están muy dotados para la pantomima. El problema que se le plantea a un profesor es ordenar, disciplinar, perfeccionar su trabajo. Pero la propuesta surge por parte de los alumnos sin grandes dificultades. Al fin y al cabo, los latinos —Italia se parece mucho a España— fueron los que inventaron la Comedia del Arte, y en la antigua Roma existía ya la pantomima. Trabajar con

un inglés o con un sueco sería bastante más difícil.

Recordamos las actuaciones de la compañía de Tomasewsky en Madrid. Le digo que a muchos nos pareció que en su perfeccionismo había algo decadente, cierta exaltación de la belleza como sentimiento abstracto, marginal, más cerca de la muerte que de la vida.

—En Tomasewsky hay cosas mejores y cosas peores. Lo importante, sin embargo, es que rehúye todo academicismo, toda norma definitiva. Su principio fundamental es que hay que seguir buscando, investigando...

Se impone hablar de los tipos de pantomima.

—Yo diría que hay tres campos de trabajo. Unos, como Marceau, se mueven en el mundo de la observación. Igual que la técnica cinematográfica nos puede reconstruir en unos segundos todo el proceso de una flor, Marceau es capaz de mostrar en pocos instantes el ciclo completo de un movimiento. Otro campo sería el de la imaginación, el de la fantasía, el de los sueños, el del surrealismo. El mimo ya no intenta ordenar artísticamente los movimientos observados, sino que los crea a partir de sus propias y oscuras necesidades. En este terreno es donde se mueve Tomasewsky. Existiría aún un tercer campo: el del laboratorio. Aquel que supone una expresión limitada a las manos, o a los pies, quizá a un brazo... Todo el trabajo de la pantomima se mueve en estos tres terrenos, a veces incluso combinándolos.

—¿Usted qué prefiere? ¿Qué opina de Marceau?

—Marceau es un genio en su trabajo. Pero le pasa lo que a la mímica de Chaplin, que ya no es posible imitarlo. Todos los discípulos de Marceau son peores que él.

—¿Marceau? ¿Tomasewsky? ¿El silencio o la música?

—A Marceau le gusta

defender el silencio, pero yo creo que lo hace porque él es capaz de oír su propia música mientras trabaja. En el caso de Tomasewsky, abierto siempre a la investigación, tenemos de todo: pantomimas con silencio y pantomimas con música. Me parece, en todo caso, que el problema debe plantearse de otra manera: lo importante para la pantomima es que lo primero —una vez concebida la idea— sea el movimiento. Luego puede intervenir cualquier tipo de música. Lo malo es que lo primero sea la música. Es decir, que el movimiento se cree en función de

ese mismo tiempo, precisión, de su poética. Pero los empresarios prefieren el más consagrado de pantomima.

Surge el tema de Els Joglars, el más importante grupo teatral español en esta materia, no sólo de ahora, sino de muchísimo tiempo a esta parte. Rouba los ha visto. Conoce concretamente su «Mary d'Ous» y hasta algunos de los reproches que ha hecho al espectáculo parte de la crítica española.

—Me parece un grupo muy interesante y muy profesional. Refiriéndonos, por ejemplo, a la música, encuentro que su utilización de sonidos, a veces ordena-

ción de algo, si el espectáculo podría ser «mejorado» con la palabra o convirtiéndolo en una película. Si la respuesta fuera afirmativa, «Mary d'Ous» estaría mal; si es negativa, y para mí lo es, el espectáculo está bien y artísticamente está justificado.

—Sí, Rouba, pero mucha gente está dominada por el recuerdo de la temática tradicional. Lo curioso es que al mismo tiempo que algunos ven un tono demasiado prosaico en la temática crítica, en el realismo de «Mary d'Ous», otros, o quizá los mismos, echan en falta una mayor claridad de los gestos, una mayor precisión en cuanto a su significación. Parecería que la inmediatez crítica del espectáculo hubiese de ir acompañada de una pantomima de significaciones precisas.

—Todo movimiento, por muy realista que sea su concepción, tiene siempre, dentro de la pantomima, un nacimiento, un desarrollo y una muerte. Hay una atmósfera, una dimensión complementaria, un alma, que hace que cada movimiento sea siempre bastante más que un signo concreto. Un mismo movimiento, hecho por dos artistas distintos, debe significar, en parte, cosas distintas, precisamente por la personalidad de quienes lo realizan. Hay, pues, que concederle siempre a la pantomima un margen de ambigüedad que debe rellenar el sentimiento y la inteligencia de cada espectador.

Rouba ha estado en el Goya viendo «Gaspar», de Peter Handke. Por eso me pone un ejemplo sacado de ese montaje.

—Es como la luz en el montaje de José Luis Gómez. Su objetivo no es, simplemente, iluminar el escenario para hacer «visible» la acción. Hay un significado complementario del que brota una nueva realidad, un modo específico de nacer y morir el personaje. Un na-

cimiento lento, que acaba con una muerte súbita. Y si esto sucede con algo tan aparentemente mecánico como la luz, ¿qué no habría que decir del movimiento de un personaje?

Es la hora de empezar una de las clases. Los alumnos, en malla, esperan a Rouba. Hay que hacer la última pregunta. Rouba vive en Wrocław, la ciudad de Grotowsky.

—¿Qué hace ahora Grotowsky?

—Vive con unos pocos en una granja. Está delgado y asegura que cuanto hizo hasta ahora no sirve. Su proceso de acercamiento entre el teatro y la realidad le ha llevado a una situación nueva. Yo creo que su concepto del espectáculo lo ha cambiado radicalmente. Ahora piensa en trabajos de varios días, a los que se asista desde la propia vida de la granja...

Sonríe, quizá, Rouba. Es tarde para seguir con el tema. Los alumnos están dispuestos para repetir sus gestos, para buscar a su lado, para manifestar esa extroversión que tanto interesa al profesor. Un profesor que provoca la admiración de todos cada vez que realiza el movimiento que los demás deben repetir.

Un teatro de exportación

El avión acaba de salir de Luxemburgo. El destino de buena parte de los viajeros, con escala en Irlanda, Bahamas y Bogotá, es Manizales (Colombia). Allí se celebra el más importante festival de Latinoamérica, al que concurrirán este año, por primera vez, compañías europeas y africanas. En el avión viaja el Teatro Nacional de Uganda, La Comuna, de Lisboa, y dos grupos españoles: La Cuadra y Tabano. En el aeropuerto, pendiente de la visa, se ha quedado el Stu, de Polonia, al que me referí ampliamente en las crónicas del último Festival de Nancy publicadas en esta revista.

Tiempo habrá de ha-



esa música. Entonces estamos ya dentro del ballet, y no de la pantomima...

—¿Y por qué pantomima? ¿No será una de tantas palabras demasiado cerradas, una palabra que arrastra su código y nos empuja a discusiones bizantinas?

—Sí. Quizá haya algo de eso. Tomasewsky quería llamar a nuestro teatro Teatro del Movimiento, para indicar así la amplitud y, al

dos, a veces resueltos en una especie de anarquía muy bien calculada, es una idea excelente. En cuanto al carácter crítico de su espectáculo, no debe ser contemplado desde los temas un tanto abstractos e intemporales que suele manejar la pantomima. El problema también en este caso está mal planteado. Lo que hay que preguntarse es si lo que dice «Mary d'Ous» es la ilustra-

blar ampliamente de esta gran convocatoria teatral —con todas las connotaciones políticas correspondientes— latinoamericana. Ahora prefiero limitarme a considerar la insólita presencia de estos dos grupos españoles en el avión transatlántico. Dos grupos a los que ha faltado la incorporación de Els Joglars, también invitados por Manizales y ausentes obligados debido a su actual jira italiana.

El fenómeno es sintomático. Y quizá liga oscuramente con las declaraciones que un día hizo Federico García Lorca a su regreso de Buenos Aires. Hablaba Federico del interés de los públicos latinoamericanos por conocer un teatro español joven, crítico, renovador, distinto al que tipificaron nuestras viejas compañías en jira. El hecho de que el director del Festival de Manizales, Carlos Ariel Betancourt, seleccionara, entre las diversas propuestas posibles españolas, precisamente a Tábano, La Cuadra y Els Joglars, debe ser tomado como un dato orientador y estimulante, sobre todo si consideramos las dificultades —por no decir la marginación— que rodean el desarrollo de este tipo de teatro. Las diferencias estilísticas que separan a La Cuadra, Tábano y Els Joglars son, por otra parte, una buena prueba de la vitalidad estética —y no simplemente crítica— de este movimiento.

De hecho, los últimos festivales europeos han reservado siempre un puesto a nuestros grupos independientes, las más de las veces rubricados con excelentes críticas; La Cuadra, por ejemplo, que consideraba la mejor aportación al último Festival de Parma; lo mismo ocurrió con Els Joglars en Spoleto; interés decididamente Tábano en Nancy, y prácticamente acaba de llegar a Madrid, de Erlangen, el grupo Ditarambo, cuya discutida «Paraphernalia de la olla

podrida», de Miguel Romero Esteo, ha sido uno de los más destacados espectáculos.

Ciertamente, muchos de nuestros profesionales al viejo estilo pensarán que todo esto es un teatro menor, cerca de lo que antes se consideraba un «teatro de aficionados». Tanto peor para esos profesionales y tanto peor para el teatro español. Porque si tales calificaciones peyorativas se hacen atendiendo a las precarias condiciones en que dichos grupos trabajan, uno prefiere plantear la contradicción que supone el hecho de que, pese a tales límites, merezcan la consideración del teatro español más vivo de nuestros días, del único teatro, en fin, que, a ojos extranjeros, puede participar en los grandes festivales. En realidad, los teatros mencionados —y algún otro grupo afín, como Los Goliardos, por ejemplo— y, en otro orden, la «Yerma», de la Compañía Nuria Espert, y «El Tartufo», de Adolfo Marsillach, constituyen hoy la mejor imagen del teatro español. Compárese ese teatro con el teatro medio español y podrá sacarse una serie de conclusiones tanto de orden estrictamente estético como de carácter sociológico y político.

Tábano lleva a Manizales «El retabillito de don Cristóbal» y una selección de «Castañuela»; La Cuadra, su «Quejío» y el probable estreno de su segundo espectáculo, «Prendimiento y muerte». Naturalmente, los dos grupos piensan realizar una jira por varios países americanos: Venezuela, Perú, Puerto Rico, Santo Domingo, aparte de otras ciudades de Colombia, entran en sus previsiones iniciales...

¿Qué va a suceder?

Supongo que para los públicos de dichos países, familiarizados con los recuerdos de tanto rancios del teatro español, lo que van a ver constituirá una sorpresa. Sé con toda seguridad, por mis anteriores

viajes a Latinoamérica, que la experiencia será absolutamente fructífera para nuestros grupos, al fin ausentes de España para trabajar ante públicos que hablan español y se hallan ligados a nosotros —más allá de nuestra retórica paternal y de la suya indigenista— por soterradas y comunes características. El vitalismo de América les sentará bien a grupos que, como Tábano o La Cuadra, han de alcanzarlo en España moviéndose dentro de cierta marginalidad. ■

JOSE MONLEON.

Crónica de Humilladero

El día 28 de julio, el diario «Sur», de Málaga, anunció para esa misma noche una representación del «Oratorio», de Alfonso Jiménez, por el Teatro Estudio Lebrijano, en el pueblo malagueño de Humilladero. El acto había sido organizado por la Casa Parroquial de dicho pueblo, dentro de un programa de extensión cultural que un párroco joven, inteligente, amante de la cultura, ha emprendido con más entusiasmo que medios. Cuando, atraídos por el prestigio ya internacional del Teatro Estudio Lebrijano, aficionados de Málaga, Antequera, Fuengirola y otros pueblos de la provincia acudimos esa noche a Humilladero para contemplar la representación anunciada, que había sido previamente autorizada por las autoridades, nos encontramos con la desagradable sorpresa de que el espectáculo había sido prohibido poco antes de la hora fijada para la representación. Por lo visto, el pueblo de Humilladero no está capacitado para presenciar una obra que ha sido representada por el Teatro Estudio Lebrijano no sólo en Madrid y en Málaga, sino en numerosos pueblos andaluces, con la debida autorización del Ministerio de Información, que admitió los valores dramáticos y plásticos de la



obra, premiados hace pocos años en el Festival Internacional de Teatro de Nancy. Pero el señor alcalde de Humilladero no quiso hacer lo que estaba en sus facultades: permitir la representación bajo su responsabilidad. Prefirió someterse a la prohibición dictada por las autoridades provinciales. ¿Habrá hecho lo mismo un alcalde elegido por votación popular? El caso es que el «Oratorio» de Alfonso Jiménez, que tan resonante éxito obtuvo al representarse en el Conservatorio de Málaga hace unos meses, no ha podido darse en el pequeño pueblo de Humilladero. ¿Qué se conseguía con esa prohibición? Sólo disgustar y humillar a ese mismo pueblo que esperaba gozar de un gran espectáculo artístico, añadiendo así una frustración más a las muchas que ya pesan sobre los pueblos andaluces.

Con un sentimiento de pena y frustración por unos hechos que con lamentable frecuencia se producen en nuestro país, abandonamos Humilladero. Pero algo nos compensó de esa frustración: el presenciar cómo el anuncio uno de los actores la prohibición del acto y confesar que no sabían cómo iban a pagar los gastos del viaje a Humilladero y el regre-

so a Lebrija, los frustrados espectadores, jóvenes y viejos, gentes humildes de un pueblo andaluz, reunieron en pocos minutos las pesetas necesarias para que el Teatro Estudio Lebrijano pudiese pagar aquellos gastos. «Era ese —nos decía poco después otro de los actores— el desagravio más emocionante para nosotros: la adhesión y la solidaridad de gentes del pueblo —para el pueblo y no para las minorías hemos hecho «Oratorio»—, gentes sencillas y anónimas que así expresaban su fe en una cultura que se les negaba y su esperanza en una mañana. ■

JOSE LUIS CANO.

LIBROS

Andrés Borrego y la ideología moderada

A pesar del papel central que desempeña en la configuración del sistema político de la España contemporánea, el moderantismo ha merecido una atención rela-

tivamente escasa por parte de nuestra historiografía. Sólo la figura aislada de Donoso Cortés ha sido recordada con frecuencia, bien como precursor del totalitarismo del siglo XX, bien como denunciador implacable de la inviabilidad del liberalismo, pero dando lugar, en cualquier caso, a un nivel de conocimiento suficiente. Esta valoración de un moderado a través de su aportación como revisor de los excesos liberales ha tocado también, entre otros, a Bravo Murillo y a Andrés Borrego; pero, con alguna excepción, como el artículo que publicara Diego I. Mateo hace algo más de diez años, sin que el rigor histórico acompañase demasiado a los juicios de valor o al despliegue de erudición. Sólo a través de libros muy recientes, como el publicado por Gabriel Tortella sobre *Los orígenes del capitalismo español*, o el tomo sobre *La burguesía revolucionaria*, de Miguel Artola en «su» Historia de España, el análisis del régimen moderado ingresa, por así decirlo, en la fase científica del conocimiento histórico.

A esta nueva etapa deben necesariamente contribuir aquellos estudios monográficos sobre fuentes hemerográficas y de archivo dirigidos a reconstruir la existencia de figuras in-