

LA GUERRA DE LAS TROYANAS

Si hace pocos meses un extraño azar nos permitió ver en Barcelona, y en el curso de una misma semana, tres espectáculos gallegos, este mes de febrero nos ha deparado otro fenómeno igualmente insólito: a pesar del letargo en que se mueve nuestra vida teatral, y de la escasa audiencia que merecen los clásicos, dos espectáculos basados en «Las Troyanas» de Eurípides solicitan simultáneamente nuestra atención. Se trata, sin embargo, de dos solicitudes muy distintas. Una de ellas opera desde un escenario comercial y, por tanto, estable: el del Español, sede del Nacional; la otra está sujeta a la itinerancia propia de los grupos independientes. En el primer caso, nos hallamos frente a un montaje profesional (es decir, hecho por personas que obtienen con este trabajo, y estén o no de acuerdo con él, sus medios de subsistencia); en el segundo, frente a un trabajo realizado por personas plenamente identificadas con él, aunque no las sirva desde el punto de vista alimenticio. No acaban aquí las diferencias. El montaje elaborado por Esteban Polls en su primer contacto con la compañía Angel Guimerá se basa en la versión de un autor desconocido, Oscar Sáenz, poeta argentino del que ni siquiera los más expertos en lite-

ratura sudamericana tenían noticia; el del Grup d'Estudis Teatral de la Universidad Autónoma se basa en una adaptación y clásica del clásico Eurípides: la de J. P. Sartre, traducida por Pedrolo. El del Nacional, en fin, y tal como suele ser norma en esta institución, es un montaje caro, con cuarenta y cinco actrices, actores y alabarderos; el del GET, un espectáculo pobre, con diez actores y sin alardes escenográficos. Su coste puede ser anunciado públicamente: 70.000 pesetas. El coste de los montajes del Nacional nunca es hecho público (a pesar de tratarse de dinero público), pero alcanza siempre niveles infinitamente más altos.

Existen, por último, otras diferencias: las que se observan en el terreno de los resultados. No voy a referirme aquí a ellas, porque ésta es tarea que corresponde a la crítica y no al comentario. Quisiera señalar únicamente que tales diferencias provienen, en gran medida, de unas formas de trabajo radicalmente distintas, porque también en el arte existe una estrecha relación entre el proceso productivo y el producto final. ¿Cuáles son, pues, las condiciones en que se han desarrollado uno y otro montaje? Aunque nunca suficientemente debatidos públicamente, los métodos imperantes en el teatro

comercial son bastante conocidos. Se sabe, por no ir más lejos, hasta qué punto es angustioso el paro que aqueja a los actores profesionales, lo que cuesta obtener un simple y oscuro puesto de comparsa (a los que tienen que recurrir, desgraciadamente, actores excelentes, como Carles Velat), cuáles son las tensiones que provoca el tamaño de las letras en el cartel. Se sabe, en una palabra, que hoy por hoy el actor profesional debe renunciar casi siempre a su condición de artista para refugiarse en la de mercenario de la escena.



Rosa Novell, la Hécuba del GET

Las condiciones en que se mueve el teatro independiente (falta de medios, imposibilidad de una dedicación sino total sí, al menos, prioritaria) no son tampoco ninguna garantía de la validez de los resultados. Pero de vez en cuando tales resultados son sorprendentes. ¿A qué se debe? He aquí la conversación mantenida con varios miembros del GET, en la que narran su experiencia.

Esteban Polls afirma en el programa de mano de «Las Troyanas» que la historia de la humanidad está jalonada por guerras desencadenadas siempre «por vanidades heridas, por orgullos desmedidos, por carencia absoluta de caridad hacia nosotros mismos», y que «Las Troyanas» es un alegato antibelicista. Dejando aparte el hecho de que Polls atribuya la guerra vietnamita a «vanidades heridas», ¿estáis de acuerdo con él acerca del carácter pacifista de la obra?

No. Para nosotros, el texto de Eurípides no tiene nada que ver con el pacifismo (palabra que no nos gusta porque hace pensar en «pasivismo»), ni con el antibelicismo. Por el contrario, estas mujeres troyanas desean la destrucción de sus enemigos griegos, pero, vencidas, se ven reducidas a la impotencia. «Las Troyanas» no es un alegato contra la guerra en abstracto, sino contra cierto tipo de guerras. En el texto de Sartre, las guerras imperialistas y coloniales. Pero la violencia es a veces necesaria. No, ni creemos que «Las Troyanas» sea una obra pacifista, ni hemos intentado añadirle por cuenta propia este carácter.

Entonces, ¿qué os ha inducido a elegir un texto tan difícil como éste?

Podríamos justificar esta elección con todos los argumentos habituales: revisión de los clásicos, retorno a las fuentes, etc. Pero sería falso. Se trata, simplemente, de un caso de enamoramiento. Bozzo tenía por este texto una apasionada obsesión. A través de él, otros lo fueron conociendo, y la fascinación se extendió. Puede decirse, en rigor, que el grupo se ha formado en torno al texto. Es, si se quiere, un proceso inverso al habitual: en este caso no hay un grupo que busca un texto y lo monta, sino un texto que busca un grupo, y lo constituye y aglutina.

¿Podríais explicar la historia del montaje?

En mayo del año pasado, comenzamos a trabajar en los prados de Bellaterra. Nadie dijo «vamos a hacer este tipo de teatro, o aquél», o «hay que dirigirse a públicos populares». Queríamos, únicamente, que este texto se convirtiese en espectáculo, y en una primera etapa nos fuimos acercando paulatinamente a él sin entrar propiamente en el trabajo de montaje. Jugábamos juntos, tomábamos el sol, discutíamos, nos peleábamos. Eramos conscientes de que el trabajo sólo sería posible si las cosas funcionaban bien entre nosotros. Y creemos que de cara al resultado, la formación de un núcleo compacto ha sido muy importante.

En todo caso poco frecuente. Mu-

chos grupos se disuelven a causa de las tensiones internas.

Sí. Y a nosotros, paradójicamente, nos ha salvado, tal vez, la diversidad. Procedemos casi todos de la clase media pero el nivel cultural la preocupación política, las ideas de cada uno son extremadamente heterogéneas. Algunos son universitarios; otros dejaron la escuela a los quince años. Unos saben el nombre del presidente del Institut d'Estudis Catalans; otros ni siquiera saben que Terenci Moix existe. Probablemente pecamos por defecto, pero no tenemos otro principio común que el placer de hacer teatro. Por ello, hemos trabajado intensamente, sin prisas y con la convicción de que era absolutamente necesario llegar hasta el final, porque los montajes truncados son siempre nefastos. Pero queríamos también que el resul-

demás, y así se hizo. Pero en algunos casos las soluciones fueron halladas colectivamente. Por ejemplo, el monólogo de Hécuba, situada entre cuatro cariátidas cuya presencia subraya la tremenda soledad del personaje. Colectivamente, potenciamos dramáticamente el hecho de que en el local de ensayo hubiese cuatro columnas centrales que marcaban dos espacios distintos, uno interior y otro circundante. Esta configuración espacial se halla presente en todo el montaje. Por otra parte, cada actor se encargó de completar la puesta en escena de una parte del texto, una vez hilvanado el conjunto. La experiencia de ser responsable de un fragmento del espectáculo es altamente enriquecedora, porque existe en todos nosotros una notable tendencia a delegar los poderes creadores en los demás, y a encerrarse en una cómoda pasividad.

¿Cuáles son vuestros vínculos con la Universidad?

Somos una asociación estudiantil, con un estatuto del mismo tipo que las tunas. La Universidad nos facilita la existencia legal y nos concede una subvención. Es posible que el próximo año ésta sea más elevada y podamos llevar a cabo un mayor número de actividades.

¿Aspiráis a la profesionalización?

Si profesionalización significa rigor, sí. Si significa comercialización, no. No queremos comercializar nuestro teatro, no queremos convertirnos en funcionarios del arte. Creemos que el actor es un creador y que no se puede crear tarde y noche, cada día. El teatro, al contrario de lo que algunos afirman, no es un trabajo; es una actividad lúdica, es un juego. Somos, por así decir, artesanos, y queremos evitar el trabajo a la cadena. Algunos de nosotros hemos trabajado en compañías profesionales y sabemos lo que esto significa. No deseamos enloquecer. Las neurosis no ayudan a nadie.

He aquí el insólito GET, acaso el único grupo independiente que cuenta con una subvención, que es capaz de enamorarse de un texto y que viviendo por el teatro no pretende vivir de él.

Jaume MELENDRES

TRIBUNA ABIERTA

ALGO MAS SOBRE «NUEVOS RUMBOS DEL TEATRO»

El pasado martes, en esta misma sección, se publicó un artículo firmado por F. Monegal sobre el libro «Nuevos rumbos del teatro», de Alberto Miralles, recientemente editado en la Biblioteca Salvat de Grandes Temas.

No es mi intención expresar mis discrepancias con los puntos de vista del señor Monegal, dado que la lectura de otros trabajos suyos me había puesto ya en antecedentes sobre su peculiar concepción de la función crítica, así como del alcance de su capacidad crítica. Una polémica medianamente rigurosa y sinceramente esclarecedora estaría, me temo, fuera de lugar. Tan sólo pretendo señalar al respecto que la publicación de un libro sobre teatro no es, en este país, un hecho tan habitual como para que «Teatro - expres» se permita el lujo de despacharlo mediante esa incoherente sarta de opiniones superficiales, ramplonas diatribas, chistes de dudoso gusto, suposiciones gratuitas, afirmaciones dogmáticas, errores de bulto, insultos personales al autor, etc., que se acumulan en el artículo de F. Monegal. Bien es verdad que su confesión de haber dedicado a la lectura del libro apenas dos horas y media le exime de mayores esfuerzos intelectuales, pero creo que, independientemente de la atención que se considere oportuno conceder al trabajo de Alberto Miralles, el lector tiene derecho a recibir de esta sección un análisis algo más serio de uno de los contadísimo ensayos sobre teatro que se han escrito en el país durante los últimos años. Al menos, tiene derecho a obtener información objetiva sobre lo que el libro quiere ser y lo que el libro es; el ejercicio de funambulismo teórico y de terrorismo cultural efectuado por el señor Monegal en su artículo revela demasiado a las claras esa agresividad mal controlada, que tantas veces busca en actividad crítica su disfraz y su válvula de escape.

El libro de Miralles es doblemente ambicioso. En primer lugar, por su pretensión de abarcar en un espacio reducido la amplia y compleja panorámica de una realidad teatral que se caracteriza precisamente por su multiplicidad y su dinamismo. En segundo lugar, por tratar de dar, de este aparente caos que es la escena contemporánea, una visión unitaria y coherente o, al menos, ordenada en torno a unos ejes fundamentales que revelan su génesis, su evolución y sus actuales alternativas. Para ser más exactos, habría que advertir que la panorámica ofrecida no aspira a ser totalizadora, puesto que Miralles se centra esencialmente en una serie de «nuevos rumbos» teatrales cuyos objetivos podrían enunciarse esquemáticamente así:

- Disolución del espacio escénico tradicional.
- Sensibilización de la comunicación escénica.
- Integración activa del público en el hecho teatral.
- Paso de la ficción-representación a la vivencia-experiencia.
- Afirmación y exploración de las zonas irracionales de la vida.
- Modificación profunda de la percepción y, por tanto, de la existencia, a través de la ceremonia teatral.

Sin duda, estas tendencias no abarcan todo el horizonte del teatro occidental de nuestros días, pero suponen un referencial básico para comprender las transformaciones más radicales experimentadas para la escena contemporánea.

El ambicioso intento clarificador del libro se refleja en su estructura, que no es, desde luego, la de un riguroso ensayo sistematizado y erudito, pero ofrece la suficiente coherencia como para que el lector no se pierda en el frondoso y confuso repertorio que pretende mostrar. A grandes rasgos, pueden distinguirse tres partes esenciales. En la primera, Miralles traza la trayectoria múltiple y discontinua de ese teatro que, en palabras del autor, intenta llevar a la escena «la corporeidad del irracionalismo»: los balbuceos dadaístas, las visiones de Artaud, la dramaturgia del «absurdo», el efímero movimiento «pánico».

Para revista a continuación, a las diversas tentativas de multiplicación de los recursos expresivos de la escena, cuyo marco tradicional estalla mediante la incorporación de otros lenguajes artísticos, la transformación de la estructura arquitectónica, la pérdida de la primacía del texto y la aspiración a un «teatro total».

En tercer lugar, describe someramente la actividad teatral de los grupos radicales norteamericanos, que ejemplifican la diversidad de opciones ofrecidas al hecho teatral por las experiencias y transformaciones anteriormente expuestas, así como la labor de los más destacados directores europeos.

El libro se cierra con un intento de explicitación de las claves del teatro actual que, paradójicamente, en lugar de proporcionar un **conclusión** tranquilizadora, didáctica y racional, se convierte en **iniciación** de un rico proceso de dudas, preguntas y sugerencias inquietantes.

«Nuevos rumbos del teatro» no es, desde luego, un libro sin grietas metodológicas, lagunas ni vaguedades conceptuales. ¿Podría librarse de ellas un estudio de este caótico crisol que es el teatro de hoy? Pero tiene el mérito indiscutible de abrir también «nuevos rumbos» a la investigación de este difícil y necesario tema y de haberlo hecho con ambición, dignidad y agilidad. Pues me atrevería a destacar como mérito principal del libro su nervioso tejido conceptual y estilístico, el ágil dinamismo de un discurso teórico que avanza mediante asociaciones rápidas, preguntas desconcertantes, comparaciones iluminadoras, avances y retrocesos, saltos en el vacío, intuiciones... Libro abierto, en suma, especialmente apto para lectores reacios al adoctrinamiento y a la momificación intelectual.

J. SANCHIS SINISTERRA

DESDE MADRID

EL GALLO EN CORRAL AJENO

En Madrid está dando los últimos correteos una pieza de O'Casey titulada «Canta, gallo acorralado». Creo que es interesante detener la atención en esta obra que, lamentablemente, no veremos en Barcelona (por lo visto, económicamente hablando, ha ido muy mal).

En líneas muy generales la crítica madrileña ha dejado flotar una pesada interrogación sobre esta obra, y en especial, sobre la cabeza de Adolfo Marsillach que es quien ha dirigido el asunto. En principio, después de la primera bocanada de aire fresco a la salida del teatro de la Comedia, a mí también se me produjo un pesado y bien definido interrogante en torno a la versión de Gala, en torno a la dirección e interpretación de Marsillach, y en definitiva, alrededor de toda la pieza.

Metido pues en la tarea de explicarme las claves de este aparente fracaso, surge como primera providencia la figura de Sean O'Casey. Después de cualquier —por improvisada que sea— aproximación a su vida y obra, lo evidente, por encima de todo, es la perpetua e inquebrantable atmósfera de reivindicación humana que se patentiza en casi todas las obras. No es un secreto para nadie la militancia de O'Casey en el «Sinn Fein», aún en su última etapa de retiro en el condado de Devon; su adhesión al partido socialista irlandés siempre fue un hecho y creo que es por este camino por el que anda dando picotazos este gallo, acorralado y moribundo.

«Cook-a-Doodle Dandy» es fundamentalmente un cubo de basura simbolista en el que se zambullen los problemas (políticos, económicos, religiosos y humanos) del proletariado irlandés. Lo inquietante del asunto es que Marsillach ha rizado el rizo simbolista, y para hacerlo más difícil, la ya lejana atmósfera de Irlanda se ve aún más diluida por la presencia de un montaje cicense, brillante, que acaba por esconder definitivamente las razones de O'Casey. La obra en sí, el texto (pueden ustedes leerlo en el n.º 29 de los Libros de Teatro que edita EDICUSA), tiene una vertiente realista (los problemas de una comunidad dada) y otra simbolista (en la medida en que estos problemas se reflejan frente al gallo-símbolo estandarte aproximado de lo que entendemos por libertad). En el montaje del teatro de la Comedia, no obstante, todo queda prendido en los alfileres del preciosismo, del ritmo acelerado, y del cromatismo visual.

Marsillach es un hombre inteligente, que entiende como pocos en este país los asuntos escénicos. ¿Qué ha ocurrido para que la obra se pierda totalmente en un juego de situaciones dislocadas? Creo que la primera impresión, la impresión de espectáculo fallido, que irrumpe en el ánimo de todos al caer el telón, es aventurada y, sobre todo, apresurada Marsillach, Gala y Puigserver (autor del espacio escénico) sin lugar a dudas se han cuestionado las claves de la pieza, su presentación ante un público nuestro, y sus posibles repercusiones. Probablemente la respuesta unánime ante esta reflexión haya sido la total ignorancia de nuestro público frente a los mensajes constantes de O'Casey; es posible que la obra montada naturalísticamente (excepción hecha del gallo peleón) cayera tan a trasmano a nuestra realidad, que se repitiese aquel fallido acto anterior llamado «La Srta. Julia» de Strindberg. Esta vez, pues, se han intentado subsanar los errores citando todo el mensaje en puro juego; marcando a los actores (en especial Marsillach y Vivó) situaciones propias de clowns, y edificando el espacio escénico sobre la pista de un imaginario circo.

Lamentablemente ha sido peor el remedio que la enfermedad ya que la obra ha continuado resultando un producto extraño al público nuestro, y lo que es peor, también extraño a cualquier turista irlandés que a la sazón pasase por Madrid.

No obstante Barcelona ha perdido la oportunidad de ver un trabajo a fondo en torno a la potenciación de un texto por caminos nada fáciles. Creo que el resultado de esta obra, que de cada al público general puede albergar muchos reparos, tiene para el profesional extraordinarias cuestiones a reflexionar. Desde la adecuación de los actores, centrales, con tics, gestos, modos de andar y de decir, hasta la caricatura de un sainetesco cura rural; pasando por la gama simbolista del gallo, las alucinaciones (tan arraigadas a la tradición subterránea irlandesa), y el canto desgarrado hacia un orden nuevo.

F. MONEGAL