

UNA NOCHE EN EL PICCOLO

El celeberrimo Piccolo Teatro de Milano, que vende, y agota, todas sus entradas al europeísimo precio de 3.300 liras, sin descuentos de ninguna clase, salvo en caso de abono, ofrece esta temporada 73-74 cinco noches distintas, cinco espectáculos.

Entre ellos, un único estreno absoluto: «Barbablú», de Massimo Dursi, en una puesta en escena de Lamberto Puggelli, historia de Gilles de Rais —Barbazul—, que desde 1440, año de su muerte, ostenta la mejor marca de los anales del crimen con 142 asesinatos. Frente a él, Carlos VII, el delfín de Juana de Arco y cara opuesta de una misma moneda: el poder entendido como técnica del dominio sobre las masas.

Los demás espectáculos han sido presentados ya en temporadas anteriores. Ahí está una vez más, como un amor de juventud, este «Arlecchino» que es ya, para el público milanés, «el espectáculo más célebre del mundo». Y entre las reposiciones, renovada, aquella «Opera de tres centavos», que en 1956 constituyó una verdadera revelación para quienes dudaban, en nombre de Brecht, de su vigencia. La «Opera» de esta temporada ha sido ambientada en la América nortea de la gran crisis del 29, la del New Deal, de Alcapone y de Bonnie and

Esta obra que empieza con un famoso «love-test» (el rey Lear, antes de proceder al reparto de su reino entre sus tres hijas, las somete a una prueba de amor filial que Cordelia, la menor, no aceptará, sublevada por la hipocresía de su hermanas), esta obra, pues, que empieza con un examen constituye, en su conjunto, y a su vez, una prueba de la capacidad profesional de quien se atreve a montarla. El mismísimo Tolstoi la puso como ejemplo —a causa de las matanzas que contiene, de sus envenenamientos y de sus insultos— de lo que no debe ser una obra teatral y de la incompetencia de Shakespeare; otros, menos agresivos, juzgaron que era una obra irrerepresentable, confundiendo sin duda lo difícil con lo imposible. Porque, ciertamente, «El rey Lear» sólo es apta para locos.

En primer lugar, dura cuatro horas y diez minutos. Giorgio Strehler, al menos, consigue la extraordinaria proeza de mantener al espectador pendiente de Lear durante todo este tiempo, con sólo dos breves interrupciones. Y lo consigue sin aditamentos o fáciles efectos. Sobre el escenario, y a modo de ciclorama, una carpeta de circo; sobre la pista, cubierta de una materia próxima a la pajá, dos taburetes capaces de sostener las tres piezas de una pasarela similar a las que se utilizan en el circo para la exhibición de fieras. He aquí, en palabras del propio Strehler, la descripción de este espacio: «La escena es un teatro-mundo. Un

Clyde, y cuenta, para mayor atractivo, con dos insólitos intérpretes: Milva y Domenico Modugno.

Cuarta posibilidad: la revisión de «El jardín de los cerezos», que tan alejada parece del estilo «épico» del Piccolo de Strehler. Pero con Strehler, como con los verdaderos hombres de teatro, no debería haber sorpresas, porque la curiosidad insaciable y los golpes de teatro son su oficio y, en última instancia, su beneficio. Strehler se deja seducir por el brillante Brecht de la «Opera», y también por el difícil B. B. de «Santa Juana de los maderos», pero gusta de descansar, activamente, bajo los cerezos de Chejov; bebe en las fuentes de la «commedia dell'arte» y se enamora del melodramático «Nost Milan» que escribiera, en dialecto milanés, y en el siglo XIX, Carlo Bertolazzi. Frente a la monolítica especialización del Berliner Ensemble, la trayectoria de Strehler puede parecer incoherente o dubitativa. Creo, sin embargo, que Strehler es un loco, un loco del escenario, y que su coherencia no hay que buscarla en el repertorio, sino en su forma de tratarlo. En cualquier caso, para probar su locura, aquí está su montaje de «El rey Lear», la más demencial de las empresas teatrales, que Strehler emprendió en 1972 y que constituye la quinta posibilidad para el espectador milanés, o el visitante, en esta temporada que ha atravesado ya su ecuador.

lugar-teatro que se convierte en mundo: un circo-mundo. Una pista, una cósmica pista para una representación de vida e historia. Una escena vacía y fatigosa: desolada. Una superficie trágica, fangosa, primordial, que produce cansancio en el que la recorre. Los pies se hundían en ella, y los que en ella caen se ensucian».

Vale la pena subrayar estas palabras de Strehler porque se insertan plenamente en una de las principales corrientes del teatro contemporáneo: la que concede una importancia al espacio escénico, la que sabe que toda tensión dramática genera un espacio físico y que toda disposición de este espacio pone de manifiesto una determinada concepción del texto.

Los riesgos de la riqueza

Pero la principal dificultad de «El rey Lear» no se halla ni en su duración, ni en la crueldad de sus escenas, ni en los problemas técnicos que algunas de ellas —la de la tempestad, por ejemplo— plantean. Se halla en su riqueza. «El rey Lear» no tiene un único significado, una única superficie tersa y transparente. Es, más bien, como una inmensa piedra de caras rugosas y translúcidas, con algunos reflejos acaso más destacados. Puede ser considerada como una alegoría de la vejez y del dolor, como un símbolo de la historia del hombre, como un pamfeto para la

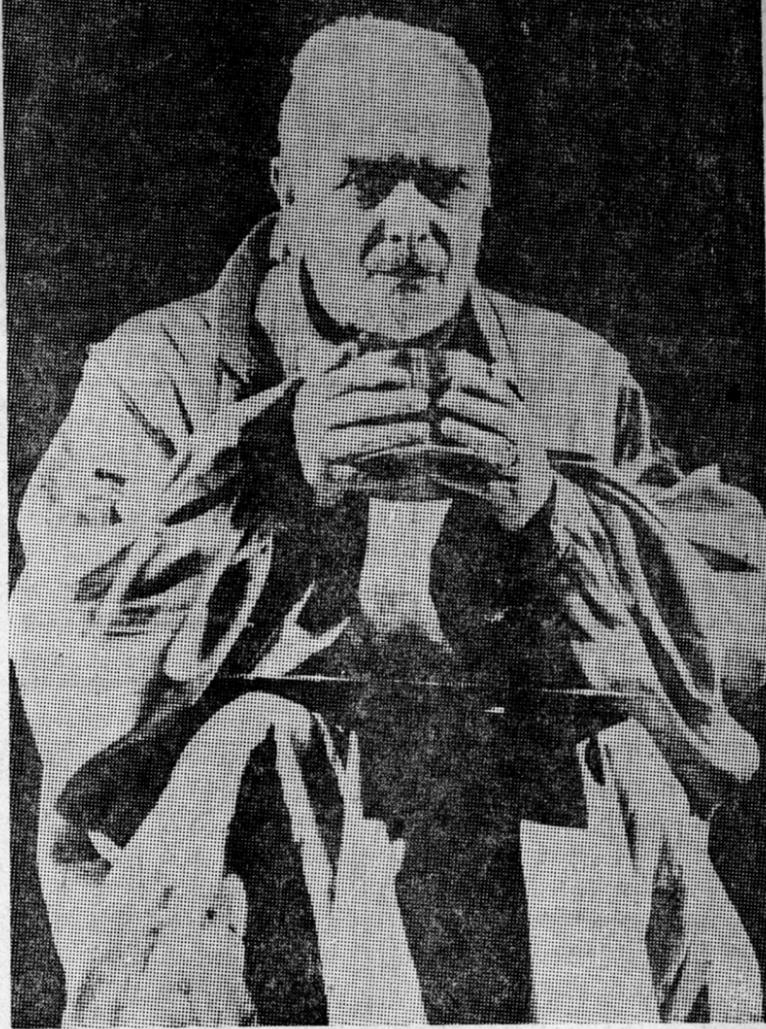
educación de hijas de buena familia (hay que respetar a los padres), o como una apasionante reflexión sobre la naturaleza del poder, al margen de sus circunstancias históricas concretas. Shakespeare, que cerró el texto con una réplica aparentemente banal, pero susceptible de cien interpretaciones, no puso en su «Lear» un mensaje claro. Montar una obra de estas características es siempre arriesgado, sobre todo cuando sabemos que muchas veces la falta de claridad suele ser una magnífica ocasión para introducir, sobrepticamente, camufladas bajo un diseño cultural estéticamente perfecto, los viejos mensajes confusorios de la reacción. Strehler, sin embargo, acepta este riesgo, rehusando «una aproximación subjetiva» susceptible de privilegiar un punto de vista unilateral y substituyéndola por una búsqueda «tendencialmente objetiva» que explora el texto en todos sus aspectos y, en la medida de lo posible, lo lee en forma exhaustiva.

Hace unos años, Pierre Debauche montó en el Théâtre des Amandiers de la municipalidad comunista de Nanterre este mismo texto. Frente a un público no culturalizado, compuesto en gran parte por trabajadores inmigrados, aquel montaje era una verdadera provocación del los «cultos» a los «incultos». El de Strehler, en un contexto teatral —el del Piccolo— muy distinto, alejará sin duda a quienes buscan en el teatro, legítimamente, un reflejo inmediato de sus problemas y un aliado en el proceso de su emancipación. Ambiguo por su misma riqueza, oscuro, el «Lear» de Strehler puede quedarse en este no man's land donde se sitúan algunas obras de arte que no sirven directamente ni a unos ni a otros.

Los ases de la baraja

Es, en cualquier caso, un gran producto. Strehler, cuando juega, gana porque sabe jugar y, además, porque tiene buenas cartas. Tiene un laboratorio de escenografía, un taller de impresión, un equipo técnico de primera categoría y, sobre todo, unos actores excepcionales. Sin éstos, Strehler hubiese fracasado. Tiene a Tino Carraro, que ya conoce a Shakespeare desde hace años (fue, en 1958, Coriolano, a las órdenes del mismo Strehler), y que asume ahora el papel de Lear con una eficacia tal que hace olvidar casi la magnífica interpretación que Renato de Carmine hace de Gloucester. Y tiene, además, a Ottavia Piccolo en una doble interpretación: primero es la joven Cordelia, y luego, en un excelente travestí, el sorprendente Fool.

No puede decirse que, en ninguno de sus trabajos, Strehler haya utilizado los elementos espectaculares para disimular —tal como ocurre muchas veces— las deficiencias de sus actores. Podría decirse, en cambio,



Tino Carraro en el rey Lear

que en esta ocasión Strehler se ha servido de la simplicidad del dispositivo escénico para poner aún más de manifiesto la calidad de sus actores. Sin apenas puntos de apoyo, sin accesorios casi, sin efectos espectaculares, sin «decorados» —pero con una hábil utilización de la luz—. Carraro y Ottavia Piccolo, y los demás, deben enfrentarse con Shakespeare y con el público a pecho descubierto.

Hay que confesar, en fin, que vistos los actores, vistas las cartas con que juega Strehler, su locura no es tan grande como cabía suponer. Strehler es perfectamente consciente de sus posibilidades, y nos da una verdadera lección de arte realista. Porque como dijera Brecht, un artista realista se caracteriza por saber trabajar con realismo.

Jaume MELENDRES

Aproximación al teatro de Solzjenitsin

La aparición de «El ingenuo y la complaciente» en la recientemente fundada colección Libros de Teatro (EDICUSA-Barral) constituye una interesante novedad en nuestro mundo de teatro, no tanto por lo de oportuno que tiene el presentar la obra de un autor en primer plano de actualidad y manipulación, como por el hecho —realmente nuevo— de tener al alcance de la mano un texto teatral ruso posterior a los años cincuenta.

Esta primera aproximación al teatro de Solzjenitsin conlleva algunas interesantes reflexiones formales sobre el teatro ruso disidente (para entendernos) y su peculiar modo de presentar el desarrollo y, también en su medida, el mensaje.

«El ingenuo y la complaciente» es una pieza centrada en un campo de trabajo stalinista en donde se estructuran simultáneas acciones que colorean el peculiar mundo de un campo de trabajo ruso. En realidad, el lector avisado sobre Solzjenitsin encontrará en esta obra no una respuesta o un perfil nuevo, sino una prolongación de la experiencia narrativa, y de forma muy especial de aquella que se titula «Una Jornada de Ivan Desinovich». La pieza se desarrolla bajo cuatro actos de populoso reparto y quizá la novedad es una especie de infiltración argumental alrededor de un joven prisionero y de una fábula de supervivencia nada fácil, a la vez que dosifican ingredientes humanos (resistencia vital, instinto de conservación, etcétera) junto al mecanismo de un campo de trabajo, de forma que la trama halle un camino por ambas veredas lo suficientemente digerible. En definitiva, el trayecto sigue estando muy vinculado a las experiencias narrativas, como ya he dicho antes.

Lo más interesante de esta incorporación bibliográfica es, a mi juicio, la «forma» de llevar a cabo este trayecto, sobre todo por el contenido crítico que encierra.

Es obvio que Solzjenitsin derrama constantemente la redoma del vitriolo y correa de forma muy peculiar la situación infrahumana de un determinado «círculo» caído en desgracia; círculo que, de rebote, pondrá en entredicho no sólo la burocracia de un sistema, sino casi el sistema mismo, o al menos el modo de llevarlo a la práctica. No obstante Solzjenitsin, en su disidencia, en su no estar de acuerdo, acude al teatro en una «forma» que fue —y sigue siendo— el vehículo dramático oficial: el llamado realismo socialista. Podía haber realizado una pi-



rueta crítica completa, atendiendo al fondo, poniendo sobre el tapete los trapos sucios de un mecanismo viciado que somete, humilla y degrada a la persona (que es, precisamente, lo que hace) y además, dar el mensaje, realizar la función crítica, sin utilizar el realismo antes mencionado.

¿Cuáles han sido las razones de este desarrollo crítico «ancien régime»? ¿Piensa Solzjenitsin que el realismo socialista sigue siendo hoy la única forma de llegar al pueblo ruso? ¿No le ha interesado la denuncia formal en tanto que reflejo de la denuncia sub-texto? Evidentemente, éstas son cuestiones que sólo él podría contestar, y todo lo que a partir de ahí se edifique serán puras imaginaciones. Probablemente, la actitud de Solzjenitsin, respecto a su «escritura» teatral, pueda venir inspirada muy de cerca por aquel conciso juicio de Lunacharski:

«Es inútil buscar Picassos para los obreros. Vosotros afirmáis que los obreros están todavía prisioneros del antiguo teatro, pero lo cierto es que apenas lo conocen. La verdad es que seis vosotros los que estáis prisioneros de los cafés de Montparnasse».

Y mucho hay de esta actitud pro-soviética en el incuestionable espíritu de solzjenitsin en pro de su pueblo pero en disidencia con una cierta forma de manipular el «sistema».

La pregunta siguiente podría ser ¿tendrá que recorrer aún un largo camino el teatro ruso antes de adquirir la libertad y variedad que tuvo en la década de los veinte? Y en el caso que nos ocupa ¿no le interesan a Solzjenitsin las investigaciones formales de aquellos lejanos vanguardistas?

Probablemente su respuesta sería que un teatro a lo Malakovski hoy, en la URSS, no tendría ninguna posibilidad de captación. Apreciación que, de formularse así, daría lugar a un amplio debate.

F. MONEGAL



Ottavia Piccolo en el papel travestí de Fool

Guía del espectador

LA EXCEPCION A LA REGLA

«Cruel Ubris». Espectáculo de Els Joglars. Teatro Capsa. Descuento a estudiantes. Cruel como la vida misma, hilarante como una revista, astuto como un zorro, fecundo como el arte, corregido y perfeccionado desde su primera presentación en Barcelona, «Ubris» nos enseña desde el escenario como puede hacerse teatro mudo diciendo algunas palabras.