

PETER WEISS y ARMAND GATTI en su torre de marfil

CRONICA SOBRE EL TEATRO POLITICO CONTEMPORANEO

Teatro de «cámara» en la calle

El primer nombre ilustre del Festival ha sido Armand Gatti. El segundo, Peter Weiss. Gatti, con sus «Crónicas del planeta provisional», con su «Canto público ante dos sillas eléctricas» y su «V. como Vietnam», sentó las bases de un teatro político francés que, después de 1968, encontró múltiples seguidores. Además, en ciertas ocasiones puso públicamente de manifiesto la existencia de una censura que no sólo se sometía a las exigencias interiores, sino a las de los Gobiernos exteriores. Este mismo Gatti ha presentado, en el día de la apertura del Festival, y en el ciclo «Théâtre ouvert» (consagrado a la lectura de textos, y no a su representación) «La tribu de los Carcana ¿en guerra contra qué?»

«La tribu» —que es la Compañía que Gatti ha creado a su alrededor— nos ofrece una compleja reflexión escénica sobre la grandeza y miseria del militante político. Centra su atención en la figura de Ramón Carcana, anarquista español muerto en Madrid durante la guerra civil, tomada como pretexto para llevar a cabo un debate político sobre la esencia misma del militante de izquierdas, como si todos los nombres que aparecen constituyesen una única persona. Este espectáculo, que se inicia en la calle y prosigue en la sala de los Penitentes Blancos —a la que sólo tienen acceso los que han reservado sus entradas con la debida antelación—, pretende mostrarnos las diversas caras (todas ellas contradictorias) de una misma realidad, en este caso el militante. «La tribu de los Carcana ¿en guerra contra qué?» resume, a mi juicio, todas las características del izquierdismo surgido en mayo de 1968 en Francia. Este mismo Festival que estuvo a punto de morir en 1968 a causa del izquierdismo entonces dominante, hoy es su máximo altavoz, al menos en el terreno teatral. ¿Contra quién lucha la tribu de los Carcana, es decir, la tribu de los Gatti? Fundamentalmente contra el PCF. ¿Qué pretende? Reconstruir una identidad —la de Ramón Carcana— a partir de una multiplicidad de puntos de vista subjetivos sobre el mismo personaje, como si esta suma de subjetividades fuese la única garantía de la objetividad. En otras palabras, en el espectáculo de Gatti, la reflexión política es sustituida por una reflexión moral; lo concreto cede su lugar a las abstracciones del tipo «el hombre nuevo» (sin precisar jamás en qué consiste este hombre nuevo), o la «desmesura» (sin precisar jamás respecto a qué hay que medirla); la preocupación brechtiana por las condiciones objetivas en que se desenvuelve la acción política es sustituida por la preocupación sobre el personaje —múltiple y ambiguo— en que se concreta tal acción. Gatti elude constantemente toda referencia a los enemigos históricos de Carcana y presenta su militante como una característica psicológica.

Con todo, el espectáculo de Gatti constituye una verdadera lección de imaginación escénica. A pesar de que, a menudo, confunde el ritmo teatral con la velocidad, Gatti ha sabido suscitar en sus actores los mecanismos que garantizan un satisfactorio ejercicio de la imaginación. Sin embargo, el resultado de este trabajo es muy discutible. Gatti ha trabajado en la «intimidad del grupo», prescindiendo totalmente de las condiciones objetivas en que iba a desarrollarse la representación. Su lenguaje escénico es profundamente simbólico y apto únicamente para las élites intelectuales europeas. Gatti, en una palabra, tra-

amenazado por la lluvia, el mistral y la crisis económica, el XXVIII Festival de Avignon acaba de abrir sus puertas en un duradero olor de multitudes. Avignon, con su paisaje quasi-mediterráneo y su clima quasi-atlántico, es la ciudad de los contrastes. Aquí cohabitan, de medio julio a medio agosto, el teatro oficial y el teatro oficioso, la superestructura (el arte teatral en este caso) y la estructura más prosaica que encarnan, no sin violencia, los agricultores sin futuro. Avignon es una ciudad-contraste porque es una ciudad-mercado. Avignon es una lección de economía contemporánea. Aquí luchan enconadamente, y sin tregua posible, los grandes monopolios y la pequeña empresa, los privilegiados del arte dramático (los que gozan de la protección presupuestaria del municipio avignonés) y los desheredados del teatro: aquéllos que nosotros denominamos «independientes». Como en la economía, los «grandes» no corren ningún riesgo: sus ingresos están garantizados tanto por el prestigio de que gozan, como por el presupuesto del Festival. Los grandes se reparten el mercado. Los pequeños —el Festival «off»—, en cambio, se lo disputan encarnizadamente.

Porque, en realidad, además de ser la ciudad de los contrastes, Avignon es la ciudad de las inversiones: aleja de la ley de la oferta y la demanda a las compañías que, por su prestigio y

sus medios (las dos caras de una misma moneda) podrían afrontarla con éxito, y somete a esta dura ley a los grupos que, precisamente, no están de acuerdo con ella y que, muchas veces, hacen teatro para destruirla, aunque sea indirectamente. Wilson, Gatti, Maréchal —los consagrados— tienen garantizados sus ingresos y cubiertos sus gastos principales; los «off» —el «Théâtre Eclaté», el «Théâtre de la liberté», por ejemplo—, trabajan al porcentaje, sin subvenciones ni corazas.

Los consagrados comparten los mejores espacios teatrales. Los marginados se disputan las calles: los grupos independientes, las prostitutas y los campesinos ocupan esquinas y plazas, exhiben respectivamente octavillas publicitarias, piernas de afilada bota —es la moda de este año entre las meretrices— y excedentes agrícolas. Avignon es una ciudad hasta tal punto contrastada e invertida, que hasta hoy el mejor espectáculo teatral lo han dado quienes suelen vivir totalmente alejados de la escena pública y artística: esos campesinos que nos han ofrecido la desmesurada escenografía de diez toneladas de frutos vendidos sobre la plaza del Reloj avionesa.

Estos agricultores han brindado un verdadero espectáculo político. Otros, sin embargo, también lo pretendían. En efecto, este XXVIII Festival de Avignon se desarrolla bajo el signo de la política. Su crónica es la crónica del teatro político contemporáneo.



La Compagnie du Cothurne, que este año ocupa el Palacio de los Papas.

baja en la calle, pero se dirige a quienes viven en sus torres de marfil políticas. Este trabajo de Gatti cuyo tema central es la Revolución y que la elude constantemente (al cerrarse a lo concreto), pone un grave interrogante al futuro del teatro político francés. Un teatro elitista, totalmente alejado de los intereses —y la sensibilidad— de esos mismos campesinos que cubren, con sus frutos

sin futuro comercial, la teatral Plaza del Reloj.

Weiss, un posbrechtiano sin Brecht

Con gran expectación, se encendieron los focos sobre el escenario del «Palacio de los Papas», que este año monopoliza la Compagnie du Cothurne, que dirige Marcel Maréchal. Asistimos a la creación en Francia del último texto de Peter Weiss, «Hölderlin», un poeta que figura en la nómina de los «malditos», con idénticos títulos que Rimbaud, Lautrémond o Artaud. Weiss ha consagrado este largo texto al poeta alemán (1770-1843) y, a través de él, al problema de las relaciones que «el

artista, con todo su ser, mantiene con su época».

He aquí los primeros puntos de contacto entre Weiss y Gatti. Del mismo modo que este último ha intentado evitar toda reconstitución estrictamente biográfica de Carcana, Weiss ha eludido toda recreación «realista» de Hölderlin: algunos de los ocho cuadros en que se divide el texto corresponden a episodios de la biografía real del poeta; otros, en cambio, son totalmente imaginarios y muestran momentos que, aun no habiéndose producido jamás —un encuentro con Schiller y Goethe vestidos de jardineros, podando los árboles de la cultura; una conversación con Karl Marx— pueden contribuir, en opinión de Weiss, a comprender la

identidad y significación de Hölderlin.

En realidad, Weiss nos ofrece con este texto un nuevo proceso. Esta vez no es el nazismo, como en «La instrucción», sino la cultura alemana del siglo XIX. Weiss es implacable con esta cultura que dio obras de una calidad muy superior a este «Hölderlin» y que ejerció una decisiva influencia en la formación de un pensamiento filosófico sumamente útil en el proceso de emancipación de la humanidad. Sin embargo, Weiss lo condena en bloque, salvándose únicamente de la quema el joven Marx. Hegel aparece exclusivamente como el ideólogo oficial del Estado prusiano, Fichte como una premonición del nazismo, Schiller como un vendido. En este panorama, hay un solo hombre bueno: Hölderlin. Es el puro de la historia y de la Historia, es el incorruptible, el incomprendido, el verdadero creador, el Gran Loco que lleva en sí mismo el germen de la Revolución.

De este modo, y a pesar del aparato formal de la obra (un cantor nos indica al principio de cada escena lo que vamos a presenciar en ella), Weiss se inscribe en el más clásico teatro aristotélico. El héroe ocupa el centro de la acción, su visión del mundo —confrontada a la de los demás, no para poner de manifiesto sus contradicciones, sino para denunciar la falsedad de los otros— es elevada a la categoría de moral y única y verdadera. Aquel Weiss que supo, en «Marat-Sade», mostrarnos la profunda dualidad que late en cualquier comportamiento humano se transforma aquí en un Weiss monolítico que busca la identificación del público con su héroe.

De la identificación al enamoramiento

Hasta tal punto es fácil esta identificación que Marcel Maréchal se ha enamorado de Hölderlin. Maréchal («Fracasse», «La Poupée», espectáculos también programados en este Festival) dirige el montaje e interpreta el papel de Hölderlin. Su interpretación es de las más apasionadas que en el mundo son, y un claro ejemplo de cómo un hombre de teatro puede perder de vista el conjunto al hundirse en un solo aspecto, en su personaje. Viendo su montaje, diríase que Maréchal se ha olvidado de los demás actores y que éstos deambulan sin norte sobre una escenografía de laboriosa manipulación y notorio mal gusto. Es una lástima, porque Maréchal ha subrayado, así, los grandes defectos del texto.

Algunas conclusiones provisionales

La visión de los dos primeros espectáculos del Festival oficial, si bien no ha ofrecido ningún gran momento teatral, es altamente significativa de algunas de las grandes líneas del teatro europeo contemporáneo. El tema fundamental de este teatro es la Revolución. Pero este tema es tratado desde unas posiciones políticas y con unas formas teatrales alejadas de los intereses y la sensibilidad de quienes más interesados pueden estar en el advenimiento de esta Revolución. Se nos ofrece una revolución abstracta, y los complicados productos que nos la sirven son tanto más fácilmente «recuperables» cuanto que no corren ningún riesgo de ser comprendidos por el gran público. Es curioso constatar, en este sentido, que uno de los primeros espectáculos off de este Festival, «Soldados», de Carlos Reyes, en el que no se pronuncia ni una sola vez la mágica palabra «revolución», permite, en cambio, comprender algunos de los mecanismos que pueden conducir a ella con una claridad y contundencia que deberían servir de ejemplo a Gatti y a Weiss. Pero de este espectáculo hablaremos en una próxima crónica.

Jaume MELENDRES