

**TRES OBRAS
CORTAS DE
STRINDBERG**

EL HOMBRE DE LA LOCURA DE ORO

Strindberg, tan respetado como desconocido. Su nombre figura en el vocabulario de todos los iniciados, e incluso en el de los bachilleres —lo cual, tratándose de un autor teatral es muchísimo—, pero su obra apenas ha sido difundida. Y cuando lo ha sido —recordemos aquella «Señorita Julia» de Marsillach en el Poliorama—, no ha encontrado, por diversas razones, la audiencia que merece. Hay que felicitarse, pues, de que la única editorial catalana que cuenta con una colección estable de textos dramáticos, Edicions, 62, haya tomado la decisión de publicar en el número 25 de «El Galliner» tres obras en un acto de ese gran loco que fue August Strindberg: «La més forta» (el enfrentamiento entre dos actrices a causa de un hombre), «Pària» (la lucha sin cuartel entre dos inteligencias) y «Amor matern» (el combate, por la posesión del hijo, entre un hombre y una mujer). La excelente versión de Josep Palau i Fabre, directa del sueco, tiene la garantía del asesoramiento de Hillevi Melgren.

Puede parecer discutible que, dado el generalizado desconocimiento de las grandes obras de Strindberg, Palau i Fabre haya preferido centrar su atención en tres piezas menores (más por su extensión que por su calidad), en vez de consagrar sus esfuerzos a uno de los textos principales. Ignoro las razones de este proceder, pero no hay duda que las piezas ahora publicadas poseen un innegable interés: no sólo porque alguna de ellas es prácticamente inaccesible en idiomas más próximos (tal es el caso de «El pària», que fue traducida al francés en 1895, con un prólogo de Zola, y desde entonces no ha sido reeditada), sino también porque estas tres obras son un magnífico condensado de toda la dramaturgia strindbergiana que los estudiosos suelen englobar bajo el calificativo de «realista» y que, en realidad, pertenece a la escuela naturalista, premonitoria ya del expresionismo.

En esta época, que desde hace años no cuenta con ningún dramaturgo de primera fila, capaz de ofrecer nuevas alternativas al arte dramático, la lectura o la relectura de Strindberg viene a recordarnos algo fundamental: que tener una idea sólida y agarrarse a ella con fuerza es imprescindible para escribir buen teatro. Las obras de Strindberg pueden ser más o menos perfectas; pueden, incluso, abordar temas —como el de la paternidad dudosa— poco atractivos para la sensibilidad contemporánea. Pero aún en estos casos, las piezas de Strindberg se sostienen en pie, reclaman y obtienen la atención del lector-espectador. Para Strindberg, la vida era una lucha, y la escena el lugar de representación y síntesis artística de esa lucha. Sus escenas son rounds; las entradas y salidas de los personajes, golpes de gong que anuncian una pausa y un nuevo asalto, más cruento todavía. Dos personajes principales ocupan este ring. Los secundarios, si los hay, giran como satélites en torno a esta relación central que es, sin excepciones, relación de fuerzas, de oposición. Strindberg no se pierde en los suburbios del drama, no se deja tentar por las vidas autónomas de los hombres y mujeres de segunda fila. Para ellos no hay luz; su lugar, como el de los ayudantes del boxeador, es la penumbra. Strindberg carga las tintas en los protagonistas y difumina a los demás. Lean, para comprobarlo, «Padre» (existe una traducción castellana muy mala de esta obra y otra excelente al francés de Adamov) o este «Amor matern» publicado ahora en «El Galliner».

Se dirá que todos los dramaturgos organizan sus piezas alrededor de una tensión central. Y es verdad: Paso, el industrial de las comedias, también procede así. Pero a diferencia de otros, Strindberg lo hace con descaro, sin titubeos, sin concesiones al costumbrismo, a la creación de «tipos». Y con ideas cargadas de voltios. Demasiado tal



August Strindberg (1849-1912)

vez. Como el joven Brecht, Strindberg encontraba «la alegría de vivir en las luchas fuertes y crueles de la vida» y su placer consistía en sacar de ellas algunas enseñanzas. El joven B. B., sin embargo, evolucionó y encontró la justificación de la realidad en la lucha de los oprimidos contra una opresión históricamente delimitada, y buscó nuevos públicos. Strindberg, en cambio, cometió un error: escribió para los ciudadanos acomodados de la Europa culta palabras que estos ciudadanos jamás podían escuchar. Strindberg fue un dramaturgo burgués, pero este adjetivo no debe ser considerado como un insulto. Bebió hasta el fondo el cáliz de los valores morales de su clase y comprobó hasta qué punto eran amargos, cuán frágiles eran las apariencias. Por ejemplo, las de la institución familiar.

Strindberg —tres matrimonios, tres fracasos rotundos— se dio cuenta de lo que se ocultaba tras el amor institucionalizado y lo puso en solfa para los demás. Fue una víctima del matrimonio, pero también, al menos sobre la escena, su verdugo. Fue él quien escribió estas duras palabras: «Familia, tú eres el foco de todos

los vicios de la sociedad; eres el asilo de las mujeres que sólo piensan en su comodidad, la cárcel del padre de familia, el infierno de los hijos». Esta obsesión, esta convicción arrancada de la vida misma, le perseguirá siempre. Pero nunca podrá ser asumida por los suyos: pocos osan traspasar los límites de las convenciones. Por eso, aun habiendo sido declarado inocente en el proceso que tuvo que soportar —acusado de blasfemo contra la santa cena— a causa de su libro de narraciones «Casados» (donde exalta el carácter salutar y animal de las relaciones sexuales), la opinión bienpensante sueca considerará siempre a Strindberg como un sospechoso, un desclasado.

Era, en definitiva, un abogado de causas perdidas. Pensaba que acaso el teatro —como la religión— estaba condenado a desaparecer, pero dedicó los beneficios obtenidos con su «Señorita Julia» a la creación del Teatro Intimo, destinado a provocar una verdadera revolución en el terreno de las condiciones materiales de la representación teatral. No creía en el matrimonio, y se casó tres veces. Los espectros le acosaban y le seducían al mismo tiempo. Pero tal vez porque no supo comprender los problemas de la sociedad capitalista en su conjunto, fue capaz de ahondar tanto en uno de sus campos parciales. Había intuido que no era posible una renovación del teatro como arte sin una previa transformación de su base material, pero no supo ver que lo mismo ocurre en el campo de las relaciones sociales. Atacó al matrimonio, sin atacar la propiedad privada de los medios de producción. Esta fue, acaso, su locura mayor. Pero en cualquier caso, una locura de oro, porque de ella había de surgir una de las obras más difícilmente digeribles del teatro moderno, más difícilmente asimilables.

Jaume MELENDRES

teatro | eXpres

VOTACION: 77 A 9

Los actores, en conflicto colectivo

En la noche del viernes al sábado de la pasada semana, tuvo lugar, en el salón de actos de la sede sindical, la anunciada asamblea de actores del censo provincial barcelonés, con asistencia de más de doscientas personas. La reunión, que debía abordar tres puntos principales —el nuevo horario, la situación del teatro en Barcelona y la renovación de carnets profesionales—, se prolongó hasta las seis de la mañana, y fue presidida, excepcionalmente, por el presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo, señor Jaime Capmany.

Al término de esta asamblea sin precedentes —tanto por el número de los asistentes, como por la importancia de las decisiones tomadas—, los actores habían votado, por una abrumadora mayoría (77 a 9), la declaración de conflicto colectivo provincial, denunciando el sistemático incumplimiento por parte empresarial de las ordenanzas laborales vigentes. Es interesante destacar que esta decisión fue tomada en contra de la opinión del señor Capmany, el cual aconsejó reiteradamente a los actores «no perder tiempo».

Según sus propias palabras —con la declaración de conflicto colectivo y unirse, simplemente, a las negociaciones de convenio que

van a iniciarse el próximo día 2 en Madrid. Los profesionales barcelonés, sin embargo, creyeron que esta unidad no era más que aparente, y que la propuesta del presidente entrañaba grandes riesgos, tanto para sus propios intereses como para los de sus compañeros de Madrid. En efecto, para que el Sindicato Provincial de Barcelona pueda unirse a la negociación del convenio, no sólo es necesario el acuerdo de los actores (el único que podía obtenerse en la asamblea), sino también el de los empresarios. Y bastaba con que los empresarios que operan en Barcelona se negasen a sumarse a tales negociaciones —y de hecho, para ellos, lo mejor es dejar las cosas tal como están— para que la decisión de los actores no sirviese absolutamente para nada, puesto que la ley no prevé, en ausencia de la previa declaración de conflicto, ningún medio para que la parte social pueda obligar a la económica a sentarse a negociar. Más aún, si los actores barcelonés solicitaban integrarse al convenio de Madrid, éste no podía comenzar hasta que la decisión de los empresarios fuese tomada. Dicho en otros términos, los empresarios barcelonés podían paralizar, al menos por un tiempo, la dinámica inicia-

da en Madrid. Como se ve, un riesgo importante, que los actores supieron soslayar.

Por otra parte, fue analizada la situación teatral en Cataluña, conviniéndose que el paro forzoso es prácticamente total. Un grupo de actores solicitó que los poderes públicos, a todos los niveles, arbitrasen las medidas necesarias para poner fin a esta situación, creando, mediante una verdadera política teatral, puestos de trabajo estables y suficientes. Asimismo se señaló la necesidad de impulsar la tan esperada Ley del Teatro y de que en su elaboración participasen instancias representativas de todos los profesionales del teatro, en cualquiera de sus ramas. A tal efecto, y también para asesorar a los representantes sindicales en la tramitación del conflicto colectivo y posteriores incidencias, los actores votaron una comisión de nueve personas. Los vocales Gabriel Agustí y Joan Borràs, que habían dimitido previamente, reconsideraron su actitud a petición de la asamblea y se integraron de nuevo a sus funciones.

Fue, en suma, una larga y fecunda noche.

J. M.

«Nadie como los españoles para mostrar lo grotesco de la condición humana»

VALLE-INCLAN, EN NUEVA YORK

A los neoyorquinos les está impresionando tanto don Ramón María, como en otras épocas de modas fluctuantes les entusiasma Federico. De allí precisamente nos llegan los éxitos de Juan Guerra al frente de un complejo teatral llamado INTAR, con el que ha escenificado, con gran aplausos por parte de la crítica, las obras de Valle, «Las galas del difunto» y «La rosa de papel», en la sala teatro de International Arts Relations, situada en el 508 Oeste de la calle 53, en pleno Manhattan.

Edmund Newton, crítico del «New York Post», celebró el acontecimiento en los siguientes términos: «Nadie como los españoles para mostrar lo grotesco de la

condición humana. Ustedes habrán oído hablar de Buñuel, Goya, Arrabal..., pero el dramaturgo Ramón del Valle-Inclán, cuyos personajes presentan las deformaciones físicas y morales mejor que en ningún otro autor, es prácticamente desconocido en nuestro país».

«Juan Guerra, director, demuestra un profundo conocimiento de los textos, a los que trata con un cierto toque de expresionismo mágico, además de la aportación de efectos originales, como por ejemplo el haber tenido constantemente en escena, presidiéndola con una altiva mudez, a la Reina Isabel II...».

Al menos, Valle triunfa.

EL ULTIMO RUMOR

MARSILLACH O LA TRINCA, AL TIVOLI

De fuentes generalmente informadas, nos acaba de llegar el último rumor, con visos de credibilidad mínimamente garantizada. La vieja quimera de tantas esperanzas depositadas en el Tivoli, parece que finalmente van a cristalizar con la transformación del local en teatro y en donde podrían debutar en un plazo corto, Marsillach o La Trinca.

Ignoramos qué espectáculos serían los elegidos para la «rentrée» del antiguo teatro, pero sean cuales fueren siempre reconforta un poco eso de pensar que —¡por una vez!— el arte de Lumière se rendirá ante los encantos de Talía.

Los mantendremos informados.