

teatro | Expres

Telexpres, 25 febrero 1975

DOS REVISTAS:

«Théâtre Populaire» y «Travail Théâtral»

«Suele creerse que "Théâtre Populaire" fue la revista del T.N.P. Pero en realidad, ni recibió de él ninguna ayuda financiera ni tuvo con él vínculo institucional ninguno. Hubo, eso sí, una profunda coincidencia en cuanto a la concepción del teatro. Jean Vilar primero, Geroges Wilson después, y nosotros —el equipo de T. P.— luchábamos por la instauración y consolidación de un teatro público, alejado de los mecanismos del mercado: un teatro subvencionado, de carácter nacional, susceptible de ofrecer una nueva alternativa dramática y, por tanto, de captar nuevas capas de espectadores tradicionalmente alejadas del teatro. Gracias a las visitas del Berliner Ensemble, habíamos descubierto, a partir de 1947, las propuestas del Bertolt Brecht y creímos que ellas contenían la única opción capaz de producir un teatro a la altura de las exigencias de nuestra sociedad. Así pues, unimos una doble reivindicación: Brecht y el teatro público, «Théâtre Populaire» fue una revista militante, que impugnaba la situación general —dominante— del teatro francés en los años cincuenta —un teatro privatizado y caduco, cada vez más alejado de la sociedad y sus necesidades— y postulaba una nueva concepción de la actividad teatral a todos los niveles: en los mecanismos de producción y

en su contenido, en la economía y en la estética. La difusión de «T.P.» fue muy restringida —jamás superó los 2.000 ejemplares—, pero creo que su influencia fue decisiva. Para nosotros había en la estructura misma del teatro francés un dilema espantoso: o bien la propuesta brechtiana iba a ser asumida por un teatro sin medios, un teatro pobre y marginado —lo cual contradecía su misma esencia, puesto que se trata de un teatro maduro y no meramente experimental—, o bien iba a ser recuperada (es decir, depurada de su contenido revolucionario) por un teatro rico y, en el peor sentido de la palabra, «oficial». Con nuestro apoyo a un teatro público y democrático, nosotros quisimos romper este dilema, convencidos de que la renovación del arte dramático depende siempre de un doble proceso: modificar al mismo tiempo las formas de producción teatral y sus contenidos dramáticos.

«Travail théâtral» se inscribe en otro contexto. En primer lugar, finalizada la etapa de «Théâtre Populaire», pretende llenar el hueco que ésta dejó y ofrecer una revista teatral realmente independiente. «T.T.» está abierta a todo tipo de experiencias. Creemos que el abanico de posibilidades se ha ampliado considerablemente, que es necesario tener en cuenta y analizar las expe-

Corpulento como un jugador de rugby y refinado como un ex alumno de la institución que ha fabricado a los grandes intelectuales franceses, desde Nizan y Sartre a Barthes y Althusser —la Escuela Normal Superior—, Bernard Dort acaba de pasar por Barcelona para pronunciar su conferencia programada en el «Ciclo Internacional sobre Teatro Contemporáneo» que han organizado, en colaboración con el del Teatro,

los Institutos de Cultura extranjeros radicados en nuestra ciudad.

Dort es, sin duda alguna, uno de los críticos teatrales más importantes de la Europa posbélica y, ciertamente, uno de los que, más allá de la simple reseña de actualidad, ha ejercido mayor influencia en la evolución del teatro francés desde los años cincuenta a nuestros días. Su nombre está íntimamente ligado a dos fenómenos paralelos que cambiaron el curso de la actividad teatral francesa: el descubrimiento y propagación de la obra y las ideas de Bertolt Brecht y la formación de aquel teatro, entendido como servicio público y patrimonio de todos los ciudadanos, que encontró en Jean Vilar, creador del Théâtre National de Paris (T.N.P.) y del Festival de Avignon, a su mejor artífice.

Con Barthes, Guy Dumur, Duvi-gnaud, Henri Laborde, Jean Paris y Robert Voisin (este último propietario de la editorial «L'Arche», depositaria hasta hace unos dos años de los derechos de edición y representación de Brecht en Francia), creó y dirigió una revista cuya importancia para el teatro contemporáneo no desconoce casi nadie: la revista «Théâtre Populaire», fundada en

1953, cuatro años después del primer Festival de Avignon. Desde 1970, Dort dirige, con Denis Bablet, Emile Copfermann y Françoise Kourilsky, «Travail Théâtral», la única publicación francesa dedicada a la crítica teatral especializada y al análisis riguroso de la actividad dramática contemporánea.

Independientemente de su conferencia, Bernard Dort —que jamás ha pretendido hacer teatro y que considera que la tarea del crítico es suficientemente importante y específica—, presidió una mesa redonda restringida en el Museo del Teatro y asistió a una representación del espectáculo de Els Joglars «Alias Serrallonga» (cuyo interés se veía mitigado por un «excesivo virtuosismo», en opinión del crítico francés). Creemos que vale la pena reproducir aquí algunas de las observaciones formuladas por Dort de modo más formal en el curso de la mencionada mesa redonda y más informalmente después. Cierta número de ellas son —como el lector podrá comprobar— de suma utilidad para nosotros.

J. M.

VIGENCIA DEL TEATRO PUBLICO

En efecto, durante muchos años una parte considerable de los hombres de teatro franceses —y entre ellos los redactores de «Théâtre Populaire»—, hemos luchado por la implantación de un teatro entendido como servicio público. Y ciertamente, parece como si últimamente hubiésemos abandonado esta lucha y nos inclinásemos otra vez hacia un teatro desvinculado de los poderes públicos. Unos poderes que, por otra parte —basta con ver las recientes disposiciones de privatización de la TV— parecen decididos a hacer tabla rasa de lo conseguido hasta ahora.

Pero en este sentido, debo hacer dos precisiones. En primer lugar, denunciar el fracaso de una determinada política cultural —la iniciada por Malraux— que lo único que ha conseguido es construir enormes «catedrales» de la Cultura (en mayúsculas) y ha evitado cuidadosamente una verdadera acción de descentralización cultural. Fue, ésta, una política de «grandeur» más que una política de democratización cultural,

a pesar de algunos logros parciales importantes. En segundo lugar, y basándonos en la anterior constatación, creo que ha llegado el momento de dejar de apoyar el teatro subvencionado por el mero hecho de serlo y de distinguir cuáles son las acciones respaldadas por el Estado que tienen un carácter progresivo y cuáles no hacen más que, escudándose en formas novedosas, perpetuar los viejos mecanismos. Este es el caso, por ejemplo, de la Comédie

Française, que ha adoptado los sistemas de captación de público instaurados por el T.N.P. pero los ha puesto al servicio de una concepción del teatro que no corresponde a las necesidades de la mayor parte de la población.

Nosotros seguimos apoyando una concepción del teatro entendido como servicio público, pero no identificamos necesariamente esta concepción con un teatro subvencionado por el Estado.

LAS MODAS PARISINAS Y EL FENOMENO MAS IMPORTANTE DEL TEATRO FRANCÉS CONTEMPORANEO

Si, París, siempre ha propiciado las modas. Grotowski, por ejemplo, marcó una época a finales de los años sesenta, y no sólo en el teatro francés. Creo que, precisamente gracias a la audiencia que obtuvo en París, fueron muchos los países en los que muchos hombres de teatro se dejaron tentar por el nuevo mito grotowskiano. Yo he visto, en Argentina, grupos surgidos del fondo de la Pampa saturados de mimitismos grotowskianos, verdaderamente grotescos. Hoy, sin embargo, al menos en Francia, Grotowski ha perdido parte de su virulento prestigio. Su «Apocalypsis cum figuris», presentado el año pasado, no ha suscitado los entusiasmos de sus anteriores espectáculos e incluso puede decirse que ha sido acogido con una cierta indiferencia. Bob Wilson es, ahora, su sustituto, lo cual no quiere decir que su aportación no sea sólida. Creo, al contrario, que en los próximos años se verá claramente hasta qué punto han sido asimiladas algunas de las propuestas de Wilson. Pero también Wilson parece haber perdido parte de su carácter provocador y novedoso. En cualquier

caso, y más allá de las modas, creo que el fenómeno más importante de los últimos años es el del «Théâtre du Soleil», con sus montajes «1789» y «1793», un grupo que no cuenta con ninguna protección oficial digna de este nombre. Habrá que seguir con suma atención la trayectoria de la compañía de Mnouchkine. El equipo de Travail Théâtral se identifica intensamente con la opción que ésta nos ofrece —a pesar de reconocer las inmensas contradicciones en que se mueve— y la considera la alternativa más importante del teatro francés de los años setenta.

Jaume MELENDRES

PETER BROOK Y «LES IKS»

Con sus montajes extremadamente brillantes, Peter Brook sacudió en un determinado momento la vida teatral europea y francesa. Para muchos fue el gran innovador de los años setenta. Creo, sin embargo, que su influencia es cada vez menor. Después de una etapa consagrada exclusivamente a la investigación teatral sin proyección pública, Brook comprendió que todo trabajo desvinculado de un público concreto carecía de sentido. A partir de este momento, dirigió sus experiencias hacia públicos presuntamente «virgenes» y se trasladó, con este propósito al África. «Les Iks» —nombre de una tribu africana— es el resultado de esta experiencia. Hay en este espectáculo momentos extraordinarios, pero revela lo que ya era detectable en su «Sueño de una noche de verano»: una tendencia al esteticismo gratuito, una sumisión a las exigencias de un público mundano y necesitado de «innovaciones» espectaculares. Brook, en definitiva, trabaja en el vacío, con todas las limitaciones que ello supone. De forma general, no creo que su influencia dentro del teatro francés sea en este momento positiva. El suyo es, por así decir, un teatro reconciliado.

¡POLONIA A LA VISTA!

En un país de paradojas como el nuestro —de «lágrimas», dijo en cierta ocasión una afanada ladilla— no es extraño que se den las más insólitas y paradójicas situaciones. Por ejemplo, la atención mal reprimida que la obra de Tadeus Rozewicz está despertando en estos pagos. Ya en noviembre de 1966 la inquietante revista «Yorick» salió por peteneras con «El archivo», en versión de Sergio Pitó y Zofia Szleyen, y hoy veo en un estante del Drugstore el empeño de Editorial Fundamentos por reinstaurar la obra —esta vez bajo el rótulo de «El fichero»—, bajo una traducción de Violeta Beck y Jorge Segovia, y además con una sabrosa introducción del inefable Miguel Romero Esteo.

Yo me pregunto a qué demonios vienen estos rubores intermitentes sobre labores polacas de última hornada cuando —por poner una flor— el buen de Witkiewicz sigue tremendamente ignorado. ¿Quizá porque Polonia ha saltado a caballo de la moda grotowskiana?

No voy a meterme con Rozewicz, ni con el pobre Mrozek —que es el más exportado y el peor de todos—, pero sí me interesaría precisar algunas cuestiones sobre teatro polaco. Cuestiones sobre teatro polaco orillando a mi ilustre Jerzy por algo muy simple: porque significa en su país mucho menos de lo que ha significado fuera de él.

En el otoño de 1973 —como ustedes recordarán— estuve en el Festival de Wrocław y allí pude vivir algunas cuestiones relativas a la situación del teatro polaco, y sobre todo, a la situación de los nuevos creadores del nuevo teatro polaco. Edward Csato había publicado con cierta audiencia en Occidente que los autores más representados en Polonia —me refiero a los autores polacos— durante los últimos treinta años, son: en primer lugar Kruczkowski, seguido de Jurandot y Skowronski, y sólo mucho más atrás se inscriben los Mrozek, Broszkiewicz, Rozewicz y Brandstaeter. Y, no obstante, el grupo Cricot 2 se presentó a Nancy precisamente con «La gallina acuática» y no con un Grombrowicz o un Rozewicz. Esto era ya, en aquel tiempo que los vi en Nancy (1971), sintomático. Tadeuz Kantor, director de la «troupe», me habló de la importancia de Witkiewicz para la sociedad polaca, mucho más que las nuevas producciones dramáticas, algunas de las cuales —al calor del

colonialismo soviético— responden al calco del teatro soviético oficial, sin demasiados escrúpulos sobre estructura y sí, en cambio, férreamente ancladas en un realismo que a todos los informadores que fuimos a Wrocław nos pareció fatalmente «dirigido» y manipulado.

Cabría la pregunta ¿y qué pasa con Gombrowicz? En efecto, a Gombrowicz también se le ha dado audiencia excelsa en esta zona, sin duda porque su trayectoria netamente postexistencial fue recogida por editoras francesas y de ahí su tránsito al castellano, pero un hombre de teatro como Bogdan Litwiniek tomó para su Kalambur antes que nada una remodelación de los poemas de Urszula Koziol; antes que decidirse por un novel. De la misma forma que Kantor paseó por la Europa mediterránea su Witkiewicz, y del mismo modo que una reconstrucción de cierta obra de Kapec fue la designada para abrir la temporada internacional 1973 1974.

En definitiva, se observa una tendencia clarísima hacia la reconstrucción del clásico, hacia el proceso netamente europeo de «dramaturgia», antes que la afianzación de tal o cual nueva trayectoria. ¿Por qué? Sencillo porque no hay nuevos autores, o porque Varsovia, a pesar de la bota del Soviet, sigue siendo el París del tras-telón, y la tendencia dramática ha seguido allí prosperando.

Po, este motivo me he preguntado a qué demonios debemos esta efervescencia disgregadora sobre la realidad teatral polaca, aunando esfuerzos para publicar a Rozewicz, cosa que me parece estúpida siempre que los esfuerzos sean consecuentes y se dediquen, sistemáticamente, a ofrecer también a la consideración del público español las ejecutorias autorales de los verdaderos creadores del nuevo teatro polaco, que son precisamente los contemporáneos de dos o tres generaciones hacia atrás.

No vaya a ocurrirnos como con la nueva narrativa latinoamericana, que entre el «boom» y la fanfarria se olvidaron de presentarnos a los Onetti, Mallea y Lezama para desintoxicar.

F. MONEGAL



«El archivo» de Tadeus Rozewicz, estrenada en el Teatro Dramatyczny de Varsovia

Ciclo internacional sobre teatro contemporáneo

PROYECCIONES

Miércoles 26 de febrero, a las 18 horas, «Señorita Julia»; a las 20 horas, «El choque».

Lunes 3 de marzo, a las 19 horas, «1789».

Miércoles 5 de marzo, a las 20 horas, documental sobre el trabajo del Teatro Experimental de Cali (Colombia).

Viernes 7 de marzo, a las 20 horas, «One Man» y «Tre american theatre» (programa de diapositivas).

Las sesiones tendrán lugar en el Museo del Teatro, calle Conde del Asalto, 3.