

# EL LARGO VIAJE DESDE GROTOWSKI

Vinculado hasta ahora al teatro independiente, Pere Planella iniciará mañana, en el teatro Capsa y al frente de la compañía Gest, su primera experiencia profesional con el estreno de «L'escola dels bufons», de Ghelderode, dramaturgo belga (1898-1962) escasamente conocido entre nosotros debido, en parte —tal como el propio Planella explica más adelante—, a su sospechoso interés por la monarquía de los Austrias. Doble acontecimiento, pues: el reencuentro del Capsa con el teatro catalán, después de dos temporadas consagradas casi por entero al teatro castellano, y la aventura comercial de un director que ha trabajado siempre al margen de

los caminos trillados. Planella, en efecto, estuvo en el epicentro mismo del llamado «fenómeno Grotowski», al darse a conocer en la cúpula del Coliseum, sede por aquel entonces de la Adria Gual, con un «Edip rei» claramente influido por los métodos del director polaco. Aunque lejos todavía de poder hacerse el balance del grotowskismo entre nosotros —un ismo que tendió a convertir en mística lo que no era más que una simple técnica de actor y que en Europa encontró el adecuado caldo de cultivo en la revalorización de la irracionalidad—, Planella contempla ya con mirada crítica su propia experiencia.

—Sí, debo reconocer que las propuestas grotowskianas, que conocí en Nancy gracias a Michéle Koko-sowsky, produjeron en mí un verdadero impacto. Yo tenía entonces veinte años, y descubría súbitamente la posibilidad de un trabajo riguroso que abría nuevos caminos al actor. El método grotowskiano se revelaba doblemente efectivo: por una parte, instauraba una nueva relación entre público y actores y, por otra, permitía que el actor encontrara una relación mucho más personal con su personaje, basada en el trabajo psíquico-corporal. Trabajé en este sentido y ello me valió la reputación de grotowskiano. La verdad es que yo nunca hice nada por evitarlo, pero quiero hacer constar que a muchos les venía muy bien que hubiese grotowskismo entre nosotros.

—¿Y qué queda ahora de todo aquello?

—Bueno, no se puede hacer un trabajo realmeite personal y creador

si se está pendiente de la trayectoria de otro, porque uno acaba perdiéndose. Por mi parte, después de ver el «Apocalypsis cum figuris» (1973) descubrí divergencias cada vez más notables con las propuestas de Grotowski; desde entonces he intentado destruir un poco el mito que yo mismo había creado. Pero esto no me impide reconocer las aportaciones realmente positivas de este director, del cual se ha olvidado, entre otras cosas, que es polaco.

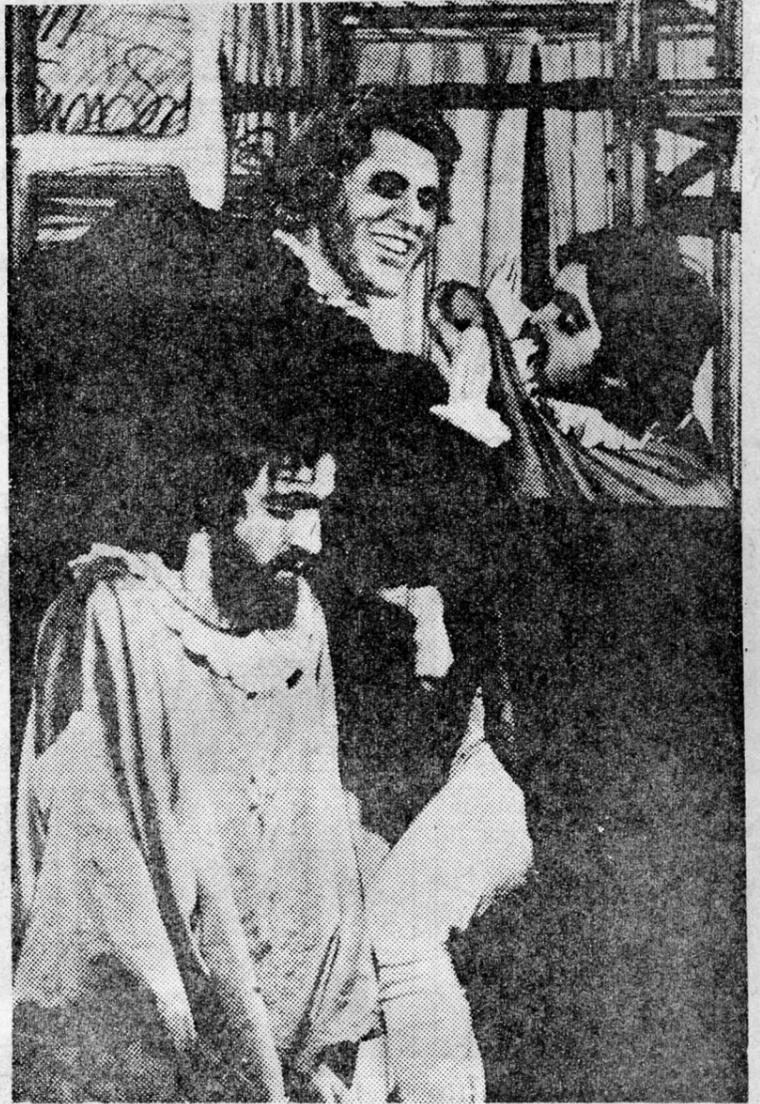
—Habías montado ya un texto de Ghelderode —«Escorial»— que fue prohibido. Vuelves ahora a Ghelderode, pero después de haber pasado por Ducasse. ¿Qué significaron aquellos «Cantos de Maldoror»?

Aquel espectáculo fue un experimento con un actor y también con unos textos no dramáticos. La lectura de «obras teatrales» suele producirme siempre una gran insatisfacción, y los que me parecen intere-

santes —un «Macbeth», por ejemplo, o una «Madre Coraje»— son, por razones materiales, absolutamente inviables. Por eso buceé en otros campos, busco textos que se adapten a mi manera de ser. Y así encontré a Ducasse. Su obra es aún hoy, realmente revulsiva, y la prueba de ello es que el espectáculo acabó siendo prohibido. «Los cantos de Maldoror» rompen tabús, atacan unas estructuras que la sociedad considera básicas. La homosexualidad, la crueldad con los niños no son —al parecer— temas abordables públicamente. Quise, con «Maldoror», provocar el escándalo entre ciertos públicos. No sé si lo conseguí, pero la sola presencia en el escenario de un niño de diez años constituía ya una transgresión imperdonable.

—¿Qué contactos existen entre esos «Cantos» y «L'escola dels bufons»?

—Ninguno. Ni con mi «Edip rei». «L'escola dels bufons» es un texto claramente expresionista y esta estética siempre me ha interesado profundamente. Toda la obra ghelderodiana ofrece, en este sentido grandes posibilidades, pero desgraciadamente es una obra prácticamente desconocida entre nosotros. Verdad es que casi en ninguna parte Ghelderode ha sido un autor grato al teatro comercial, pero aquí todavía menos. Creo que ello se debe, fundamentalmente, a su interés por la decadente monarquía de los Austrias —Felipe II, sobre todo— en textos como «El sol se pone», «Escorial» y el que ahora presentamos, y a sus intentos de desmitificar la figura de Cristo. Ghelderode es para muchos un hombre censurable. Pero creo que el olvido de que ha sido objeto el autor belga se debe también al poco predicamento que tiene entre nosotros el expresionismo.



No hemos querido, en este terreno, optar por la solución fácil y gratificadora de una revuelta final con la muerte de Foliol, el maestro de bufones. Y ello constituía, ciertamente, una poderosa tentación porque cuando se entra en el engranaje del teatro comercial se reciben muchas presiones para adaptar el espectáculo a las «necesidades» del mercado.

—¿Y por qué este paso al campo comercial y profesional?

—Porque el objetivo de todo hombre de teatro es acceder al público más amplio posible, y esa es una de las ventajas que ofrece el teatro co-

trabajo que considero excelente, superior a la media habitual. Dentro de lo posible, he intentado conservar el «estilo» de trabajo del teatro independiente. Sin embargo, uno se pregunta al final si todo eso vale la pena, si no es una locura intentar empresas como ésta.

—¿Por qué? ¿Qué ha ocurrido?

—Porque los problemas materiales superan todo lo imaginable. En primer lugar, el espectáculo ha tenido que ser producido con aportaciones personales, corriendo el riesgo de que, una vez terminado, ningún empresario de local lo aceptase, lo cual ha estado a punto de ocurrir. Entre otras cosas, nadie ha cobrado durante los tres meses de ensayos: el trabajo realizado a lo largo de este tiempo ha sido capitalizado y sólo si el espectáculo funciona podrá ser recuperada la inversión. Trabajamos en cooperativa, con igualdad absoluta de remuneraciones, pero esto también puede significar que nadie cobre. Ahora debemos hacer frente a nuevos gastos, algunos de ellos justificados como por ejemplo la publicidad (pero ¿de dónde sacar las cuarenta o cincuenta mil pesetas que requiere un lanzamiento mínimo?) y otros, en cambio, absurdos. Tenemos que pagar un maquinista, a pesar de que nosotros mismos lo montamos todo. Tenemos que pagar un apuntador, a pesar de que nadie lo necesita (¿acaso la sola presencia de este señor no indicaría que el espectáculo es malo, que los actores ni siquiera saben su texto?). Felizmente, Gar-saball nos ha ayudado; se ha portado muy bien con nosotros y sus condiciones son aceptables. Supongo que, tal vez por puro masoquismo, persistiré en mi propósito: estoy preparando ya un nuevo espectáculo, «Procés d'un bruixot», sobre un caso de brujería en Sant Feliu de Pallarols. Pero insisto en que todo esto resulta muy poco gratificador para uno mismo. Es absurdo que uno tenga que luchar desesperadamente para hacerse un sitio en la profesión, que el acceso a la profesionalidad no sea un derecho automáticamente reconocido a partir del valor del propio trabajo.

Jaume MELENDRES

Fotos: J. Costa

## EVGUENI SCHWARTZ, 1, BLANCO TODOS INCLUSO NIÑOS

Llega de la mano de esa incansable colección de libros de teatro que Cuadernos Para el Diálogo alienta (1) un texto del ruso Evgueni Schwartz, el solemne desconocido de Maikop que no figura en los manuales de teatro al uso —ni siquiera en aquella presuntuosa historia del teatro ruso de Marc Slomin— pero que los barceloneses ya conocemos de antaño, cuando floreció el último festival internacional de teatro en nuestro Teatro Español del Paralelo, al sernos presentada una de sus obras —muy discretamente interpretada, todo sea dicho— llamada «Le roi nu», también intitulada «El porquero y la princesa», que nos trajo una compañía de comedias suiza o francesa, no recuerdo bien este detalle.

Aquella obra, aún en su mejorable versión, ya apuntó y des-puntó el mágico encanto que las piezas de Schwartz poseen, un mundo ligeramente afín a la cosmogonía de los Grimm con una decantación hacia la reconstrucción del lenguaje por vía paradójica como hiciera Ionesco en su época dorada: contrachocar diálogos aparentemente dislocados para que renazca una nueva senda para el conocimiento del público y para la reflexión.

En cierto modo podríamos hablar de Schwartz como si de un precursor de Dürrenmatt se tratase, habiendo aquél —no obstante— preferido ciertos caminos más elaborados que el obeso suizo-alemán, no corriendo pues el riesgo de caer en las garras de la farsa satírica. En general en las piezas de Schwartz se pone de manifiesto una capacidad de síntesis mucho mayor que en el caso de Dürrenmatt, síntesis que se traduce incluso en el modo de presentar los personajes, en la forma de elaborar una crítica, tan sutilmente construida, que de un clima «naif» genuinamente blanco, calificación moral 1, para todos incluso niños, puede nacer la más corrosiva denuncia a un orden, cualquiera, establecido. Utilizando sencillamente la más modesta exposición; utilizando —repito— la difícil sencillez de las situaciones narradas con un poco de buen humor, con un poco de dislocación en el lenguaje, con

un mucho de maestría. Este es el caso de «El dragón», que en su día —antes de la segunda gran guerra— no pudo representarse por temor a que las huestes hitlerianas se incomodaran, y que hoy entenderían hasta los niños de pecho. En esta aparente sencillez «naif» de la que antes hablaba es donde uno encuentra la personalidad del escritor ruso, mucho más cercana a Chejov —aún desde su naturalismo— que a Solzjenitsin, el hombre de las largas noches de la prosa, pero de resultados teatrales mucho más modestos como ya vimos desde aquí al contemplar el texto que Barral publicó en esta misma colección que hoy edita a Schwartz (2).

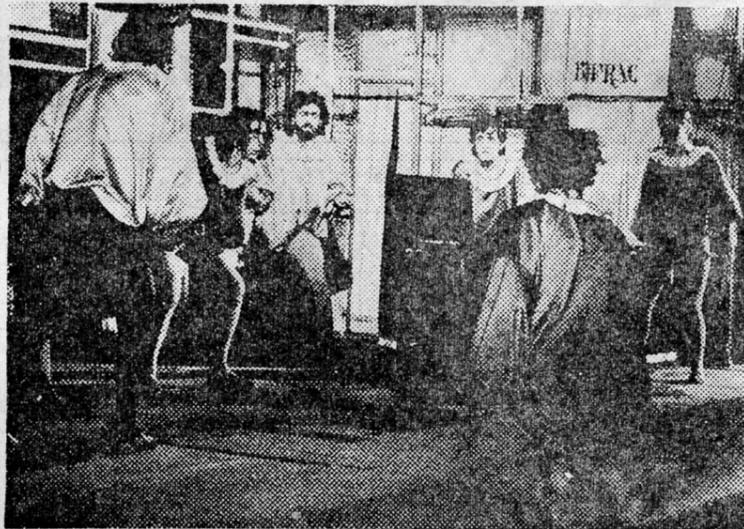
En «El dragón» participan personajes tan admirablemente sencillos como un burro, un gato, un sombrero y un herrero. Al lado de éstos participan también personajes lo suficientemente mágicos —o con suficiente capacidad mágica— como para despertar tanto la imaginación de los niños como la de los adultos; es el caso del dragón, de Lanzarote y de Carlomagno. Esta confluencia se traduce sobre las tablas en un mundo mitad mágico, mitad real, un mundo que participa de Grimm e Ionesco, un mundo de cierta distorsión humorística y de cierta revulsión crítica. Acabar este breve comentario diciendo que sólo un ruso podía lograr estos contrastes con éxito, sería quizá ahondar en la demagogia. Pero indefectiblemente hay que apelar a la herencia cultural de un pueblo para explicarse la proeza. Porque Grimm se quedó en el paraíso de las golosinas, Ionesco en la fobia del lenguaje y Dürrenmatt en la fábula, la sátira y la desesperanza.

Milagrosamente, Schwartz ha sabido hilar con sencillez artesana todas las cualidades anteriores. No es algo que ocurra todos los días.

F. MONEGAL

(1) «El Dragón» E. Schwartz. Libros de teatro n.º 47. EDICUSA. M. 1975.

(2) «El Ingenuo y La Complacientes». Libros de teatro n.º 39. EDICUSA.



### Una escuela que fabrica bufones

—¿Qué es exactamente vuestro espectáculo?

—La obra de Ghelderode es una actualísima reflexión sobre los mecanismos de la institución escolar vigente. En nuestro trabajo hemos intentado destacar algunas de las ideas del texto. En primer lugar, la nulidad absoluta de la institución pedagógica de cara a una verdadera educación, es decir, una educación que no sea mera reproducción de un modelo inamovible. En segundo lugar, el montaje pretende denunciar la ambición del arrivista Galgut, mostrar la profunda alienación de los alumnos-bufones y —contradiendo en este punto al autor— destruir la figura del maestro-mito. Por último, hemos querido poner de manifiesto que estos alumnos-bufones no poseen ninguna conciencia de clases, no contemplan lúcidamente su propia situación y, por tanto, no pueden plantearse ninguna acción conducente al cambio.

mercial: los circuitos independientes son todavía, desde este punto de vista, insuficientes. Por otra parte, el hecho de trabajar con continuidad en un mismo escenario sin tener que adaptarse cada día a nuevos locales, muchas veces sin la mínima dotación técnica, es otro aspecto positivo de cara al rendimiento del espectáculo. Por último, el planteamiento profesional hace posible trabajar con otro tipo de actores; en este caso, dos conocidos profesionales —Josep Minguell y Miquel Cors—, a los que se han sumado actores que se hallan todavía en periodo de formación, procedentes del Instituto del Teatro, pero con los que he podido realizar un

Telexpres, 29 abril de 1975

teatro | Expres