

GUIMERÀ VENCE A LOS PUNTOS

Había que hacerlo. El venerable Guimerà, que vivió y murió en olor de multitudes, tenía planteado un reto a los hombres de teatro catalanes: la puesta en escena de su mejor obra, «Terra baixa», que gozaba de tantos pretendientes como una mujer hermosa y esquivo al mismo tiempo. Nadie se atrevía, sin embargo, a dar el paso decisivo. Algunos se retiraron por su propio pie (Esteban Polls, por ejemplo, al frente, precisamente, de la compañía Angel Guimerà) y otros aplazaron el proyecto. No se trataba tan sólo de «actualizar un clásico» o de «entroncar con la tradición». Se trataba, además, de leer políticamente un texto que, por el hecho de relatar el enfrentamiento entre poseedor y poseído, parecía reclamar esta lectura; se trataba de apartar los velos románticos y costumbristas del texto original, para descubrir tras ellos a un Guimerà que tal vez no había leído a Marx, pero que lo intuyó.

Al fin, Josep Montanyès, Fabià Puigserver, Guillem-Jordi Graells y Joan Nicolàs, al amparo del Instituto del Teatro, decidieron correr el riesgo de una adaptación. El fruto de su trabajo acaban de mostrarlo este pasado fin de semana en el escenario del Instituto (tal vez, ahora, el mejor y más dotado de la ciudad, abierto además a todos los grupos en régimen no comercial), y seguirán haciéndolo durante los dos próximos fines de semana en la Aliança del Poble Nou. «No hem pre-

tès —afirman los adaptadores en el programa de mano— fer una nova «Terra baixa», sinó fer el nostre espectacle sobre «Terra baixa». Ello supone, pues, un doble tratamiento: el textual y el escénico. ¿Cuáles son los resultados?

Las enfermedades infantiles del teatro contemporáneo

El resultado es un espectáculo excelente desde el punto de vista plástico, aunque deficiente en su «banda sonora» (la dición es muy imperfecta en la mayor parte de los casos); un espectáculo cuya principal virtud es plantear muchos problemas y su principal defecto ser, escénicamente, tributario de demasados señores. Se trata, a mi juicio, de un espectáculo aquejado de una de las principales enfermedades infantiles del teatro contemporáneo: el politicismo mal entendido.

En efecto, viendo esta «Terra baixa» se tiene la impresión que sus autores han leído bien a Lenin, pero mal a Brecht. B.B. por supuesto, no se opone al señor Lenin, pero —caso de elegir y tratándose de teatro—, es preferible Brecht. En otras palabras, Montanyès, Puigserver, Graells y Nicolàs parecen sustentar la convicción de que politizar un texto equivale a introducir en él un mensaje explícitamente político, sin comprender que desde este punto

de vista es casi siempre mucho más riguroso (excepto si nos situamos en el marco del teatro de agit-prop) poner de manifiesto, simplemente, la verdadera naturaleza (social) de unas relaciones que suelen aparecer como «naturales»; revelar, en suma, el mecanismo latente bajo unas relaciones aparentemente psicológicas y los límites de unas actitudes personales, sus consecuencias y sus causas.

Una parte de esta adaptación de «Terra baixa» responde, ciertamente, a estos criterios. Pero otra, no. Los adaptadores han debilita (y hasta cierto punto invalidado) su trabajo, confiando al texto original unos contenidos que, en mi opinión, repugnan al mismo texto. Los adaptadores no han hecho decir a Guimerà lo contrario de lo que él dijera, sino, simplemente, algo que nunca dijo, que no está, ni siquiera de forma muy soterrada, en el original: el enfrentamiento entre una concepción anárquica e individualista de la revuelta —la de Manelic— y una concepción colectiva y organizativa —la de Xeixa—. Para mostrar esta oposición, el equipo dramaturgico se ha visto obligado a añadir artificialmente una serie de réplicas en las que Xeixa —personaje muy secundario en el original— nos suelta su discurso: un discurso forzosamente esquemático, incluso tremendamente ingenuo (a pesar de su sustancial verdad) que no puede vencer a nadie.



Estos errores en la lectura política del texto son, sin duda, la causa de otros muchos errores en el terreno estrictamente teatral o escénico. En efecto, «Terra baixa» plantea, de cara a su actualización, el grave problema de su lenguaje, un lenguaje totalmente desfasado para una sensibilidad contemporánea: el naturalismo degradado de Guimerà, su melodramatismo, son difícilmente digeribles hoy. Por supuesto, había que romper con esta estética. Montanyès lo ha intentado. Pero su lectura del texto guimeraniano, su falsa lectura, se lo impide. Si montanyès se hubiese limitado a poner en clara solfa, a revelar, lo que Guimerà sólo fue capaz de sugerir confusamente, de forma muy implícita; Montanyès hubiese optado por una alternativa realista (o épica) y, en vez de violentar el texto lo hubiese comprendido profundamente, todos los problemas de lenguaje hubiesen quedado resueltos. Sus actores no hubiesen caído en el cliché naturalista (sin estar, por otra parte, preparados para tal empresa).

En definitiva, una correcta lectura «teórica» es la condición necesaria (aunque no suficiente) para un correcto tratamiento escénico. Pero la falsa lectura política de Montanyès ha dejado a la puesta en escena absolutamente desamparada. No ha optado por una lectura realista, y no ha podido beneficiarse de un tratamiento escénico realista. La artificiosidad de su versión, se traduce en artificiosidad escénica. Nada le impedía, para transmitirnos el mensaje que nos transmite, mantenerse dentro de la estética naturalista de Guimerà. Pero esta estética no le gusta. Y al no encontrar en su análisis del texto el soporte para una verdadera revisión del mismo, se ve obligado a atacar la estética de «Terra baixa» con simples recursos formales. Montanyès lucha denodadamente contra el costumbrismo, pero la suya es una lucha desesperada, condenada. Apela a todos los recursos que en el teatro moderno son: el coro (su mejor idea, desgraciadamente transformada en coreografía quasi-litúrgica), la simultaneidad de escena, la presencia de actores-espectadores dentro del espacio escénico y otros recursos mucho más discutibles y fáciles como son, por ejemplo, el uso de la expresión corporal, entendida más como mera exhibición gimnástica de un actor que como verdadero dominio del cuerpo. Todos estos elementos, procedentes de estéticas distintas y, a menudo, contradictorias, enfrentadas, no consiguen, sin embargo, romper con el naturalismo guimeraniano. Antes bien, el Guimerà primigenio pugna constantemente por salir a la superficie, con todo su vitalismo moder-

nista, con toda su brutalidad, y casi siempre lo consigue. Puede decirse que Guimerà, en su tumba, vence a los puntos. La ingenuidad en la lectura se traduce en ingenuidad escénica, en dudoso eclecticismo formal. En servidumbre estetizante.

Acaso algunos espectadores y, sobre todo, los protagonistas de «Terra baixa», consideren excesivamente duras estas observaciones. Creo, sin embargo, que deberían tenerse en cuenta dos cosas. En primer lugar, que se trata de un espectáculo lo suficientemente rico como para ser discutible. En otras latitudes, este montaje provocaría iras, suscitara polémicas, los periodistas entrevistarian a sus autores. Aquí, probablemente, no ocurra nada de eso. Muchos se contentarán con concluir, después de esta experiencia, que es mejor dejar que Guimerà descansa en paz en su anual museo del Romea. Será lástima. Con todos sus errores, puede ser un espectáculo altamente fructífero, no sólo para una nueva revisión de «Terra baixa» —el desafío sigue en el aire—, sino también en la medida en que plantea problemas dramaturgicos y escénicos mucho más generales, que tan sólo por sucesivas aproximaciones podrán ser resueltos. Las anteriores consideraciones —y éste es el segundo punto que debiera tenerse en cuenta— pretenden simplemente, desde la perspectiva del análisis, contribuir a esta lenta pero necesaria progresión.

Jaume MELENDRES



ULTIMO ESTRENO DEL THEATRE DU SOLEIL

«L'AGE D'OR»

...«Creo que nos estamos preparando a la eventualidad de un cambio que haría posible la existencia de un teatro popular, nos preparamos para no ser desbordados y ofrecer un instrumento necesario».

Ariane Mnouchkine (1964)

«L'age d'or», una obra sobre el mundo contemporáneo

Recientemente, ha sido estrenada en París la última creación original del Théâtre du Soleil: «L'Age d'or». Esperada tanto en los ambientes teatrales, como por todos los que han tenido oportunidad de presenciar alguno de los espectáculos anteriores o han tenido referencias de ellos, esta obra constituye una nueva síntesis del trabajo iniciado por el grupo en 1964, año de su formación. Ocho son ya los montajes presentados: en 1964-65, «Los pequeños burgueses», de Máximo Gorki, adaptación de Arthur Adamov; en 1965-66, «Capitán Fracaso», de Philippe Léotard, según la obra de Théophile Gautier; en 1966-67, «La cocina», de Arnold Wesker, adaptación de Philippe Léotard; en 1967-68, «El sueño de una noche de verano», de William Shakespeare, traducción de Philippe Léotard; en 1969 «Los clowns»; en 1970, «1789»; en 1972, «1793»; y en 1975, «L'Age d'or». Los cuatro últimos son creaciones originales de la compañía.

El montaje de estas ocho obras es un resultado de la rigurosa y seria aventura emprendida a nivel colectivo por los miembros del Théâtre du Soleil. Una aventura que sobrepasa la acción estrictamente profesional, para situarse en el marco, mucho más amplio, de la vivencia misma. Uno de los actores, preguntado acerca de este particular por un periodista, responde así sobre su actividad: «...En otras partes, estás obligado a producir. Aquí tienes la impresión de adquirir algo, la impresión de vivir, en todo caso». Indudablemente, el grupo ha sabido crear una infraestructura vital capaz de sostener la superestructura profesional que perseguía. Así, se constituye, ya en 1964, bajo la forma de cooperativa obrera; y, a partir de 1968, cuando surge la necesidad de las creaciones colectivas, se estrecha considerablemente la vida comunitaria.

Junto a ello, se ha luchado en todo momento por evitar cualquier tipo de financiación económica que coaccionara los caminos trazados. En favor de la libertad, se ha rechazado la seguridad financiera.

Dentro de las creaciones originales del grupo, «L'Age d'or» representa un eslabón definitivo. Desde «Los clowns», el Théâtre du Soleil ha intensificado la aproximación al espectador. Prescindiendo de la búsqueda de la estética como finalidad, se ha perseguido progresivamente la plasmación formal de una ética. Asumir con totalidad una función social a través del teatro. En esta encrucijada de búsqueda del espectador hay que situar la obra.

En los dos montajes anteriores, «1789» y «1793», el tema de la Revolución francesa se había utilizado de plataforma. Pero, ahora había que llegar mucho más lejos: abordar la «historia contemporánea», ofrecer unas similitudes en las que el espectador se reconociera. Y precisamente, ha sido éste el gran logro del Théâtre du Soleil. Sin demagogías, partiendo de las realidades cotidianas, sin caer en costumbrismos ni realismos fáciles, el Théâtre du Soleil realiza una pirueta imaginativa, auténtica, medida y precisa. En el teatro tradicional, en el mejor de los casos, llegaba al espectador por medio del cuidado riguroso de las formas escénicas. En «L'Age d'or», este cuidado riguroso no afecta sólo al contenido de la obra, o al modo de trabajar de los actores. El espacio escénico que se ha creado posibilita, en gran parte, el hecho de una nueva concepción de teatro. No existe ni escenario a la italiana, ni ningún tipo de escenario. Podría hablarse de «espacio compartido»: la sala, de unos quinientos metros cuadrados, ha sido dividida en cuatro subespacios, formados por llanos y rampas, y ocupados alternativamente por espectadores y actores, en constante desplazamiento. La ausencia de butacas facilita el contacto físico entre los espectadores y de éstos con los actores. Se logra así, desmitificar la representación teatral e integrar al público en una especie de gran fiesta colectiva.

Junto a la proximidad física, hay que considerar la proximidad de las formas de interpretación teatral, que guardan un equilibrio armónico entre contemporaneidad y tradición. Se apoya «L'Age d'or» en un sistema de convenciones claro y preciso: «La commedia dell'arte». Basándose en un trabajo de improvisación, el actor se convierte en autor a partir de la recreación de los personajes-tipo de la «commedia dell'arte» (Pantolón, Polichinelle, Arlequín...). Estos personajes, que no son ni primarios, ni groseros, ni incompletos, y que explican la historia de una cierta sociedad, asumen el presente y nos lo transmiten a través de la narración de pequeñas historias de la vida cotidiana, la mayoría no enlazadas por su argumento, sino por la idea crítica de su contenido. El protagonista de lagunas de estas historias (en la figura de Arlequín) es un emigrante argelino que llega a Francia, y nos relata las dificultades que se le presentan en este país: alojamiento, trabajo, integración social... Otras historias nos hablan de la relación padres/hijos, de la mujer humilde embarazada que no desea tener más hijos, de las costumbres conservadoras de la burguesía, y de su relación con el servicio doméstico emigrado, etcétera.

Por otra parte, cabe destacar, también, el hecho de que el acto teatral del actor se consigue a través de un proceso de identificación con la realidad. De ahí, las entrevistas con los obreros de Kodak. De ahí, las presentaciones previas de los montajes en locales parroquiales y en las salas de fiestas de la región de Cevennes, resultados sobre los cuales se ha trabajado posteriormente.

De esta forma, dentro de la nueva concepción del teatro que fórmula «L'Age d'or», se inicia la aproximación al teatro popular. Afirma Ariane Mnouchkine: «Queremos que el Théâtre du Soleil esté lo más cerca posible de lo que la gente reclame, no preguntándoles lo que quieren ver, sino interpretando lo que viven. Esto es el teatro popular. Pero esto no existe... Aunque no debemos decir que no pueda existir».

Eulàlia GOMA

Mercè MANAGUERRA

teatro | **Expres**