

# EL PODER DEL ACTOR

Obsérvese la foto. No sólo contiene una obra de arte sino que ella misma es un hecho artístico. El arte consiste en imitar con el propio cuerpo del artista —Carles Pazos— la famosa estatua de «El atleta de la sandalia». Según Alexandre Cirici, que publica y comenta la fotografía en el último «Serra d'Or», esta corriente plástica trata de «hacer de lo real un reflejo del arte, en vez de hacer del arte un reflejo de lo real». Creo que más bien y esto es lo terrible en todo caso, se trata de hacer del arte un reflejo del arte, con absoluta eliminación de la realidad o de toda referencia a ella.

El arte en crisis se refugia en el arte, último reducto de su afirmación. El fenómeno es notorio en la plástica contemporánea, pero no exclusivo de ella. Esta falta de perspectivas específicas sobre la realidad, esta incapacidad de inventar nuevas formas que no sean un simple discurso sobre las formas antes inventadas, se da también en el teatro, aunque de modo más atenuado y especialmente en el mejor teatro catalán actual. También el arte dramático, en busca tal vez de sus propias esencias, recurre a otras artes o a sí mismo. Els Joglars, por ejemplo, han labrado su mejor obra, «Mary d'Ous», sobre la imitación paradójica de materiales escénicos anteriores, deformando críticamente los precedentes. Puede decirse que, en el fondo, su método de trabajo ha sido similar al del artista de la foto, aunque por supuesto con una riqueza, una imaginación y una complejidad técnica infinitamente superiores porque, a fin de cuentas, su renuncia de la realidad era mucho menor, porque su «arte reflejo del arte», en última instancia, un discurso mediatizado pero todavía inteligible sobre la realidad no artística.

Y no sólo Joglars. También los autores comienzan a caminar este camino. El azar de la actualidad nos permite comprobarlo de modo contundente. Josep M. Banet, autor de «Helena a l'illa del baró Zodiac», espectáculo infantil, y Jordi Teixidor, autor de «La jungla sentimental», ambas recientemente estrenadas (1), tan distintos desde muchos puntos de vista, coinciden en esto: ambos pertenecen a una misma generación —un hecho significativo— y ambos han recurrido a otras artes para confeccionar sus productos teatrales. Banet, al cómic. Teixidor, a la novela negra norteamericana y a su cine correspondiente, del mismo modo que su «Dispara, Flanagan» se construye sobre el modelo del western. Indirectamente, este teatro destinado a una población que ha bebido en otras fuentes, que ha sido educada en el quiosco o en el cine y no en el escenario, está proclamando que el arte dramático no ocupa en la sociedad contemporánea un lugar preeminente, proclama su subordinación a otras formas de expresión que se construyen a sí mismas sin necesidad de ayudas exteriores. Es un tea-

tro —y no hay connotación peyorativa en el término— parasitario de otros colegas artísticos dotados de mayor vitalidad y autonomía. Hay en las opciones de Benet y Teixidor algo más que un simple capricho de autor.

## La dificultad del préstamo

Parasitario no significa de mala calidad. Antes bien, el recurso a lenguajes ajenos puede dar excelentes resultados teatrales, tanto en el terreno del texto como en el de su puesta en escena. Y puede ser que ocurra lo contrario. Los dos títulos antes citados lo muestran de forma contundente.

Muestran, sobre todo, que en este teatro, parasitario fundamentalmente en el campo de la imagen, lo decisivo es la puesta en escena y la interpretación. En efecto, en ambos casos los textos son estimables, sin ser, no obstante, lo mejor de sus autores. El de Benet, menos ambicioso tal vez, es más redondo, más homogéneo. El de Teixidor, de mayor entidad formal, en cambio, cae en errores a veces excesivamente ingenuos, provocados en ocasiones por un excesivo escrúpulo didáctico: le sobran, a mi juicio, todas aquellas escenas «domésticas», de estilo costumbrista, donde el autor ha querido mostrarnos las razones «sociales» del comportamiento del esquiro Picó y, al mostrárnoslo únicamente víctima de una mujer dominadora e iracunda, se limita a darnos una explicación, si no psicológica, si al menos psicologista de aquel comportamiento. Ingenuidad todavía cuando se obliga a sí mismo a ofrecernos un parto entero que, a pesar de lo divertido que pueda resultar gracias a Groucho Lucchetti (Francesco) no aporta absolutamente nada desde el punto de vista —básico en el thriller— de la información sobre hechos o personajes.

Dos textos, pues, más allá de estos matices, susceptibles de darnos dos excelentes montajes y con más razón si tenemos en cuenta que ambos han sido realizados por equipos de similar solvencia profesional. En un caso, los actores salvan un texto y en el otro lo hunden. ¿Por qué?

La primera dificultad del teatro basado en préstamos ajenos aparece en el plano de la dirección: hay que elegir la iconografía adecuada a las opciones parasitarias del texto y adaptar a ella el tono general de la puesta en escena y, en especial, el de la interpretación. Aquí surge la explicación básica de la distancia entre «La jungla» y «Helena». Schaaf, responsable del segundo espectáculo se ha limitado a poner en pie el texto de Benet, sin apoyarse, o en todo caso, sin hacerlo de forma coherente y continuada, en la tradición, en la imaginación del cómic. Codina, en cambio, parece haberse guiado por una idea fija: el cine americano. Se lo sabe de

Carles Pazos, en «Atleta de la sandalia».



memoria y se nota: cada imagen escénica se apoya en un fotograma, en un plano más o menos conocido; Codina tiene siempre un criterio sólido y concreto a la hora de adoptar una solución. Sus errores son, en todo caso, no servirse de estas referencias como punto de partida, sino como punto de llegada —coartando, así, la capacidad imaginativa del actor, obligado a reproducir de modo «naturalista» no la realidad sino el cine, tal como ocurre con el «Atleta de la sandalia» de Pazos— y el hecho de haber tomado como universo de referencia no el cine negro americano sino el cine USA en general: así, conviven en su montaje, sin otro vínculo que sus comunes relaciones con Hollywood, Humphrey Bogart y Groucho Marx, que son películas muy distintas, que pertenecen a estéticas diversas. Chandler e Ionesco, por así decir, intentan darse una imposible mano (2). No por azar, las «desviaciones» de Codina coinciden casi siempre con las de Teixidor, es decir, se dan sobre todo en aquellas escenas donde el autor traiciona al thriller en beneficio del sainete.

Los actores de «La Jungla» y los de «Helena» se han encontrado, pues, en una situación inicial muy distinta. Los segundos, sin punto de apoyo; cada uno hace lo que puede o lo que cree mejor: Pepa Palau hace su niña, Rafael Anglada recurre a los viejos y eficaces trucos de cómic, Carles Velat procura no comprometerse en nada y mantener una excéptica y asép-

que son gestos estudiados en función de cada actor y reproducidos con una admirable precisión y economía de medios. Luchan contra una escenografía horrible y consiguen, casi, hacerla invisible. Han pasado, en una palabra, del naturalismo al expresionismo; su interpretación es ahora tan distorsionada como las palabras y la sintaxis que Teixidor ha escrito para sus personajes y ya nadie se pregunta, como ocurría el día del estreno, si el autor se burla de Espriu o pretende imitarlo sin éxito. Y es que hay réplicas que sólo pueden decirse con un determinado maquillaje y con los gestos a él adecuados.

El teatro parasitario, o paródico si se prefiere, es un notable desafío al director y a los actores. En la «Jungla», la respuesta es satisfactoria e, incluso, sorprendentemente satisfactoria si tenemos en cuenta la «juventud» de algunos de los miembros de la compañía. En «Helena», sorprendentemente insatisfactoria. En su beneficio puede argüirse, tal vez, que la parodia de una iconografía estática (cómic) es, en teatro, mucho más dificultosa que el uso referencial de materiales igualmente cinéticos.

Pero por encima de estas diferencias en los resultados, ambos espectáculos, ambos textos, revelan la difícil situación de un arte que manifiesta los síntomas de una profunda crisis al hacerse tributario de los medios de expresión nacidos en el siglo XX.

Jaume MELENDRES

(1) «Helena a l'illa del baró Zodiac» puede verse en el Club Helena hasta el día 24. «La jungla sentimental» en la Sala Villarroel hasta fines de enero como mínimo.

(2) También pertenecen a un universo distinto el Roger Shuler de la primera escena, con unas poses de tenista estilo «Paris-Match» o Johan Alrode, el proletario, sin precedentes sólidos en la literatura policiaca americana. La escenografía, por su parte, es estéticamente apátrida y no pertenece a nada. Cabe recordar, aquí, como ejemplo de puesta en escena «parasitaria» extremadamente rigurosa y coherente, el «Frank V» de Monterde.

teatro | **Expres**

PARA LOS QUE VIAJAN EN NAVIDAD ②

## EN MADRID, ARTURO UI Y SUS GANBSTERS PLANTAN CARA

Un buen día —allá por el año 1941— el señor Bertolt Brecht, en pleno exilio, decidió contar el cómo y el por qué de la ascensión de Hitler, calificándola de resistible, aunque en aquellos momentos Alemania y el mundo estaban conociendo la consolidación de la tiranía y contemplando el irremediable avance del terror nazi.

Brecht trasladó la peripeia de Hitler a las ciudades americanas que sucumbían bajo el control de los «gangsters». En aquella época, el cine americano ya había difundido masivamente el ambiente de Chicago dominada por «gangsters» a lo Al Capone. Brecht aprovechó la popularidad del tema y compuso a partir de él una nítida y didáctica parábola que pone en juego los mecanismos que posibilitan en el mundo capitalista la consecución del poder por un solo hombre. Y cuando la historia estaba dando hechos consumados, en el esqueleto que Brecht mostraba, lo irremediable no era irreversible y sí era, por lo tanto, resistible.

Estamos hablando de «La resistible ascensión de Arturo Ui» espectáculo cuyo primer montaje se estrenó en Stuttgart en 1958 —Brecht murió en 1956— por la compañía del Berliner Ensemble. Desde entonces Arturo Ui y sus gangsters han plantado cara al trust de la coliflor de Chicago y revivido la hazaña de la conquista del poder mediante el terror y la intimidación, desde los escenarios de más audiencia de este planeta tan diverso. En socialismos y democracias, «La resistible ascensión de Arturo Ui» ha mostrado a la población aquella vieja historia.

La obra se está representando ahora en Madrid y desde hace dos meses está convocando al grueso del público teatral de la capital indignando a los ultras e inquietando a los no tan ultras, siendo, no obstante, para la mayoría, el mejor espectáculo que se representa en Madrid y para algunos, incluso, el mejor espectáculo teatral que han presenciado en este

lado de los Pirineos. La llegada al teatro Lara de Arturo Ui y sus secuaces se ha producido gracias al notable esfuerzo de José Luis Gómez, quien no cejó en la lucha, lucha de un año, por hacer viable el proyecto. Permisibilidad y financiación suelen ser los impedimentos básicos que hacen del teatro una aventura que no siempre acaba bien.

El Teatro de la Plaza es la compañía de actores profesionales en régimen de cooperativa que representa la obra, actores que han sido dirigidos por el rigor técnico y la capacidad de trabajo de José Luis Gómez. En la ficha técnica del espectáculo figuran también los nombres de Camilo José Cela, autor de la versión castellana; del Equipo Crónica, autores de la adecuación del espacio escénico y de Peter Fitzzi colaborando con Gómez en la dirección. Peter Fitzzi montó hace algunos años «El pupilo quiere ser tutor» que se representó en el Capsa.

Los autores de este espectáculo han trabajado con rigor, con precisión y sintonizando. Hay maestría al servicio de una finalidad concreta y comprendida por todo el equipo creador. El espectáculo tiene auténtica entidad, no basta calificarlo de rigurosamente brechtiano por la ambigüedad que aquí ha alcanzado tal término. Los objetivos de la compañía creada por Gómez son claras: realismo, materia teatral de interés mayoritario; la primera realización, esta grandilocuente parodia de la historia, contundente.

A pesar de que las cuatro horas de espectáculo que propone el texto han quedado reducida a dos y media, por exigencias empresariales —las dos funciones diarias— el montaje de Fitzzi y Gómez mantiene íntegro el sentido de la historia de «gangsters» con el de los hechos históricos diseccionados. Un perfecto sentido del ritmo hace que el espectáculo sea seguido sin que mengüe ni un solo instante la avidez del espectador. Brecht, para llevar constantemente al espectador por un camino de ida y vuelta entre la película de «gangsters»

y lo que a través de ella se reconoce, hace hablar a los personajes en verso y construye la obra como un drama clásico, teniendo presente a Schiller, a Goethe, incluso a Shakespeare. Brecht, el gran maestro del plagio, nunca ha dudado en utilizar a quemarropa toda suerte de referencias literarias, dramáticas e iconográficas de la más diversa procedencia. En su teatro dialéctico de la era científica, las fronteras estilísticas se liberan y el drama se abre para incluir todo lo útil y para dar al lenguaje teatral un mayor rendimiento al servicio del conocimiento del andamiaje de la Historia. El equipo realizador de las representaciones de Madrid de «La resistible ascensión de Arturo Ui» ha trabajado en esa dirección. El texto castellano de Cela, la síntesis visual del Equipo Crónica y el enfoque del trabajo del actor guiado por Gómez, rezuman conocimiento profundo de cada lenguaje y, unos a otros, se facilitan, se sirven en bandeja la clave de la construcción de la parodia de la ascensión del terror. Los «gangsters» hablan en verso alejandrino y los actores recitan bien. La riqueza de léxico que Cela ha conseguido para los «gangsters» no desahace en ningún momento la noción de lo «típico», de lo convencional gangsteril. Mantiene la tónica brechtiana de seleccionar siempre la palabra justa, sea la «más» ordinaria, o la «más» ambigua, o la «más» irónica o la «más» mordaz.

«La resistible ascensión de Arturo Ui», de Madrid, cuenta además con un aliciente determinante. El nivel excepcional de la interpretación que de Arturo Ui hace José Luis Gómez. La precisión en el gesto y en la inflexión consigue que no haya un solo matiz inútil en su representación. Su presencia en escena, la fuerza que desprenden sus composiciones dictatoriales precisas y desmadradas, es el centro de gravedad de la representación.

Joan ABELLAN