

HA LLEGADO EL REY UBU

Somos lentos. Exactamente ochenta años (menos algunos meses) después de su primera aparición pública en el Théâtre de l'Oeuvre de París llega a una sala comercial de Barcelona el famosísimo rey Obú, que es, como todo el mundo sabe, un rey gordo y amarillento, cruel, cobarde y malabado. Ya era hora de que el ciudadano pudiese ver una de las piezas más decisivas del teatro contemporáneo. Decía hasta tal punto (¿lo ignora alguien?) que los historiadores, en su decidido empeño por atribuir un origen cierto a todas las cosas, sitúan en el memorable estreno de la obra de Alfred Jarry (tan memorable que incluso lo recuerdan quienes aún no habían nacido en 1896) los inicios del teatro moderno o, al menos, de su vanguardia. ¿Por qué ha tardado tanto en visitarnos su majestad el rey Ubú?

Lo más notable es que aún ahora nos llega de fuera, gracias a la terquedad del grupo Caterna de Gijón, Catalunya, siempre tan fiel a la cultura francesa, ha ignorado y sigue ignorando uno de sus productos básicos. Ha habido intentos de montar el Ubú (yo estuve mezclado en uno, cuando Garsaball pretendía constituir una compañía estable en el Capsa) pero fracasaron. Por otra parte, existe una traducción del texto al catalán avalada por la ciencia teatral y lingüística de Joan Oliver y, pese a la existencia de varias colecciones de teatro, permanece inédita. ¿Conspiración del silencio alrededor del padre de las iconoclastias escénicas, en torno al sembrador de escándalos, al hombre que quiso y supo decir merde a un público de lujo entre el que se encontraba incluso, aquella noche de diciembre, Mallarmé el simbolista? Ni siquiera los grupos independentistas se han interesado por el padre Ubú.

¿Cabe suponer que el humor catalán se adapta mal al humor de Jarry, mientras que el de Asturias o Castilla encuentra en él complicidades profundas? Podría decirse esto si «humor catalán» significase algo. Hay como mínimo dos humores, dos sentidos del humor en Catalunya: el humor urbano, de clase media, moderado y poco sutil el mismo tiempo y el humor de raíces rurales, inventar «avant la lettre» del surrealismo, sutil e imaginativo. En este último hubiese encontrado el rey Ubú ecos propicios.

Es posible avanzar algunas hipótesis que expliquen la ausencia, la larga ausencia de Ubú: cuando una cultura, durante ocho quinquenios de quinqué, se ve obligada a defenderse panza arriba —y con ella el teatro— los tiempos

no son nada adecuados para montar obras destructivas y destructoras, obras que ponen en causa el concepto mismo de cultura. Cuando existe una censura que sospecha de toda obra de teatro por el mero hecho de serlo, la gente se abstiene de presentar un texto que muestra la bêtise royale, que trata mal a la autoridad (aunque sea la de «ninguna parte», la de una Polonia inexistente), que se ríe de ejércitos y patrias y que tiene la osadía de invitarle a usted a encender el fuego mientras los otros van a buscar la leña.

Los tres rebotes del Rey

Este comentario, escrito antes del estreno del espectáculo en la Sala Villarroel, ignora en qué forma ha resuelto el grupo Caterna los problemas que plantea montar hoy el texto de Jarry. Porque hay que tener en cuenta que la eficacia originaria de «Ubu roi» se basaba en el hecho de ser, por así decir, como una pelota capaz de rebotar en tres paredes al mismo tiempo, una obra que apostaba a tres cartas simultáneamente.

La primera —y fundamental— carta era la de la provocación estética, que se operaba en un doble plano, verbal y escenográfico. Por una parte, el espectador descubría atónito, al alzarse el telón, una cama con cortinajes amarillos y el correspondiente orinal, todo ello pintado bajo un cielo azul por el que caían copos de nieve; había, además, una horca con su ahorcado, (equilibrando una palmera con una serpiente boa enroscada), una ventana con lechuzas y murciélagos sobrevolando unas colinas vagamente cubiertas de bosque y, dominando el conjunto, un sol escarlata que formaba una aureola en torno a un elefante; debajo de este sol, la chimenea típica de las casas francesas, con su reloj, que servía de puerta de entrada de los personajes. Por otra parte, Jarry jugaba con la palabra, sabiendo tal vez que en Francia los grandes escándalos teatrales van siempre unidos a lo que se dice (1): el famoso Gémier se acercó al público y soltó la piedra.

La segunda carta del «Ubu roi» era política. Todo poder es corrupción, venía a decirnos Jarry el anarquista. Ubú era rey, porque los reyes son el símbolo tradicional del poder, pero hubiese podido ser presidente de la república o cualquier otra cosa.

La tercera y última carta de Jarry fue la cultura teatral del ciudadano francés. Su obra era un manifiesto contra el ilusionismo naturalista rel-

nante en Francia a finales de siglo (su máximo templo, el Théâtre Libre, había sido fundado nueve años antes) y contra la tradición dramática en general, representada en este caso por Shakespeare el clásico: la primera escena del «Ubu» es una nítida parodia de las escenas V y VII del primer acto de «Macbeth». «Ubu roi» rebotaba, por así decir, contra la práctica teatral de la época, adquiría un sentido suplementario a partir de ella.

Hoy y aquí estos tres muros de rebote o bien han desaparecido, o bien están en vías de desaparecer. Nuestra sensibilidad ha traspuesto ya obstáculos como el Living o, más recientemente, el Magic Circus; Peter Handke ha ganado dinero insultando al público; la palabra que terribles revuelos provocara el diez de diciembre de 1896 ha sido pronunciada tantas veces que apenas sirve ya para que se estremecan algunas damas respetables en las butacas del bulevar; Picasso también ha sido rey y ha impuesto escenografías insólitas. Lo mismo ocurre con el rebote político. Pese al riesgo, hemos burlado tantas veces la autoridad y a veces a niveles tan concretos, que la «carga» política del «Ubu» se ve notablemente reducida. Y por último, ya no puede hablarse hoy de un «referente» teatral, de una tradición sólida sobre la que se alce la propuesta de Jarry; para colmo de desgracias, más del setenta y cinco por ciento de los posibles espectadores de la Sala Villarroel no habrán visto jamás en el escenario ni un solo Shakespeare. Han visto, en cambio, Ionesco y Brossa.

Sin muros para el rebote, ¿qué le queda al texto de Jarry? Le queda su propio suelo, su propia entidad teatral de una pieza infantil, mal escrita por un adolescente, que no tiene final o, si se quiere, tiene un final flojo, difícil de salvar, el final que puede inventar un dramaturgo al que, de pronto, el juego deja de interesar. Es decir, le queda una fuerza enorme, una fuerza que pocos textos teatrales poseen. Gracias a ella, «Ubu roi» sigue resistiéndose a ser un clásico dulce y amaestrado: un Racine puede ser montado como pieza de museo, con todo el interés que tienen las piezas de museo; el «Ubu» no. O se logra que el espectador crea que es un texto escrito este mismo año, que nada todavía en su propia y fresca tinta, o no se consigue nada. Y esto no es fácil. Georges Wilson, por ejemplo, que ya se había enfrentado a Jarry en 1957, volvió a repetir la experiencia en 1974 (con el Ubu apayasado que



Georges Wilson en su «Ubu-roi». Delante la Madre Ubu (Anna Prucnal) promotora del golpe de Estado

aparece en la fotografía) y el resultado convención a muy pocos.

Tarde, ochenta años después, están con nosotros el padre Ubu y su señora, la madre Ubu, de Alfred Jarry, hijo de campesinos bretones que murió a los treinta y cuatro años de edad gracias al alcohol y a la tuberculosis y que creó una nueva ciencia, la patafísica, definida como «la ciencia de las soluciones imaginarias» y destinada a estudiar «las leyes que regulan la excepción»; perfectamente aplicable, por tanto, al teatro catalán.

Jaume MELENDRES

(1) Conviene recordar que el otro gran escándalo «universal» del teatro francés, la famosa «batalla de Hernani» que libraron los románticos en 1830,

surgió también a raíz de una «Incorrección» lingüística. Se debatía, nada más y nada menos, si era admisible que se usara en el escenario una expresión como «Est-il minuit? Minuit bientôt?» (¿Es medianoche? Pronto la medianoche). Por supuesto, frases mucho más incorrectas y elípticas eran pronunciadas diariamente en muchos locales teatrales de París sin escándalo para nadie. El problema consistía en saber si podían ser pronunciadas en el teatro «serio» del mismo modo que el público burgués de Barcelona que acude a las boites y mantiene a señoritas de alto precio protestó porque en el escenario del Liceo, durante la representación del «Mahagonny», algunos personajes hacían uso de las prostitutas y se abrochaban los pantalones públicamente.

I SETMANA DE TEATRE DE L'HOSPITALET

PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA
ESCOLA D'ESTUDIS ARTÍSTICS

Anselm Clavé, 24 (Metro Santa Eulàlia)
MIREU CARTELERA

FRIVOLIDAD VERSUS ERUDICION

No es corriente que un erudito (en el mejor sentido de la palabra) haga declaración de frivolidad, sobre todo cuando escribe un libro. Xavier Fàbregas, sin embargo, es una excepción y así, en el prólogo de «Cavallers, dracs i dimonis», editado en colaboración con el fotógrafo Pau Barceló (1), afirma: que «el present, doncs, és un llibre eminentment frívol en el que es recullen amb tota simplicitat les impressions d'una persona curiosa que ha inquirit i tafanejat sense ànim de ser exhaustiu». Momentos antes ha señalado la necesidad de llevar a cabo un estudio semiológico de las fiestas parateatrales, renunciando en seguida a toda tentativa en este campo.

Nada puede objetarse a las renuncias voluntarias, pero dada la pobreza de trabajos en el sentido apuntado por el propio Fàbregas, podía esperarse algo más de este itinerario a través de las fiestas populares realizado por un hombre que vive inmerso en la actividad teatral. Podía esperarse, por ejemplo, que el libro sirviese al menos como punto de partida para futuros estudios del tema, ofreciendo como mínimo las bases de una definición del concepto mismo de fiesta parateatral. Lejos de intentarlo, Fàbregas coloca en el mismo saco manifestaciones tan distintas como la Patum de Berga y el Pessebre Viven de Cortbera de Llobregat, que es una mera representación teatral a campo abierto; de esta manera, Fàbregas parece considerar «fiesta» toda manifestación pública al aire libre de carácter público y estacional, con independencia entre otras cosas de factores tan importantes como el pago de una entrada o del «contenido» mismo del acto.

Hay que señalar, no obstante, el espléndido material fotográfico aportado por Pau Barceló, en el que se echa en falta, tan sólo, el color y un breve pie que ofrezca al lector acotaciones mínimas.

J. M.

(1) Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1976.

SALA VILLARROEL Tel. 323.03.75

UBU REY

DE ALFRED JARRY
GRUPO CATERVA (Gijón)

Funciones:
Jueves, 6,30 y 10,30
Viernes, 10,30
Sábado, 6,30 y 10,30
Domingo, 6,30

ATLANTA SALA ESPECIAL

28.ª SEMANA

de una de las DIEZ MEJORES PELICULAS de la Historia del Cine

(SEGUN LA CRITICA MUNDIAL)

LA CADUTA DEGLI DEI
(LA CAIDA DE LOS DIOS)

El film de LUCHINO VISCONTI

V. O. SUBTITULADA (MAYORES DE 18 AÑOS)

TEATRO BARCELONA
MAÑANA MIERCOLES, NOCHE 10,45
CORRAL DE COMEDIAS
PRESENTA

MARIA ASQUERINO

en

Anillos para una Dama

DE ANTONIO GALA

con

MANUEL GALLARDO

JAIME REDONDO
ALICIA AGUT

DIRECCION:
JOSE LUIS ALONSO

JOIERIA PLATERIA RELLOTGERIA

BAGUÈS

EL JOIER DE BARCELONA

JOIERIA BAGUÈS · EL REGULADOR · CASA BAGUÈS
Passeig de Gràcia, 41 · Rbla. de les Flors, 105 · Sant Pau, 6

PODRÀ TRIAR ENTRE EL MÉS EXTENS ASSORTIMENT EN ESTILS CLASSIC I MODERN A PREUS MOLT FAVORABLES