

Mañana, estreno de «La cacatúa verda»

Revolución Francesa en el Teatre Lliure

Por vez primera en su corta vida, el Teatre Lliure de Gràcia no va a ofrecernos un estreno absoluto. Esta misma «Cacatúa verda» que dejará oír sus ecos el próximo día 14 de abril, precisamente, fue ya representado en 1971 por el grupo Skunk de Terrassa, en montaje de Pau Monterde y escenografía de Pere Vidal. Nuestro teatro independiente seguía cumpliendo así una de sus funciones más específicas y fructíferas: renovar (en este caso gracias a la vasta cultura germánica de Feliu Formosa, traductor de la pieza) el repertorio de la escena catalana, introducir en ella nuevos nombres y nuevas corrientes.

Los afectados de esta sección se hacen sentir hoy. «La cacatúa verda», del narrador y dramaturgo austriaco Arthur Schnitzler, ayer en representación semiúnica y limitada a un público adicto, sube ahora a un escenario comercial y estable, gestionando cooperativamente, dotado ya de un censo de espectadores mucho más amplio, en todos los sentidos, que el de hace seis años.

Una Revolución poco teatral

Uno de los fenómenos más notables y extraños del teatro contemporáneo es el escasísimo interés que la Revolución Francesa ha conseguido despertar entre las gentes de la escena en general y a los dramaturgos en particular. A las grandes repercusiones políticas, económicas y sociales de la Revolución burguesa en Francia no corresponden similares consecuencias artísticas o dramáticas. Por complejas razones, que atienden sin duda a toda una concepción del papel del artista dentro de su sociedad, los dramaturgos se han sentido mucho más obligados a buscar nuevos matices en la ya infinitamente matizada alma de Fedra o nuevas motivaciones en el gesto rebelde de las Antígonas, que a descubrir nuevos filones dramáticos en las grandes acciones colectivas. Entra la Guerra de los Cien Años y Juana de Arco, el drama personal de la doncella de Orleans se ha llevado la parte del león.

Para mayor paradoja, las pocas excepciones a este general silencio sobre la Revolución Francesa —al menos las conocidas (1)— no se han dado en Francia tal como podía pensarse, sino de una de las culturas donde mayor impacto causó el proceso revolucionario francés: la germánica. Frente al muy reciente «1789» del Théâtre du Soleil, los germanos pueden oponer, como mínimo, tres grandes piezas: el «Marat-Sadé» de Peter Weiss, el «Danton» de Büchner y esta «Cacatúa verda» que pasado mañana reestrena el Lliure.

Y es precisamente «La cacatúa verda» la que más se acerca a lo que podríamos llamar «obra histórica» en el mejor sentido de la palabra. La Revolución Francesa es su personaje central, su protagonista, a diferencia de lo que ocurre en los textos de Weiss y Büchner. Ambos, en efecto,

centran todos sus focos en el drama personal de las grandes, conocidas y admiradas figuras individuales de los hechos revolucionarios. Weiss no intenta en ningún momento reflexionar sobre la Revolución Francesa; antes bien, se sirve de ella para organizar un debate en gran parte abstracto sobre la revolución y el revolucionario, para oponer dialécticamente a dos personajes que encarnan dos concepciones distintas de cómo debe ser transformada una sociedad. Por su parte, Büchner, el expresionista, se agarra a Danton porque precisamente su papel protagonista y privilegiado en uno de los momentos más apasionantes de la historia humana le permite subrayar con mayor contundencia su visión pesimista del destino del hombre: si el pobre, modesto y desgraciado Woyzeck no tiene salida, tampoco la tiene el poderoso, el temido Danton. Para Büchner, nadie se salva de la quema.

Un tabernero parisiense da, en 1789, una lección a nuestros empresarios de café-teatro

La pequeña historia

Arthur Schnitzler, por su parte, tampoco rehuye los personajes que existieron realmente. Pero su elección es muy distinta: más que Marat o Danton, le preocupa un cómico y tabernero parisino llamado Prospère. Mientras los Estados Unidos de América luchaban por su independencia, Prospère dirigía en París una pequeña compañía que contaba entre sus miembros al más tarde conocido filósofo Grasset y que sería disuelta en 1784, el mismo año en que moría un hombre de teatro —Diderot— que, como se verá, recorre constantemente la pieza de Schnitzler. En 1787, Prospère tiene una idea feliz y tremendamente moderna: abrir en un barrio popular de París lo que hoy denominaríamos un café-teatro, «La cacatúa



verda». Para mayor similitud con nuestros cafés-teatros, también la clientela de «La cacatúa verda» estaba formada de modo casi exclusivo por las clases más altas y adineradas; entonces, por supuesto, la aristocracia.

Pero el tabernero y director teatral Prospère iba, en cierto modo, mucho más allá. A diferencia de la mayor parte de los empresarios de nuestros cafés-teatros, dedicados fundamentalmente a adular a su público, a satisfacer con materiales casi siempre malos las mínimas exigencias de una clientela satisfecha de sí misma, Prospère comprendió que le resultaba mucho más gratificante como hombre de teatro, a la vez y mucho más rentable como hombre de negocios, satisfacer las tendencias masoquistas y la necesidad de exotismo de sus clientes: la agresión constante, la provocación fueron preferidas a la anodina complacencia.

Una idea, como se ve, realmente brillante y —una vez más— terriblemente moderna. Encontramos en ella algunos de los temas del teatro más avanzado y experimental de nuestros días. Los insultos y las amenazas con que el tabernero recibía a sus huéspedes

legalidad, de un nuevo orden; en que las artísticas amenazas de los cómicos se transformaban en actos concretos de los ciudadanos. El triunfo de la Revolución era también el triunfo del teatro: se demostraba que el pueblo y los artistas tenían razón juntos; sólo podían tener razón juntos.

Tener razón juntos

Pero aquí acaba el freudismo de «La cacatúa verda». Este texto no se parece en nada a la corriente dramática contemporánea que encuentra en Freud su principal punto de apoyo. Artaud —para entendernos— no lo hubiese firmado jamás. Si Freud es la referencia científica de Schnitzler, Diderot es su modelo teatral.

Encontramos en «La cacatúa verda», de forma casi didáctica, las vigas maestras de la teorización del enciclopedista. Así, para los actores de Prospère, lo importante no es crear psicologías, sino tipos: la condición social es para Diderot, Prospère y Schnitzler más determinante y teatral que el estado de ánimo; la vida exterior, por así decir, explica la interior y no a la

ble) es reproducida en «La cacatúa verda» de forma casi literal: «Trobo que sobreactúa una mica» dirá de un actor el vizconde de Nogeant ante la narración de un crimen que sin haber sido cometido todavía lleva dentro de sí los estigmas de la verdad porque será perpetrado al cabo de unos instantes. Tanta vivencia no vale.

El melodrama como soporte

Frente al clasicismo dominante en su época, Diderot defendió teóricamente y llevó a la escena un nuevo género que él mismo bautizó con el nombre de «drama doméstico» y que en definitiva no es otro que el melodrama. También aquí Schnitzler sigue al viejo Diderot: el argumento de «La cacatúa verda» es, en sentido estricto, un melodrama convencional: un crimen por celos y no, pese al contexto general, por razones políticas. Pero Schnitzler, superando en esto al flojo dramaturgo Diderot (que jamás estuvo en este terreno a la altura de sus ideas), no cae en la banalidad: el drama doméstico de un actor y el aristócrata amante de su esposa (a su vez, actriz) se convierte en paradigma del gran drama de la sociedad francesa, del ajuste de cuentas entre oprimidos y opresores. Al vestir la Revolución Francesa con los trajes del melodrama, Schnitzler viene a recordarnos que aquel 14 de julio no fue una historia de ideas, sino de cuerpos. Simulando relatar un crimen, nos explica una liberación. Henri, el esposo despedido, cede todo el protagonismo a las clases populares en el día de su victoria.

Hasta aquí lo que nos ofrece el texto. ¿Qué nos ofrecerá su realización escénica?

Jaume MELENDRES

Fotos: Ros Ribas

(1) Digo «conocidas» porque la Revolución Francesa dio lugar, como todas las revoluciones, a una inmensa actividad teatral de signo popular, en lugares similares a «La cacatúa verda» de Prospère. Pero de ella han quedado pocos rastros (puesto que se caracterizaba precisamente por esta ausencia de textos preestablecidos) y los que se conservan han sido poco estudiados por la crítica.

des no difieren en nada respecto a las provocaciones con que Peter Handke, el de «Insultos al público», o el Living Theatre obsequiaban a sus espectadores, con la única variante, probablemente, de la mayor capacidad de los aristócratas del siglo XVIII para sacar provecho lúdico de tales situaciones. Asimismo, el «Teatre Viu» que Miquel Porter y Ricard Salvat pasearon por bares y locales de Catalunya encuentran en «La cacatúa verda» un precedente modélico: en las representaciones de la taberna parisina no había texto preestablecido; todo se basaba de modo exclusivo en la composición de personajes del hampa y en la improvisación de diálogos e historias malodramáticas y sangrientas; no había puesta en escena propiamente dicha, sino tan sólo coordinación espontánea de los diversos materiales que cada actor aportaba.

El amigo de Freud y de Diderot

Se comprende muy bien que una situación de este tipo llamara la atención al escritor y médico Arthur Schnitzler, nacido en 1862 y muerto en 1931. Schnitzler era amigo de Freud y en la «Cacatúa verda» de Prospère había justamente muchas cosas próximas a Freud. El masoquismo de la clientela, desde luego, en primer lugar; pero también, y sobre todo, esta mezcla de realidad y ficción, esta ambigüedad profunda del mundo, este contacto momentáneo —como en los sueños— entre cosas y seres que el estado de vela mantiene separadas. Allí, un actor podía acabar convirtiéndose en delincuente, es decir, en la encarnación misma de sus ensoñaciones; y un delincuente encontraba la ocasión de «sublimar» sus impulsos transformándolos en productos artísticos. Y todos podían desahogarse sabiendo que, luego, todo volvería, como después de las pesadillas, a su lugar de siempre.

Más aún. La taberna parisina era el lugar ideal para situar la acción dramática de una jornada, la del 14 de julio de 1789, en que súbitamente los sueños se convertían en realidad, en que los muros de lo imposible caían junto a los de Bastilla, en que los viejos delitos dejaban de ser delito gracias a la instauración de una nueva

inversa. Y, consecuentemente, todo ello implica una cierta «filosofía» del arte del actor: no debe basarse en la vivencia personal («els actors contenen històries que posen els pèls de punta i que no han viscut mai», explica Grasset a su compañero Lebreton apenas levantado el telón), sino en la observación minuciosa de los comportamientos ajenos. La famosa «paradoja del actor» de Diderot (para parecer real hay que ser falso, para mover la sensibilidad del público hay que ser insensibilizado).

EN ABRIL BOGARTS MIL

Esta semana, BOGART sigue multiplicándose

miércoles, 13, BOGART «off-USA»

4 y 8.20: CASABLANCA
6.10 y 10.30: TENER Y NO TENER

jueves, 14, BOGART gangster
4 y 8.20: EL BOSQUE PETRIFICADO

6.10 y 10.30: EL ULTIMO REFUGIO

viernes, 15, BOGART superstar

4, 6.10, 8.20 y 10.30: CASABLANCA

sábado, 16, BOGART -

BACALL

4 y 10.30: TENER Y NO TENER

6.10: EL SUEÑO ETERNO

8.20: CAYO LARGO

domingo, 17, BOGART -

HUSTON

4 y 8.20: EL HALCON MALTES

6.10 y 10.30: CAYO LARGO

ARKADIN 1



Quim Lecina y Muntxa Alcañiz, en pleno romance

També

PERE TÀPIES

actuarà al Poble Espanyol (Montjuïc), el dissabte dia 16 d'Abril, dins la festa organitzada pel P.S.C., que començarà a les 19 hores.