

Bread and Puppet

No paga exceso de equipaje

Tienen razón quienes, haciendo extensible a los demás su propia desinformación, han mostrado su asombro ante algunas consideraciones contenidas en mi artículo sobre el Bread and Puppet, escrito hace dos semanas y publicado antes de su presentación en el Grec-77, para comprender las influencias del grupo neoyorquino sobre el Grupo Teatro Lebrijano, que ganó gloria y fama con su «Oratorio», es preciso haber visto al Bread and Puppet de hace años, aquel que estremeció a los asiduos de Nancy en 1969 con una cruz-avión idéntica a la utilizada por los andaluces en su espectáculo, con un rito comunitario (la distribución de pan eucarístico entre los espectadores) similar a la distribución de 10 velas litúrgicas en el «Oratorio».

Si sólo se conoce el Bread and Puppet que nos ha llegado con casi diez años de retraso, la indignación «erudita» es comprensible. El Bread de hoy no manifiesta apenas rastro alguno de aquellas coincidencias.

Ocurre, sin embargo, que la práctica teatral, además de reflejar en ocasiones las posibilidades de transformación de una sociedad, provoca también la transformación de las mismas gentes de teatro. No lo demostró, recientemente, el Living Theatre en los aspectos más negativos de la cuestión: algunos, más que transformarse, se deterioran y envejecen, se convierten en la triste parodia de sí mismos, en el espejo roto y amarillo de su propio pasado.

No es éste el caso del Bread and Puppet. Su itinerario artístico es el que va desde la ingenuidad a la prudencia, desde el riesgo a la legítima conservación de la propia especie. Para quienes ayer conocimos al joven Bread and Puppet, el de hoy es como un James Dean que llevase con dignidad y buen humor sus primeras cenas, que hubiese sustituido un instituto dramático imparable por un «sevoir-faire» indiscutible, heredero sutil de aquella antigua fuerza arrolladora. Y esto no es un reproche, sino una constatación tan triste o tan alegre como la celebración de un cumpleaños.

La mesa está bien servida

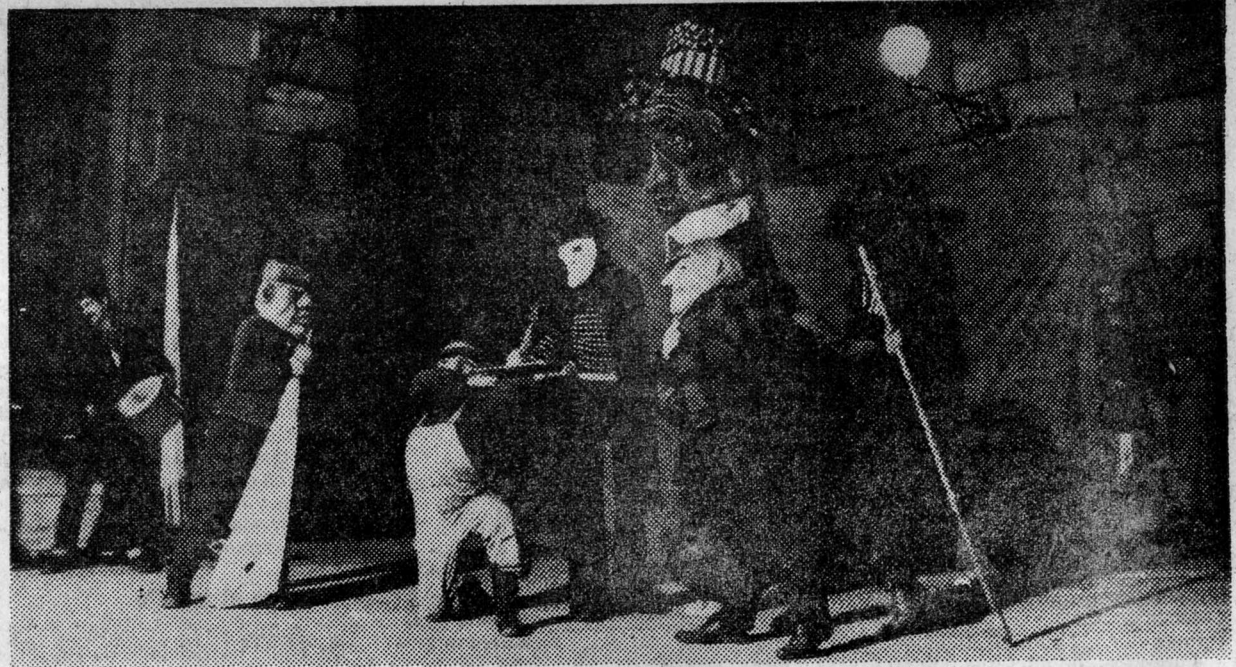
Quiero decir, enseguida, que los espectáculos barceloneses del Bread and Puppet nos han deparado imágenes escénicas de una belleza extrema, cuyo impacto visual se borrará tan difícilmente como el recuerdo de un cuadro del Douanier Rousseau.

Pero algunos no vamos al teatro como si entrásemos en una galería de arte. En otras palabras, estos espectáculos del Bread and Puppet se parecen demasiado (no expongo aquí ningún axioma general, sino un punto de vista personal) a una buena exposición de buenas pinturas o —si se quiere apurar la imagen y hacerla más contemporánea— de «móviles». De estructuras formales que buscan un suplemento de contenido en su capacidad de moverse ligeramente y con ingenio. Que nos recuerdan que el movimiento no siempre es funcional, el medio para llegar a su fin. Que subraya la magnífica «inutilidad» de las hojas de un árbol mecidas por el aire, o la absurdidad económica de una siesta sin sueño y, por tanto, su gran capacidad de proporcionar placer.

El Bread and Puppet nos ha ofrecido, simplemente, una exposición de móviles. Lo más importante, en sus espectáculos, es la posición inicial (casi siempre estática) y el posterior desplazamiento físico: unas botas que andan solas (las botas son el símbolo del emigrante), o unos rostros que oscilan al unísono. Así, exactamente, fabrica el Bread sus escenas.

En ellas no hay nada más. Sus significados son así de simples y, para mayor claridad, los actores los expresan verbalmente antes de correr el telón americano y negro. Y tan simples —pueriles— son los significados que los aspectos técnicos pasan a ocupar inmediatamente el primer plano: la escena «las gentes del campo se ven obligadas a abandonar sus casas» se convierte en la escena «cómo representar a un hombre con un par de botas y unas cuerdas de plástico transparente»; se convierte en «cómo producir la sensación de multitud con una sábana grande y unas cuantas pintadas en serie».

Ver una escena no añade nada a su significado, excepto el placer de contemplar una solución escénica ingeniosa, hábil y formalmente satisfactoria. Algunos críticos —seducidos tal vez por el uso fácil de un par de grandes zancos— se han referido a los aspectos circenses de los espectáculos del Bread. Lo único que en ellos hay de circense es que se nos cuenta la historia abstracta de la habilidad humana, la capacidad malabar de un virtuosismo, de un más difícil todavía que, en este caso, ni siquiera es muy difícil, todavía. Y la prueba de ello es que con un par de ensayos cualquier persona mínimamente dispuesta a conservar la serenidad en público



Lo más importante en sus espectáculos es la posición inicial, casi siempre estática, y el posterior desplazamiento físico

podría sustituir a la mayoría de los actores y actrices del Bread and Puppet. Nadie destaca en su trabajo, lo cual, si por una parte parece ser una impugnación progresista de todo afán de vedetismo, por otra equivale a negar una especialización que no es otra cosa que trabajo acumulado con inteligencia y difícilmente sustituible a corto plazo.

Los niños no pagan exceso de equipaje

Sólo el uso —ahora moderadísimo, por cierto— de muñecos grandes nos recuerda al viejo Bread and Puppet. Nada queda, a mi juicio, de aquella fuerza (llena de hermosas imperfecciones formales) con que el Bread and Puppet nos sorprendió en sus primeros tiempos, incluso a quienes ya entonces no militábamos en las concepciones místicas del teatro, a quienes no lo entendíamos como una liturgia, una forma laica del tradicional oficio de tinieblas.

Este Bread and Puppet sólo puede gustar más a los «brechtianos» que creen que el brechtismo equivale a mostración irónica de técnicas y máquinas, a falta de pasión. O a quienes creen que «niño» equivale a alfabeto.

En efecto, Peter Schumann, el fundador del grupo, afirma que un espectáculo sólo es válido si puede entenderlo un niño de cinco años.

También podríamos decir de tres, si tenemos en cuenta que Stuart Mill aprendió el latín a esa edad y escribía el griego a los cinco a pesar de ser inglés. Pero no vamos a regatear un par de años: estoy de acuerdo en que los buenos textos y espectáculos son también comprensibles para los niños y las niñas de diez años. Pero sólo

parcialmente comprensibles. ¿Cómo, por ejemplo, comprobar verdaderamente una historia de amor si nunca se ha hecho el amor con algún semejante? (1).

Se puede postular la ingenuidad o lo que se quiera. Pero cuando uno sabe que en los aviones se paga exceso de equipaje, la cosa resulta menos clara. Da la impresión, en otras palabras, que el paso desde el teatro barroco y opulento de ayer al teatro pobre que hoy pasea el Bread and Puppet no es otra cosa que la pérdida de ingenuidad que comporta la experiencia de haber pagado muchas sobretasas por excesivo peso en diversos viajes por el mundo. El Bread and Puppet ha pasado —eso sí, con grandes aciertos— del teatro ingenuo al teatro aéreo, al de la época del reactor. Su dispositivo escénico cabe en un par de sólidas maletas.

Tampoco esto es un reproche.

También es una constatación útil, tal vez, frente a sutiles teorizaciones —tan sutiles como confusionarias— y a una estrategia que consiste en apelar al infantilismo del espectador sustituyendo la riqueza de unos contenidos por la brillante simplicidad de una ejecución cuya calidad está, por otra parte, fuera de toda duda.

Jaume MELENDES

(1) Creo que hay que «denunciar» esta revalorización del infantilismo porque bajo su barniz ideológicamente progresista no hace más que condenar subrepticamente la cultura y la experiencia personal o colectiva, base indispensable para la construcción de una sociedad más justa. Afirmar que una cosa sólo es buena si la puede entender un niño, equivale a negar el saber directo e indirecto como fuente de placer y comprensión.

Estudiar a los clásicos

El movimiento de renovación en la puesta en escena de los clásicos iniciado en los primeros años de la postguerra mundial, hubiera sido imposible sin la existencia de una crítica consecuente que analizó los textos desde nuevos ángulos, con métodos generalmente dialécticos o que asumió consecuentemente las experiencias escénicas. Estos críticos pudieron ser casos aislados en un mundo ciego o, por el contrario, formar un frente de opinión más compacto. En ocasiones ampliaron la perspectiva de sus análisis escolástico con el instrumental de las ciencias de la historia, otras partieron de posiciones materialistas y dialécticas ligadas a la propia dinámica del hecho teatral. En todas las circunstancias, antes o al unísono, la crítica —los procesos de análisis literario, histórico, estructural, psicoanalítico, político, sociológico, etc.— estuvo presente, a pie firme, en los movimientos de renovación.

Sería para nosotros difícil entender hoy los intentos de Firmin Gémier sin «El Teatro del Pueblo», de Romain Rolland, aunque entre los espectáculos y el libro median más de diez años de diferencia. Meyerhold fue uno de los primeros hombres de teatro de nuestro tiempo que reflexionó abiertamente sobre su trabajo. Abundando los escritos en torno a sus montajes de obras del pasado, ante todo de la espléndida «¿Qué desgracia ser inteligente!» —título lleno de resonancias para nuestra época— de Griboiedov y de «El inspector» de Gogol, repleto de datos que constituyen una auténtica lección.

Pero Meyerhold, parte de un sector importante de los intelectuales ligados a la LEF (Frente Artístico de Izquierdas), contó con un crítico de excepción como Lunacharski —ministro de Cultura a la sazón— para defender y sostener sus impulsos renovadores. En su trabajo sobre el espectáculo («Novy Mir» 1927), Lunacharski llegaba a párrafos como éstos: «¿Tenía derecho Meyerhold a cambiar a Gogol, a tratar su texto con la máxima libertad? Por supuesto que tenía derecho. ¿Basta ya de diatribas bajo esta especie de devoción hacia los clásicos! (...) Todavía podría entenderlo si los que se indignan frente a las innovaciones fueran ciertos elementos conservadores de nuestra sociedad, pero cuando oigo a comunistas que declaran: «esto es un escándalo, esto no es el verdadero Gogol», ya no queda sino encargarse de hombros y admitir que en un mismo cerebro pueden albergarse juntos, en materia de estética la más revolucionaria de las políticas y un espíritu pequeñoburgués. (...)

Este espectáculo permanecerá en la historia. La historia es justa y no permitirá que sea arrinconado por la falta de preparación de una parte de nuestros contemporáneos. ¿Qué dirías de alguien que, después de leer las cinco primeras páginas de El capital de Marx o del Fausto de Goethe, dijera: «¿Qué galimatías!» y cerrase el libro? ¿Que dirías si, para justificar este comportamiento suyo, quisiera excusarse así: «acaso es culpa mía si no entiendo?». Si no entiendes y al mismo tiempo quieres progresar culturalmente, recuerda que cuando tengas que habértelas con un artista importante y escrupuloso has de acercarte a él convencido de que sabe mucho más que tú y que es mucho más capaz. (...)

Pero si te vas después del primer acto, como han hecho algunos, incluso personajes de cierto relieve, y piensas tener derecho a hablar del «fracaso» de Meyerhold y del asesinato perpetrado por él en los cotejos de la comedia gogoliana, dejadme decir que dais prueba de bien escasa cultura y que, haciendo ostentación de tu jactancia ante un artista, dejas que se transparente tu conservadurismo pequeñoburgués.

Lunacharski no había defendido siempre a Meyerhold sino sólo a partir de 1924. Además, en ningún caso defiende la innovación por la innovación, la innovación como fin. Detrás de su impulso y respaldo a la búsqueda de nuevas formas expresivas, late el principio de la responsabilidad social, de hacia dónde camonar. Cuando habla de «artista importante y escrupuloso» está planteando un código de comportamiento artístico preciso.

He elegido el caso de Lunacharski porque sirve muy bien de ejemplo demostrativo de la conjunción entre una parte de la crítica y los hombres de teatro al plantearse cualquier tarea de renovación o reforma, cuando más tratándose del trabajo con los clásicos. Cuando esto faltaba, los directores o los dramaturgos asumían la tarea de reflexión sobre sus propios planteamientos. Basta recordar el capítulo que Piscator dedica en su «Teatro Político» a su interpretación de «Los Bandidos» de Schiller. Basta recordar las aportaciones de Brecht en este sentido, no sólo en su conocida «Intimidación por los clásicos» sino en muchos otros casos, en concreto en el estudio dramático y escénico de los espectáculos sobre textos de Lessing, Molière, Franquard, Shakespeare, etc., montados por la compañía que él dirigía.

Juan A. HORMIGÓN

Las coaliciones electorales y el fenómeno teatral

El matutino «La Vanguardia» ha venido publicando estos días un interesante detalle acerca del «idearium» socio-político-cultural de las coaliciones electorales para que el ciudadano barcelonés pueda elegir el programa más a su gusto. Los redactores encargados de elaborar el cuestionario han tenido la feliz idea de incluir una pregunta concreta que a esta página de Teatro-eXpres interesa en sobremanera. La pregunta es: ¿Cuál es su programa respecto a cine y teatro? La lectura de las respuestas que los distintos partidos y coaliciones han dado tiene mucha miga. Veamos.

De entrada, hay ya tres coaliciones que manifiestan pública y sonoramente que eso del cine y del teatro les trae muy sin cuidado. Concretamente la inefable Alianza Popular, el populoso Pacte Democràtic per Catalunya y el amable Unió del Centre i la Democràcia Cristiana, han omitido cualquier respuesta acerca del teatro, dando a entender —cuando menos— que no tienen ningún plan al respecto y lo que es peor aún, que no les inquieta lo más mínimo. Sepan pues los posibles votantes a estos partidos lo que les espera en cuanto a teatro se refiere.

Vayamos ahora al grueso electoral, que sí se «define» al respecto. La coalición Lliga de Catalunya-Partit Liberal Català se despacha así: «Cine y teatro, bajo el control, sólo, de la propia sociedad». Falange Española de las JONS Auténtica es más explícita; dice: «Cine y teatro absolutamente libres como cualquier manifestación artística. El Estado, en lugar de fiscalizarlos deberá promoverlos y ayudarlos». El Partit Socialista Unificat de Catalunya dedica al tema sólo cinco palabras: «Deben ser ayudados, no controlados». La Alianza Socialista Democrática parece haber meditado más la pregunta y responde así: «Todas las manifestaciones artísticas deben ser libres y no resultar fiscalizadas por organismos ajenos al propio arte». El Partit Socialista Popular Català se descuelga con esta virguería: «Cine y teatro como medio de cultura y disfrute. No a la manipulación de los instintos (violencia, pornografía, etc.)». Reforma Social Catalana nos regala esta ingenuidad: «Control por parte del público». Socialistes de Catalunya (PSC-PSOE), es así de claro: «Las actividades culturales no deben ser controladas, sino estimuladas». La

Alianza Nacional 18 de Julio se preocupa por la calidad: «Es imprescindible un control de calidad, debiendo cumplir una función moral, cultural y social». La Democracia Social Cristiana de Catalunya es rotunda y meridiana: «No es necesario ningún control». La Candidatura de los Trabajadores piensa en el pueblo: «Apoyo a los esfuerzos por crear un cine y un teatro popular». El Front per la Unitat dels Treballadors esboza todo un vademécum: «Por unos espectáculos al servicio de los intereses del pueblo; bajo su control, organización, producción y gestión. No a la división entre productores y público». La Candidatura d'Unitat Popular pel Socialisme habla de las clases: «Promoción de un teatro y un cine ligado tanto por sus contenidos como por su alcance a los intereses de las clases populares». La Esquerra de Catalunya dice: «Protección a las diversas culturas, supresión de controles y abolición de la censura». La esplendorosa Unión de Centro Democrático habla de gozo: «Cine y teatro deben gozar de la protección estatal por ser órganos de cultura». Y finalmente el inquietante Partido Proverista nos suelta ese latiguillo: «Cine y teatro, holgura para el Arte».

Una gozada, sí señores, es la que dimana de esta lectura atenta de los programas teatrales que nuestras inteligentes coaliciones apuntan. Una gozada para quien el teatro le traiga sin cuidado, naturalmente. ¿Habían leído declaraciones más tristes, más ingenuas, más inoperantes, más «para salir del paso»? Realmente es inaudito que partidos con reconocida inteligencia y eficaz estrategia se hayan despachado con esta sarta de lugares comunes y buenos propósitos. Teatro para el pueblo, teatro subvencionado, teatro apoyado, difusión de cultura... Todo eso también nos lo decían los artífices del anterior régimen, y fijense cómo nos fue el asunto.

Sólo quería advertirles a ustedes de lo que se está cocinando respecto al fenómeno teatral. Y también aspiro —modestamente— a que algún líder lea este comentario y recapacite brevemente acerca de la planificación teatral. Permítanme este deseo, sencillo y modesto.

Ferran MONEGAL