ejercido por la razón»? Magnetismo y pasividad: la llamada del automatismo. Y dar rienda suelta al caballo (verde, según Lorca y Neruda, Pegaso según los clásicos) de la poesía.

Como colofón, citemos a André Breton: «El lenguaje se le ha entregado al hombre para que lo emplee de modo superrealista». Dicho esto, podría añadirse que es punto concluido y ya está. Pero el lector deberá acudir a las fuentes esenciales: a las páginas de la antología en cuestión.

Definición aproximada

André Breton subsiste (y subsistirá durante mucho tiempo en la historia de la literatura del siglo xx) con un movimiento poético. Con mil agitaciones y tentáculos. En arte. En filosofía. La corriente superrealista fue, gracias a André Bretón, un movimiento contagioso. Tal vez encerrado en dos momentos críticos: 1918 y 1939. Fin y comienzo de guerras. Dislocación. Ya se ha dicho que con Rimbaud y con Lautréamont a la cabeza. Seguramente con sus mijillas de Sade. Y el impetuoso avance del dadaísmo de Tristán Tzara. Pero todo culmina en la personalidad de André Breton: una auténtica riada. Las crisis que conoció el movimiento superrealista sirvieron para engrandecerlo, o para hacer que empequeñeciese. Pero nunca encanijó. André Breton, en la soledad majestuosa y orgullosa, tal vez pueda justificar los dos adjetivos ya citados: *el papa del superrealismo* y *el mago del superrealismo*. Héroe de una época histórico-social, en el drama de la profecía interrumpida. Por otros escritores. Por nuevos cambios dentro del mundillo de la literatura. Sin pretextos, y por vocación, André Breton simboliza el superrealismo integral, sin debilidades y sin concesiones. Es el sacerdocio y la magia.—Jacinto Luis Guereña.

EL «PICCOLO TEATRO» DE MILAN

A los veinte años de su fundación, el «Piccolo Teatro della citta di Milano», que dirigen Paolo Grassi y Giorgio Strehler, ha emprendido una *tournée* por diferentes países europeos: España, Portugal, Francia, Alemania, Bélgica, Inglaterra, Suiza... En España, el «Piccolo» ha actuado, entre otras ciudades, en Madrid, Barcelona, Zaragoza, Valladolid... Su paso ha sido triunfal. Los públicos le han rendido su más encendido aplauso, particularmente los públicos más jóvenes. En repertorio, el «Piccolo» traía una sola obra: *Arlecchino servo di due*

tamos viendo cómo, desde los principios estéticos más dinámicos de nuestra época, puede asumirse una riquísima tradición teatral. Señalaré algunos de los motivos que me mueven a esta afirmación.

Me he referido, líneas atrás, a la particular división del espacio escénico. Su finalidad se ha puesto en seguida de manifiesto. Strheler —uno de los mejores directores del teatro europeo de hoy— utiliza esta división con una finalidad muy concreta. El tablado es, efectivamente, el lugar de la acción; en el tablado se desarrolla la farsa. Fuera del tablado, los actores recobran su propia condición de actores. Este doble plano permite al espectador contemplar, críticamente, lo que en el tablado sucede. El escenario no reclama de nosotros una identificación emotiva, sino que se establece con él una relación crítica, racional. En una palabra, «distanciada», según la terminología brechtiana. Pues claro es que este espectáculo de *Arlequín, servidor de dos amos* se sustenta en las técnicas específicas del teatro épico. La distanciación se produce, espontáneamente, por la estructura misma del escenario y la particular actitud de los actores cuando entran o salen del tablado. Se produce también por la interpolación, de vez en cuando, de determinados efectos distanciadores —un papel que se rasga, una canción, un juego acrobático, etc.—. Toda la representación transcurre, por consiguiente, sobre este equilibrio, que Strheler mantiene con verdadera maestría.

Pero, al mismo tiempo, lo que ocurre en el escenario nos divierte. Nos divierte, además, en grado sumo. Arlequín (lo interpreta Ferruccio Soleri, un gran actor) es tan gracioso como pudiera serlo para los espectadores del XVI. Ferruccio Soleri no es sólo un actor —en el sentido usual del término—, sino que es también un acróbata —como pudieran serlo los actores de la «commedia dell'arte»—, y en la segunda parte del espectáculo nos va a ofrecer algunas escenas realmente admirables. Vemos cómo Arlequín desaparece, súbitamente, dentro de un baúl, para reaparecer después con diferente vestimenta; vemos cómo Arlequín corre, salta y realiza las piruetas más inverosímiles —por ejemplo, en la escena en que ha de servir la comida, simultáneamente, a sus dos amos: Beatriz y Florindo Aretusi—. No van a la zaga, en cuanto a calidad de interpretación, los demás actores. Estamos ante un bien conjuntado y armonizado equipo. Nico Pepe (Pantalón), Bruno Lanzarini (el Doctor), Gianfeanco Mauri (Brighella) nos dan, a través de una mímica y una dicción prodigiosas, la imagen más rica posible de sus personajes. Y en cuanto a Grazziela Galvani (Smeraldina) y a María Gracia Antonini (Clarice), ¿qué decir de su gracia, de su encanto, de sus enormes dotes interpretativas?

Este espectáculo que estamos presenciando es al mismo tiempo, pues, una interpretación crítica de un texto y una diversión, una fiesta.

Ambas cosas están en la base misma del teatro épico, pero hemos de añadir que Strheler nos ofrece un espectáculo muy genuinamente latino. Me explicaré. Strheler no se ha limitado a una servidumbre mimética del magisterio de Brecht. Por el contrario, ha acertado a asumir la doctrina del teatro épico en su esencia misma y ha sabido adaptarla a unas circunstancias particulares; más concretamente, a la sensibilidad y el espíritu de un pueblo que, como el latino, tiene, por ejemplo, un sentido del humor mucho más vivaz y dinámico que el pueblo alemán. Esta adaptación de una doctrina estética a unas condiciones muy particulares y concretas es, quizá, una de las más admirables lecciones que se desprenden del montaje de Strheler.

Entre la fiesta y la gracia del espectáculo, el texto de Goldoni adquiere nuevas tonalidades, cobra un sentido crítico muy próximo a nuestra mentalidad actual. Como es sabido, la comedia consiste en un enredo: dos amantes, Beatriz y Florindo, se buscan afanosamente, y Arlequín —movido por su hambre y por su astucia— entra al servicio de los dos; para conservar su trabajo con ambos, Arlequín se vale de todas las trampas posibles, a fin de que, en ningún momento, Beatriz y Florindo se encuentren juntos, lo que equivaldría a que los dos pusieran término a sus servicios. En el montaje de Strheler esta escisión adquiere una significación profunda: son los intereses contrapuestos de dos mundos sociales lo que se dibuja más allá del enredo goldoniano. Y este Arlequín —astuto y a la vez ingenuo, gracioso y dolorido— se alza ante nosotros para darnos la imagen veraz de la lucha de un hombre —de un pueblo— para sobrevivir en una sociedad que ha sido construida de espaldas a sus intereses.

La representación termina. Y estos admirables actores del «Piccolo Teatro» salen a escena para recibir los aplausos del público. Yo aplaudo —con entusiasmo— las siguientes cosas que he visto en escena: *a)* una dirección sabia y rigurosa; *b)* una interpretación perfecta; *c)* una técnica teatral a la altura de mi tiempo; *d)* una concepción dinámica, viva, moderna, del teatro; *e)* una riquísima tradición teatral, dialécticamente asumida; *f)* un trabajo en equipo, sostenido a lo largo de veinte años, que son los que ahora, en 1967, cumple el «Piccolo Teatro» de Milán.

Me referiré con detalle a alguna de estas cuestiones.

II. Una experiencia y una concepción del teatro

El «Piccolo Teatro» debutó el 14 de mayo de 1947 con una obra de Gorki. Nacía como teatro municipal, y lo dirigían Paolo Grassi y Giorgio Strheler. Ambos nombres eran bien conocidos en el ámbito del teatro, particularmente Grassi. Curtido en los años de la Resis-

tencia, promotor de empresas teatrales de carácter experimental, divulgador en Italia de los mejores libros teóricos del teatro contemporáneo, director de escena y autor de críticas y estudios del máximo interés, Grassi había expuesto varias veces su concepto del «teatro como servicio público», y también la necesidad de una «organización del teatro», tomando como punto de partida el concepto de Gramsci de la «organización de la cultura». Giorgio Guazzotti, en su libro *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano,* refiere con detalle las circunstancias peculiares en que el «Piccolo» surgía a la vida pública. ¿Qué circunstancias eran éstas? No se trataba sólo de una guerra que había asolado al país; se trataba también de los difíciles años bajo el fascismo, que había asolado la vida cultural italiana. Toda una nueva cultura —y un nuevo teatro, que el «Piccolo» abanderaba— surgían de este modo impulsados por un profundo espíritu crítico y un hondo sentido de responsabilidad social. La tarea de construir un nuevo teatro no podía ser más atractiva, pero apenas es necesario añadir que tampoco podía ser más difícil, más cuajada de problemas de todo tipo... ¡Era tanto lo que había que hacer! De ahí que, ante todo, se impusiera el trazar una línea programática y no exclusivamente teórica. Guazzotti subraya la importancia y significación de la primera declaración pública del «Piccolo Teatro», la noche de su primer estreno: «...creemos que ha llegado el momento de trabajar inicialmente con profundidad para poder después ganar en extensión; posiblemente el grupo de nuestros espectadores se convertirá en un núcleo vivo de más extensas salas, y si no nos engañamos, en cada civilización se actúa conforme a un proceso que une e integra un grupo con otro en su variedad y multiplicidad». La tarea que se iniciaba tenía una doble faz: por un lado, el trabajo interno, de organización y puesta en marcha de una estructura y un método y, por otro, la sucesiva captación y formación de un público (2). Un público —¿hace falta decirlo?— de carácter eminentemente popular, pues el concepto de «teatro como servicio público» implicaba a su vez que el teatro debe ser la más alta expresión de espiritualidad de un pueblo y un eficaz instrumento de educación popular. Para alcanzar esta meta no era suficiente ofrecer un teatro a precios muy reducidos. Grassi y Strheler sabían bien que el coste reducido de las localidades es un requisito necesario pero no una medida suficiente. Hacía falta una programación adecuada y había que servir al imperativo esencial de ofrecer un *teatro de arte.*

Toda la programación del «Piccolo», desde 1947 hasta hoy, ilustra

---

(2) Giorgio Guazzotti: *Teoria e realtà del Piccolo teatro di Milano,* Editorial Einaudi. Turín, 1965; pp. 47 y ss.

bastante bien los sucesivos avances hacia esa *extensión,* que en los momentos iniciales se consideraba como una lejana meta (según Guazzotti, esa extensión ha sido alcanzada simbólicamente por el «Piccolo» con el estreno de «Galileo Galilei», de Brecht, el 23 de abril de 1963, en un excepcional montaje de Strheler) (3). Los primeros espectáculos ofrecidos por el «Piccolo» tuvieron muy en cuenta la tradición del teatro italiano: la tradición inmediata (Pirandello) y la tradición más lejana de Gozzi y de Goldoni. *Arlequín, servidor de dos amos* fue uno de los textos dramáticos elegidos para 1947. De la misma obra se ofreció una segunda y diferente versión en 1952, y otra, más diferente aún, en 1956. Esta última versión —que es básicamente la que hoy presenta el «Piccolo»— se orientaba hacia un realismo histórico y suponía la adaptación a las técnicas del teatro épico. El intérprete que hizo este «Arlequín» sucesivamente transformado, y aplaudido con enorme éxito por los públicos de Nueva York y de Moscú, de París, Londres, Berlín, Bruselas, etc., fue Marcello Moretti, muerto en 1961 (4). A Moretti sucedió Ferruccio Soleri, y «Arlequín» continuó siendo uno de los espectáculos más expresivos del «Piccolo».

No se limitaba a un repertorio italiano, sin embargo, la actividad de este teatro. El «Piccolo» alternaba los nombres de Pirandello, de Gozzi y Goldoni, de Buzzati y d'Errico, con los de Gorki, Calderón de la Barca, Salacrou, Chejov, Wilder... Se advertirá por los autores citados que Grassi y Strheler pretendían alcanzar un campo de acción suficientemente amplio. Especial importancia, en la programación de este teatro, tiene la atención dedicada a Shakespeare. Unas diez obras de Shakespeare han sido montadas por Strheler, hasta el punto de que se ha podido hablar (Guazzotti) de un diálogo de Strheler con Shakespeare, pues, en efecto, cada nuevo montaje implicaba una nueva forma de aproximación, de estudio y reactualización del teatro de Shakespeare. Este constituye, sin duda, uno de los capítulos más importantes de la trayectoria del «Piccolo».

Si hubiera que delimitar y definir una ulterior etapa —la más reciente— en la tarea de Grassi y Strheler, esta etapa se significaría por

---

(3) Es de observar que, desde los comienzos, Grassi y Strheler separarían sus funciones en este sentido: Strheler, director de escena; Grassi, director y organizador del *Piccolo.* El propio Grassi, sin embargo, había dirigido con anterioridad algunos grupos teatrales; concretamente, el «Palcoscénico», del que formaba parte Strheler en calidad de actor. Señalemos, finalmente, que en la actividad del «Piccolo» se ha dado paso a otros directores de escena. Guazzotti *(Ob. cit.,* pp. 201-203), menciona, entre otros, a Virginio Puecher, Orazio Costa, Ruggero Jacobbi, Luigi Squarzina, etc.

(4) Acerca de Marcello Moretti y de su «Arlequín», que es una de las páginas más brillantes del teatro italiano de hoy, cf. *Quaderni del Piccolo Teatro,* núm. 4, Milán, 1962.

los montajes de obras de Brecht: *La ópera de perra gorda, La persona buena de Sechuán, Schweyk en la segunda guerra mundial, La excepción y la regla* y *Galileo Galilei.*

Pero esta relación no está completa; dar una relación completa nos ocuparía más espacio del debido. Añadamos, sin embargo, que en el repertorio del «Piccolo» no han faltado Molière, García Lorca, Miller, Büchner, Ibsen, Musset, Sartre, Dürrenmatt... El «Piccolo» ha trabajado en diferentes campos dramáticos. ¿Se podría reducir esta enorme actividad a unas ciertas coordenadas? Indudablemente, sí. En palabras del propio Grassi, la orientación se dirigía fundamentalmente hacia un «realismo poético-crítico» y hacia un «realismo épico». En los espectáculos más reinantes, el teatro-documento *(El caso Oppenheimer,* de Kipphardt; *La investigación,* de Peter Weis) viene a rubricar y coronar esta larga y brillante trayectoria. ¿Y el teatro de vanguardia? ¿Se ha encarado el «Piccolo» con el teatro de vanguardia? Grassi —que ha tenido la amabilidad de concederme una larga entrevista en el teatro de la Zarzuela, de Madrid— me ha explicado el formidable problema que para la orientación del «Piccolo» suponía la posibilidad de incluir obras de vanguardia en la programación de su teatro. Sin ocultar en ningún momento su admiración por Beckett —un «extraordinario escritor»—, Grassi me refería la incompatibilidad de esta línea dramática con el tipo peculiar del teatro que él y Strheler ofrecen. Para ellos, el teatro que quieren hacer —el teatro que han venido haciendo —debe llegar, fácil, espontáneamente, a un vasto público popular. El carácter eminentemente crítico de sus espectáculos va unido a un carácter eminentemente festivo. Con Goldoni y con Shakespeare, con Pirandello y con Brecht, esto ha sido posible, según diferentes formas de aproximación y presentación de los textos. Con Beckett, con Ionesco o con el primer Adamov, esto les resultaba prácticamente imposible. No se crea, sin embargo, que no lo han intentado. Grassi me refiere las largas horas de estudio y debate que dedicaron a *Esperando a Godot,* tratando de buscar una posibilidad que permitiera esa adaptación del texto a la orientación general del «Piccolo»; esta posibilidad no era otra que potenciar al máximo el carácter bufo, circense, de la pieza beckettiana... Pero, finalmente, Grassi y Strheler desistieron.

Esta anécdota acerca del problema que el teatro de vanguardia ha supuesto para el «Piccolo» nos remite a un aspecto fundamental y definitorio de lo que el «Piccolo» es; a saber, una *praxis* teatral y una teoría teatral que se funden y armonizan estrecha, poderosamente. La suya es, por lo demás, una concepción del teatro muy elástica y abierta, en la medida en que —como puede advertirse a la vista del repertorio—

está capacitada para asumir expresiones dramáticas de muy diferentes estilos y tendencias.

¿Cuál ha sido, en el marco del teatro italiano, la significación del «Piccolo»? ¿Qué supone, en relación con la escena italiana, esta experiencia de veinte años de trabajo, cuyo punto de partida era la *profundidad,* y cuya meta era la *extensión?* Guazzotti nos habla de ello con detalle, valorando al «Piccolo», en este sentido, como pionero de la «reconstrucción teatral» italiana (5). En sus orígenes, el teatro de Grassi y Strheler nacía con el decidido propósito de ser un «teatro permanente» *(stabile),* radicado en su ciudad de Milán. Este propósito obedecía a la dispersión en que vivía el teatro italiano *ancien style,* y la carencia de un teatro que, de manera permanente, ofreciera representaciones en las diferentes provincias. El «Piccolo» nacía, pues, como el teatro de y para una ciudad. Bien pronto esta experiencia serviría de modelo a otros centros dramáticos nuevos que surgirían en Roma, en Génova, en Turín. Era el camino para la *organización* del teatro en Italia. A veinte años vista, puede afirmarse que la experiencia ha sido muy fecunda.

Sin embargo, puede afirmarse más. El «Piccolo» ha sido un modelo para Italia, pero hoy puede considerarse también como un modelo para algunos países europeos, particularmente España. El problema de la centralización del teatro, la ausencia de vida teatral en casi todas las provincias españolas, la necesidad de *organizar* el teatro español, son problemas graves, para los cuales la experiencia del «Piccolo Teatro» bien pudiera servir de lección y modelo. No estoy seguro de que, hoy por hoy, los municipios españoles vayan a apoyar económicamente —como el municipio de Milán— una empresa teatral de esta naturaleza... Pero, con estas o las otras variantes y adaptaciones a las condiciones concretas de la sociedad española, me parece bastante claro que ésta es la línea pragmática que deberíamos plantearnos, a corto o a largo plazo.

Ahora bien, el «Piccolo» no es sólo un modelo para nosotros en cuanto a su estructuración y funcionamiento práctico. Lo es también por su técnica depurada, por su concepción dialéctica y actual del teatro. La adhesión entusiasta que los públicos más jóvenes han prestado al espectáculo de *Arlequín, servidor de dos amos,* corrobora mi afirmación. Nuestra juventud ha visto en el «Piccolo» el teatro que quisiera tener en España. Para el teatro español más alerta, el «Piccolo» se convierte así en el modelo de una enorme tarea a desarrollar en un nuevo futuro. Afirmación ésta, por lo demás, que no debe herir ninguna sensibilidad. Shakespeare, Lope y Molière aprendieron mucho

(5) GUAZZOTTI: *Ob. cit.,* pp. 167 y ss.

de los cómicos de la «commedia dell'arte», y no por ello nos atreveríamos a dudar de su talento. Del mismo modo, estos cómicos italianos de hoy —que renuevan, entre otras importantes tradiciones de la escena italiana, su decidida vocación de proyección europea— tienen mucho que enseñarnos. Y yo estoy convencido de que su visita va a constituir una lección enormemente provechosa.—RICARDO DOMENECH.