

EL TEATRO DE LA CANSADA EUROPA

¿Brecht? ¿Artaud? ¿Este? ¿Oeste? ¿Investigación seria? ¿Formalismo? ¿Denuncia? ¿Clisé? ¿Libertad? ¿Censura? ¿Literatura? ¿Expresión orgánica? ¿Por dónde va la vanguardia teatral europea, a los cinco años del «mayo francés» y la puesta en marcha del movimiento «contestatario»?

Nancy, festival avanzado —aunque muchos avanzados que, naturalmente están allí, digan lo contrario—, es un buen sumario para vislumbrar una respuesta.

Viento crítico del Este

De la Europa socialista acudieron a Nancy varias compañías. Dos búlgaras, tres polacas, una checa y una yugoslava. La participación mayor fue, pues, la polaca, y también la de mayor interés. Dejando a un lado el grupo de danzas populares de la Baja Silesia, ingenio y lleno de alegría, intervinieron dos compañías dramáticas cuya confrontación poseía enorme significación. De un lado estaba el Teatro Studio, dirigido por Josef Szajna, prisionero durante toda la última guerra mundial en los campos de Auschwitz y Buchenwald. De aquellos años, una fijación lógica y tenebrosa en torno a las torturas, sufrimientos y asesinatos de los nazis; una fijación que, con el paso del tiempo, no ha hecho sino aumentar sus trazos de pesadilla. Szajna fue ya el escenógrafo y principal colaborador de Grotowsky en «Acrópolis», obra que se ocupaba del mismo tema, y de la que hablamos en TRIUNFO a raíz de estrenarse en París. Ahora, en un pequeño recinto de Nancy, ha escenificado uno de esos recuerdos. Del gran montón de basura han ido surgiendo los cuerpos de unos cuantos concentracionarios, pronto amedrentados por nuevas torturas. Muñecos deformes, horribles, se mezclaban a la carne real de los personajes. Entre gritos y macilentos maquillajes expresionistas, la sala se ha ido convirtiendo poco a poco en un museo de figuras de cera, mezclado el dato naturalista con alguna con-

notación lírica, automáticamente dolorosa.

La impresión, nada nueva ante un film o un espectáculo polaco, es que se trata de un documento real y espeluznante... ya conocido. Se nos dirá, con razón, que estas cosas nunca son demasiado conocidas, y que la realidad sigue arrojando una serie de hechos que parecen ignorarlas. Sin embargo, lo cierto es que, puesto sobre un escenario —incluso en mitad del público—, el tema de los campos de concentración resulta ya un crimen familiar, un horror ante cuya representación, a fuerza de repetirse, nos hemos hecho invulnerables; sobre todo si, como ocurre en esta obra, no se establece ningún tipo de relación entre el pasado y el presente, ninguna proyección clara de la vida de los campos sobre nuestra vida cotidiana. Al no darse esto, la obra se arqueologiza, se ahoga un poco en su carácter de cosa pasada, convertidos los horribles muñecos en las piezas de

esos crímenes famosos que custodian los museos de figuras de cera.

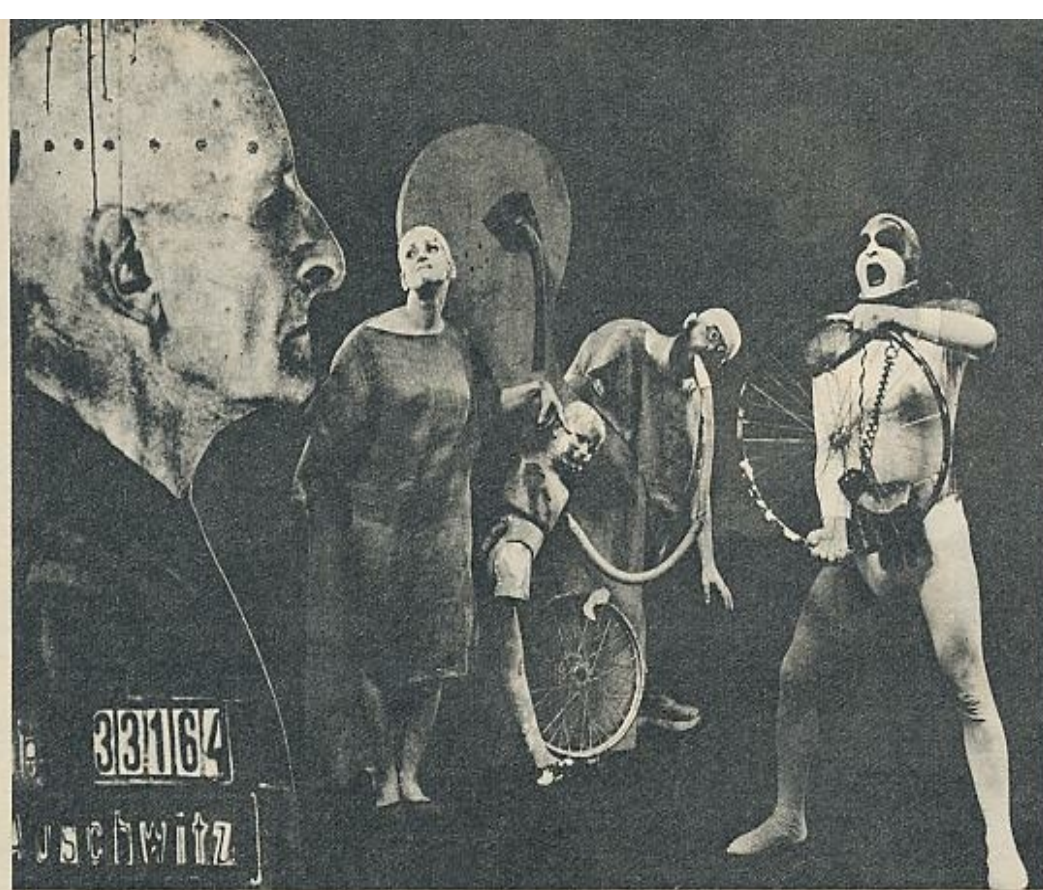
Opuesto al Teatro Studio, de Varsovia, el Teatro Stu, de Cracovia, sería la propuesta joven, la crítica del presente. Su espectáculo «La caída», formado por un amplio «collage» de textos de distintos autores, intentaría mostrar en la primera parte el desencuentro de la juventud occidental; para luego, en la segunda, considerar la situación de Polonia y la necesidad de intervenir en su desarrollo. «Mostramos que los modelos tradicionales del teatro —el teatro antiburgués de Gorki, el teatro existencial de Sartre— y sus tesis críticas aparecen hoy arcaicas y sobrepasadas, que la rebeldía del artista, proclamada por Baudelaire, nos parece ridícula en comparación con un «beatnik» como Ginsberg, que las voces de los personajes «caídos» de Dostoyewsky no son nada frente a las atrocidades que comete cotidianamente el hombre moderno —Vietnam, Biafra, el Próximo Oriente—, que Arrabal, erigido en ídolo de la «contestación», sólo es en el fondo un farsante, que los jóvenes, en fin, alimentados de ideas incoherentes, están dispuestos a interpretar al dictado la ya conocida farsa nacional, en lugar de mostrar su verdadero rostro. Los acontecimientos ocurridos recientemente en nuestro país testimonian que todas las épocas no son iguales. Hay meses, o semanas, que deciden el destino de un pueblo para varias generaciones. Se trata de ganar el primer premio: el porvenir de nuestra patria. De conquistarlo, puesto que no hay otra alternativa».

Los once actores, sin «atrezzo» ni decorado alguno (sólo utilizan una de esas barcas de goma que emplean los bañistas), rodeados por los espectadores, desarrollaban este ambicioso manifiesto. El texto era abundante, la expresión corporal anodina, y, leyendo en el programa lo que pretendía el espectáculo, se llegaba a la conclusión de que había un desnivel entre el énfasis de la intención crítica y el resultado un tanto ingenuo. Querer destruir en menos de una hora buena parte del pensamiento occidental contemporáneo es demasiado, y a todos nos inquietó la elementalidad teatral de un espectáculo que, en definitiva, vino a cuadrar con la esquemática simplicidad inconoclasta de las argumentaciones.

Importaba, sin embargo, el carácter autocrítico —quizá para poder manifestarlo claramente tuvieron que empezar por «demoler» lo que les llegaba de fuera— que culminaría en su otro espectáculo, «La llave de los sueños polacos», decididamente excelente y uno de los mejores de Nancy. Explicaban los del Teatro Stu que el paso había sido posible porque «a partir de diciembre de 1971 hemos podido oír una serie de palabras, sea en la boca de los políticos, sea en la de los simples ciudadanos, jóvenes o viejos, sea en la prensa o en la radio», lo que «ha liberado al teatro de la necesidad de ser una tribuna». Ello aclara por qué este nuevo debate sobre el futuro de Polonia se hace con espíritu más creador y menos enfático. Aparece en el espectáculo la tensión entre el espíritu romántico del país, tendente a la mitificación del heroísmo, al culto al pasado,

El RAT inglés, una de las máximas expresiones europeas de un «teatro orgánico».





Una de las vertientes del teatro polaco: el recuerdo de los campos de concentración.

y, por contraste, la actitud increíble y escéptica. ¿Cuál será el futuro de Polonia? Las cuerdas que atan a los personajes en la escena final recuerdan la simbología de «Quejío». Aquí se acaba con una «polonesa» que «debe hacer olvidar las heridas y rencores antiguos y recientes», pero que se convierte muy pronto, «una vez más, en círculo vicioso, sin salida ni perspectiva». Sólo un personaje consigue liberarse de la cuerda, convertido en el símbolo optimista, en la esperanza en el futuro.

Mucho más se podría decir acerca de estos dos espectáculos, que proclaman la confianza en el socialismo al tiempo que los graves problemas de su concreción polaca.

Los yugoslavos enviaron a un nutrido grupo de muchachos de alrededor de quince años. Su espectáculo sobre el tema de la falsa pureza y la necesidad de acabar con la hipocresía —representada por el velo blanco de una recién casada—, sin decorado ni «atrezzo» alguno, vivaz y elemental, dirigido por un profesor de literatura, es un buen ejemplo de teatro hecho en un Instituto. Aunque resultara demasiado inconsistente o pequeño en el Festival de Nancy. A los checos no los vi, y en cuanto a los búlgaros, presentaron un curioso espectáculo, que combinaba una historia popular con la voluntad de hacer de ella una alegoría sobre la realidad búlgara, que ligaba la organicidad —con ejercicios previos realizados a la vista del público y orientados por el director del grupo—, la violencia, con el empleo de plegarias tradicionales y de una plástica asentada en ciertas danzas nacionales. La representación aparecía dividida en nueve ceremonias, cuyo obsesivo

tema era siempre el mismo: la lucha de Bulgaria contra la tiranía, el asesinato de los revolucionarios y el nacimiento de nuevas fuerzas que permiten al pueblo proseguir la lucha. El drama se apoya en una novela: «Horo», de Anton Strachimov, que impresionó a los estudiantes de Sofía por su ferocidad, por mostrar «que las clases sociales no sólo habían luchado la una contra la otra, sino que se habían ahogado en sangre». No hay psicología de personajes. Se trata de un documento sobre la indignación del escritor, que el grupo asume apoyándose en ritos y plegarias populares. Imposible descifrar con exactitud los laberintos de la compleja alegoría. Habría que ser búlgaro para ello. Pero es obvio que el espectáculo, como ocurría con aquel personaje que escapaba en el último instante al círculo vicioso de la polonesa, intenta hacer una afirmación optimista, expresar su confianza en el futuro a partir de una tensión existente, de una opresión de la tierra búlgara.

Sería difícil y descabellado sacar conclusiones generales de los espectáculos que llevaron a Nancy los estudiantes de Cracovia y Sofía. Pero algo sí podría decirse: señalar su rigor formal, su carga autocrítica, su violencia, su carácter de investigación, su pertenencia, en fin, a un mundo que nada tiene que ver con el realismo socialista ni con el optimismo sistemático que subyacía en él. Ni tampoco con la desesperación estrictamente vital de muchos grupos occidentales.

El hecho de que «La caída», el primero y ya comentado espectáculo de los polacos, el más triunfalista, fuera anterior al diciembre del 71, saludado como li-

berador, y también el más inexpressivo como formulación teatral, no deja de ser un dato importante. Si los excelentes «Horo» y «La llave de los sueños polacos» existen es porque, tanto en Bulgaria como en Polonia, la investigación teatral ha llegado al punto que exige la madurez de un pensamiento crítico, y porque este pensamiento pugna por encontrar su lenguaje teatral y salir a la luz.

Viento del Oeste

Y del Occidente, ¿qué? Bueno, a un lado el Occidente que representan Grecia, España y Portugal. Al otro, el que llevaron a Nancy las compañías italianas, las de la República Federal Alemana, la francesa, la inglesa y la suiza. Habría que hablar aún de un «tercer Occidente», el del Norte, que tuvo en el Ahaa Teatteri, de Finlandia, su ejemplo. Cada uno de los bloques, mostrando la distinta circunstancia de su vida cultural, es decir, de su realidad teatral y de su realidad política.

España estuvo representada por Támano, uno de nuestros mejores y más tenaces grupos de «teatro independiente». Pero, ¿quién se atrevería a declarar honradamente que Támano es la medida aproximada del teatro español de nuestros días? Se trata de un grupo de «teatro independiente», que llevó a Nancy «El retablillo de don Cristóbal», de García Lorca, después de estrenarlo en la minúscula sala del TEI, más un fragmento de la desaparecida «Castañuela 70». El problema, al fin y al cabo, es el mismo que el de años anteriores, cuando —sin hacer ahora comparaciones de ningún tipo entre los tres espectáculos— «Oratorio» y «Quejío» dieron una imagen capaz de desorientar a quie-

nes creyeron que descubrían la situación del teatro español de nuestros días. Como, en el plano de nuestro teatro más profesional, ha sucedido con «Yerma» en tantos festivales internacionales. Son espectáculos de características singulares; en el caso de Támano, dotados de un espíritu de equipo, de un sentido del humor, de un afán crítico, de una imaginación rica y una economía pobre, que habrán confundido a más de uno. Digamos que el grupo tuvo excelentes críticas, y que el sentido criptográfico o alegórico de la representación fue, naturalmente, perseguido con tenacidad por todos los espectadores.

El caso del Teatro de la Comuna, de Lisboa, fue también muy significativo. Su espectáculo, dividido en dos partes, ofrecidas en días distintos, se titulaba «¿Dónde vais?», y se apoyaba en dos obras de Gil Vicente, «Auto del alma» y «Auto de la barca del infierno». En el manifiesto del grupo, respondiendo a un debate nada difícil de adivinar, se declara.

**«¿Si somos radicales?
No nos colocamos etiquetas.
Que nos dejen en paz y nos
dejen trabajar. Nosotros no so-
[mos
ni radicales, ni disidentes,
ni nada que lleve una etiqueta.
Nosotros somos La Comuna, tea-
de búsqueda».** [tro

En cuanto a la equívocidad del espectáculo, parece clara. Está Gil Vicente y está también la reflexión del grupo, dominada por un pesimismo de posible significación crítica. En la canción final, los actores, desposidos ya de su condición de personajes, dicen:

**«El tiempo de la alegría,
ese tiempo,
fue el tiempo de nuestra infancia».**

Grecia, por su parte, concurrió con un «teatro de sombras», que presentó dos espectáculos también de aire clásico: «Alejandro Magno y la serpiente maldita» y «Edipo, el tirano», cuyo posible sentido crítico escapó al público de Nancy.

Naturalmente, toda la criptografía, palpable o adivinada, de este teatro, desapareció en el «otro» Occidente. De lo que yo vi lo mejor, de características totalmente opuestas, fue el RAT, de Inglaterra, y el Gran Teatro, de Italia, habiendo merecido también muy buenas críticas nada menos que una versión de «Los ciento veinte días de Sodoma», de Sade, por la Compañía Beat 72, que ya no hacían cuando yo llegué. Vale la pena, sin embargo, citar siquiera el título, para que se vea el salto que hay, en cuanto a «limitaciones expresivas» se refiere, entre los retablos, autos y

Multiplícamos por tres el valor de su máquina de afeitar.

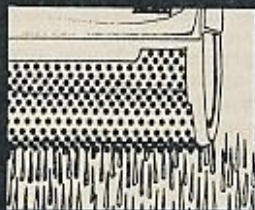
Lectric Shave de Williams, aplicado sobre el rostro antes de cada afeitado, consigue un rendimiento tres veces mayor de su máquina de afeitar, porque:



Lubrica su piel para que su afeitadora se deslice rápida y cómodamente.

Lubrica su piel para que su afeitadora se deslice rápida y cómodamente.

Endereza su pelo para que las cuchillas, rotatorias o de vaivén, lo corten bien a fondo.



Evita la irritación del cutis prolongando su



acción suavizante muchas horas después del afeitado.

No importa que su máquina de afeitar sea vieja o moderna, gracias a



Lectric Shave de Williams es posible obtener afeitados más agradables. Y mucho más duraderos. Use Lectric Shave de Williams. Su máquina eléctrica bien merece otra oportunidad.

Lectric Shave de Williams.

EL TEATRO DE LA CANSADA EUROPA

tragedias clásicas de un mundo y las posibilidades de otro.

Fueron los dos espectáculos del RAT la máxima expresión de un teatro orgánico, sin texto, ofrecido como realidad inmediata, que se proclamaba vinculado a las demandas de Artaud. No sé si esto último era rigurosamente cierto, pues en Artaud hay un amor al ritual, una oscura fe en el sabiduría primitiva, un aliento pantesta, que no existían en el cruelísimo trabajo del RAT, quizá más cercano a las propuestas de Grotowsky. Los cuatro actores, someramente vestidos, se relacionaban a través de una violencia que prefería los golpes a las palabras. Se partía de una situación, de un supuesto, y hasta se trazaba una especie de línea «argumental», que en el caso de «Blindfold», uno de los dos espectáculos del RAT, era la siguiente:

«Una catástrofe importante destruye la sociedad. De este cataclismo sólo sobrevive un enfermo. Su supervivencia se explica porque la sociedad lo había condicionado para existir en los más bajos niveles posibles.

«Por su parte, decidió intentar salvar a los niños aún no nacidos del vientre de sus madres. Lo consiguió, pero decidió vendarles los ojos desde su nacimiento, para asegurarse que siempre dependerían de él. De manera que los ciegos son totalmente inconscientes, tanto de la enfermedad de su «tutor» como del hecho de que posee la vista. Sólo conocen al enfermo como antagonista y origen de sus necesidades».

Imaginemos a este enfermo provisto de un bastón, con la mirada extraviada, el gesto estúpido, mordiéndose una mano y babeando. Veamos a los otros tres personajes que, con los ojos vendados, esperan sus golpes, sus órdenes y, a veces, sus caricias. La relación del poder, la temerosa dependencia, la mutilación de que se vale la tiranía —en este caso, simbólicamente, vendar los ojos—, eso y muchas cosas más, está ahí para que saquemos las conclusiones políticas, psicoanalíticas o de cualquier otro orden. Pero lo que ofrece el espectáculo como materia inmediata es la relación de los cuerpos, el comportamiento de unos individuos concretos —la línea ha sido establecida en las improvisaciones de los ensayos; de hecho, sin embargo, se conserva abierto un margen que puede alterar las representaciones— en una situación límite dada. Los golpes y el sufrimiento son reales. El público, acongojado o exultante —depende de que predomine o no el componente sadomasoquista—, asiste

a la tortura sin poder marginarse, golpeados sus sentidos y su sensibilidad por lo que ve. El tiempo y el espacio dramático son el tiempo y el espacio reales. La vida de los actores es, durante el espectáculo, rigurosamente idéntica a la vida de los personajes...

¿Es este un buen camino? ¿Hasta qué punto no habrá en su posible rechazo la voluntad de no vernos vulnerados por su capacidad de penetración, de destrucción de nuestras «defensas»? ¿Cómo deberá ser entendido ese «malestar» que muchos sentíamos viendo al RAT, hasta el extremo de que algunos abandonaban la sala? ¿Es un «malestar» gratuito y circunstancial, o es un malestar que opera luego en nosotros como una fuerza reveladora de la realidad?

Que todos nos resistamos a sufrir o a ver sufrir es lógico. El problema está en aceptar cierto sufrimiento como una forma de conocimiento. ¿Era este el caso del RAT? No creo que la respuesta pueda ser concluyente. Me remito, para no repetirme, a lo que decía en un anterior comentario sobre las relaciones entre Arte y Revolución. En ciertas sociedades, el RAT sería una revelación de lo que el poder oculta bajo el triunfalismo sistemático, bajo la idea de que el mundo, tal y como está, es respetable. Para los que viven en una sociedad con la violencia al descubierto, la violencia elaborada del grupo inglés perdería su sentido. En tales contextos, la «relación sensorial» con la violencia inmediata, el protagonismo de los cuerpos y los rostros torturados, es cosa cotidiana. Lo que importa es entonces descubrir las razones sociales de esa agresión, destruir el sentimiento de que forma parte inevitable de la naturaleza humana, para, en cambio, detectar sus causas y combatirlas.

A esta perspectiva conscientemente crítica pertenece el trabajo del Gran Teatro, de Roma. El grupo gira un poco en torno a Carlo Cecchi, director, adaptador y actor de mucho interés. Sus obras programadas eran «Tambore en la noche», de Brecht, y «Los baños», de Mayakovski. La primera la ofrecieron íntegramente, en una versión impecable, ajustada a la más exigente ortodoxia formal brechtiana, aclarando sus líneas ideológicas con precisión, imponiendo a cada personaje el «gestus» social adecuado, estudiando con imaginación y detalle los elementos ambientales, alcanzando, en fin, un punto de rigor y precisión encomiables, aunque no faltaran espectadores,

acostumbrados ya a un teatro que no les pide reflexión, sino una percepción inmediata, que consideraran demasiado «escolar» la representación. Algunos, dando el triple salto mortal, incluso aseguraron que los italianos «habían asesinado a Brecht», quizá pensando que si Brecht era tan bueno como se dice, no podía ser tan sombrío. Pero —¡qué le vamos a hacer!— «Tambore en la noche», o el compromiso de boda de unos burgueses prósperos, la noche en que regresa de improviso, tras varios años de cautiverio, el antiguo novio de la muchacha que va a casarse, lo es. Sombría, agria, feroz, sórdida, ajustada a un pensamiento muy preciso —la significación social de cada personaje en un momento decisivo de la moderna historia de Alemania—, que los italianos consiguen desentrañar. Quizá en algún aspecto —como el de la interpretación del propio Cecchi en el próspero y prefascista padre de la novia, un claro antecedente del industrial de «Los secuestrados de Altona», de Sartre— el montaje y la delineación de personajes pequen un poco de respetuosos, de excesivamente elaborados. Inquieta, sin embargo, ver que para ciertos espectadores, ganados por el tono «inmediato» del teatro artaudiano, la reflexión solicitada por Brecht sea cargante y esté fuera de lugar. Lo que viene a dar fe de uno de los más serios peligros de la mitificación de lo orgánico, confundido con lo simplemente irracional o somático, en vez de intentar dar al término un valor de totalidad.

Con «Los baños», obra alzada, como es sabido, por Mayakovski contra la burocracia del partido comunista, en una etapa soviética, hicieron los italianos algo genial, con independencia de que fuera más o menos justo. Al parecer —y quizá la suspensión de todos los espectáculos el primero de mayo influyó en ello—, la organización rebajó el número de representaciones previstas de «Los baños» y las trasladó de un teatro técnicamente bien dotado a una de las carpas; al grupo italiano le sentó mal la medida y optó, sin preaviso alguno a los espectadores, por representar la obra normalmente hasta el primer «climax» antiburocrático; entonces, en los versos que precedían a cada escena, cambió la burocracia del P. C. por la del Festival, y la compañía, seguida del público y precedida de los músicos que intervenían en el montaje, abandonó la carpa y se dirigió, con paradas dedicadas a divertidas improvisaciones, hasta

las mismas oficinas de la dirección del Festival. De una representación de Mayakovski saltaron a un verdadero teatro de calle y de participación sin la menor dificultad, lo que vuelve a colocarnos sobre la única vía razonable: la necesidad de trabajar con una lucidez dialéctica que nos lleve a descubrir las formas teatrales que mejor corresponden al que se quiere expresar, cuándo, a quién y para qué.

Finalmente, de un tercer Occidente, de la desarrollada Europa del Norte, apareció una compañía de Finlandia. Lo que en un bloque era cautela, recurso a los temas clásicos e «indiscutibles», claves para hablar de lo que no se habla, y, en el otro, enfrentamiento radical entre dos serias expresiones del «teatro orgánico» y el «teatro épico», era en esta tercera Europa —al Este cabría establecer otras áreas diferenciadas entre sí— un teatro reformista, lleno de serenidad y de ingenio. Componían el grupo dos actores y dos actrices, además del pianista. Ante un sencillo biombo de tela de saco, mezclando el texto a las canciones y expresivos recursos de la mejor pantomima, se contaba la historia de un traficante de drogas y de los serios problemas del grupo de muchachos que las consumían. Naturalmente, los cuatro actores interpretaban todos los personajes, cambiándose de ropa, incorporando un sombrero, a veces un bigote, todo ello escondido tras el biombo. La tesis última era que había que luchar contra todas las causas de alienación, siendo un contrasentido liberarse de las antiguas para caer en otras nuevas, entre las cuales estaba la droga. El espectáculo era imaginativo y racional. La droga no era condenada en nombre de ningún moralismo. Se explicaban, simplemente, las consecuencias de su uso. Y para que no hubiera dudas sobre el pensamiento de la obra, al final, cuando el padre acudía a la clínica para proteger a su hija drogadicta, ésta le acusaba de encarnar un tipo de relación autoritaria y emocional, inestable y retórica, que debía ser rechazada con tanta firmeza como la misma droga. Era la propia razón y no el consejo paterno lo que libraba al personaje de la «hierba».

¿No parece responder una obra como ésta, en su tema y en su sencillez, a un mundo distinto al que llevaron a Nancy los otros países occidentales? Y es que, además de los vientos del Este y del Oeste, hay que hablar de los refrescantes vientos del Norte y de los muy secos que soplan del Sur... ■ J. M.