

*Cuando elijo  
un pantalón quiero que me  
sienta bien y que la raya no se  
pierda. La americana, así la elijo  
por color y por moda. ¡Y luego resulta  
que son Terlenka! El éxito es total.*

CON PANTALÓN Y AMERICANA

**Terlenka**®

*¡Usted tranquilo!*

## la rebelión de la escena

El siglo XX ha planteado, en lo que al teatro se refiere, dos cuestiones: la necesidad del «engagement», o compromiso del autor con la transformación de la sociedad, y la necesidad de valorar y desarrollar todos los elementos no literarios.

Por la primera exigencia, hemos pasado de un teatro servil, tímido, dulcemente escrito y de casos particulares a un teatro mucho más integrado en los problemas y conflictos colectivos, y, por tanto, más áspero, más rico, más dispuesto a responsabilizar al espectador. Por la segunda exigencia, se ha perdido el concepto del actor-ilustrador, del director-ilustrador, del escenógrafo-decorador, para sostener que los actores, el director y el escenógrafo no existen para hacer audible y agradable un texto, sino que el escenario los incorpora como elementos creadores.

Resulta interesante preguntarse si hay alguna relación entre ambas exigencias. Es decir, si la petición de un teatro más integrado en el proceso conflictivo de la sociedad y la demanda de un teatro «menos literario» y más atento a la expresión corporal y escenográfica, son cosas que han surgido separadamente o ligadas entre sí.

Desde una perspectiva un tanto simplona cabría sostener que el primer punto corresponde a la «ética» y el segundo a la «estética». A lo que, según ciertos prejuicios aún más simplones, habría que añadir que la primera es una preocupación de signo progresivo y la segunda una preocupación de orden formalista, es decir decadente, es decir regresiva o reaccionaria. El debate ideológico, el responder con una determinada y opuesta argumentación a las argumentaciones del teatro pequeño burgués, sería, según esto, la manifestación «progresista» del teatro, mientras quedaba en manos de dudosos y extraños personajes la siempre ambigua «rebelión formal».

Es necesario rechazar violentamente este esquema crítico. Fondo y forma son en arte, y, por tanto, en teatro, aspectos indisolubles. La necesidad de decir una determinada cosa es la que produce una determinada forma. El teatro-ilustración, el teatro literario, es el producto de una serie de necesidades de la pequeña burguesía; rebelarse contra las ideas de este teatro implica, pues, el rebelarse contra sus formas.

Y ¿por qué las estéticas regresivas o conservadoras han dicho tantas veces que el teatro es fundamentalmente literatura?

He aquí una pregunta interesante. Porque no basta decir que el teatro literario corresponde a una ideología contra la que expresamos nuestra disconformidad. Hemos de saber, o intentar saber, por qué esa ideología ha elegido el teatro literario, el hecho escénico como ilustración más o menos sensible de un texto. Hemos de decidir si las nuevas concepciones sobre el hecho escénico frente a la idea tradicional de la representación, responden a una pura divergencia estética, a una nueva moda, o, por el contrario, si esta oposición entraña una lucha más profunda y más seria.

Mirando hacia atrás sin ira es muy fácil descubrir las complejas maldiciones sociales que siempre han pesado sobre el actor y aun sobre el hecho teatral. El mundo tiene «su orden» y, en principio, el actor lo subvierte, tanto desde la escena como en su vida privada. El actor viaja más que nadie —pensemos en la significación e importancia histórica del nomadismo de los actores en las viejas épocas en que casi nadie viajaba—, no acepta el orden familiar tradicional, vive a otras horas, se margina y aparta de una serie de convenciones respetables. Y, en el escenario, propone nuevos signos, da nuevas soluciones a los problemas, pasa de rey a criado, llora o ríe en público. El actor ha sido, en suma, un elemento magníficamente perturbador y estimulante.

Por eso no hubo actores profesionales dentro del orden del Medioevo. Por eso los maldijo y persiguió la Iglesia medieval. Por eso, a través de los siglos, han sido mirados con recelo, y en Madrid, hace un par de años al menos, había un colegio que no aceptaba a los hijos de los actores.

Aristóteles, en su Arte Poética, decía que la «perspectiva» y la «música» eran los últimos elementos de la tragedia. Para él, en realidad, la tragedia era una obra de los poetas, de los escritores, y el arte de representar correspondía a un estadio posterior. Aristóteles no se ocupa para nada de los actores. Y la escenografía —la perspectiva, como él dice— cumple una función de adorno. «La perspectiva es, sin duda, de gran recreo a la vista, pero la de menos estudio y menos propia de la poética, puesto que la tragedia tiene un mérito aún fuera del espectáculo y de los farsantes. Además que el aparato de la escena, es obra más bien del arte del maquinista, que no de los poetas».

Esta subvaloración del «hecho teatral», de los elementos derivados de la representación, ha tenido, a través de los siglos, un carácter sociopolítico muy claro. Poner al autor por encima del actor implicaba: 1) Dado que la expresión literaria ha sido —y aún es— propia de clases ilustradas, es decir, bien situadas, es decir, conservadoras, el magnificar al autor equivalía a retener la creación teatral dentro de los términos de clase. 2) Por la misma razón, los destinatarios de un teatro literario eran solamente los miembros de esa clase. 3) La sobrevaloración del texto permitía —permite asimismo el control del hecho teatral, el dominio a priori de lo que va a suceder. Reducido el hecho teatral a la «puesta en pie» de un texto, el examen de ese texto, su aprobación o censura, permiten convertir el teatro en una actividad domada.

Frente a esto, la potenciación de la expresión corporal, de la proyección personal de los actores, de la capacidad creadora del director y del escenógrafo, abre no sólo un margen de «imprevisión», sino que entraña una comunicación más total con cualquier tipo de espectadores. Los del Bulhulu aseguran, tras montar su programa Brecht en nuestro Nacional de Cámara, que la «expresión corporal» es el lenguaje del Teatro Popular. Su opinión encaja perfectamente en mi argumentación. Si aquí no hemos participado de los movimientos teatrales encaminados a valorar la capacidad «creadora» del hecho escénico es, llanamente, porque nuestro teatro ha sido reaccionario y clasista.

De ahí la importancia que tiene el hablar, al fin, de las formas de expresión teatral, conscientes de que no se trata de una desviación estética. ¿Cómo no recordar, por ejemplo, el «Arlequín», del Piccolo?

JOSE MONLEON