

EL OFF-OFF

BROADWAY

He visitado algunos teatros (?) del «off-off Broadway». Están en los lugares más increíbles, aprovechando edificios ruinosos que pueden alquilarse por poco dinero. En otras ocasiones se limitan a ocupar un salón o una parte del que, a veces, es uno de esos hoteles, con grandes salas comunales, donde por poco dinero duerme el lumpen de Nueva York. A menudo, ante casas cerradas y sucias, con letreros polvorientos anunciando que se alquilan, los que me acompañan me dicen que allí, durante cierto tiempo, hubo tal o cual teatrillo que al final fracasó. Otras veces me señalan esquinas donde actúan periódicamente teatros callejeros.

El conjunto no puede ser más heterogéneo. Son los espacios del «off-off Broadway», el laboratorio teatral más activo del mundo.

Los niveles del teatro de Nueva York

Primero fue Broadway, con sus grandes y hermosos teatros, las fachadas luminosas y unas necesidades económicas verdaderamente exorbitantes. Que Broadway fuera conquistado por la comedia musical y que una serie de gentes con talento se dedicaran a ese género es completamente lógico y explicable. Hay en la comedia musical una espectacularidad, una necesidad de perfección técnica, un vitalismo elemental, un ritmo y una levedad de pensamiento que parecen cuadrar perfectamente al modo de ser y ver la vida de un amplio sector norteamericano. Incluso las calles que forman parte de lo que se entiende por Broadway —un fragmento de la avenida de ese nombre, con las manzanas inmediatas de las calles que la atraviesan— poseen un «clima» de comedia musical, de manera que uno sentiría la existencia de algo contradictorio si entre tantos luminosos, tantos cines pornográficos, tanta tienda de discos, tanto restaurante y tanto transeúnte alborotado y lleno de prisa, anunciaran tragedias o serenos dramas sobre la realidad. El mismo Broadway tiene, pues, algo de escenografía para una gran comedia musical, a la que

los teatros añaden la orquesta y la disciplina coreográfica.

Naturalmente, el nivel de la comedia musical —que generalmente cumple, con el aparato propio de la cultura norteamericana, una función social parecida a la del teatro de boulevard en Francia— no puede ser aceptado por una serie de sectores. Surgen los fenómenos del Lincoln Center y de los teatros empeñados en mostrar una dramaturgia de interés. Son los teatros que invitan a Alan Bates, a Melina Mercouri —que acaba de sufrir un rotundo fracaso con su «Lysistrata»—, o donde Miller acaba de estrenar «La creación del mundo y otros negocios», y en los que se intenta jugar la baza de la calidad detrás de grandes fachadas luminosas, arriesgándose a los elevados presupuestos.

Hasta ahí, Nueva York ofrecería un cuadro semejante al de infinitas ciudades de medio mundo, donde la intrascendencia y la ambición «cultural» se disputan los escenarios y los espectadores formados por la costumbre.

El fenómeno empieza a ser particularmente neoyorquino —aunque no falten paralelos en otras ciudades de fuerte movimiento teatral— cuando se entra en el mundo del «off-Broadway», que, naturalmente, no supone una simple calificación urbanística, sino la referencia a un concepto del teatro distinto al de Broadway. Los teatros son ya mucho más pequeños, los costes de mantenimiento menores, y la libertad, por lo tanto, proporcionalmente mayor. Del «Jesus Christ Superstar», gran atracción anunciada incluso en los laterales de los autobuses, se pasa al «GoodsPELL», mucho menos espectacularista, menos blanda y formalmente más audaz. Del público sonriente, vestido de un modo tradicional, de edad media más bien madura, al público heterogéneo, joven y vestido con cierta fantasía.

Pero el «off-Broadway», cuya sede fundamental está en el Village, sufrió con el tiempo el «peso» de cierta institucionalización. Broadway y «off-Broadway» vinieron así a ser considerados por algunos, en vez de dos polos antagónicos, los platillos complementarios de una misma balanza. De ahí este «off-off Broadway» alzado como un intento más de escapar a las convenciones socioculturales y económicas del sistema. Aunque luego las necesidades económicas y los límites del aforo obliguen a cobrar por las localidades precios incluso más altos a los que rigen en Broadway.

Este agobio económico sería uno de los problemas. De la necesidad de dinero vendría la subsiguiente necesidad de anunciar los espectáculos en los medios de información puestos a su alcance, y, en definitiva, de «integrarse» a la vida teatral de la ciudad. El «off-off», a decir de algunos, comenzaría a sentirse demasiado dentro y a considerarse ridículos sus dos gloriosos prefijos. ¿Qué hacer? ¿Crear un «off-off-off Broadway», como oír decir a alguien? Sería un curioso modo de hacer historia, señalando con cada nuevo «off» la entrada en un nuevo período. Pero acaso, ¿no será esto una ingenuidad?, ¿no será un poco ridículo querer que, en un momento dado, coexistan etapas teóricamente sucesivas para así poder elegir en cada instante con arreglo a nuestras necesidades ideológicas y emocionales?

Lo de los «off» está bien a título indicativo. Pero Broadway, «off-Broadway» y «off-off Broadway», como cuantos nuevos «off» pudieran inventarse, forman parte de un todo único, que debe ser examinado como tal. Lógicamente, cada sector elige el tipo de teatro que más le interesa y mejor armoniza con sus ideas y su situación social, pero los distintos planos se intercondicionan

y explican entre sí. El hecho de que los grandes éxitos del «off-off Broadway» suelen pasar al «off-Broadway», como es el caso del Teatro del Ridículo, debiera ser bastante significativo.

El «off» y el «off-off» representan dos niveles de producción y, por tanto, de libertad. Dos manifestaciones, tibia la primera, radical la segunda, de un teatro de ruptura frente a Broadway, pero explicables, como el mismo Broadway, dentro de los conflictos y necesidades de una misma sociedad.

Un espectáculo «off-off Broadway»

Quiero dejar para un reportaje aparte el caso de La Mamma, el más importante teatro «off-off Broadway» y un fenómeno de mucho interés dentro de las perspectivas generales del teatro de nuestros días.

En cuanto a una referencia a todo el «off-off Broadway» sería difícil y no sé si oportuna, porque a menudo destacan espectáculos de autores desconocidos en España o trabajos en equipo cuya explicación resultaría oscura y prolija. Podríamos señalar, buscando huellas familiares, que se estaba realizando una especie de festival dedicado a Samuel Beckett o que tenía mucho éxito un recital con canciones de Kurt Weill. O, por citar nombres españoles, que se había hecho algo de Arrabal hacia poco y que ahora, en lengua castellana, se presentaba «El asno», de José Ruibal, y una «La casa de Bernarda Alba», de García Lorca, con la novedad de hacer comparecer a Pepe el Romano entre los personajes visibles del drama.

De lo que yo vi —dejando aparte a La Mamma—, lo mejor fue «The bar that never closes» («El bar que nunca cierra»), cuyos autores, por diversos conceptos, son Louisa Rose, John Braswell, Tom Mandel y Marco Vassi. La dirección era de John Braswell y el espectáculo había conseguido su «propio» teatro después de ser estrenado triunfalmente dentro del repertorio de La Mamma.

El teatro en cuestión era el Astor Place Theatre, de unas ciento y pocas localidades, con escenario sin embocadura ni te-



Un momento de «El bar que nunca cierra», uno de los últimos éxitos del «off-off Broadway». Tema: la soledad del hombre en una sociedad sin compromiso.

JOSE MONLEON

lón. Parte de la luminotecnia eran unas lucecitas que recordaban a las de los árboles de Navidad, supongo que con ánimo de aprovechar irónicamente la decoración de estas fechas. El tema, un tanto abstracto, era el de la soledad, entendida como una de las consecuencias de la vida moderna. Los personajes intentaban confundir su sexo, reducidos todos ellos —hombres y mujeres— a Charlots maquillados de forma expresionista. No había ningún desnudo —en Nueva York, donde por 25 centavos se pone en marcha una máquina con cine porno, el desnudo ha perdido todo carácter «agresivo»; el uso del desnudo tal como se hace en otros lugares, con ánimo provocador, es en Nueva York una ingenuidad y una torpeza de mal gusto; el desnudo hay, en fin, que «justificarlo» para no caer en la pornografía elemental—, aunque sí una serie de referencias y escenas de carácter sexual. La escena final, apoyada como casi todo el resto en una canción, tenía una pureza dolorosa, como si los personajes, después de «vivir intensamente», hubieran comprendido que era necesario volver a los

sentimientos sociales para salvarse de la soledad. Compromiso con la pareja, lealtad, amores para toda la vida, una patética demanda de serenidad, eran los elementos ideológicos y emocionales de la conclusión del espectáculo. La cosa es importante por significativa, ya que no se trata de un espectáculo críticamente piadoso, como pueda serlo el «Goodspell», sino de un trabajo lleno de sinceridad y fermentado en el mejor espíritu del «off-off Broadway».

Por lo demás, el espectáculo está lleno de imágenes audaces, nada timoratas, que hacen más auténtica su reflexión última. Sus autores y sus intérpretes son gente joven, muy ligada a los procesos de la juventud norteamericana.

La influencia del «kabarett» es muy curiosa, sobre todo después de haberla ya detectado en el «Pippi» de Bob Fosse. Supongo que será fácil encontrar otros antecedentes, pero el primero que le viene a uno a la memoria es el de la película «Cabaret», basada en una comedia musical del mismo título. Tanto «Cabaret», como «Pippi», como «The

bar that never closes» parecen respirar, a distinto nivel, una misma preocupación por salvarse del falso vitalismo, del activismo vital, que no es lo mismo que la vida. Confusión que si es importante desenmascarar dentro de la civilización contemporánea, lo es más aún dentro de una sociedad como la norteamericana. La conclusión sería casi de orden sartriano. La libertad debe ser utilizada para comprometernos, puesto que una disponibilidad permanente conduce a la destrucción individual y a la consolidación de minorías organizadas que se aprovechan de nuestro activismo irreflexivo, de nuestra apología del instinto individual, para organizar políticamente su reflexiva tiranía.

«The bar that never closes» está concebida como una sucesión de «sketches» musicales. Y es una visión de Nueva York desde el café del Village en que se reúnen todos los artistas del «off-off Broadway».

Libertad, libertad

En última instancia, el teatro de «off-off Broadway» es un testimonio más de las posibilidades

de un teatro en libertad, de un teatro responsable y no dirigido. En nuestro país, ni siquiera serían posibles la mayor parte de sus salas, obviamente en pugna con nuestra reglamentación de los locales de espectáculos. Son teatrillos que resultan laboratorios ideales, por su bajo costo de sostenimiento y su régimen de trabajo. Equivocarse no es demasiado grave, lo que permite acertar muchas veces.

Pienso en lo que significarían estos locales para nuestro Teatro Independiente, ahogado tantas veces por la discontinuidad de su trabajo. Aunque, claro está, la cosa no se reduce a reconsiderar los reglamentos de las salas de espectáculos ni las disposiciones que condicionan las actividades de estos grupos. El fenómeno del «off-off Broadway», uno de los más vivos y más serios de todo el teatro de nuestros días, sólo es posible cuando la audacia y la libertad no sólo no escandalizan, sino que se consideran una necesidad. Para llegar incluso, como dicen los muchachos de «The bar that never closes», al compromiso y a la entrega, a la elección de la lealtad. ■