

Con el director de "Hair" y "Jesucristo Superstar"

LA COMEDIA MUSICAL AMERICANA

Tom O'Horgan es, probablemente, el hombre más representativo de ese "off-off Broadway" que consiguió saltar más de una vez a los grandes teatros de la ciudad. Actor, director, dramaturgo y compositor, se refugió en La Mama a comienzos del 60, abandonándola por una divergencia de criterios con Ellen Stewart, su eterna directora. O'Horgan creía que La Mama debía ser cada vez más exigente con sus espectáculos, desarrollando un proceso continuo a partir de una o dos compañías; Ellen, en cambio, prefería abrir su local a todo el experimentalismo norteamericano, sin establecer criterios previos que pudieran excluir a cualquiera de sus grupos. Así que Tom O'Horgan se marchó de La Mama, aunque volviera a colaborar con la Stewart en el 75, dirigiendo "Spring rites", para ayudarla a salir de su grave crisis económica.

De antes del 69 son sus montajes de "Tom Payne", "Fritz" y "Hair". Posteriores el de "Jesucristo Superstar" y "Lenny", ambos ya para el teatro de Broadway. Y decir que ha dirigido estos espectáculos significa que ha tomado parte decisiva en su conformación, celebrada en más de medio mundo.

A Tom O'Horgan le he visto trabajar en los ensayos de "The Leaf People", de Dennis Reardon. Se habían cubierto ya muchas jornadas de trabajo y los actores aún no habían dicho una sola palabra de la obra. Era la materia plástica, las imágenes visuales y sonoras lo que constituía la preocupación creativa de Tom O'Horgan y lo que debe tomarse como una característica del teatro "off-off" neoyorquino frente a la perfección mecánica de la comedia de Broadway. No es que la forma teatral se desarrolle de espaldas al texto, pero aquélla es en sí misma algo complejo y orgánico, en cuyo ámbito la palabra se integra. Quien haya visto "Hair" —e incluso "Godspell"— sabrá lo difícil que es hacer un análisis serio del trabajo a partir de nuestros habituales patrones ceñidos al examen literario. Al margen de cualquier resultante ideológica —sin que eso signifique que eso sea irrelevante—, el teatro musical americano aspira a una comunicación distinta, menos conceptualista y más sensorial. A Tom O'Horgan le pregunto de dónde nace esta poética y hasta qué punto no ha sido asimilada y empujada por el éxito, y la subsiguiente trivialización publicitaria, de Broadway y de todos los Broadway del mundo...

TOM O'HORGAN.—Nuestra comedia musical conservó aún cierto interés

en los años cincuenta, en la época de Cole Porter. Luego se adocenó, se hizo más burguesa y dejó de tener realmente que ver con la vida americana. En la década del sesenta, muchos nos rebelamos; y, por ejemplo, yo monté "Hair" como expresión de esa rebeldía. Aquello fue, en efecto, digerido y trivializado; y ahora hay que volver a la carga. Lo que en un momento dado fue rebelde, ha dejado luego de serlo. Basta pensar en todo nuestro movimiento de protesta de los años sesenta, que pudo ser válido, pero que, sobre todo, sirvió para beneficiar a las compañías editoras de discos.

José Monleón

J. M.—¿Cuál fue la raíz de esa rebeldía?

TOM O'HORGAN.—Hoy se celebra la muerte en todas sus formas: desde el asesinato y el robo al aburrimiento. En realidad, el aburrimiento es la forma teatral de nuestros días. Y eso a mí me parece una crisis de la inteligencia y una victoria del pensamiento reaccionario. La naturaleza es un péndulo entre la fertilidad (todas las formas de creación) y la muerte. Ambos puntos son importantes, pero cuando se rompe el equilibrio se produce el desastre, y yo creo que ahora estamos viviendo en el área de la muerte.

J. M.—Sin embargo, los Estados Unidos se presentan oficialmente como la gran sociedad vital y democrática.

TOM O'HORGAN.—En este país, la represión adopta unas formas especiales. Por ejemplo, dándote tanta libertad que ninguna voz tiene significado. Hace cuatro años, siendo Nixon Presidente, escribí una obra sobre Lenny Bruce. Como usted sabe, Lenny fue un gran crítico de la política norteamericana en los años más duros de la guerra del Vietnam. Y murió trágicamente sentado en el water, cosa que aprovechó la reacción para hacer fotografías y tratar de destruir su figura. En el setenta yo consideré oportuno recordarlo y presenté su muerte de la siguiente manera: aparecía la conocida montaña donde están esculpidos los rostros de los fundadores de la nación, pero ahora con las caras de Truman, Kennedy, Eisenhower y Johnson, nuestros últimos Presidentes. Al final, la montaña se abría y dentro aparecía el water donde moría Lenny. Es decir, víctima de la gran porquería política de

nuestro tiempo. ¡Y eso dicho de un modo concreto, con rostros concretos, en uno de los convencionales teatros de Broadway! Pues bien, desde la Casa Blanca me mandaron una carta felicitándome, lo que expresa un "bueno, ¿y qué?" muy significativo. Nuestro Gobierno ha castrado la fuerza política del pueblo. Y al mi trabajo ha ofendido tantas veces a la prensa es por lo que hay en él de energía, de estímulo a vivir. En Estados Unidos, una obra aburrida, de cualquier tendencia, se perdona. Pero yo creo que nuestro trabajo nació con la voluntad de golpear el conformismo de nuestra gente. En

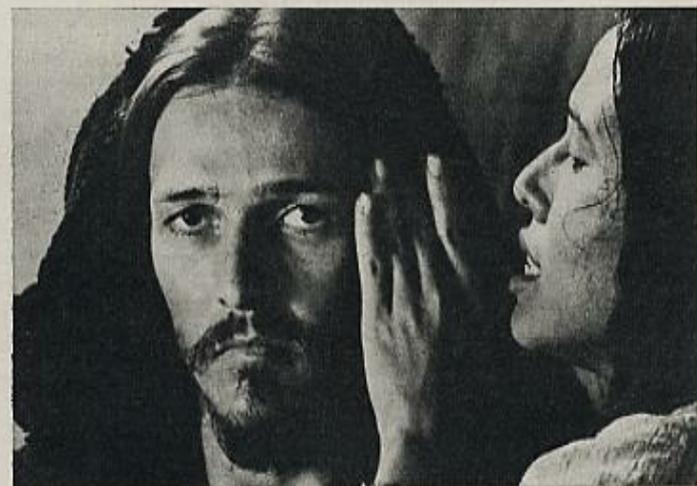
todo caso, la dimensión política de mi trabajo se deriva de mi aspiración a celebrar la mejor parte de la vida. Creo que todas las facetas de la vida humana son políticas, pero no acepto que la política sea el objetivo del teatro. Toda forma de comunicación —y el teatro lo es— es un instrumento político, pero no una manera de instruir didáctica e inmediata. El teatro cambia nuestra vida, siempre que no se empeñe en ordenarla desde el escenario.

J. M.—¿Cuál sería el sentido de "The Leaf People", su inmediato montaje, en ese discurso?

TOM O'HORGAN.—Creo que es una obra profundamente crítica. Aborda el problema de la influencia cultural blanca en una comunidad indígena, concebida esta última como una abstracción. Esta influencia introduce poco a poco cosas extrañas a esa comunidad; en

principio, consigue destruir la estructura de poder que caracterizaba a ese pequeño mundo, y, al final, acaba por destruirlo todo. La obra trata de muchas cosas, pero se centra en cómo la fatalidad invade un mundo pequeño que no tiene la posibilidad de escapar. El personaje "invasor" tiene intenciones generosas y procura hacer el bien, pero, en realidad, destruye a los indios; hay otro personaje malo, que se aprovecha conscientemente de la situación; y un joven médico que llega a la tribu con un magnetófono y varias "cassettes" de los grandes cantantes americanos modernos. Al final de la obra, cuando todo ha terminado, lo único que permanece es el magnetófono. El nuevo jefe de la tribu —que mató a su rival y es ahora el cacique— lo adopta como signo de poder...

J. M.—Para mí es una parábola de clara significación histórica. Y creo que el hecho de que tanto el autor de la obra como usted la rehúyan hablando de la "fatalidad", expresa una situación norteamericana precisa: el sentimiento de que la política internacional del Gobierno está fuera del criterio y la comprensión general. Lo que conduce, en un marco que declara teóricamente su carácter democrático, a recurrir a argumentos tan incontrolables como la fatalidad o el destino. El triunfo del magnetófono y la destrucción de la comunidad indígena parece una alegoría precisa sobre el triunfo de la tecnocracia y los intereses de una cultura sobre otra. Creo que es un conflicto moral y político muy claro: la situación de una pequeña comunidad frente al imperialismo. Aunque, a veces, los que venden máquinas digan que quieren salvar a quienes las compran. ¿He entendido bien la obra?



"Jesucristo Superstar", en su versión cinematográfica (Norman Jewison).



Fotograma de "West Side Story", de Robert Wise.

TOM O'HORGAN.—Creo que sí. Aunque el triunfo del magnetófono no supone que la tribu se haya tecnificado o enriquecido, puesto que sigue viendo en el aparato algo mágico. Por eso se trata de un virus que acabará destruyendo la cultura de esa comunidad indígena y, finalmente, a la comunidad misma.

J. M.—Si tuviera que hablar de "Hair", "Jesucristo Superstar", "Lenny" y "The Leafe People", ¿qué tipo de constantes señalaría?, ¿cuál es la reflexión dominante?

TOM O'HORGAN.—No estoy seguro de que las tres primeras obras que me cita correspondan a mis mejores trabajos, aunque sí sean, por haber alcanzado gran éxito en Broadway, las que han contado con una mayor publicidad. Incluso diría que las cosas más importantes que yo he hecho las conoce poca gente; sólo quienes han seguido el trabajo del "off-off". En este país surgió un grupo, del que yo formé parte, que luchó y atacó con violencia a Broadway, y que quizá ahora necesita tomarse un poco de respiro. Después de la batalla hay que dar un paso atrás para reagruparse y preparar un nuevo ataque a través de nuevos caminos. Ese sería el punto en que se halla nuestro proceso. "The Leafe People" plantearía, con respecto a espectáculos anteriores, una mayor sutileza política y la voluntad de alcanzar unos efectos más sublimales y menos explícitos.

J. M.—¿Por qué montó "Jesucristo Superstar"?

TOM O'HORGAN.—La razón fue la siguiente. En este país tenemos dos clases de teatro, sin contar el cine, que, por lo demás, me parece muerto en Norteamérica en estos momentos. De un lado, tenemos en Nueva York el teatro de Broadway, el del "off", el de "off-off" y el de las distintas minorías culturales (negros, hispanos...); a ese ámbito pertenece, por ejemplo, la obra que estoy montando ahora. Pero hay otro teatro, socialmente más amplio e importante, aunque artísticamente no lo sea. Es un teatro que quizá no valga mucho como arte, pero que llega a muchísima gente: es el que podríamos

llamar "teatro rock", expresado a través de grandes conciertos, que a mi me parecen una forma de teatro, aunque no muy desarrollada. Hay muchos artistas del "rock" que en sus conciertos lo que hacen es teatro. Nosotros hemos estado tratando de hacer obras teatrales para conseguir la misma resonancia. Cuando yo oí por primera vez "Jesucristo Superstar" era en un concierto al que asistían alrededor de veinte mil personas; el hecho de que existan públicos de esa magnitud para oír y ver los "conciertos de rock" me parece algo fantástico. Por ejemplo, cuando Mick Jagger vino a Nueva York a dar una semana de "conciertos" llenó una sala de cuarenta y cinco mil espectadores durante todas sus actuaciones. El hecho de que los llamados "hombres de teatro" no estemos trabajando para todo ese público me parece irresponsable y trágico. Por mi parte, el año pasado hicimos una obra, "El sargento Piper", pensada atentamente para ese público, en un local de Nueva York que tenía treinta y siete mil asientos y al que asistió una masa que en su ochenta por ciento jamás había ido al teatro. Desgraciadamente, el espectáculo no ha podido montarse fuera de Nueva York y, por tanto, confrontarse con el gran público del país.

J. M.—¿En qué medida su reflexión presupone la idea de que el teatro ha de ser popular?

TOM O'HORGAN.—Yo creo que, en efecto, el teatro ha de afectar a grandes públicos y que una sociedad que carece de un teatro popular no anda bien. En los Estados Unidos no tenemos espíritu de comunidad, no somos religiosos, no somos políticos, ya ni siquiera hacemos manifestaciones en las calles, no tenemos fiestas populares como, por ejemplo, el Carnaval de Río; no hay lugares —fuera de los acontecimientos deportivos— donde podamos encontrarnos. Y eso es grave para una sociedad. De ahí el valor potencial del teatro y la importancia que yo doy a esos espectáculos "rock" capaces de interesar a grandes sectores.

J. M.—Yo creo que ni siquiera ahora existe en los Estados Unidos conciencia de la enorme importancia que tuvo la larga estancia del Living en Europa. En muchos países europeos, su propuesta de vida y de teatro "de grupo" tuvo, frente a la rutina conservadora, el valor de un símbolo. Aquí, en cambio, si uno habla del Living en un curso de humanidades, se encuentra con la sorpresa de que la mayoría de estudiantes o lo desconoce o lo cita como un grupo, más o menos excéntrico, de drogados o de locos.

TOM O'HORGAN.—Esto se sabe a que el tipo de teatro que proponemos nosotros no tiene nada que ver con los criterios del "establishment", y, por tanto, tampoco servimos para que los profesores hagan su carrera estudiando nuestro trabajo. Y esto se explica. Sobre Judith Malina quizá no se puedan escribir muchos libros. En cambio, cabe escribirlos a millares sobre los temas oscuros del siglo diecisiete.

J. M.—Desde hace tiempo, la comedia musical americana ha tomado un tono pequeño burgués, un perfeccionismo rutinario, que la distancian más y más de ese papel que pudo tener en otras épocas. ¿En qué momento y en función de qué circunstancias se produce esa regresión en el musical americano?

TOM O'HORGAN.—Podría citar el momento en que yo tuve la impresión de que eso sucedía. Seguramente venía ocurriendo desde algún tiempo atrás, pero yo lo detecté cuando se estrenó la comedia musical titulada "Cómo tener éxito en los negocios"; la idea y el tema de la obra reflejaban ese cambio. El compositor era excelente y había hecho antes cosas interesantes, pero la comedia a que ahora nos referimos reafirmaba la fórmula de escribir musicales con notas, ritmo, palabras y vacío.

J. M.—¿Cabría establecer una relación entre esa "caída" de la comedia musical y el fenómeno represivo conocido con el nombre de macarthismo?

TOM O'HORGAN.—En efecto, todo corresponde al mismo período. Cuando acabó la segunda guerra mundial vivimos una etapa de entusiasmo y de alegría, que se refleja en obras como "West Side Story", que, en su momento, era muy buena y hablaba de algo que tenía interés para los norteamericanos. Hoy parece una obra ingenua, pero hemos de recordarla en el marco de su tiempo. En la época de McCarthy, aquella alegría se acabó; la vida teatral se congeló y los que tenían algo que decir se refugiaron en un trabajo "underground", que constituye la razón del nacimiento del "off" y, luego, del "off-off Broadway".

J. M.—Bajo otros supuestos, la situación se repite. Porque, en definitiva, la carga renovadora que, en su momento, propusieron "Hair" o "Jesucristo Superstar", ha sido totalmente asimilada y ambos espectáculos constituyen hoy un recuerdo más satisfac-

torio que inquietante para la mentalidad de Broadway.

TOM O'HORGAN.—¡Sin duda! Por eso tenemos que atacar de nuevo. Hay que comprender que "Hair" representó, durante años, una experimentación en iglesias, sótanos y fábricas, que Broadway no se tomó en serio. "Hair" se estrenó en uno de los locales de este teatro, pero, en realidad, para mí era una manifestación de grupo, paralela a las muchas que por entonces —generalmente en forma de "sontadas" en lugares estratégicamente elegidos— se hacían en el país. Hasta que un grupo del bajo Manhattan ocupó un local para hacer la obra y, un mes después, escuché cómo la alta burguesía afirmaba que "Hair" era uno de los espectáculos más curiosos y excitantes de Nueva York y llenaba la sala para contemplar a los bichos raros que salían al escenario. Pero lo importante es que en todo el mundo, y a pesar de esa "recuperación", en las casi cuarenta producciones que se hicieron de la obra —en otros tantos idiomas y, en siete casos, bajo mi dirección— se produjo el mismo fenómeno. Y fue que si los públicos adultos diferían de un país a otro, la juventud que hacía la obra era prácticamente la misma. Creo que el fenómeno respondió a la fuerza y a la vitalidad del espectáculo; y que eso es lo que tenemos que volver a encontrar. Volver a reunir a un grupo de gente, que se detenga, que piense y que encuentre el modo de proyectar sus verdaderos sentimientos.

J. M.—¿Cuál ha sido su papel de compositor en la moderna comedia musical?

TOM O'HORGAN.—Para mí no hay ninguna diferencia importante entre las "comedias musicales" y las obras sin música. El drama estrictamente literario es un invento del siglo pasado; porque el teatro clásico griego, el español, el inglés o el francés siempre han tenido música y en él nunca ha sido fácil separar al actor del bailarín, al cantante del músico. La persona era la misma y debía saber hacerlo todo. Y así es también la comedia musical americana en su mejor momento. Si uno considera las grandes formas del teatro oriental, de nuevo encuentra mezcladas la palabra, la música y la danza. La separación entre la "comedia musical" y el "drama" es un concepto abominable. Yo empecé en el teatro como un niño-actor y ello me llevó en seguida a estudiar música, canto y danza, que aparecen como partes de un todo. Nunca dirigiré una obra en que simplemente se hable.

Cordial, despegado de ese autocolto que uno descubre en los triunfadores, entregado a su trabajo, luchador y libre, el director de "Hair" me parece un buen testigo para que cada cual saque su propia conclusión sobre el pasado y el presente de una de las manifestaciones más genuinas del teatro norteamericano. Y sobre cuanto ha conformado su historia reciente. ■