

EN Caracas como en Tokio, en Nueva York igual que en Moscú, el teatro está en plena metamorfosis. Estos últimos meses he recorrido el mundo para asistir a la recreación de mis obras, y en todas partes he notado el mismo renacimiento de la escena: todo parece estar en crisis, salvo el teatro.

Hacia los cincuenta, en París, el teatro renueva el arte. Ionesco nos enseña, con su **Lección**, a hablar neoespañol; en compañía de Beckett esperamos a Godot, y Adamov nos subyuga con sus grandes y sus pequeñas maniobras. Ese teatro genial iba a provocar una sorpresa inmensa, pero las obras serían relegadas a salas microscópicas, los espectáculos no encontrarían subvención, serían ignorados o no gustarían. Por fin llegó Martin Estin, que decidió reagrupar la obra de esos tres autores, sumándola a la de Pinter, Genet, Albee e incluso a la mía propia, bajo un título abocado al éxito: teatro del absurdo. Ha pasado el tiempo, y resulta curioso comprobar que la expresión "es puro Ionesco" se aplica a una situación mezcla de humor y confusión. Igual que se dice "es puro Beckett" para describir ajustadamente un estado de miseria física y psíquica a la vez. El teatro "de vanguardia" o "del absurdo" no es, de hecho, sino un teatro más próximo a la realidad que el anterior, una realidad en la que se ilumina la cara oculta de nuestros instintos, de nuestras pulsiones (la parte no visible del iceberg), algo que nunca antes se había sacado a la luz con tanta precisión.

Hacia finales de los sesenta se viene a decir —palabras un tanto insólitas— que el teatro "descubre el cuerpo". He asistido personalmente a diversos simposios en torno a ese tema. ¿De qué se trata? El principal medio de comunicación, que en el teatro del absurdo había sido el verbo, el texto, iba a ceder el paso a otro modo de expresión, la imagen, el gesto, es decir, en cierta medida, el cuerpo. Quienes estudian ese teatro se interesan por los espectáculos del Living Theatre, de Grotowski, y por los míos propios. Todo comienza con los efímeros pánicos, con "U. S.", de Peter Brook; los "happenings" norteamericanos de Jack Smith y de Vaccaro; el **Paradise now**, del Living, y el **Cementario de coches** serían muy especialmente dos espectáculos de choque que harían época.

En plena sociedad de la abundancia, el poeta, el autor, el escenificador se sienten impulsados a la destrucción, y como presienten que el mundo lleva camino de perecer por superproducción, superpoblación y plétora, crean, consecuentemente, un teatro convulsivo, totalmente ajustado a la época. En



La palabra vuelve al teatro

ese momento es cuando se desencadena la histeria, cuando la palabra entra en agonía. El más caracterizado representante de esa tendencia es, sin duda, Jack Smith: su locura creadora le llevará a montar espectáculos que nada sacrifican a la moda, que son conocidos sólo de una minoría, pero una minoría entusiasta (citemos a Fellini).

No obstante, podemos distinguir dos vías surgidas de la obra de Smith: la vía mística seguida por Bob Wilson y su "auto sacramental" mudo, **La mirada del sordo**, y la que tomó Vaccaro, consistente en recrear el gran teatro del mundo, subrayando a la vez su decadencia.

De repente, estos últimos meses parece que el dramaturgo "recupera la palabra". Cuál no sería mi sorpresa cuando, en Tokio, antes de entrar yo en la sala, Terayama (autor-director) me aconsejó escuchar la traducción de su texto. Terayama, que había presentado los espectáculos "gestuales" más delirantes y vanguardistas.

Antes de montar mi última obra en Nueva York, Vaccaro me propone igualmente hacer con él un gran poema de paz. Después de su silenciosa **Mirada del sordo**, Bob Wilson escribe una ópera "hablada". Después de **Orgast**, donde domina la destrucción, Peter Brook nos ofrece un límpido **Timón de Atenas**. Abundan por doquier los ejemplos. Todos los que se habían convertido en paladines del teatro del gesto, del desnudo, del silencio o del ridículo elaboran ahora un teatro de lo imaginario, en el que estalla el lirismo del verbo.

Esa evolución no se produce sin confusión y sin problemas. Algunos se preguntan si el actor "de hoy" será todavía capaz de recitar un texto. Frente al fenómeno del arte gestual que "descubría el cuerpo", una vez superadas las primeras reticencias se produjo un cambio extraordinario; el teatro maldito y condenado se convirtió de pronto en el teatro que "habla que hacer". Está en cualquier caso justificado

el temor de encontrarse con una categoría de actores y de escenificadores que, tras haber rechazado la palabra en los últimos años, se vean ahora obligados a superar el obstáculo de recitar un texto. Es un caso parecido al del pintor de vanguardia que, tras haber sufrido el terrorismo de la abstracción que ha invadido la escena artística durante los últimos decenios, se manifiesta de pronto incapaz de dibujar una mano o de trazar un retrato con la fidelidad exigida por el nuevo arte de hoy: el hiperrealismo.

Hemos visto cómo las escuelas, los grupos, ciertas universidades, concedían tal supremacía al teatro gestual, que los cursos, organizados en los gimnasios, han formado a una generación de atletas de la escena, maestros en el arte de improvisar y en el de la expresión corporal, pero que a cambio despreciaban la palabra, la comunicación verbal. En diversos lugares ese "nuevo teatro" debía degenerar rápidamente en un "nuevo conformismo". Hemos asistido a la eclosión general de cursos "a la manera de Grotowski" o del Living Theatre dirigidos por imitadores que, no sin cierto humor involuntario, a falta de imitar el genio de sus modelos, la belleza convulsiva de sus realizaciones, no han sido capaces sino de copiar pedestremente sus defectos.

En Tokio viví un momento de gran intensidad: a una de mis obras escenificadas por Akira Wakabayashi e Hideo Kanze se le dio tratamiento de No. El texto se convertía en una sublime salmodia, los gestos eran reproducidos con una precisión y un sentido poético inigualables. Fue un espectáculo estimulante que marcará mi vida de autor con sus enseñanzas.

El teatro japonés tradicional es un teatro de estímulo y no de representación. En una obra de Kabuki el caballo es falso; el árbol, artificial (el árbol y el caballo eran reproducidos con alucinante minuciosidad). Se diría que, temiendo el creciente deterioro de lo real, el escenificador le opusiese una pseudo-realidad prodigiosamente imitada hasta en sus últimos detalles.

Este teatro, que parece oponerse al que hemos conocido en Occidente entre 1968 y 1974, es en realidad una sutilísima alegoría que nos permite ponernos en marcha hacia el teatro de mañana, en el que triunfarán lo imaginario y el lirismo.

Ese renacimiento de la palabra se produce en un momento en que se abre un período de penuria económica. De ahí que no podamos menospreciar la fuente de toda creación, de toda energía: "Al principio fue el verbo". ■ FERNANDO ARRABAL