

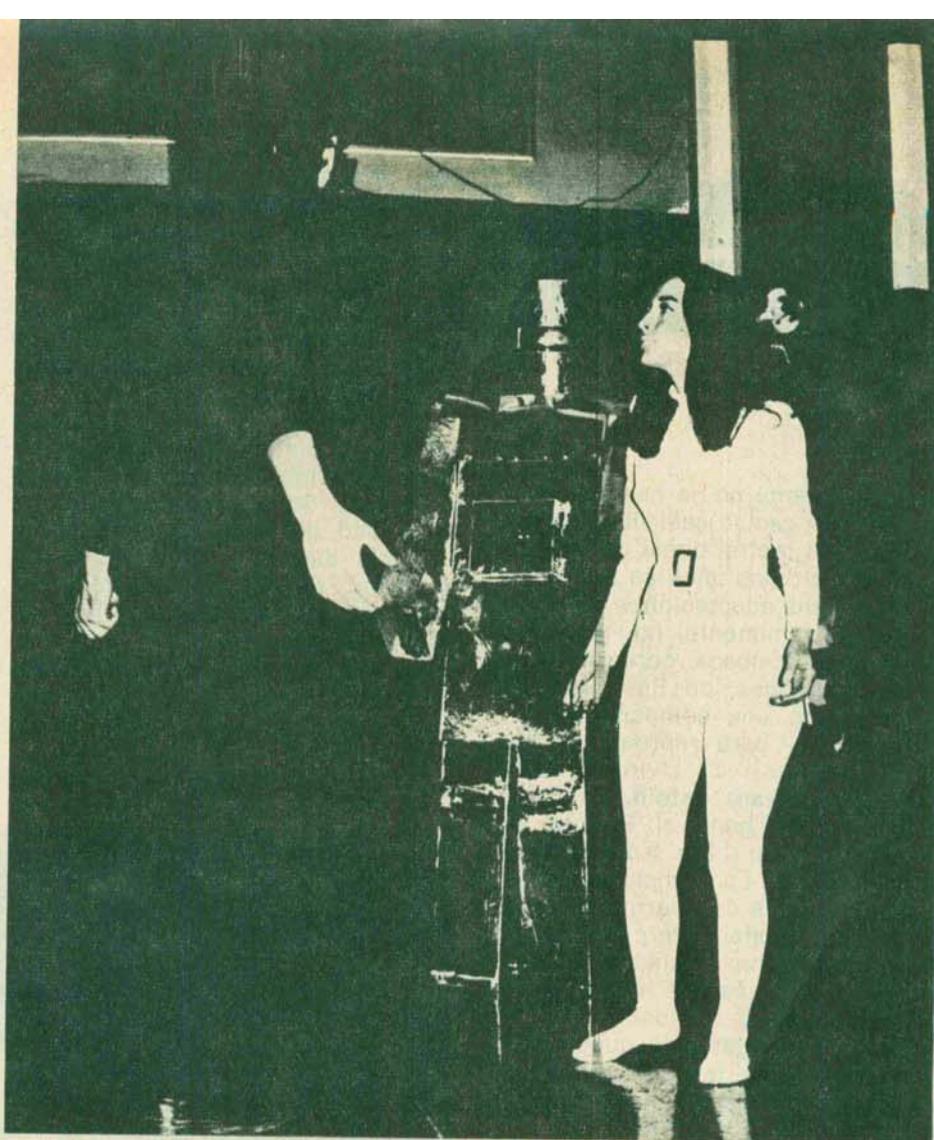
bargo, tan injusta como la de confundir la novela amorosa con la fotonovela. Hay, efectivamente, SF de quiosco (en el peor sentido de este término, porque también en los quioscos se venden las mejores obras de la literatura universal), pero también hay obras de gran calidad literaria. Hay científicos que escriben SF sin capacidad para arribar a la calidad poética, y hay también malos poetas que son impotentes para poetizar la ciencia. Pero hay escritores de gran arranque, como Ray Bradbury, como Ballard, como Sturgeon... Es imposible hacer una apología de los valores literarios de la ciencia-ficción si antes no se invita a leerla, para que cada cual juzgue por sí mismo.

Pero lo que sí es patente es que al menos la ciencia-ficción es una auscultación del presente, aunque esta auscultación parezca más bien un intento de establecer el diagnóstico del futuro. «Dime qué ciencia-ficción es la de tu época y te diré en qué sociedad vives», podríamos decir a los amantes de rastrear corrientes subterráneas, de predecir cataclismos o corrimientos continentales.

Cuando en un futuro muy lejano los historiadores de esa época quieran conocernos, acudirán no sólo a nuestras estadísticas, a nuestros derruidos monumentos y a los esquemas de nuestras máquinas ya corroidas en los museos de la ciencia: leerán también nuestra SF. Y en muchas ocasiones se sonreirán con ironía, porque la sociedad de ellos será muy distinta a la que barruntaron los autores de ciencia-ficción. Pero en otras se quedarán asombrados, como hoy nos ocurre al leer las novelas de Julio Verne.

Toda sociedad es, en efecto, un manojo divergente de futuribles. Lo mismo que el ser humano, la sociedad es potencialmente, en cualquier instante, una encrucijada; la libertad de crear utopías se corresponde con la libertad de crear sociedades futuras, si es que no aceptamos que existe un fatalismo al que se atiene no sólo la trayectoria de los astros, sino también de las civilizaciones.

En el peor de los casos, es decir, en el de las utopías que permanecerán en forma embrionaria, sin llegar jamás a realizarse, a la ciencia-ficción le toca la gloria de la duda, porque "che non men che saper, dubbiar m'agrata". ■ A. A. V.



SODOMAQUINA, DE C. FRABETTI, LA PRIMERA OBRA DE TEATRO DE SF ESCRITA Y REPRESENTADA EN ESPAÑA. LA REPRESENTACION TUVO LUGAR EN UNA «DISCOTHEQUE» DE BARCELONA EN 1969. LOS RECURSOS OPTICOS Y ACUSTICOS DE QUE ACTUALMENTE DISPONEN ESTOS LOCALES, ASI COMO LAS POSIBILIDADES DE INVOLUCRACION DEL PUBLICO QUE OFRECEN, LOS CONVIERTEN EN ESCENARIOS ESPECIALMENTE IDONEOS PARA LA EXPERIMENTACION ARTISTICA EN ESTE CAMPO.

## TEATRO Y S.F.

# DE R.U.R. AL LIVING

**TERESA INGLES**

**E**N 1923 se estrenó en el St. Martin's Theatre, de Praga, con extraordinario éxito, la conocida obra de Capek, R. U. R., en la que por primera vez se utiliza uno de los términos más afortunados de la SF (luego adoptado también por la ciencia): robot. Pero este

inicio aparentemente triunfal del teatro de SF no tuvo, salvo algún intento esporádico, la menor continuidad. Es paradójico que la primera, por no decir la única, obra teatral famosa relacionada con el género sea anterior al nacimiento del término «ciencia-ficción», y que

# DE R.U.R. AL LIVING

posteriormente no se haya producido en este campo casi ninguna manifestación teatral digna de interés.

En los últimos años se han puesto en escena adaptaciones de obras de SF, inicialmente no teatrales, de autores famosos, como las **Crónicas marcianas**, de Ray Bradbury (que montó una compañía —Pandemonium— para representar sus propias obras). El Living Theatre exporta su **Frankenstein**. En Italia, Pino Pugnoni gana el Premio Ca Foscari por su obra **Non si uccidono i robots**. En Francia se representa en forma de opereta **Le monstre de Galaxie...** Pero aparte de estos fenómenos aislados, el teatro de SF es más una hipótesis sugestiva que una realidad.

Su quasi-inexistencia quedó bien patente durante la penosa búsqueda de material para la confección del número 15 —dedicado al teatro— de la revista de SF **Nueva Dimensión**, y del número 41 —dedicado a la SF— de la revista teatral **Yorik**.

¿Por qué no hay un verdadero teatro de SF? La pregunta se puede desdoblar en dos, recíprocas y complementarias: ¿Por qué los autores teatrales no escriben SF? ¿Por qué los escritores de SF no escriben teatro?

Los autores teatrales suelen ser gente «de letras», por lo que normalmente sufren las limitaciones que se derivan de la conocida dicotomía cultural entre «ciencias» y «letras». Algunos escritores que toman conciencia de los problemas y posibilidades de la tecnología carecen de la formación básica imprescindible para abordar e interpretar el tema satisfactoriamente.

Cabe ahora preguntarse por qué los escritores de SF no han adoptado casi nunca la expresión teatral. Tal vez la principal causa sea que la SF sigue siendo un género marginado, relegado casi exclusivamente a sus publicaciones específicas y excluido de los medios culturales, lo cual dificulta doblemente —montar una obra de teatro, del tipo que sea, es siempre difícil— su inserción en el campo escénico, en su mayor parte institucionalizado y sometido a rígidos condicionamien-

tos. Otra causa —que es a su vez una consecuencia de la anterior— puede ser el que todavía no se haya dado con una estética y una semiótica idóneas para la expresión dramática del peculiar «lenguaje» de la SF, y en ese sentido debería orientarse especialmente la experimentación.

Si se lograra fundir los recursos críticos y distanciadores de la SF (extrapolación, transposición, planteamiento de alternativas) con la capacidad de involucración, de incidencia directa y viva en el espectador, de las nuevas técnicas teatrales, los resultados serían, sin duda, interesantes.

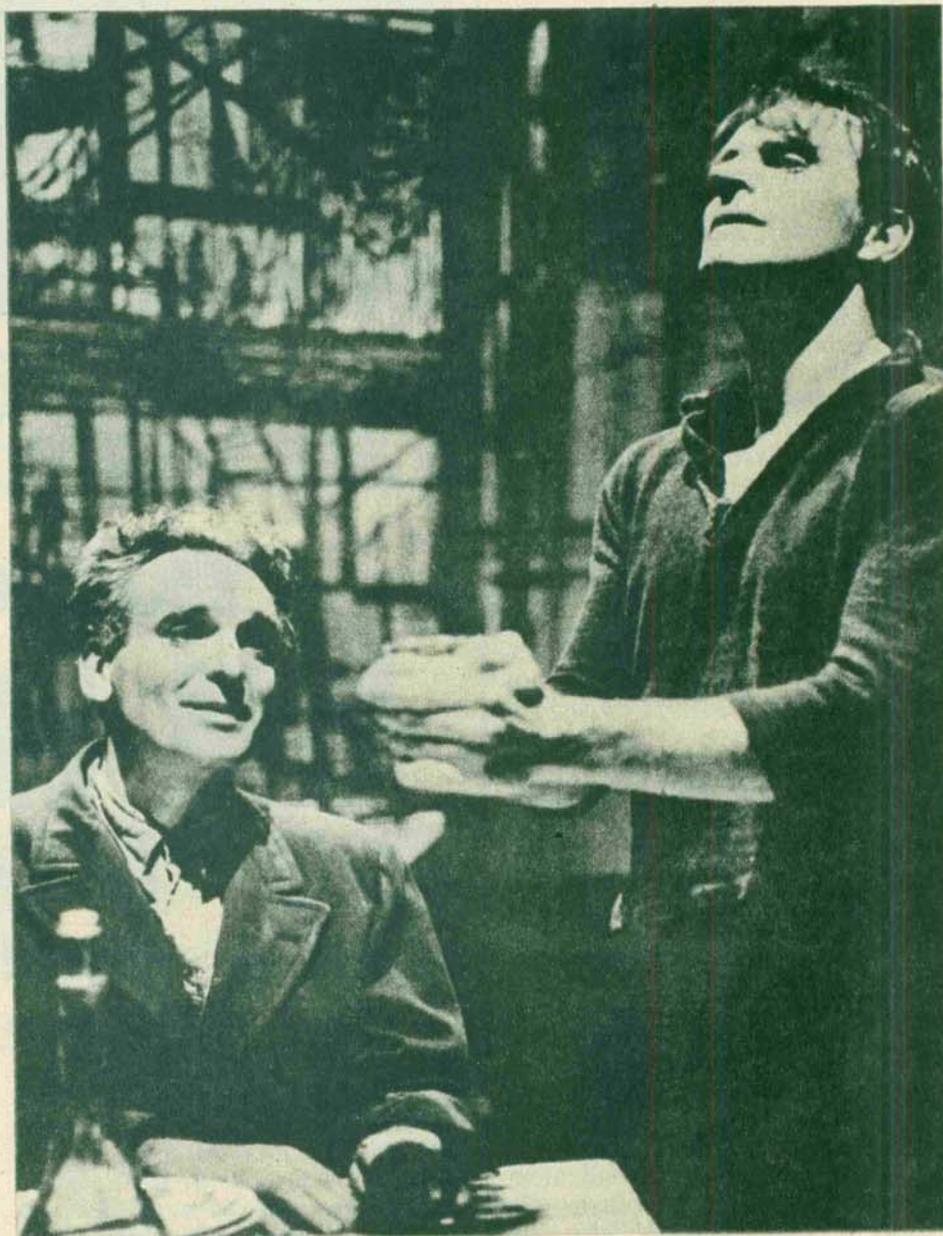
En este sentido, el **Frankenstein** montado por el Living en 1965 constituye una experiencia digna de especial atención.

«El tema de Frankenstein —dice

Judith Malina— nos pareció el que mejor expresaba la situación de un mundo sometido a un proceso de mecanización. Al principio estábamos preocupados por los aspectos externos de dicha mecanización; pero en el transcurso de siete meses de discusiones nos convencimos firmemente de que la mecanización del individuo y del espíritu es mayor que la de las máquinas».

Ni una palabra. Los ojos de los actores están fijos en el público durante media hora.

Estalla la violencia; se pretendía hacer levitar a una mujer (esto es lo que da la noción temática de la obra: el hombre trabajando para cambiar su naturaleza y las condiciones de su existencia); al no conseguirlo, la hacen responsable del fracaso, y a pesar de que intenta huir, la acorralan y capturan. Un



ESCENA DEL ESPECTACULO BRADBURY, MONTADO EN USA POR LA COMPANIA «PANDEMONIUM», CREADA POR EL PROPIO BRADBURY.



EXPERIENCIA 70, ESPECTACULO-«COLLAGE» QUE INCLUIA VARIOS «SKETCHES» INSPIRADOS EN LA CIENCIA-FICCION. LA OBRA FUE MONTADA EN EL TEATRO ROMEA, DE BARCELONA, Y PUESTA POR EL GRUPO «CATARO».

actor grita «no» a la muerte y a la violencia. Se le persigue con «walkie-talkies» y con todos los recursos característicos del mecanismo policial.

Otro actor, gesticulando mecánicamente, como un obrero de cadena de montaje, lanza el grito de frustración que engendra el trabajo rutinario.

Se suceden las persecuciones de las víctimas por los policías, entre el público incluso, y las ejecuciones: cámara de gas, silla eléctrica, fusilamiento, guillotina...

Finalmente, tras este furor de exterminio, lograrán crear al monstruo de Frankenstein, formado por los cuerpos de los ajusticiados, en el laboratorio.

Los actores actuaron sobre una estructura de tubos metálicos, concebida por Beck, que se dividía en 15 compartimientos. La estructura, de tres niveles, estaba enmarcada por el contorno luminoso de la ca-

beza de un hombre. En el nivel inferior operaba el instinto animal, el subconsciente y el erotismo. En el medio, el amor, la creatividad, la imaginación, la intuición. En el superior, el conocimiento, la sabiduría, la muerte.

Se nos muestra al monstruo tomando conciencia del mundo exterior a través de las sensaciones, de la percepción del placer y del dolor; rechazado por la hostilidad de sus semejantes, por el horror del vicio y la crueldad y, finalmente, exiliado de una sociedad en la que la ingominia y la violencia tienen por contrapartida la coacción de las leyes. Entonces encuentra su razón de ser en la venganza.

A la cuestión del monstruo —¿cómo poner fin al sufrimiento humano?— el Living contestó con una transformación radical, basando las relaciones humanas en la sociabilidad y el amor, no en el miedo y la violencia.

La esperanza está en la mutación. ¿Es posible? —preguntaron. Cortar la fiebre con medicamentos, poner parches, no serviría más que para envenenar el organismo de otra manera; la enfermedad no cesa hasta que ha producido sus efectos. Hay una violencia que sojuzga y otra que libera; el no revolverse cuando se está bajo la opresión, no se puede justificar alegando que los medios corren siempre el riesgo de convertirse en fines.

Aunque la obra no era, ni mucho menos, la adaptación teatral de la novela de Mary Shelley, como puede verse, el monstruo fabricado artificialmente, nacido en los dominios de la imaginación, sirvió a los actores y directores para reflexionar y sacar conclusiones sobre la realidad actual. Estos, más tarde, se encargarían de hacérselo sentir, de transmitírselo, no ya solamente a nivel racional, sino sensitivo y emocional, al espectador. ■ T. I.