

miles de payasos

POCO a poco, a medida que vamos adentrándonos en la crítica teatral, descubrimos hasta qué punto carece de sentido el examinar una obra sin intentar desentrañar, en la medida que ella lo permita, los condicionamientos generales que la determinan, y, de otra parte, los condicionamientos que están determinando al público y a cada uno de los críticos.

Entiendo que, sin esta preocupación, la crítica posee una tal dosis de relatividad que se la puede calificar de arbitraria. Detrás de «Miles de payasos», por ejemplo, hay toda una cultura, una situación y unas pugnas concretas, en función de las cuales hay que considerar los valores e insuficiencias del drama. Detrás y en torno de nosotros mismos hay una serie de condicionamientos —que van, en este caso, desde la hostilidad sistemática hacia Francisco Rabal y Carlos Muñoz hasta la existencia de un gusto y un sistema de reflejos generados por una situación, una experiencia de espectador y unas presiones de contenidos concretos— determinados y, en gran medida, determinantes de nuestra opinión.

Puede sostenerse que toda pretensión de objetividad está siempre parcialmente invalidada por la existencia del mundo subjetivo del crítico. Esto es evidente. Sin embargo, entre el margen de subjetividad inevitable —en el que, por otra parte, se apoyan una serie de cosas fundamentales— y el subjetivismo crítico habitual hay una gran distancia. Lo que se trata, me parece a mí, es de librarse de los absolutos estéticos o social-políticos y no olvidar que estamos inmersos en una dinámica de sociedades diferenciadas. Se trata, hablando del protagonista de «Miles de payasos», de no «juzgarlo» a un personaje norteamericano exclusivamente a través de las significaciones que, en nuestro medio y desde nuestros supuestos, tendrían sus actos; se trata de no caer en la trampa del arte como «consuelo personal», y buscar, en cambio, en él, una expresión artística del hombre en una situación histórica. Se trata, en suma, de no limitarnos, en nuestro propio consuelo, a aplaudir cuanto encontremos en el teatro perfectamente acordado a nuestras ideas o sentimientos, sino de hacer del «arte» un medio para salir de nosotros mismos y asomarnos a realidades ajenas.

Todo lo cual no entraña, ni mucho menos, una actitud de conformidad o fatalismo, sino la conciencia de que en el arte está, al menos en parte, esa imagen compleja de la realidad que los historiadores oficiales y los intereses políticos han solido simplificar y deformar. El arte, siendo una de las mejores formas de «aproximación», debe destruir en nosotros el automatismo crítico.

Estas reflexiones, de las que yo quisiera hacer participe a ese lector hipotético «que no tiene prisa» —y que, al margen de intereses administrativos por las cifras de tirada, es el «único» que, como lector, como parte del diálogo y no como simple mirón, cuenta— y que se las arregla para escapar, siquiera durante unos minutos, de la alienación del agobio, vienen a cuento como introducción obligada a «Miles de payasos», del norteamericano Herb Gardner, obra estrenada en el teatro Bellas Artes, y a «Intermezzo», del francés Jean Giraudoux, integrada al repertorio del María Guerrero. Imposible hablar de ninguna de tales obras sin considerar los elementos que nos separan de sus culturas de procedencia.

Hay que referir sólo a «Miles de payasos».

Carlos Muñoz, autor de la farsa, como escrita de primera mano, versión española, dice en su autocrítica: «Herb Gardner pertenece a ese grupo —y numeroso— de escritores que no están conformes con muchos cosas de la despampanante Norteamérica y plantean, a través de su creación literaria, aspectos más o menos inéditos de un orden social imperfecto, cuando no perfectamente estúpidos. Esto, dentro del cuadro del Broadway de las comedias musicales, de la patología creciente de Williams, del brillante sentimentalismo de Gibson y de un capitalismo explotando la guerra fría, acarrea una serie de limitaciones y características precisas. Casi hay que elegir entre ser un «fuera de la ley», o afrontar la disconformidad desde supuestos más o menos ambiguos o anarquistas. El problema, visto con una perspectiva generalizadora, no tiene nada de original. Ha sucedido otras veces. Para un país que se presenta como ejemplo y que tiene en esta condición «ejemplar» uno de los resortes para justificar su presencia en numerosos lugares, la crítica es siempre difícil y temida. De ahí esta angustiosa contradicción de las Repúblicas sin democracia, negándose a sí mismas en nombre del «bien común» —he aquí una tapadera que ha servido para todo— aquello que les es fundamental.

¿Qué margen de crítica es posible en una sociedad que ha dejado «fuera de cuestión» la necesidad de probar a cada momento que es la primera potencia del mundo? ¿Qué valor tiene la insignificante libertad de un hombre cuando parece próxima una guerra nuclear?

Herb Gardner, como otros compañeros suyos, no puede ser otra cosa que un anarquista. Un anarquista pacífico. Su posibilidad, como hombre y como escritor, está en «ponerse al margen» de un tipo de conductas generales, sin interrogarse sobre los principios e instituciones que las determinan. Se rebela contra el falso puritanismo de una Asociación, contra la felicidad «de trabajar por el éxito», contra una serie de elementos característicos y definitorios de la alienación. Su rebelión es, pues, sentimental. Aunque, sin duda, algunos datos que, desde nuestra perspectiva, parecen literarios y hasta pintorescos, poseen una raíz en la cotidianidad americana. Así, por ejemplo, la profesión de guionista de televisión del protagonista o la mitificación de «El Conejo Risitas» y otros puntos de la obra.

Tiene un especial interés la labor de Francisco Rabal. Nuestro actor se ha esforzado por salir de la tipología habitual de sus interpretaciones. Esta vez es un personaje desenvuelto, extrovertido, que bromea constantemente. Desde nuestra circunstancia teatral, éste ya es un dato, un espectáculo, que, por su riesgo y por sus resultados, es interesante ver.

JOSE MONLEON

guinovart, objetos y sujetos

HE ahí una exposición que tendría que habernos enseñado muchas cosas si verdaderamente, en el terreno de la apreciación artística, estuviésemos preparados para una pedagogía de los hechos. Nos tendría que haber enseñado cómo, en una trayectoria personal, se refleja —y en muchos aspectos se anticipa— una alternativa —una dialéctica— de las situaciones que, en cierto modo, son como la sístole y la diástole de la historia artística general de nuestros días. No, no me refiero a la consabida alternativa entre abstracción y figuración, de mucha menos importancia de lo que se piensa en el verdadero argumento de esa historia. Me refiero a la dialéctica entre el objeto y el sujeto. Por suerte, Guinovart nos ha traído eso que se llama una exposición «retrospectiva»: No sólo algunas obras actuales, sino también algunas otras que señalan las etapas anteriores de su dedicación pictórica. La mayor parte de los observadores han coincidido en señalar su continuidad formal, por encima del juego abstracción-representación. Sí, eso es cierto, pero es insuficiente. A mi modo de ver, lo que caracteriza a esa obra, lo que justifica su continuidad formal, es la persistencia en una misma realidad: la constante de una serie de contradicciones y de una serie de síntesis de la contradicción.

Tomemos, por ejemplo, a una obra cualquiera «figurativa» de su primera época. 1952. Es una escena con protagonistas, es decir, con sujetos de la escena. Guinovart se detiene, claro está, en la definición del personaje. Pero éste tiene algo así como una contigüedad formal, una consistencia ósea, una materia: es, previamente a su condición de sujeto, un objeto. El pintor que define al objeto para extraer desde ahí al sujeto —mediante un leve gesto psicologizador, mediante la luz de un ánima— no puede sustraerse, sin embargo, al dato escueto y elemental de que está tratando algo tangible y primario que es la materia misma de su objeto y de su pintura. Como, en el estado más primordial de la creación, un pastor que en su soledad talla su cuchara de palo y olvida a su objeto-cuchara por el protagonismo de la flor que la ornamenta, pero vuelve a olvidar la flor por la jerarquía del ornamento mismo que ya deja de ser flor para recuperar antropológicamente una alusión a la morfología humana, que vuelve a ligarse con la cuchara, así Guinovart se olvida del «ánima» del sujeto con la morfología del objeto —que es algo así como retornar desde el argumento a la pintura—, y pinta una boca abierta que, en el fondo, no es más que un hueco oscuro y unos ojos en los que las pupilas son puntos, pero vuelve desde esa esfinge muerta a la vida del patetismo. Hay en él un redoble de alusiones que redoblan las alusiones y, a la inversa, un redoble de los sujetos que redoblan los objetos... En nadie, como en el Guinovart de esta época, es posible rastrear mejor esa alternativa contradictoria y esa superación de la contradicción, mediante la síntesis en la «realidad», que era su pintura.

Esa pintura de 1952 caminaba desde los sujetos a los objetos; la de 1964 camina desde los objetos a los sujetos. Pero ya en esa residencia, lo que se persigue —yo no sé, ni me importa, si el pintor se lo ha propuesto conscientemente— es una demostración: la del posible psicologismo de las cosas, lo mismo que antes se perseguía la posible objetivación de las situaciones. Más aún, tal vez se persiga la negación de una situación presuntamente contradictoria. El «psíquico extraño» de las situaciones objetivas tiene su misterio, ciertamente, pero deja de ser misterioso desde que, cuando se cuenta con él, cuando se lo señala, sabemos que existe.

Se ha dicho —demasiado insistentemente— que esta época de Guinovart es su época «pop». Claro está que los fenómenos no coinciden por azar en los instantes históricos. Pero habría que estudiar con mayor detenimiento —no aquí, por supuesto— cómo no es la sensibilidad-Guinovart la que pasa por el «pop», sino la sensibilidad «pop» la que pasa por Guinovart. Los objetivos pueden ser similares, pero son distintos los orígenes.

JOSE MARIA MORENO GALVAN



1952
FRAGMENTO



1964