

UNA RUPTURA DE LA COMEDIA MUSICAL

DECIR Broadway es decir comedia musical, o, en términos más generales, «musical», contando con las imágenes que van desde las piernas de las muchachas del Gran Ziegfeld —recordado en una serie de melancólicas fotografías expuestas en el mismo cine donde proyectan el «Fellini Roma», o, de manera más viva, en el «show» del inmenso Radio City— a la última propuesta de Bob Fosse, el de «Cabaret», pasando por las innumerables «Oklahoma» y por la adaptación de una serie de grandes obras dramáticas. La «musicalización» teatral de Nueva York, sin embargo, y más allá de los límites de Broadway, es tal que son raros los espectáculos en los que la canción y la coreografía no desempeñan un papel expresivo fundamental. Por modesto que sea, por más «off» u «off-off» que se anuncie, por más críticos y severos que sean sus propósitos, en la mayor parte de los casos obligará a los actores a bailar y a cantar, a cambiarse constantemente de ropa, a crear con su dinámica corporal el verdadero ritmo de la representación.

La escenografía será de una tremenda autoridad. Tenderá, simplemente, a ofrecer un espacio abierto —y aquí sí habrá una diferencia obligada entre los grandes escenarios de Broadway, aptos para cobijar planos a diverso nivel y los pequeños teatros «off-off Broadway», que rara vez alcanzan las cien localidades— sobre el que los actores puedan crear las líneas y las imágenes que se consideren oportunas.

Naturalmente, los teatros «off» y «off-off Broadway» carecen de escenarios con embocadura. Son simples plataformas —a menudo montadas con un número modificable de practicables regulares— ante las que se alza un graderío, muchas veces de madera, con o sin butacas. La falta de embocadura y la general eliminación de fondos decorativos de significación naturalista, determina la desaparición del habitual enmarcamiento del actor. Este deja de estar metido dentro de un cuadro para cobrar su volumen real. Sobre la plataforma iluminada, solo o en función de sus compañeros, habrá de crear la relación espacio-movimiento-tiempo sin sentirse condicionado por el tratamiento que de estos elementos hacen en el teatro tradicional el texto y la escenografía.

Estas consideraciones generales son imprescindibles para entender el «musical» americano de nuestros días. Cuando la música se mete dentro de una representación ajustada a los patrones de un «teatro de verso», más o me-

nos naturalistas, el resultado tiene siempre algo de zarzuelero, de manifestación de la voluntad de «amenizar» el espectáculo. En los planteamientos musicales de todo el «off-Broadway» sería falso suponer la misma intención y el mismo pastiche estilístico. Se trata de una estética distinta, de la que el ejemplo español más resonante y aproximado de nuestros días —que no es el primero— sería «Castañuela 70», de Tábaro.

No hará falta añadir que un teatro así renuncia a hacer de la

cal, la biografía de Billie Holiday convertida en «Lady Day»; musicales, los espectáculos de La Mamma, uno de los cuales, el del Teatro del Ridículo, quizá sea el punto de máxima audacia del teatro de Nueva York.

¿Dónde poner los límites?

Nos quedaremos en los límites de Broadway, ya que en otro caso, puestos a incluir en el comentario cualquier espectáculo con música, tendríamos que hablar de la inmensa mayoría del teatro que hoy se hace en Nueva York.

JOSE MONLEON

literatura dramática el medio expresivo sustancial. La letra cuenta, pero cuenta, sobre todo, la expresividad —que no es lo mismo que la espectacularidad— de la poética escénica, tanto más llena de sobrentendidos y de crueldad cuanto más «off-off» es el empeño y más se cuenta con la inteligencia cómplice de los espectadores.

Habría, pues, que comprender hasta dónde resultan hoy imprescindibles los límites del «musical». Musical es la versión de «Con faldas y a lo loco»; musical es la versión de «Los dos hidalgos de Verona», de Shakespeare; musical es el «Pippin» de Bob Fosse; musicales los dos espectáculos «religiosos», el «Jesus Christ Superstar» y el «Godspell»; musi-

UN CLASICO

Son innumerables los casos de grandes comedias que, tras su triunfo en la versión original, fueron convertidas en comedias musicales. Uno de los más celebrados casos es el de «Pigmalión», transformada en la comedia musical «My fair lady», de la que todos conocemos su respetuosa transcripción cinematográfica.

Ahora, en el mismo teatro donde «Hello, Dolly» batiera el record de permanencia en Broadway de una comedia musical, he visto «Los dos hidalgos de Verona», que una parte de la crítica ha considerado el mejor espectáculo en su género de la actual temporada.

Se dan aquí todos los «clisés»

de la vieja comedia musical americana. Ciertamente, la lejana presencia de Shakespeare da al libreto una solidez que no tuvieron muchos títulos famosos, desde «Oklahoma» a «Sonrisas y lágrimas», pasando por la misma «Hello, Dolly». Pero la idea teatral es la misma y apenas empieza la representación intuimos la coreografía, las carreras de los personajes por las galerías, los dulces cantables de los protagonistas y el optimismo trivial que ha de dominar hasta el final del espectáculo. La luz es clara, ligeramente azulada, y los actores alzan los brazos sin perder jamás la sonrisa, con ese estilo que tuvo a Gene Kelly de maestro.

El público aplaude todos los números hasta el esperado «climax» de la apoteosis. La perfección técnica es absoluta, pero uno tiene la impresión de hallarse ante algo muy familiar hecho de viejos recortes. El nombre de Shakespeare sirve de coartada cultural. Hacer de ese entretenimiento sin imaginación una «divulgación de Shakespeare es una idea que necesariamente han de agradecer los espíritus poco imaginativos.

El escritor desaparece, su obra se trivializa, pero el nombre queda. Y Shakespeare, ya se sabe, es un gran nombre.

UNA RUPTURA IMPORTANTE

La gran revolución de la comedia musical de Broadway se llama en estos momentos «Pippin», y su director y coreógrafo es Bob Fosse, internacionalmente admirado por su film «Cabaret». Un film, recordemos, en el que el encanto de la coreografía, la belleza caliente de las imágenes, la precisión emocionante del montaje, el espléndido trabajo de los actores y el interés de los personajes está inteligentemente potenciado por la reflexión política. Tras la invitación «vital» a tomarse la vida como un cabaret se encontrarían los caminos de cualquier fascismo, es decir, de los que luego acabarían con el cabaret y con ese tipo de respuestas individuales. Lo que tampoco debe tomarse, me parece, como una llamada a la vida militante, sino a la búsqueda de una armonía que haga de la libertad un placer responsable.

En «Cabaret» se recreaba el estilo de un género que alcanzó gran importancia en la Alemania de los años veinte. De este «kabarett» alemán han surgido numerosas derivaciones, figurando el mismísimo Bertolt Brecht entre los que se han sentido tentados por algunos de sus aspectos. De este «kabarett» expresionista, de rostros como máscaras, sensorial y cruel, procede la ya citada pe-

Una etiqueta que distingue a una prenda famosa



Una prenda que abriga, resiste la lluvia y, en todo caso, es elegante

Loden

En Establecimientos de prestigio



PIPPIN

lícula de Bob Fosse y, en gran medida, «Pippin».

Pippin es el nombre del personaje protagonista —interpretado por un hijo de Arthur Rubinstein, hoy tan famoso en Nueva York como su padre—, cuya peripecia consistiría, fundamentalmente, en interrogarse sobre el modo de vivir. Hijo de un rey, tendría en su mano toda clase de posibilidades, desde la victoria en las batallas a todos los aspectos de la incontinencia. Todo iría fallándole y aburriéndole, sin que la vida familiar fuese tampoco una solución. El perso-

tando con su cadáver. Las luces se apagan, el decorado desaparece, los demás actores se van, la música cesa. Pippin y los suyos quedan allí, en el centro del escenario, desamparados, al margen del «espectáculo social», preguntándose cómo podrán sobrevivir.

¿Qué diferencia entre esto y el clásico musical! Nos hallamos ante su negación ideológica y estilística. Porque la negación de Pippin a someterse al final «que le ha sido preparado» supone la frustración de la habitual apoteosis, cosa que indigna a todo el



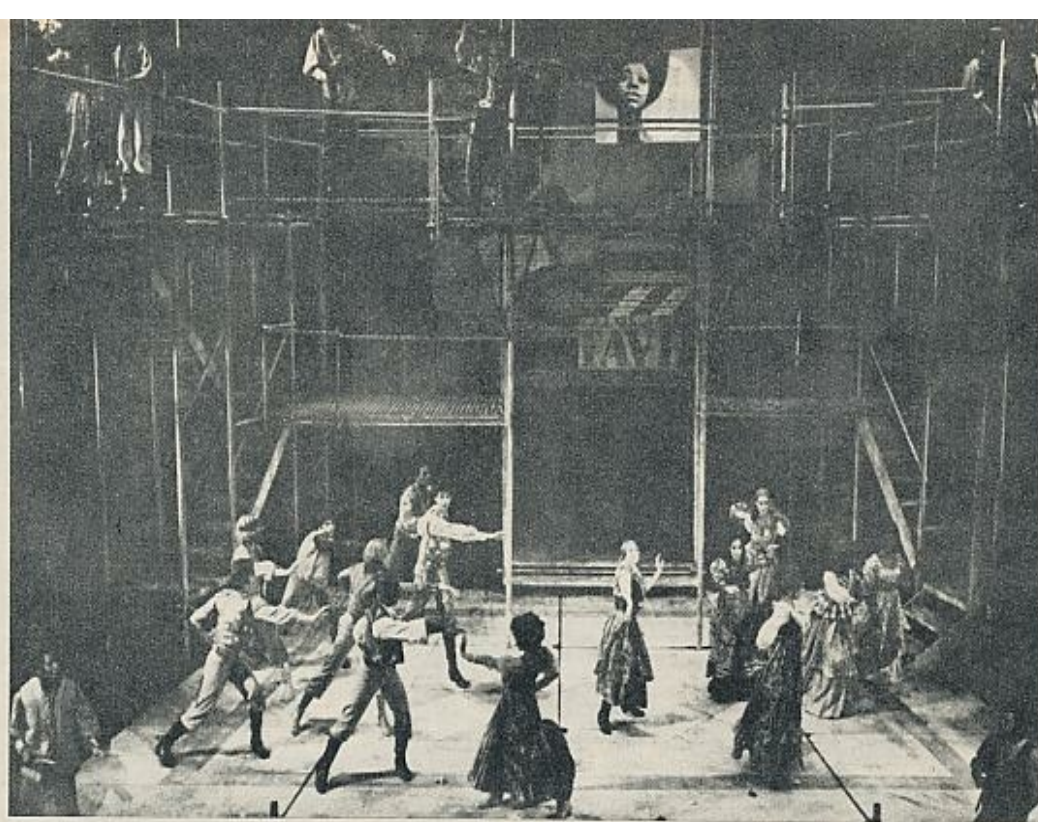
«Godspell», se canta una versión libre del Evangelio de San Mateo.

naje acabaría siendo un hombre desesperado a quien el espectáculo ofrecería la única salida aparentemente posible: el suicidio, el gran gesto epilodal. La música, las luces, la escenografía, la disposición de los actores, todo estaría listo para cantar la destrucción «inevitable» de Pippin. Pero éste se rebelaría, negándose al «último gesto» y volviendo con su mujer y con sus hijos. En este punto —y hay oscuras reminiscencias pirandellianas—, el «espectáculo» se negaría a secundar a Pippin, puesto que la «sociedad» —que es lo que el espectáculo representa en ese momento— ha previsto la apoteosis con-

«aparato teatral», identificado con las maneras de Broadway, con la ideología que esas maneras descubre y, en términos generales, con el triunfalismo que hace de las víctimas la materia de sus apoteosis.

Luego, concluida ya la representación propiamente dicha, los actores aprovechan los saludos para levantar un poco el ánimo de los espectadores; pero lo cierto es que la obra acaba con el escenario semivacío y a media luz, en uno de los momentos más anti-Broadway que jamás se hayan vivido en los teatros de la famosa avenida.

Lo dicho debe bastar para com-



El optimismo fácil de «Los dos hidalgos de Verona»...

prender que no sólo nos hallamos ante una «comedia musical» que, sin renunciar al gran espectáculo, aspira a ser crítica, sino ante una representación que subvierte muchas convenciones escénicas generalmente aceptadas. Música, coreografía, trajes y escenografía delatan el paso de Bob Fosse por el «kabaret» alemán y por las relaciones entre su desesperada alegría y la conciencia escalada del nazismo. ¿Acaso estará diciendo que también entre el triunfalismo que Broadway representa y una nueva ascensión de la extrema derecha existe la misma relación? ¿No está todo listo para la destrucción definitiva de Pippin en una brillante apoteosis? ¿Y no provoca la rebelión auténtica del personaje «el final de la comedia»?

Si tenemos en cuenta que el ambicioso planteamiento crítico de Fosse no está nunca por debajo de la belleza, la gracia y el talento formal del espectáculo, comprenderemos hasta qué punto «Pippin» es una novedad importante dentro de la comedia de Broadway. La sombra de Gene Kelly no aparece. Esta no es una historia hecha para bailarines sonrientes. Todo ha sido ordenado irónicamente. Todo tiene su trasfondo crítico. A la luz azulada se prefiere la luz blanca; a la espectacularidad fácil, una espectacularidad desgarrada, cuya crueldad se deriva del examen que hace Fosse de la realidad.

¿Será «Pippin» un nuevo «Hair»? Quizá no, porque su in-

teligencia no está a flor de piel, sino en el interior del espectáculo. Se trata, en todo caso, del desafío más descarado, valiéndose de sus propias armas, que ha recibido últimamente la «mentalidad» de Broadway.

UN ANTIGUO NEGOCIO

La presencia de temas evangélicos en los teatros más o menos ligados a las formas musicales y coreográficas de la gente joven fue interpretada por algunos como una manifestación del espíritu religioso. Yo creo que eso es sacar las cosas de quicio, porque la utilización de los Evangelios como materia argumental mercantilizable cuenta en los Estados Unidos con una larga tradición. Pensemos en el caso de un Cecil B. de Mille y en el de tantas películas sabiamente preparadas para una clientela ingenuamente católica.

«Jesus Christ Superstar» y «Godspell» son los últimos testimonios de esa tradición. No entrañan ningún compromiso verdaderamente religioso por la misma razón que «Los diez mandamientos» o «La túnica sagrada», y no digamos «El Evangelio según Mateo», de Pasolini, han sido realizadas y contempladas por muchos que no eran católicos. Estamos, en última instancia, ante una historia que forma parte de nuestra cultura y que, como tal, contando con su atracción sobre el público, es recreada y evocada. Con más aparato en el famo-

so «Jesus Christ Superstar», de un modo más modesto y original en «Godspell», que por algo el primer espectáculo se hace en Broadway y el segundo, en un teatro de «off-Broadway». El reparto de «Jesus Christ Superstar» es numeroso, cada personaje es asumido por un mismo actor a lo largo de toda la obra, los cuadros evocan la plástica de las tradicionales escenas de la Pasión, las ropas tienen carácter histórico y la escena se balancea casi con el mismo aparato que la imaginada por Ronconi para su «Orestíada». Estamos, en suma, ante un «gran espectáculo» que debe una gran parte de su éxito a la música y al carácter siempre reverente de su audacia.

El caso de «Godspell» es distinto. Lo hacen diez actores vestidos caprichosamente. No hay escenografía. Y los diez evocan personajes múltiples —salvo Cristo, maquillado como un «clown»— a lo largo de dos horas de cuidada composición coreográfica. Tres tabloncitos de una mesa y dos elementales soportes de madera constituyen el «atrezzo», sucesivamente modificado y recompuesto según las necesidades de la acción. El espectáculo es menos convencional que el «Jesus Christ Superstar» y sus intérpretes no son grandes «vedettes» de Broadway, sino gente joven que consigue dar al Evangelio de San Mateo las imágenes de un musical laico.

Los dos teatros se llenan y ambos espectáculos terminan con grandes ovaciones. En el cuadro

de un Broadway repleto de cines pornográficos y una ciudad asustada por la violencia, me pregunto si estos espectáculos evangélicos no cubrirán, al margen de su carácter religioso, una función tranquilizadora en el sentido de dar a la clase media un poco de teórico y circunstancial amor a los semejantes. Un poco de azúcar —dicho sea con todos los respetos y ateniéndome sólo a la función social que quizá cumplen a ambos espectáculos en Nueva York— nunca viene mal.

BILLIE HOLLYDAY

En la Academy of Music, fuera ya de Broadway, pero en un lugar abierto a las grandes compañías —en una de las dos inmensas salas del edificio en donde se ha presentado la «Yerma» de Víctor García—, una «tragedia musical» dedicada a Billie Holiday, la famosa cantante negra muerta hace años en un hospital penitenciario. Aquí, los términos son elementales y terriblemente esquemáticos. Una orquesta negra en el fondo del escenario y tres plataformas giratorias por donde van apareciendo y desapareciendo los personajes de la biografía. Canciones de la propia Holiday. Pequeños diálogos. Escenas fundamentales de su miseria, de su triunfo y de su agonia final. Un público, en su mayoría negro, que no teme la violencia que se extiende poco a poco por Brooklyn. Un espectáculo crítico y agresivo que entra ya en la categoría de ese musical al que me refería al principio. La misma autocalicación de «tragedia musical» sería ya un desafío explícito a la terminología sacralizada por las costumbres de Broadway.

¿QUE HACEMOS CON LA APOTEOSIS?

«Pippin» ha tenido el valor de ir a un gran teatro de Broadway y renunciar a la apoteosis a cambio de un poco más de verdad. Nadie podrá negarle, sin embargo, su belleza. La comedia musical está llena de elementos ingeniosos y expresivos, de propuestas vitales, aunque todo se venga abajo cuando se convierte en «clisés» triviales, en sonrisas prefabricadas. La tradición está llena de grandes nombres, de estrellas fabulosas, de espectáculos que han hecho de Broadway un nombre familiar. El problema está, simplemente, en que Broadway no viva de Broadway e intente vivir —como el espectáculo de Bob Fosse— de la Norteamérica de nuestros días. ■