

El intento de aproximar el teatro a la vida, de hacer de la relación entre espectáculo y espectador algo más que la verificación de lo ya establecido, es una preocupación que ha caracterizado a los mejores grupos del "off-off".

Por primera vez en Madrid: EL LIVING THEATER

JOSE MONLEON

LA gira fue breve, muy breve. El Living era una bandera demasiado agresiva para la España de entonces y sólo ondeó, y brevemente, en cuatro ciudades. En Barcelona, un ilustre crítico de la época —¡qué vieja parece y qué mezclada está aún a la nuestra!— se permitió escribir que aquel era un "teatro de gamberros para gamberros". No un teatro anarquista. Ni un teatro arraigado en una etapa de la historia norteamericana. Ni un teatro de la "contracultura", en tanto se negaba a aceptar la idea de que la cultura burguesa era la única cultura. Ni un intento de síntesis del "teatro épico" y el "teatro de la crueldad". Ni un teatro revolucionario, que, pese a venir de muy atrás y de los Estados Unidos, encontró numerosas afinidades en el mayo francés del 68, cuando Artaud —que era también una de las pocas "autoridades" del Living— apareció en más de una pintada política. Ni siquiera un teatro insoportable. A aquel crítico —que cito porque encarnaba perfectamente el espíritu español de su tiempo— le tenían sin cuidado la significación, la historia y los objetivos del Living, y, en lugar de razonar su desacuer-

do, encontró en la palabra "gamberro" el anatema. ¿Para qué más? ¿Hay algo más eficaz entre españoles que un anatema?

En Madrid no vimos al Living —pese a que el Beatriz se había transformado por entonces, nada menos, que en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo—, pero desde aquí nos fuimos a Valladolid más de un centenar de personas, porque allí se celebraba un Festival de Teatro Nuevo que sí había programado —aparte de Barcelona, las únicas ciudades en que fue posible ver al Living fueron las de Valladolid, Bilbao y San Sebastián— al grupo norteamericano.

La representación constituyó un éxito clamoroso, no ya por lo que sucedió en el escenario —que en eso hubo acalorada división de opiniones—, sino por lo que ocurrió en el patio de butacas, partido en dos facciones apasionadas. Anunciaba el Living una "Antígona", que luego no se pareció en nada a ninguna de las "Antígonas", clásicas o modernas, conocida. Para colmo, el nombre de Sófocles figuraba en el programa, sin que el hecho de tomar la versión de Brecht como punto de partida justificara tampoco "a prio-

ri" lo que el Living hacía en el escenario. Allí no había escalinatas, ni tónicas, ni columnas; ni señores vestidos a la moderna planteando, en el lenguaje de hoy, los dilemas de Antígona y Creonte. Sobre el desnudo escenario, los hombres del Living se planteaban dos objetivos: primero, mostrar su más absoluto desprecio hacia la "tradición teatral"; segundo, crear una nueva "Antígona" a partir del sentido que ellos tenían de la vida, haciendo de la reencarnación del conflicto una manifestación de su conciencia concreta en lugar de limitarse a la ceremonia teatral acostumbrada. Un planteamiento así de "Antígona" —título que tal vez aceptaron nuestros censores por identificar classicismo con inocencia— tenía que conseguir todos los objetivos propuestos, máxime si pensamos que bastantes personas se metieron en el teatro convencidas de que a asistir —se trataba de un Festival Internacional y de una compañía venida de Nueva York— a un deslumbrante pero respetuoso acto cultural. Recuerdo que los del Living, pese a la lluvia, nos tuvieron a todos esperando durante algún tiempo en el vestíbulo y a la puerta

del teatro, con lo que ya alteraron la buena disposición de quienes contaban con la comodidad rutinaria. Luego vino la aparición de los actores, uno a uno, informalmente vestidos, ante una especie de cámara hecha de papel de envolver, dejando pasar inacabables silencios antes de pronunciar su primer grito o su primera palabra. Las previsiones de la "buena sociedad" fueron burladas y la "buena sociedad" contraatacó. Señora hubo que se quitó los zapatos y amenazó arrojarlos contra los actores. Matrimonios que abandonaron dignamente la sala y asomaron luego la cabeza entre las cortinas del vestíbulo, vencido el orgullo por la curiosidad. Personas con aire profesional que gritaban indignadas que "Sófocles no era así", "¡Si Sófocles levantara la cabeza!", y todas esas cosas sacerdotales que lanza la pequeña burguesía —se define de derechas o de izquierdas, con santa indignación o con ironía— cada vez que a un director de teatro se le ocurre montar a un autor de modo distinto al establecido. En estos casos, lo corriente es que todos se pongan de acuerdo y nos repitan, airadamente, que el escenario debe limitarse a confirmar cuanto ha sido escrito en las historias de la literatura. En Valladolid, sin embargo, no hubo unanimidad ante la irreverencia. En el fondo, a muchos de los que aplaudimos al Living, Sófocles nos tenía en ese momento sin cuidado. Nos interesaba el espectáculo a partir de lo que en sí mismos nos proponía y cómo nos lo proponía; veíamos en el Living la encarnación de una lucha ejemplar para afirmar los derechos del teatro a la creación —a su poética, que no es lo mismo que a la ilustración de un texto— y de los actores a no separar sus compromisos vitales de su trabajo escénico; aplaudíamos el genio y el tesón de un grupo que llegó a Europa en obligado exilio— el pretexto había sido el impago de impuestos, pero, en realidad, a los



La "Antígona" del "Living Theater".

del Living los habían encarcelado por el carácter crítico de sus espectáculos, en especial, "La prisión", un documento sobre la vida en una cárcel de "marines", cuyas representaciones fueron materialmente interrumpidas por la Policía— y habla conseguido no ya sobrevivir, sino ejercer una saludable influencia, mimetismos tontos aparte, sobre todo el teatro del viejo continente. Celebrábamos, en última instancia, entre los gritos y aplausos del público, la conquista evidente de algo que, tras veinte años de tenazmente la reconducción del teatro a la vida, o viceversa, principio que si puede ser peligroso tomado como un dogma, contiene una petición importantísima frente a tanto teatro que se levanta como un "tiempo muerto", como un paréntesis de academicismo o de diversión somnolienta.

En todo caso, ese intento de aproximar el teatro a la vida—cuando la cultura pequeño-burguesa los ha distanciado a fuerza de claves, preconceptos y autoridades—, de hacer de la relación entre espectáculo y espectador algo más que la verificación de lo ya establecido, la reafirmación rutinaria de unas ideas y unos sentimientos, para alzarla a la categoría de experiencia transformadora, de acto creador, es una preocupación que ha caracterizado a los mejores grupos del "off-off", levantados contra Broadway y el concepto de Estados Unidos que su teatro representa.

Con Julian Beck y Judith Malina, directores, fundadores, actores, del Living hablé en Valladolid al término de la función. Estaban sorprendidos de que hubiera tantas personas que conocían su trabajo, personas que contrarrestaban, con su interés y su acercamiento, la frialdad y aun la hostilidad de otro amplio sector.

Con Julian Beck en Nueva York

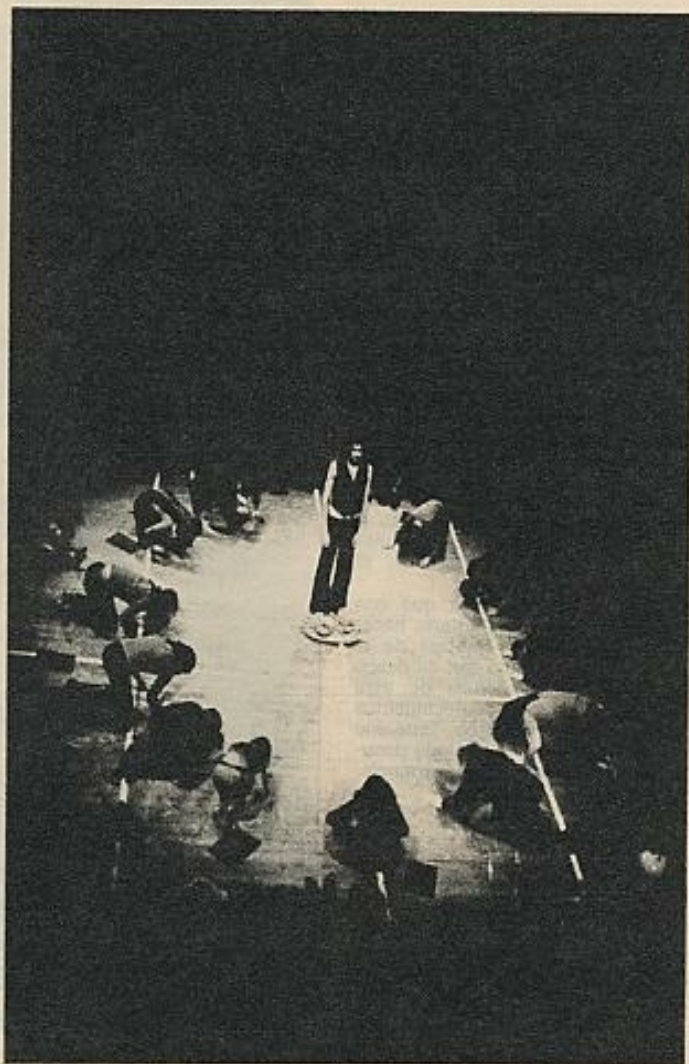
Del Living supimos después que había vuelto a los Estados Unidos. Que su gira no fue todo lo triunfal que merecía. Quizá, sobre todo, porque el país había sufrido un cambio regresivo. En la obra "Los hijos de Kennedy", actualmente en un teatro de Madrid, se explica bastante bien. A los años sesenta—en cuyo marco, histórico pese a ser del cincuenta y uno su primera representación, se encuadra la significación de grupos como Living— ha seguido otros dominados por un escepticismo político, que, en la práctica, se traduce en una actitud fascista. Quizá los sesenta fueron años ingenuos, como el mismo Living y tantos otros grupos, en buena parte ya deshechos; la serie de asesinatos oscuros, la frustración de muchas de las reivindicaciones, las guerras imperialistas y, como síntesis, la misma historia de la Casa Blanca, vinieron a ser la negación

de tanta esperanza, y, a la vez, el extraño triunfo póstumo de toda aquella alegría perdida. Si la Historia recordó a los norteamericanos "qué intereses eran los que tenían la sartén por el mango", la amargura de la vida social cotidiana aclaró también cómo era el mundo dirigido por esos intereses.

A Beck—después de pasar una larguísima temporada en Europa, en la que no faltaron los problemas graves, como, por ejemplo, en Avignon, donde el Living abandonó el Festival casi al mismo tiempo que era expulsado de la ciudad, u

plantear, en términos totales, el tema de la represión. El grupo iba a abandonar Nueva York para instalar la comunidad en una ciudad más sosegada, donde fuera posible la lenta elaboración del espectáculo.

De esa experiencia, absolutamente fiel a la línea del Living, han salido estas "Siete meditaciones sobre el sadomasoquismo político", espectáculo estrenado en los Estados Unidos, presentado luego en Italia, en gira ahora por España, en el Alcalá de Madrid los próximos 3 y 4 de marzo.



El estreno de "Siete meditaciones sobre el sadomasoquismo político" tiene mucho de encuentro patético con un grupo importante en la historia del teatro moderno, al que no pudimos ver cuando era piedra de saludable escándalo.

otra en América Latina, cerrada con la detención de casi todo el grupo en el Brasil, de donde pudo salir gracias a la presión de centenares de intelectuales y hombres de teatro de todo el mundo— lo ví, en el setenta y dos, en un teatrillo de Nueva York. Era en plenas elecciones de noviembre y andaba haciendo campaña contra cualquier votación. El sistema era malo y cualquier voto implicaba un apoyo. Me habló entonces del inicio de un trabajo—de una creación colectiva—, a través del cual varios latinoamericanos y norteamericanos iban a

"Las siete meditaciones..."

Del sesenta y ocho, escrito en el contexto agitado del Festival de Avignon, es una reflexión de Julian Beck, que empieza así: "La finalidad del teatro es servir a las necesidades del pueblo. El pueblo no tiene criados. El pueblo se sirve a sí mismo. El pueblo necesita la revolución, cambiar el mundo, vivirse. Porque el modo que tiene de vivir está demasiado lleno de dolor e insatisfacción. Fatalmente doloroso para muchas personas. Para todos

nosotros. Este es un período de emergencia. Por eso el teatro de emergencia es el teatro de la vigilancia. Lo primero es alimentar a todos, detener la violencia, y liberarnos a todos. Esto es lo que significa el anarquismo en nuestra época".

Con independencia de sus valores teatrales, de su capacidad para encarnar y transmitir lo que se propone—extremo éste sobre el que hablaremos una vez veamos su último espectáculo—, es evidente que las "Siete meditaciones...", que se dirán aquí en castellano, son una especie de segunda parte del texto escrito hace ya casi una década.

Copieemos el tema de cada meditación: 1.ª) Sobre la dominación y la sumisión, con texto sobre la represión del amor sexual; 2.ª) Sobre la autoridad, con un texto sobre el Gobierno como reflejo de la relación Amo/Esclavo; 3.ª) Sobre la propiedad, con un texto sobre la propiedad considerada como un crimen; 4.ª) Sobre el dinero, con un texto sobre el engañoso sistema del intercambio que aliena al pueblo; 5.ª) Sobre la violencia, con un texto sobre la represión policíaca; 6.ª) Sobre la muerte, con un texto sobre el capitalismo y la cultura de la muerte; 7.ª) Sobre el cambio revolucionario, con un texto sobre la relación entre liberación y anarquía.

Ignoro cuál va a ser el juicio que el trabajo despierte entre nosotros. Supongo que no faltará quien crea que con ver las "Siete meditaciones" ha visto a todo el Living y está al cabo de la calle de su cuarto de siglo de pelea. Son males inseparables por ahora de nuestra vida cultural. Si España hubiera sido otra—simplemente, como Italia, como Francia, como Inglaterra, como Alemania Federal, como Holanda o como Bélgica— habríamos visto los sucesivos espectáculos del Living en su momento preciso. En lugar de conformarnos con la "Antígona", sólo en cuatro ciudades, en representaciones escasas, "gamberramente" criticadas, les habríamos pedido que nos trajeran su por entonces famoso "Frankenstein" o sus "Misterios". Todo eso lo perdimos. No ya para nuestra cultura teatral, sino en términos mucho más graves, para nuestra madurez ciudadana.

Ahora, el estreno de "Siete meditaciones sobre el sadomasoquismo político" tiene mucho de encuentro patético con un grupo importante en la historia del teatro moderno, al que no pudimos ver cuando era piedra de saludable escándalo y es ya un capítulo de la estética escénica. Una referencia, en casi todas partes. Aquí, para la gran mayoría, un misterio y un mito. Al que, a lo peor, muchos juzgarán como si no llevara a sus espaldas un cuarto de siglo de coherencia, de lucha y de inevitable desgaste.

Bien venido a Madrid, el Living Theatre. ■