

PERDIDAS Y POSIBILIDADES DE LA VANGUARDIA TEATRAL



Bocas abiertas, modulaciones de la voz, expresión corporal: el Roy Hart Theatre convirtió los textos en sonidos, la acción en composiciones.

IGNACIO DE LA VARA

UNa cierta vanguardia, un cierto «teatro subterráneo» español, un «nuevo teatro», va aflorando ahora, poco a poco, a la superficie. Tarde, mal, a contratiempo. No gusta. No pretendió, eso es cierto, ser nunca un teatro «de gusto»; intentaba ser un revulsivo, una protesta, una explosión. Se ha ido haciendo en condiciones precarias: por pequeños grupos independientes, por actores en sus horas libres, por directores iluminados: son dinero, en salas frías y destartaladas. Los autores pretendían, entonces, que esa desigualdad de condiciones no era la que deseaban, la que sus obras necesitaban. Probablemente esas condiciones no eran aceptables para ellos ni para nadie, aparte de algo muy importante: el carácter noble, el carácter altruista de los intentos. Se les ve ahora en otros teatros, en los teatros burgueses: puede haber un cierto despliegue del dinero, una colaboración técnica —dentro de

la pobreza técnica de todo el teatro español—, una mayor profesionalidad en los actores. Tampoco sirve. La interpretación, por buena que sea, no conecta con la intención de la obra: la dirección tiende a hacer un puente entre las generaciones perdidas y las actuales; el marco dorado, las cortinas de terciopelo, las butacas de estilo, no colaboran. Ni el público. Se suele quedar perplejo ante lo que escucha y presencia: no ve de qué forma le concierne, de qué manera puede transmitirle una emoción. Ni siquiera le provoca. El público que va aplaude cortésmente, se aburre con discreción, imagina que no tiene la suficiente cultura para entender lo que se le dice. Pero, generalmente, el público no va. Presente lo que le va a pasar, y no va.

Un equívoco

«Vanguardia» es una palabra equívoca. En el teatro empieza a funcionar con un cierto retraso con respecto a la pintura, incluso con respecto a la música. Aparte de que se puede decir

que siempre ha habido una vanguardia —hubo un tiempo en que lo fue el romanticismo, como otro en que lo fue el naturalismo—, lo que se llama vanguardia teatral es algo que comienza a hacerse presente con «Ubu roi», o con «Tête d'or» y llega hasta Arrabal, pasando por Ionesco, por Beckett, por Adamov, por Schéade. Sucede en París, y precisamente porque París es, al contrario que Madrid, una ciudad con afición al experimento y con capacidad de acogida. No es casual, ni es extraño, que todo este grupo de nombres recién citados tengan una prosodia y un origen extranjero (con relación a Francia, donde se produce). El extranjero que trata de asimilarse a un país que le alberga, después de haber dejado el suyo por cualquiera de las múltiples razones que invitan a la huida, tiene un puesto privilegiado para considerar la sociedad y el lenguaje. Ve el país, las costumbres, las sociedades, las leyes, como algo absurdo, porque las ve repentinamente. Y desde fuera. A veces un aborigen trata de adoptar esa posición y se finge extranjero: Montesquieu en las «Cartas persas»,

PERDIDAS Y POSIBILIDADES DE LA VANGUARDIA TEATRAL

Ray Bradbury en las crónicas marcianas. A veces tiene la capacidad de observar su propia sociedad desde una posición al mismo tiempo dentro y fuera de ella: Blanco White, Juan Goytisolo, Jorge Semprún, han producido una enorme riqueza al considerar de esta forma la sociedad española. Esta vanguardia teatral de París tenía la forma de un reflejo absurdo de una sociedad a la que contemplaban desde otra lógica, y de un idioma al que aportaban unas grandes distancias mentales; y sin embargo, sociedad y lenguaje les acogían. Quizás eso sólo suceda de una manera tan franca en París y en Nueva York.

No era solamente esa forma la que les engrandecía. Había mucho más; una mirada universal. En parte, la que puede dar un cierto carácter de apátrida intelectual, una cierta renuncia al nacionalismo. Coincían con una especie de deshumanización, una cierta decadencia, hasta una agonía de una civilización. Estaba sucediendo igual en sus países de origen; pero en ellos no hubieran podido verlo con esa claridad. Al mismo tiempo les sucedía otra cosa: un cierto temor, una cierta inquietud en el ataque y la crítica de esa sociedad. Los autores nacionales no la necesitan. Wilde, Shaw y otros autores eduardianos y posteriores no necesitaron disfraces (aunque Wilde tuvo que pagarle muy caro); ni Ibsen, ni Strindberg, ni Sartre. El realismo, el naturalismo, les bastaban. Los extranjeros de París no encontraban tan fáciles las cosas. La sociedad acogedora puede hacerse hermética de pronto. Buscaron en la vanguardia un disfraz: una forma de decir unas cosas mientras estaban diciendo otras. Encontraron una forma de alcanzar la realidad. Porque el teatro es siempre realista: inventa, crea su propia realidad. El más irreal de los teatros de vanguardia consigue siempre dar esa sensación de realidad desde el momento en que el espectador la acepta. Ningún espectador del teatro del absurdo se siente a sí mismo absurdo: entra en la realidad, en la lógica de lo que se le propone, y conviene que lo absurdo es lo que está fuera del teatro —del local—.

Los extranjeros nacionales

Los autores de lo que se ha dado en llamar «nuevo teatro» en España pueden muy fácilmente reunir las mismas condiciones. Su condición de extranjeros, de otros, de ajenos, es perfectamente posible desde el momento en que se llame «España» al conjunto de organización social, de valores estéticos, culturales, morales y políticos impuestos por quienes precisamente llamaban «anti España» o «anti españoles» a quienes no pensaban como ellos o a quienes no aceptaban la orden y el orden. Nada más honesto que sentirse apátrida en esa relación de obligaciones y mandatos, en esa definición de Patria hecha por la fuerza de la ley. Al mismo tiempo existía una necesidad de disfraz. Un teatro directo y real podía suponer el desahucio; lo han conocido algunos autores. O podría ser engullido por la digestión del sistema, capaz de alber-



Beckett abrió un teatro nuevo con la simplicidad del decorado y la acción, pero con la penetración de un texto desolado y desesperado.

gar muestras de su contrario a condición de que sólo fueran muestras. Lo han conocido otros autores, e incluso han procurado no ser conscientes de ello. Y han hecho bien, porque sus aportaciones han tenido interés y han sido literaria y políticamente útiles. Pero un teatro disfrazado sólo podía

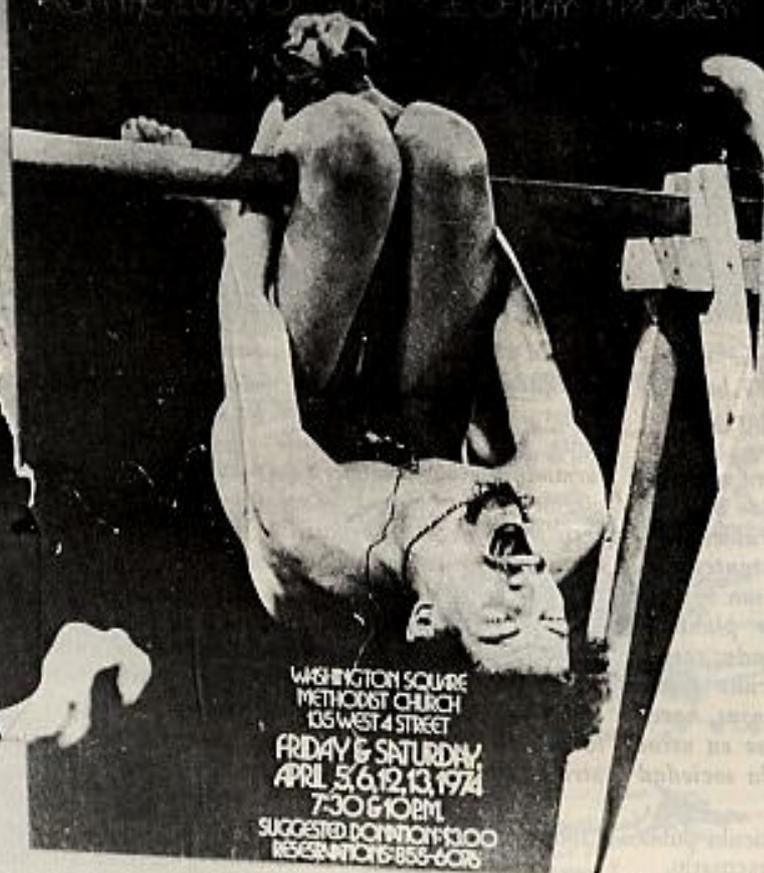
serlo hasta un cierto punto: el punto preciso para no ser enteramente entendido por los censores —por los censores directos, pero también por el cerrado circuito teatral, propenso al miedo que puede tener todo negocio— pero ser entendido para el público. El proceso de la vanguardia española puede tener en estas circunstancias su origen, pero con algunos datos más, bastante diferenciales. El primero, que no podían ver la sociedad que les contenía y de la que se distanciaban con el pesimismo tranquilo y universal de los extranjeros de París, sino con un dolor, con un arrebato y con una necesidad de lucha. El segundo, que no podían dejar de desconocer la vanguardia teatral de fuera de España, y ciertas corrientes de pensamiento, que podía darles un sentido mimético: el de intentar las vías que eran válidas en otros lugares. El tercero, que Madrid (como centro entonces del teatro) no es una ciudad acogedora como París: es una ciudad hostil, cruel y amarga. En todo ello el teatro que se producía en España —el teatro de estos autores—, tenía que ser colérico, furioso, desesperado, explosivo. Contribuían a ello tres factores importantes: la situación misma de España, la personal de quienes veían doblemente frustradas sus vidas —una, como ciudadanos; otra, como escritores, autores, intelectuales— y otra el modelo de teatro que se practicaba. En cualquiera de las obras de esa época se encuentran esos factores de denuncia, de vivencias y, al mismo tiempo, de deseo de destruir el teatro que se estaba haciendo: no sólo por ser su enemigo personal, sino por su inutilidad.

Furiosamente españoles —es una característica— pero alejados de «España», buscaron caminos españoles para reflejar su pensamiento. Hay docenas de obras de esa época que tratan de seguir el camino de «La Celestina» —cuyo autor tuvo tanta necesidad de disfrazarse, por marginado y en riesgo de muerte, que ocultó su nombre—, el de Quevedo, el de Valle Inclán que fue el intento más válido de revolución teatral en su tiempo y que fue marginado (como otros autores que lo intentaron por otras vías y en su momento: como Ramón Gómez de la Serna, como Alberti, como los escritores de la generación del veintisiete. Todo ello fue conduciendo a unos pastiches idiomáticos: un pseudo-clásico, o una pseudometafísica. Ciertas formas del desgaste del teatro burgués corrientes en Europa y en otros lugares buscaron aquí una traducción: el humor ácido de Brecht y su morfología se hicieron con el fondo soca-

EVENT EMORY LEWIS

THE LIVING THEATRE COLLECTIVE

SEVEN MEDITATIONS ON POLITICAL SADO-MASOCHISM



WASHINGTON SQUARE
METHODIST CHURCH
105 WEST 4 STREET
FRIDAY & SATURDAY
APRIL 5, 6, 12, 13, 1974
7:30 & 10PM
SUGGESTED DONATIONS \$100
RESERVATIONS 855-6036

El actor como portador de un cuerpo que puede ir más allá —o quedarse más acá— de lo humano y de la dicción del texto: el Living Theatre.

por otra, agradables mediocres; y por abajo el submundo mimético de la superchería. La superchería en la creación literaria o teatral no es nunca una estafa al público: es un engaño que alguien se hace a sí mismo. El camino del teatro es tan áspero y tan duro, y ofrece tan pocas recompensas, que la superchería no merece la pena: nadie se la plantea como un engaño a los demás. Parte de algo más doloroso: un engaño a sí mismo.

Destruir y construir

La capacidad de destrucción ha funcionado. Pocas personas se atreven ya a hacer algo tan simple como narrar, producir enfrentamientos de personajes en busca de una verdad, conseguir emociones. No es intelectual. Hasta algunos autores de naturaleza realista han tratado de conseguir ese reconocimiento introduciendo en sus narraciones escénicas fantasmas, muñecos, músicas del más allá, voces lejanas, futurismo, resonancias misteriosas; a veces con resultados deplorables. Mucha gente no sabe qué escribir. Otros que hubieran podido ser autores se dedican a menesteres literarios menos dudosos, menos combatidos o más solitarios.

En la vanguardia española que aflora fuera de su tiempo, aunque sea este un tiempo de nadie, hay personas de gran valía. Aun en las obras que no prenden se escuchan fragmentos de diálogo, se atisban situaciones, se adivina teatralidad y fuerza de pensamiento. Fueron víctimas de un tiempo sombrío: no tuvieron tiempo de asentar sus atisbos, de comprobarlos, de profundizar en su política teatral, de perfeccionar su instrumento dramático. Han sufrido toda clase de persecuciones, ante las cuales se han erguido con una viril fidelidad a sí mismos y a lo que querían a toda costa decir; esto puede haberles llevado a moverse dentro de un círculo cerrado. Para muchos todavía es tiempo. En la vanguardia o en un teatro que ellos consideran más convencional. Pero en la vanguardia que requiere nuestro tiempo, que no es la del tiempo pasado. En ellos y en su talento está la capacidad de construir en el solar que contribuyeron a arrasar. ■ I. de la V.

rón español. Las proezas del «Living» americano, las del Roy Hart, se encaminaron hacia una transformación del actor en una especie de deportista gutural. El culto a la técnica representada por la dirección y la escenografía, muy generosamente asumida por los autores (que, a veces, eran también directores) se profundizó en busca de espectáculo, de magia, de sorpresa; sometido todo ello a la pobreza económica y a la pobreza técnica que aquí llamamos chapuza no pudo dar nunca los resultados apetecidos.

Ahora bien, si los autores y directores de una vanguardia que buscaba desesperadamente —y por razones de necesidad social, política e individual— romper el caserón duro del teatro burgués no consiguieron asentarse, y no lo han conseguido ya, si fueron suficientes para crear esa ruptura: rompieron lo que había, no pudieron construir en el solar. Hay dos corrientes que vienen de lejos y de fuera, y

que han sido impulsadas aquí por la antigua vanguardia: la crisis de la acción y la crisis del personaje. Aquella anterior a ésta. La acción interna, la intriga, se ha ido desprestigiando: se ha salido del campo intelectual cuando todavía el público no estaba preparado para eso. Se ha sustituido por situaciones más o menos estáticas, a veces únicas. Se han perdido las referencias al mundo constante y comprobable. Parece que narrar es malo. La consecuencia es el desvanecimiento del personaje: los seres teatrales pierden consistencia. Con ellos, el diálogo. Al no referirse a hechos concretos, a anécdotas vitales, a hombres y mujeres, se ha ido convirtiendo en ensayismo, en articulismo, en lírica o en filosofía. Muchos lo han conseguido con éxito: han convertido todo eso en teatral. Se trata de genios. Otros no han conseguido ser más que pelmas. En realidad, esto pasa con todo género teatral o literario; hay simplemente talentos, por una parte;