Cuadernos de Teatro



Seminario de Estudios Teatrales

Laboratorio de Teatro Contemporáneo - Ciclo de Conferencias 1992-93

Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones

(Apuntes para una historia de la innovación escénica)

FRANCISCO VALCARCE
(Universidad de Cantabria)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA / EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

FRANCISCO VALCARCE (1955)

Director del Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria.

Director artístico de la Muestra de Teatro Contemporáneo de Santander. Director de la compañía La Machina Teatro. Director de escena.

Cuadernos de Teatro



Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones

(Apuntes para una historia de la innovación escénica)

FRANCISCO VALCARCE
(Universidad de Cantabria)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA / EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Seminario de Estudios Teatrales

Laboratorio de Teatro Contemporáneo - Ciclo de Conferencias 1992-93

AULA DE TEATRO UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Coordinador - Director Técnico FRANCISCO J. CORPAS

Este segundo cuaderno de la colección de Cuadernos del Aula de Teatro, se terminó de imprimir en Marzo de 1994 en la imprenta IMAGRAF de Málaga

Introducción

Teatro contemporáneo, teatro de vanguardia, nuevas tendencias escénicas... Nombres, etiquetas en realidad para una manera de hacer teatro no tradicional, no al uso. Lo importante es que realmente existe un teatro que no es de museo. "Entendemos como teatro contemporáneo el que, desde la imaginación, parte de un proceso de investigación para construir un hecho escénico de naturaleza innovadora". La definición corresponde a Francisco Valcarce, director escénico y dramaturgo gallego, afincado en Cantabria, donde dirige desde hace años el Aula de Teatro de la Universidad.

Investigación y teatro son dos terrenos que en contadas ocasiones operan juntos. Demasiadas veces el teatro pone en primer lugar el mercado y olvida el riesgo y la búsqueda que implica toda creación artística. Tan importante para el verdadero artista es el proceso como el resultado. Valcarce distingue lo contemporáneo frente a lo moderno –muchas veces, en realidad, fenómenos de moda–, y en tal sentido es fundamental el compromiso estético y el compromiso ético. Acaso aquí encontramos uno de los elementos claves que se echan en falta en muchos intentos innovadores: "una filosofía que lo avale" "Todo intento de renovación escénica debe ir acompañado de un fundamento ético. Desde luego en tal sentido existe un exponente muy claro que se dio en las vanguardias de comienzos de este siglo, tanto en la Unión Soviética –Maiakovski, Meyerhold, Tatlin, Popova, Rodchenko, Sostakovich, Prokovief, Malevich...– como en la Bauhaus alemana.

En los tiempos actuales es fácil que se confunda la recuperación de la importancia de la palabra –como "arma cargada de futuro" – con la preponderancia del texto naturalista. No hay que olvidar que en el teatro, desde sus orígenes –en la tragedia griega – el texto es un factor importante –el único imperecedero –, pero uno más al fin y al cabo. Simultáneamente al texto existen otros elementos creativos que permiten la integración de otras artes en la escena y una lectura más enriquecedora del espectáculo teatral.

El teatro contemporáneo es en realidad un teatro del mañana que no apuesta por el éxito fácil sino por la coherencia de un lenguaje propio.

Ricardo Iniesta Director Artístico del Laboratorio de Teatro Contemporáneo Universidad de Málaga. Aula de Teatro. Marzo, 1994.

En primer lugar creo que debe decirse algo desde un punto de vista conceptual, desde la óptica de la definición -que, desde luego, poco tiene que ver con algo definitivo- sobre los términos teatro contemporáneo. Entendemos como tal aquel tipo de teatro que, desde la imaginación, parte de un proceso de investigación para construir un hecho escénico de naturaleza innovadora. Es decir, el teatro contemporáneo debe

significar una ruptura con la ortodoxia, con lo convencional para afrontar desde otra perspectiva esta manifestación secular. Ello quiere decir que los elementos que componen el espectáculo teatral se afrontarán con una concepción distinta de lo habitual. Texto, estructura dramática, personajes, actores, iluminación, espacio escènico, etc. tienen, no tanto un papel di-



Foto 1

ferente -que también-, sino una entidad distinta. Y sobre todo, de lo que se trata, y esto no es nada nuevo, es de reivindicar el teatro como un arte autónomo, con su lenguaje propio y sus códigos singulares.
Arte escénico que no tiene porque coincidir con literatura dramática.

Evidentemente el rótulo teatro contemporáneo encierra una ambigüedad y es fácilmente objeto de discusión, pues, estrictamente, podemos considerar como tal todo aquello que se haga ahora, aplicando un simple criterio cronológico. Podemos meter, entonces, en el mismo saco cualquier cosa. Un neosainete, un vodevil o una comedia de costumbres puede considerarse como teatro contemporáneo. Y, en cambio, una revisión moderna de los mitos antiguos o una creación de Shakespeare, habría que considerarlas como teatro clásico, cuando muy probablemente -ética y estéticamente- estos participen mucho más de las carac-

> terísticas de lo que entendemos como una manifestación escénica contemporánea. En pintura, por ejemplo, a nadie se le ocurre calificar de arte contemporáneo los cuadros de un joven pintor que pinte hoy en día como Murillo, Y nadie va a negar que Las meninas de Picasso sean un claro exponente del arte contemporáneo.

Por lo tanto, olvi-

démonos del significado literal de las palabras y convengamos ya que el teatro contemporáneo es lo que otros denominan también como nuevas tendencias escénicas.

Y en este punto, entraríamos otra vez en el mismo debate. ¿Acaso estas nuevas tendencias no son, en realidad, muchas veces, recuperación de viejas formas dramáticas? En cualquier caso, nunca debe negarse el pasado y, quizás, de lo que se trata es de reivindicar una sabia combinación entre tradición y modernidad. Angel Fernández Santos dice al respecto:

«Los auténticos innovadores raramente proponen novedades. Por el contrario, innovan mediante violentos retrocesos hacia formas de expresión sancionadas por el pasado, a veces incluso de antigüedad secular, casi arcaica, y encuentran en estos saltos hacia atrás las claves esenciales de la ruptura con el presente, el distintivo de la modernidad. Este salto es uno de los signos del talento teatral genuino, porque toda innovación profunda, en teatro, busca la manera de representar las mismas situaciones, cuestiones y conflictos de siempre bajo una especie capaz de invertir la relación causal y hacer de antecedentes consecuentes».

Por supuesto, no estoy completamente de acuerdo con todos los términos de lo que escribió Fernández Santos, pero me parece una cita interesante para defender la capacidad renovadora de muchos creadores que hunden sus raíces en el pasado, que puede ser próximo o lejanísimo.

Y han aparecido ya dos cuestiones que me interesa mencionar expresamente: la modernidad y la referencia a un pasado próximo, que muy bien podemos identificar con las vanguardias históricas.

Dentro del teatro, algunos quieren establecer una confrontación entre tradición y modernidad, y me parece que este es un debate falso. El planteamiento de una guerra entre aquellas es absurdo, pues en repetidas ocasiones van juntas de la mano para construir, en definitiva, un sólido edificio escénico que entronque con la contemporaneidad.

Seguramente, también es cierto que esta colisión ha sido producida, en buena parte, por el confusionismo existente en torno a los términos moderno y post-moderno. Guillermo Heras escribió lo siguiente:

«En nuestro país la modernidad se ha confundido con la

post-modernidad y ésta, por desgracia, con la en otro tiempo llamada 'movida madrileña'. Siempre ha sido norma que
los 'modernos' en nuestro país echaran mano del caos para
justificar sus carencias y de ahí que los 'antiguos' hayan
sacado jugoso provecho de la falta de verdaderas alternativas para una auténtica postmodernidad escénica en España. Aquí hemos ido muy rápidos en diseño, moda, textil,
música y artes plásticas, donde los logros son realmente
palpables, pero en teatro aún estamos en una etapa primitiva y lo más deseable sería que la mayoría hiciéramos un
teatro riguroso en su oficio, comprometido estéticamente y
con proyección social suficiente, después pasáramos a una
serena modernidad y, obviamente, con absoluta libertad,
algunos discurrieran a una posible via post-moderna».

Después de esta larga cita podemos abordar varios puntos relevantes: uno, el equívoco producido por la mezcla entre modernidad y movimientos de moda; otro, el retraso evidente que en nuestro país tienen las artes escénicas en comparación con otras (y yo diría más concretamente, en comparación con las artes plásticas); y, por fin, la necesidad de que exista un proceso evolutivo para que, de forma natural, libre e imaginativa -y fruto del trabajo y la investigación constante- una disciplina artesana, sin perder esta categoría, pueda convertirse en arte contemporáneo.

Habermans (citado por Heras) decía que «una obra llega a ser clásica porque una vez fue auténticamente moderna». Cierto. Pero esto no quiere decir que todas las creaciones que, en muchas ocasiones, se consideran modernas vayan a convertirse siempre en clásicas. Simplemente, porque no son auténticamente modernas. En realidad son, sencillamente, fenómenos de moda.

Lo moderno se asocia rápidamente con lo nuevo, con lo último; y perderá tal carácter cuando aparezca la siguiente novedad. Pero mientras lo que está meramente de moda caerá en el olvido, lo realmente mo-

derno perdurará en el tiempo. Y es absolutamente válido que obras que fueron modernas -no, repito, lo que fue banal y pasajera moda- sirvan de inspiración, herramienta o base para afrontar una creación escénica contemporánea.

Y en este sentido deben citarse las vanguardias históricas. De todos es conocido que en la Europa de principios de siglo, una generación de poetas, pintores, teóricos, dramaturgos, cineastas y creadores escénicos, además de ser unos innovadores radicales, se consideraron miembros de una vanguardia cultural que debía provocar una reorientación fundamental de la sociedad. Del dadá al surrealismo y del futurismo al constructivismo y suprematismo rusos, todos los movimientos de vanguardia aspiran a la totalidad y, alimentándose de la utopía, instauran el matrimonio entre la ruptura formal y el compromiso ideológico. Revolución de las formas, revolución de las ideas. Compromiso estético y compromiso ético.

Cuando el dramaturgo Angel García Pintando en su libro El cadáver del padre (Artes de vanguardia y revolución) afirma que «La vanguardia es la catarsis, la purga, el laxante contra el empacho de la cultura canonizada» está reclamando para la creación artística una capacidad perturbadora y un ansia de transgresión que, en mi opinión, el teatro contemporáneo debe recuperar.

Algunos, dentro de la ceremonia de la confusión de las palabras, califican de teatro de vanguardia a lo que estamos denominando teatro contemporáneo. Aunque este calificativo no me disguste, hay que decir claramente que el concepto de vanguardia ha perdido buena parte de su contenido. Lo que fue rebeldía, hoy es objeto de estudio en los centros oficiales. Lo que nació para enfrentarse al sistema, hoy forma parte de él. Algunas obras que fueron en su momento experimentales y que constituyeron verdaderos

traumas y motivos de escándalo, se han convertido en lugares comunes de un arte comercial ampliamente difundido y han pasado directamente a los canales internacionales del mundo de los negocios. Y en vez de revuelta, lo que hay es una comercialización planificada del espectáculo de la cultura.

Ahora bien, yo me resisto a dar toda la razón a aquellos que quieren enterrar definitivamente las vanguardias, que hablan de su carácter viejo y obsoleto para a continuación desenterrar y perpetuar naturalismos adocenados y realismos manidos. Y me resisto a ello, no solamente porque -especialmente en el teatro- las vanguardias históricas siguen siendo útiles, y son una de las grandes herencias de este siglo, sino que me parece importante revindicar el espíritu que las presidió, desde la convicción de que no existe un teatro, con vocación de investigación, sin una filosofía que lo avale y de que todo intento de renovación escénica debe ir acompañado de un fundamento ético.

Desde el recuerdo de la importancia que Trotsky daba a la función social del arte en la configuración de una nueva sociedad, o de las invenciones escenográficas de Tatlin o la Popova, o de la creación de Meyerhold que quería modificar no sólo las formas, sino también el método, o de ese gran poeta dramático que fue Vladimir Maiakovski, para quien la palabra tiene perfume, color y alma y que concibe el teatro como un espectáculo detonante, o del ataque frontal a la sintaxis dominante que supusieron las obras dadaístas y surrealistas. Desde este aspecto evocador, y teniendo en cuenta las necesidades y contingencias del presente, creo que es justo dejar constancia de la -en cierto modo- buena salud de las vanguardias históricas.

Cierro este capítulo con un fragmento del ensayo de Raymond Williams La política de la vanguardia y que, 🦪 7 de alguna manera, resume las certidumbres y contradicciones de lo que acabo de exponer:

«Se hace preciso recordar que, desde un principio, la política de la vanguardia podía seguir cualquier camino. El arte nuevo podía encontrar su lugar en un nuevo orden social o en un viejo orden culturalmente transformado pero, por lo demás, persistente y recuperado. Lo único cierto es que desde las primeras agitaciones del modernismo hasta las formas más extremadas de la vanguardia nada podía seguir siendo igual; que las presiones internas y las intolerables contradicciones habían de forzar algún tipo de cambio radical. Más allá de opciones o afiliaciones particulares, en esto estriba la importancia histórica de este haz de movimientos y de artistas individuales sobresalientes. Y si, aunque bajo nuevas formas, las presiones y contradicciones generales siguen siendo intensas, y de hecho se han intensificado en varias maneras, también es cierto que sigue habiendo mucho que aprender de las complejidades de su vigoroso y deslumbrante desarrollo».



Foto 2

Uno de los pilares sobre los que se asienta el teatro contemporáneo es -como ya se ha apuntado antes- la reivindicación del hecho escénico como una disciplina autónoma, con sus códigos y signos propios, así como una vocación de totalidad que plantee un lenguaje total, donde el espacio escénico, la música, el movimiento y las imágenes sean inseparables del texto, de la palabra. En definitiva, la instauración del teatro en el marco de las artes contemporáneas, como dice Salvador Távora.

El director de La Cuadra presentó en 1989, en Delfos, una ponencia, que después se publicaría en la revista «Primer Acto», precisamente con ese título El teatro en el marco de las artes contemporáneas. En ese documento, justamente defiende la autonomía de la creación escénica respecto a la literatura dramática, liberándose de lo que él llama «retórica estructura verbal», para devolver a las artes escénicas una función integradora que remite a las originarias fuentes del teatro. Távora afirma que, en sus orígenes, el teatro nació como un arte ajeno a la literatura y que la tragedia griega estaba compuesta por «un todo artístico donde el texto, lo único imperecedero de aquellas tragedias, era un elemento poético de comunicación más, que cobraba toda su importancia y adquiría su verdadero sentido como parte de la atmósfera artística que envolvía la totalidad de la obra dramática».

Tres son los aspectos que podemos deducir de este discurso y que, dejando constancia que no se trata de nada nuevo y numerosos son los nombres y episodios de la historia del teatro que expresan la tendencia a recuperarlos, me parecen, en cualquier caso, claves a la hora de entender el teatro contemporáneo. Tres cuestiones que, en definitiva, y como el misterio de la Santísima Trinidad son una sóla: el de la, insisto, autonomía del teatro como arte escénico.

Primero: el teatro no es literatura, aunque con frecuencia sea sólo esto lo que se conserve de un espectáculo.

Segundo: el carácter global de la obra escénica, existiendo entonces una unidad en el lenguaje.

Y tercero: el espectáculo se crea a partir de elementos sensoriales y emocionales, y no solamente de natura-. leza intelectual. Aunque no es el único, ni seguramente el principal, desde luego un punto esencial para justificar la identificación entre teatro y literatura se encuentra en la difícil transmisión de las experiencias escénicas, en la medida que éstas son, por su misma naturaleza, fugaces e irrepetibles. La escritura dramática permanece en un material impreso, pero la escritura escénica muere después de su creación.

A pesar de lo que pueda parecer, no pretendo poner en cuestión el texto de forma generalizada, ni trato de hacer un alegato a favor de la exclusión de lo literario en la creación escénica. No. Lo que hay que defender, una vez más, es la autonomía del teatro respecto a la literatura, aún siendo conscientes de que entre ellos, muchas veces, existe una tensión, fruto de una relación dinámica, que puede producir un proceso creativo encaminado a la elaboración de estupendos espectáculos. Esto conecta con un discurso defendido por muchos: el de la dialéctica texto/imagen.

Juan Antonio Hormigón, en un artículo publicado en «Primer Acto», formando parte del debate provocado por el texto de Távora, escribió: «La literatura dramática posee sus propias maneras de escritura, sus medios de reproducción, difusión y distribución, su destinatario. El teatro es una forma de expresión artística en la que confluyen y se entrecruzan líneas de significación diferentes: verbales, gestuales, plásticovisuales, sonoras, olfativas, etc., que adquieren rango de tales al ser centrifugadas por el trabajo del actor y su sentido cuando éste se establece por parte del público en la representación».

Nietzsche que, como dijo alguien, lo mismo sirve para un roto que para un descosido, con su obra El nacimiento de la tragedia nos viene muy bien para afrontar los otros dos puntos que antes señalaba.

Los trágicos griegos, además de escribir los textos

que han llegado hasta nuestros días, componían la música, diseñaban máscaras y vestuario, creaban coreografías e ideaban la escenografía. Es decir, concebían el teatro como un arte integrador. El filósofo
alemán condena el desarrollo posterior de las representaciones teatrales, en las que el lenguaje ha quedado parcelado, separando lo que originalmente funcionó integrado en un mismo código. Esta división
del lenguaje no obedece exclusivamente a razones formales, sino que expresa la necesidad de la clase dirigente de dominar la cultura como parte fundamental
en el control de la sociedad.

Por otra parte, Nietzsche reflexiona acerca de la desnudez practicada en el teatro al despojarle de sus materiales emocionales, minimizando lo escénico y reduciéndolo a lo intelectual. Muchos -Távora, entre ellos- atribuyen la crisis que padece el teatro al resultado histórico de la preponderancia del intelecto sobre la imaginación, de la racionalidad sobre los impulsos.

José Antonio Sánchez, en la introducción de su libro Dramaturgias de la imagen explica muy bien esto:

«La realidad del panorama teatral parecen convertir en oportuno un rescate de las tesis nietzscheanas y una nueva critica a la reducción intelectual de lo teatral. Las tesis de Nietzsche son suficientemente conocidas: el acto trágico original es el practicado por el coro dionisíaco a lo apolíneo mantenía un equilibrio adecuado. Un equilibrio que se destruyó con el desplazamiento intelectual operado por Eurípides y por Sócrates, que anteponen la inteligibilidad a la ebriedad, que someten el cuerpo a la tiranía del intelecto».

Esto es fácilmente conectable con algo fundamental en la historia del teatro: la definitiva sumisión de lo escénico a lo literario es propuesta por la *Poética* de Aristóteles. La Poética o Arte Poética de Aristóteles (384-322 a.C.) es el principal intento de sistematización estética en la época clásica griega. Y digo intento, porque, al decir de los especialistas, es un proyecto fallido que contiene en sí mismo aceptaciones que revelan su carácter de incompleto. Un tal Rostagni, en 1944, decía de la obra aristotélica: «es esquemática, somera, no sujeta a un rígido orden exterior, llena de interrupciones, de constantes inicios, de desarrollos dedicados a temas imprevistos, colmados de paréntesis y anacolutos, llena de sobreentendidos, de elipsis y de braquilogías».

Pues bien, resulta que en esta obra, al parecer imperfecta y llena de defectos, Aristóteles, en 26 capítulos, distingue las formas de poesía, de mímesis, reflexiona sobre los orígenes de la poesía, define la tragedia, trata de la trama y su estructura, de la noción de fábula, establece las partes de la tragedia, presenta los términos nudo y desenlace, etc. Es decir, Aristóteles instaura una serie de conceptos que van a ser fundamentales, no sólo en el desarrollo de la teoría literaria, sino en la misma concepción del teatro.

Aristóteles, mediante la Poética, niega todo elemento que no provenga de la razón, realiza una reconstrucción artificial de la tragedia, transforma el concepto de mímesis, eliminando su carácter mítico y espectacular, establece las categorías de un arte basado en la imitación de la naturaleza, e intelectualiza la elaboración de la tragedia, considerándola como un fenómeno literario. En resumidas cuentas, Aristóteles quiere que la lógica reine por encima de todo y para ello propone un nuevo género, resultado de la separación definitiva del discurso y la mímesis, del diálogo dramático de la música, danza y canto, lo que significa cargarse el espectáculo escénico.

Todas estas tesis han sido esenciales y han condicio-

nado brutalmente la evolución de la teoría del drama hasta hoy.

Si bien, en un principio las tesis aristotélicas no fueron seguidas estrictamente -de hecho ni el teatro medieval, ni después el barroco, son fieles a ellas- es en el Renacimiento cuando se redescubre la *Poética*, aportando a los siglos posteriores un lastre decisivo. Posteriormente el romanticismo y más tarde el naturalismo consagran definitivamente la dependencia del hecho escénico respecto a la obra literaria, desvirtuando brutalmente la esencia primitiva del teatro.

El seguidismo aristotélico a ultranza convierte a muchos en más papistas que el papa, llegando a enmendar la plana al propio pensador griego que, incluso, concede ciertas licencias que suponen -por decirlo de alguna manera- una cierta muestra de liberalidad, algo que no parece aceptarse veinticinco siglos después. Dice, al respecto, Aristóteles en el capítulo XXV de su Poética:

"Puesto que el poeta es imitador como un pintor o algún otro imaginero, es necesario que imite siempre de una de las tres formas que hay: o como las cosas eran o son, o como se dice y parecen, o como es preciso que sean. Y estas cosas las da a conocer por medio de la elocución en la que también hay palabras raras, metáforas y muchas alteraciones del lenguaje, pues éstas se las permitimos a los poetas".

A pesar de estas palabras, no se permitieron ningún tipo de licencias multitud de autores dramáticos y creadores teatrales que hacían más caso a Horacio (65-8 aC), cuando en principio de su Poética, Epístola a los Pisones -otro de los textos claves en que se basa la teoría literaria- condenaba «las imágenes que se representan vanas, como sueños de enfermo, de manera que pie y cabeza no se correspondan con una forma única» o cuando dice «pintores y poetas siempre tuvieron el justo poder

de atreverse a cualquier cosa, pero no para que vayan combinadas ferocidades y dulzuras».

Una vez más es latente la gran paradoja de tener que dar un enorme salto hacia atrás en el tiempo, para encontrar las fuentes de inspiración innovadora, para romper con una tradición que ha dejado descompuesto el espectáculo teatral, para recomponer la deshecha unidad escénica de los orígenes y -como dice Távora- hacer del teatro «un ser vivo, que se desarrolle con la solemnidad que su carácter sagrado reclama, entre la emoción del circo, la magnitud de la ópera, y la profundidad filosófica y popular de la tragedia griega».

Cualquier manifestación escénica, desde luego, no nace por generación espontánea, sino que es fruto de un proceso evolutivo. La búsqueda de un lenguaje que conecte con la contemporaneidad no equivale a caer en experimentaciones frías, conformistas con simples reproducciones mecánicas de anteriores conquistas del arte. Copiar miméticamente, por ejemplo, las vanguardias, significa contribuir decisivamente a su momificación y, al intentar rendirles tributo, en realidad se las traiciona. O como decía Heiner Müller sobre Bertolt Brecht: «Emplear a Brecht sin criticarlo es traición».

Un experimentalismo serio y riguroso debe retomar aquellas investigaciones del arte escénico en el punto en que quedaron y potenciarlas hacia el futuro. El teatro contemporáneo está lleno de influencias e impregnaciones que colaboran muy significativamente a modelar su variado paisaje. Escribir en profundidad sobre ellas sería una tarea larguísima, por lo que trataré de hacer un repaso muy general y, acaso, con una atención más pausada en los nombres o momentos más emblemáticos.

Con las salvedades referentes a las raíces más lejanas, el primer momento de interés lo encontramos en el siglo pasado cuando surge, con Wagner, la idea de la obra de arte total. Ya los románticos abogan por un predominio de la fantasía frente a la lógica de la razón, y Wagner -entreviéndola en su retina romántica-empieza a soñar con la obra total. Tomo como modelo la tragedia griega para construir un género formado por lo que es común a todas las artes, desde el convencimiento de que entre ellas no existen límites. Wagner, partiendo de un mito o una leyenda, quiere recuperar el drama, sin que éste se diluya en voces, arias, danzas, coros y demás componentes del espectáculo. Se recupera, entonces, la idea de totalidad y unidad y se inicia la persecución de una obra tal que convierta la escena en lugar de reunión de todos los sentidos.

El simbolismo -interpretado por muchos como una reacción contra el naturalismo y, más particularmente, contra Emile Zola- se plasma en unas obras caracterizadas por la abundancia de símbolos y la variedad de lenguajes, propiciando la aparición de grandes creadores escénicos; tales como Paul Fort -que funda su «Teatro de Arte» como respuesta al naturalista «Teatro Libre» de André Antoine-, Adolphe Appia o Gordon Craig.

Appia fue uno de los grandes renovadores del teatro, a partir -principalmente- de su frabajo con la obra de Wagner, de quien puede decirse fue un fiel seguidor de sus teorías, al asumir lo musical como principio configurador de la dramaturgia y del espacio. Sus ideas sobre montaje, escenografía e iluminación fueron auténticamente revolucionarias en el arte escénico. Appia considera el espacio escénico como una unidad plástica o escultórica, y lo estructura con ayuda de plataformas, bloques y formas abstractas sobre las que deja actuar la luz -»luz viva» que decía él-, aprovechando al efecto las nuevas posibilidades de la electricidad. El creador suizo rompe con el escenario a la italiana al transformar el concepto de decorado y dando al movimiento corporal del actor una gran importancia. Sus mismas palabras son reveladoras: «la puesta en escena es un cuadro que se compone en el tiempo».

Gordon Craig es el otro gran hombre de teatro de entre siglos y con una trayectoria similar, y casi paralela, a la de Appia. Al igual que éste es partidario de un teatro antinaturalista y simbólico, enemigo de la reproducción fotográfica de la realidad. En su conocido ensayo Sobre el arte del teatro expone sus teorías, entendiendo el hecho escénico como una obra de arte total, en la que deben fundirse «acción, palabras, línea, color y ritmo» y adjudicando a la palabra escrita -lo literario- un papel secundario. Craig, ahondando sobre la idea del director, al que considera un creador escénico que denomina «dramaturgo-director», piensa que éste acabará realizando su obra sin partir de un texto previamente escrito, sino que construirá con los recursos de un lenguaje escénico autónomo. Como Appia, indaga sobre la escenografía y la luz, e introduce, además, el concepto de supermarioneta, rechazando en el actor la búsqueda de la naturalidad.

Seguramente, la primera gran contestación al realismo y primer proyecto de destrucción de la norma imperante, desde el mismo texto dramático, se debe a Alfred Jarry, que con su obra Ubú rey y la célebre «mierda» con que comienza provocará un escándalo mayúsculo en la sociedad parisina de finales de siglo. Jarry, con su gusto por la bufonada, el humor negro y las extravagancias idiomáticas, se convierte en el iniciador del surrealismo y el precursor del absurdo, confiriendo a la risa un carácter destructivo y grotesco -alejada de las buenas maneras del vodevil y la comedia- y lanzando un ataque frontal al contenido y a las formas de la sociedad burguesa. Es impensable que hoy un «mierda» o cualquier otra

extemporaneidad pueda tener aquella carga transgresora, pero no está de más intentar la recuperación de un cierto espíritu provocador para el teatro contemporáneo.

En esta rápida y breve visión de los nombres y momentos que escriben la historia anterior de las hoy denominadas nuevas tendencias escénicas, toca el turno de las vanguardias históricas de las que ya hemos hablado, también fugazmente, en otro apartado.

Hay que recordar el Octubre Teatral, término acuñado por Meyerhold, que resume bajo un denominador común todas las corrientes teatrales que cristalizaron en torno a la Revolución rusa de 1917: los grandes espectáculos de masas, los experimentos constructivistas y formalistas, las piezas de agitación política, los trabajos del Teatro del Arte, etc...

Vsevolod Meyerhold fue uno de los primeros discípulos de Stanislavski, pero muy pronto comenzaron a surgir dificultades entre los dos, ya que Meyerhold disentía de su maestro no sólo en cuanto a lo que debía ser la formación profesional de los actores, sino también en cuanto a las técnicas a emplear en la representación. Las diferencias entre los dos directores fueron acentuándose, hasta convertirse en una abierta ruptura, cuando Meyerhold afirma que: «el nuevo arte no sólo tiene necesidad de nuevos actores y de nuevas obras, sino también de una técnica nueva».

Meyerhold se propuso la implantación de unos principios, a los que denominó biomecánicos, con los que pretendía «liberar al actor de la posición subordinada en que la escuela psicotécnica le había colocado». El actor debía aprender a utilizar todos los órganos de su cuerpo, que «debe ser el único instrumento de su arte». Por otro lado, en lugar del realismo de Stanislavski, Meyerhold preconizaba montajes complejos que ayudasen al actor a manifestarse con todos los recursos de su cuerpo, con el objeto de realizar lo que él llamaba un «teatro teatral», un «drama espectacular».

En un principio, encarga los telones a los mejores pintores de la escuela futurista (Marc Chagall, entre otros), para posteriormente hacer desaparecer toda clase de elementos de tipo realista. Poco después elimina la boca del escenario, haciendo avanzar éste hasta el centro de la sala, con lo que queda convertido en una especie de pista de circo, en medio de la cual se montará lo que se llamó «la construcción», una serie de elementos ensamblados, rampas, escale-

ras, ruedas giratorias, sobre las que los actores trabajarán. Popova logró la consagración de la nueva técnica «constructiva» en la escenografía de El cornudo magnifico de Crommelynck. Popova dispuso en medio del escenario una especie de estructura utilitaria, a base de plataformas, escaleras, planos inclinados y grandes



Foto 3

ruedas multicolores que recordaban vagamente la silueta de un molino de viento. Sobre un disco giratorio, un poco al estilo de los cuadros cubistas, podía leerse un nombre: CROMMELYNCK.

Antes de continuar el recorrido, quiero volver a recordar el ansia de provocación y destrucción del futurista Marinetti, la batalla contra el argumento del dadaísmo, la búsqueda de la realidad onírica y subconsciente del surrealismo, las sombras distorsionantes del expresionismo -al que quizás haya que considerar una forma avanzada de naturalismo-, etc.

En 1919, en la República de Weimar, el arquitecto Walter Gropius funda la Bauhaus y, aunque hay quien piensa que sus experimentaciones desembocaron en un teatro deshumanizado que sólo merecen la consideración de curiosidades de vanguardia, en realidad, creo que dieron un paso más en la concepción de un teatro como arte totalizador, sintetizador y autónomo. Lothar Schreyer, primer responsable del taller de

teatro de la Bauhaus, propuso un teatro que consistiría en la producción de montajes plásticos y sonoros. Oskar Schlemmer, que sustituyó al anterior al frente del citado taller, creó el «ballet triádico», a partir de las investigaciones sobre las relaciones de las figuras anatómicas en el espacio. Gropius concibe todo bajo una idea arquitectónica

y Moholy-Nagy profundiza aún más en la separación entre teatro y literatura.

José Antonio Sánchez en su interesante y ya citado libro Dramaturgias de la imagen dedica -acertadamenteun espacio a dos nombres que habitualmente no figuran en las historias del arte escénico, sencillamente porque ninguno de los dos era un hombre de teatro. Uno era músico y otro pintor. Me refiero a Schömberg y Kandinsky. Pero resulta que -y cito a Sánchez- «el paralelismo entre la disonancia de uno y la abstracción de otro llevó a una serie de fructiferas consideraciones sobre las correspondencias y diferencias entre las diversas artes, que incidirían en la composición de ciertas obras, en la definición de un nuevo concepto de obra total y, por derivación, en un nuevo concepto de drama».

Erwin Piscator, director alemán, contemporáneo de Brecht, es, seguramente uno de los máximos exponentes del teatro de agitación política. A pesar de que en sus espectáculos la comprensión racional del texto es muy importante y que lo escénico sigue estando supeditado a lo literario, lo cierto es que realiza interesantes aportaciones sobre el concepto de montaje del espectáculo, entendiendo éste como una obra total. Para ello acumuló multitud de medios, utilizando, para entonces, audaces innovaciones técnicas: introduce proyecciones cinematográficas, escenarios rodantes, decorados en diferentes planos, etc., con el objeto de envolver al espectador en sus planteamientos estéticos y, especialmente, sociales y políticos.

Otra de las grandes personalidades que más ha influido en el teatro del siglo XX es, sin duda, Bertolt Brecht. Debe quedar claro que Brecht nunca rechazó el realismo, no admitió la sustitución de la palabra por otros lenguajes y que, a pesar de las diferencias que estableció entre formas dramáticas y formas épicas, no puede considerarse su teatro como una ruptura radical con la teoría aristotélica.

Brecht acuña el término de «teatro épico» para sintetizar sus teorías teatrales. De manera esencial, el teatro épico se opone al teatro tradicional rechazando la identificación del espectador con el héroe (exige en cambio una actitud crítica), y la identificación del actor con su personaje (exige en cambio, una actitud mostrativa, distante). El teatro épico no reproduce situaciones o procesos sociales, sino que los descubre, provocando en el espectador el asombro ante la realidad que se le presenta en escena. Para crear la distancia que provoca el asombro, el teatro épico utiliza el «distanciamiento», o «distanciación» o «extrañamiento» -efecto «v»- para, con una intención didáctica, favorecer la mirada crítica del público. Es así que adopta la forma de la fábula o la parábola y utiliza carteles, proyecciones, canciones, discursos que rompen la acción y la ilusión teatral.

Y en esto llegó Artaud. La aparición de Antonin Artaud, loco y visionario, poeta, escritor, teórico, actor y director escénico, supuso un duro golpe para el teatro convencional y sus ideas han sido -por mucho que algún despistado piense que están anticuadasun soporte fundamental para el desarrollo del teatro contemporáneo. Para explicarlas mínimamente basta con leer fragmentos de sus textos, especialmente de El teatro y su doble:

«Propongo un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador»; «El teatro se asemeja a la peste porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente y por el cual se localizan en un individuo o en un pueblo todas las perversas posibilidades de espíritu»; «Yo, Antonin Artaud, soy enemigo del teatro. Siempre lo he sido. En la medida que amo el teatro, en esa medida, por esa razón, soy su enemigo»; «Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje específico. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra, debe satisfacer ante todo los sentidos»; «Es imposible y estúpido intentar separar los sentidos de la inteligencia»; «¿Cómo es posible que la escena occidental sólo vea el teatro bajo su aspecto de teatro dialogado?»; «El diálogo -cosa escrita y hablada- no constituye lo específico de la escena, pertenece al libro»; «Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, de positivistas, es decir: occidental»; «Hay que romper la casa de las palabras»; «Todo lo que se escribe es porquería y los literatos son puercos».

Todos los fundamentos de la escena moderna, que gravitaban entre Stanislavski y Brecht, sufren una fuerte sacudida ante los postulados de Artaud, inspirados en primera instancia- por la fuerte impresión producida por la belleza y la magia de las danzas balinesas. Bajo el rótulo de «teatro de la crueldad», los manifiestos artaudianos combaten el teatro narrativo y psicológico, propugnando un teatro de violencia mística y belleza mágica, a través de un lenguaje rico y sugerente que nada tiene que ver con el lenguaje convencional. Artaud, en suma, identifica lenguaje y cuerpo para conducir la escena hacia una fisicidad extrema que provoque una apoteosis de los sentidos.

El escepticismo ante el ser humano que se produce después de la II Guerra Mundial provoca el «teatro del absurdo», etiqueta bajo la que se agrupan una serie de dramaturgos, cuyas obras no son siempre coincidentes. Beckett, Ionesco, Genet, Adamov, Harold Pinter o Arrabal, son algunos de estos autores caracterizados por el tratamiento de temas como la angustia existencial o la incomunicación; muchas veces bajo un prisma de humor trágico. A pesar de la aparente transgresión que supuso en su momento, lo cierto es que muchos de aquellos textos no sólo no han soportado el paso del tiempo, sino que ofrecen un escaso interés escénico. Por ejemplo, Ionesco representa uno de los casos más flagrantes de asimilación por parte del sistema.

De entre todos los autores que pertenecieron a este

movimiento, hay uno que realizó una escritura mucho más correosa e incómoda que la de sus colegas y
de características cualitativas significativamente superiores. Me refiero, claro, a Samuel Beckett. Su investigación casi obsesiva sobre el lenguaje deviene
en su desintegración, alcanzando su obra una
radicalidad teatral, en la que el personaje dramático
queda destruido, la comunicación se hace imposible,
la lógica verbal se devalúa, la estructura dramática
camina hacia la descomposición, el silencio adquiere
protagonismo. En definitiva -como dicen César Olivar y Francisco Torres- «Beckett nos acerca a un teatro
de la mudez, al límite de la representación».

En el proyecto de integrar al público en el espectáculo, nace el «happening», término acuñado por Allan Krapow para presentar una manifestación artística en la que se unía música concreta, proyecciones, danza, textos, elementos móviles, etc. El «happening» derivaba de la «action-painting» o «pintura en acción» (de hecho, fueron artistas plásticos sus principales artífices), y está muy influido por el músico John Cage, que decia: «Teatro es algo que vincula la vista y el oído, los dos sentidos públicos». La inversión de las relaciones entre arte y vida, obra y realidad y, por supuesto, espectáculo y espectador caracterizan el «happening», un modo de expresión escénica donde lo que importa es el proceso de la actuación, de tal manera que el guión -por llamarlo de alguna formapuede irse alterando, y el tiempo real sustituye al tiempo dramático, en una clara voluntad de ser efímero e irrepetible.

Como una continuación de las propuestas del «happening» y desde una madurez política que desemboca en la contestación radical, aparecen en los años 60 en los Estados Unidos de América una serie de grupos que, rompiendo las barreras entre arte y vida, desarrollan aún más el proyecto integrador de diversos medios expresivos y contribuyen a destruir los esquemas del teatro convencional.

A la cabeza de este movimiento, tanto por fecha de aparición como por repercusión internacional, se encuentra el Living Theatre, fundado por Julian Beck y Judith Malina. Su teatro asume las técnicas del «happening» y participa de una buenas dosis brechtianas, pero sobre todo se fundamenta en las teorías de Artaud, para convertirse -como dijo Julian Beck- en algo «visual que no se propone sólo convencer, sino tocar las visceras», y Judith Malina escribió en 1964: «A Artaud, mi loca musa, jamás ausente de mis sueños, yo le hablo en un lenguaje secreto. Fue él quien invocó en voz alta en la celda de su manicomio un teatro tan violento que ningún hombre que lo hubiera probado pudiera volver a soportar la violencia».

El Living invierte el uso tradicional del escenario y de la sala, con el objetivo de realizar un teatro de confrontación que provoque al público y le obligue a participar, o al menos haga que se sienta incómodo por no participar.

Siguiendo en cierto modo la estela del Living, aunque profundizando más en el compromiso político y también, precisamente, por eso, realizando un teatro más efímero impuesto por la necesidad de lo inmediato, surgen unas compañías que se agrupan en la asociación Radical Theatre Repertory. Son el Teatro Radical Americano. Concibiendo el teatro como un modo de vida y un vehículo de ideas, y dando un paso más en la destrucción de la separación entre arte y vida, representan sus espectáculos en plazas, calles, parques, iglesias, almacenes o estaciones de metro. Mezclan estilos y formas, y junto a logros estéticos interesantes se encuentra la utilización de viejos materiales, como la «commedia dell'arte», el vodevil o el teatro de marionetas. Los principales grupos de aquel movimien-

to fueron: el San Francisco Mime Troup, fundado por Ronnie Davis; el Bread and Puppet (quizás el más significativo de todos), dirigido por Peter Schumann y el Teatro Campesino, bajo la dirección de Luis Valdez, convertido posteriormente en cineasta célebre por su película «La Bamba».

A ellos hay que añadir los grupos del llamado Nuevo Teatro Americano, reunidos todos muchas veces bajo las mismas etiquetas: el Open Theatre, dirigido por Joseph Chaikin o el Performance Group, dirigido por Richard Schlemmer. Este, Richark Schlemmer acuña el término de «enviromental theater», traducido al castellano como «teatro ambientalista», el cual basa sus principios, de manera general, en la participación del público y la ruptura de la barrera entre espectadores y actores.

La ruptura de la linealidad argumental, traducida en una fragmentación dramatúrgica es otra característica de muchos movimientos de innovación escénica de este siglo. En opinión de algunos, es también la única forma de conciliar a Brecht con Artaud. Peter Weiss, encabezando el llamado «teatro documento», así lo intentó. El «teatro documento», con una finalidad crítica y agitadora, basa sus producciones en la utilización de información real y materiales documentales, como fotos, artículos de prensa, actas judiciales o testimonios personales. Algunos ejemplos son: El diario de Ana Frank de Frances Goodrich y Albert Hackett, El vicario de Rolf Hochhuth, El caso de J.R. Oppeheimer de Heinar Kipphardt o La indagación de Peter Weiss. A menudo utiliza la técnica del «collage» y, si bien en un principio no incluye la ficción, el hecho es que la obra más conocida de Weiss -»Marat-Sade»-, aunque enmarcada en un contexto históricopolítico, sí participa de la ficción.

«Marat-Sade» tuvo una repercusión inusitada gracias

al celebrado montaje que de ella realizó Peter Brook. Este, uno de los directores más reputados de la escena contemporánea, encontró en el texto de Peter Weiss la exacta síntesis entre las tesis de Brecht y Artaud. Brook, que ha explorado en el teatro de la crueldad y en formas escénicas no-verbales, que ha efectuado memorables creaciones de Shakespeare y que se ha acercado al teatro oriental, expuso su análisis del teatro en el libro «El espacio vacio» y alcanzó, posiblemente, su cima creativa en el famoso «Mahabaratta».

Antes de entrar en la recta final de este catálogo de la ruptura teatral, quiero nombrar a un escritor, un poeta, que tampoco suele figurar en los libros de teatro. Me refiero a Pier Paolo Pasolini, uno de los intelectuales más lúcidos de la segunda mitad de este siglo y conocido, principal y casi exclusivamente, por su obra cinematográfica. Además de realizar algunos filmes directamente ligados con la tragedia («Medea», «Edipo rey»), Pasolini se interesó por el teatro -aunque él declarara que no le interesaba nada-, escribiendo varios textos dramáticos y un «Manifiesto para un teatro nuevo». En este manifiesto defiende el teatro de palabra y rechaza, tanto el teatro tradicional como cualquier tipo de contestación a éste, a los que denomina, uno, teatro de la charlatanería y, otro, teatro del gesto y del grito. A pesar de esa reivindicación verbal, el teatro del cineasta italiano, formado por largos poemas dramáticos que participan de una dramaturgia fragmentaria, encierran un torrente de imágenes y un mundo de sugerencias visuales. Como escribió en un libro sobre su obra Guido Santuto: «los fantasmas líricos de su poesía cobran forma y perfil de representación dramática, condensándolos en las imágenes de la visualidad teatral».

Alejados de los grandes centros artísticos, uno en un rincón de la Toscana italiana y otro en Hölstebro, una pequeña población de Dinamarca, se encuentran dos hombres que han ejercido un influjo muy poderoso en casi toda la nueva escena. Uno es el polaco Jerzy Grotowski y otro, su discípulo Eugenio Barba.

Grotowski entiende el teatro como un espacio para la comunicación espiritual en donde se celebra una ceremonia que lleve al espectador hacia la catarsis. La representación es un acto ritual en el que el público queda implicado directamente, estando para ello situado muy cerca de los actores y no existiendo muchas veces una diferencia espacial entre escena y patio de butacas. Grotowski piensa que debe abandonarse la idea de «teatro total» o de arte de síntesis, y que lo que hay que hacer, en vez de añadir elementos, es suprimirlos para que el hecho teatral alcance la pureza. Dice el creador polaco que el teatro puede existir sin luz, sin música, sin vestuario, sin decorados, sin texto, pero no sin actor. Establece así los principios del «teatro pobre», convirtiendo al actor en el eje del espectáculo. Por ello, investiga profundamente sobre la naturaleza de la actuación, instaurando un entrenamiento que permita al actor construir su propio lenguaje, a partir de sus dos herramientas: el cuerpo y la voz.

Eugenio Barba, después de permanecer tres años en el laboratorio de Grotowski, funda el Odin Teatret, institucionalizando una mística de grupo que tuvo gran influencia en numerosos grupos de todo el mundo, constituyendo lo que se llamó «Tercer Teatro». Barba dice que «primer teatro» es el que consideramos tradicional, el teatro que contiene y protege una herencia cultural. Vendrá luego el «segundo teatro», teatro experimental o de vanguardia, aceptado como una especie de apéndice del tradicional. Y posteriormente aparecen unas manifestaciones que tienen poco que ver con nuestra historia teatral y que responden a motivaciones sociales, espirituales y existenciales

de jóvenes que, insatisfechos con su manera de vivir y con la situación de la sociedad, desean hacer algo nuevo. Este es el «tercer teatro». El Odin se instala en lo que llaman «regiones sin teatro», potenciando un intercambio cultural. Es así que Barba hace suyas las técnicas escénicas orientales y establece los principios de la antropología teatral, estudiando el comportamiento biológico y cultural del hombre en una situación de representación.



Foto 4

Posiblemente, el último gran creador escénico de este siglo, con la excepción futura de los que aún permanecen en activo, el hombre que resume casi toda la herencia del siglo, sea Tadeusz Kantor. Con su teatro ha querido llegar a las fronteras que la vanguardia trazó en los territorios del arte, reclamando con sus manifiestos y espectáculos una radical autonomía para el trabajo teatral, que él entendía como una indagación permanente. Desde 1955, en que funda su compañía, Cricot 2, Kantor va desarrollando su trayectoria a través de diferentes etapas que se plasman en diversos manifiestos: Teatro Independiente, Teatro Informal, Teatro Cero, Teatro Happening, Teatro Imposible y, por fin, Teatro de la Muerte, conforman una creación escénica que, como dice el propio Kantor, siempre ha sido «una barraca de feria, una carpa de circo, el verdadero teatro de la emoción».

Decía Kantor: «Para mí, incluso la más profesional de las actuaciones es una simulación, excepto si hay algo que destruya esa simulación. Yo estoy en contra de la simulación». Estas palabras expresan una concepción que rechazaba la idea de interpretación y que abogaba por la ruptura de la ilusión, contribuyendo decididamente a ello con su presencia constante en los espectáculos. Una presencia que tenía mucho de provocación en un hombre que afirmaba no tener método, que su único método era «el circo, el humor negro, el cinismo frente a lo sagrado; la blasfemia, el sacrilegio».

Kantor, defensor siempre de un teatro autónomo, no se manifestaba contrario al texto -decía que sustituir simplemente la palabra por el gesto es un academicismo-, pero proponía un tratamiento diferente de aquel, con el fin de devolver credibilidad a las palabras. Sus escenarios son espacios poblados de muertos y objetos míseros, de procesiones y desfiles, de músicas repetidas, de máquinas rudimentariamente complejas, conformando un territorio donde se dan la mano la imaginación y la memoria, un lugar donde «los únicos seres vivos son los espectadores». El teatro de Kantor desapareció con su muerte, pues, a diferencia de otros grandes maestros, su obra no seguirá sin él; no tuvo discípulos y sus epígonos -si los hay- difícilmente pueden imitar lo inimitable, lo irrepetible.

Para terminar quiero hacer una escueta referencia a tres creadores a los que podemos considerar como punta de lanza del último teatro. Heiner Müller, Robert Wilson y Pina Bausch se encuentran en plena madurez creativa, aunque es posible que hayan rebasado este punto, pero en cualquier caso siguen trabajando actualmente y, de alguna manera, se escapan de esta relación de influencias del teatro contemporáneo. Ellos forman parte de él y merecen un amplio y diferenciado espacio. No obstante, su condición de cabeza, de «monstruos sagrados», significa que buena parte de las nuevas tendencias escénicas les debe mucho a ellos. A Heiner Müller como apóstol de la nueva escritura teatral basada en la fragmentariedad, en su carácter abierto y en su afán destructor de las normas dramatúrgicas. A Bob Wilson, como parte de un teatro de la imagen, regido por principios arquitectónicos y generador de un lenguaje en movimiento. A Pina Bausch como definidora de muchas pautas del «teatro-danza», rompiendo fronteras para, sin casi presencia verbal, coreografiar las palabras.

Hasta aquí ha llegado este repaso -muy general, como se dijo- que puede resultar, sino incompleto, sí superficial en ocasiones, pero, en cualquier caso, necesario para conocer la cadena evolutiva del hecho teatral y comprender las bases de las últimas corrientes escénicas, llenas de influencias e impregnaciones, en las que no todo es nuevo -a lo mejor, poco hay realmente novedoso-. La pluralidad estética, procedente de la pluralidad de influencias, parece que es una característica clara del teatro contemporáneo. Es decir, el teatro contemporáneo no es algo uniforme, sino que está compuesto por una gama diversa de manifestaciones escénicas, por un amplio y variado abanico de posibilidades dramáticas, que conforman un conjunto pletórico de riqueza, en el que caben expresiones, incluso a veces, opuestas. Pero de todos modos, pienso que está clara la existencia de una serie de principios comunes: el principio de autonomía, el principio de totalidad, el principio de unidad lingüística, el principio de sensorialidad. Asimismo, desde los espectáculos hipertextuales hasta los basados exclusivamente en la imagen tecnológica, puede adivinarse en todos un mismo enemigo al que hacer frente: el naturalismo que, a pesar de los pesares, sigue ejerciendo, en la mayoría de las programaciones, su dominio y gusto censor. Como dijo Raymond Williams en el artículo ya citado:

«Una sola palabra resume la diversidad del rechazo: el naturalismo. Apenas si existe movimiento teatral, hasta nuestros días, que no anuncie que rechaza o que va más allá del naturalismo. Y resulta especialmente sorprendente, ya que la abrumadora mayoría de los trabajos y de las producciones teatrales continúan, en sentidos relativamente obvios, siendo naturalistas, o al menos naturalísticos».

El arte escénico tiene, desde distintos frentes, entablada una batalla para impedir que -según palabras de Antono Fernández Lera- «el teatro se convierta en una actividad arqueológica, en exhibicionismo cultural o en medio de vida para contadores de chistes: un camino que nos puede llevar hacia la muerte del teatro como arte vivo». Un combate que adopta diferentes «estrategias contaminantes».

En el texto, sea de raíz hiperrealista o profundamente abstracto, pero que, por regla general, pierde su condición fabuladora, abandonando el hilo argumental para asumir el papel de partitura, donde la obviedad del conflicto se reemplaza por la sugerencia provocadora de imágenes y acciones. Una dramaturgia fragmentaria que responde a un individuo escindido en un mundo fragmentado. Unas palabras, cuyo valor conceptual se amplía y sustituye por signos sensoriales. Como, otra vez, dice Sánchez: «la palabra convir-

tiéndose en música, la música en carne, la carne en imagen e imperceptiblemente se nos va colando en la imaginación un poco de sentido que nos conmueve, nos irrita o nos revuelve».

En el teatro-danza, ese territorio donde el teatro se pone a bailar y la danza acoge formas dramatúrgicas. Ese encuentro que desemboca en un nuevo lenguaje en que cuerpo y voz adquieren presencia física para crear una



Foto 5

poética del movimiento. Un arte que va más allá de la danza contemporánea para lograr, según palabras del italiano Ugo Volli, «la recomposición posible de la fractura entre el arte de la representación y el arte del cuerpo», división exclusivamente característica de la cultura occidental.

En la apuesta por la interdisciplinariedad, quebrantando fronteras inter-artísticas, superando antagonismos absurdos y caminando hacia una síntesis dialéctica entre palabras e imagen. Capturando conceptos de las artes plásticas, elaborando instalaciones para combinar nociones de escenografía, espacio escénico y arquitectura, poniendo en situación dinámica cuadros plásticos. Inventando espacios sonoros, donde músicas, sonidos, ruidos y voz compongan una partitura al margen del texto, dotada de musicalidad y

> ritmo. Utilizando viejas y nuevas tecnologías: proyecciones fílmicas y diapositivas, electrónica, vídeo, informática, rayo laser, robótica...

Como resumen y punto final, quiero reivindicar la necesidad del compromiso en el teatro contemporáneo. Parafraseando a Godard cuando decía «la ética es la estética del futuro», Guillermo Heras dice: «la estética es la ética del presente». La crisis

ideológica, la desideologización latente en muchas creaciones conduce a un esteticismo alejado de la realidad y carente de sentido. Y todavía debemos plantear un desafío al sistema dominante sobre la base de un monopolio que se expresa en sus formas de lenguaje y de representación.

Contra la mirada uniforme que impone el gusto autoritario, hay que oponer la polivalencia y la «21 simultaneidad. Como dijo Marianne Van Kerkhoven, dramaturga del Kaai-theater de Bruselas, en un interesantísimo texto presentado en los Encuentros de Teatro Contemporáneo de Murcia del 90 bajo el título de El peso del tiempo: «Hoy muchos caminos conducen de A a B, lo que nos enseña que no se puede interpretar de forma unívoca. La polivalencia y la simultaneidad han hecho ya su aparición en las artes».

A la visión simplista que pretende convencernos de la simplicidad de la realidad, enfrentar una creación abstracta y compleja, ya que -de nuevo cito a Marianne Van Kerkhoven- «merced al empleo de la abstracción, las cosas cambian de naturaleza; se les añade un nuevo valor» para «intentar mostrar en escena la complejidad actual».

Ante las producciones anodinas y descomprometidas, fruto de concepciones cómodas emparentadas con los propagandistas del fin de la historia, reflexionar sobre las últimas palabras que cito de la Van Kerkhoven:

«Cuando miro a mi práctica cotidiana como dramaturga, constato que muchas de las nociones marxistas prueban su valor de forma permanente:

- la primacía de la práctica la experimento cada día en el trabajo
- las condiciones de producción determinan el producto
- todavía hay una noción de alienación contra la que es necesario batirse cada día en el trabajo y en el mundo que nos rodea
- y esa otra lucha por la justicia social que aún hoy es necesaria
- y finalmente existe también una fuerza utópica, ese deseo de un mundo distinto que nos hace avanzar».

Sirva el texto de la dramaturga belga para terminar. Y sirva también para reafirmar la necesidad de un discurso ético que soporte la osadía estética que se rebela contra el lenguaje de la mayoría. Una insolencia formal que despierte los sentidos, en la seguridad de que no existe mayor provocación que la generadora de emoción y en la certeza de que sólo una labor continuada y rigurosa de investigación puede provocar un proceso en el que estalle la imaginación.

Referencias bibliográficas

- ANGEL GARCIA PINTADO: "El cadáver del padre (Artes de vanguardia y revolución)"
- FRIEDRICH NIETZSCHE: "El nacimiento de la tragedia"
- JOSE ANTONIO SANCHEZ: "Dramaturgias de la imagen"
- ARISTOTELES: "Arte poética"
- HORACIO: "Epístola a los pisones"
- GORDON CRAIG: "El arte del teatro"
- VARIOS AUTORES: "Investigaciones sobre el espacio escénico"
- V.E. MEYERHOLD: "Teoría teatral" y "Textos teóricos"
- HENRY BEHAR: "Sobre el arte dadá y surrealista"
- BAUHAUS ARCHIV Y MAGDALENA DROSTE:
 "Bauhaus"
- ERWIN PISCATOR: "Teatro político"
- BERTOLT BRECHT: "Diarios de trabajo"
- ANTONIN ARTAUD: "El teatro y su doble"
- MARTIN ESSLIN: "El teatro del absurdo"
- GEORGE E. WELLWARTH: "Teatro de protesta y paradoja".
- CESAR OLIVAR Y FRANCISCO TORRES MONREAL:
 "Historia básica del arte escénicos"
- RICHARD SCHECHNER: "Teatro de guerrilla y happening" y "El teatro ambientalista"
- JULIAN BECK: "Living Theatre"
- RICARD SALVAT: "El teatro de los años 70"
- PETER BROOK: "El espacio vacío"
- JERZY GROTOWSKI: "Hacia un teatro pobre" y "Teatro laboratorio"
- EUGENIO BARBA Y NICOLA SAVARESE: "Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral"
- EUGENIO BARBA: "Más allá de las islas flotantes"

- BOTHO STRAUSS: "Crítica teatral: las nuevas fronteras"
- HEINER MÜLLER: "Teatro escogido"
- PRIMER ACTO Nº 86 ("El pequeño organón" de Bertolt Brecht)
- 91 (Living Theatre)
- 95 (Grotowski)
- 99 (Living Theatre)
- 122 (Grotowski en España)
- 135 (Teatro Radical Americano)
- 182 (Tercer Teatro, Eugenio Barba)
- 189 (Tadeusz Kantor)
- 206 (Samuel Beckett)
- 221 (Heiner Müller)
- 237 ("El teatro en el marco de las artes contemporáneas" de Salvador Távora)
- PIPIRIJAINA N.º 17 (Pier Paolo Pasolini)
- 19-20 (Tadeusz Kantor)
- EL PUBLICO N." 76 (Teatro-Danza)
 - 87 (Pina Bausch)
- CUADERNOS DE EL PUBLICO N.º 7 (Robert Wilson)
 - 8 (Peter Brook)
- 11 (Tadeusz Kantor)
- 32 (Pier Paolo Pasolini)
- DEBATS N.º 26 (Cultura de vanguardia y política radical en la Europa de principios de siglo)
- DEBATS N.º 28 (Heiner Müller)
- FASES N.º 0 (Teatro contemporáneo)
- PROYECTO ESCENA N.º 1 (Teatro contemporáneo)
- ETC 91 (Teatro contemporáneo. Marianne Van Kerkhoven)

Fotografías

- Teatro para un Instante (Granada)
 Cada Noche.
 Sala de Teatro de la Universidad de Málaga. 1993
 Foto. Alfonso Vicente
- Radio Carburante (Granada)
 Perfomance
 Patio del antiguo Colegio de San Agustín. Málaga. 1993
 Foto. Alfonso Vicente
- La Machina Teatro (Santander)
 El Aprendiz
 Sala de Teatro de la Universidad de Málaga. 1993
 Foto. Jaime Domech
- Enrico Masseroli (Italia)
 Taller de Danza Balinesa
 Laboratorio de Teatro Contemporáneo. 1992-93
 Aula de Teatro. Universidad de Málaga
 Foto. Alfonso Vicente
- Octubre Danza (Sevilla)
 Tabacaria
 Sala de Teatro de la Universidad de Málaga. 1992
 Foto. Francisco Silva



Impreso sobre Papel Ecológico