

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

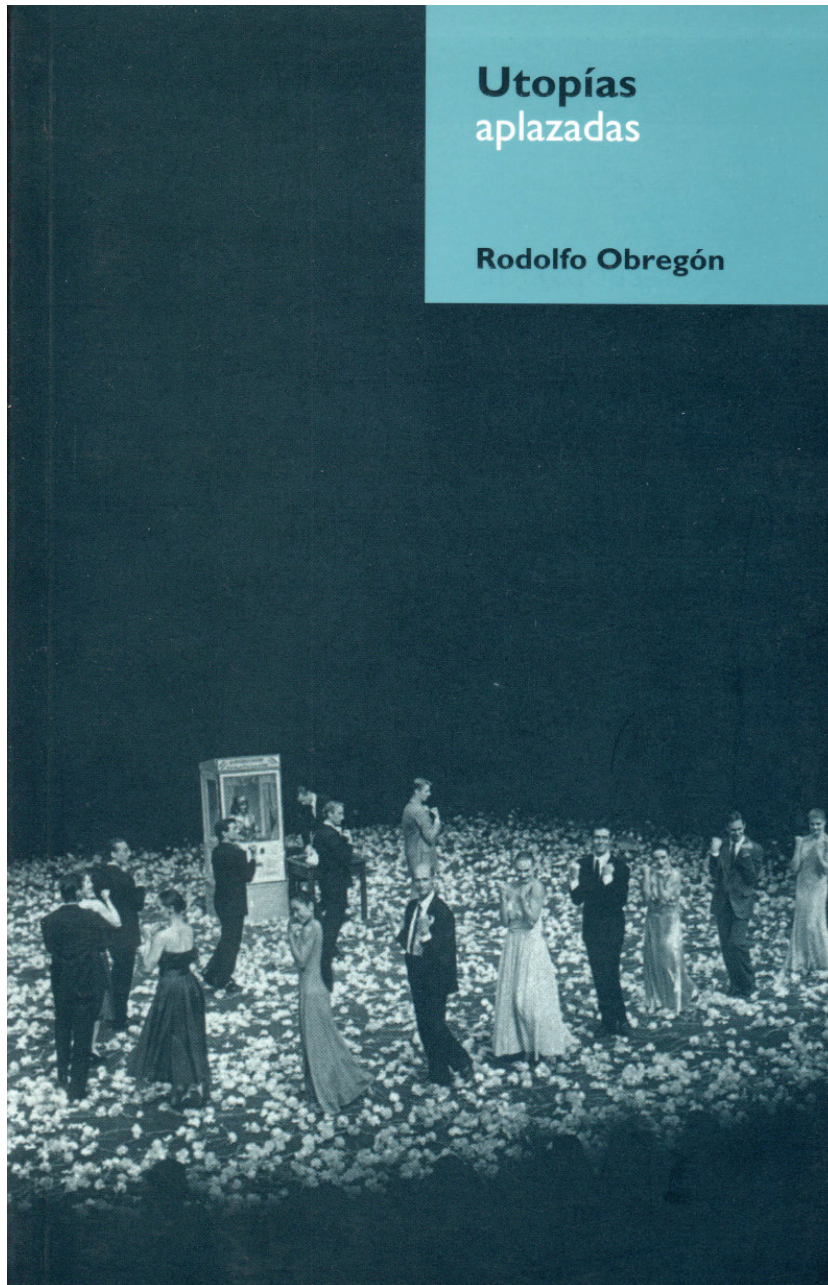


INBA

CITRU

INBA Digital

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



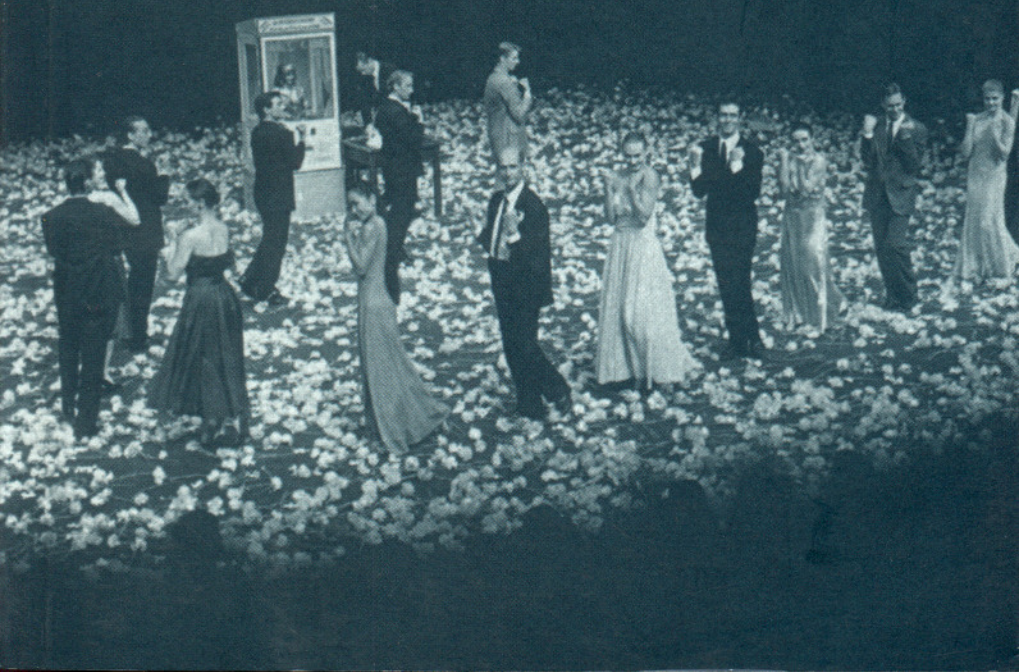
www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Obregón, Rodolfo. *Utopías aplazadas : últimas teatralidades del siglo XX*, Conaculta, DGP, Cenart, Conjunciones, México 2003

Utopías aplazadas

Rodolfo Obregón



Utopías aplazadas

Últimas teatralidades
del siglo XX

Primera edición en Teoría y Práctica del Arte, subserie Conjunciones: 2003

Coedición: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Centro Nacional de las Artes
Dirección General de Publicaciones

Fotografías de portada e interiores: Archivo del Centro Nacional
de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli"

D.R. © 2003, de la presente edición
Centro Nacional de las Artes
Av. Río Churubusco esq. Calzada de Tlalpan, s/n
Col. Country Club, Delegación Coyoacán, CP 04220
México, D.F.

Las características gráficas y tipográficas
de esta edición son propiedad de la Dirección
General de Publicaciones del CONACULTA

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial
de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y
el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización
por escrito del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Nacional de
las Artes y de la Dirección General de Publicaciones.

ISBN 970-35-0296-2

Impreso y hecho en México

Índice

	<i>A Kayané por el largo viaje</i>
Introducción	
El teatro de los años veinte	15
La desconfianza en las palabras	17
El lugar del teatro	18
El regreso del cuerpo	20
La preeminencia de la espontaneidad	22
La década de los años ochenta	24
El teatro de los años noventa	26
La dramaturgia mexicana	31
Inventando de nuevo	33
Fin de siglo	34
I. YACHTER KANTON EL ÚLTIMO HOMBRE DE LAS VENTURAS HISTÓRICAS	37
La formación de un artista	37
La formación de un arte	39
La ética de la vanguardia	42
El universo kantiano	44
II. ROBERT "BOB" WILSON LA ÚLTIMA APLAZADA DE BRECH	49
Danzas teatrales	50
Un teatro de la era cosmética	61
La liberación interior	63
El mundo del campo	69
El Y-Efeki	71
La renovación estética	72

Índice

Introducción	13
El teatro de los años setenta	15
La desconfianza en las palabras	17
El lugar del teatro	18
El regreso del cuerpo	20
La preeminencia de la espontaneidad ..	22
La síntesis de los años ochenta	24
El teatro de los años noventa	29
La dramaturgia autónoma	31
Inventario de vituperios	33
Fin de siglo	34
I. TADEUSZ KANTOR: EL ÚLTIMO HEREDERO DE LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS	37
La formación de un artista	37
La formación de un arte	39
La ética de la vanguardia	42
El universo kantoriano	44
II. ROBERT "BOB" WILSON: LA UTOPIA APLAZADA DE BRECHT	59
Llanuras texanas	60
Un teatro de la era científica	61
La liberación interior	65
El manejo del tiempo	69
El V-Effekt	71
La renovación operística	72

III. EUGENIO BARBA: LOS CAMINOS AGOTADOS	77
El actor como eje	78
El dilema del cuerpo	81
La construcción del espectáculo	86
La herencia	90
IV. EL TEATRO-DANZA Y LA EMPERATRIZ DE WUPPERTAL: PINA BAUSCH	95
El <i>Tanztheater</i>	95
Pina Bausch	98
Crónica de Palermo	100
Algunas preguntas	103
El límite de la danza	106
V. ARIANE MNOUCHKINE Y EL THÉÂTRE DU SOLEIL	113
Modelo de un teatro democrático	113
Una dictadura estética	119
La fiesta del Sol	125
VI. PETER BROOK: SÍNTESIS ENTRE LA TRADICIÓN Y LA VANGUARDIA	129
El gusto por la ambigüedad	130
La travesía	132
La búsqueda de la totalidad	136
"El teatro es la vida"	138
"El vacío es todopoderoso..."	140
El espacio	142
La puesta en escena	143
El trabajo con los actores	144
La improvisación	147
Todo lo que es posible	149

VII. EL DOLOR DE LA LUCIDEZ: PETER STEIN Y LA SCHAUBÜHNE DE BERLÍN	155
La innovación del espacio	158
Un teatro de la inteligencia	160
Contra la interpretación	163
El actor crítico	165
VIII. GIORGIO STREHLER: UN HOMBRE, UN TEATRO, UNA VIDA	171
La pervivencia de la tradición	171
"Una vida que se compromete"	178
Teatro y mundo	179
En defensa de la interpretación	181
La vocación actoral	185
Catedrales de arena	186
Un mundo claro	188
Bibliografía	193

Introducción

Hacia 1900, la vanguardia de la humanidad cultivada continuaba adhiriéndose a la doctrina del realismo en el arte. En el teatro, es el reinado de Stanislavski y de Antoine. Gordon Craig eligió ese momento para lanzar sus primeros ardores contra el realismo. Pero el árbol que pretendía quemar estaba verde.

Étienne Decroux

Lenguaje polisémico por excelencia, el teatro siempre llegó tarde al festín de las artes. Arte de la presencia, junto con la danza y la ópera, el teatro toma su tiempo para hacer orgánicos, en el cuerpo de sus ejecutantes, los conceptos y presupuestos teóricos que han acompañado o dado pie a las corrientes renovadoras del arte del siglo xx.

Arte del presente (todo en él sucede única y exclusivamente en el aquí y el ahora), el teatro es, por su paradójica naturaleza, un arte conservador, como afirma el director francés Antoine Vitez: "el conservatorio de las formas del pasado". Arte de la palabra, a diferencia de la danza, tarda muchos años en poder verbalizar el impulso vital de las vanguardias.

Así, las vanguardias del teatro han sido casi siempre utopías aplazadas, formulaciones proféticas que lograron su concreción espectacular treinta o cuarenta años más tarde, la mayor parte de ellas años después de la desaparición de sus profetas.

Las intuiciones y planteamientos de algunos artistas de la escena como Adolphe Appia, Max Reinhardt, Oskar Schlemmer, Stanislaw Witkiewicz, Étienne Decroux, e incluso algunas asignaturas pendientes de Vsievod Meyerhold, Jacques Copeau y Bertolt Brecht, más los casos obvios de Edward Gordon Craig y Antonin Artaud, germinarían en el terreno fértil de la experimentación escénica que acompañó al teatro en las décadas de los sesenta y

setenta, casi al mismo tiempo que el mundo entero comenzaba a formular la desaparición de la utopía social, la conversión de las revoluciones estéticas en academias y de sus productos en nuevos y prestigiosos valores de cambio para los festivales internacionales y el mercado financiero.

A pesar de este retraso, propio de un arte colectivo, la efervescencia creativa del teatro de los años setenta compartió muchas de las características identificadas con los movimientos y tendencias provenientes principalmente de la literatura y las artes plásticas, cobijadas bajo el decimonónico término de *avant-garde*.

En primer lugar, las teatralidades ejemplares del último tercio del siglo XX tuvieron en común con los movimientos artísticos que les antecedieron el rechazo al pasado inmediato y la voluntad predeterminada de colocarse al margen de la tradición cultural y el inminente reconocimiento social de su valor. Como casi todos los movimientos artísticos de la inquieta centuria, los artistas y colectivos teatrales encarnaron la paradoja de una postura histórica de claro tinte nihilista, acentuada primordialmente a partir de la segunda posguerra, y la aspiración utópica que subyace en todo afán fundacional. La revolución cultural de 1968 habría de inyectar una última e intensa dosis de optimismo reflejada en la ruptura de las convenciones artísticas o en la voluntad deliberada de influir en la esfera de la vida cotidiana.

En la mayor parte de los casos, los hombres y mujeres de teatro lucharon por imponer su utopía estética, imagen de un perfectible orden social, con el radicalismo característico de los tiempos y de casi todas las tendencias artísticas; un radicalismo que Octavio Paz ha comparado con el de las sectas y los partidos políticos revolucionarios, y que ha llevado a artistas como Alberto Moravia a denunciar el “terrorismo de la vanguardia” y sus similitudes con el fascismo, que exalta acríticamente la juventud como valor supremo al tiempo que degrada lo viejo —no exento de anacronismos, desde luego— por el simple hecho de serlo.

Conviene señalar aquí la doble acepción del término vanguardia como sinónimo de experimentación, de un arte que rompe con el pasado y se aventura en territorios desconocidos, y, desde nuestra perspectiva finisecular, como la denominación genérica de un amplio número de tendencias artísticas claramente fechadas en el devenir del siglo XX. En franca oposición a su original voluntad de cambio y como certificación de su predecible condena, estos movi-

mientos ya pueden ser considerados “vanguardias históricas” y formar parte del recio tronco de la tradición.

Como lo ha formulado Octavio Paz, “la vanguardia [...] no es ni puede ser sino un aspecto de la modernidad, una de sus expresiones. [...] Aunque la vanguardia es un aspecto de la modernidad, esta última comprende no sólo rupturas sino regresos y restauraciones”. Desde luego, estos regresos y restauraciones sólo pueden ser observados desde una perspectiva histórica más amplia, como la que se requeriría para discutir el posible fin de la modernidad y sus manifestaciones artísticas. La discusión rebasaría, como se ve, el ámbito de estas reflexiones sobre la estética teatral al finalizar el siglo XX.

Sin embargo, a unos cuantos años de distancia y en lo que al teatro se refiere, es posible observar que los años setenta representan el fin de la vanguardia y los movimientos de ruptura, su consustancial sentido de experimentación, la dispersión de su energía renovadora y la asimilación de sus conquistas en el amplio caudal de la tradición teatral de Occidente. Como en otras disciplinas artísticas, acentuado en este caso por el carácter efímero del hecho escénico, las teatralidades vanguardistas o de ruptura no sólo ensancharon la imaginación y revitalizaron las corrientes gruesas del arte, al punto de que podemos hablar respecto a los años ochenta y principios de los noventa de un teatro de la plenitud, sino que desafiaron la sensibilidad y enriquecieron la percepción del hecho escénico al crear espectáculos con valor de revelación. Al finalizar los escépticos años noventa, ya se echan de menos su vigor y luminosidad.

El teatro de los años setenta

Adolphe Appia lo había preconizado: “Todo esfuerzo serio para reformar a nuestro teatro se dirige instintivamente hacia la puesta en escena y nos sorprende comprobar que nos encontramos entonces frente al problema dramático en su totalidad”. Para los años setenta, el mundo entero ha asumido la puesta en escena como el elemento fundador del teatro moderno y la representación como el lugar mismo de la aparición de sentido. “El interés —dice Franco Quadri— se desplaza del objeto de la representación hacia el modo de realización.”

Independientemente de su filiación a la tradición interpretativa o a la estirpe autoral fundada por Meyerhold (aquellos que “no van del texto a la realización sino de la realización al texto”), los directores de escena han concluido su proceso de afirmación y son reconocidos por doquier, con un entusiasmo que ciertamente tiene mucho de novedoso, como la figura central del teatro. No contentos con haber elevado su posición artística al rango de “el amo del reino”, los directores exigen el reconocimiento de la sociedad y del Estado y obtienen de ellos, de acuerdo con la visión del mundo que presentan, el poder y los medios económicos para perpetuarlo. El director, ha dicho Bernard Dort, “aspira al reino sin compartirlo”.

Si bien es cierto que esta posición hizo factibles los excesos de directores, que subordinaron al resto de los colaboradores y materiales del hecho teatral con el fin de resaltar su estatus de creadores, y provocaron enconos, particularmente con los autores, que alimentarían airadas discusiones en los años por venir, también es verdad que la renovación fundamental del teatro durante este período se debió a los descubrimientos e innovaciones realizadas en el terreno de la puesta en escena.

El predominio de la experimentación escénica se acentuó por el silencio de una dramaturgia en cuyas escasas voces aún es posible percibir los ecos “absurdistas” o “documentales” (excepto la dramaturgia inglesa, cuyos principales representantes habían escrito ya sus obras fundamentales, en el contexto de la gran tradición autoral y actoral que retardó significativamente el desarrollo de la puesta en escena). Ambas corrientes habían introducido temas nuevos, pero respetaban el canon clásico al hacer uso de los mismos recursos del teatro aristotélico y mantener intactas las características de representación. Según el investigador Johannes Birringer, “el teatro del absurdo ha puesto a prueba la resistencia de los residuos de los mitos y las historias contadas antaño en las piezas clásicas, donde las grandes individualidades (como Brecht las llamaba con ironía) cumplían las acciones trágicas, ineluctables y cargadas de sentido”. Para él, *Esperando a Godot* no es sino “un batidillo de formas, situaciones y estilos antiguos de actuación, citados indefinidamente y repetidos en busca de una significación que no llega jamás”. Birringer va aún más lejos cuando afirma que, en *Final de partida*, “El malestar físico y la lengua agotada de Beckett resultan todo un símbolo del teatro occidental”.

En todo caso, dicha dramaturgia comparte con la tradición

occidental predominante, al menos en los últimos doscientos años, la primacía del texto como núcleo original de la representación y la concentración del texto en torno al lenguaje. Ligados a los postulados de las vanguardias pictóricas, los directores de escena habían desarrollado en cambio las nociones meyerholdianas de la puesta en escena como ejercicio autoral, del teatro como artificio consciente y no como mera ilustración naturalista, o habían proclamado definitivamente la autonomía de la representación respecto al drama. El director, convertido desde entonces en un creador absoluto, era el único responsable de la existencia de un universo determinado, sujeto a sus propias reglas, sin deuda alguna con la realidad o con la imagen de ésta contenida en el texto dramático.

La desconfianza en las palabras

Una de las características fundamentales de todo el arte de vanguardia es la negación del racionalismo como forma de aprehensión del mundo, y su consecuente desconfianza en la palabra como medio primordial de comunicación. En su obra-testamento *No volveré jamás*, el último heredero de las vanguardias históricas, Tadeusz Kantor, describe así a uno de sus personajes: “El orador de feria, un beodo reclutado para magnificar con su dudosa arte oratoria la boda que se prepara. Dejémoslo pronunciar aquel discurso estudiado. Como todos los discursos oficiales de este mundo es sordo al destino del hombre. Que hable. Es útil. La grandeza del escenario requiere siempre un bufón”.

Desde el punto de vista de la escritura, el drama expresionista había reducido ya el diálogo teatral a palabras sueltas y frases cortas, el mínimo indispensable para expresar el tormento interior de sus protagonistas e, influido por el nacimiento del cine, había fragmentado la estructura aristotélica de progresión continua en secuencias y escenas autónomas que, como el arte medieval, logran su efecto emotivo no por la fuerza de la unidad sino a través del sentido de acumulación.

El teatro del absurdo hace aún más evidente su desconfianza en las palabras; un autor como Eugène Ionesco asienta su poderío dramático en el sinsentido del “discurso oficial”, mientras que Samuel Beckett transita desde la sustitución del sentido hasta la destrucción literal de los vocablos para terminar escribiendo un

diálogo de ruidos, gritos, onomatopeyas o, simple y llanamente, un *Acto sin palabras*.

Validando las alucinadas intuiciones de Antonin Artaud, los directores de escena de los años sesenta y setenta llevaron a cabo sus búsquedas actorales en el terreno del impulso que antecede a la formulación verbal, las formas prelógicas del conocimiento, para proponer espectáculos teatrales basados única y exclusivamente en la exploración del sonido (*Orghast* de Peter Brook o *Y* del Roy Hart Theatre), en las relaciones entre el cuerpo y su forma elemental de expresión sonora: el grito (Grotowski y el Living Theatre), o bien en la creación de un pretendido esperanto, una lengua universal (Eugenio Barba) que subraya otro rasgo típicamente vanguardista: su carácter internacional o la aspiración cosmopolita.

Es la palabra la que ha destruido toda religión en su giro de acción; y es la palabra, ese inquieto átomo de conocimiento, lo que empieza a corromper a la belleza tratando de destruirla. Porque la belleza pura es belleza muda, y el silencio debe volver a circundar a las artes antes de que éstas vuelvan a estar sanas [...] dejemos que el silencio y las imágenes divinas lo protejan todo,

había dicho en su revista *The Mask* Edward Gordon Craig, el formulador de la utopía plástica del teatro.

Radical, como todo vanguardista, Craig propone incluso la expulsión de los comediantes y su sustitución por una "supermarioneta" capaz de respetar los valores plásticos "puros" del espacio escénico y sujeta a la voluntad del creador absoluto. Algunos directores de los años setenta, influidos por la experiencia plástica o provenientes de ella, despojan a la palabra de sus contenidos semánticos y le confieren la calidad de materia "pura", a la par de la música o cualquier otro sonido, pues enfocan su atención en sus valores rítmicos, las cualidades expresivas del tono o el carácter sensible de su vibración sonora.

El lugar del teatro

A contrapelo de esta búsqueda de comunicación universal, basada en la exploración de "los aspectos más profundos de la experiencia humana" (Brook), las vanguardias teatrales rechazan y desmitifican

la arquitectura teatral mundialmente difundida: el teatro a la italiana. Una vez más, es Kantor quien describe la relación del espectáculo con la arquitectura que lo contiene: "La realidad de la sala está relacionada con el proceso del devenir del drama y viceversa. Antes de componer el escenario, hay que componer la sala. Será la puesta en escena de la sala".

Max Reinhardt, Erwin Piscator, los experimentos del Teatro Arena, Walter Gropius, entre otros, habían formulado ya la necesidad de reformar el espacio de la representación o establecer relaciones espaciales particulares para cada espectáculo; pero esta postura se difunde y radicaliza durante los años setenta, condimentada por una actitud de revuelta frente a todo lo que signifique el "arte burgués". ¿Y qué más emblemático de esta "actitud burguesa" que la sala de terciopelos rojos y maderas doradas? El teatro busca entonces los espacios particulares, abiertos a la fantasía creadora, cargados de significación propia, llenos de una historia local y ligados a la vida de una comunidad específica. De la vieja Schaubühne de Berlín a las fábricas abandonadas en las afueras de las ciudades industriales de Italia, el espacio se teatraliza e influye a su vez en el planteamiento de cada espectáculo creyendo resolver así definitivamente, en palabras de Ricard Salvat, "el viejo problema entre el fondo y la forma de una obra artística".

Es ésta una de las asignaturas pendientes de Brecht, tal como lo describe Salvat, que habrán de verse realizadas en la época que nos ocupa:

Por fin, nos habremos dado cuenta de que la caja cerrada del escenario a la italiana detenía para siempre la verdadera evolución del lenguaje teatral. Brecht, al trabajar en el escenario del Berliner Ensemble, cayó asimismo en esa trampa. Piscator también en la Freie Volksbühne de su última época. Hoy ya todos estamos dispuestos a aceptar que cada espectáculo requiere un espacio escénico adecuado y que en cada nuevo espacio hay que replantear totalmente el espectáculo.

La representación en espacios no teatrales, que se sucedió al infinito durante esos años e influyó en la adopción y adaptación de espacios permanentes como la Cartoucherie de Vincennes, que alberga a varios colectivos teatrales además del Théâtre du Soleil, ofrece también otras ventajas: libera al texto de sus condicionamientos

escénicos (las censuras, según Meyerhold), estimula la imaginación del actor con objetos o elementos verdaderos y exige de él respuestas proporcionales que desbordan los estrechos límites de un escenario tradicional y, finalmente, aumenta el rango de experiencia del espectador al colocarlo en un contexto insólito o confrontarlo con un espacio habitual que adquiere una función extraordinaria.

La conceptualización del espacio arquitectónico como uno más de los lenguajes significantes del hecho escénico, del espacio dramáticamente activo, alcanza su máxima expresión en *Winterreise* (*Viaje de invierno*), el espectáculo realizado por Klaus Michael Grüber en 1977, cuyo singular protagonista es ¡el Estadio Olímpico de Berlín! El extraño inmueble comparte con el *Hyperion* de Hölderlin, cuyos fragmentos se proyectan en las pantallas electrónicas, la referencia a la Grecia antigua, pero posee también sus significaciones particulares: el recuerdo de los juegos olímpicos celebrados en plena noche del nazismo y la experiencia de soledad que sus tribunas vacías provocan en el reducido número de espectadores ateridos por el gélido invierno alemán. Diseminadas en ese majestuoso espacio hay referencias escenográficas a la Alemania contemporánea (un puesto de salchichas, una estación de trenes abandonada, los cipreses de un cementerio) por las que deambulan solitarios personajes que remiten a su vez al poema sinfónico de Schubert.

La arquitectura que contiene al espectáculo ha concluido así su propio proceso de emancipación y se incorpora a la representación poseedora de funciones y sentido propios en una jerarquía idéntica a la del texto, la música o los actores.

El regreso del cuerpo

El abandono de la palabra implica necesariamente la reformulación de otros códigos expresivos. Las crípticas incitaciones de Artaud ejercen en este momento una influencia definitiva. La temporada del "Teatro de la crueldad" (1964), animada por Peter Brook y Charles Marowitz, coincide prácticamente con la difusión internacional de la experimentación grotowskiana. A estos esfuerzos por desnudar al actor y confrontarlo con las fuentes primigenias del sonido, el movimiento, el espacio y el ritmo, se suma la experiencia del Living Theatre y la vanguardia estadounidense que concibe al gesto como

un acto liberador, no narrativo, y cargado de un valor de provocación. La gestualidad se independiza a su vez del texto y confirma así el postulado de que el teatro no debe imitar la vida sino crear una experiencia. Birringer describe la concreción de la utopía propuesta de Artaud:

Su rechazo [...] teatro psicológico y [...] a un cuerpo totalmente inscrito por el texto (un cuerpo que no es jamás él mismo sino siempre otro, imitando un modelo) lo llevó a inventar una serie de sustituciones metafóricas, muy lejanas del teatro de su tiempo y de la tradición aristotélica, con el fin de formular y considerar la representación espacial kinésica y polifónica de un cuerpo que es; entre la física concreta y la alquimia mágica de ese teatro: un cuerpo que baila.

Cumpliendo el sueño libertario de Isadora Duncan, ese cuerpo que es, como sucede en el caso del espacio, aporta también la singularidad de su biografía, su identidad específica, como un elemento más de significación y como obvio rechazo al modelo de un cuerpo ideal. La escritura escénica de los años setenta es una escritura física, concreta, corpórea, al punto de generar una corriente, eminentemente visual, que, apoyada por la experimentación previa de Jean-Louis Barrault, Étienne Decroux, Jacques Lecoq, entre otros, sigue su propio desarrollo y se denomina en algunas latitudes Teatro del Gesto o Teatro Corporal.

En su hermoso libro *Paroles sur le mime*, Decroux proclama incluso la existencia de un arte autónomo de la danza y del teatro, llamado mima corpórea. A la distancia que nos otorga el paso del tiempo, esta proclama parece exagerada y el lenguaje derivado de su técnica no ha conseguido la amplitud ni singularidad suficientes para justificar su independencia definitiva. Sin embargo, su técnica y práctica escénica han contribuido de manera fundamental al regreso del cuerpo, a la revalorización de sus funciones expresivas y al pleno desarrollo de una escritura gestual no necesariamente ligada a la palabra. Muy enriquecedora ha sido también su influencia sobre las teatralidades de origen popular (Dario Fo), donde el cuerpo jamás dejó de ser el instrumento expresivo por excelencia, y su poética reflexión que viene a llenar una de las lagunas, en la opinión de Stephan Schnabel, del amplio *corpus* teórico de Bertolt Brecht.

Por su parte, la amplia difusión de la tendencia del "actor santo" grotowskiano, que lleva a cabo un acto de entrega total (un acto

revelador ejecutado a escasos centímetros de las narices de los espectadores y que sólo es posible con el dominio de una técnica corporal basada en una disciplina ascética, casi mística, por medio de la cual el actor se "purifica" y consigue la conciencia orgánica del cuerpo sin pérdida de espontaneidad), se emparenta con la búsqueda de recuperación del sentido ritual del teatro: la revelación del misterio, la codificación de su lenguaje gestual y la experiencia participativa. Christopher Innes ha dedicado un exhaustivo y brillante estudio a las relaciones entre el ritual y las vanguardias teatrales. En él podemos confirmar una paradoja típica de los artistas de vanguardia, que rechazan siempre el pasado inmediato a la vez que exaltan el pasado más remoto. Esta consagración de lo arcaico, que ha valido a sus representantes el epíteto de "profetas retrospectivos", se manifiesta en el teatro a través de la inmensa influencia de las teatralidades orientales (Barba, Théâtre du Soleil, Brook, Wilson y un largo etcétera), "primitivas" y, por tanto, todavía más cercanas al sentido ritual, la disciplina mística y la actividad de sus ejecutantes entendida como sacerdocio y profesión de fe. En estas teatralidades los insatisfechos teatristas occidentales observan, como lo había hecho Artaud, la plenitud del lenguaje espectacular y el valor del gesto como memoria viva, como transmisor de otras formas del pensamiento.

Por todos estos caminos, el teatro de los años setenta ha eliminado la brecha que separó, durante un largo tiempo, las artes de la representación de las artes del cuerpo. La indisociable relación de música, danza y teatro, presente en el origen de toda representación, se recupera gracias a otra característica de la vanguardia: la interdisciplinariedad o lo que Georges Banu llama "la contaminación recíproca". Si el cuerpo del actor se ha puesto a bailar (Barba, Du Soleil), es en el territorio de la danza donde se produce uno de los fenómenos más atractivos de la época: el *Tanztheater* o el descubrimiento de las potencialidades dramáticas del movimiento.

La preeminencia de la espontaneidad

Un acto simbólico marca otros derroteros de los últimos movimientos de ruptura registrados en el teatro del fin de siglo: durante los días de la utopía (otro denominador común del arte de vanguardia) convertida en la energía colectiva de 1968, los estudiantes y obre-

ros de París ocupan el Teatro del Odeón, símbolo por excelencia de la cultura francesa; sobre sus muros se lee una frase que es a la vez declaración y destino: "El arte ha muerto. Creemos nuestra vida cotidiana". La vanguardia, más allá de toda tentativa artística, se afirma como una actitud vital.

La clara tendencia hacia la teatralización y transformación de la vida misma, presente ya en la práctica del Living Theatre, privilegia la experiencia vital por encima de la calidad de sus manifestaciones artísticas, rechaza el oficio del actor como símbolo de lo académico, lo muerto, lo no espontáneo, y denuesta el proceso de ensayos, al punto de agredir física y verbalmente a directores como Giorgio Strehler e Ingmar Bergman, revalorados posteriormente (junto con Andrej Wajda) como paradigmas de un teatro sustentado en la calidad y el cuidado obsesivo del mínimo detalle. En la escala de valores del momento, la espontaneidad, la organicidad, la originalidad y la experimentación tienen preeminencia sobre la calidad. Como ha dicho Félicien Marceau, "una pieza de vanguardia, cuando está lograda, deja de ser de vanguardia el día de su ensayo general".

En tangencial coincidencia con esta postura, mas no exento del gusto por la provocación, Kantor aboga por el amateurismo, pues, para él, "los *profesionales* son personas anónimas, privadas de sensibilidad creadora" que no piensan en el arte sino en su jubilación. Las compañías y grupos teatrales (Cricot 2, The Byrd Hoffman School of Byrds, Odin Teatret, Du Soleil) se integran con los aspirantes rechazados por el teatro oficial o con individuos provenientes de otras disciplinas artísticas. La supremacía de la singularidad conduce también a la formación de compañías multiculturales (Brook, Bausch, Barba, Kantor, Du Soleil) que entienden el teatro como un proceso creativo necesariamente ligado a un grupo estable y, en muchos casos, como un objetivo que justifica y da razón de ser a la vida comunitaria.

Por otra parte, la idea de teatralización y transformación de la vida misma se reconoce cercana a la preponderancia del discurso político (Dario Fo y un gran segmento del teatro latinoamericano), a la incorporación del Tercer Mundo y los códigos populares (herencia de Brecht) donde "lo burlesco es la ideología dominante", al teatro de la calle, al teatro de guerrilla, a una teatralidad que irrumpe espontáneamente en la realidad y que no requiere, por tanto, actores sino "seres tomados de la realidad misma", cuyo papel en la ficción coincide con su experiencia en la vida y cuya necesidad de

expresión justifica la carencia de oficio artístico. Esta tendencia replantea también la división estricta de los papeles de actores y espectadores hasta conducir, en muchos casos, a las terapias grupales, las prácticas participativas y, en general, a lo que Gianni Vattimo describe como “un rescate estético de la existencia”.

El carácter político insuflado por el calor de la historia no produjo, sin embargo, tan notables resultados en el terreno del discurso teatral propiamente dicho (aunque en la Schaubühne se habla del actor crítico), como en la transformación de las condiciones de producción y en las nuevas formas de organización artística y las políticas teatrales (Tercer Teatro, Schaubühne, Théâtre du Soleil). Como lo ha señalado Marco de Marinis, el rechazo a “las instituciones artísticas del sistema, la negación del arte como hecho profesional basado en una división rígida e inmodificable de las funciones de productores y usufructuarios y el ideal de una práctica estética concebida como práctica social generalizada, accesible activamente también para todos los que habían estado excluidos de ella hasta ese momento”, fueron los fermentos creadores y motores de algunas de las teatralidades más poderosas de los pródigos años setenta.

La síntesis de los años ochenta

Para mí, el tiempo de las noches carismáticas está lejos. [...] Hoy día yo ya no veo un espectáculo que tenga, como aquéllos, valor de iluminación.

Bernard Dort

“Una de las definiciones de la vanguardia —dice Alberto Ruy Sánchez— es la de una corriente de dispersión de la que pueden sacar algo las corrientes gruesas del arte.” La práctica indiscriminada de la ruptura la convierte en una convención aceptada. El cambio se transforma en repetición. Al finalizar la década de los ochenta, Franco Quadri asegura: “Parecen lejanísimos aquellos años en que los duelos entre el teatro oficial y la vanguardia dividían también al público [...] sus códigos lingüísticos han sido asimilados”. Haciendo un juego con palabras que antaño parecían irreconciliables, ya es posible hablar de una tradición de la vanguardia.

Los años ochenta, en que —según Birringer— “privan el con-

servadurismo agresivo y la hipocresía moral”, son testigos de la disolución del movimiento ascético proveniente de Grotowski, así como de la energía utópica derivada de 1968; algunos años antes, Botho Strauss había elaborado ya un lacónico inventario de las principales influencias de la década anterior: “Artaud es poco más que un grito y dos posturas corporales, Grotowski parece arreglárselas sin los espectadores y el Living ha muerto”, para concluir categórico: “el instante poético del anarquismo se ha extinguido”.

Cierto, pero la proteica efervescencia de aquel instante ha enriquecido al teatro, por una parte, mediante la síntesis revitalizadora que la tradición extrae de la experiencia vanguardista y que permite pensar en un teatro de la plenitud, y, por otra, del desarrollo autónomo de los múltiples lenguajes que componen el hecho escénico y que llevan al crítico Bernard Dort a hablar de “la representación emancipada”.

Desde luego, toda división temporal de un proceso complejo es artificial y ya en los plenos años setenta aparecen los rasgos sintéticos que se multiplican en la década posterior. Desde entonces, particularmente en el territorio alemán, se inicia la reconciliación de directores y colectivos teatrales con la escritura dramática. En la Schaubühne de Berlín, se revalora a algunos dramaturgos del pasado inmediato y se propicia la aparición de algunos nuevos. Peter Handke, R.W. Fassbinder, Franz Xaver Kroetz, Tankred Dorst y, posteriormente, Heiner Müller y Botho Strauss dan fe de una renovación dramática que, en muchos de los casos, desquebraja la estructura dramática tradicional como franco anticipo del ya próximo resquebrajamiento del orden del mundo.

Esta renovación principia simbólicamente con una obra que hace suya una de las ideas predilectas de la vanguardia: la desconfianza en el discurso oficial. Como lo había hecho Peter Brook en sus primeros experimentos con *La tempestad*, Peter Handke indaga en *Kaspar* (a la sazón escenificada por el propio Brook) el valor de las palabras como instrumento de dominación.

Buena parte de estos nuevos autores alemanes ha compartido sin embargo la experiencia escénica y ha sido testigo participante del proceso de rebeldía y autoafirmación del director y la puesta en escena. El conocimiento de esta nueva realidad del teatro influye definitivamente en el modo de escritura. Después de algunas experiencias radicales con la palabra y el objeto del texto (*Insultos al público*, *Autoacusación*), Handke describe minuciosamente, por vía

de las acotaciones, a la manera del *Acto sin palabras* de Beckett y el *Wunschkonzert* de Kroetz, su propia puesta en escena que no incluye diálogo alguno, con el título *El día en que no sabíamos nada los unos de los otros*. En sentido opuesto a la descripción de una posible realización espectacular, Heiner Müller, que comparte su tiempo con la dirección escénica y más tarde con la dirección artística del Berliner Ensemble, evoluciona su dramaturgia posbrechtiana hacia otra autónoma, libre de condicionamientos escénicos, en plena coincidencia con los textos más radicales del francés Bernard-Marie Koltès. Son éstos los dos autores más difundidos en el mundo durante esta época y su influencia, sobre la que volveremos más adelante, resulta definitiva para la dramaturgia de la última década del siglo xx.

Ejemplo preciso de síntesis entre tradición y ruptura es también el espacio elegido por Peter Brook para establecer en París (1974) su Centro Internacional de Investigación Teatral: el Bouffes du Nord, un teatro del siglo xix que había sido abandonado después de un incendio, enclavado en lo que es actualmente un barrio argelino de la capital francesa. Brook no permite la restauración del inmueble para que sus muros "cuenten" la historia del edificio; elimina la antigua platea para extender las posibilidades expresivas del escenario y abolir a la vez la distancia que se establece entre el proscenio y la sala tradicional, esa tierra de nadie que distancia al espectáculo del espectador, ahora cuasi participante sentado en un pequeño y poco cómodo graderío colocado bajo los tres pisos de palcos, y, finalmente, conserva una política de subvenciones, herencia de un pensamiento de 1968, que hace accesible a la comunidad que habita alrededor del edificio la entrada a algunos de los espectáculos mejor cotizados y más solicitados del mundo entero.

El mismo modelo espacial será utilizado años más tarde por Giorgio Strehler en el Teatro Studio, sede de la escuela del Piccolo y de su ambiciosa escenificación del *Fausto* de Goethe. En él, los limitados recursos del teatro ilusionista (de la bocaescena original hasta el fondo la mecánica teatral permanece intacta) se multiplican y contrastan con la desnuda proximidad de la escena moderna. Cobijados por una inmensa espiral de seda diseñada por Josef Svoboda, actores y espectadores se sitúan inmediatamente en la dimensión cósmica de la tragedia para ser sorprendidos enseguida por una sucesión ininterrumpida de golpes teatrales. En la versión preparatoria de 1989, *Faust frammenti, Parte prima*, el Prólogo en

el Cielo se realiza en la lejanía del escenario original donde unos ángeles inmensos se balancean armoniosamente en la densidad de las nubes de humo, mientras, a escasos metros del espectador, Mefistófeles se baña en una alberca de sulfurosas aguas como parte del Prólogo en el Infierno.

La incorporación de los hallazgos y los métodos de experimentación de las décadas anteriores a la representación del repertorio tradicional, la profusión de teatros estables (con la consiguiente revalorización de instituciones como el Piccolo Teatro di Milano, el Dramaten de Estocolmo o el Stari Teatr de Cracovia) y los enormes presupuestos garantizados por coproducciones y festivales internacionales estimularon la creación de los espectáculos megalomaniacos característicos de los años ochenta. *La Orestíada* de Esquilo, escenificada completa por Peter Stein en la Schaubühne, donde representó también *La trilogía del reencuentro*, de Botho Strauss; el ciclo shakespeariano del Théâtre du Soleil (*Ricardo II*, *Noche de Reyes*, *Enrique IV*) y su *Tetralogía de los atridas* (*Ífigenia en Tauris*, *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*); *The Civil Wars*, proyecto mutilado de Robert Wilson; *El Mahabharata* de Peter Brook, y el *Fausto* completo de Goethe, dirigido, traducido y actuado por Giorgio Strehler, son algunos de sus principales ejemplos.

En feliz coincidencia con la madurez artística de sus creadores, estos grandes espectáculos revisten el carácter de auténticas *summa*; es decir, en ellos se pretende expresar, a la vez, la totalidad de las obras representadas y el recuento temático y estilístico de quienes las escenifican. Parafraseando la expresión con que Italo Calvino describe la amplitud de la obra de Marcel Proust, bien podríamos decir que la desmedida ambición de estos espectáculos forma parte de "su razón interna", de su ansia de agotar la multiplicidad de lo representable en la brevedad de la representación que se consume. Cercanos en muchos casos al final de sus vidas (las desapariciones de algunas grandes figuras se sucederán durante los años noventa), los directores imprimen a muchas de estas escenificaciones un claro sello antológico o definitivamente testamentario.

El éxito mundial de todas ellas, a pesar de sus dimensiones monumentales (de cinco a doce horas de duración, elencos y producciones de tamaños operísticos), obedece, como hemos dicho, al paulatino desarrollo y posterior dominio de los múltiples lenguajes que conforman el hecho escénico. De aquí el epíteto de Teatro de la

Plenitud, que sirve además para distinguirlo del *Gesamtkunstwerk* wagneriano o del concepto del Artista Total formulado por Craig, pues, a diferencia de sus insignes predecesores, muchos de estos espectáculos ponen en entredicho la unidad dramática o las jerarquías tradicionales que subordinan al resto de los participantes a la visión de un creador absoluto. Las realizaciones de Wilson con diferentes músicos y su acercamiento no interpretativo al texto son los paradigmas de una representación autónoma que corre paralela o entra en colisión definitiva con la materia dramática. La fascinante síntesis plástica, que venía gestándose desde los proféticos tiempos de Appia y Gordon Craig y se extiende hacia la renovación del espacio dancístico o la puesta en escena de ópera, es el resultado de una indisociable colaboración entre directores y escenógrafos (Patrice Chéreau y Olivier Peduzzi, Grüber y Gilles Aillaud, Strehler y Ezio Frigerio, Vitez y Yannis Kokkos). Los identificables universos estéticos no responden tanto a una visión singular (Kantor, Wilson) como a la práctica de un lenguaje común desarrollado por los directores con sus correspondientes colectivos, donde se incluye, desde luego, a los dramaturgos de casa como Hélène Cixous, Jean-Claude Carrière y Botho Strauss.

La representación, como lo señala Bernard Dort en su magnífico ensayo, ha concluido así su largo proceso de emancipación y propiciado a su vez el libre desarrollo de los múltiples lenguajes que contiene. Dort remata su trabajo analítico escrito al finalizar la década con las siguientes palabras:

Así, la cuestión del texto y de la escena ha sido desplazada. No se trata ya de saber quién arrebató, el texto o la escena. Su relación, como las relaciones entre los componentes de la escena, puede incluso no ser pensada en términos de unión o de subordinación. Es una competencia que tiene lugar, una contradicción que se despliega frente a nosotros, espectadores. La teatralidad entonces no es tan sólo ese "espesor de signos" del que hablaba Roland Barthes. Es también el desplazamiento de esos signos, su imposible conjunción, su confrontación bajo la mirada del espectador de esa representación *emancipada*. En una práctica tal, el director de escena pierde la soberanía. Lo cual no significa sin embargo un regreso al *statu quo ante*, a un teatro de actores o a un teatro de texto. La mutación producida al inicio del siglo no ha sido anulada: por el contrario, se prolonga y, quizás, se completa. A través de la toma del poder por el

director de escena, la representación había conquistado su independencia y su propio estatuto. Hoy día, por la emancipación progresiva de sus diferentes componentes, ésta se abre sobre una activación del espectador y reanuda así lo que podría ser la vocación misma del teatro: no ilustrar un texto ni organizar un espectáculo, sino ser una crítica en acto de la significación. El juego reencuentra así todo su poderío. En cuanto construcción, la teatralidad es interrogación del sentido.

El teatro de los años noventa

Yo suponía también que el teatro del futuro tendría necesidad de un público y debería reevaluar su relación no resuelta con la tradición modernista y en el contexto actual de la América posmoderna e hiperrealista. Como todo europeo llegado al nuevo mundo, no esperaba que un artista americano me recordara otro aspecto fundamental, a saber, que el nuevo teatro no sobreviviría si no seguía siendo un espacio "de la memoria" en el cual los "ritos del recuerdo se transmiten de generación en generación".

Johannes Birringer

Desquebrajado simbólicamente con la caída del muro de Berlín, el antiguo orden bipolar del mundo dio paso a una reorganización que afectó todas las esferas de la existencia. Las paradojas se suceden en cadena comenzando por la clamorosa bienvenida a una época que, como dice Manuel Vázquez Montalbán, "anuncia proféticamente el fin de los profetas" y cuya única utopía es pensar que el hombre puede llegar a vivir sin utopías. A los procesos de desideologización y globalización comercial se contraponen el resurgimiento de los nacionalismos que llevan, entre 1990 y 1998, a la creación de más de tres nuevos Estados por año. El teatro, arte de paradojas, no es la excepción; Berlín reserva otra simbólica sorpresa: la renovación artística del Berliner Ensemble convertido, durante el régimen que ayudó a construir, en un esclerótico monumento.

La inesperada fundición de la cortina de hierro abre las puer-

tas del mercado internacional a los grupos estables del antiguo bloque socialista, urgidos ahora de divisas para sobrevivir a los crudos embates del neoliberalismo y sorprendidos en una relación inédita con su público natural. Bajo los regímenes totalitarios, el teatro fue parlamento, iglesia y prensa libre. Como sucedió con el fin de las dictaduras militares de América Latina, la nueva situación social enfrentó a los creadores, expertos en “eludir la suspicaz vigilancia del Estado” (Brecht), con la dificultad de hacerse escuchar en un ámbito en que toda verdad se sofoca por el hecho mismo de que puede ser pronunciada. Directores como los rusos Lev Dodine y Anatoli Vassiliev ingresan en el selecto círculo de quienes escenifican en diversas partes del mundo, y compañías como la húngara Katona József o la lituana Jaunimo Teatras, y su enigmático director Eimuntas Nekrosius, impresionan a los espectadores de todos los continentes con la singularidad de sus imaginarios o la consistencia actoral de sus elencos. Por el contrario, la Revolución de terciopelo permitió al checo Otomar Krejca terminar con un exilio obligado y reencontrarse con sus actores (la lengua de un director), su público y su idioma en el célebre teatro Za Branou, en la capital de una república gobernada por un poeta dramático.

El gusto por las sólidas identidades particulares, que se contraponen aparentemente a los elencos multinacionales de las décadas pasadas, evidencia el retorno del teatro a su connotación de arte local. Enfocado, en la expresión del desaparecido Antoine Vitez, como “el laboratorio de la lengua y el gesto de una nación”, el teatro se reconcilia con la palabra y las particularidades del habla que distinguen a una comunidad específica. Su vocación es minoritaria. Según Georges Banu, “un arte como el teatro, basado en la palabra y la presencia, sólo puede ser local. El teatro, a escala del globo terráqueo, tiene las propiedades de la antigua cultura rural; cultura tradicional. Es el pueblito de la sociedad del planeta”.

La diversidad y la fragmentación cultural, aceptadas por doquier como valor, hacen impensable la existencia de una cultura oficial a la cual oponer un arte de vanguardia. Pero también es cierto que, lejos de la vibrante utopía de una época que se planteó la transformación de la sociedad y el arte, que vivió regida, según el mismo Banu, por “la ética de la intensidad”, el final del siglo incrementa la sensación de pérdida de todo ideal. La experimentación toca a su fin y, en todas las latitudes, se revaloran la calidad y el cuidado excesivo del detalle. En un teatro obsesionado por la mi-

nucia, el oficio del actor vuelve a ser imprescindible y su importancia recobrada amenaza el interés por “el ser humano en general”. Nuevamente a contrapelo de la palabra que distingue, la estandarización comercial anula las alternativas espaciales planteadas a lo largo del siglo para encerrar al hecho escénico, si bien con sus límites ampliados, en los claros confines del teatro a la italiana. Sin horizontes de lo posible en el exterior, el teatro se vuelve sobre sí mismo, revalora acriticamente la tradición (al grado de la idolatría) y ofrece una vez más su rostro conservador. Desde principios de la década, Franco Quadri anuncia y denuncia este repliegue:

Durante el ajuste y la negligencia un poco putanesca de los ochenta nació la costumbre de considerarnos en un periodo artísticamente de transición; esto es un adorno que tiende a prorrogarse aun cuando fuera del teatro la historia corre al precipicio. [...] La escena se repliega sobre sí misma y, acercándose al fin de un siglo (y por si fuera poco, al de un milenio), evidencia ese gusto por el “revival” que siempre la ha distinguido y se adapta perfectamente a un momento de re-epílogo.

La dramaturgia autónoma

El culto a las palabras, que reaparece de la mano de la figuración y se expresa en el entusiasmo academizante de las “versiones”, las variantes y los matices, tiene sin embargo una de sus más atractivas manifestaciones en la difusión de la dramaturgia autónoma, cuyos autores más celebrados son, como hemos dicho, Heiner Müller y Bernard-Marie Koltès. Asumiendo la independencia de la representación respecto del texto dramático, esta forma de escritura conserva el modelo de alocución basado en varias voces que se intercalan; pero difícilmente puede hablarse en este caso de un diálogo o intercambio, pues cada una de ellas (en algunas obras tampoco se puede hablar claramente de personajes) parece encerrada en su propia esfera de preocupaciones y se expresa en largas y pesantes parrafadas más cercanas a la retórica que a la síntesis fulgurante de lo dramático. El diálogo, en palabras del propio Koltès, sólo existe como “la confrontación de dos monólogos que intentan cohabitar”.

La estructura de estas obras renuncia de antemano a lo anecdótico, a la claridad de la historia, y plantea en cambio una situa-

ción básica (“un dispositivo neutro, no realista”, según Patrice Pavis) que sostenga, a manera de armazón, la pirotécnica construcción verbal. Es ésta la verdadera protagonista de un drama que se vierte sobre el atónito espectador en la forma de un poema múltiple, pues los personajes, como lo señalaba Heiner Müller, “están contruidos y se desarrollan únicamente a partir de las palabras”. Cercano a su proverbial entusiasmo por la retórica en el teatro, este tipo de escritura ha tenido una amplia diseminación entre los franceses; en Pavis, inmerso en la tradición de un teatro para el oído, ha encontrado a su principal estudioso. Entre los autores inventariados por el teórico como parte de esta corriente se encuentran Michel Vinaver, Joël Jouanneau, Daniel Lemahieu, Enzo Corman y Bruno Bayen. El personaje entendido como estricta construcción verbal los hace coincidir con las estructuras de giros dialectales del poeta católico italiano Giovanni Testori. Los epígonos brotan por doquier.

Pero volvamos a la definición citada de Müller. En ella también es posible leer la renuncia voluntaria de estos autores al principio fundamental de la acción que, como indicó Patrice Chéreau a propósito de *Combate de negro y de perros* de Koltès, ya ha sucedido antes de que la obra comience. El conflicto por tanto no constituye la finalidad del texto, sino que se ubica, como sucedería en el enfrentamiento de dos fieras, en términos de una condición dada. Es esa fuerza elemental la que coloca a las diferentes voces en el tiovivo de una percepción alterada y la que desencadena su pródiga verbalidad. En un drama, valga la paradoja, carente de acción y de intenciones miméticas, las acotaciones desaparecen casi por completo u otorgan al director una libertad absoluta. Al finalizar su texto *Medea material*, Müller sugiere: “puede representarse a la orilla de un lago cerca de Straussberg, que podría ser una piscina cenagosa de Beverly Hills o los baños de una clínica psiquiátrica”. En abierto desafío a las nociones dramatúrgicas tradicionales, esta forma de escritura se denomina autónoma, pues por voluntad propia carece de un proyecto, explícito o implícito, de puesta en escena.

La relación que tales textos establecen con su puesta sobre el escenario no implica por tanto la interpretación o la mutua dependencia. Abiertos en sus significados, estos poemas para ser proferidos sobre la escena no implican un subtexto que los justifique y, para hacerlos efectivos, le exigen al actor concentrar toda su atención en el ritmo y la forma de la enunciación, como si se tratara de una estricta ejecución musical. Cuando un actor, durante los ensa-

yos de *La misión*, confiesa sus dudas sobre el significado de una frase, el director Matthias Langhoff responde: “¡Heiner Müller tampoco la entiende! Tomen la lengua como un material, no como una serie de ideas”. Cuestionado durante una entrevista sobre la gran extensión de sus textos, Bernard-Marie Koltès propone el tipo de actuación que éstos exigen y, de paso, deja implícita la relación dialéctica que debería establecerse entre el texto y la acción escénica:

Yo tengo la impresión de escribir lenguajes concretos; no realistas, pero concretos. Y creo que economizo lo más posible. [...] Los actores son siempre demasiado lentos. Tienen la tendencia a no decir las palabras sino a sopesarlas, mostrarlas, a darles un sentido. De hecho, habría que decir el texto como un niño que repite la lección con un fuerte deseo de terminar, que va muy rápido, balanceándose entre sus dos piernas, y que, una vez que termina, se precipita a hacer lo que todo el tiempo había tenido en mente.

Inventario de vituperios

Amén de la filosa perfección de su palabra poética, la atmósfera apocalíptica en que Müller realiza la revisión de los arquetipos culturales de Occidente y la rabiosa marginalidad de los personajes de Koltès distinguen a ambos autores de la postura predominante al fin de siglo que, dice Patrice Pavis, presenta “una visión del mundo que, en conjunto, carece también de radicalidad y, por decirlo así, de método. Esta visión del mundo parece, en efecto, haber perdido todo deseo de explicar, o simplemente de comprender el mundo, como si la cuestión del sentido, tanto de la obra como del mundo, hubiera acabado por ser obsoleta”.

Las voces de alarma se encienden a lo largo y ancho del planeta y el inventario de vituperios tiene un único destinatario: el pensamiento y las prácticas posmodernas. “Las capitulaciones personificadas” en esta idea, según Susan Sontag, son exactamente el reverso de una época ida que se experimentaba como “el momento de la transformación”. En el ocaso del siglo xx, el escepticismo del arte teatral se asienta en la conciencia de que éste no tiene nada nuevo que decir y que toda creación es necesariamente un recuento. En clara diferencia con la estética de las teatralidades vanguardistas, la cita del pasado aparece y reaparece constantemente sobre

los escenarios del mundo entero; pero carece de interpretación o de contraste con el presente. Es un reciclado de imágenes. Pavis reacciona con un dardo envenenado: "La mente posmoderna cita mejor de lo que piensa". Es una organización de signos viejos dentro de una lógica nueva, donde el énfasis se desplaza del discurso al manierismo de su realización. En el marco más amplio del arte finisecular, Daniel Bell concluye el devastador bombardeo: "Los posmodernos *culturati* sustituyeron la forma por el pastiche y la creatividad por la destreza".

Fin de siglo

"Una realización teatral que ignore la utopía deja de ser interesante", había sentenciado Tadeusz Kantor algunos años atrás. Pero los radicales hombres de teatro que renovaron la escena durante los años setenta han desaparecido o se encuentran hoy al frente de las instituciones contra las cuales lanzaron sus vigorosas protestas. Bernard-Marie Koltès, Tadeusz Kantor, Antoine Vitez, Heiner Müller, Giorgio Strehler, entre los citados en este libro, han muerto, y con ellos una época y una manera de concebir la actividad teatral. Pese a sus esfuerzos por ser fieles al origen, las posiciones y las estéticas de Eugenio Barba y Ariane Mnouchkine parecen desfasarse del ritmo de su tiempo. El Théâtre du Soleil, el Odin Teatret y la Schaubühne de Berlín pasaron a ser, a pesar de sí mismos, los modelos obligados o los grandes aparatos institucionales. Los que fueron rebeldes se elevan hoy como paradigmas. La decisión tomada en 1999 de colocar en la dirección artística de la Schaubühne al director Thomas Ostermeier (proveniente de la sala experimental del Deutsches Theater) y la coreógrafa Sasha Waltz habla de la necesidad de renovar el espíritu que creó aquellos magníficos espacios. Otro tanto se lee en la invitación que el Théâtre du Soleil ha hecho recientemente a Irina Brook para afrontar juntos la creación escénica de un nuevo Shakespeare.

En su artículo *Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo*, el multicitado Patrice Pavis se atreve a hacer algunas predicciones sobre el teatro por venir. Inmerso, como hemos dicho, en la tradición retórica francesa, anticipa el predominio de una dramaturgia enriquecida, deseosa "de contar historias vivas, parábolas, mitos", y la paulatina desaparición de la puesta en

escena. Los ejemplos más vibrantes de los años noventa, sin embargo, parecen ubicarse aún en los amplios márgenes de la construcción escénica. Entre ellos se cuentan las barrocas alucinaciones de la Societas Raffaello Sanzio y el sutil tejido de historias y tecnología de Robert Lepage, aunque también las expresiones que desbordan los límites tradicionales del teatro, como la fusión entre el circo ecuestre, la música étnica y la imagen teatral que realiza "Zingaro". La entrañable belleza de las imágenes creadas por su director Bartabas, el escalofriante nervio de la acrobacia y el íntimo diálogo que sus integrantes sostienen con la naturaleza animal retroalimentan al teatro y amplían el rango de percepción de sus espectadores.

La desaparición de las vanguardias dio sagrada sepultura a la idea generalizada del arte como vehículo de transformación de la sociedad y de sus propias convenciones. Sin embargo, la realidad y su reflejo continúan desafiando a las "capitulaciones" posmodernas y su tan pregonado fin de la historia. A pesar de su visible repliegue, tampoco ha sido el fin del teatro. La presencia de signos vitales se hace evidente en la obra de quien es, sin lugar a dudas, el teatrista más importante de la segunda mitad del siglo XX: Peter Brook. A sus creaciones más significativas, pues han definido las décadas correspondientes, debe añadirse el espectáculo *El hombre que...*, realizado a partir del libro del neurólogo inglés Oliver Sacks, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Los casos de disfunción cerebral descritos por Sacks, o conocidos por medio de la investigación de campo, se suceden a manera de *tranches de vie*, sin dramatización, historia, ni mucho menos conclusiones, para terminar con la proyección en dos monitores de imágenes científicas del cerebro. Apoyado por un guión de Jean-Claude Carrière y la improvisación de un reducido grupo de actores, Brook desafía los conceptos dramáticos tradicionales y llega al límite del despojo de las convenciones espectaculares. El resultado se acerca definitivamente a la transparencia y la fluidez largo tiempo anheladas por Brook. Los vericuetos de la mente, de la que sabemos tanto y tan poco, son abordados desde una perspectiva contemporánea que guarda, no obstante, un misterio eterno. El propio Brook continuó el camino abierto por este espectáculo en *Soy un fenómeno*, el caso de un memorioso para quien pasado y presente son un tiempo indivisible. El grupo inglés Théâtre de la Complicité, entre otros, se aventura también con gran éxito en la formulación teatral de territorios descubiertos por la ciencia.

Nuevamente en coincidencia con algunas de las propuestas que Italo Calvino formuló "para el próximo milenio", el teatro finisecular hace suyo el desafío de encontrar el orden mental, la exactitud, la inteligencia, que el hombre contemporáneo reconoce en el pensamiento científico y, al mismo tiempo, "estimular la fantasía figurativa" por medio de la verdad filosófica y poética que este pensamiento entraña.

Al concluir la década que los astrónomos y matemáticos se niegan a dar por terminada, pero que el frívolo entusiasmo popular ha finiquitado con todos los honores, conviene estar atentos al devenir del teatro y recordar las palabras con que el poeta Octavio Paz saludaba al arte del siglo que comienza: "Lo único que sé es que la historia del arte es la historia de sus resurrecciones".

I. Tadeusz Kantor: el último heredero de las vanguardias históricas

Para Ludmila Ryba (Ludka)

El teatro es un lugar donde las leyes del arte encuentran el carácter accidental de la vida.

Tadeusz Kantor

A unos meses de su desaparición definitiva, el artista polaco Tadeusz Kantor, conocido mundialmente tanto por su obra plástica como por sus asombrosos espectáculos teatrales, impartía en Aviñón un taller para jóvenes actores y aprendices de las artes visuales. A la manera de los pintores de antaño, y como lo había hecho antes en Milán, Kantor transmitía los secretos de su oficio de un modo práctico: creando con ellos el espectáculo de cincuenta minutos de duración *Ô douce nuit* (*Oh, dulce noche*), que habría de ser, por los misteriosos designios del destino, su última aparición sobre la escena. En el momento de su muerte, en diciembre de 1990, Kantor preparaba un espectáculo en homenaje a Vsievolod Meyerhold con el título *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire!* (*¡Hoy es mi cumpleaños!*). El espectáculo se estrenó en París, pero la ausencia del creador, célebre por departir sobre el escenario con sus singulares criaturas, hizo evidente que al fallecer el artista la existencia de su universo carecía de justificación.

La formación de un artista

Ligado vital y artísticamente a la vanguardia pictórica, Kantor solía redactar los "manifiestos" que marcaban las etapas de su creación y manifiestos individuales para cada obra específica. En el caso de *Oh, dulce noche*, la realización del espectáculo fue presidida por

algunos textos autobiográficos más cercanos a la intimidad del poema que a la conceptual formulación de un postulado estético. Con ellos, asistimos al nacimiento del artista y a las imágenes de la infancia que poblarán obsesivamente su universo artístico: la casa ("mi Pobre Cuarto de la Imaginación"), el cementerio, el padre que marcha a la guerra, la cruz, el desfile militar ("El niño siente mientras tanto que / ese rigor —casi una geometría— / es extraño a la naturaleza humana"), las reuniones familiares, las ceremonias religiosas de católicos y judíos.

En uno de estos poemas, "De rodillas", Kantor recuerda al infante que, arrodillado junto a su madre, repite palabras incomprensibles dirigidas a un ser invisible. Ahí, el niño aprehende la existencia de algo más allá de la mirada y el tacto; pero, en su inocente entusiasmo, esa invisibilidad convive armoniosamente, sin ceremonias, con las manifestaciones del mundo: los bosques y los mercados, los rostros campesinos, la música de feria, los cruces de veredas.

...Es por esto y no por otras razones
que yo sentía vivamente
"la presencia
invisible"
de un mundo que existía
más allá de lo real.

Inexplicado.

Y al mismo tiempo
tenía algo de inflexible,
poderoso
y grande,
superior...

Por estas características las he comprendido
mucho más tarde.

Y no es sino mucho, mucho
más tarde que yo introduje
este "invisible"
en el mundo real.

Esto era ya
mi (propio) arte...

En "Noche silenciosa", el hombre que ha recorrido el mundo de la mano de su Cricot 2 reconstruye la sensación de una noche invernal cuando, de la mano de su hermana, ambos son sorprendidos por la llegada de algunos trineos; y concluye:

Los niños esperan siempre algo importante...

En una noche así, todo puede suceder...

La noche

como una muchacha joven

amada

esperaba con nostalgia.

Es por una noche así que

comienza mi teatro,

la Pobreza,

el bienestar y los Llantos,

y el amor...

Lentamente se completaba el

milagro,

el arte.

Los niños esperan siempre.

Toda mi vida he esperado

algo que, estaba seguro,

habría de producirse.

La formación de un arte

Egresado de la Escuela de Bellas Artes de Cracovia, Kantor participa de la efervescencia de una ciudad que reúne a la aristocracia creativa de Polonia y por cuyas calles pasean personajes tan influyentes y polifacéticos como Bruno Schulz y Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Junto a Witold Gombrowicz, éstas serán sus principales influencias y su liga con la vanguardia de preguerra, de la que adopta la idea del radicalismo en el arte. Como Witkiewicz, Kantor traspone los principios de la pintura al teatro, donde lógicamente comienza a trabajar como escenógrafo de múltiples producciones. Convencido de que al teatro se llega necesariamente de otras artes (la literatura, la música, la danza o la pintura), ya que éste no tiene un punto de partida propio, Kantor adopta los postulados de Edward Gordon Craig, a quien lo unió la amistad, y hace suyos el humor

surrealista, la formulación del espacio constructivista y el rigor formal de la Bauhaus. La necesidad de una creación teatral fruto de un "artista total", a la manera de Craig, lo lleva a asumir el papel del director como un auténtico demiurgo.

En 1942, durante la ocupación alemana, Kantor crea en Cracovia un teatro clandestino y dirige *El regreso de Ulises* de S. Wyspianski, donde Ulises, tratado por el poeta como un traidor, es un soldado alemán que vuelve de Leningrado. De esa época es su "Credo":

Una obra de teatro no se mira como se mira un cuadro
por las emociones estéticas que procura:
se la vive en concreto.

No tengo ningún canon estético,
no me siento sujeto a los tiempos pasados,
no los conozco y no me interesan.
Sólo me siento comprometido con
esta época en que vivo y con la gente que vive a mi lado.
Creo que un todo puede contener al mismo tiempo
barbarie y sutileza, tragedia y risotada,
que un todo nace de contrastes
y cuanto más importantes son esos contrastes,
más ese todo es palpable,
concreto,
vivo.

En esta profesión de fe están presentes ya su decidida filiación a la vanguardia y el principio fundamental de su estética, a los que permanecerá fiel hasta la muerte. Sin embargo, y asumiendo cabalmente la idea de que "el arte debe estar siempre en desarrollo", Kantor hace avanzar estos principios en una evolución permanente que no pierde nunca su liga con el origen. Al Teatro Clandestino (o Independiente) le seguirá la formación del Teatro Cricot, anagrama de circo, integrado fundamentalmente por pintores y que será refundado posterior y definitivamente como el Cricot 2. Con aquel grupo de pintores-escritores tan destacados como Maria Jarema, realiza una serie de espectáculos a partir de las obras dramáticas de Witkiewicz (*El pulpo*), como continuará haciéndolo en paralelo a su propio desarrollo del Teatro Informal (*En la pequeña finca*, puesta como *El armario*), el Teatro Cero (*El loco y la monja*), el *happening* (*La gallina acuática*) y el Teatro de la Muerte (*Tumor cerebral* como

materia de *La clase muerta*); esta última etapa, que le vale el reconocimiento mundial, tiene también, como veremos adelante, su propia evolución. De Witkacy, como es mejor conocido y como el mismo dramaturgo-pintor gustaba de ser llamado, Kantor obtiene la idea de la destrucción del arte, idea que aniquilaba todas las posibles similitudes con la vida, y de los personajes como autómatas a quienes es ajena la conmoción metafísica. Kantor elige a Witkacy como un dramaturgo de vanguardia que permite desarrollar en escena su propia vanguardia plástica. Y, al hacerlo, paradójicamente, cumple con los postulados que su alucinado predecesor jamás pudo ver realizados en escena:

Pienso que se puede proyectar un arte teatral en el cual el devenir mismo suele conducir al espectador hacia un estado de comprensión metafísica, de receptividad a los sentimientos metafísicos, aunque la base de la obra sea fantástica o realista o, en su caso, una síntesis de esos dos géneros. Pero eso presupone evidentemente que toda la obra se origine en una necesidad auténtica de suscitar escénicamente tal o cual sentimiento a través de la forma adecuada, y que lo esencial de la obra no resida únicamente en su contenido real o fantástico, sino que por medio de la síntesis de todos los elementos teatrales pueda erigirse libremente sin referencias necesarias al mundo real. Es necesario poder deformar libre y totalmente la vida y el mundo fantástico para crear una unidad cuya significación sea alimentada por su arquitectura interna y escénica, y no por las exigencias de la psicología o de la acción en función de la vida. [...] La obra en cuestión puede tomarse todas las libertades frente a lo real. Basta que esta realidad sea justificada y conduzca hacia la dimensión psíquica a donde es primordial introducir al espectador. [...] El público deberá acostumbrarse. [...] Es necesario que la obra esté totalmente liberada de toda preocupación por la fidelidad y exactitud frente a las premisas de la vida; pero, por el contrario, debe tener una precisión escrupulosa en las relaciones de la acción y de la construcción formal. [...] La trama no puede ser la solución o la resolución de un problema vital sino sólo la desatadura de un nudo formal: sonoro, plástico o psicológico, libre de toda referencia a lo real.

En 1920, Witkacy veía claramente las limitaciones del teatro en relación con el resto de las artes y anunciaba proféticamente el advenimiento de la extraordinaria estética kantorianiana:

Ya dije que en el teatro el problema de la "forma pura" resulta mucho más arduo que en otras artes, porque [...] el público forma parte del espectáculo mismo y, además, la obra debe ser costeable. Pienso que tarde o temprano el teatro tomará el camino de la insuficiencia de la forma. [...] Estoy seguro de que se pueden crear obras excepcionales desde el punto de vista de la "forma pura" y de que, finalmente, cesará la pseudorrenovación del teatro que no conduce a nada más que a una repugnante repetición de un repertorio estancado. Hay que liberar esta bestia adormecida y ver lo que hará si le da rabia; entonces será tiempo de matarla.

Hoy día, el empedrado de la vieja y amarillenta calle Kanonicza de Cracovia conduce tanto a la Casa-Museo de Witkiewicz como a la Cricoteca, el lugar de la memoria fundado por el artista que pudo concretar su utopía.

La ética de la vanguardia

Aunque Kantor se mantuvo firme en el radicalismo de su "credo", el rechazo al pasado inmediato nunca implicó la negación de las vanguardias. Por el contrario, el artista reivindicó siempre sus conquistas y rindió permanente homenaje a sus protagonistas. Al tiempo que afirmaba con ostentación sus aportaciones coincidentes con las de Marcel Duchamp, antes de haber escuchado siquiera su nombre, el tímido pueblerino oculto bajo el disfraz cosmopolita exaltaba la experiencia vanguardista polaca y reconocía que en el arte nadie "descubre" nada, que "nunca nadie es ese buen Dios que ha creado a partir de nada y siempre hubo antes una serie de fenómenos que conducen al descubrimiento". De hecho, su orgullosa filiación a las corrientes renovadoras del arte del siglo XX le ha valido el bien merecido honor de ser considerado "el último heredero de las vanguardias históricas".

Para la Polonia posterior a la segunda guerra mundial, a la postre centro de peregrinaje de los artistas del bloque socialista, Tadeusz Kantor fue —según Anna Kuligowska— "una revelación de la modernidad", revelación no exenta de ataques conservadores o producto de la irritación desatada por la actitud enérgica y el carácter típicamente vanguardista de ese eterno *enfant terrible*. Basta recordar, como ejemplo, sus roces con Jerzy Grotowski, el antece-

dente inmediato del éxito mundial del teatro polaco. A pesar de la mutua antipatía, Grotowski declaraba a propósito de *La clase muerta*: "Desgraciadamente, Kantor ha hecho una obra maestra". Mientras tanto, Kantor era capaz de suspender una entrevista si se mencionaba a su paisano, o contestaba llanamente: "Su teatro no me interesa en absoluto".

Pero las provocaciones kantorianas, sus proverbiales ataques de cólera, tenían una función creadora más allá de la idea, estéril desde hace tiempo, de *épater les bourgeois*. El desequilibrio, la tensión y el sentimiento de riesgo creados por esta vía funcionaban como estimulación necesaria (tanto para él como para los actores y, en algunos casos, organizadores y espectadores) para una estética de nervios crispados, de permanente desestabilización, de tonos febriles, burlescos o espasmódicos. Esta energía negativa, que Guy Scarpetta compara con los arrebatados procesos de depuración en la pintura de Pablo Picasso, generaba relaciones singulares entre su grupo, por lo demás bastante estable, de colaboradores elegidos ("Ellos vinieron a mí") por sus sorprendentes particularidades. Las relaciones entonces eran plenas de afectos, de protección y desprecio, de tensión, de crueldad, de ternura y, por qué no, de crudos intereses económicos.

Una y otra vez, en los textos que anteceden o acompañan a las realizaciones kantorianas, aparece la frase retadora: "al costo de su propia vida", precio que Kantor reconoce pagado por los constructivistas rusos, por Meyerhold. La vanguardia, lo hemos dicho, se afirma como una actitud vital. Desde 1944, Kantor denuncia la existencia de una "vanguardia oficial" y lanza su ira contra la vanguardia "rutinaria"; en su manifiesto *El Teatro de la Muerte*, acepta que la vanguardia se ha convertido en "una cómoda autopista, [...] un alzamiento en masa, la movilización universal de la mediocridad". De frente a las proclamas estéticas que pretenden encubrir la falta de imaginación y la ausencia de espacios sensibles, el artista polaco erige una estricta ética de la vanguardia. Su vida, por la que deambula con el eterno traje negro y la bufanda, se convierte en la materia prima de su obra. Lejos de una idea elemental de narcisismo, Kantor afirma para el arte la noción del sacrificio.

En el oscuro cementerio Rakowicki, la tumba de Kantor, diseñada obviamente por él mismo, ofrece la última y conmovedora imagen de una de las más fascinantes aventuras artísticas del siglo XX. El niño de bronce, con su uniforme de aire militar y pies descal-

zos, se sienta con la espalda bien erecta sobre el pobre banco escolar; la cruz y una inscripción, "Tadeusz Kantor", son su única compañía.

El universo kantoriano

El teatro de Tadeusz Kantor ha sido erigido en paradigma de una "narrativa plástica" donde "el actor y la escenografía sirven para crear imágenes en movimiento", donde "el actor es convertido en un signo plástico". Esta definición, así como la de "teatro plástico", ha servido únicamente para diferenciarlo de un teatro textual, interpretativo, y podría abarcar todas las manifestaciones escénicas antipsicológicas, que rechazan el uso de la palabra, o aquellas donde hay una preponderancia del discurso visual, independientemente de su procedencia.

Ciertamente, Kantor parte de la pintura, e incluso afirma que el director teatral tiene que venir de una disciplina concreta como ésta, pues tal oficio no puede existir por sí mismo. En realidad, el artista polaco se acerca al fenómeno escénico desbordando los límites del espacio pictórico tradicional, para ir "más lejos que mis cuadros, lo que no quiere decir que haya renunciado a los valores plásticos". Los valores pictóricos en cambio habían sido puestos en crisis por el abstraccionismo y destrozados definitivamente con la aparición del informalismo y la noción del *objet prêt*. En ese sentido, la definición misma de la modernidad en términos de pintura es la ruptura deliberada de la tridimensionalidad, el rechazo al cuadro como soporte de la ilusión.

Kantor, quien asegura haber perdido "la confianza en la pintura que imita los objetos o los personajes", extiende las conquistas de las artes plásticas al teatro y determina por tanto que éste no tiene por qué ofrecer la ilusión de realidad contenida en el drama, sino enfrentar deliberadamente dos realidades: "una autónoma, libre, real (la representación) y otra imaginaria, ficticia, estilística de la estructura literaria (la pieza)". No hay, por tanto, relación alguna con el texto, sólo tensión.

El texto dramático no es más que un elemento encontrado previo

cerrado
e indivisible,
es una realidad de alta condensación;
posee su propia perspectiva particular,
su propia ficción,
su propio espacio psicofísico.
Es un cuerpo extraño en la realidad que se recrea:
la REPRESENTACIÓN.

El texto es un "material dado" en idénticas condiciones —y sin "intención de ilustración recíproca"— que los objetos, el movimiento o el sonido.

La guerra permanente, cuya finalidad es crear sobre el escenario "no una ilusión (lejana, sin peligro) sino una realidad tan concreta como la sala", se libra a lo largo de diferentes batallas. En un principio, Kantor pretende expulsar definitivamente la ilusión, y su presencia sobre el escenario es la forma extrema del intento; pero, poco a poco, el director acepta la imposibilidad de un triunfo semejante y sabe sacar provecho del contraste producido. (En *Wielopole-Wielopole*, por ejemplo, el Cura es fusilado por los soldados con gran estruendo de ametralladoras que crea un momento de alta tensión. En cuanto los soldados abandonan el escenario, el Cura se levanta y recomienza su pequeña tarea interrumpida.) La etapa del *happening* radicalizó evidentemente este juego, pues procuraba eliminar la frontera entre la representación y la vida; sin embargo, Kantor, cuyos *happenings* como "La carta" o "Concierto marino" son memorables, se mantiene siempre dentro de las estrictas coordenadas del arte. A diferencia de múltiples experiencias paralelas que derivaron en la acción directa de los espectadores, la terapia grupal o la práctica participativa, para él "los juegos con la realidad que deben superar la ilusión no tienen papel decisivo más que en tanto esa ilusión dura".

En su manifiesto del *Teatro Cero*, el artista promulga un teatro autónomo que no es traducción o interpretación de la literatura, sino la concurrencia de circunstancias que crean "un campo de tensiones capaces de romper el carapacho anecdótico del drama". La realidad de la representación, opuesta a la ilusión del drama, se crea siempre por medios estrictamente formales: es decir, no significan nada desde el punto de vista de la vida cotidiana. "Encuentro los medios que, como los objetos, carecen de alma." Asimilando las

conquistas del constructivismo y el arte abstracto, que rechazan la reproducción mecánica del naturalismo, Kantor construye la realidad de la representación a través de “formas puras” (por ejemplo, un actor camina en círculo a una velocidad constante, otro camina en línea recta desde el fondo del escenario hasta el frente y regresa. La línea recta y el círculo aportan sus valores intrínsecos: la repetición, la idea del infinito. Cada vez que los dos actores se acercan, se crea una tensión en el espectador que no proviene de emoción, psicología ni historia alguna); de falsificaciones evidentes (los maniqués que, según Jan Kott, nos dicen que “los vivos son los dobles de los muertos”); de objetos y personajes tomados de la realidad misma, que confirman la idea —coincidente con Duchamp— de que “la realidad sólo puede ser representada por la realidad”. El campo de tensiones producido por medio de la manipulación de estos elementos formales (por ejemplo, el escenario se llena de objetos que dejan poco espacio a los actores, que luchan por no ser desplazados), de los que están exentos “los sentimientos tripoides”, como diría Witkiewicz, aunado a la provocación y el humor, sus armas predilectas, tiene como resultado la conmoción del espectador, que se expresa lo mismo en la risa como en el llanto o el definitivo sobrecogimiento. La síntesis de elementos formales y la entrañable singularidad de su imaginario, una descarga expresiva de claro tinte expresionista que le ha valido en repetidas ocasiones la comparación con la pintura de Goya, se realiza en el cuerpo del espectador que, tal como lo propone el “credo”, vive la experiencia en concreto.

En la estética de este teatro, fundamentada en el contraste (“Noche de paz” cantada “a la manera siniestra de un vagabundo de François Villon”), resulta fundamental la idea de realidad degradada, que Kantor toma de Schulz y que transforma en su propio concepto de realidad del rango más bajo: “Cuanto más baja es la ‘categoría’ de un objeto, más posibilidades tiene de revelar su objetividad; su elevación desde esas filas de desprecio y ridículo constituye, en el arte, un acto de pura poesía”. Como en el informalismo pictórico, la idea kantorianiana busca redimir al objeto —al que cubre ya una atractiva pátina de accidentalidad—, exaltar la materialidad del desecho: “objetos balanceándose entre la eternidad y el basurero”. El lenguaje con que el director describe su universo se puebla de palabras como miseria, jirones, cuartucho, barraca de feria, errabundos, vergüenza, etcétera.

De esta idea se deriva también el hecho de que “el teatro no pued[er] realizarse más que en un espacio que no esté preparado para la perfección del arte, es decir, en cualquier sitio”. En cualquiera menos un teatro, considerado como “inmueble de inutilidad pública”. El propio director pone de ejemplo la realización de su espectáculo *El armario* en el guardarropa del teatro de Baden-Baden. Los personajes no tienen acceso a la sala y deben conformarse con ocupar el lugar más incómodo y desprestigiado del edificio. Desde el inicio de su trabajo, Kantor escenificó sus obras en sitios tan extravagantes como un glaciar o, con mayor regularidad, en la Galería Krzysztofory, una bóveda de ladrillo en el sótano de un antiguo edificio de Cracovia. La ilusión requiere una distancia, que es abolida naturalmente en estos espacios. Hasta el final de sus días, el director preparó sus espectáculos fuera de los escenarios convencionales (*Wielopole-Wielopole* fue creado en Florencia, en una nave de iglesia en restauración) y la Cricoteca nunca tuvo un espacio escénico.

La realidad del rango más bajo se aplica tanto a los objetos como a los embalajes y personajes. Los objetos sobre el escenario, *objet trouvé* o realizados *ex profeso*, son lanzados fuera de su cotidianidad, privados de sus funciones naturales, utilitarias, y convertidos en accesorios dramáticos que interactúan con el espacio, la música, los actores. Son casi personajes. Verdaderas máquinas infernales donde es posible ver con mayor claridad la huella del constructivismo, estos accesorios “hacen sufrir al cuerpo y a la imaginación”. La cama de *Wielopole-Wielopole* se transforma en aparato de tortura y máquina de la memoria, como lo habían sido los bancos de *La clase muerta*. “Las máquinas eliminan la función psicológica de los actores.” Kantor introduce también sobre el escenario las esculturas mecánicas y la idea del embalaje, “una tentativa de desflorar la naturaleza del objeto”, proveniente de un Teatro Cero que crea a partir de la energía negativa y la destrucción. Su efecto dramático es contundente. Hacia el final de *No volveré jamás*, el escenario se ha llenado de objetos y personajes; un grupo de hombres serios, vestidos de riguroso negro, empaquetan todo lo que hay sobre el escenario: el gran embalaje del siglo xx. “Un enorme embalaje negro es el último medio radical para liquidar todo.”

La práctica kantorianiana del embalaje se extiende desde luego hasta los cuerpos envueltos en grandes abrigos, personajes atados a bolsas gigantescas, prótesis, instrumentos; indivisibles, los obje-

tos-vestuario se convierten en una auténtica anatomía. Hasta el desnudo se viste de desnudo. “De conformidad con el principio de que en el arte lo falso es la realidad verdadera, sus órganos masculinos son sustituidos por modelos artificiales y muertos.”

El tosco universo kantoriano, fruto, según Robert Brustein, de “una mirada que se fija en la calavera que hay bajo la piel”, se completa con las armas de un humor macabro, una contrastante musicalización (entrañables melodías judaicas lo mismo que un vals con motivos banales o el estallido de las ametralladoras) a la que se añaden sonidos producidos por los maquinales objetos y la presencia de grotescos personajes extraídos del imaginario plástico del artista. Como sucede con el resto de los elementos, estos personajes no son sino “formas construidas por el movimiento y la voz”. Con maquillajes exagerados, acciones obsesivas y formas de expresión tomadas del circo, estos “viajeros eternos” muestran un comportamiento de autómatas pleno de monotonía y fastidio. El expresionismo gestual, desprovisto de sus cargas emotivas, se utiliza también como materia pura. Los gestos mecánicos, los clichés, puestos en situaciones contrarias a la lógica ordinaria, son poderosas herramientas de comunicación que se complementan con una pronunciación artificial y afectada, un juego al infinito con palabras desprovistas de su sentido semántico y sonidos brutos como escupitajos, balbuceos, intentos de farfullar, gritar, ladrar. “Los actores no interpretan el texto. Son un molino para triturar el texto.”

De aspecto evidentemente burlesco (el tío de *Wielopole...* vestido de mujer y con el eterno orinal en la mano), estos personajes que esconden un fondo trágico suelen mostrar su aburrimiento, su rebeldía, o se entregan compulsivamente a la repetición de acciones y tareas mecánicas llevadas hasta el éxtasis y la locura. El contraste con la inmovilidad expresiva de otro personaje (“El viejo ausente del primer banco” en *La clase muerta*, “El deportado a Siberia” de *Wielopole...*, realizados ambos por María Krasicka) resulta sumamente efectivo.

Si el teatro de Kantor no interpreta una literatura preexistente, tampoco su actor interpreta la existencia previa del personaje. Sin embargo, no es posible decir que en este teatro el actor sea un mero ejecutante del dibujo del director, “un signo plástico”, puesto que la creación de aquellas inolvidables criaturas (“La dama de la limpieza” que es la muerte en *La clase...*, “La viuda del fotógrafo” en *Wielopole...*, “La fregona” de *No volveré...*) es un acto compartido. “En mis espec-

táculos, es el actor, el ser vivo, quien crea de alguna manera aquello que representa.” Como el objeto, el actor aporta lo que él es, y el ojo agudo del artista lo coloca fuera de sus circunstancias ordinarias, realiza con él un “embalaje”, lo redime y le permite expresar zonas insospechadas de sí, su íntima naturaleza. “Cuando los zambullo en situaciones que nada tienen que ver con su vida real, privada, se revela lo que son profundamente, secretamente. La parte de ‘poesía’ que hay en ellos y que no aparece en la vida social.” Al igual que con el resto de sus materiales, Kantor no pretende desaparecer al actor detrás del personaje; por el contrario, una nueva tensión emana sobre la escena cuando el director —señala Guy Scarpetta— lleva “hasta el paroxismo la ambigüedad del actor, conjunto de signos en el ‘universo del autor’ y a la vez cuerpo, historia personal, pensamiento”. “El actor —concluye Tadeusz Kantor— obra por su biografía, por su aspecto; obra por sí mismo el elemento, el organismo humano. Que nadie actúe sino que sea.”

El elenco del Cricot 2 se compuso siempre de “actores profesionales, actores ‘no profesionales’ y personas directamente tomadas de la vida”; pero todos ellos mostraron, sobre la escena o fuera de ella, profundas sensibilidades artísticas, sorprendentes personalidades. Como en el *ready made*, la pátina de accidentalidad otorgada por la vida está presente también en sus excepcionales naturalezas y, desde luego, en sus fisonomías. Estos “seres errantes”, provenientes de una “barraca de feria”, dan pie a la formulación de personajes tipo, presentes en cada una de las obras (la infantería gris, las prostitutas), o de criaturas singulares que pasan de una obra a otra o se transforman al hacerlo. (La experiencia de Ludmila Ryba resulta ejemplar: contratada como traductora del polaco al italiano en los días de la creación de *Wielopole...*, pronto será incluida en el espectáculo como “La esposa”, para terminar convertida en “La fregona descalza” de *No volveré...*, un auténtico intermediario entre el creador y su universo.) “El caso del Cricot es un poco como la *commedia dell'arte* [...] Lo que yo trato de hacer, y es muy difícil, es transformar a los personajes vivientes en ‘máscaras’ sin tener que recurrir a las máscaras.”

Como en la *commedia dell'arte*, el actor es el eje de toda posible creación y su condición, fascinante y despreciable a la vez, se extiende más allá del teatro, más allá de la representación:

EL ACTOR

Retrato desnudo del hombre,
expuesto a todo lo que llega,
silueta elástica.

El actor,
en las ferias,
exhibicionista desvergonzado,
simulador que muestra lágrimas,
risas,
el funcionamiento
de todos sus órganos,
las cumbres del pensamiento, del corazón y las pasiones
del vientre,
del pene,
con el cuerpo expuesto a todos los estimulantes,
todos los peligros
y todas las sorpresas;
ilusión,
modelo artificial de su anatomía
y de su mente,
renunciando a la dignidad y el prestigio,
atrayendo el desprecio y la burla,
tan cerca de la basura como de la eternidad,
rechazado por lo que es normal
y normativo en una sociedad.

Actor
viviendo solo
en lo imaginario,
llevado a un estado de insatisfacción crónica
y de descontento ante todo,
lo que realmente existe fuera de la ficción,
que lo lleva
a una nostalgia perpetua
que lo obliga
a una vida nómada.

Actor de feria,
errabundo eterno
sin lugar en el mundo,
buscando vanamente un puerto

con todos sus bienes
en el equipaje:
sus esperanzas, sus ilusiones perdidas,
lo que hace su riqueza
y su carga,
una ficción
que defiende celosamente hasta el fin
contra la intolerancia de un mundo indiferente.

El modelo del actor —dice Kantor hacia el final de su vida— es el muerto. El cadáver que atrae tanto como repele.

Este radical concepto proviene desde luego de la última y definitiva etapa kantoriana: el Teatro de la Muerte. En ella, amén de la progresión de sus postulados teóricos, el director asume explícitamente los acontecimientos y personajes de su vida como materia prima de su arte. Podría decirse incluso que, independizado ya de cualquier otro punto de partida que sí mismo (poco queda de *Tumor cerebral* en *La clase muerta*), los espectáculos del Teatro de la Muerte son la evolución natural de uno solo: el triste espectáculo de la vida. Atrapado en la lucha con la ilusión, sobre la escena, Tadeusz Kantor se ha convertido en autor, actor y personaje. En *No volveré jamás*, el creador, quien sabe ya que cada espectáculo puede ser el último, toma una distancia crítica y, renunciando a ser el maniático ordenador del espectáculo, se permite observar acontecimientos de su vida y fragmentos de su obra como quien redacta, en plena lucidez, su testamento.

La idea de un Teatro de la Muerte implica “una conciencia lograda después de la consumación de su propia vida”. La muerte, obviamente representada por medios formales (“Nadie muere. Son medios que aluden a la muerte”), sirve en *La clase muerta* para traer al presente la propia infancia. *Wielopole-Wielopole*, “una elegía salvaje por toda una raza, una deslumbrante reflexión sobre la extinción y la destrucción en el mundo caótico y pesadillesco de la Europa moderna”, según Robert Brustein, recupera la íntima memoria de su pueblo natal y su familia. *¡Que revienten los artistas!* celebra, a su manera, la gran aventura artística del siglo xx. Y *No volveré jamás* se afirma como un testamento vivo del hombre y su obra. “La muerte —asegura Tadeusz Kantor— es una mitología mía.”

Como medio de desesperada evocación, la estética kantoriana es una estética de la repetición. La repetición, obliga a la reflexión,

produce estados alterados de conciencia, "sugiere la idea del infinito, de nuestra vida respecto al infinito, de algo que se acerca, y del pasar y desaparecer". Como plantea Franco Quadri,

La acumulación de imágenes, de recuerdos, que distingue a cada uno de los espectáculos opera también del uno al otro; cada nuevo trabajo se suma al anterior, se yuxtapone, lo que da por resultado la misma obra que se repite (como las repeticiones internas en cada una de ellas) pero que milagrosamente se renueva, en la fuerza interior de las imágenes y la pureza de las formas, como un producto acabado y jamás definitivo.

Estructurados como un permanente alternar de lo mundano y lo invisible, lo pequeño y lo extraordinario, los espectáculos se construyen como una mezcla de escenas que remiten a la dimensión trágica de la existencia y escenas de la pequeña y absurda vida cotidiana, pasando desde luego por las referencias a la gran tradición pictórica. Sin embargo, la estética kantoriana corroe, como lo señala Jan Kott, ambas dimensiones: "El teatro de Kantor que ha comenzado por la degradación de los objetos, se ha convertido en la profanación de lo sagrado. O bien la igualdad en la humillación de lo sagrado y lo profano. La última de las humillaciones es la muerte". Una vez más, el poema "De rodillas" confirma el aserto:

En la infancia
ese mundo invisible, "superior"
se mezclaba sin ceremonias
con la realidad cotidiana.
No fue sino un poco más tarde
cuando se me han inculcado los valores
científicos, religiosos y morales
del mundo invisible
y su superioridad
sobre la prosa de la vida cotidiana.
Pero el momento
decisivo para mi
destino, mi vida y mi
arte
habría de llegar.
Cuando he realizado el mayor de los

descubrimientos.

De hecho no se trataba de un
descubrimiento.

Más bien de una decisión.

Todos esos conceptos, esas palabras,
esos personajes, esos acontecimientos
grandiosos, patéticos,
"sagrados", intocables,
yo los arrojé por el suelo,
y de nuevo

como en los tiempos de la infancia
se mezclaron con la Pobre Realidad
cotidiana.

No estarían más

hinchados,

revestidos de dignidad,

inaccesibles,

tiesos e inanimados.

Habrían recobrado la vida,

y ya nadie se postraría

ante ellos,

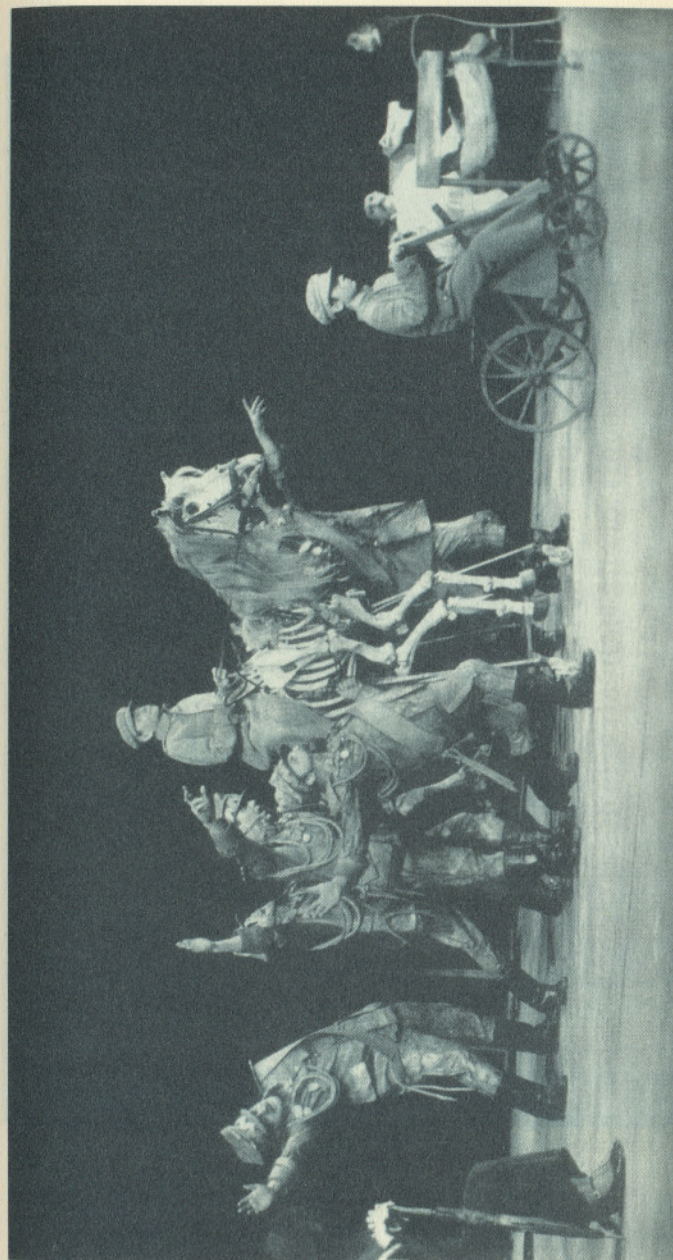
muchos llorarían...

Inmensa paradoja de un arte que ha desaparecido con la fuerza excepcional del artista, en esta "bufonada metafísica donde todo pende de un hilo", la vida se introduce sobre el escenario "a través de la ausencia de vida". Así, podemos entender la irónica respuesta que Tadeusz Kantor, el último de los dadaístas, ofreció a Georges Banu en una entrevista realizada a escasos tres meses de su muerte: "Yo estoy del lado de Villon, las muchachas, la burla, el carnaval; no, yo nunca me he tomado en serio mi pasado".



Tumba del artista, en el Cementerio Rakowicki, Cracovia. Foto: Jacek Maria Stoklosa.

FUENTE: Archivo Rodolfo Obregón.



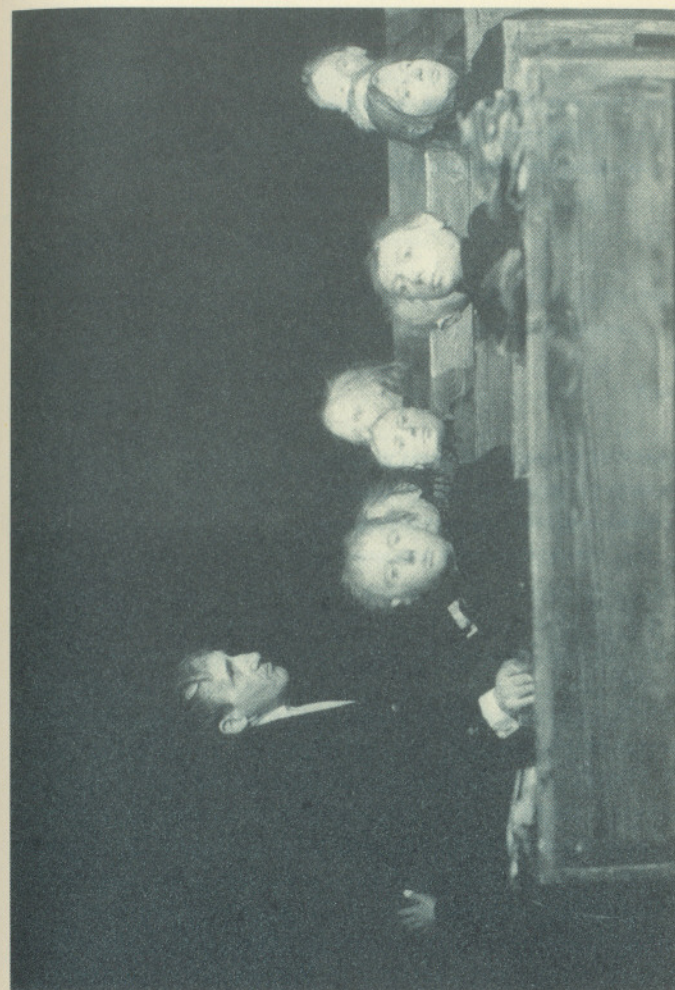
¡Que revienten los artistas!, espectáculo de Tadeusz Kantor. Foto: M. Grotowski.

FUENTE: Archivo Rodolfo Obregón.



No volveré jamás, de Tadeusz Kantor. Foto: B. Enguerand.

FUENTE: Archivo Rodolfo Obregón.



La clase muerta, de Tadeusz Kantor. Foto: L'Express-J.P. Courdec.

FUENTE: Archivo Rodolfo Obregón.

II. Robert “Bob” Wilson:

la utopía aplazada de Brecht

La obra de arte, considerada simplemente como obra de arte, es una experiencia, no una afirmación ni la respuesta a una pregunta.

Susan Sontag

El artista no está ahí para interpretar. Está ahí para que se planteen las preguntas.

Robert Wilson

Tenía la intención de volver mi trabajo inintencionado. Porque no quería expresar mis ideas o mis sentimientos; más bien deseaba abrir mi mente a lo que está fuera de mi mente.

John Cage

Provocador de polémicas en torno a su vida y su obra, Bertolt Brecht solía hablar de sí mismo como “el Einstein de la nueva forma escénica”. Una de las obras más significativas de Robert Wilson es también una ópera de Philip Glass que se llama *Einstein on the Beach* (1976), según Robert Brustein el espectáculo que introduce al teatro en la era de la relatividad.

En aquel espectáculo luminoso que abrió definitivamente las puertas de la fama tanto al compositor como al artista texano, se concreta por primera vez el profético planteamiento brechtiano sobre la independencia polifónica de las “artes hermanas” que intervienen en la representación. Como sugiere Bernard Dort, no se trata ya del *Gesamtkunstwerk* de Wagner ni de la obra del “artista total” de Edward Gordon Craig, sujetas en ambos casos a una visión unificadora, sino de la auténtica emancipación de los diversos len-

guajes del hecho escénico que, liberados de la tiranía del texto dramático y renunciando de antemano a una unidad orgánica del espectáculo, se abren sobre el espectador como una polifonía signifi-
cante. Libres de jerarquías y dependencias, los múltiples sistemas de signos (imagen, sonido, movimiento, texto, luz, etcétera) se complementan, incluso se contradicen, sin perturbar la autonomía recién conquistada por cada uno de ellos.

En sus *Escritos sobre teatro*, Brecht había formulado ya esta utopía que asigna a la reflexión del espectador la clave de lectura, pero su pertenencia a la tradición del teatro europeo y su visión primordialmente autoral sujetaron su creación escénica a las exigencias de la unidad dramática. Como muchos otros renovadores de la escena del siglo XX, Brecht lanzaba sus propios ardores “contra un árbol que, sin embargo, todavía estaba verde”.

— Llanuras texanas

Afiliado a la vanguardia estadounidense, Robert “Bob” Wilson encarna una postura antinaturalista y un desapego a la tradición que no obedece tanto a un deslinde voluntario, como el de sus congéneres europeos, sino a una definitiva desvinculación. Originario de Texas, Wilson no tiene pudor al relatar sus desencuentros con el medio cultural europeo; por ejemplo, cuando recibe la invitación de la familia Wagner para trabajar en Bayreuth y él acepta, para sorpresa y sonrojo de todos, a condición de que se trate de una “obra nueva”. Años después, el dramaturgo alemán Heiner Müller lo describiría de esta manera: “puesto que no existe una cultura teatral estadounidense, no existe la tradición, todo está disponible para él, tanto el teatro japonés, el asiático, como el teatro europeo”.

Muy a su manera, Wilson rendirá tributo a esa tradición ajena a través del trabajo con algunas grandes figuras del teatro y la ópera, como Jutta Lampe, Miranda Richardson, Isabelle Huppert (las triples protagonistas de *Orlando*), Jessye Norman o Madeleine Renaud, quien, a su avanzada edad, aparece gustosa a cuatro patas dentro del espectáculo *Overture*. En su muy peculiar estilo, el director rendirá homenaje a los iconos de la cultura estadounidense contemporánea como Samuel M. Johnson, Allen Ginsberg y William S. Burroughs; colaborará con algunos de sus coreógrafos más distinguidos, como Lucinda Childs, Murray Louis, Meredith Monk y

The Martha Graham Dance Company, y brillará a la par de sus *big stars* como Laurie Anderson, Tom Waits y Lou Reed.

— Un teatro de la era científica

Proveniente de la arquitectura y las artes visuales, Wilson rechaza de antemano la tradición interpretativa del texto dramático como eje rector de lo que acontece sobre un escenario.

Yo no creo que competa al director o a los ejecutantes proporcionar la explicación de un texto. Soy totalmente contrario al teatro naturalista y a gestos tomados de la vida real. El teatro es el lugar a donde se puede ir a ver algo que no puede suceder más que allí. Interpretar un texto es como mentir ya que sus significados y los modos posibles de leer éstos son infinitos. Así pues una puesta en escena no puede más que estar en función de esa variedad de significados y su finalidad debe ser la de mantener el texto abierto y problemático. Será el público el que saque las conclusiones.

Como queda claro con este deslinde, Wilson rechaza también la duplicación del discurso textual que implica la tradición naturalista. A manera de una declaración de intenciones, el artista afirma: “En el teatro domina habitualmente el lenguaje, lo que se ve además es sólo cita, repetición, ilustración. Me gustaría que los dos salieran ganando, el oído y la vista”. Y, en su camino para conseguirlo, coincide nuevamente con un postulado del padre del teatro épico: un teatro que pueda ser visto por un sordo y escuchado por un ciego. Como en el ejercicio propuesto por Brecht, que consiste en mirar una escena a través de un cristal, Wilson sugiere el ejemplo de un comentarista televisivo que anuncia un bombardeo a la ciudad de Nueva York. La importancia del discurso nos impide ver al emisor. En cambio, si quitamos el sonido y ponemos una música de Mozart, comenzaremos a ver.

Impulsado por su propia experiencia de vida, que incluye una crisis mental resuelta con la ayuda de una maestra de danza (Byrd Hoffman) y su trabajo posterior con personas en estados semejantes, así como por la atmósfera efervescente de la vanguardia neoyorquina de finales de los años sesenta, Wilson radicaliza esta postura y traslada al escenario las formas en que un sordo se relaciona

con el mundo que le rodea. Con el grupo The Byrd Hoffman School of Byrds, en el que participa Stefan Brecht, y con la presencia de Raymond Andrews, un joven sordo a quien adopta, Wilson explora la articulación pictórica del pensamiento de quien no conoce una sola palabra, así como la percepción del sonido en términos de sus vibraciones. Juntos firman como autores el espectáculo silente *Deafman Glance* (1971), que recorre Europa y cuyas imágenes y ritmo alucinatorio renuevan el entusiasmo surrealista de Louis Aragon: "Es el sueño de lo que alguna vez fuimos. Es *el futuro* tal y como lo anunciamos".

Una vez que *la mirada del sordo* se ha posado sobre el escenario, toca el turno a la experimentación del sonido. Wilson desarrolla al lado de Christopher Knowles, un adolescente con daño cerebral, una lógica gráfica de acercamiento a las palabras independiente de su sentido convencional y la experimentación con los patrones matemáticos del sonido. Como en muchos otros movimientos teatrales de los años setenta, la desconfianza en el discurso oficial conduce al tratamiento del habla como forma pura: la palabra se estructura exclusivamente en función de sus valores rítmicos, musicales, y del juego asociativo que propicia. Aunado a la devoción que profesa por la madre de la vanguardia teatral estadounidense, Gertrude Stein, el texto reaparece en los espectáculos de Robert Wilson en un diálogo parecido a la escritura automática o la asociación libre de los dadaístas. Como en el drama de su predecesora, a quien rinde homenaje con la puesta en escena de *Doctor Faustus Lights the Lights* (Berlín, 1992), el humor del director nacido en el apocalíptico Waco, Texas, se apoya en el uso recurrente del *nonsense*, los juegos de palabras y el reacomodo al infinito de las tergiversaciones.

En *A Letter to Queen Victoria* (1974) y en su primera ópera, *Einstein on the Beach*, el director, que replantea el "paralelismo reforzante" entre los discursos auditivo y visual presente ya en las colaboraciones de Merce Cunningham y John Cage, consigue por fin el desarrollo independiente de las "artes hermanas" y configura el método analítico que distinguirá en lo sucesivo su idea de la puesta en escena. Bernard Sobel, quien junto con Dort y Müller ha señalado las similitudes entre Wilson y Brecht, describe así el desmenuzamiento que el director hace de los múltiples lenguajes del hecho escénico:

Para él, el espectador está al centro. Es el objeto del bombardeo. Bombardea al espectador para que tome conciencia de todos los elementos que lo componen [el espectáculo], para hacer circular todos los elementos que lo constituyen. Lo bombardea para reventar la corteza, y no se trata de sadismo. Es romper la armadura para que circule el aire, para que cada uno [de los elementos] pueda funcionar en su totalidad hecha de miles de fragmentos, sin ser trastornado por el aire que debe atravesarlos.

Una y otra vez, Wilson clama en el desierto del teatro interpretativo por la pulcra disección de los lenguajes.

En *Great Day in the Morning* [espectáculo realizado con Jessye Norman, 1982], lo visual es tan importante como lo que escuchamos. Creo que lo que me disgustaba de la ópera cuando fui por primera vez era que no podía oír; estaba tan distraído visualmente [...] Oía mejor cuando cerraba los ojos. Es muy difícil ver y oír a la vez y generalmente hacemos lo uno o lo otro. Lo que trato de hacer en toda mi obra es lograr un equilibrio entre lo que se oye y lo que se ve, para que quizás puedan hacerse ambas cosas a la vez.

Años después, Müller aportará un gráfico ejemplo: "es como hacer un filme mudo y una pieza radiofónica al mismo tiempo". Tal como lo habría deseado Brecht, corresponde al espectador elegir, hacer la síntesis de los elementos en juego, obtener las conclusiones.

Los espectáculos de Wilson, hijos legítimos de la experimentación multidisciplinaria del Black Mountain College, John Cage y la vanguardia neoyorquina —a la que Marco de Marinis llama "una vanguardia sin teatro"—, se estructuran como una arquitectura de sonidos, imágenes, cambios de luz, palabras, música y movimientos, en los cuales son evidentes la experiencia terapéutica del autor y la influencia estilística de la nueva danza estadounidense bajo el halo de Merce Cunningham. La idea de Cunningham de la coreografía como proceso pasa a las piezas de Wilson como una estructura horizontal, sin vértices climáticos ni una necesaria progresión dramática. Según Andrzej Wirth, "los discursos de Wilson son *continuos*, sin auténticos principios ni fin, de tal suerte que uno podría, después del epílogo, volver a representar el prólogo o no importa qué otra escena sin poner en peligro la coherencia del discurso teatral".

En buena parte de estas obras, la biografía funciona como un detonador de las imágenes (*The Life and Times of Joseph Stalin*, *The Life and Times of Sigmund Freud*, *Edison*, Patricia Hearst en *Einstein...*, la biografía secreta de Rudolph Hess en *Death, Destruction & Detroit*, Kafka en *DD&D II*, William Burroughs en *The Black Rider*, T.S. Eliot en *T.S.E. Come under the Shadow of this Red Rock*); sin embargo, sus motivos no son históricos ni anecdóticos, y difícilmente podría hablarse de una trama, acaso de hilos conductores. O, para ser más exactos, de una estructura a partir de temas y variaciones;

en todo caso —sostiene Wilson—, para mí la estructura viene antes que la trama. En *Edison* la trama está en la relación entre la luz y la oscuridad, entre el sonido y el silencio. [...] Mis textos no deben contar una historia, de hecho se construyen como una partitura musical. Todos los gestos de los personajes están numerados, el ritmo de las luces y de las acciones calculado al segundo, como en una partitura en la que convergen la luz, el sonido y la acción. [...] *Edison*, el espectáculo, es ante todo un intento de llevar lo más lejos posible la discrepancia entre la imagen y lo que se escucha. Y, por tanto, entre la luz y el sonido.

Las creaciones originales de Wilson son multitemáticas (por ejemplo, Einstein, Patricia Hearst y la destrucción nuclear en *Einstein...*) y se articulan mediante referencias internas, conexiones formales (*knee-plays*) y el desarrollo de los temas recurrentes en registros variables. “Su lógica —dice Andrzej Wirth— reside en el modo de realización” y su resultado “es perturbador, no dramático”.

Desafiando las formas habituales de percepción, Wilson adopta de Cage la cita recurrente de un proverbio zen: “Si algo te aburre a los dos minutos, inténtalo cuatro; si el aburrimiento continúa, inténtalo ocho, dieciséis, treinta y dos, etcétera. Uno termina por descubrir que no existía tal aburrimiento, sino un vivo interés”. Como sucede con la música de Philip Glass, en las escenificaciones de Wilson, cuando el espectador cree que la situación se ha estancado, súbitamente reconoce que algo cambió. La repetición que muestra aquello que se ha modificado en una misma imagen, un gesto o un movimiento, la cuasi imperceptible variación y la retención deliberada del tiempo se convierten en constantes de la experimentación dentro de ese auténtico *continuo*, cuyas referencias cruzadas

pasan incluso de una obra a otra. Espectáculos carentes de acción, como *Ka Mountain and Guardenia Terrace* (1972), realizado en la cima de una montaña en Shiráz, Irán, con una duración de 168 horas (¡siete días ininterrumpidos de representación!), *A Letter to Queen Victoria*, *The Civil Wars* (pensado para representarse durante doce horas simultáneamente en seis países en los juegos olímpicos de 1984) y el propio *Einstein...*, socavan los fundamentos de lo dramático y desarrollan un estilo de representación rigurosamente abstracto —paisajes mentales, los llamaría Richard Foreman— cuyo inquietante resultado es, según Christopher Innes, “una conciencia agudizada por la estasis”.

A este singular efecto contribuye también el trabajo analítico del movimiento donde la repetición y el uso sistemático del *ralenti* actúan como una gran lupa sobre las fases contradictorias de un mismo gesto y revelan lo que no es perceptible al presentar el movimiento como un hecho consumado. “Quizás el cuerpo se mueve más rápido de lo que creemos”, dice Wilson, quien suele citar la impresión que produjeron en él las investigaciones que el psicólogo Daniel Stern realizaba en Columbia University: al proyectar a una velocidad de “cámara lenta” las grabaciones de un grupo de madres interactuando con sus recién nacidos, era posible observar el rictus de horror que provoca el llanto de las criaturas o los conatos de canibalismo que aparecen al retozar con ellas. Esta experiencia le permitió presentar sobre el escenario, libre de las interpretaciones psicológicas que detesta, a una madre que asesina a sus hijos con una gran ternura.

Paradójicamente, al realizar este proceso analítico con la meticulosidad de un hombre de ciencia, Wilson, quien afirma que “la actuación naturalista es el comportamiento más antinatural que he visto”, se convierte en el gran naturalista de nuestro tiempo.

La liberación interior

Esta última afirmación no debe confundir. A la postura antidescriptiva heredada de la vanguardia pictórica corresponde, como hemos dicho, un riguroso estilo abstracto y un depurado diseño escénico donde, a la manera de Kandinski, “el color es la llave, el ojo es el martillo y el alma un instrumento de innumerables cuerdas”. Ejemplar al respecto es el tratamiento planteado por Wilson

en 1985 para un *Parsifal* de Wagner que habría de realizarse años después:

Sólo haré un *Parsifal* en mi vida y quiero que sea uno de los grandes. Así que pensé en el texto y la música, y el problema más complicado de resolver era cómo presentar una obra tan religiosa con una sincera actitud religiosa. Nunca me pareció correcto presentar una farsa de servicio eclesiástico con esos caballeros de pie cantando y pasándose el Santo Grial. Era algo sacrílego, todo lo contrario de lo que suponía debía ser la obra. [...] Los bocetos están terminados. No hay telón. En su lugar hay una cortina de luz. Luego, un muro de agua con los rayos de luz atravesándolo verticalmente. Después, aparece un lago en el fondo y comienza el preludio. Toda la escena es de color azul. Gurnemanz aparece aquí en la orilla del lago. Justo antes de que Parsifal entre, aparece un enorme cisne blanco, el cisne que acaba de derribar, cayendo muy lentamente al lago. Para la escena de la transformación tengo un gran disco de luz que se mueve por el escenario desde un lado y un iceberg flotando. [...] No aparecen caballeros ni nada por el estilo. Amfortas es sacado en su litera, entra en el iceberg y saca una caja egipcia. En su interior, un cáliz de cristal en forma de X. Lo mantiene en alto y desaparece. Al final, Gurnemanz penetra en el disco de luz y le pregunta a Parsifal, ¿qué has visto? Y sólo hay luz, blancura. La idea es crear este misterioso templo de luz. Todo es sobre la luz. Y ése es el primer acto. [...] Al final del [segundo] acto Klingsor arroja su lanza contra Parsifal. Es una barra de luz, toda la escena es de color negro y en el momento en que Parsifal agarra la brillante barra, encendemos todas las luces traseras y aparece todo en un frío negro y blanco, como un esqueleto. Parsifal toma la barra de luz y dibuja con la luz el contorno del cáliz. [...] [Al final del tercer acto] vuelve a aparecer el disco luminoso. Ahora es un disco negro, que se hunde lentamente en el lago, volviéndose blanco al ponerse de pie Parsifal sobre él. Toma el cáliz de la caja egipcia del iceberg y lo eleva. El iceberg desaparece. Al final deja el escenario. No hay nadie en escena. Sale fuego del anillo de luz y aparecen estrellas en el firmamento.

A semejanza de la plástica abstracta estadounidense, cuyo rechazo al mercantilismo va aparejado a la conciencia de la pérdida de la espiritualidad (la gran pérdida de la modernidad), la estética de Wilson echa mano del espacio vacío, la extrema estilización de objetos,

vestuario y otros elementos escenográficos, del manejo de colores sólidos, el comportamiento hierático, la repetición, la anulación de acciones que refieran la existencia cotidiana, el minimalismo de clara influencia oriental y el manejo de un tiempo dilatado, para crear una forma de autoencierro, una obra cuyo objetivo, a la manera de Mark Rodko, es la formulación de espacios meditativos, que devuelvan al hombre hacia sí mismo y abran su mente, no necesariamente "el intelecto", hacia nuevos e insospechados horizontes. En los escenarios diseñados por Bob Wilson, quien asegura que en las clásicas composiciones coreográficas de George Balanchine descubrió "la libertad de lo abstracto", las siluetas de las hieráticas figuras se recortan sobre los colores puros que hacen estallar el ciclorama.

Artista de la luz, el vacío espacial suele compensarse con la fluidez de un discurso luminoso que marca acentos gestuales, cambios de tiempo, rupturas de ritmo o imperceptibles variaciones de ánimo. El manejo de la luz, que "nos hace ver y oír", no sólo adquiere un papel protagónico, a la par de la orquestación de Puccini en la puesta en escena de *Madame Butterfly* (París, 1993), sino que se convierte en el tema mismo de múltiples creaciones (*Edison, Einstein...*, *Doctor Faustus Lights the Lights, The Golden Windows*). Diseñador de profesión, los objetos que pueblan la escena, reducidos a lo esencial (una silla, una roca, una taza de té para la citada *Butterfly*), obedecen a una depurada estilización geométrica y se constituyen en una auténtica iconografía (las sillas, por ejemplo) del universo wilsoniano.

Durante la etapa de experimentación neoyorquina, Wilson trabajó fundamentalmente con personas de amplios intereses artísticos y con bailarines tan célebres como Lucinda Childs (*I Was Sitting on my Patio*, 1977), en quien encuentra el manejo coreográfico ideal para una estética abstracta, pues se trata de un trabajo formal sobre el movimiento puro, profundamente antiteatral, donde el cuerpo no expresa nada sino a sí mismo. En cambio, en algunos trabajos coreografiados por él mismo, como *Don Juan último* (Madrid, 1992), *Hamlet, a Monologue* (Houston, 1995) y *Persephone* (Italia, 1995), el director no consigue desprenderse del todo del gesto ilustrativo o no alcanza la complejidad de escritura del movimiento que sí logra en su colaboración europea con Suzushi Hanayagi. Juntos realizan la deslumbrante escenificación de *Doctor Faustus Lights the Lights*, donde la pureza visual de Wilson contrasta como metafísico

fondo para la deliciosa vitalidad de un Fausto en tono de *music-ball*. En ella, el director echa mano de jóvenes egresados de una escuela de la ex RDA, cuya ductilidad y precisión son los instrumentos justos para una original construcción formal de personajes, como el antidiabólico perro que no hace sino repetir “thank you”, y una dinámica escénica plena de humorismo, como el rojo Mefisto que se estrella invariablemente contra las paredes y desata tormentas sonoras y estallidos de cristales. El acento extranjero y, por tanto, extrañado, de los jóvenes alemanes se aprovecha en la ejecución musical de un texto intraducible de Gertrude Stein, donde las variaciones de una sola letra o el reacomodo de una palabra hacen saltar el texto en un juego delirante de asociaciones o, como lo señala Franco Quadri, como “un trabalenguas hipnotizador”.

En tono diametralmente opuesto, pero siempre con la colaboración de Hanayagi, Wilson logra en *Madame Butterfly* un estricto pero sencillo discurso gestual, muy cercano a la ceremonial codificación del teatro japonés, que permite a los cantantes sostener el significativo gesto durante largos periodos, que reduce al coro sin menoscabo de su inquietante presencia y que estalla a la par de la partitura en los momentos climáticos, como el simbólico (des)encuentro de Pinkerton y Butterfly, donde la mano extendida del marino penetra entre los brazos paralelos que la mujer al inclinarse esconde en el regazo, o en la lenta y entrañable muerte de la protagonista.

El acercamiento que este tipo de teatralidad exige dista mucho de la tradicional formación actoral a la que el director se ha enfrentado con mayor regularidad durante su ya larga etapa de producción europea. Al poco tiempo de trabajar en Alemania, Wilson señalaba la fundamental diferencia:

Creo que para los actores de la Schaubühne o del Kammerspiele interpretar textos míos debe de ser lo más difícil, ya que no cuentan una historia. A eso es a lo que va dirigido todo su entrenamiento, a contar una historia, interpretar un texto, teatro psicológico. Y si se hace eso con mis obras, se confunde al público. Hay que ser capaz de recitar el texto de manera que se pueda pensar en varios tipos de cosas. Si se recita de manera tal que haya que prestar atención a cada palabra, puede uno volverse loco, porque un pensamiento no sigue a otro de una manera lógica. Hay que flotar, digamos, con la situación.

Amén de los patrones arquitectónicos del movimiento y el manejo del espacio, Wilson reconoce la gran influencia de Balanchine en la actitud de sus ejecutantes, quienes “bailan para sí mismos, dejando que el público venga hacia ellos sin mucho esfuerzo por traerlos”. Para el director texano, los patrones repetitivos del movimiento y la extrema ralentización de las acciones tienen como objetivo la creación de un clima introspectivo que permita al actor, consciente de cada instante de su actividad corporal, encontrar —como lo soñó Isadora Duncan— su propio ritmo interno. El mismo efecto hipnotizador que debe producir la descomposición de las palabras y el cambio en los ritmos habituales del habla. El resultado es descrito por el creador en una entrevista con Fernando de Ita:

Cuando veo un gato despierto o dormido siempre estoy viendo un gato, quiero decir, todo lo que es el gato está presente en su cuerpo, en sus movimientos, en sus bostezos. Al hombre, por el contrario, hay que descubrirlo bajo el gesto de la cara y la máscara de la piel. El hombre no es *todo el hombre* todo el tiempo. Sólo lo es en momentos extraordinarios de peligro, de pasión, de entereza. El actor, para mí, debe ser un hombre completo, por lo menos en el tiempo dilatado de la representación. Eso es lo que busco en los actores: la unidad de ser que tienen los animales.

El manejo del tiempo

Inspirado por las experiencias artísticas radicales de la vanguardia neoyorquina, como los filmes de Andy Warhol (en *Empire* la cámara mira al Empire State Building del crepúsculo al amanecer), Robert “Bob” Wilson pone al tiempo en el centro de su discurso espectacular y realiza con él una de las más fascinantes experimentaciones que se haya permitido el teatro. En la citada entrevista con De Ita, Wilson marca el origen de esa experimentación:

Trabajando con Christopher Knowles, un joven con daño cerebral, descubrí que aquello que la gente común llama el “tiempo real”, no es más que una percepción convencional de nuestra presencia en el mundo. La mente “sana” organiza su tiempo en días, en horas, en minutos; y, sin darse cuenta, se vuelve esclava de su propia medida del tiempo. A esas mentes les parecía inconcebible que un actor se

tardara una hora simplemente en cruzar el escenario, o treinta minutos para levantar su taza de café. Por el contrario, "las mentes enfermas" lo entendían muy bien porque su tiempo es otro, más libre, más orgánico, más intenso...

En su afán de liberar al tiempo de esa percepción convencional, el introspectivo gigante texano comienza por desprenderse de las convenciones dramáticas y desafía a actores y espectadores con la insospechada duración de sus primeros espectáculos.

El tiempo —escribe Frédéric Maurin— se desprende de sus formas habituales, de su función instrumental (dar un sentido a la acción), tanto como de su valor antagónico (oponer una resistencia). Reducido a encarnar en el pasaje puro, adviene. Ni acelerado ni estancado, sino autónomo. Lento quizás, pero de una lentitud que le es propia.

Tal lentitud es la condición propia del tiempo, según aclara el director, quien formula de paso su nueva función en el teatro.

No se trata de *slow motion*, sino del tiempo natural. La escena es socorrida por un tiempo acelerado, pero yo utilizo el tiempo natural que ayuda al sol a caer, a una nube a moverse, al día a clarear. Yo permito al público un tiempo para reflexionar, para meditar en otras cosas además de las que están sucediendo sobre el escenario; le doy el tiempo y el espacio para pensar.

Nuevamente, la referencia brechtiana se vuelve indispensable, en la cita que el dramaturgo alemán hace de la correspondencia entre Schiller y Goethe:

La acción dramática —escribe el primero— se mueve ante mí; en el caso de la acción épica, en cambio, soy yo quien se mueve y ella parece mantenerse inmóvil. Si el suceso se desarrolla ante mí, me siento atado al presente sensorial, mi fantasía pierde toda libertad, dentro de mí se produce y se mantiene una constante inquietud, no puedo apartarme del asunto; imposible mirar atrás, imposible meditar. Estoy sometido a un poder ajeno. Si, por el contrario, me muevo en torno al acontecimiento y éste no se me puede escapar, mi marcha no tiene por qué ser regular. Puedo detenerme, más o menos,

según mis necesidades subjetivas, puedo retroceder o adelantarme a voluntad, etcétera.

Como sucede con la presencia animal (un *leitmotiv* wilsoniano: en *The Life and Times of Sigmund Freud*, por ejemplo, una tortuga atraviesa lentamente el escenario mientras un actor lo hace invariablemente en dos segundos a intervalos específicos de tiempo), lo "natural" adquiere en el contexto de la escena dimensiones que trascienden la simple transposición de un fragmento de realidad. Así, el tiempo liberado deja de ser un tiempo natural para convertirse, como en el caso de la luz, en un objeto de contemplación estética y tema recurrente en el centro de múltiples espectáculos. Como lo recuerda Maurin, el tiempo wilsoniano es la concreción literal de "la definición platónica del tiempo: imagen móvil de la eternidad inmóvil".

El V-Effekt

"Y así llegamos al llamado V-Effekt. Para resumir, diremos que se trata de una técnica mediante la cual se puede imprimir a los sucesos a representar el sello de algo que resalta, que exige explicación, que no se da por sobreentendido, que no es simplemente natural", dice Brecht, para quien un objeto (o una relación social) puede volverse invisible tanto por ser demasiado extraño como por ser demasiado familiar. Al abrir la mente del espectador hacia nuevas formas de percepción; al cuestionar las nociones de tiempo, espacio, gesto, movimiento; al rechazar la visión unitaria, el teatro de Robert Wilson obliga a mirar de un modo diferente, a escuchar como si fuera la vez primera, a observar lo que se había vuelto invisible. Desde luego, lejos de las posiciones ideológicas del dramaturgo alemán, el teatro de Wilson privilegia una percepción individual, sensible y física del mundo por encima de la social e intelectualizada. A la transformación del mundo se contrapone el llamado a una liberación interior. El teatro de la era científica, sin embargo, está aquí y, por muy distinto camino, comparte con su visionario formulador la exactitud de su realización y la inquietud por la pregunta. En una conferencia reciente, realizada en la ciudad de México, Wilson afirmaba: "El teatro tiene que ser sobre una sola cosa. Después pueden ser miles, pero tiene que haber algo central. [...] Y hay que plantear la pregunta: ¿Qué es? Si ya lo sabemos, no hay necesidad de hacerlo".

La renovación operística

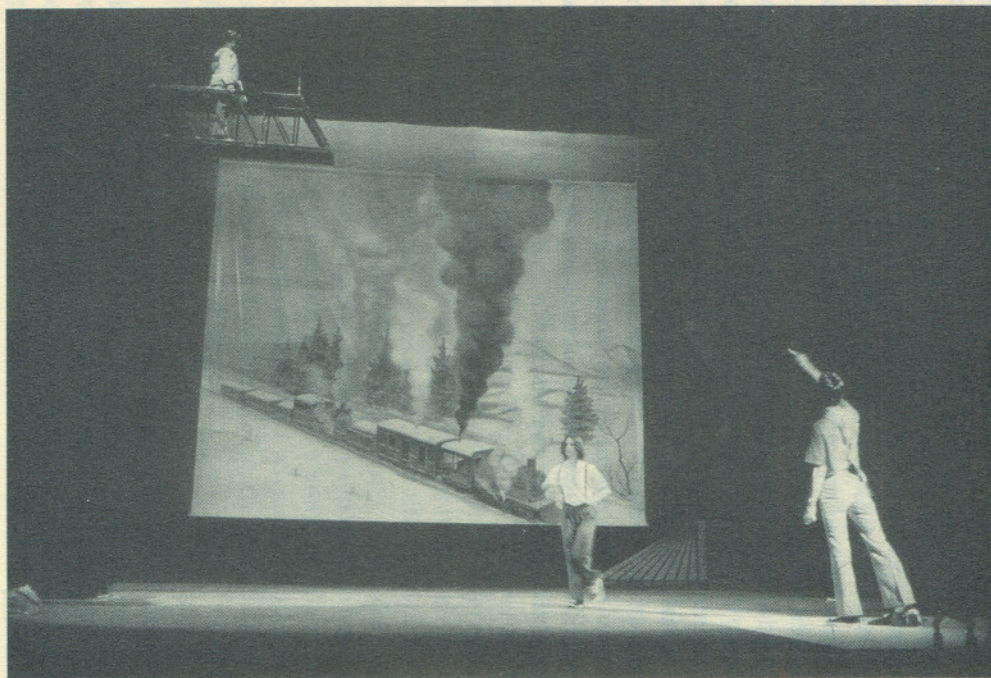
Esta estética que privilegia la visión interior a través del espacio vacío, las formas minimalistas, en donde cada elemento exige una alta estilización, se ha abierto paulatinamente al regreso de la palabra como resultado de su contacto —una nueva liga con Brecht— con la estricta poesía de Heiner Müller (*Hamletmaschine*, *Quartett*) y la mitología europea. De lo primero se derivan sus adaptaciones literarias (*Orlando* de Virginia Woolf, *The Meek Girl* sobre Dostoievski, *Hamlet, a Monologue*); de lo segundo, su brillante renovación de la escena operística europea (*Alceste* de Gluck, *Medea* de Charpentier, *La flauta mágica*, *Madame Butterfly*).

La sólida tradición de la ópera es el filtro idóneo para absorber las innovaciones estilísticas wilsonianas (y aquí conviene señalar una clara diferencia con Brecht, quien pretendía crear un género autónomo: la antiópera). La gran convención del “teatro cantado” ofrece el marco de evidente artificio que justifica una estética abstraccionista: a cada fragmento de la partitura le corresponde un color determinado o un cambio lumínico, y la lenta caída de un telón puede adquirir un profundo valor dramático. Al liberar al cantante de los condicionamientos escénicos, se logran la independencia y plenitud del discurso musical. Las múltiples facetas del personaje son reveladas por medio de una estricta codificación de sus acciones, equivalente a la codificación de la voz, y de desdoblamientos que echan mano de actores o bailarines cuyo manejo coreográfico contrapuntea el discurso sonoro. Sujeto a una duración preestablecida, el tiempo autónomo wilsoniano adviene espontáneamente sobre la escena, pues corresponde al dilatado tiempo musical, que permite entre otras cosas el juego de repeticiones, y no al tiempo realista de la acción dramática.

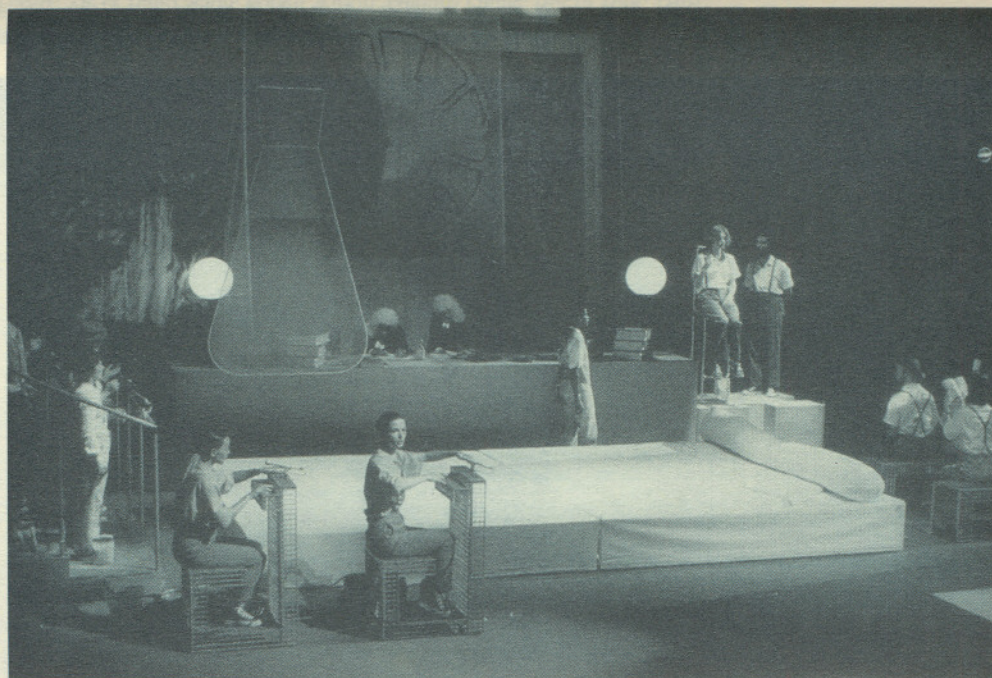
Aclamado como artista plástico (ganador de la Bienal de Instalación de Venecia 1993, con exposiciones en espacios tan importantes como el Georges Pompidou y el Stedelijk Museum de Amsterdam), arquitecto y promotor a la manera de la Bauhaus de su propio centro de creación e investigación (The Watermill Center), Robert “Bob” Wilson ha sido invitado a escenificar en el Berliner Ensemble *El vuelo* (1998), como parte de los festejos por el centenario de Brecht, y ha estado en México por vez primera durante el Festival Internacional Cervantino de 1999. La obra presentada, *Persephone*, es un desprendimiento del gran continuo wilsoniano proveniente

de *T.S.E.* En ella, con la pureza visual que lo caracteriza, el director crea cuatro cuadros sobre el hierático mundo exterior, que contrastan con un irónico inframundo en que los “hombres topo” se desplazan cómicamente en tono de *music-hall*. Como en otras de sus obras, las referencias a la vida contemporánea no persiguen la actualización del mito, sino el efecto sobrecogedor de sus ecos sobre una realidad banal ritualizada mediante la estilización y un comportamiento repetitivo. A ello contribuye el particular tratamiento del habla, que en este caso contrapone los textos en inglés y español con la estremecedora sonoridad del himno homérico a Deméter entonado en griego clásico.

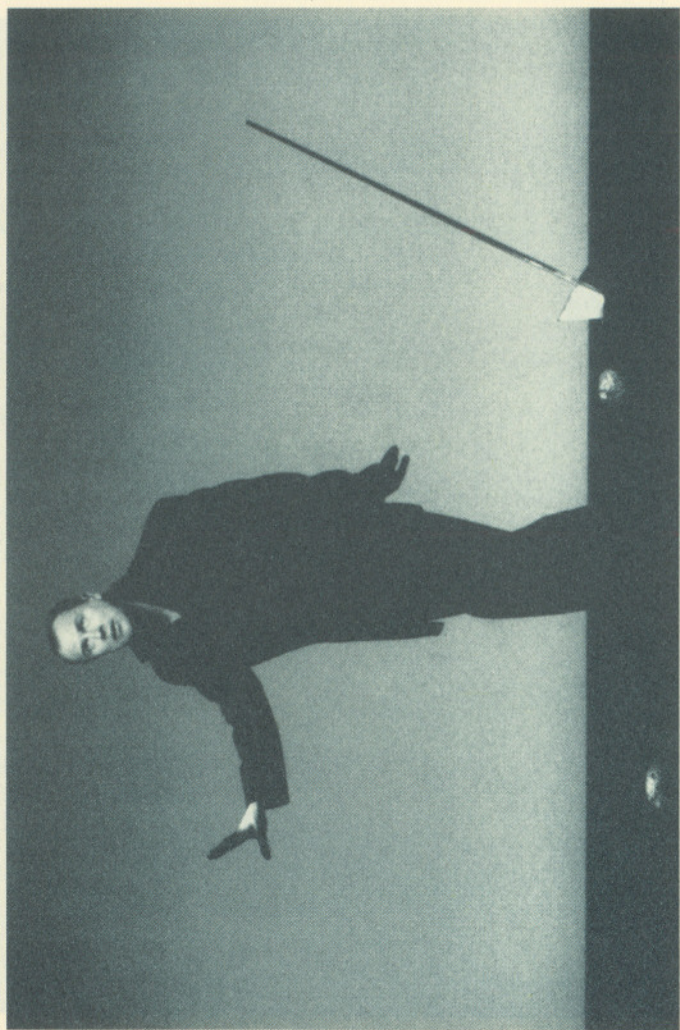
Con duración de apenas una hora y presentado en el contrastante marco del Teatro Juárez de Guanajuato, el espectáculo fue una breve pero representativa aproximación al campo gravitacional de un artista que, más allá de la utopía aplazada de Brecht, se afirma como una de las últimas teatralidades ejemplares del siglo xx y un desafío a las nociones aún newtonianas de acción, personaje, trama, actuación, puesta en escena, al cual tendrá que responder la escritura escénica del teatro por venir.



Einstein on the Beach, de Philippe Glass y Robert Wilson. Foto: AP-Bernand.
 FUENTE: Avignon 50 Festivals, Éditions locales de France, Actes Sud, 1996, p. 175.



Einstein on the Beach, de Philippe Glass y Robert Wilson. Foto: AP-Bernand.
 FUENTE: Avignon 50 Festivals, Éditions locales de France, Actes Sud, 1996, p. 174.



Robert Wilson en Hamlet, a Monologue. Foto: Tilde De Tullio.
FUENTE: Vie et Temp Selon. Robert Wilson, Éditions Plume, Nueva York, 1989.

III. Eugenio Barba: los caminos

agotados

Hacia el final de los años ochenta y durante los noventa, Eugenio Barba se ha preocupado particularmente por establecer en sus escritos teóricos lo que él denomina una "tradición de tradiciones", remarcar su filiación a un "teatro euroasiano", y ha dedicado importantes reflexiones al problema de la "herencia" y al concepto noruego de "*eftermaele*, aquello que se dirá después". Curiosa obsesión testamentaria de un practicante del teatro que por más de treinta y cinco años se ha afirmado como un sin tierra.

De acuerdo con una hermosa paradoja de su último libro aparecido en México (*Teatro. Soledad, oficio y rebeldía*), en el que reúne escritos emblemáticos de esos treinta y cinco años, podría decirse que "después de la última página viene la primera..." y que ese afán de pertenencia acompaña la partida de un joven italiano hacia un exilio permanente.

La biografía es bien conocida, pues el propio director se ha encargado de subrayar una y otra vez su condición de extranjero ("lo insólito, lo desconocido, la amenaza") como principio de una estética teatral y como origen del modelo mismo del teatro al que ha estado ligado desde entonces: el Odin Teatret. Después de una primera estancia en Noruega, Barba decide estudiar teatro en Polonia pero muy pronto abandona, en un gesto que marcará claramente su destino, la "escuela oficial" para convertirse en testigo privilegiado y amanuense del trabajo de Jerzy Grotowski. Después de un primer contacto con las manifestaciones escénicas de la India, Barba se separa del director polaco, a cuyo teatro se declara ajeno, pero con quien comparte en lo sucesivo la curiosidad por Oriente, la conciencia de la dimensión espiritual del teatro y, por muy diferentes caminos (renuncia en el caso de Grotowski), la concepción del entrenamiento actoral como disciplina personal independiente del objeto artístico.

En 1964, Eugenio Barba funda en Noruega el Odin Teatret, para trasladarse poco después a un rincón de Dinamarca, "en la periferia del imperio europeo", que se ha convertido definitivamente

en uno de los santuarios del mapamundi teatral, en particular para los teatristas de América Latina: Holsterbo. Esta condición “periférica”, es decir marginal, adoptada con voluntario orgullo, establece la tensa relación de Barba y el Odin con la tradición del teatro europeo. El rechazo permanente a las escuelas, que forman “guardianes de la tradición”, y a los teatros oficiales, esos “barcos de piedra”, determina la búsqueda de un camino propio y el surgimiento de algunos conceptos medulares como el Tercer Teatro: el espíritu de un trabajo de grupo al margen del gran discurso teatral (no un modelo ni una estética, como ha sido visto en América Latina) y que Barba ilustra con la luminosa metáfora de los anillos de Saturno, que “dentro de la órbita que los une, se mueve cada uno por su cuenta”. Como muchas otras experiencias contemporáneas, fuertemente permeadas por la incandescencia política y contracultural del momento, el Odin se establece como una utopía y comienza su lucha para conseguirla con un firme grito de guerra: “el inicio de las hostilidades”.

Sin embargo, ni Barba ni sus futuros colaboradores participan en forma directa de la tradición contra la cual se manifiestan. Al establecer el Odin, al que acuden personas rechazadas de las “escuelas oficiales”, y proponer un proceso de autodescubrimiento, autodidacta, Barba plantea el establecimiento de un camino propio, sin antecedentes directos; en sus palabras, “un teatro-escuela [que es] exactamente lo opuesto a una escuela de teatro”, un espacio que aporta “una identidad en cuanto actores y hombres”. Más que una ruptura, la existencia del Odin, como años antes lo había sido el Living Theatre, representa una auténtica fundación.

No es de extrañar entonces que, conforme transcurre el tiempo, Eugenio Barba insista cada vez más en la reivindicación de “los maestros olvidados”, “fundadores de tradiciones”, como Étienne Decroux, Jacques Copeau, Isadora Duncan y Jean-Louis Barrault, y se haya hecho de su propia escuela alternativa, la International School of Theatre Anthropology (ISTA), dedicada, como es sabido, al estudio del comportamiento del ser humano en situación de representación.

El actor como eje

La coincidencia de pensamiento con algunos de los maestros mencionados y la fuerte inspiración en el teatro oriental, literal en las

primeras etapas del Odin, condujeron a Eugenio Barba y su grupo a la formulación de una práctica teatral basada en principios formales. En un escrito de 1964, el entonces joven director hace suyas algunas palabras de S.I. Witkiewicz para definir la situación teatral en Noruega:

esta necesidad del espectador (confrontarse con un trabajo artístico que presente la reflexión crítica de la propia condición humana) es pisoteada sin cesar por directores ávidos de fama y dinero, y por actores-vedettes que adoran cosquillear las vísceras de su público prodigándose en imitar la vida en vez de ser miembros disciplinados de un grupo artísticamente creativo.

Para Barba, como para los creadores ligados a la vanguardia pictórica, la adquisición de nuevos modos expresivos sólo puede provenir de una práctica antinaturalista. A diferencia de aquéllos, y seguramente bajo el influjo grotowskiano, esta práctica se concentra en el trabajo del actor, al que Barba dedica casi toda su energía creativa y su copiosa reflexión teórica. Como en el caso de las formas plásticas de Witkiewicz, Kantor o Robert Wilson, el teatro barbiano, que coloca al actor como eje de todo discurso, no es concebido como la recreación de los estados emotivos de un personaje determinado, sino como una concatenación de acciones, bajo formas precisas, que provoquen “una sacudida emocional en los espectadores”.

La emoción para el actor —escribe Barba— se manifiesta siempre mediante una acción que “mueve” al espectador. De ahí que sea más importante trabajar con la acción precisa y no con la emoción en abstracto, la que suele ser representada con un estereotipo de conducta y de respiración. Cuando hay acciones precisas, en su motivación, dinamismo, ritmo y dibujo, éstas siempre tienen un color emotivo, una tensión específica.

A diferencia de las teatralidades orientales, cuya codificación gestual es la memoria viva de la tradición y cuyo aprendizaje implica la imitación literal de las formas realizadas por el maestro, Eugenio Barba y sus jóvenes aprendices se ven obligados a construir al mismo tiempo el proceso de entrenamiento y la estética teatral en la que se verterá eventualmente; pues hay que aclarar que el planteamiento del *training* barbiano, como a la postre su práctica teatral

misma, pretende rebasar el limitado contexto del espectáculo e instaurar una ética e identidad del actor y un activismo cultural del teatro que no se verifica necesariamente en los espectáculos realizados. Para los antiguos, escribe Barba, “ética y estética eran una sola palabra: disciplina”.

El *training* propuesto por los fundadores del Odin es evidentemente práctico y se estructura a partir de ejercicios acrobáticos, deportivos, dancísticos y una exploración vocal producto de la investigación de los resonadores corporales iniciada por Grotowski. Como en el caso del director polaco, y como lo hará casi todo el teatro de los años setenta, el *training* coloca nuevamente al cuerpo del actor como el eje fundamental de la representación. La absurda costumbre occidental de distinguir al actor del mimo, el bailarín y el cantante —apunta Barba— carece de sentido. En los inicios del Odin, este entrenamiento tiene un carácter colectivo pero, poco a poco, cada actor comienza a conocer su propio ritmo de desarrollo y a establecer una fundamental autodisciplina que, lo hemos dicho, rebasa el ámbito del entrenamiento para el teatro (“Tú estás en lo que haces”, suele decir Roberta Carrieri).

La relación de este trabajo autoformativo (esencial para un grupo de actores sin preparación previa) con la creación ha sufrido modificaciones sustanciales con el paso del tiempo. De hecho, Marco de Marinis señala tres etapas diferentes en el vínculo del *training* con la producción artística. En una primera fase, los ejercicios del *training* no pueden ser usados en el espectáculo. En la segunda, pueden serlo únicamente para los espectáculos callejeros (con su consustancial concepto de trueque). Y en la tercera, es posible emplearlos libremente en la creación. Por supuesto, estas tres fases revelan tres estadios de desarrollo del grupo: la conquista de una identidad propia, la posibilidad de intercambio y la afirmación del conocimiento adquirido. Pero, vistos exteriormente, podrían revelar otras tres facetas del trabajo del Odin: la idea aún grotowskiana del teatro-laboratorio y sus implicaciones puristas, la clara posición política que diferencia a Barba del maestro polaco y que ha sido su llave de entrada al mercado del teatro latinoamericano y, por qué no, un agotamiento lógico de la exploración señalado por múltiples críticos en los últimos años, que Ricard Salvat veía desde los años setenta.

El dilema del cuerpo

La severa disciplina del *training* barbiano, dice De Marinis, rebasa el ámbito de una ecléctica cultura física que permite al actor, si bien con menor precisión que los especialistas, hacer “tantas cosas juntas” (como señala Peter Brook respecto al Living Theatre, la búsqueda de pureza sin el apoyo de la tradición obliga a “un rico pero peligroso eclecticismo”). En lo que a la construcción de la teatralidad se refiere, el entrenamiento tiene como objetivo construir la preexistencia del actor (sobre lo que volveremos más adelante) y proporcionar una memoria que permita al cuerpo reaccionar orgánicamente en la situación de representación. “Un ejercicio está hecho de memoria, de memoria corporal. Un ejercicio se convierte en memoria que actúa a través de todo el cuerpo.” El ideal barbiano es conseguir un equilibrio entre la capacidad física y la espontaneidad; entre la forma fija, precisa, y la organicidad. En su famosa “Carta al actor D”, Barba señala, en una aparente contradicción con sus planteamientos originales, la insuficiencia de las formas para transmitir la convicción de quien las ejecuta. Esto obedece al “dualismo entre sí mismo (sus motivaciones, su voluntad, sus imágenes) y su máquina física”. Como separar al piloto del auto, aclara Barba. El objetivo, la meta del entrenamiento sería la espontaneidad resultante de “la unidad entre la dimensión interior y la dimensión física o mecánica”. Y la manera de conseguirlo, para Eugenio Barba, implica el desprendimiento de las actitudes personales ligadas al cuerpo y la construcción deliberada de un cuerpo dispuesto para la representación. A este respecto, el director distingue, en un célebre texto de no muy amplia difusión (“La finzione della dualità”), el trabajo del actor *enculturado* y el actor *aculturado*:

Cada uno de nosotros es un cuerpo *enculturado*. Usa una técnica cotidiana del cuerpo que se deriva de la cultura en la cual ha nacido, del ambiente familiar, de su trabajo. Esta enculturación, que se absorbe orgánicamente desde las primeras horas de vida y se desarrolla a través de las vicisitudes personales, constituye nuestra “organicidad”, es decir, una red de reflejos condicionados o de automatismos inconscientes. Algunos actores elaboran esta “espontaneidad”, disfrutando la riqueza potencial de su propia enculturación. Otros se separan de ella: pasan por un proceso de *aculturación* física que los introduce a una técnica extracotidiana del cuerpo. Por tanto, se pue-

de hablar entonces de *actores de enculturación* y de *actores de aculturación*. Esta distinción ha reforzado desde hace mucho tiempo, en Occidente, la extrañísima alucinación según la cual "la danza" sería algo distinto del "teatro". [...] Cuando el actor se separa de su "espontaneidad", amplifica el dualismo entre sí mismo y su máquina y recorre artificialmente las zonas esenciales del dominio físico: cómo estar en posición erecta; cómo desplazarse por el espacio; cómo dirigir y focalizar la mirada; cómo disciplinar el movimiento de los miembros y los músculos de manipulación de los dedos; cómo modelar la emisión de la voz y articular las frases. Ésta parece la descripción de los primeros dos años de vida de un niño. En cambio, estamos describiendo los primeros dos años de un actor de aculturación: bailarín clásico o balinés, actor Kathakali o mimo, cantante de ópera, joruri o dalang; actor-cantante-bailarín de los teatros clásicos de China y Japón. [...] El cuerpo de la dualidad —de aculturación— está programado desde fuera como un Frankenstein. Es elaborado fragmento por fragmento, miembro por miembro, función por función y, por tanto, recompuesto. Es un cuerpo artificial. Es un cuerpo ficticio, no sólo porque está listo para la ficción teatral, sino también porque se mueve respondiendo a un espacio y unas leyes físicas simuladas: como si la fuerza de gravedad fuera mayor o menor que en la realidad; como si el espacio fuera denso y obligara al cuerpo entero a abrirse un pasaje a través de él; como si cada movimiento se opusiera a una fuerza contraria o bien fuera liberado del peso y tendiera al vuelo. Es un cuerpo dilatado, no sólo porque dilata su energía, sino porque dilata la percepción cinestésica del espectador, componiendo una nueva arquitectura de tonos musculares que no respetan la economía y la funcionalidad del comportamiento cotidiano. [...] Si permanece prisionero del Frankenstein, el actor puede suscitar la admiración por sus inusuales capacidades físicas. Es, al pie de la letra, "un fenómeno". El espectador queda impresionado por la extrañeza. Pero cuando la extrañeza, a fuerza de repeticiones, es absorbida por el actor y se convierte en *una segunda naturaleza*, cualquier rastro de Frankenstein desaparece. El espectador es impresionado no por la extraña dinámica física que el actor le muestra, sino por la organicidad que de ella emerge. El actor que ha aceptado hasta el fondo la ilusión de la dualidad y que ha logrado superarla, pasa de una espontaneidad enculturada a una espontaneidad aculturada: en este sentido, adquiere una segunda naturaleza. Cuando incorpora esta segunda naturaleza, sin necesidad de guiarla conscientemente

como un piloto, entonces las intenciones y las acciones, la mente y el cuerpo ya no son distinguibles. [...] El espectador no ve ya el empleo de una técnica, un cuerpo-instrumento, sino un cuerpo-en-vida. Se convierte en un visionario, que a través de lo visible viaja en un panorama invisible. El mundo de las emociones, de las intenciones, de los pensamientos parece hacerse legible a través del cuerpo simulado y dilatado del actor. No es el cuerpo-actor que se revela a sí mismo, sino algo que a través de él *se revela*, ya sea cuando el espectador lo nutre con sus propias visiones, ya sea cuando lo interpreta en el contexto objetivo de una historia representada. El cuerpo-actor no es el "cuerpo" que el actor "usa", no es una máquina física. Es la encrucijada en la que se encuentran lo real y lo imaginario, lo concreto y lo abstracto, lo físico y lo mental.

Este proceso de despojamiento de aquello que pertenece al actor concuerda evidentemente con la oposición de Peter Brook a la idea de "construcción" de un personaje. El director inglés asegura que el trabajo del actor consiste más bien en la eliminación de todas las actitudes físicas y mentales que pertenecen al individuo para que "un día, como una gran corriente de aire, el personaje lo invada por todos y cada uno de los poros". El principio, de claro corte oriental, es descrito por Yoshi Oida, el más cercano colaborador de Brook y la persona donde se encarna auténticamente la fusión de Oriente y Occidente, de tradición y vanguardia:

El arte tradicional japonés pretende eliminar todo aquello que no resulte esencial. Reduce su expresión al mínimo necesario para comunicar, y aspira a causar un impacto en un nivel instintivo. En términos actorales, esto significa encontrar ideas sencillas, casi rudimentarias, que tengan un significado universal. Gestos claros, relaciones de todos los días. Y entonces, estas ideas rudimentarias se refinan, se pulen, y se convierten en "arte". Pero simple no quiere decir ordinario. Una acción simple no es aquella que se siente "natural". Si yo pido a alguien que camine por el escenario, tenderá a caminar a su modo, en su forma habitual, tal y como lo hace en la vida diaria. Pero nuestros hábitos "naturales" son de hecho extremadamente complejos. Alguno llevará el hombro izquierdo más alto que el derecho. Otro moverá el brazo derecho con más fuerza que el izquierdo. Éstos son movimientos muy complejos. "Simple" significa básico y universal. Todos los bebés lloran más o menos del mismo

modo. Todos los gatos, ya vivan en Europa, África o Japón, se mueven prácticamente de la misma manera. Así es que encontrar una forma "simple" de caminar, una que sea tan sólo un paso tras otro, sin ningún extra, es algo muy difícil. Uno debe deshacerse de sus hábitos, a pesar de que le parezcan muy naturales. [...] Cuando "purificamos" nuestros cuerpos y nuestras voces, alcanzamos el primer paso para convertirnos en actores. Pero esto no es suficiente. Los bebés hacen acciones precisas, simples, pero no son actores. Sobre el escenario, los niños pequeños y los animales resultan muy interesantes de observar, pero ninguno de ellos puede comprometer totalmente al espectador en un plano más profundo. Carecen de la concentración que un actor debe tener. Y esta concentración es total. No sólo los pensamientos, sino los deseos, las emociones, y la plenitud del ser.

En el caso de Brook, sin embargo, este trabajo deconstructivo crea el vacío necesario para la representación de personajes formulados a través de la libre observación y, por lo general, con una existencia potencial previamente delimitada en el texto dramático. En el caso de las teatralidades citadas por Barba, tal como lo especifica su texto, el proceso de desprendimiento es seguido por una reconstrucción del cuerpo (el Frankenstein) de acuerdo con la estricta codificación gestual en que ese cuerpo habrá de expresarse, del lenguaje establecido por medio de un largo proceso de depuración que rebasa con mucho la experiencia de una generación. En ambos casos, y a diferencia de lo que sucede con el Odin Teatret, el proceso de aculturación, por paradójico que resulte, se inscribe plenamente en el marco de una tradición cultural. Por último, el delicado proceso de gestación de "una segunda naturaleza" implica, tanto para el actor de Kathakali como para el bailarín clásico o el acróbata chino, una reordenación del cuerpo practicada desde la infancia y, por lo que concierne a las teatralidades orientales, una supresión de la personalidad del alumno que se manifiesta en la prohibición al actor japonés de interpretar antes de los sesenta años.

El dilema que emerge entonces y se verifica en la persona de los actores del Odin Teatret, es la lucha de ese proceso de aculturación con un cuerpo y un ego adultos (en el tiempo de inicio de su formación), una mentalidad occidental y la ausencia de un Frankenstein específico; es decir, una construcción extracotidiana que tuvo origen a su vez en una manifestación espontánea (en el ámbito

del teatro occidental, la referencia obligada sería el actor de *la commedia dell'arte*, con la enseñanza "espontánea" desde edades tempranas, una clara codificación, la adecuación del cuerpo del actor a un personaje específico y su sentido de renuncia). Navegando permanentemente entre dos aguas, el actor barbiano se debate entre la aspiración a la pureza oriental y la inevitable referencia al pensamiento teatral de Occidente, como lo ejemplifica el empleo del término "subpartitura", que sustituye por motivos de rechazo literario al término "subtexto". En opinión de la actriz Julia Varley, este vocablo, "mucho más apropiado para el teatro en el que los actores construyen su presencia escénica mediante la forma de comportamiento vocal y físico denominada 'partitura', alude a todos los procesos mentales y psíquicos sobre los cuales los actores basan su trabajo". Para ella,

la subpartitura no sólo se vincula con un decursar [*sic*] mental consciente basado en imágenes. El curso de una subpartitura puede relacionarse con una sensación física, con una abstracción, con informaciones procesadas de modos diferentes por el cerebro y recordadas/ olvidadas por una memoria que se localiza con más seguridad en las células que en la mente. [...] Es un proceso mental invisible que acompaña de modo fijo y fluctuante las acciones que ve el espectador.

En realidad, nada distingue en esta definición a la subpartitura del subtexto stanislavskiano, a no ser el objeto (acción o texto, respectivamente) al cual otorgan sentido y significación. "La precisión —añade Varley, reproduciendo un argumento que salda, en la tradición europea, las querellas entre Diderot y Stanislavski— se ha logrado cuando no se le puede preguntar al actor si está determinado por una motivación interna o por un movimiento físico externo, cuando estas palabras dejan de ser relevantes y la técnica se ha hecho vida." En el caso del actor aculturado, tal como lo indica Barba en su magnífica reflexión, las intenciones y las acciones, la mente y el cuerpo no son distinguibles, ni siquiera en el transcurso de la creación. Para él, la forma es el contenido, puesto que el intérprete tiende a desaparecer. En su libro *Un actor a la deriva*, Yoshi Oida describe un claro ejemplo:

En Japón, fui testigo de la representación de un actor de Noh que hacía el papel de una vieja cuyo hijo ha sido asesinado por un gue-

rrero Samurai. Ella entra a escena para enfrentar a este Samurai. Conforme el actor caminaba lentamente sobre la rampa de madera que conduce al escenario en el Teatro Noh, lograba retratar, con sólo caminar, todos los sentimientos que se agolpan al interior de esta anciana mujer: su soledad, su ira frente al guerrero, su deseo de abandonar la vida. Fue una representación extraordinaria y, al terminar, fui a los camerinos a preguntar al actor cómo se había preparado. Pensé que tal vez usaba algo como el sistema stanislavskiano para encontrar una memoria emotiva, o trabajaba sobre una idea específica. Él me dijo que sus pensamientos seguían este orden: "Ella es una mujer vieja, así es que mis pasos tienen que ser más cortos que lo normal. Aproximadamente un setenta por ciento. Y, después de mi entrada, debo detenerme en el primer pino. Cuando camino, no pienso en otra cosa". Y, sin embargo, yo pude sentir todo desde la sala. Al sostener su trabajo en acciones muy simples, y mantener su mente enfocada con gran fuerza en sus tareas físicas, él creaba un "espacio" en el cual pudiera trabajar la imaginación del espectador. Su sencillez y su "vacío" permitían que el observador leyera en sus acciones lo que quisiera. Si hubiera realizado demasiados movimientos, y luego los hubiera oscurecido con detalles innecesarios provenientes de sus hábitos personales, el público habría puesto su atención en el actor mismo en lugar de responder al personaje que estaba delineando. En consecuencia, los espectadores habrían sido incapaces de sumergirse en el espíritu del personaje.

La construcción del espectáculo

Para Barba, como para tantos otros creadores de los años setenta, la palabra no puede ser el medio idóneo de la comunicación. "Me interesan más los hechos que las palabras. Como obrero en Escandinavia lo aprendí..." En otra hermosa coincidencia temporal, el segundo espectáculo del Odin es *Kaspariana*, inspirado al igual que la obra de Peter Handke en el caso de Kaspar Hauser. De nuevo nos encontramos frente a un teatro no interpretativo ("Generalmente se dice que un texto tiene que ser interpretado; pero cuando en la vida hablamos no nos concentramos en las palabras, no interpretamos") ni textual, aunque la relación con la materia literaria ha sufrido variaciones a lo largo de la ya amplia trayectoria del Odin Teatret.

En los primeros años se trataba para mí de utilizar el texto como punto de partida del espectáculo, creando imprevistos cambios de dirección, rompiendo su desarrollo rectilíneo y componiendo la acción general a través del montaje y del entrelazamiento de dos o más acciones simultáneas. El texto, en estos casos, es como un viento que aspira en una dirección. El espectáculo navega contra el viento. Pero aun obrando en la dirección contraria, es por la fuerza del viento que se mueve. Luego surgió otra posibilidad: seguir la lógica de los materiales que brotaban en el curso del trabajo de improvisación, alejándome del punto de partida y descubriendo solamente al final la naturaleza del espectáculo y el sentido que podía tener para mí y para los espectadores.

En esta segunda etapa, la construcción de los espectáculos del Odin gira alrededor de un tema específico o se estructura a partir del trabajo individual de creación de personajes referentes a ese tema. Los personajes creados por los actores, la ejecución simultánea o las posibles interrelaciones de sus partituras de acción y algunos segmentos musicales conforman la estructura del espectáculo al que en ocasiones se añaden textos (no dramáticos) que se pronuncian sobre el escenario a manera de monólogos líricos o narrativos (donde sobresale la presencia de diversos materiales poéticos o fragmentos bíblicos), y casi nunca como un diálogo conversacional que duplique o haga las veces de la acción dramática.

En el no muy extenso repertorio del Odin (pues no se consideran los espectáculos de calle y otras actividades igual de importantes) llama la atención la alternancia entre los espectáculos interpretados en "un lenguaje comprensible en el lugar de la representación" (que determina y posibilita la naturaleza políglota de los actores y del propio Barba) y los espectáculos herméticos o aquellos en que se enarbolan lenguajes inventados. Ya en los años setenta, Ricard Salvat escribía: "*Feraï*, sobre un mito nórdico, era perfectamente legible"; a diferencia de *La casa del padre*, "particularmente ilegible, en donde se usa un idioma más o menos inventado o, si se utiliza el danés, se utiliza con el mismo carácter esotérico como si fuera un idioma inventado". Eugenio Barba suele justificar esta actitud en la búsqueda de códigos expresivos universales y con una pregunta: "¿Por qué en otros países casi todas las formas de teatro clásico aceptan aquello que entre nosotros resulta sólo admisible en la ópera: palabras cuyo significado no puede descifrar la mayoría de sus es-

pectadores?" La diferencia, habría que especificar, estriba en la larga decantación de los códigos expresivos (musicales o gesticulares) que constituyen una tradición. Quizá la gran orquestación de Puccini haga olvidar las palabras contenidas en la música (lenguaje legible en cualquier latitud), pero nadie pondría en duda la importancia de éstas en el melodrama de Monteverdi.

Un último problema de legibilidad enturbia la percepción de las rigurosas creaciones barbianas. Como hemos mencionado, para Eugenio Barba como antes para otro fundador y purista, Étienne Decroux, el actor tiene que existir en cuanto tal antes de representar. Esta existencia previa del actor es lo que el director ha denominado la calidad preexpresiva, el "sustrato común de todos los que hacemos teatro" y, como es bien sabido, el motivo de estudio de la antropología teatral. La primera tarea del actor, entonces, es la creación de esa existencia previa, independiente del contexto, que afecta tanto lo que se dice y hace sobre el escenario como "la forma en que el espectador lo percibe". El segundo paso vendría a ser dar vida en la representación a seres que no existirían sin ese contexto y que se estructuran, como puede testimoniarse en las demostraciones prácticas que suelen acompañar las presentaciones del Odin, por medio de la partitura de acciones. Esta partitura es la traducción en "formas concretas de comportamiento" del impulso creador del actor. Sin estas formas precisas, aclara Barba, el proceso creativo tiende a degenerar en una "conducta caótica inexpressiva" o en un "inerme derramamiento de magma emotivo". Cuestionada respecto del motivo "intrascendente" y el carácter ilegible de una partitura ("La canción del papel") creada en el marco de una sesión del ISTA, Julia Varley defiende el valor del proceso actoral independiente de su resultado en presencia del espectador. Y, de paso, ofrece un esclarecedor ejemplo de las relaciones que guardan partitura y subpartitura dentro su técnica actoral:

¿Por qué es tan difícil entender que el cuerpo recuerda y que la acción contiene una cantidad de información que la conciencia nunca llega a dominar? Recientemente leía un artículo sobre la guerra en la ex Yugoslavia. En el texto encontré la palabra "omisión", empleada hacía poco en una carta que me enviara una persona a la cual no le agrado. Se me asociaron dos experiencias desagradables. Ahora reconozco esa asociación, pero no sería capaz de precisar las innumerables asociaciones que forman parte de mi bagaje de conocimien-

tos. Sin embargo, son precisamente esos cortos circuitos de experiencias los que resultan una ayuda fundamental para el actor, a fin de darles a sus acciones una determinada cualidad, color, ritmo e intensidad. No es necesario que mi mente, en su íntima reclusión, tenga conocimiento de estas conexiones; es necesario que la integridad de mi cuerpo/mente actoral emplee su inteligencia particular para crear acciones que ya contienen esas conexiones.

La pertinencia de un acercamiento semejante no difiere de la requerida en el teatro de interpretación textual, al que bien pueden aplicarse tantos de los principios barbianos, y se ubica en la "conexión" que dichas acciones deben establecer al mismo tiempo con el "cuerpo-mente" del espectador. El sentimiento de inaccesibilidad o indiferencia emotiva del espectador frente a espectáculos como *Judith*, plenamente confirmado en las demostraciones que al respecto realiza Roberta Carrieri, se explica al observar la inmediatez de algunas fuentes del actor o la elección de acciones significativas para él pero insignificantes para su espectador.

Desde el punto de vista de la codificación verbal, los espectáculos del Odin Teatret presentan de igual manera una elaboración antinaturalista de las formas de interpretación vocal, apoyadas en la exploración de las sonoridades y no del sentido semántico, que producen en ocasiones una sensación de arbitrariedad. Eugenio Barba parece defender este particular entendimiento del trabajo actoral cuando asegura que "la dramaturgia de la acción crea coherencia" y que "la coherencia no significa necesariamente claridad". El teatro oriental se convierte una vez más en la referencia obligada; incluso el espectador japonés contemporáneo carece de los referentes para traducir literalmente cada uno de los signos condensados en la estricta estilización física y vocal del Teatro Noh, pero ésta obedece a la larga destilación de un impulso espontáneo que ha eliminado lo circunstancial y conserva con toda su fuerza arquetípica los rasgos de identidad de una cultura determinada.

Como ha señalado Georges Banu, la memoria del teatro occidental es una memoria textual, mientras que la memoria del teatro oriental es una memoria gestual. La confrontación de estos códigos fijos, inmutables, con la libertad de la representación es el poderoso impulso vital del teatro, como bien lo indica Barba al afirmar que "donde no hay oposición, no hay vida".

El peligro de una fundación, como hemos señalado, estriba en el eclecticismo de las fuentes, que se refleja en espectáculos como *El millón*, un *collage* musical de técnicas y personajes con elementos orientales desprovistos de sentido, que se acerca peligrosamente a la complacencia del exotismo y la imitación folclórica. Empeñados en la creación de una cultura propia, los espectáculos del Odin se debaten entre la búsqueda de pureza y ese posible hermetismo que impide al espectador, como lo propone Barba, "llenar la estructura con su propia imaginación e ideas". Creaciones como *Cenizas de Brecht* o *El matrimonio con Dios*, sobre la dolorosa vida de un Nijinski enloquecido y el imposible amor de su fiel esposa Romola de Pulsky, logran trascender el mero desarrollo de una técnica y conectar con el espectador mediante sus entrañables imágenes ("la caminata en la nieve"), su despojado diseño espectacular y la humana profundidad conseguida por actores como Iben Nagel Rasmussen; mientras creaciones como la mencionada *Judith* o *Kaosmos (el ritual de la puerta)*, sobre el resurgimiento de la discriminación racial en Europa, presentan un atractivo dispositivo escénico sobre el que deambulan personajes poseídos por el ensimismamiento e interpretados con una evidente voluntad de virtuosismo.

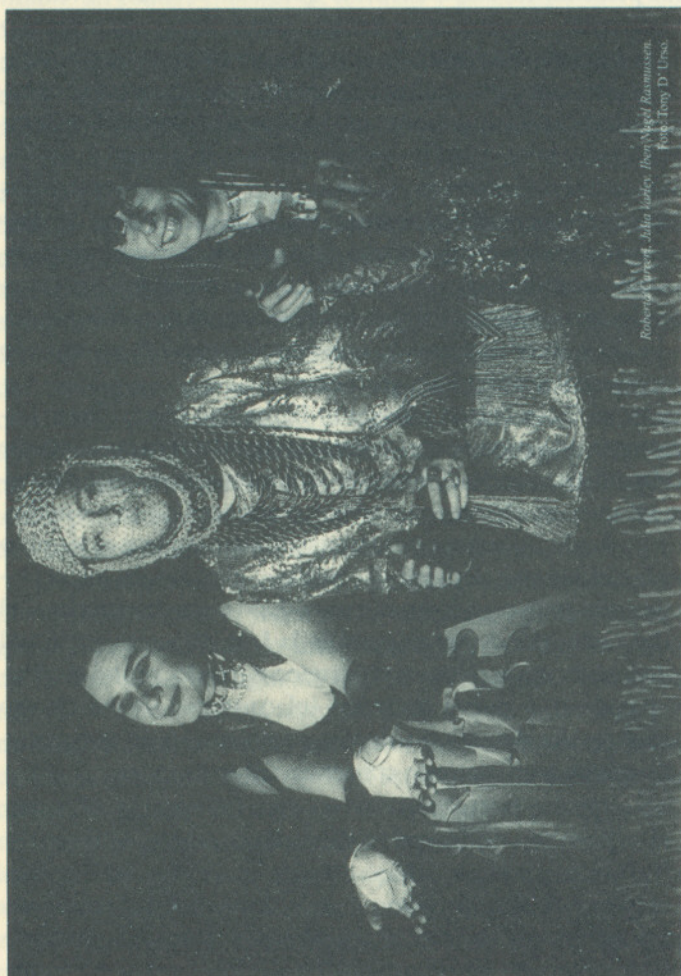
Sin embargo, la extensa y rigurosa experimentación realizada por el Odin Teatret y, sobre todo, el acucioso pensamiento de Eugenio Barba, constituyen una bocanada en el contexto del teatro del último tercio del siglo xx, que se vio enriquecido con una concepción alternativa de la teatralidad, su activismo artístico y la sistematización de importantes principios físicos (vitales en la complejidad de la partitura), tales como el actor que está decidido (según el conocido ejemplo del duelo en el *Western*), el principio del abanico (hacer la acción negándola), el equilibrio que vuelve la acción impredecible, el trabajo con los opuestos, las rupturas de tono, las asimetrías, contrapuntos y, para poner un solo ejemplo, la ritualización de la acción, como Barba la toma de los etólogos, es decir como "un comportamiento formalizado en el cual una secuencia de acciones, cada una de las cuales es causada originalmente por impulsos prácticos, adquiere una nueva función"; por ejemplo, el cortejo de las aves, donde "estas secuencias combinan frases contrastantes, exageran la frecuencia y la amplitud de las acciones, las repiten creando un ritmo, las simplifican, las congelan en postu-

ras. No es un corolario de la relación entre dos animales, es la relación misma".

En el fondo, aludir a la relación ritualizada de los animales, metáfora de la conducta de sus propios personajes, obedece también a los patrones de conducta tribal que están arraigados temáticamente en todos los espectáculos barbianos. Según Ferdinando Taviani, los espectáculos del Odin son siempre el mismo espectáculo, el encuentro entre dos culturas, y en ellos "se funden varios niveles de contenido: el argumento que se cuenta (expone), su trasfondo histórico y la realidad biográfica del propio grupo".

En la escala de valores propuesta por el propio director, estos espectáculos representan únicamente una parte del camino recorrido. "Para comprender el valor social del teatro no hay que considerar solamente las mercancías, los espectáculos producidos, sino también las relaciones que establecen los hombres al producir espectáculos. [...] El primer proceso de socialización tiene lugar cuando dos personas se reúnen y trabajan juntas."

Cierto, el Odin Teatret y Eugenio Barba han recorrido un largo trecho para un grupo teatral y han mantenido viva la utopía de una acción artística ligada a formas de vida comunitaria y un activismo cultural que, en efecto, trasciende los alcances de una estética. Pero una tradición no se crea por decreto. Como sugiere el término *eftermaele*, "el tiempo decidirá el sentido y el valor de tus acciones", el periodo transcurrido es aún muy corto para determinar si el trabajo del Odin, donde ya es notable la falta de renovación del grupo y la insistencia acrítica en un camino agotado, podrá convertirse en pie de una nueva tradición (el concepto de un "teatro euroasiano" resulta demasiado amplio y ambiguo) o de qué manera será absorbido por las viejas corrientes del teatro.



Mythos, espectáculo de Eugenio Barba. Foto: Tony d'Urso.
FUENTE: Enviada directamente del Odin Teatret.



Mythos, espectáculo de Eugenio Barba. Foto: Tony d'Urso.
FUENTE: Enviada directamente del Odin Teatret.

IV. El teatro-danza

y la emperatriz de Wuppertal:

Pina Bausch

El *Tanztheater*

Restañando la vieja fractura entre el arte de la representación y el arte del cuerpo, emerge en Europa a fines de los años sesenta un continente que se desplaza de los academicismos y las innovaciones de la danza contemporánea, para subvertir las viejas leyes del espectáculo coreográfico y definir un territorio independiente. Es un teatro que se ha puesto a danzar, casi sin darse cuenta de que sus pasos expresan una nueva emoción dramática. Es el teatro-danza.

Con estas palabras, Leonetta Bentivoglio ha presentado al público de habla hispana el fenómeno mundialmente difundido del *Tanztheater*, y ha subrayado la "contaminación recíproca" entre la danza y el teatro, presente en una gran cantidad de las teatralidades del último tercio del siglo XX. A diferencia de las prácticas de Eugenio Barba, Jacques Lecoq y en general del llamado Teatro Corporal, el *Tanztheater* es un fenómeno proveniente del territorio de la danza, particularmente de la fuerza innovadora de este arte en la Alemania de finales de los años sesenta. Sin embargo, y a contrapelo de la traducción difundida como "danza-drama", el fenómeno implica, en su estructura y sus medios expresivos, una mirada teatral. Como lo han sabido desde siempre las teatralidades orientales y los teatros populares de Occidente, las fronteras son permeables y la distinción genérica es siempre un rígido artificio.

Desde luego, el *Tanztheater* tiene antecedentes muy precisos en la "danza expresiva alemana", en la intensa actividad coreográfica y la experimentación llevada a cabo en el territorio alemán hasta el establecimiento de la larga noche del nazismo. Entre los creadores de aquel periodo, la influencia seminal es, sin lugar a dudas, la del coreógrafo y maestro Kurt Jooss, cuyo ideal dancístico era ya "una síntesis del ballet clásico y de una nueva gramática capaz de expre-

sar plenamente todos los temas del arte dramático". Jooss pudo aún volver a su patria y concretar algunos de sus postulados con sus alumnos de la Folkwang-Hochschule de Essen. Sin embargo, los veinte años que siguieron al fin de la segunda guerra mundial se caracterizaron por una amnesia general que, en el ámbito de la danza, se manifestó como un resurgimiento del clasicismo, con su técnica académica y sus consabidas narraciones dramáticas inspiradas en cuentos de hadas. En clara oposición a esta actitud evasiva, la influencia europea del Living Theatre reivindicaba mientras tanto la protesta social y cultural del momento, con una escritura escénica centrada en un gesto provocador, de clara intención política y, al mismo tiempo, liberador del individuo y del espectador que comparte su experiencia. La reinención del gesto, o su extracción inmediata como denuncia de la realidad circundante, y su relación directa con la emoción estarán en el centro del discurso dramático de estos "Teatros de danza" —para usar el nombre de las instituciones que cobijan y confieren título de nobleza a esta corriente artística.

Pero las conquistas del teatro-danza tampoco habrían sido posibles sin el desarrollo del lenguaje de la danza estadounidense, particularmente de Merce Cunningham, y la evolución del concepto de "danza de autor". Cunningham, en clara sincronía de intención con Brecht, había despojado a la danza de todo lo que no es esencial. Incluida la música. En sus colaboraciones con John Cage, Cunningham independiza a la danza de la interpretación de una música cuya existencia previa determina el movimiento. De la misma manera, elimina la idea del espacio escénico construido alrededor de un centro y, según Leonetta Bentivoglio, "del bailarín estrella como expresión de la centralización divina del todo". En lo sucesivo, es el movimiento el que define el espacio que ocupa y que, a menudo, desborda los estrechos límites del escenario. En lógica concordancia con el tratamiento del espacio, Cunningham modifica la concepción temporal de la danza construyendo el montaje coreográfico en un plano horizontal (*continuo*) opuesto a la progresión dramática del ballet argumental. Todas estas características estarán presentes en el *Tanztheater*, que es siempre una "danza de autor" (no viceversa), término equivalente al "cine de autor", que revela la existencia de una particular visión del mundo y una elaboración original de los signos con los que ésta se realiza. La danza de autor, señala nuevamente Bentivoglio, "reinventa la materia danza más allá de un código". En tardía coincidencia con los postulados de la

puesta en escena teatral, la danza brinda por primera vez en su historia visiones individuales liberadas del marco preestablecido por la tradición, de sus convenciones y de la técnica que les es consustancial, llámese ballet clásico o danza moderna. Como en el caso de la puesta en escena, esta liberación obedece tanto al desarrollo natural del lenguaje y las necesidades expresivas de los creadores, como a la heterogeneidad de un público cuyos variados segmentos no pueden identificarse ya con una sola forma de entender el mundo.

En el origen naturalista de la puesta en escena, en su búsqueda obsesiva de veracidad, está el rechazo al decorado fijo que, según Italo Calvino, era "un lugar de la mente, fuera del espacio y del tiempo, pero capaz de identificarse con los lugares y los tiempos de toda acción dramática", así como la negación de los *emplois*, los roles también fijos que pasan de una obra a otra. En el origen del teatro-danza, que comparte estas dos negaciones, está presente también la oposición al imperativo de un cuerpo ideal. Por el contrario, tal como sucede en múltiples teatralidades contemporáneas, sus representantes privilegian la función individual de un cuerpo irrepetible que se representa a sí mismo, en selectos momentos de su biografía (real o imaginaria) reproducidos sobre el escenario. Estos momentos resultan, por lo demás, la antítesis del "buen uso del cuerpo" y su objetivo es "descubrir y dejar al desnudo el poder transgresor del movimiento".

Para ello, los creadores del *Tanztheater* hacen caso omiso del lenguaje dancístico, que aparece en todo caso como cita o referencia, y abrevan directamente en el comportamiento ordinario. "Para mí es más importante mirar a la gente que ir al teatro a ver un ballet", dice Pina Bausch, para quien la danza, indistinguible ya del teatro, debe ser una exploración de la condición humana. A partir de ella, asegura Patricia Cardona, el teatro-danza "es la creación de lo que motiva/mueve a la gente a actuar como actúa, y no a partir del movimiento mismo". Los límites del lenguaje son entonces tan amplios como la experiencia humana. El espectáculo se construye a partir de elementos tomados de fuentes variadas: "gestualidad del comportamiento y tics nerviosos, movimientos elementales y explosiones acrobáticas; manifestaciones de lo cotidiano, tanto en el sentido íntimo como en lo social; huellas del sistema biológico y del subconsciente". En términos de movimiento, escribe Jochen Schmidt, estos creadores "inventan menos que lo que descubren".

El origen de estos materiales, así como el manejo de objetos, vestuario y elementos escenográficos desde una perspectiva teatral y funcional, acercan evidentemente al teatro-danza a los territorios del realismo; sin embargo, la sustitución del ballet argumental por un montaje subjetivo de las imágenes que combina asociaciones y flujos de memoria, fragmentos de intimidad y grandes escenas épicas, realidad e imaginación, termina por hacer añicos el esqueleto realista y lo catapulta hacia formas inclasificables de representación. La estructura de *collage*, en que la música funciona como comentario sonoro a los hechos concretos o como enlace de los diversos segmentos de acción, se asemeja más bien a una revista donde, según Andre Müry y Tankred Dorst, “el montaje de elementos inconscientes” da por resultado “una dramaturgia del deseo”.

Pina Bausch

Como audaz descubridora de este nuevo continente se yergue la dolorosa silueta de Pina Bausch y su estrecho vínculo con el Wuppertal Tanztheater. La frágil intensidad de esta alumna de Kurt Jooss sacudió al mundo de la danza, después de una estancia en Nueva York, donde participó en el gran movimiento estadounidense, al aceptar la dirección de un teatro de provincia y colocar en su escenario de ópera a un grupo de bailarines contemporáneos. La mezcla de lenguajes y el “efecto de shock” que producen sus espectáculos estaban en juego desde 1973. En Wuppertal, Bausch crea algunas ópera-ballets como *Ifigenia en Tauris* y *Orfeo y Eurídice*, así como su célebre interpretación de *La consagración de la primavera* de Stravinski, donde están presentes ya algunas constantes temáticas y estilísticas de sus futuros espectáculos bajo la forma aún reconocible de una coreografía. Sin embargo, la presencia de lo teatral se hace evidente, hacia la segunda mitad de la década, en *Los siete pecados capitales*, de Brecht y Weill, espectáculo realizado con actores y cantantes, y con *Barbazul* (1977), que derriba definitivamente las fronteras entre los géneros dancístico, teatral y operístico. *Komm, tanz mit mir* (Ven, baila conmigo), título tomado del estribillo de un juego infantil, es ya una creación absoluta de Bausch realizada mediante el método de improvisación y montaje que la caracterizará en los años por venir. Después de otro singular acercamiento al drama, *Él la toma de la mano y la conduce al*

castillo, los demás la siguen, basado en el *Macbeth* shakespeariano, Pina Bausch realiza su obra emblemática y su simbólica despedida de la danza, *Café Müller* (1978). En ella, la coreógrafa baila por última vez sobre un escenario cubierto por sillas y mesas de café entre las cuales se deslizan los recuerdos de infancia. De tono sombrío y doloroso, lejos de sus típicos contrastes tragicómicos, la obra autobiográfica es al mismo tiempo una reflexión sobre la función del artista que llevó a Federico Fellini, con quien más tarde trabajaría en *Y la nave va...*, a declarar públicamente: “Pina ha creado su propio *Ocho y medio*”.

La etapa de plenitud del Wuppertal Tanztheater y su éxito internacional (Pina es, según Müry, “la artista escénica alemana más famosa en el mundo después de Brecht, y sin necesidad de ser traducida”) se alargan con obras que pasan a formar parte de su amplio repertorio, como *Kontakthof*, *Arien*, *Bandoneon*, 1980 (dedicada a la muerte de su escenógrafo y marido, Rolf Borzik), *Claveles*, *Two Cigarettes in the Dark*, *Abnen*, antes de dar inicio a una “exploración geográfico-emocional del mundo” con creaciones inspiradas, parcialmente realizadas y financiadas en distintos puntos del planeta. *Palermo-Palermo* (1989) y *Tanzabend II*, realizada en Madrid, se mezclan con la influencia de visitas a países como México (*Danzón*) e India y de obras como *Una tragedia* y *Der Fensterputzer* (1997). Amén de haber vuelto en fechas recientes a la enseñanza, a la creación operística y a la reposición de *La consagración de la primavera* con el Ballet de la Ópera de París, todas estas creaciones se hallan tan ligadas al universo personal de la artista y de su grupo —que ha permanecido razonablemente estable a lo largo de los años— que, al ser cuestionada sobre la posibilidad de que alguien más lleve a escena alguna de sus obras, Pina Bausch responde con una mezcla de sorpresa e ira: “No tengo el menor interés en que lo hagan. Son las cosas que soñamos juntos en aquella época. Que cada quien sueñe sus propios sueños”.

Pero los sueños del Teatro de Danza de Wuppertal pasan por la metodología de trabajo (forma de creación) que a lo largo de los años ha desarrollado esta tímida y devastadora artista que, exhausta de expresión sobre la escena, no tiene mucho que decir fuera de ella. Bausch, que en el trato cotidiano muestra un aislamiento casi autista, asegura no poseer un método de creación específico y rechaza la posibilidad de teorizar sobre su trabajo. “No me interesa la teoría, lo único que me interesa es la relación humana; de eso in-

tento hablar en el escenario, no aquí; aquí no podría decir nada al respecto”, ha respondido esta mujer inentrevistable a las incisivas preguntas de Fernando de Ita. Del mismo modo, “la Emperatriz de Wuppertal” suele deslindarse de toda influencia y toda filiación, y reconoce que la enseñanza más importante de Kurt Jooss ha sido abrir la mente de sus alumnos para que cada uno encuentre su propio camino. No obstante, la coreógrafa no niega en su práctica las tradiciones, sino que las proyecta hacia nuevos territorios con un estilo de composición originalísimo, un universo temático que se plasma en imágenes inolvidables y una fuerza emotiva avasalladora.

— Crónica de Palermo

En mayo de 1989, el Wuppertal Tanztheater se encontraba en Palermo, Sicilia, para preparar el espectáculo *Palermo-Palermo*. Siguiendo su huella y gracias a la labor de algunos amigos, pudimos observar y compartir algunos momentos del trabajo de la compañía. Los que siguen son fragmentos de la crónica escrita entonces, que revelan algunos detalles del proceso.

“24 de mayo: A las seis de la tarde, al interior de un palacio barroco, el primer encuentro con el Wuppertal Tanztheater. Práctica común en las ciudades europeas de hoy, el gobierno local ha conseguido producir el próximo espectáculo de Pina Bausch que deberá estrenarse en esta ciudad en enero de 1990. Como parte de este hospedaje, el Museo Internacional de la Marioneta de Palermo organiza para el grupo una función especial de *I puppi sicilani*. [...] Al final de la función es evidente el entusiasmo en toda la compañía y más aún cuando del teatrino salen los marionetistas: sólo dos personas, padre e hijo. Terminados los aplausos y las felicitaciones, Pina Bausch pide al director del museo una demostración (fuera de escena) del manejo de los *puppi*. Los bailarines analizan curiosos y divertidos el movimiento de los muñecos; alguno intenta incluso manipularlo entre los aplausos y los silbidos del resto.

“Entre los bailarines de Pina hay una pareja encantadora —nos había comentado Ludka—; ella es española y él polaco. Se conocieron en París y se casaron. Decidieron audicionar, cada uno por su cuenta, para el Wuppertal Tanztheater y aceptar si sólo uno de ellos

pasaba la prueba; el otro se ocuparía de las labores del hogar. Ese día, entre toda la gente que audicionó, Pina escogió a dos: Janusz y Nazareth. Nazareth es una mujer muy seria, más bien tímida; pero tiene una risa maravillosa, explosiva. Por supuesto, Pina ha aprovechado esto en sus espectáculos y lo ha desarrollado. Nazareth es la risa más conocida de Wuppertal.’ A la salida del museo, nos escuchan hablar y se acercan a nosotros. Yo comento que Ludka nos ha hablado de ellos. ‘¿Sois amigos de Ludka?’, dice Janusz. ‘Vamos a tomar una cerveza, vamos a hablar castellano.’

“En una terraza frente a los muelles, Janusz recuerda la presentación de la compañía en México, recuerda que el primer día la sala estaba vacía porque la publicidad equivocó el nombre del teatro y se recuerda atónito en el mercado frente a una gran cantidad de frutos que jamás había mirado, o divertido en la playa de Zihuatanejo con un mesero que aseguraba ser guerrillero y se hacía llamar ‘Terror’. Entrada la noche, dejamos el vino siciliano y nos despedimos. Nazareth se ofrece a hablar con Pina Bausch para que yo pueda asistir a algún ensayo. ‘Para eso vine hasta Sicilia’, respondo entusiasmado. ‘Pina no permite que nadie entre a los ensayos porque hay una gran cantidad de gente que quiere hacerlo, pero si sabe que vienes desde México no se puede negar.’ Sin embargo, tendré que esperar un par de días porque la compañía parte mañana a un recorrido por Sicilia; de hecho, esta primera semana no se ha trabajado en el teatro; el trabajo ha sido más bien de observación, reconocimiento de la ciudad y sus distintos perfiles. A partir de esto se trabajará en el escenario.

“[...] 26 de mayo: ‘No me gusta esta mujer’, me dice la traductora contratada para acompañar la estancia de la compañía en Italia. ‘¿Quién se cree que es? No le interesó Agrigento ni quiso ir a las otras zonas arqueológicas. Lo único que le importa ver es la miseria de la gente. Se mete en las zonas más pobres e interroga a las personas. Porque cree que tiene una sensibilidad única y que ella lo comprende todo.’ Efectivamente, Nazareth nos comenta que su paseo no fue ni con mucho tan agradable como el nuestro. En Agrigento tuvieron que esconderse del sol porque a Pina no le gusta que se bronceen la piel y les espera una importante temporada en el Théâtre de la Ville de París. Después, Pina prefirió visitar una aldea de pescadores y olvidar las otras zonas arqueológicas (aunque un par de días después solicitará a los organizadores la presencia de un especialista que les hable sobre Agrigento y las demás ciudades griegas de Sicilia).

"[...] 27 de mayo: 'Está bien, que se quede —le dice Pina Bausch a Nazareth—, pero que no se corra la voz'. Después de la clase de ballet, el ensayo se lleva a cabo en un salón del Teatro Biondo acondicionado para el efecto. Pina no quiere trabajar sobre el escenario del teatro. Detrás de una mesa llena de papeles, la coreógrafa y directora lanza al aire una pregunta. Cada uno de los miembros de la compañía la escribe en su libreta. Inmediatamente, alguien se levanta y dice una frase. Alguien más se levanta, llama a un compañero y juntos bailan un vals. Bausch toma nota de cada una de estas improvisaciones. Algunas respuestas son inmediatas, casi siempre frases cortas o pequeños gestos y acciones sencillas; de pronto, la distancia entre una y otra son quince minutos.

"Sin romper nunca el orden, me sorprende la libertad en la que se trabaja. Los bailarines fuman durante el ensayo (empezando por la directora), comen, platican en voz baja y bromean de cuando en cuando. Y sin embargo, existe una tensión muy fuerte en el salón, se trabaja en una atmósfera sórdida, casi asfixiante. El tiempo entre una improvisación y otra la hace casi insoportable.

"Durante una pausa, salimos a tomar un café. Nazareth me explica el método de trabajo. 'Siempre se trabaja así, por lo menos en los últimos diez años.' Pina formula una pregunta o una palabra clave. Cada uno la escribe en su libreta. Cuando alguien tiene una idea, pasa al frente y la realiza. La directora y el ejecutante la anotan debajo de la pregunta. En 1985, por ejemplo, la parte de preparación para *Two Cigarettes in the Dark* se llevó seis semanas y más de ciento cincuenta preguntas. Después, la directora selecciona algunas y las vuelve a ver. Poco a poco, ya en el teatro y con un esbozo de lo que será la escenografía, comienza a unir algunos fragmentos, a delinear escenas, a crear pequeñas secuencias y a desarrollar las transiciones entre una y otra. 'Pero todo sale de aquí, de este primer trabajo —me dice Nazareth—, estas respuestas formarán parte del espectáculo.' La música y la escenografía no se definen sino hasta el final del proceso. En alguna parte Pina Bausch ha dicho: 'el espacio nunca ha sido definido de antemano, se desarrolla con el trabajo'. Terminamos el café y volvemos al teatro. 'Por cierto —inquiero—, ¿cuál es la pregunta de hoy?' 'Creer en los milagros que se realizan.'

"Volvemos al salón de ensayos. Janusz toca en el piano una melodía. Pina se acerca a sus bailarines y les dice algo en voz muy baja. Cada quien vuelve a su sitio. De acuerdo con la experiencia del día anterior, con sus observaciones, deberán responder a la pre-

gunta. Para alguien ajeno a la dinámica del grupo, resulta difícil determinar cuándo comienzan las improvisaciones. Las acciones son a veces tan sencillas y los gestos tan cotidianos que, cuando una bailarina atraviesa el espacio de trabajo con los zapatos en la mano, uno no sabe si está cambiando de lugar o si ésa es su respuesta. Otros gestos son más teatrales. Alguien forma a cuatro bailarines de frente al público, les desabrocha los pantalones y deja que caigan al piso. Cinco minutos después, una bailarina japonesa va llamando en voz alta a cada una de sus compañeras, después a sus compañeros, y los coloca en una especie de cadena humana. Más adelante, un bailarín toma a una compañera, la coloca sobre un pedestal, la mira y se retira. Jan Minarik se levanta constantemente, entre algunas de las improvisaciones, se acerca a Pina y formula frases que hacen estallar las risas de todos. Otra bailarina japonesa, de hermosos cabellos largos, se coloca al centro de la escena, inclina la cabeza hacia atrás, toma una botella con agua y la va vaciando sobre su frente de tal modo que el agua corre por su pelo antes de caer al piso.

"Pina Bausch observa y escribe, en algunos momentos se levanta y da un consejo a quien improvisa, le ayuda a resolver un movimiento, le sugiere alguna variación. 'Todo el trabajo que haremos en Palermo es éste', me dice Nazareth al terminar el ensayo. 'Después iremos a París para la temporada, vendrán las vacaciones y sólo retomaremos esto cuando volvamos a Wuppertal. No sabemos qué sucederá. Es la primera vez que suspendemos el proceso de ensayos, y por tanto tiempo.' *Palermo-Palermo* será otro de los grandes éxitos internacionales del grupo."

— Algunas preguntas

Éstas son algunas de las preguntas, palabras clave y temas lanzados en los ensayos de *Valse* (1982): Ponerle a alguien una trampa/ Construir pirámides/ ¿Quién sabe hacer bien el pino?/ Cuando los canguros están en peligro, se paran en las patas delanteras y con las traseras le abren el vientre a otro animal/ Poses fotográficas/ El lenguaje a señas de los indios/ Contar una historia con la ayuda de ruidos/ Cuando se está al borde de la cólera/ La manera de matar a un animal/ Inventar un nuevo signo de paz/ Juegos para "espantar" (desaparecer) el miedo/ Los hábitos que alguien tiene y que nos

desesperan/ ¿Por qué nos molestamos tanto?/ Una canción a propósito de un árbol/ En su opinión, ¿qué dice un animal cuando cae en la trampa?/ Alta Escuela/ Palabras mágicas...

Evidentemente, el juego de asociaciones que provocan estas preguntas no es tan libre como pudiera parecer en un principio, pues se encuentra condicionado tanto por la experiencia personal de los bailarines como por la formulación de las preguntas. Como sugiere Charles Marowitz, la tarea primordial de un director es condicionar los sueños de sus actores. En el tono de las preguntas, su reiteración o la forma en que se plantean, están implícitas las tonalidades, los temas y los enfoques que la autora busca para su espectáculo. Incluso, con el paso de los años, los bailarines conocen el tipo de respuestas que Pina espera. "Yo hago centenares de preguntas a mis bailarines, ellos responden y me muestran cosas. Yo sé lo que quiero de ellos, sé lo que estoy buscando, pero el problema es que muchas veces, incluso con muchas preguntas, no se consigue llegar a nada concreto." El reordenamiento del material, su elección, puede suplir estas ausencias, pero se da el caso en que las preguntas tienen que ampliarse o reelaborarse, como en el proceso de *Two Cigarettes in the Dark*, en el cual una semana y media antes del estreno no se tienen sino pequeños fragmentos y se plantean nuevas preguntas. "Sólo concibo una obra como algo abierto, inconcluso", afirma la mujer del imprescindible cigarrillo. Los enlaces, en los que abundan las pasarelas coreográficas realizadas por todo el grupo, la musicalización generalmente por contraste con la escena y la definición del espacio completan el proceso de elaboración ("mis piezas no crecen de principio a fin sino de adentro hacia afuera"). Según Fernando de Ita, "una de las particularidades de esta singular creadora de piezas dancísticas es, precisamente, que llega a los estrenos de sus obras sin definir del todo el continente de sus coreografías". Tampoco los títulos.

El *collage* obtenido suele presentar una estructura horizontal sobre la que se combinan las acciones autobiográficas de los bailarines (casi siempre con un claro valor universal) y las escenas de grupo, la frase aislada y el fragmento coreográfico, en una inquietante alternancia de agitación y tranquilidad, soledad y tumulto, humor y amargura, estrépito y silencio, estatismo y movimiento febril. El manejo de estos contrastes compositivos alcanza grados de paroxismo, como la ralentización del movimiento o la reiteración de un gesto determinado, que son llevados hasta el límite necesario

para desencadenar una profunda emotividad del actor o provocar en el espectador una exasperada reacción física. Los gestos cotidianos y los clichés sociales se ritualizan mediante la repetición o son despojados de su sentido original y reemplazados absurda o irónicamente en un nuevo contexto.

El bombardeo de elementos significantes al que es sometido el espectador encuentra, sin embargo, su unidad en los espacios sobre los cuales se desenvuelve. Procedente de los territorios de la danza, Pina Bausch muestra una auténtica "obsesión por el suelo", como lo ha señalado Jean-René Lemoine. Es éste el elemento fundamental del espacio escénico que tiende a incorporar elementos naturales "a través de los cuales se lee constantemente la ciudad" y que, en la opinión compartida de Lemoine, "transportados al teatro tienen un impacto poético excepcional": el gran empastado natural para 1980, la nieve en *Komm, tanz mit mir* y *Tanzabend II*, el campo sembrado de *Claveles*, el escenario inundado en *Arien*. Desde *La consagración de la primavera*, bailada ya sobre un gran círculo de tierra, los elementos naturales no facilitan el movimiento; por el contrario, le oponen una dramática resistencia, tal como los objetos (las sillas del *Café Müller*, los grandes cactus de *Abnen*) que se acumulan sobre el escenario impiden el libre desplazamiento de los bailarines o amenazan definitivamente con desplazarlos. A diferencia de lo que sucede con el espacio dancístico tradicional, estas escenografías tienden a ocupar el escenario y las zonas dedicadas a ocultar el mecanismo ilusionista, y dejan al descubierto las paredes del teatro. La iluminación puede abarcar el área destinada a los espectadores, proyectada como un espacio infinito, y los intérpretes no tienen el menor pudor para desbordar el escenario y realizar sus pasarelas por los pasillos de la sala o compartir el té con algunos miembros de su auditorio. A diferencia también de la tradición del ballet argumental o la danza moderna, los objetos que aparecen sobre el escenario pertenecen siempre al terreno de lo real (sin menoscabo de su capacidad de asombro) y responden de forma invariable a un uso práctico. Equivalente a la revolución naturalista de la puesta en escena, los elementos decorativos han sido desterrados a los sótanos de la danza académica y los moribundos teatros parroquiales.

Según el mismo Lemoine, los elementos naturales usados en las obras de Bausch son elementos femeninos relacionados con el enfoque general de la creadora. Para él, "Pina Bausch describe so-

bre todo heroínas. Las mujeres son las verdaderas protagonistas de sus espectáculos y los hombres no son sino seres antagónicos. Estos hombres a menudo llevan ropas femeninas sin hacer énfasis en ello, como con distancia y resignación". El enfrentamiento de los sexos, en efecto, está presente desde *La consagración de la primavera* y es el poderoso motor que subyace en casi todos los espectáculos del Wuppertal Tanztheater. En ellos, la imposibilidad de las relaciones humanas se vive como una angustiada agonía cuyos escasos signos vitales han de buscarse nostálgicamente en la propia infancia. Los cuerpos manipulados por otros actores, casi inertes, se reaniman súbitamente como si el autómatas recordara de pronto su primitiva fuerza vital. En la certera opinión de Fernando de Ita, "sus mejores puestas en escena mezclan la pena de estar vivos con la dicha de no estar muertos". Enmarcados en un ámbito social pleno de convencionalismos e hipocresía moral, que marca su impronta en el comportamiento de los individuos y donde el absurdo cotidiano adquiere dimensiones demenciales, los personajes deambulan por el espacio dueños de una elegancia en proceso de descomposición o se debaten entre la peligrosa quietud y el estallido liberador de la violencia. Poniendo fin a las grandes especulaciones sobre el contenido de sus espectáculos, la lánguida reina del teatro-danza asegura: "Mi repetición no es más que la repetición de modo siempre diferente, de un mismo tema: el tema es el amor, es cómo todos nosotros siempre queremos ser amados. No hay nada más importante de lo que hablar porque todo deriva de esto". La desesperada intensidad con que lo expresa sobre el escenario justifica su conmovedora aseveración: "Para mí, a veces, un espectáculo es como una oración".

— El límite de la danza

Cuestionada sobre su permanente presencia en la sala mientras sus espectáculos se desarrollan, "la Emperatriz de Wuppertal" responde: "Normalmente estoy en el patio de butacas. [...] Porque quiero estar. Si me prohibiesen asistir a una representación, tendría la sensación de no pertenecer ya a la compañía y me sentiría profundamente ofendida. Es algo que va unido: el espectáculo, la compañía y yo. De la forma que sea, debo estar yo también". En efecto, en el original estilo compositivo, así como en la estética espectacular del

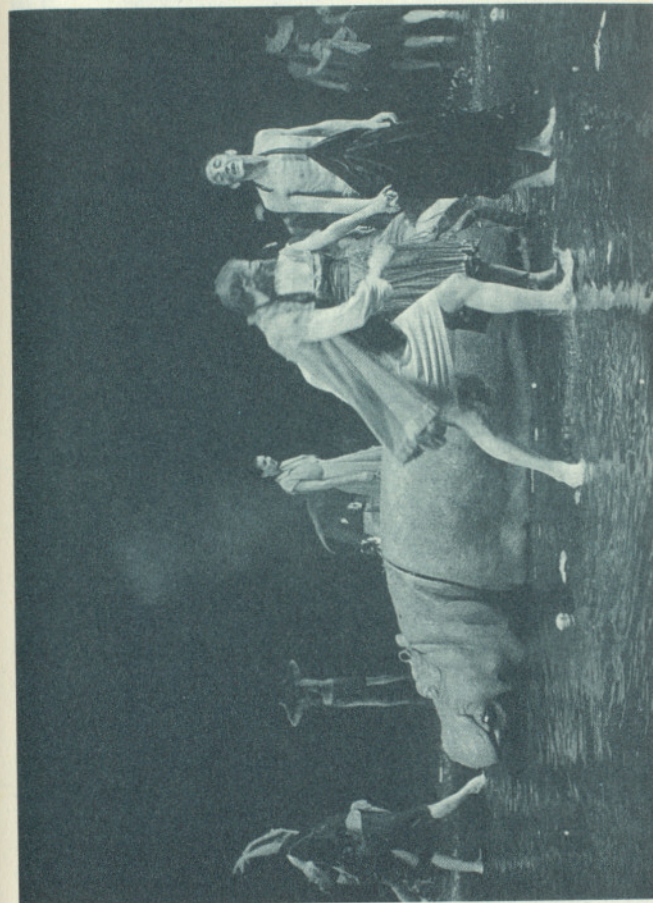
Wuppertal Tanztheater, es tan determinante el universo sensible de la directora como la fuerte identidad de este grupo de bailarines atípicos. En consonancia con las preocupaciones generalizadas de los años setenta, la *troupe* internacional se conforma a partir de las particularidades físicas (bailarines demasiado bajos o demasiado altos para un conservador cuerpo de ballet) y, sobre todo, de las íntimas peculiaridades o atractivos rasgos de carácter de sus integrantes. "Yo diría que cuando elijo a una persona es porque siento que tengo verdaderas ganas de conocer a esa persona", comenta Bausch, quien, sin embargo, privilegia la formación dentro de la tradición clásica. Sometidos al profundo proceso de síntesis que la directora realiza con el lenguaje dancístico ("¿Por qué deben bailar justo en ese momento?, me pregunto. ¿Por qué hacerlo si no es necesario, si no es natural? Siento un enorme respeto por la danza, y quizá sea por eso también por lo que no la uso demasiado"), en un principio algunos de los fundadores de la compañía rechazaron el abandono de los códigos tradicionales del movimiento sobre la escena. En el periodo de creación de *Barbazul*, sostiene la coreógrafa, los bailarines creían "que no se movían lo suficiente. Sin embargo, yo sentía, sabía que sólo personas fantásticas pueden ser capaces de obtener un gran resultado con poco movimiento". En esta significativa renuncia se esconden, desde luego, el rechazo a los convencionalismos establecidos por la danza y aceptados durante siglos por el espectador, y la natural apertura hacia nuevos códigos de significación. "¿Hago teatro o danza? Ésa es una pregunta que yo no me planteo jamás. Yo trato de hablar de la vida, de las personas, de nosotros, de las cosas que se mueven... Y hay cosas que ya no se pueden decir con una cierta tradición de la danza; la realidad no siempre puede ser danzada, no sería eficaz, ni creíble." Como en el caso de la puesta en escena teatral, el *Tanztheater* establece la necesidad de formular un lenguaje específico para cada situación representada. El establecimiento de un singular método de trabajo, mediante el cual el universo representado se sustenta en la experiencia vital del grupo, equipara los espectáculos de Pina Bausch con los de aquellos directores identificados con la frase "creación absoluta".

En los linderos de la expresión teatral, la renuncia implica también una concepción singular de la labor del actor-bailarín sobre el escenario. Creador de su propia materia escénica, éste no representa a un personaje determinado sino que expresa abiertamente su

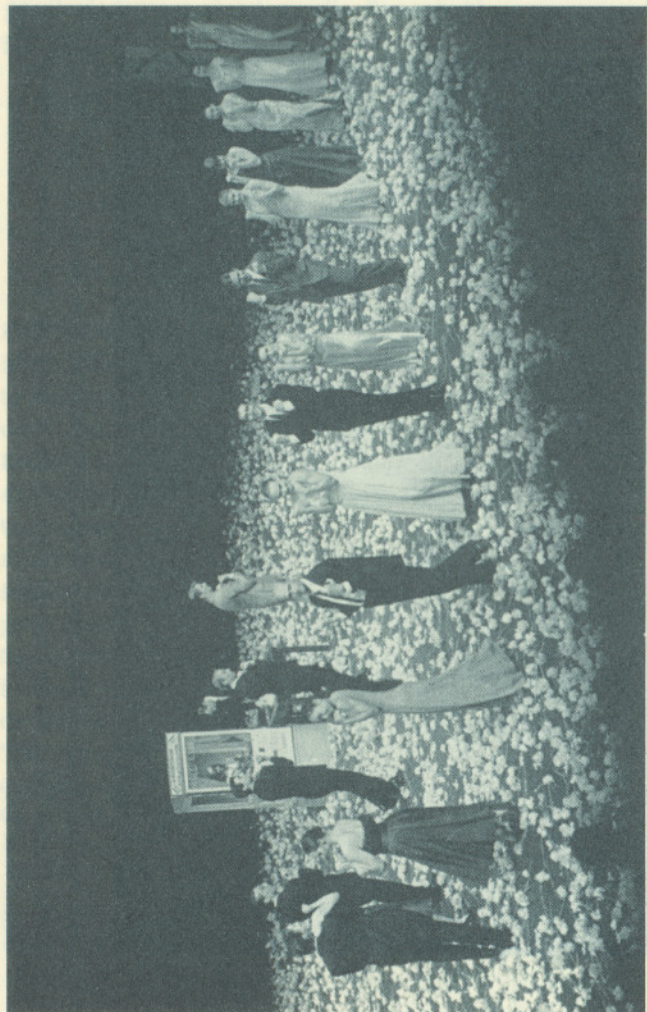
intimidad y su imaginación desde el proceso de elaboración de los materiales. Bausch afirma: "A veces pienso que no necesitan hacer en el escenario nada más que lo que ya hacen en los ensayos. Su naturaleza, su espontaneidad es ya una forma". Y el cuerpo, la vía privilegiada para acceder a ella. Por eso, al ser cuestionada sobre la posibilidad de trabajar con actores, la célebre directora sostiene:

Es la relación con el cuerpo la que es diferente. Los bailarines tienen una relación especial con su propio cuerpo. Saben lo que significa estar físicamente cansados, exhaustos. Cuando estás cansado, comprendes mejor lo que es ser sencillo, ser natural. Eso es, la simplicidad, lo que busco. Casi todos los actores, sin embargo, incluso los que piensan que son naturales, no lo son.

En el intenso diálogo establecido al finalizar el siglo xx entre las artes de la representación y el cuerpo, mientras el teatro se ha puesto a bailar, la danza ha recurrido a él para realizar la gran revolución de su lenguaje. En este natural intercambio, el teatro-danza, según Isabelle Ginot, "aporta una visión del teatro liberado de las convenciones de lo narrativo, al igual que una práctica del juego interpretativo que fascina a los actores". Equiparable en importancia a la relación de Cage con la música y de Samuel Beckett con el teatro, según Andre Müry, la renovación emprendida por el *Tanztheater* y protagonizada por Pina Bausch ha abrevado en los terrenos habituales del teatro, la exploración de las motivaciones de la conducta humana, y ha colocado a la danza en los límites de un abismo desde donde se escucha el estremecedor llamado de su emperatriz: "Yo creo que se necesita reaprender a bailar o que se necesita aprender alguna otra cosa para inmediatamente después —quizá— volver a bailar".

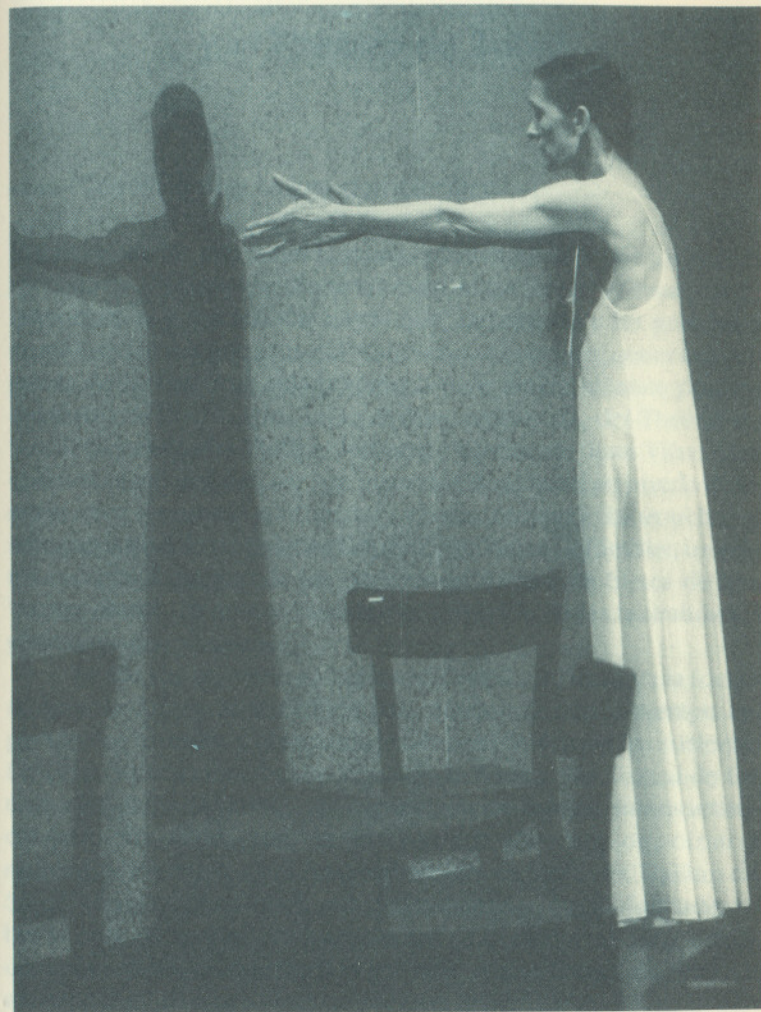


Arien, espectáculo de Pina Bausch en el Théâtre de la Ville, 1986. Foto: Birgit.
FUENTE: Théâtre/Public, revista bimestral publicada por el Théâtre de Gennevilliers, noviembre-diciembre de 1997.



Nelken (Claveles), Wuppertal Tanztheater. Foto: Birgit.

FUENTE: Théâtre/Public, núm. 138, revista bimestral publicada por el Théâtre de Gennevilliers, noviembre-diciembre de 1997.



Pina Bausch, en Café Müller. Foto: Claude Gafner.

FUENTE: Avignon 50 Festivals, Éditions locales de France, Actes Sud, 1996, p. 260.

V. Ariane Mnouchkine

y el Théâtre du Soleil

Modelo de un teatro democrático

El cambio de las relaciones humanas planteado como eje ideal de la revuelta de 1968 tuvo su efecto también en las formas alternativas de organización y producción teatral que, desafiando a las grandes y anquilosadas maquinarias del teatro oficial europeo, generaron algunas de las estéticas más poderosas o de mayor alcance público del teatro de fin de siglo. Tal es el caso, en Francia, del Théâtre du Soleil, heredero del Théâtre National Populaire de Jean Vilar, para quien el teatro debería ser “un lugar donde el hombre pueda detenerse para recuperar las fuerzas”, y, para Laurence Labrousse, el sueño postergado de Jacques Copeau y su Vieux-Colombier, un teatro-escuela al margen de los poderes públicos y en busca de una “forma dramática nueva” basada en la revisión de las teatralidades populares más antiguas.

Desde sus orígenes, el Théâtre du Soleil está ligado a la fuerza motora de Ariane Mnouchkine para generar al mismo tiempo espectáculos teatrales y el andamiaje administrativo que los sustente. En 1959, Mnouchkine había creado ya la Asociación Teatral de Estudiantes de París (ATEP), una agrupación sin repercusiones artísticas pero que sirvió como un ensayo de la estructura organizativa que habría de conducir al establecimiento, en 1964, del Théâtre du Soleil, una “Cooperativa Obrera de Producción” (SCOP) fundada sobre la base de una gestión colegiada (“un hombre, un voto”) de la compañía y con el objetivo de crear una “nueva forma dramática y espectacular” de amplio acceso público. Si bien Mnouchkine es elegida presidenta de esta agrupación desde sus primeros años, sus iniciativas tienen que ser aprobadas por el colectivo, que decide el nombre del grupo como un homenaje a los cineastas de la luz (Renoir, Cukor y Ophüls) y, al mismo tiempo, como un título “evocador de bienestar”, sensación que estaría en el centro del discurso espectacular durante los siguientes treinta y cinco años.

El conjunto de prácticas democráticas o francamente igualita-

rias emanadas de esta asociación ha conducido, en un primer periodo, a una metodología de trabajo y una estética basada en la equidad de aportaciones de todos los participantes y al establecimiento de un modelo de teatro cuya vigencia, aún hoy, hace del Du Soleil uno de los polos más atractivos de nuestro planeta teatral. Este tipo de prácticas está presente en todos los campos y funciones de la agrupación. Después de las primeras experiencias escénicas, entre las que destaca la puesta en escena de *La cocina* (1967) de Arnold Wesker —primer éxito de público y crítica de la compañía—, sus integrantes reconocen la ausencia de una formación profesional que posibilite la generación de un lenguaje propio y la necesidad de organizar al Du Soleil como un teatro-escuela que permita paralelamente la creación de sus espectáculos y la obtención del aprendizaje requerido para ellos. En contacto con la formación sistematizada por Jacques Lecoq, un entrenamiento centrado eminentemente en la grafía corporal y la creación de entidades dramáticas a partir del gesto y los códigos expresivos de las teatralidades populares de todos los tiempos, el grupo decide inscribir a Mnouchkine en su escuela y, a través de ella, extender el entrenamiento a todos sus miembros.

La formación propuesta por Lecoq está ligada al manejo de máscaras, la creación de *clowns* y bufones, al estudio de *la commedia dell'arte*, es decir, “formas claras, directas, de una accesibilidad inmediata para un público muy amplio”. Como explica Laurence Labrousse,

El placer que procuran estas [formas], el de las emociones simples, de la risa y la insolencia, es el goce de la complicidad, de la connivencia establecida, placer también de una subversión tónica. Estas formas surgidas de la plaza pública reposan sobre una especie de “mínimo lenguaje común” y están hechas para la interpelación, el apóstrofe, la provocación, la sátira, la poesía *naïve*. Y son, por naturaleza, incompatibles con el espíritu serio de un docto discurrir.

El Théâtre du Soleil se aleja voluntariamente del texto dramático preexistente y se acerca a una estética gestual independiente de la palabra, accesible y atractiva para públicos mayoritarios, mediante la formación de un actor lúdico y un sistema de creación escénica (no necesariamente de escritura dramática) colectiva basada en el sentido del juego y la improvisación. El primer resultado público en

esta nueva dirección es *Les clowns* (1969), espectáculo determinante en el estilo del grupo, según lo explica Bernard Dort:

Les clowns fue un espectáculo que, como lo precisa Ariane Mnouchkine, es más la suma de creaciones individuales que una obra colectiva estrictamente hablando. Ahí, a través del disfraz y el léxico del *clown*, el comediante podía hablar de sí mismo, “inventar su personaje” y “afirmar su personalidad por medio de la improvisación”. Paradójicamente, el *clown* fue para el actor una manera de afirmarse como comediante y de poner en primer plano su identidad efectiva de alguien que juega al actuar (*joueur*).

En lo sucesivo, y en abierta concordancia con múltiples teatralidades de su tiempo, la búsqueda estética del Théâtre du Soleil estará centrada en la consecución de la forma, tal como lo describe Ariane Mnouchkine en una entrevista de 1986: “Nosotros los occidentales sólo hemos creado formas realistas. Es decir que no hemos creado ‘forma’ propiamente hablando. En el momento en que se emplea la palabra ‘forma’, hay ya una noción oriental cuando se habla de teatro. Es verdad que lo que buscamos siempre es una forma”. La influencia de Oriente, por donde Mnouchkine ha peregrinado como tantos otros creadores de su generación, se hará evidente sobre la escena del Théâtre du Soleil en una segunda etapa, signada por la ruptura del grupo original, que acusa a Mnouchkine de haber traicionado los principios colectivos del trabajo y de ejercer una preponderancia radical en los aspectos de la vida comunitaria.

A raíz de esta escisión, algunos miembros fundadores del Du Soleil intentarán revivir el origen del proyecto, con mayor o menor éxito. Entre ellos destaca la fundación por Jean-Claude Penchenat del Théâtre du Campagnol, célebre por la creación del espectáculo teatral *El baile*, a la sazón un éxito internacional conquistado por la difusión del filme de Ettore Scola. En esta creación están presentes, sin lugar a dudas, muchas de las características planteadas en el proyecto original del Du Soleil y del lenguaje espectacular forjado en su primera etapa. A saber, una escritura teatral capaz de comunicar única y exclusivamente a través del gesto, un lenguaje universalmente accesible y disfrutable para amplios sectores de la sociedad, la exploración de un fragmento de la propia historia no por medio de las vicisitudes de los grandes personajes sino de los efectos de sus acontecimientos primordiales en la pequeña vida de la

gente, el acento colocado en las virtudes de la colectividad y la placentera sensación comunitaria emanada del discurso dramático y referida potencialmente —en la obligada percepción compartida del teatro— hacia el espectador. Todas estas características habían sido determinantes en el entusiasmo despertado por la primera trilogía emblemática del Théâtre du Soleil, formada por los espectáculos *1789* (creado en 1970 bajo los auspicios del Piccolo Teatro di Milano) y *1793* (1972), con los cuales el grupo daba inicio a su objetivo de “contar la historia de nuestro tiempo”, y por *La edad de oro* (1975), una actualización de los tipos cómicos de *la commedia dell'arte*.

1789-1793, el díptico revolucionario, fue un claro reflejo del optimismo vivido por los miembros del grupo durante el estallido vital de 1968, como lo implica el subtítulo de la segunda obra: “La ciudad revolucionaria es de este mundo”. La irrupción social iniciada el 14 de julio y los avatares de los *sans-culottes* hasta el inicio del terror, respectivamente, se narran con base en una estructura a medio camino entre lo épico y lo dramático y un enfoque popular-festivo que deja a un lado los grandes acontecimientos para, en palabras de Bernard Dort, “sumergir a los espectadores en ese cotidiano histórico”. Brechtiano por convicción, Dort subraya sin embargo el tratamiento dialéctico de la historia y la ruptura de una posible comunión actores-espectadores por medio del carácter eminentemente teatral del espectáculo.

Los actores no se entregan jamás, en forma absoluta, a tal o cual personaje popular. Siguen siendo comediantes de hoy que interpretan a los hombres de antaño: en *1789* “los cómicos y titiriteros que cuentan la Revolución”, en *1793* “los seccionarios, los *sans-culottes* que se cuentan la Revolución”. [...] Se trata de un grupo actual que representa para los espectadores de hoy la historia de ayer —una historia que cuentan jugando, más que recreando o encarnándola—. [...] Es esto quizá lo que constituye la ejemplaridad del Théâtre du Soleil, así como su éxito y su resplandor: que nos enseña, concretamente, cómo hablar del pasado en el presente.

La edad de oro proyecta este procedimiento dialéctico hacia un ficticio año 2000, desde el cual el presente del espectador se ve como una edad dorada. Lejos de la codificación tradicional de las máscaras de *la commedia dell'arte*, el espectáculo adopta el senti-

do lúdico de aquel pasado áureo y la improvisación como su principal herramienta creativa. La invención de personajes actuales a partir de los tipos históricos, la preeminencia y el incomparable placer del juego escénico dan por resultado “un espectáculo soberanamente teatral” al que —nuevamente habla Dort— “no le hace falta más que una teatralidad: la de un Carnaval donde la utopía y el presente entrarían, feliz y trágicamente, en oposición”. Reviviendo el espíritu, más que las formas, de los cómicos italianos, el Théâtre du Soleil concreta el sueño de “una nueva comedia improvisada”, un sueño entrevisto años atrás por Jacques Copeau.

El momento de la creación de esta trilogía, que afirma sobre la escena una reflexión política sin menoscabo de la diversión, coincide con el asentamiento definitivo de la compañía en la Cartoucherie de Vincennes, un antiguo depósito de armas en los boscosos márgenes de la capital francesa. Desde la puesta en escena de *La cocina*, realizada en el espacio deshabitado del Circo de Invierno de París, el equipo creativo experimenta la necesidad de trabajar en espacios no teatrales que modifican la relación actor-espectador y posibilitan la creación de un nuevo lenguaje espectacular. En *1789*, por ejemplo, el amplio espacio rectangular alberga un dispositivo escénico compuesto por cinco plataformas comunicadas por puentes-pasadizos, donde los comediantes callejeros relatan los acontecimientos de la Revolución. El espectador escoge entonces su colocación frente a estos tablados de cómicos ambulantes y, casi sin darse cuenta, se convierte en parte de ese pueblo que celebra, según Bernard Dort, “un auténtico 14 de julio”. El éxito internacional del espectáculo abre las puertas para el asentamiento en la Cartoucherie, tres grandes naves industriales acondicionadas por los propios miembros del grupo y que reúnen la comodidad permanente de una sede y la maleabilidad de un espacio anticonvencional —empezando por el recorrido que el espectador se ve obligado a hacer para llegar a la Cartoucherie, en lo sucesivo “la Meca del teatro parisino”.

El compromiso político que revela el primer repertorio original del Théâtre du Soleil trasciende los límites de la creación teatral y, por aquellos años, la Cartoucherie se convierte en espacio de acogida de protestas sociales, manifestaciones sobre asuntos nacionales e internacionales, refugio para exiliados o perseguidos (los nexos con Latinoamérica son amplios), lo que tensa la relación con un Estado cuyo ministro de Cultura, en 1974, declara: “Yo no doy

dinero a los que sostienen en una mano la charola y en la otra los cócteles molotov". Apoyado por una organización de "amigos del teatro" y una eficaz política de promoción por medio del contacto casi personal con su público, el Théâtre du Soleil enfrenta permanentemente dificultades económicas (dada su dimensión física y espectacular), a pesar del creciente subsidio estatal que llega hasta donde Ariane Mnouchkine considera que no compromete su autonomía (7 millones de francos en 1993, que contrastan con los 112 millones de la Comédie Française o los 30 millones del Théâtre de la Coline) ni obliga a la burocratización: "No se trata de negociar como vendedores de sopa. Sólo queremos lo necesario para trabajar y existir. La ayuda recibida no debe significar una funcionarización [sic] de la compañía". Esta declaración, acorde con los postulados iniciales del Du Soleil, no es una mera declaración retórica. Según la investigación de la periodista chilena Luisa Ulibarri Lorenzini, la administración del teatro se reduce a una sola persona de las sesenta que forman el equipo (entre ellos, los mexicanos Sergio Canto y Judith Marbán). La distribución de los dineros y los espacios sigue, según Ulibarri, este mismo criterio:

Con la subvención del Ministerio de Cultura, Du Soleil paga el arriendo de ese mítico teatro, la electricidad, la calefacción y toda la infraestructura de una sala que no tiene más de 400 metros cuadrados. Luego están los salarios —en 1993, 9 000 francos para cada uno, sin rangos ni jerarquías, incluida Mnouchkine— y sin duda el pedazo más grande de la torta se lo lleva la producción de los espectáculos. La sastrería, el taller de iluminación, el de los músicos y la luthería, todo funciona en la Cartoucherie, dejando apenas un segundo piso —una sala colectiva donde se sellan las invitaciones, se sacan las cuentas, se toma café, se acaricia a los gatos que abundan— para oficina y administración del teatro.

El modelo administrativo ha probado, en las sucesivas crisis económicas, su estabilidad. Sin embargo, las prácticas igualitarias —como nos lo ha enseñado la historia— implican graves riesgos. A principios de los años setenta, un grupo de actores que "viven como pobres y reciben al público como ricos" (testimonio de un espectador, citado por Alfred Simon) tiene el encanto de la utopía compartida; pero, a mediados de los noventa, frente a las pragmáticas e individualistas demandas de los hijos de 1968, la ausencia de una dimen-

sión autocrítica torna obsoleto, o francamente demagógico, que Mnouchkine corte boletos en la entrada o que al llegar a la sala se deba "apartar" un asiento a pesar de haber adquirido la localidad con suficiente antelación y haber realizado un viaje de miles de kilómetros para asistir al teatro. Este tipo de prácticas tiene también un costo estético. Si bien la jerarquía de las funciones artísticas ha vuelto a los programas de mano sustituyendo el antiguo y estricto orden alfabético, la igualdad de salarios ha significado la recurrente salida de los actores más experimentados (el promedio de estancia se reduce a siete años), con el consecuente deterioro de la calidad interpretativa. Lejos de la creación compartida, planteada en sus orígenes, la estética del Théâtre du Soleil (compuesto por una variedad de nacionalidades tan amplia como la de experiencias actorales) ha sido, a partir de los años ochenta, la estética de Ariane Mnouchkine.

— Una dictadura estética

Dos trabajos singulares en la trayectoria del teatro marcan la transición del periodo formativo y de creación colectiva hacia la dictadura estética de Ariane Mnouchkine. En 1976, Mnouchkine filma *Molière*, a partir de la biografía novelada de Mikhail Bulgakov. La cinta, que obtiene severas reprimendas de la crítica cinematográfica, es sin embargo sumamente representativa del primer estilo del Du Soleil (cuyos actores intervienen desde luego en la realización), de la concepción teatral de su directora y, a la vez, una exploración de la dimensión ética del teatro. A lo largo del filme, la narrativa biográfica del comediante-autor se intercala con fragmentos de representación que van desde las ferias y el carnaval hasta la tragedia clásica y los espectáculos para la corte. En ellos, es posible ver el estilo actoral sincrético que describe Bernard Dort a propósito de *La edad de oro*: "Su actuación está como a caballo entre dos épocas, o mejor dicho entre dos modos de expresión: el esquematismo teatral, el trazo grueso y la exteriorización que vienen de la tradición popular (o lo que tenemos por tal) y la minucia, la interiorización, el sentido de nuestro teatro occidental". También es posible anticipar, en la paródica escenificación de una tragedia, la rígida estilización formal y sonora que caracterizará el reencuentro de Mnouchkine con la gran tradición dramática, así como la energía vital asociada a la

interpretación de los grandes estilos. A través de la azarosa e intensa vida de Molière, Mnouchkine describe su propia percepción de un oficio cuyos continuos sinsabores no son sino un acicate más del enorme placer que otorga a quienes lo ejercen de por vida.

Paradigma viviente de la posición del artista frente a los poderes públicos y la sociedad de su tiempo, Molière introduce la reflexión ética en el discurso histórico del Théâtre du Soleil. El conflicto reaparecerá en el siguiente montaje de Ariane Mnouchkine, la adaptación escénica de *Mefisto*, novela de Klaus Mann sobre el actor predilecto del régimen nazi. En ella, Mnouchkine echa mano de sus lejanos estudios de psicología y disecciona limpiamente el material histórico, presentado en una forma realista (contra la cual luchará en etapas posteriores), y la materia abiertamente teatral, que reaparece en las rutinas cómicas y espectaculares realizadas en un cabaret de la época. Ruptura estilística en la trayectoria del grupo, *Mefisto* marca sin embargo la reconciliación de Mnouchkine con el texto escrito y abre el camino para su futura colaboración con quien habrá de ser la escritora de cabecera de su teatro: Hélène Cixous.

La confianza adquirida por la directora es evidente, pues el reaceramiento del Théâtre du Soleil al texto dramático se realiza con un asalto radical a sus cumbres. El *Ciclo Shakespeare*, una trilogía compuesta por *Ricardo II*, *Noche de Reyes* y *Enrique IV* (primera parte) —que se representan por separado o en sesión conjunta—, forma parte de los espectáculos megalomaniacos característicos de los años ochenta. Más que a casi cualquier otra realización, el adjetivo le viene bien a este ciclo, pues a lo largo de sus más de doce horas de representación, menos que una exploración de contenidos temáticos de la obra shakespeariana, Mnouchkine sumerge a su compañía en la experiencia de una monumentalidad épica que, en lo sucesivo, asocia con los grandes estilos orientales. Los inmensos telones; el majestuoso vestuario que remite —según Dort— a “criaturas del sueño, mitad hombre-mitad mujer, ni viejas ni jóvenes, entre el ídolo, el insecto y el clown”; los vigorosos saltos y carreras, sus evidentes referencias al Kabuki y el Kathakali, despiertan el entusiasmo del público y un enconado debate crítico sobre la legitimidad de estas prácticas inter o transculturales (al cual volveremos más adelante) que habrá de acompañar a los espectáculos del Du Soleil hasta el día de hoy.

El *Ciclo Shakespeare* añade al discurso teatral de la compañía la dimensión consustancial a la estética orientalista que prevalecerá

en el futuro, la dimensión de lo sagrado. La elección de Shakespeare, según Alfred Simon, obedece al hecho de que “sólo él ha logrado conjuntar los tres niveles de la existencia humana: el hombre individual y sus pasiones, el hombre social y su historia, el hombre cósmico y su mundo sacralizado”, afirmación que coincide plenamente con la respuesta de Mnouchkine al ser cuestionada respecto a la exigencia actoral que semejante dramaturgia implica: “Queremos actores que sean capaces de hacer aparecer dioses sobre el escenario, convirtiéndose ellos mismos en dioses [...] el teatro es un lugar de experimentación múltiple, yo no aceptaría un espectáculo que fuera sólo sagrado o sólo político. Creo que en el Théâtre du Soleil nunca nos hemos contentado con una sola dimensión”.

Acompañada por el empleo de máscaras (ya no sólo burlescas sino ceremoniales), de danzas y movimientos propios de los teatros que colocan al hombre en relación con lo divino, de la invariable presencia de la música ejecutada en vivo, Mnouchkine se da a la tarea de relatar con un despliegue escénico de proporciones espectaculares la epopeya de diversos pueblos. Con la escritura de Hélène Cixous, el Théâtre du Soleil se inmiscuye en *La historia terrible e inacabada de Norodom Sihanouk, Rey de Camboya* (1985), la gesta independentista de *La indiada o la India de nuestros sueños* (1987-1988) y, años después, en la odisea de los líderes tibetanos, en *Y de pronto las noches de alerta* (1997), y las inundaciones en China con *Tambores sobre el dique* (estrenado en 1999 para conmemorar los treinta y cinco años del teatro y sesenta de su directora). En todas ellas, una cincuentena de personajes sin jerarquías protagónicas da cuenta de la pervivencia amenazada de lo popular; en opinión de Alfred Simon, de “la lucha por la legítima existencia”. La estrecha liga entre la epopeya y la dimensión espiritual de los pueblos descritos por Cixous, y representados mediante la desmesurada estética de Mnouchkine, queda subrayada desde las notas del programa de mano que acompaña la presentación de *La indiada...*

Los caballeros del absoluto: el rasgo inaudito de esta historia es que en pleno siglo xx han vivido cerca de nosotros algunos seres que pertenecían a épocas espirituales cumplidas por nosotros hace siglos o milenios. Bíblicos y comparables a Abraham son los hombres como Gandhi y Abdul Ghaffar Khan, quienes tenían por interlocutores tanto a los hombres como a sus dioses. Y como ellos se conformaron en

su vida terrestre a la ley celestial, son tal vez tan incomprensibles como las estrellas. Y Jawaharlal Nehru, Abul Kalam Azad, Sarojini Naidu y Vallabhbhai Patel viven en una alta región de honor. Seguir sus aventuras es reencontrarse frente a una Mesa Redonda de la India. Ninguno es más pequeño o más grande que los demás. ¡Oh, edad de oro de la lealtad y del respeto!

En todas estas obras, como en la monumental *Tetralogía de los atridas* (1990-1993), Mnouchkine ha recurrido a estilos de representación específicos de cada cultura oriental o a una mezcla de ellos. En *Los atridas*, compuesta por *Ifigenia en Tauris* y el ciclo completo de *La Orestíada*, la estética básica surge del Kathakali. Amén de la belleza espectacular de vestuario, maquillaje y máscaras, y del protagonismo musical mediante instrumentos originales o creados *ex profeso*, el estilo asociado de manera obligada al Théâtre du Soleil exige una corporalidad abierta y un manejo de la energía que, ciertamente, están presentes desde la formación de la compañía. Al referirse al empleo del estilo Kabuki para su *Ricardo II*, la directora define las implicaciones actorales que presentan todos los estilos empleados en lo sucesivo:

la referencia a esta gran forma tradicional plantea reglas de trabajo: precisión del gesto, claridad del trazo, encuentro de una verdad extrema y de un extremo artificio en una actuación que se podría llamar hiperrealista. ¿Qué debe hacer el actor? El actor debe trazar con su cuerpo el retrato y los actos de un héroe en líneas bien marcadas, sin vaguedad ni medias tintas, con el impulso y el control del dibujante al que arrastra su mano y que oye siempre a su pluma rascar sobre el papel. Tiene por tarea hacer, cual cirujano frío y apasionado a la vez, la anatomía pública de un alma; ser y presentar uno de esos cuadros crueles, instructivos y hermosos que se llamaban desolladeros.

Después de su largo recorrido por la teatralidad y la historia, Mnouchkine, para quien “el teatro es interesante cuando trasciende el teatro y cuenta la historia”, se enfrenta en la *Tetralogía de los atridas* —donde el tema de la supervivencia amenazada se coloca en el centro de la intimidad familiar— al protagonista original y el gran ausente del teatro moderno: el Coro. Las palabras con que Hélène Cixous presenta la fastuosa realización ponen el acento en

los nexos que esta figura múltiple establece con el espectador teatral. El coro

está ahí para *sufrir de otra manera*, para llevar el dolor de aquellos que, atrapados en la Red, no hacen nada, no pueden hacer nada; está ahí para vivir el dolor de la impotencia, el terrible dolor sin consuelo, sin compensación, de aquellos que miran sufrir; nuestro dolor. El Coro tiene su propia tragedia, la del Testigo Impotente, la tragedia, siempre recomenzada, del exilio, de lo prohibido, de la exclusión, que es el premio de todos aquellos a quienes se priva del bien más precioso: la posibilidad de *actuar*. [...] Mírenlos, viejos danzantes enfurecidos. Lo que el Coro expresa, por una vez, es la vocación sísmica de nuestra alma-cuerpo. En la pena del alma, el corazón, contraído como un útero, intenta expulsar el dolor; pero es en vano: pues es al corazón mismo a quien quiere vomitar el corazón. La tierra entera se ha convulsionado en el enloquecido esfuerzo de arrancar de su propio pecho la fuente del suplicio. [...] El Coro en su ronda dibuja el círculo humano. Versificando el ritmo que habrá de recordarnos: Tú también, tú también.

A pesar de las hermosas palabras de Cixous, el espectáculo dista de alcanzar estos efectos. La reproducción del lenguaje propio del Kathakali, sin la destreza de sus intérpretes, levanta inevitablemente un aroma de exotismo; la música, como señala Georges Banu, se convierte en una “presencia continua y abusiva que desespera”; la calidad actoral tropieza con las múltiples procedencias del elenco y, en el caso de *Las Euménides*, el discurso político sobre la fundación de la *polis* adquiere tintes abiertamente panfletarios. La recurrencia forzosa a las estéticas orientales reaviva la discusión sobre su valía. Desde el *Ciclo Shakespeare*, Jan Kott había manifestado su desacuerdo:

Quisiera puntualizar que las obras [de Shakespeare] tienen que ser vistas en un contexto definido, un tiempo y un espacio específicos. Tal parece que hoy día Shakespeare se pone en un lugar y un tiempo indefinidos. Yo siento una gran admiración por Ariane Mnouchkine, pero cuando veo sus producciones shakespearianas, con grandes muñecos tipo japonés y sus Samurais y su falso Kabuki, pienso, “esto es un falso Japón y un falso Shakespeare”.

Bernard Dort, en el extremo contrario, defiende la extrañeza provocada por un estilo monumental que no pretende igualar a las teatralidades citadas y posee su propia coherencia.

Al centro de este ritual inventado, el texto shakespeariano resplandece. La escena no traduce, no imita ese texto. Nos lo ofrece. Nos lo hace perceptible en su propia extrañeza, como si viniera de muy lejos, del fondo del mundo del Sol Levante. [...] El Soleil juega a la distancia y la proximidad, la extrañeza y la familiaridad. Sus préstamos tomados del teatro oriental no tienen por objeto exotizar a Shakespeare. Lo inscriben en un universo ficticio, cortado de toda referencia a una realidad identificable. El Japón del Soleil no es más japonés que china es la China de *El alma buena de Se-Chuan*, de Brecht. Se trata del lugar de las parábolas.

La realización de un exitoso *Tartufo* (1994), ubicado ahora en un impreciso contexto islámico, coloca la discusión sobre la llaga abierta de la integración de las culturas inmigrantes en el seno de los países europeos. Amén de la fastuosa festividad con que se representa una de las obras más oscuras de Molière, el hecho de asociar el fenómeno del fanatismo y la hipocresía religiosa al ámbito islámico desata una ácida controversia en un país con pasado colonial y una gran comunidad árabe. La defensa abierta de los inmigrantes y perseguidos, y de las luchas de liberación de Argelia, con las que Mnouchkine ha colaborado con gran entusiasmo, despeja cualquier duda sobre la intención de semejante asociación; pero el caso confirma plenamente la opinión que Marvin Carlson expresó sobre la apropiación de elementos provenientes de la India para *El Mahabharata* de Peter Brook y *La indiada* del Théâtre du Soleil:

el objetivo no es medirse por el elemento extranjero de estas culturas sino utilizarlas como marcas exteriores a colocar frente a nuestra propia cultura para encontrar puntos comunes. Criticar tales puestas en escena porque no lograban hablar con la voz auténtica de la India, como lo hicieron numerosos críticos, equivale por lo tanto a poner en ellas expectativas del todo incompatibles con sus objetivos que son claramente más transculturales que interculturales. Pero el riesgo de una empresa semejante aparentemente muy meritoria sigue siendo lo que siempre ha sido, a saber, que en la práctica es extremadamente difícil, en particular para los miembros de una cul-

tura dominante, establecer una posición que en verdad trascienda las fronteras culturales, a pesar del deseo afirmado y loable de proceder así.

La fiesta del Sol

A pesar de algunos intentos de hablar directamente sobre un tema de actualidad, como el sida en *La ciudad perjura o el despertar de las Erinias* (1994), o una tentativa más reciente de renovación con la puesta en escena de un nuevo Shakespeare (*Si bien acaba, bien*, 1998) bajo la dirección huésped de Irina Brook, la estética de Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil se debate peligrosamente en el filo del simulacro y la complacencia resultante de la falta de una posición autocrítica. Sin embargo, la insistencia en un estilo ceremonial es comprensible en cuanto la ceremonia implica una celebración. Consecuente con los postulados iniciales de su teatro, la experiencia de asistir a la Cartoucherie de Vincennes trasciende la relación habitual del espectador con el hecho escénico y reinventa el carácter extraordinario y comunitario del acontecimiento artístico. El desplazamiento a los márgenes de la ciudad, la caminata por el parque boscoso, la atmósfera hospitalaria del lugar (donde se han asentado también otras compañías teatrales), preparan al espectador que, antes o después de la función, comparte la mesa con propios y extraños; disfruta de una comida acorde con la identidad cultural del espectáculo; se interesa con materiales de lectura, fotografías o instalaciones artísticas alusivas; y mira, a través de una malla que delimita los camerinos, la laboriosa preparación de los actores. Entre la algarabía de la fiesta popular y la ceremonia que la justifica, la visita al Théâtre du Soleil es una ruta de peregrinaje obligatorio para todos los fieles del hecho escénico.

Al concluir sus comentarios sobre *La edad de oro*, Bernard Dort señaló:

El Théâtre du Soleil desea mostrarnos "la farsa de nuestro mundo, crear una fiesta serena y violenta reinventando los principios de los teatros populares tradicionales". Más que reinventarlos, valdría utilizarlos deliberadamente como tales señalando siempre lo que en ellos permite y lo que no permite describir nuestra época. Esto también es cierto en el manejo de la utopía.

La fiesta se revela como un concepto esencial, plenamente encarnado en una larga secuencia de *Molière* donde se perciben los ecos del Bread & Puppet. En ella, una caravana popular de amplitud carnavalesca se acerca, siguiendo a un buey adornado ceremonialmente, a las resguardadas puertas de un palacio. El júbilo de la multitud enmascarada y danzante crece al ritmo de la música hasta crear una atmósfera amenazante. En el clímax de la celebración, los guardianes del orden público aparecen sobre sus caballos y dispersan a golpes a la muchedumbre. Al finalizar la escena, un último grupo de hombres y mujeres mide fuerzas con los de a caballo mientras el buey, solitario, padece frente a las puertas del palacio.

Cuestionada con rudeza en las páginas de *Le Monde*, Ariane Mnouchkine defiende la validez y vigencia, al finalizar los años noventa, de un teatro popular: "Es el deslumbramiento de un futuro que debe ser tomado en cuenta. Un instante ejemplar que debería provocar una nostalgia determinante por el porvenir". Nada lo distingue de la fiesta. La fiesta popular es la ruptura del espacio cotidiano y un desafío al orden establecido; es, en su alegría y su vitalidad, una forma de subversión. La fiesta, como el teatro, declara un paréntesis en el tiempo habitual y establece un tiempo de excepción donde todas las diferencias sociales e individuales son abolidas. En el acontecimiento revivificante de una colectividad participativa, la fiesta es la más clara y feliz experiencia de la reconciliación de los hombres, de la utopía social representada por el Théâtre du Soleil.



Ricardo II. Théâtre du Soleil. Dirección: Ariane Mnouchkine. Foto: Claude Bricage. FUENTE: Avignon 50 Festivals, Éditions locales de France, Actes Sud, 1996, p. 183.



Tartufo, de Molière. Dirección: Ariane Mnouchkine. Foto: MAXPPP-Pascal Victor.

FUENTE: Avignon 50 Festivals, Éditions locales de France, Actes Sud, 1996, p. 271.

VI. Peter Brook: síntesis entre la tradición y la vanguardia

Para Georges Banu, por su generosidad

*Él no será jamás el hombre de las rupturas sino el
de las transiciones.*

Georges Banu

Si algo ha caracterizado la larguísima trayectoria de Peter Brook en el teatro ha sido la movilidad. La capacidad de rechazar lo adquirido y aventurarse cada vez en nuevos e inexplorados territorios. Punta de lanza en la rica tradición del teatro inglés, Brook es, sin embargo, un advenedizo. Un director autodidacta que conquistó de golpe las cimas del teatro en su camino hacia el anhelado mundo del cine. Esta posición habría de reservarle una libertad que, aunada a un espíritu inquieto jamás satisfecho con lo logrado, determina la apertura y la capacidad de transformación que lo caracterizan hasta hoy. Pero la postura perpetuamente renovadora es resultado también de una íntima valentía que lo llevaría a abandonar la tierra conquistada durante su estancia en el teatro inglés, para perseguir por todo el globo terráqueo sus propias intuiciones respecto de la creación teatral.

Si bien es cierto que la amplísima carrera del director puede dividirse claramente en los periodos de trabajo en Inglaterra y Francia, también lo es que esa valentía, esa apuesta por el imprevisible flujo de la vida, está presente desde sus primeros años en el teatro. Hacia el final de *El espacio vacío*, Brook narra una de sus primeras experiencias en el gran circuito del teatro shakespeariano, la puesta en escena de *Trabajos de amor perdidos* (1945), en Stratford. Ahí, el joven director, que ha preparado meticulosamente su puesta en escena y ha conseguido por ello la confianza de su elenco, se confronta con la íntima certeza de que el resultado carece de la vitalidad y el interés perseguidos. Puesto ante la disyuntiva de trai-

cionarse a sí mismo o perder la confianza del equipo y aventurarse en lo imprevisto, decide abandonar el proyecto elaborado y enfrentar la creación con los elementos que la realidad del escenario le presenta. La anécdota resulta extremadamente significativa para el futuro del director e, incluso, determinante en la evolución de su forma de trabajo y su estética.

A partir de ese momento, la incesante búsqueda de Brook entra en tensión con la rígida tradición del teatro inglés, a la que sin embargo insufla un poderoso aliento de vida y, sobre todo, con las circunstancias en que se practica. Hombre de transiciones, como asegura Banu, Brook desconfía de las posturas unilaterales y oscila permanentemente entre la experimentación y la confrontación con la gran tradición literaria. De hecho, su posterior filiación a la vanguardia teatral se caracterizará por un continuo retorno, para verificar sus hallazgos, a la dramaturgia shakespeariana. "Lo que necesitamos en el teatro posbrechtiano es encontrar un camino hacia adelante para retornar a Shakespeare", escribía a manera de declaración de intenciones el desafiante director, quien años más tarde reconocería que "incluso la guerra contra la tradición tiene sus excepciones" y que ésta "posee su propio encanto".

Guiado por un poderoso instinto teatral, que recuerda el pragmatismo escénico de Brecht ("el más tradicional de los vanguardistas"), Peter Brook, a diferencia de tantos de sus contemporáneos, no reduce el problema de la vitalidad del teatro a un enfrentamiento radical con la tradición ni cree que la ruptura de ésta lo resuelva por sí misma. Para él, no se trata tampoco de reformar o rehacer las formas antiguas, sino de aprender a distinguir la vigencia o caducidad de su significado.

Me he pasado la mitad de mi vida rompiendo o destruyendo falsas tradiciones al mostrar que dada su falta de sentido no se les debe tomar en serio a ningún nivel. La otra mitad de la vida se me ha ido en redescubrir con un profundo respeto el sentido de las tradiciones reales. El respeto por unas nutre la iconoclasia frente a las otras.

El gusto por la ambigüedad

Tal como lo demuestra esta toma de posición, en el centro del pensamiento brookiano anida el rechazo a las verdades absolu-

tas. Al hablar en su autobiografía sobre la influencia que la escuela de Gurdjieff tuvo sobre su persona, el longevo hombre de teatro confiesa:

Siempre he sospechado de cualquier credo, cualquier convicción, cualquier programa que ignore las contradicciones. El significado del caos, la necesidad de orden; el deseo de la acción, el poder de la inacción; el silencio que por sí mismo otorga sentido al sonido; la necesidad de intervenir y la virtud de dejar pasar las cosas; el equilibrio entre la vida interior y la exterior; el dilema de qué dar y qué detener, o qué tomar y qué declinar. Entonces como ahora, fui guiado por estos temas oscilantes.

Este gusto por la ambigüedad no siempre ha sido bien comprendido, como lo demuestran los múltiples ataques recibidos durante los años de su transición más notoria, los de experimentación en la Academia Londinense de Música y Arte Dramático (LAMDA), la redacción de *El espacio vacío*, así como los viajes y la definitiva instalación en Francia del Centro Internacional de Investigación Teatral (CIRT). En un tiempo de tajantes bipolaridades y posturas políticas absolutas, la mera observación de las contradicciones fue tomada por carencia de cualquier convicción, como lo muestra la severa crítica de Ricard Salvat a su primer libro:

La lectura de *El espacio vacío* es extraordinariamente atractiva y seductora, pero en ningún momento se tiene la impresión de que estamos leyendo las reflexiones de un verdadero creador sobre el lenguaje y los procedimientos empleados por él en su proceso creador. En un momento determinado del libro, más allá de la mitad del mismo, Brook nos dice: "De todos modos si alguien intentara usar este libro como manual, debo advertirle que no hay fórmulas, que no hay métodos". [...] Si él, muy inteligentemente, nos sale al paso y habla de sus insuficiencias y falta de rigor, no por ello hay que dejar de considerarlas. [...] Para Brook el teatro tiene cuatro epifanías fundamentales y nos habla de todas ellas por igual y sin comprometerse nunca demasiado con ninguna de ellas. [...] Después de haber leído este libro hemos llegado a la conclusión de que posiblemente Peter Brook vendrá a significar, para la segunda mitad del siglo xx teatral, lo que Max Reinhardt significó para la primera mitad de nuestro siglo: un estilo creado a base de la negación del estilo, una tendencia

al cosmopolitismo y una afirmación del virtuosismo y una secularización de las intuiciones y hallazgos de los verdaderos creadores.

Como lo indicó el propio Brook a Georges Banu, hoy la ambigüedad está de moda, pero “a principios de los años setenta, yo era el único que la defendía en el teatro. Yo aporté a la escena francesa el gusto por la ambigüedad. No la ambigüedad de una falta de verdad, sino aquella de las verdades relativas, contraria a las certezas”. En el corazón del universo brookiano se coloca la inquietante incertidumbre del *shifting point of view*, la desafiante densidad de “la visión estereoscópica”, la perturbadora ambigüedad que es el signo fundamental de la complejidad shakespeareana, del universo en el que ha abrevado y al que vuelve constantemente Peter Brook: comedias que no son comedias, actores que interpretan personajes que son mujeres que se hacen pasar por hombres, gemelos que son únicos y repetidos, viejos sabios y seniles, ciegos videntes y locos que dicen las verdades.

Hacia el final del siglo xx y frente a una sociedad escéptica y descreída en extremo, la perspectiva tiende a invertirse. El éxito mundial de su teatro y su permanente capacidad de desafío se justifican al colocar el acento en la otra orilla de esa postura ambivalente descrita por Brook en el prefacio de *The Shifting Point*: “Para que un punto de vista sea útil, uno debe comprometerse totalmente con él, defenderlo hasta la muerte. Y, al mismo tiempo, existe una voz interna que susurra: ‘no te lo tomes tan en serio. Sosténlo fuerte y déjalo ir suavemente’”.

La travesía

Congruente con esta actitud, Peter Brook alcanzó con pasión y convicción todo lo alcanzable en el teatro inglés, y pronto lo dejó ir. Desde finales de los años cincuenta, el pensador del teatro fustigaba en las páginas de *Encore* la apatía de los actores y el convencionalismo del teatro británico, sus condiciones de producción y, sobre todo, el sometimiento de sus resultados artísticos al juicio mediocre de la taquilla. Desde entonces comenzó a explorar la posibilidad de un espacio propicio, completamente subvencionado, que privilegiara la experimentación sobre el ensayo, el riesgo sobre la aceptación, y que permitiera la existencia de “nuestra propia vanguardia”.

En sus experiencias de dirección en Francia, donde la vanguardia dramática y escénica alcanzaba un amplio reconocimiento público, Brook trabajó por primera vez, si bien con magros resultados, a partir de la que habría de ser su herramienta artística fundamental: la improvisación. De regreso en la escéptica Inglaterra, y en compañía de Charles Marowitz, consiguió los fondos necesarios para financiar durante diez semanas una investigación bautizada como “Teatro de la crueldad” (1963). La obvia referencia a Artaud, cuyos escritos teóricos apenas se difundían en aquellas latitudes, obedecía más a un simbólico homenaje que al intento de exploración de sus postulados. En realidad, Brook perseguía su propia búsqueda, la creación de una atmósfera de trabajo que permitiera a los actores ir más allá de los recursos utilizados habitualmente en la realización de un espectáculo, la experimentación con los objetos, el desarrollo de un lenguaje visual cuyas imágenes se grabaran en la mente del espectador gracias a la presencia “abstracta” del actor, es decir la sustitución de contenidos narrativos por la expresión directa del cuerpo, el gesto y el sonido.

Una de las condiciones solicitadas por la mancuerna de directores para aquel proyecto era que se evitara una confrontación pública; sin embargo, el siempre pragmático Brook decidió verificar sus resultados con el público en una breve temporada realizada en las instalaciones de la LAMDA. El gesto, amén de la incompreensión del público y de muchos especialistas, es sumamente significativo, pues, a diferencia de la concepción grotowskiana del arte como vehículo, en la visión de Brook el espectador desempeña un papel imprescindible para la auténtica creación. La experiencia del “Teatro de la crueldad”, a pesar de su brevedad, habría de tener una influencia seminal en el teatro brookiano, que rendiría frutos inmediatos en la creación del *Marat/Sade* (emprendido inicialmente como un taller sobre la locura), *US* (la exploración de temáticas contemporáneas) y *Oedipus* (el acercamiento al ritual), así como en su celebrísima despedida del teatro inglés: *Sueño de una noche de verano* (o la bienvenida al espacio vacío). Pero aquella fértil temporada habría de ser también el detonador del pensamiento que cristaliza en *El espacio vacío*, el planteamiento programático de la investigación futura (“Si yo tuviera una escuela —había escrito Brook en aquellos días—, el trabajo comenzaría muy lejos del personaje, la situación, el pensamiento o el comportamiento. No trataríamos de evocar las anécdotas de nuestra vida pasada [...] Buscaríamos en lo

más profundo [...] Entonces comenzaríamos a estudiar cómo sentarnos, cómo ponernos de pie, cómo levantar un brazo”) y, finalmente, la certificación de la imposibilidad de un proyecto de esta naturaleza en el ámbito del teatro inglés.

Con el patrocinio de Jean-Louis Barrault y su Teatro de las Naciones, Brook comenzó a gestar desde 1968 su Centro Internacional de Investigación Teatral con sede en París. La revuelta estudiantil postergó un par de años el proyecto, que finalmente obtuvo un amplísimo apoyo (tres años de subsidio total sin necesidad de resultados públicos; así, se trataba del “artista teatral más subvencionado desde que Luis de Baviera hiciera construir un teatro exclusivo para Wagner”, diría Peter Roberts), y se echó a andar con la integración de un grupo de trabajo con artistas de doce nacionalidades y la realización de una serie de “viajes” en los cuales Brook comprobó los planteamientos que antes había formulado teóricamente en *El espacio vacío*. De hecho, la crítica que Salvat hizo al libro se comprende por la falta de claridad en la exposición de algunas de las cuatro cualidades en las que el director divide el teatro, particularmente cuando se refiere al “teatro inmediato”. En los entrañables pasajes que describen estos viajes en la biografía de Yoshi Oida (“mi colaborador máspreciado”, anota Brook), es posible asistir al momento en que las intuiciones brookianas encarnan en el cuerpo de este actor extraordinario. La visita a Persia y la realización de *Orgbast*, con su esencial desarrollo de la sonoridad, se inscriben plenamente en la búsqueda de lo sagrado. Oida valora así el acontecimiento realizado en las ruinas de Persépolis:

Siendo la lengua de *Orgbast* una invención, el actor no tenía necesidad de referirse a un código particular, podía abordar la pieza como le pareciera. Si los personajes se relacionaban de una manera humana y verdadera, la acción parecía dotada de una resonancia universal. Este sentimiento provenía del lugar excepcional de la representación. Hacer el papel de un rey frente a la sepultura de un rey verdadero muerto hace miles de años, me hacía consciente de la extensión de mis palabras en el tiempo, hacia el pasado y el futuro a la vez. Mis palabras no se limitaban por el espacio ni por el tiempo. Viajaban libremente bajo la bóveda del cielo. Entonces comprendí por vez primera lo que Peter entendía por un teatro “sagrado”. [...] Representar la historia no es suficiente; hay que mirar también en otras direcciones. Si uno levanta la cabeza, percibe la inmensa extensión del

universo. Si uno la baja, es la realidad social cotidiana lo que mira, con su cortejo de problemas sociales, políticos y económicos. Entre estos dos mundos, el teatro debe establecer un puente. Un actor debe tener conciencia de la realidad del universo tanto como de la vida cotidiana. [...] Con la etapa iraní de nuestro recorrido teatral, estábamos preparados —pienso— para crear un género teatral tendiente a religar estas dos realidades.

En el camino de ese teatro que pretende ofrecer toda la gama de la experiencia humana, están los cien días de travesía por África para verificar el poder comunicador del “teatro tosco”, desarrollar un trabajo esencial sobre el ritmo y afinar la improvisación (*The Carpet Shows*), no sólo como herramienta sino como principio estético del grupo.

Durante este periodo de investigación del teatro “tosco”, sentí cómo yo mismo me convertía en un “actor tosco”. Al principio, seguía trabajando como un actor tradicional. Jamás me sentí a gusto teniendo que entrar bruscamente al espectáculo, frente a los ojos de un público sentado a mi alrededor. Sentía la necesidad de esconderme tras las cortinas antes de entrar a escena, me parecía que tenía que existir el “misterio” del actor. Peter dice que esa visión del actor es válida para las culturas y las épocas que poseen una fe sólida en los poderes de los seres divinos. En esas situaciones, cuando el actor representa no es percibido como un ser humano ordinario. Por el contrario, es poseído por un dios y se convierte en su representante sobre la escena. El escenario mismo se convierte entonces en un lugar sagrado, separado de la vida cotidiana. Hoy día, este elemento sagrado ha desaparecido. El actor ya no es un ser aparte. El actor no se diferencia en nada de la multitud espectadora, hasta el momento en que avanza y se mueve. Es entonces cuando se convierte en actor. [...] En África no había cortinas, ni camerinos, ni escenarios, ni telones. Sólo un tapete tendido sobre el suelo. Los actores se sentaban cerca del tapete, entre el público, y de pronto, al entrar al tapete comenzaban a representar. Por tanto, fui forzado a abandonar mi vieja costumbre de preparar la ilusión a representar antes de entrar a escena. Me bastaba con crearla en el momento mismo de representar, sin preparación alguna. Ese trabajo terminó por darme confianza en mi capacidad para tocar al público incluso cuando no existe un lenguaje común. Desde entonces, aun cuando trabajo sobre un es-

cenario europeo, ya no tengo necesidad de un esquema fijo cuando represento, soy capaz de improvisar cuando hace falta, y he adquirido la habilidad necesaria para reaccionar ante una situación nueva o inesperada, a todo aquello que puede suceder en un espectáculo. He aprendido a ser un actor tosco.

Un último recorrido por la Unión Americana y la representación en Brooklyn de la primera versión de *La conferencia de los pájaros* cierra esta odisea experimental que nutrirá al CIRT y a algunos ex colaboradores como Arby Ovanessian y Andrei Serban. La gira americana y el intenso contacto con el Teatro Campesino de Luis Valdez resultan el paso definitivo hacia la consecución de ese "teatro inmediato", que no excluye los anteriores y se afirma como la antítesis definitiva del "teatro mortal", quizás el más claramente expuesto en *El espacio vacío*. Sin lugar a dudas, es Georges Banu quien mejor ha podido asir en la prisión de las palabras la elusiva cualidad de este teatro:

Me llevó tiempo y sobre todo una experiencia prolongada de espectador atrapar el sentido de ese *teatro inmediato* que en *El espacio vacío* se presentaba como el modelo buscado por Brook. Me parecía desprovisto de esa fuerte identidad, señalable, que poseía el *teatro sagrado* y sobre todo el *teatro tosco*. ¿Qué era ese teatro inmediato? ¿Una síntesis? No, un movimiento. Una alternancia de contrarios. Éste se definiría no por una acumulación de propiedades, sino por un dinamismo sabiamente entretelado.

La búsqueda de la totalidad

Movilidad, dinamismo, vitalidad; en estas palabras se encierra el afán de un flujo que sobre el escenario rinda cuenta cabal de la aventura humana, el intenso equivalente del pasmoso flujo de la vida. En *Threads of Time*, su libro autobiográfico, Peter Brook señala justamente la dificultad de esa intermitencia largamente cultivada.

El problema más agudo que enfrentábamos yacía entre aquello que yo calificué en *El espacio vacío* como lo tosco y lo sagrado. ¿Cómo podíamos combinar el humor crudo con esa misteriosa cualidad del silencio que encontramos en ciertos momentos de nuestros viajes?

Nada es máspreciado que la risa, pero ésta puede empobrecer y confundir tanto como libera. Al paso de los años, conforme íbamos de los temas serios a los cómicos, tratamos de descubrir cómo atravesar esa barrera, cómo capturar la engañosa inocencia de una fábula; pues en la fábula, mientras más profundo es el significado, más ligera es la forma en que se cuenta. [...] Un bailarín balinés nos visitó alguna vez en el Bouffes y nos mostró algo que nunca antes habíamos presenciado. Al principio, a los experimentados viajeros culturales en que nos habíamos convertido nos parecía familiar lo que hacía; mientras bailaba, daba la impresión de estar poseído, su respiración cambiaba, su cuerpo se transformaba y parecía habitado por algún extraño poder demoníaco. Esto no era ninguna sorpresa. La revelación vino un instante más tarde cuando se dirigió hacia el público con la sencillez y familiaridad de un *clown*, mientras hacía chistes burdos, referencias de actualidad e insinuaciones obscenas. En un momento determinado podía ser un aldeano entre los aldeanos y, a la siguiente respiración, retraerse otra vez hacia una especie de trance total y atemorizante posesión. Encontrar el secreto de esa tersa transición se convirtió en nuestro objetivo.

La conquista de esa imperceptible alternancia entre una condición y su aparente contrario dota al trabajo teatral de Peter Brook de una visión de totalidad no circunscrita a una definición única, sino a una complejidad abierta acorde con la ambigüedad gustosamente cultivada por el director. En su visita reciente a México, Yoshi Oida concedió una entrevista a un joven periodista. Cuando éste le preguntó sobre sus preferencias actorales, en qué género se sentía más cómodo, Oida contestó: "Ya no vivimos en el siglo XVIII. No existe ya esa división entre lo trágico y lo cómico. Yo trato de hacer un teatro vivo. Si hay vida sobre el escenario, habrá tragedia y habrá comedia. Y lo que es más interesante todavía, es que el mismo suceso que para alguien es trágico, para otro será muy cómico". La amplia visión del ser humano que presentan los mejores espectáculos de Peter Brook comprueba orgánicamente su extraordinaria rectificación en cuanto al efecto producido por el teatro: "La catarsis no ha sido nunca una purga emocional, sino un llamado a la totalidad del hombre".

La aspiración a la globalidad parece estar presente también en la insistencia de Brook, una vez pasada la euforia cosmopolita de los años setenta, en la variedad racial de sus actores. Mucho se

ha discutido sobre el carácter transcultural de la experimentación brookiana y de la composición pluriétnica de su compañía. La desconfianza expresada por Marvin Carlson en cuanto a la dificultad de empresas como la de Brook y el Théâtre du Soleil, planteadas desde el territorio de una cultura dominante, se suma a los reproches de condescendencia, “falso primitivismo”, excesiva simplificación e, incluso, de vanguardia trasnochada, que el CIRT, a lo largo de su existencia, ha recibido de críticos tan importantes como Robert Brustein. Durante los años setenta, es cierto, Brook insiste en la búsqueda de una comunicación universal que trascienda las diferencias culturales. A pesar de los grandes logros obtenidos en el dominio de las formas del lenguaje corporal y sonoro, la experiencia dejó en claro sus posibles limitantes, como parece reconocerlo el propio Brook al realizar *El jardín de los cerezos* con un elenco exclusivamente europeo o algunas obras con elencos totalmente africanos. Durante su estancia en México, Yoshi Oida reconocía también estas infranqueables barreras culturales y ejemplificaba con la capacidad de los actores orientales y africanos para comprender e interpretar historias y personajes míticos o sagrados, y su incapacidad, confrontados con los europeos y americanos, para representar la vida ordinaria tal como se presenta en el drama chejoviano. Sin embargo, la insistencia de Brook en un elenco internacional expresa, en justa convivencia de contrarios, la posibilidad de presentar sobre el escenario una visión de la humanidad en todo el colorido de sus razas y la amplitud de las manifestaciones de su espíritu.

— “El teatro es la vida”

“Toda forma es mortal. No existe forma alguna, comenzando por nosotros mismos, que no esté sometida a la ley fundamental del Universo: la desaparición. Es maravilloso. Toda religión, todo conocimiento, toda sabiduría acepta el nacimiento y la muerte.” A diferencia de las teatralidades influidas por la vanguardia pictórica, que tienden a despreciar las leyes de la naturaleza creando mediante la forma una realidad autónoma, el teatro de Peter Brook tiene como objetivo “reencontrar la naturaleza, pero condensada, reducida a su esencia”. Estas últimas palabras pertenecen a Georges Banu, quien ha subrayado como pilares del discurso teórico de Brook las “metáforas de lo viviente” (el texto como carbón, el teatro como

estómago, la escritura sobre el agua y un largo etcétera) y los “epítetos de lo esencial” (lo verdadero, lo justo, lo orgánico, lo natural). Esta obsesión por lo vivo (“la única justificación de la forma es la vida”) determina la furiosa inserción en el presente del teatro de Peter Brook, una inserción que un crítico formado en la dialéctica como Bernard Dort consideraba una flaqueza. Para Brook, “una experiencia teatral que viva en el presente debe estar en íntima relación con el ritmo de su tiempo”, un tiempo donde “hay que aceptar que la tosquedad está más viva que lo sagrado”. Como se desprende de estas afirmaciones, la vitalidad de la experiencia teatral no depende exclusivamente de la íntima cualidad del producto espectacular, sino que requiere también una clara sincronía con la apertura y el estado de salud de sus espectadores e, incluso, de sus críticos.

Hoy día —aseguraba Brook desde su primer libro— resulta difícil ver un teatro vital y necesario que no esté en desarmonía con la sociedad, que la desafíe en lugar de celebrar sus valores aceptados. Sin embargo, el artista no tiene como misión acusar, disertar, arengar y menos aún enseñar. Desafía de verdad a los espectadores cuando es el aguijón de un público que está decidido a desafiarse a sí mismo. Complace auténticamente al público cuando es el portavoz de ese público que tiene motivos para el regocijo.

El camino hacia adelante del teatro posbrechtiano pasa entonces, para el director inglés, por la eliminación de lo que en Brecht era juego y complicidad del espectador con una teatralidad autoconsciente, para ir en busca de una confrontación directa con las formas esenciales de la vida. A diferencia de la puesta en escena brechtiana, que acentuaba el contraste entre ilusión y realidad, ficción y verdad, el espectáculo brookiano tiende a desaparecer las fronteras para descubrir lo que es orgánico y verdadero en el universo concentrado de la escena. Invirtiendo el provocador guiño de la estética brechtiana, Brook escribe en *The Shifting Point*: “la única diferencia entre el teatro y la vida es que el teatro es real”. Ahí, la vida resulta más intensa y legible.

El tapete que acompaña al grupo internacional en su periplo africano y reaparece sobre el escenario del Bouffes du Nord se convierte en la metáfora auténtica de un teatro que es “vida concentrada”. La fascinante fluidez conseguida por sus actores constituye la

prueba suprema de “un arte de representación [que] es vida a la que se ha quitado lo moroso”.

“El vacío es todopoderoso...”

Aquello que define la realidad de una habitación, por ejemplo, es el espacio vacío delimitado por el techo y los muros, no el techo y los muros por sí mismos. La utilidad de un cántaro de agua reside en el vacío donde el agua puede albergarse, no en la forma del cántaro ni en la materia con que está hecho. El vacío es todopoderoso porque puede contenerlo todo. Sólo en el vacío se vuelve posible el movimiento. Todo ser capaz de hacer de sí mismo un vacío donde los otros puedan penetrar libremente puede convertirse en el maestro de todas las situaciones. El todo dominará siempre a la parte.

Este principio de *El libro del té* de Tenshin Okakura, citado por Yoshi Oida, podría definir la esencia del pensamiento y la estética brookianos.

“El silencio verdadero contiene potencialmente todo”, añade el director para quien “el teatro comienza y termina siempre con una cavidad de vacío que es un espacio puro y un gran silencio”. Esta idea medular, ejemplificada siempre en relación con las convenciones escénicas que son posibles “dependiendo de la ausencia de formas”, determina también la relación de Brook con la materia dramática. A pesar de las declaraciones del propio director (“trabajo siempre a partir de un texto —modificable— y de un elenco”), a lo largo de los años su característica movilidad ha variado sustancialmente su acercamiento a los textos dramáticos. Si algunos críticos como Kenneth Tynan y Robert Brustein insistían antaño en que el talento de Brook sólo podía expresarse a través de los grandes dramaturgos, sus adaptaciones de materiales no dramáticos (desde luego con la brillante colaboración de Jean-Claude Carrière) y alguna obra maestra a partir de la improvisación y la investigación de campo (*El hombre que...*) han venido a confirmar el pragmático aserto brookiano de que lo que importa no es el punto de partida, sino “la calidad de la experiencia obtenida”. Para Brook, quien suele comparar el texto preexistente con un carbón, el texto no interesa como una manifestación cultural o histórica sino como un impulso de vida, como la chispa que el director y los actores deben avivar

valiéndose de cualquier medio. El director capaz de suprimir la orquestación de Bizet para *Carmen* o de reescribir partes enteras de *La tempestad*, no modifica una línea en otras obras del propio Shakespeare o sigue al pie de la letra las acotaciones de *¡Oh, los días felices!*, consciente de que “la obra de Beckett es el todo”.

Independientemente del grado de intervención sobre la materia dramática, la densidad de vida que el director aspira a crear sobre el escenario sólo puede existir a partir de ese “vacío” que se expresa, en términos dramáticos, como la aspiración a la no interpretación del texto. Entre el director intérprete y el creador absoluto, Brook sostiene una tercera posición. A diferencia de aquellos que “leen” la obra a la luz de sus propias concepciones o análisis críticos, el director inglés asentado en París aspira a “abrir” la obra para que todas las lecturas sean posibles. “La obra —señala Brook— es el significado.” El ideal democrático de Brook, donde cada espectador obtiene sus propias conclusiones, permite, según Georges Banu, “el verdadero teatro popular”, es decir, no un teatro para las masas sino otro que “no excluye a nadie de la posibilidad de comprensión del espectáculo y donde todos aprovechan la presencia de los actores”.

Sin embargo, así como Yoshi Oida señala que una “concentración abierta” puede ser la perdición del actor principiante, esta apertura del texto que ofrece atractivos tanto al espectador más exigente como al menos preparado es, como lo reconoce Brook, el punto más difícil de alcanzar. “Si se deja hablar a una obra puede que no emita sonido alguno. Si lo que se desea es que la obra se oiga, hay que sacarle el sonido.” Para ello, el grupo debe sumergirse en el proceso de trabajo guiado por esa “corazonada amorfa” y, cuando las formas comienzan a surgir, eliminar todo lo que pertenece al director o al actor y no a su relación profunda con la obra. Sólo así podrá surgir una forma orgánica. “Porque la forma no son ideas que se imponen a la obra, es la obra iluminada, y la obra iluminada es la forma.” Para Brook, el trabajo del director encierra enormes peligros cuando se concibe como un arte y no como una “herramienta”. “Lo que importa no es la chistera, sino lo que sale de ella. Como director, su responsabilidad es no expresarse a sí mismo.” Mago de la escena, en sus mejores espectáculos el director logra desaparecer detrás de su obra. Como lo indica brillantemente Mark Fisher, “un espectáculo de Brook no se distingue por la presencia del director, sino justamente por su ausencia”. La paradoja

de esta otra forma de expresión había sido ilustrada ya por el propio Brook desde *El espacio vacío*: “El director de orquesta no hace la música, la música lo hace a él”.

El espacio

Hemos descrito ya la síntesis de tradición y las aportaciones características de la vanguardia en el espacio que desde 1974 alberga al grupo dirigido por Peter Brook. Hablando de *Timón de Atenas*, el primer espectáculo del CIRT presentado en el Bouffes du Nord, Oida describe la influencia que sobre el espacio ejerció el viaje a África.

Cuando Peter representa la obra en el Bouffes du Nord, se apoya en uno de los principios descubiertos en África: colocar el área de representación al mismo nivel que la primera fila de espectadores. Los miembros del público tendrán así la impresión de que la acción tiene lugar entre ellos. Por razones de visibilidad, las filas se elevarían sucesivamente hasta el fondo. Pero si es importante situarse en medio del público, es extremadamente difícil, como lo descubrimos en África, actuar para un público que te rodea por todas partes. Tres cuartos de círculo es el máximo posible. Así concebimos el espacio en el Bouffes du Nord: un espacio de tres lados con la primera fila al mismo nivel que los actores. De esta manera, el público está situado ligeramente más arriba que la acción, en lugar de estar más abajo y tener que levantar la cabeza hacia el escenario, lo cual crea una relación completamente distinta entre el público y los actores. No teníamos ni escenario ni prosenio. Para decirlo de otra manera, el área de representación no constituía un mundo separado de la sala. El público y la representación comparten un mismo espacio, un mismo mundo.

La arquitectura que alberga al espectáculo influye definitivamente en la calidad del vínculo que el espectador establece con la representación. Antes de conocer siquiera el que habría de ser su teatro, Brook sabía que esa calidad no tiene que ver con la comodidad, que “desnaturaliza algunas veces la vitalidad de la experiencia”, ni con la belleza: “No siempre un hermoso local es capaz de originar una explosión de vida, mientras que un local fortuito puede convertirse en una tremenda fuerza capaz de aglutinar a

público e intérpretes”. El énfasis, como siempre, está puesto en el contacto que ese local permite establecer con el espectador, quien, tanto como los actores, requiere un espacio sugerente para la imaginación, placentero y seguro, que le permita abrirse y gozar de la experiencia.

La puesta en escena

Como lo ha señalado Georges Banu, el director es para Brook el guía que conduce al grupo “de la pre-imagen al acontecimiento”, que “estimula el apetito explorador del equipo para convertirse luego en guardián de la obra, pues una y otra vez estimula al grupo y verifica sus descubrimientos”. En el siglo XVIII, Sebastian Mercier había establecido ya el perfil del futuro director de escena como mediador entre el comediante y el autor: “un poder intermedio entre ellos que diga a uno ‘el amor propio te ciega’ y al otro ‘esto es lo que vale la pena ser representado frente al público’”. El director, que, según Brook, debe saber combinar la laxitud del pez con la fuerza del oso, verifica a la luz de la obra la pertinencia de los descubrimientos del grupo y elimina todo lo que pertenece a la experiencia inmediata del actor. “Creo que más bien nos preparamos mediante las sucesivas opciones que rechazamos hasta que la verdadera solución, que había estado siempre ahí, surge de repente.” Trabajando por ausencia (aunque el olfato teatral del director sabe muy bien cuándo imponer sus propias soluciones), resulta difícil delinear las características de la puesta en escena brookiana porque, a decir verdad, éstas no residirían tanto en las formas (cambiantes según el universo representado) como en la calidad de vida, difícil de describir objetivamente pero sin la cual, según el propio Brook, “las formas pierden su significado, se corrompen y sólo atraen a las moscas”. Pese a ello, y lejos de haber definido un universo personal, a la manera de un Kantor o un Wilson, hay una clara identidad brookiana caracterizada por una sencillez —nunca ascetismo— y, en opinión de Banu, un gusto por lo concreto que se expresa en la materialidad y las texturas orgánicas. Siguiendo la línea establecida por Brecht, los elementos escenográficos, de vestuario o utilería, no pretenden describir por completo ni simbolizar la realidad representada. La solidez de los objetos reales y la sugestiva presencia de los elementos naturales (la arena de múltiples produc-

ciones, el agua, el fuego) aportan una sensualidad —de claro tinte oriental— que acrecienta la percepción física del espectador, y su selecta cualidad esencial resulta fundamental para conseguir la densidad de la realidad presente sobre el escenario. A la sensualidad material, que trasciende los estrechos límites del naturalismo, habría que añadir también la presencia regular de la música, cuyos ejecutantes suelen integrarse al espectáculo, y una claridad que pone el todo a la vista del espectador e, incluso, que en múltiples ocasiones deja al público visible iluminando tenuemente la sala. En otra paradoja típica del gran director, las convenciones escénicas se multiplican hasta dar la impresión, gracias a la decantada pureza con que se emplean, de haber desaparecido. La presencia del misterio no estriba jamás en un artificio espectacular sino en la potencialidad sugerente del espectáculo.

El trabajo con los actores

A lo largo de los años, Brook, el hombre que como Brecht suele pasar por encima de cualquier obstáculo —así sean sus propios planteamientos— en aras de la eficacia del espectáculo, ha llegado a la conclusión de que “nada es más importante en el teatro que la gente que lo compone”. Al instalarse definitivamente en Francia, el director estableció las condiciones de trabajo en un clima favorable a la experimentación y la continuidad más allá de la presencia permanente de algunos colaboradores. Lejos de la idea cerrada de un grupo, Brook ha creado una atmósfera de confianza, cordialidad, “quietud”, que favorece la disciplina creativa, a la que son bienvenidas las nuevas presencias y a la que vuelven, después de ciertos respiros personales, los miembros estables del grupo. Al conocer a los actores del CIRT, llama la atención la íntegra personalidad de cada uno de ellos y la intensa actividad que desarrollan de manera independiente.

A pesar de las peculiaridades de sus elencos, Brook jamás se sacrificó a una ingenua fe en las virtudes universales o en las capacidades artísticas de todo individuo, como fue frecuente en los años setenta. Proveniente de la mayor tradición actoral del mundo —cuyos adeptos, como indica Lluís Pasqual, “tienen la Biblia en casa, hacen teatro de lunes a sábado y los domingos cortan el pasto”—, Brook exige la solvencia profesional de sus actores en convivencia con la ansiedad de descubrimiento que lo caracteriza a él.

Yo busco en el actor esa pureza que aparece cuando se abre. Después, le exijo que aporte alguna cosa. No me gusta trabajar con los principiantes que llegan diciendo: “Me pongo en sus manos”. Me pregunto: “¿Por qué?” Eso no me interesa. No me parece que se pueda tener una relación sana con alguien que te dice: “Estoy dispuesto a todo. Soy un instrumento en sus manos”. Ese tipo de argumentos ni me conmueve ni me convence. Por el contrario, yo quisiera un tipo de actor que aporte los medios que lo han marcado, un actor cicatrizado de manera positiva por las experiencias. Exactamente como cuando uno sube una montaña; se busca compañeros que hayan sido marcados por las experiencias vividas. Uno no ataca los Himalaya con principiantes. Necesito entonces una mezcla: el actor que posee los medios que le otorga la experiencia y que, al mismo tiempo, no ha perdido su pureza. Esto no es algo fácil de encontrar. Si uno tiene actores sin experiencia, la cosa no es interesante. Y los grandes profesionales, muy orgullosos de su profesionalismo y su capacidad, sin esa inocencia y esa apertura, tampoco me satisfacen.

La relación con el actor es entonces un intercambio, un intercambio de aproximaciones a la realidad contenida en el espectáculo.

De la misma manera que el Rey Lear no puede penetrar más allá de un cierto punto, porque siendo rey hay cosas que no puede ver y no puede entender y tiene necesidad del Bufón que le permite entender lo que no puede entender y ver lo que no puede ver, como director de escena necesito del actor para entender lo que no puedo entender y ver lo que no puedo ver; y lo que impide que esto se vuelva desorganizado y anárquico es que trabajamos sobre una obra, una gran obra.

Este intercambio, cuyo objetivo —nuevamente— no es la imposición de ideas o el hallazgo de soluciones, sino la creación de una organicidad que recorra la obra entera, exige un delicado procedimiento donde “una sola palabra fuera de lugar puede bloquear el proceso creativo del actor” y donde “la labor directora consiste en captar a dónde desea llegar el actor y qué le impide alcanzar sus objetivos”. Haciendo un balance de su trayectoria de trabajo, Brook afirma en *Threads of Time* que “el director toma mucho tiempo en dejar de pensar en términos del resultado que desea y concentrarse en cambio en descubrir la fuente de energía en el actor, de la cual

pueden emanar los impulsos verdaderos". Desafiando las nociones mecánicas del naturalismo, Brook es —en opinión de Banu— "adversario de lo psicológico y partidario de lo íntimo". Con mayor flexibilidad que las teatralidades antinaturalistas, para él el origen de estos impulsos puede ser tanto un movimiento interno como una forma externa que modifica la actitud total del actor. De hecho, estos principios no son excluyentes, como lo demuestra el rico tratamiento del habla dónde se sintetiza la gran tradición inglesa y la experimentación sonora de la época de *Orghast*. Así, el actor llega a la palabra como resultado de un complejo impulso vital, pero "se dan casos en que los grandes actores llegan aún más lejos si ensayan las palabras y escuchan al mismo tiempo los ecos que despiertan". Abrevando en todas las fuentes —como Brecht— para descubrir procesos y técnicas que le permitan alcanzar sus propios objetivos, el actor brookiano ha hecho de la organicidad y la fluidez (facilitada puesto que no se detiene en énfasis interpretativos) sus principales divisas. "El esfuerzo —dice Brook— sólo es útil cuando conduce a una zona misteriosa del no esfuerzo."

La actoralidad brookiana se sustenta en el mismo principio de vacío que rige al texto y las formas escénicas. El trabajo del director "es demoler, remover ladrillo por ladrillo en los músculos, las ideas y las inhibiciones del actor, todo aquello que interfiere entre él y su papel, hasta que un día con una gran corriente de aire el personaje lo invade por todos y cada uno de sus poros". Cercano en apariencia a la organicidad naturalista, el tratamiento de los personajes se diferencia sin embargo claramente de la vida de todos los días. Para Brook, como para muchos otros grandes directores, existe

una regla de oro. El actor no debe olvidar nunca que la obra es mayor que él. Si cree que puede capturarla, la cortará a su medida. Si respeta en cambio su misterio —y en consecuencia el del personaje que hace— como algo más allá de su alcance, reconocerá que sus sentimientos son una guía muy engañosa. Se dará cuenta de que un director agradable pero riguroso puede ayudarlo a distinguir entre las intuiciones que pueden llevarlo a la verdad y las emociones que son autocomplacientes.

Brook ha insistido a menudo en la importancia del proceso, pero su praxis comprueba, con no menor insistencia, que ese proceso tiene que exponerse frente al público para considerarse un experimento

concluido. La actoralidad planteada por él implica también el trabajo de retroalimentación con el espectador, que sostiene en el producto terminado la vitalidad de los impulsos que le dieron vida. Brook exige por tanto tres fidelidades del actor: la fidelidad a sí mismo, es decir, "la concentración que es fuente de inspiración"; la fidelidad al compañero, "al cual hay que adaptarse", y la fidelidad al público, "al cual hay que abrirse". La intensa relación con el espectador, que "influye sobre los actores por la calidad de su escucha", hace que el actor brookiano, a pesar de su inmensa carga de sinceridad, no se abandone definitivamente a la ficción. Como señala Georges Banu, Brook ha hecho del contador de historias medio-oriental el modelo mental de su actor. A medio camino entre la identificación y la distancia, el contador de historias es la voz de una comunidad a la que reúne y atrapa, desplegando todos los recursos de la teatralidad, para relatar sucesos, presentes o lejanos, pero siempre ligados a su propia experiencia. Ese narrador capaz de encarnar a todos sus personajes, sean viejos o niños, mujeres u hombres, que salta dentro y fuera de *su* historia, la comenta y la hace avanzar con el fin de mantener ininterrumpida la atención del público que lo alimenta.

— La improvisación

La capacidad de transformación de Peter Brook, su desarrollo del lenguaje teatral y el desprendimiento de lo adquirido sólo son comparables con la vertiginosa trayectoria de Pablo Picasso, artista al que el director de escena se refiere con frecuencia. En su discurso teórico, Brook ha insistido una y otra vez en la libertad de la creación y la inexistencia de métodos. Sin embargo, en la práctica de los últimos treinta y cinco años ha cultivado sistemáticamente esa capacidad de apertura, su característica movilidad. En el programa esbozado a principios de los años sesenta y en los ejercicios realizados en talleres impartidos por miembros del CIRT, es evidente la importancia atribuida a las formas de desaprender y al entrenamiento de la espontaneidad, por curioso que esto suene. La espontaneidad, la prueba contundente de un teatro vivo, ha sido pacientemente conquistada por el grupo internacional mediante su más cara herramienta artística: la improvisación. Desde la época de los viajes y hasta el día de hoy, es ésta la forma de acercarse a un texto, o incluso,

a la creación total del espectáculo. En fases más avanzadas del trabajo, el grupo suele romper el proceso de ensayos en el teatro y salir a distintos ámbitos para verificar, sin la ayuda de los elementos preparados para el espectáculo, la capacidad adquirida para contar su historia a través del puro juego actoral. Improvisar, sugiere Banu, "es entrenarse para 'estar listo para lo imprevisto', saber lograr el vacío para volverse dispuesto. Estar listo quiere decir estar entrenado y abierto. Lo adquirido y el instinto, la regla y la libertad. Brook se niega a ser prisionero de una u otra. Es su coexistencia la que le interesa". En efecto, los actores del CIRT están muy lejos del juego por el juego, tan común en tantos espectáculos del final del siglo XX; del juego que se torna en evasión y complace, por tanto, a grandes franjas de un público mortal. Cuestionado al respecto por Fernando de Ita, el director de escena aclara:

Estamos hablando del juego en el sentido lúdico de la palabra, y es importante darle otra connotación. Jugar es para nosotros también una disciplina externa e interna, un método de trabajo. Una realidad que se logra plenamente en la irrealidad. [...] El teatro, sí, es el hombre. El hombre en tanto que es un ser cuya naturaleza le permite, además de vivir el mundo, imaginarlo. No vivir en la fantasía sino en la intuición de lo que es realmente cierto. Hablando de los actores, esta intuición es la piedra de toque de su trabajo. En la calle, un hombre falso puede pasar por sincero. En el teatro, hasta el hombre sincero debe esforzarse por resultar verídico. En el teatro no se puede mentir.

Herramienta, disciplina y método de trabajo, la improvisación es también el principio estético de Peter Brook. "Todo nuestro trabajo gira en torno a esta pregunta: ¿de qué manera es posible introducir la forma sin destruir la improvisación?", comenta el director, para quien el equilibrio entre el carácter fijo y la libertad de la representación encuentra su metáfora más exacta en una carrera deportiva preparada de manera rigurosa durante el periodo de entrenamiento.

No existe en el esquema táctico ninguna libertad. Pero este guión que determina todo no impide improvisar en el momento mismo del acontecimiento. Al momento de la carrera, el corredor se compromete a fondo con todos los demás. En el instante de la representación, el actor entra en la estructura de la puesta en escena, él tam-

bién se compromete a fondo, improvisa al interior de líneas bien establecidas y puede, como el corredor, ver surgir frente a sí los incidentes imprevistos.

Una vez más, la totalidad se presenta como horizonte utópico para el viejo sabio del Bouffes du Nord, quien no deja de observar la futilidad inherente al intento: "El entrenamiento de un actor es como el de un samurai: puede tomar años y conduce a un repentino enfrentamiento. La única regla es que uno nunca está preparado para las situaciones que enfrenta verdaderamente".

Todo lo que es posible

Como hemos señalado, el público completa y verifica la creación. Cuando Jerzy Grotowski, quien impartió un taller preparatorio para los actores de *US*, afirmaba que la relación director-actor-espectador le resultaba demasiado indirecta, el empírico director inglés contestaba señalando las tentaciones del teatro como vehículo: "El público es siempre un desafío sin el cual la representación sería una impostura".

Durante su largo proceso de investigación y trabajo con el grupo internacional, más que el afán transcultural de descubrir en los actores lo que es común a todos los seres humanos, la búsqueda de Brook se ha enfocado a la creación de un teatro legible para todas las personas, independientemente de sus condicionamientos culturales. La palabra transparencia resume esta aspiración. Para el veterano director, la prueba de fuego de la vitalidad de un espectáculo (y el CIRT suele someterse a ella antes de cualquier estreno) es su enfrentamiento con un público adolescente, pues éste carece de prejuicios artísticos y responde a un único criterio: el espectáculo mantiene su atención o no. Haciendo a un lado los aspectos exteriores del hecho teatral, la concentración absoluta de la estética brookiana se coloca en la intensa relación actor-espectador. "He descubierto que el verdadero interés reside en otra parte, en el acontecimiento mismo tal y como sucede a cada instante, e inseparable de la respuesta del público."

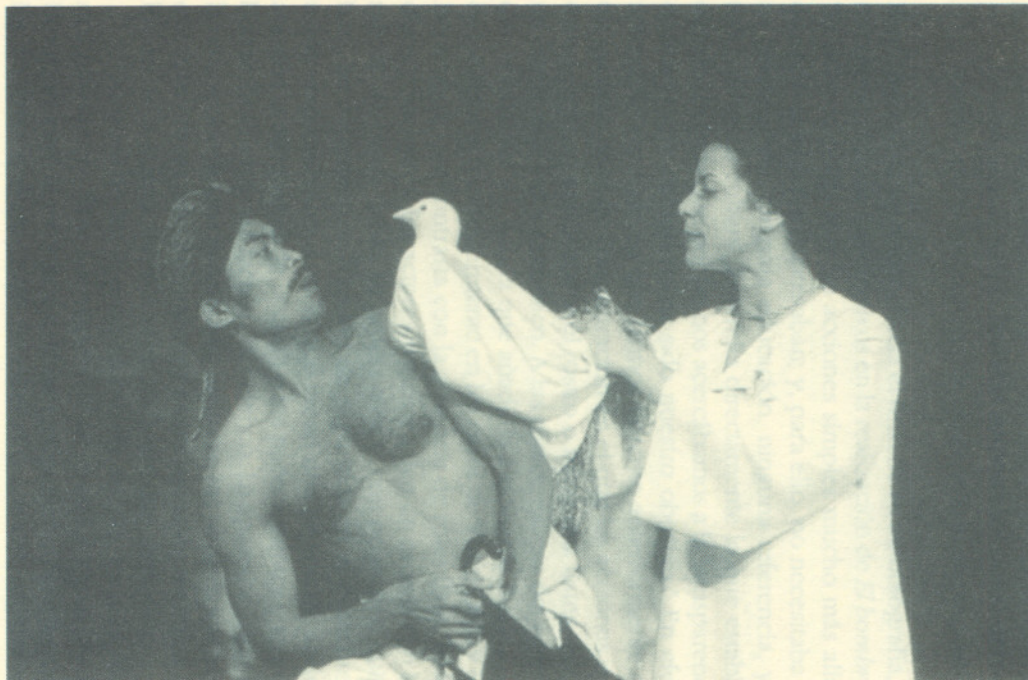
Al mismo tiempo, la totalidad entretejida sabiamente sobre el escenario dispensa satisfactores al espectador más exigente, como lo confirman las palabras que Jan Kott escribió a propósito de *Carmen*:

En el curso de los últimos veinticinco años el teatro ha repetido rituales robados de los cinco continentes. [...] Sobre la escena vacía, casi incendiada, Brook ha devuelto por un instante al lugar del teatro el *sacrum* y el arca perdidos que son comunes a todos nosotros. [...] *Carmen* de Peter Brook tiene el más raro de los valores: la perfección. La perfección es lo más difícil de describir que existe. La perfección significa, por el hecho mismo de existir, todo lo que es posible.

El propio artista reconoce, hacia el final de su autobiografía, la plena consecución de sus objetivos en la realización de *El hombre que...* "El público podía leer las acciones simples mucho más allá de lo que aparentemente expresaban; y, para ello, no necesitaba ninguna preparación, ninguna educación, ninguna referencia, y sobre todo, ninguna cultura. Entendía directamente lo que estaba sucediendo. Parecía que por fin nos acercábamos a la transparencia que durante tanto tiempo había sido nuestro objetivo." En efecto, el admirable espectáculo que hemos descrito anteriormente alcanza un máximo nivel de concentración en el que las acciones realistas, como caminar, enjabonarse el rostro o mirar una llama, adquieren un entrañable valor simbólico. A las características del espectáculo que señalamos ya, habría que añadir la alucinante fluidez emotiva de los actores (particularmente en los casos de Yoshi Oida y Maurice Bénichou), que contrasta con la ausencia de roles fijos. Todos médicos y pacientes, los actores entran y salen de escena con la naturalidad de quien habita su propia casa y, con ponerse o quitarse la bata, se sumergen en fracción de segundos en el dramático fragmento representado, con lo que crean una espiral de acción que acentúa la relatividad de la salud o los padecimientos y termina por borrar las diferencias raciales del elenco. La aparente supresión de las convenciones escénicas, que incluyen los oscuros inicial y final, conduce, en un acto de auténtica prestidigitación teatral, a la disolución de la puesta en escena en su fascinante dinámica.

Después de las puestas en escena de *¡Oh, los días felices!*, *Je suis phenomén*, *Don Giovanni* y la obra sudafricana *Le costume*, Brook anunció la realización de un esperadísimo *Hamlet* para finales del simbólico año 2000. La escenificación del original inglés, a diferencia de los Shakespeares realizados hasta ahora en Francia, parece responder a los señalamientos de críticos como Albert Hunt y Geoffrey Reeves, que añoran la confrontación del gran maestro con las obras cumbres de la cultura occidental, y en su propia len-

gua. La fecha elegida para enfrentar la obra por antonomasia parece indicar también la consumación definitiva de la prolífica carrera artística de Peter Brook, el hombre que ha comprobado sobre los escenarios del mundo entero lo que, según Italo Calvino, es la primera declaración de Lucrecio en *De rerum natura*: "que el vacío es tan concreto como los cuerpos sólidos".



La conferencia de los pájaros, de Peter Brook. Foto: Marc Enguerand.

FUENTE: Avignon 50 Festivals, Éditions locales de France, Actes Sud, 1996, p. 180. 1979.



El Mahabharata, espectáculo de Peter Brook. Foto: Contrepoint-Georges Méran.

FUENTE: Avignon 50 Festivals, Éditions locales de France, Actes Sud, 1996, p. 186. 1985.

VII. El dolor de la lucidez:

Peter Stein y la Schaubühne de Berlín

“Lo que para los años cincuenta fue el TNP o para los sesenta el Piccolo Teatro de Milán, posiblemente lo será para los setenta la Schaubühne de Berlín Oeste [...] La Schaubühne no sólo es un gran teatro de vanguardia, sino que es, al mismo tiempo, un teatro con absoluta preocupación social.” Este profético aserto de Ricard Salvat, que habría de verse cumplido al concluir la década gracias a las acabadas escenificaciones de Peter Stein, ponía en evidencia, sin embargo, el fin temporal de la experimentación escénica y la absorción de las conquistas de la vanguardia en el tronco firme de la tradición teatral. Pero la afirmación del crítico catalán quizá confunde, pues el lenguaje espectacular generado en la Schaubühne poco tiene que ver con la vanguardia, como lo afirmaría años más tarde el propio Stein: “No se puede pensar que exista un método para nosotros, no somos Eugenio Barba ni Grotowski; venimos todos del teatro tradicional alemán, del que salimos para preguntarnos qué es lo que se puede conservar del viejo teatro y qué es lo que hay que cambiar o rehacer; o sea que tenemos una concepción reformista que se refleja también en nuestra preparación”. En realidad, el practicado por los entonces jóvenes alemanes fue un teatro con un pensamiento tradicional, no por ello limitado, y apoyado en la muy sólida tradición actoral y autoral germana: “...hemos tratado de someter a discusión la función del actor, sin cortar todos los lazos con el pasado, tratando de volver a encontrar las posibilidades de una tradición, porque estoy absolutamente convencido de que un teatro sin tradiciones no es posible”. Si alguna acepción puede tener el término vanguardia, en el caso de Peter Stein y la Schaubühne, sería la innovación en términos de las estructuras de producción que asfixiaban creativamente y limitaban la función social de un teatro considerablemente subvencionado y, por ende, sujeto a estrictos controles del Estado benefactor y avalado por la presencia de un público conservador.

En cambio, lo que resulta indiscutible en la afirmación de Salvat, y que constituyó un factor medular del éxito crítico en un tiempo de certezas y definiciones políticas absolutas, es la preocupación social manifiesta en el origen de la asociación. El marco político que rodea la refundación de la Schaubühne en 1970 (pues ya existía desde 1962) con la integración de Peter Stein, Claus Peymann y el dramaturgo Dieter Sturm, es descrito por el dramaturgo y futuro autor de cabecera Botho Strauss:

El 2 de junio de 1967 [...] De esa fecha data también, así se podría decir, el fin de la época de la posguerra alemana, el fin de un pensamiento enlazado con el pasado de una manera múltiple, tanto bien fundada como irracional, un pensamiento que dominaba a la política oficial lo mismo que al arte y a la literatura, pero sobre todo también a los jóvenes escritores de teatro, y que por decirlo así cuidaba de que hubiera una moral política común, que uniera a la *intelligencia* y a los gobernantes. Pero de esa fecha data también la historia de los conflictos de reciente aparición, o que de repente fueron comprendidos correctamente en esa sociedad [...] Las tensiones que se produjeron al conocerse la realidad fueron tan grandes, que se llegó a un engaño de los sentidos: la realidad emprendió una aventura que reclamó los nervios de todos.

La ruptura de aquel acuerdo tácito enfrentó al grupo de teatristas, en su mayoría provenientes de una militancia política de izquierda, con las rígidas estructuras del teatro alemán. En franca coincidencia con el vecino Théâtre du Soleil, el grupo berlinés, por el que pasarían más tarde otros importantes directores como Luc Bondy y Klaus Michael Grüber, decide reformar las condiciones de trabajo, que permitan una renovación estética (coincidente también con el antiteatro de Reiner Werner Fassbinder) y una refundación de la relación de un teatro con su espectador. Según el mismo Salvat, el cambio de las funciones y jerarquizaciones laborales implica, a la par de la supresión de los controles burocráticos, el funcionamiento "como un verdadero teatro socialista. Todas las propuestas son discutidas y la Asamblea Plenaria del teatro decide sobre la posible aceptación o recusación de las propuestas. Las sesiones de la junta directiva son públicas..." Lejos de una estéril indefinición práctica, la gestión colectiva busca establecer un modo de "cooperación" ("para mí no se debe imponer sino convencer a la gente", ha dicho

Stein) que humaniza los procesos e involucra vital e ideológicamente a todos los participantes del hecho escénico, sean éstos autores, directores, actores o técnicos (quienes, por ejemplo, trabajan en la concepción y realización del espectáculo desde el primer ensayo).

Acompañado de prácticas sociales consecuentes, como la convivencia con un teatro representado en turco para un público principalmente infantil de inmigrantes que habitan el barrio obrero de Halleschen Ufer, donde se ubica su primera sede, el grupo no se hace falsas ilusiones respecto del papel desempeñado por el teatro y trabaja con un subsidio estatal que se multiplica rápidamente, y con ello acarrea las críticas de importantes especialistas, como es el caso de Siegfried Melchinger: "La consecuencia que ellos sacan es que [en Alemania] sólo se puede hacer teatro experimental trabajando dentro del marco del teatro subvencionado [...con lo cual] entran en la contradicción de poner en marcha un teatro *antiestablishment*, pero que depende casi absolutamente del *establishment*". Habitantes del gran escaparate occidental enclavado literalmente en la cortina de hierro, los miembros del grupo encabezado por Peter Stein poseen la suficiente lucidez para saber que su teatro pertenece necesariamente al circuito de consumo capitalista y obtener las mejores condiciones para cumplir con su función social, destinada en la mayor parte de los casos a un público burgués. Cuando en 1986 la Schaubühne, reinstalada ya en su lujosa sede de la avenida más famosa de Berlín, recibe una andanada de críticas por haber pasado de ser un "teatro de agitación radical de izquierda a templo elitista de las musas", Botho Strauss sale en su defensa afirmando que el espíritu del teatro permanece incólume: "Se trata de la lucha y el impulso por la esperanza, igual que al principio. Nunca se trató de teatro bien interpretado". Frente a las acusaciones de decadencia esteticista, el dramaturgo replica con el argumento irrefutable de la calidad artística y la complejidad de la realidad que siempre reflejó su escenario: "[La Schaubühne] ha seguido desde el comienzo un principio dual, nunca lineal y uniforme, o equilibrado. [...] Nada surgió de una sola línea o dirección, todo fue confrontado con la misma seriedad, aunque de una manera consciente y premeditada, nunca casual".

En 1990, siete años después de haber abandonado la Schaubühne, Peter Stein reconoce la necesidad de condiciones protegidas que los hombres de teatro requieren para obtener "resultados

propios y verdaderos". "De hecho, yo no estoy hecho para el internacionalismo, yo soy un provinciano, necesito instalarme en un lugar preciso, con gente que conozco —aunque no por fuerza la quiera—. La Schaubühne es sin duda el lugar ideal, que yo me perfeccioné a la medida para mi forma de trabajar."

— La innovación del espacio

Evidentemente, ese lugar preciso implica una arquitectura que permite desafiar las convenciones establecidas en los grandes teatros alemanes, moles de cemento construidas en los años cincuenta de acuerdo con una estandarización de las prácticas teatrales del momento, cuya máxima innovación consiste en suprimir la distancia que separa al público del espectáculo y cuyo desarrollo tecnológico convierte a los creadores en rehenes de los técnicos especializados. En coincidencia plena con el teatro de los años setenta, el grupo encabezado por Peymann y Stein se instala en un viejo auditorio sindical al margen del gran circuito cultural de la ciudad dividida.

La Schaubühne —describe Salvat— está situada en uno de los edificios teatrales más feos y antiguos de Berlín Oeste. Dicho edificio posee una extraordinaria personalidad, posiblemente conferida por el tono marcadamente proletario del mismo. Mitad sala de teatro sindical, mitad lugar de reunión y de mítines, el espacio escénico del teatro Am Halleschen Ufer (un barrio industrial) ofrece un amplio margen de experimentación por su gran ductilidad.

La libertad brindada por un espacio libre de los condicionamientos característicos del teatro a la italiana será explorada en forma radical a mediados de los años setenta por los creadores alemanes. En 1977, la Schaubühne produce el *Winterreise*, el espectáculo de Klaus Michael Grüber realizado en el Estadio Olímpico de Berlín. Por esas fechas, Peymann y Stein realizan sus grandes espectáculos teatrales (*Shakespeare's Memory*) en estudios cinematográficos, un espacio que permite reordenar la relación teatro-espectador y la combinación de cercanía y espectacularidad o, para decirlo con el título de una obra de Strauss, la convivencia de lo grande y lo pequeño. Pero el abandono de la sala tradicional implica también, en palabras del

propio Stein, la rehumanización de los procesos creativos que habrá de reflejarse en la calidad vital de los productos.

A partir de los años veinte existen algunas pequeñas iniciativas —como por ejemplo la de Reinhardt que lleva el teatro a un circo— que buscan conquistar el espacio organizando al público de una forma distinta en torno al juego teatral. Pero esto ha quedado en la oscuridad de la historia, y cuando nosotros, jóvenes al final de los años sesenta, hemos comenzado a cambiar el teatro alemán, refutamos también la situación arquitectónica que existía: salimos fuera, adondequiera que hubiera espacio libre, una función obsoleta: un viejo rastro, una estación abandonada, en las calles, una vieja sala de cine, la azotea de un edificio [...] En los grandes aparatos arquitectónicos de los teatros estables [*Stadttheater*] sólo se podían hacer maniobras con grandes equipos de técnicos y con reglas muy estrictas (por ejemplo, no se podía trabajar las veinticuatro horas del día). Afuera todo era posible, libre: estaban el cielo, la tierra, el mar. Hemos creado situaciones teatrales adaptando nosotros mismos estos lugares a las necesidades técnicas, haciendo todo con nuestras propias manos, y hemos aprendido a obtener el máximo resultado con el mínimo esfuerzo, incluso económico, y a trabajar de modo eficaz.

El éxito mundial de la Schaubühne conduce sin embargo a la construcción, en 1978, de una nueva sede sobre la avenida emblemática del Berlín occidental, Kurfürstendamm o Kuddam, como se conoce popularmente.

En el corazón de todo hombre de teatro —acepta Stein— existen siempre dos elementos contradictorios: por un lado la exigencia de marginarse, de moverse de un sitio a otro como los gitanos, la tendencia a estar en los márgenes de la sociedad; por el otro, la de entrar al centro, construir un templo de mármol, encontrar una institución en la cual dedicarse al desarrollo del trabajo.

El nuevo teatro, que habría de convertirse en paradigma de funcionalidad, enclavado en el corazón de la ciudad, es un espacio libre de 75 por 33 m, con servicios de apoyo y un pequeño vestíbulo, donde cristaliza la experiencia adquirida en los estudios cinematográficos. La maquinaria hidráulica que cambia rápidamente la topografía del local, las paredes móviles y un implante técnico con veinticinco

carros-puente capaces de cubrir la superficie total del espacio posibilitan el cambio permanente de la posición del público, donde, según Stein, estriban la libertad y la invención. La capacidad para resolver, en un par de horas, todas las necesidades de producción y confrontarlas con la realidad del espacio potencializan la función creativa de los ensayos, para Peter Stein “la institución más importante. [...] Tendencialmente, la representación debería suceder una sola vez, como ocurría en Grecia”.

Un teatro de la inteligencia

Las circunstancias específicas de la Alemania occidental, descritas por Botho Strauss, que conducen a la formación de la Schaubühne, coinciden además con el agotamiento de la experiencia liberadora de los años sesenta. Para el mismo Strauss, durante esa década

la praxis del método teatral y la reflexión sobre la estética del teatro están casi totalmente bajo la influencia de Antonin Artaud, Julian Beck y Jerzy Grotowski, es decir, de maestros cuyas teorías no reflexionan sobre la utilización política; del teatro de Brecht sólo quedan algunas huellas, y ningún rastro de algún principio de teatro realista y documental.

Pero, como hemos citado ya, para los años setenta Artaud es “poco más que un grito y dos posturas corporales”, Grotowski “parece arreglárselas sin los espectadores” y “el Living ha muerto. El instante poético del anarquismo se ha extinguido”. En la concepción reformista de la Schaubühne, en la cual “la conciencia *revolucionaria* no tenía por qué presentarse necesariamente bajo una forma *artística revolucionada*”, se hace entonces inevitable la recuperación de la poderosa dramaturgia alemana, la descripción realista enriquecida por las conquistas experimentales y, sobre todo, la dimensión política de la actividad escénica que pasa por el necesario ejercicio de una inteligencia crítica. “El teatro alemán, para salir del *impasse*, ha comprendido que le es necesario convertirse en un teatro de la inteligencia”, aseguraba entonces Jo Van Osselt.

Lejos del dogmatismo adoctrinador que caracterizó al teatro político de la década, el teatro de la Schaubühne afirma, antes que cualquier otra cosa, su dimensión artística. Como ha dicho el escri-

tor Peter Hacks, “el arte que no se hace con vistas a obtener efectos políticos es políticamente eficaz. Estoy por una literatura no comprometida hecha por escritores comprometidos”. La capacidad crítica, esencia de la modernidad según Octavio Paz, es la característica dominante en el discurso teórico y práctico de Stein, quien considera que “para un hombre de teatro ser de una sola dimensión es una desgracia”. Sin generar falsas expectativas (“nunca ha sido nuestra intención hacer teatro popular; sin embargo, quisiéramos interesar poco a poco a otro público, con otros medios, sin hacernos demasiadas ilusiones”), el director no pierde de vista, no obstante, el objetivo social de su teatro y los medios necesarios para conseguirlo. “Nuestro esfuerzo primordial va destinado a alcanzar un público de procedencia proletaria y que, por sí solo, no sentiría ninguna atracción por el teatro. Para atraer la atención de las masas obreras hemos de desarrollar una técnica teatral de gran movilidad.” De esta aparente contradicción surgen los dos temas iniciales explorados por la Schaubühne en espectáculos como *El príncipe de Homburgo*, *La madre* y *la Tragedia optimista*: la historia del movimiento obrero y la confrontación con la historia de la burguesía. En opinión de Ricard Salvat, quien subraya la importante revaloración de la escritura de Marieluise Fleisser y Odön von Horváth, la puesta en escena de *Peer Gynt*, espectáculo que anticipa las desmesuradas proporciones de la *Trilogía del reencuentro* de Strauss y *La Orestíada* de Esquilo, es “una especie de revisión y radiografía del espíritu objetivo del siglo XIX”.

La complejidad intelectual planteada en los espectáculos de Stein corre pareja al desarrollo de un actor crítico y a la posibilidad de involucrar a todos los que participan en el hecho escénico.

Aquí [en la Schaubühne] —explicaría años más tarde Botho Strauss— nadie que no supiera lo que hacía o decía ha pisado el escenario. Aquí no hubo ni hay ninguna puesta en escena que obtenga sus efectos de un tratamiento descuidado o confuso del texto. Así como tampoco hubo una puesta que no haya sido realizada sin el interés fundado, sin el deseo explícito y el apoyo de la mayoría del conjunto.

La relación del individuo con lo social, y con la historia, se coloca en el centro del discurso teatral de la Schaubühne desde una perspectiva que trasciende la mera descripción realista al explicitar sus amplias contradicciones. El carácter abierto de dichas contradic-

ciones y el rechazo a las soluciones simples justifican la preferencia generalizada del momento por la dramaturgia de Odön von Horváth, según se desprende de su presencia en el repertorio y del comentario comparativo entre Horváth y Brecht esbozado por Peter Handke:

Prefiero a Horváth con su desorden y su sentimentalismo estilizado. Las frases confusas de sus personajes me asustan; los modelos de maldad, de debilidad desarmada, de confusión en una determinada sociedad se hacen más evidentes en Horváth. Y me gustan esas frases suyas que indican los saltos y las contradicciones de la conciencia, como lo podemos encontrar sólo en Chéjov y en Shakespeare.

De hecho, el repertorio de Peter Stein equilibra la presencia de los nuevos o cercanos dramaturgos alemanes con los grandes emblemas del teatro occidental. Goethe, Racine, Von Kleist, Ibsen y Shakespeare, y las obras de Botho Strauss, abren el paso a la monumentalidad de *La Orestíada* (realizada en la Schaubühne y repuesta en Moscú poco después del desmantelamiento de la Unión Soviética). Este gran espectáculo inaugura la década del teatro de la plenitud ya que es, al mismo tiempo, una exhaustiva exploración de los motivos contenidos en el texto dramático y un auténtico recorrido por la historia del teatro. En él encontramos un ejemplo concreto de la apertura interpretativa propuesta por el filólogo Stein que, ante la imposibilidad de establecer un texto "fiel al original", entrega a cada miembro del coro una versión o traducción diferente, las cuales, pronunciadas en simultaneidad, no sólo crean un rico tejido rítmico y sonoro sino que se ofrecen al espectador como variadas capas de significación. Lejos del optimismo aleccionador de la versión de Ariane Mnouchkine, *La Orestíada* de Peter Stein relata "la invención de la política" para sustituir con el orden de la *polis* al sacrificio o la venganza personal, pero deja sentir la presencia permanente de los conflictos y la huella de los crímenes cometidos hasta entonces. "El teatro —asegura el director— tiene la capacidad de examinar atributos humanos que la política o las leyes no pueden examinar: la muerte, la irracionalidad, la locura..."

Con la salida de la Schaubühne, y el paso por el drama intimista de Chéjov (*Las tres hermanas*), el peso específico de la política en el discurso espectacular de Peter Stein sufre una modificación que se radicalizará a partir de la caída del muro. Haciendo un recuento

de su trayectoria desde los *Discursos sobre Vietnam*, el fundador de un teatro de la lucidez confiesa:

La revolución cultural del 68 me enseñó mucho y me encantó. No sé qué sería yo sin ella. Pero desde entonces no era tan tonto para no ver qué tan dudosas eran esas experiencias. No estoy en contra de los que no sabían qué sucedía en China y apoyaban al maoísmo. Pero si alguna vez has estado equivocado y empiezas a ver que hay una verdad detrás de la que viste antes, entonces tienes que hacer tu mejor esfuerzo para no caer en la misma trampa. [...] Esto no quiere decir que abandones la lucha por la justicia. Hay que buscar la verdad; pero si al mismo tiempo te das cuenta de cuánta gente ha sido víctima de la búsqueda de la verdad y cuántas vidas ha costado, entonces te vuelves más cuidadoso. Te vuelves escéptico y melancólico.

Después de algunas tentativas de lidiar directamente con los conflictos de la vida contemporánea, como *Enemigo de clase* de Nigel Williams, *Los negros* de Genet y *Roberto Zucco* de Koltès, el escepticismo del director lo obliga a rechazar la oferta del Berliner Ensemble (otro tanto hará Claus Peymann) para escenificar la obra más polémica del centenario Bertolt Brecht, *La medida*, que precisamente gira en torno de los sangrientos costos de la lucha por la verdad. El melancólico Stein prefiere concentrarse en el proyecto de un largamente anhelado *Fausto* de Goethe, que habría de estreñarse en sesión maratónica a mediados del simbólico año 2000.

Contra la interpretación

El clasicismo de Stein no tiene, sin embargo, una función evasiva. Por el contrario, la elección de su repertorio se guía siempre por el entendimiento de las circunstancias presentes que las grandes obras permiten y por la certeza de que el teatro representa la posibilidad de establecer una discusión directa y enérgica con los monumentos del pasado. "Este aspecto retrospectivo siempre me ha fascinado." En contraposición, y a pesar del importante espacio que ocupa en su trayectoria, el responsable de la sección dramática del Festival de Salzburgo no mitifica la dramaturgia contemporánea con la cual, eso sí, "se puede ser más espontáneo". Para él, "no se puede poner una obra sólo porque es moderna. Si no tiene una estructura que

resista los tres meses de ensayo, si no enriquece al director y a los actores, si no es fascinante, su lugar está en el bote de la basura o sobre el escritorio de un productor de televisión”.

La alusión a la estructura, al atractivo de las formas, corresponde justificadamente a una postura interpretativa del director de escena que rechaza la tradición predominante en el teatro de lengua alemana: la imposición de un *konzept* (“concepción de la obra”) que antecede al escudriñamiento del texto y determina *a priori* sus formas de realización. Acostumbrado al reciclaje continuo del repertorio tradicional, el público de “abonados”, que impone sus criterios conservadores y contra el cual se erige la política teatral de la Schaubühne, asiste al teatro para celebrar un nuevo matiz interpretativo que le permita “entender” sin sacudidas violentas una obra de sobra conocida. La comodidad de semejante enfoque es descrita y repudiada por Botho Strauss de la siguiente manera:

Los burgueses en el teatro, gracias a demasiadas puestas en escena con textos claros, se acostumbraron a reaccionar mal y empecinadamente en cuanto veían acciones teatrales que no mostraran algo en cada fase de su transcurso (lo que se podía leer en el programa y en las proyecciones) sino que mostraban *cómo* se desarrollaba algo [...] Los *régisseurs* renuncian ampliamente a utilizar los procesos sensibles de la actuación teatral para la transmisión de información, no intentan interpretar a partir de las relaciones, es decir, nunca proceden de manera *estructural* y analítica, sino que prejuizan, colocando sus afirmaciones e intenciones delante de la representación.

El planteamiento de dirección propuesto por Peter Stein, que coincide plenamente con el reclamo de Susan Sontag en *Contra la interpretación*, implica en cambio el reconocimiento de las estructuras de la obra como el auténtico portador de su sentido (“¿Cómo puede expresar uno de qué trata la pieza si no es expresando cómo es tratada?”, diría Strauss) y la sustitución de las explicaciones que lo hagan comprensible por la explicitación de los intrincados misterios que sólo el arte puede revelar. Lejos de la domesticación (para usar un término caro a Sontag) de la obra dramática, el tratamiento de Stein, sin reducir el extraordinario rigor analítico, pone énfasis en su capacidad de desestabilización, en su carácter desafiante.

Evidentemente, esta concepción interpretativa se traduce en la relación establecida con el elenco y el equipo de trabajo en gene-

ral. Para Peter Stein, el trabajo del director consiste entonces en “preparar horizontes, preguntas, imágenes, pensamientos para el trabajo de los actores”, quienes “tienen la posibilidad de reinventar o tratar de reencontrar a través de ellos mismos estos hechos, imágenes, impulsos”. Los actores deben también empezar la “investigación sobre la pieza y los personajes” por sí mismos. “Si el director antepone una concepción, una ‘visión de mundo’, pone un freno insalvable a los actores, que se convierten en ‘ejecutores’.” En el rechazo a una visión impositiva, asoma una vez más la desconfianza del célebre creador alemán en las definiciones unidimensionales. Compañero indisoluble de Stein en la gran aventura teatral de fin de siglo, el dramaturgo Botho Strauss pone estas palabras en su boca: “Esas verdades ilimitadas son un peligro general”.

El actor crítico

Con pies firmes en la tradición actoral alemana, el teatro de Stein se distingue, amén de su complejidad intelectual, por la profundidad e intensidad emotiva de sus actores. Actores como Bruno Ganz, Edith Clever y Jutta Lampe conquistaron el prestigio mundial de la Schaubühne; la joven generación de relevo confirmó, con la escalofriante violencia del *Enemigo de clase*, su extraordinaria cantera actoral. “Es evidente que me gusta mucho poner el acento sobre el actor y no sobre el ‘teatro’. [...] Hay algo que me pregunto: si realmente hay diferencia entre el teatro de actor y el teatro de dirección; lo cierto es que el teatro verdadero son ambas cosas juntas.” Al igual que otros grandes directores de escena, como el checo Otomar Krejca, Peter Stein reconoce: “en realidad el director no es el centro del teatro. Yo, por ejemplo, no he encontrado el modo de sentirme al centro de las cosas; sigo teniendo la sensación de estar afuera de ellas. Hasta la fecha no he conocido a un director que pueda decir de sí mismo que está totalmente en la realización, en el proceso teatral. Quien lo ha pensado se ha ilusionado o se ha equivocado”. Con la seguridad de quienes han conseguido mediante el ejercicio de la puesta en escena el incuestionable estatuto de creadores, los directores de escena del último tercio del siglo asumen sin complejos la principalidad del actor, el creador imprescindible en el momento mismo de la representación. “En el teatro, tal y como se ha desarrollado en los últimos 2 500 años, existe una jerarquía

muy clara. La persona más importante es el actor. En segundo lugar, está el autor. El director de escena no está sino en el tercer sitio.”

Al postular el tipo de actor que requiere un teatro de la inteligencia, Peter Stein esboza el modelo de actuación anhelado, el modelo de un actor crítico:

Me gustaría que un actor tuviera esta actitud [crítica] en relación con los personajes; o sea, un sentimiento de distancia extrema, dialéctica hacia el texto. Me agradaría mucho que un actor mantuviera esta posición utópica en relación con el personaje: la seguridad de tener un conocimiento preciso y radical de la distancia; y que abrigara, por otro lado, en el corazón, el sentimiento de haber casi llegado.

Y, al hacerlo, señala el camino que para conseguirlo seguiría el grupo actoral reunido en la Schaubühne de los años setenta: “Los actores se preparan también para las representaciones con intensidad de modo, digamos, cerebral [...] se vuelven activos, dominan los temas que estudian y que son indispensables para tratar la materia prima que el texto nos propone”. Siguiendo la huella de Stanislavski y Brecht, Stein es un convencido de que el actor no sólo debe comprender sino que es moralmente responsable de las ideas y los sentimientos que se expresan sobre un escenario.

La claridad intelectual propuesta por Peter Stein en el acercamiento del actor al texto, incluida la racionalidad, no minimiza sin embargo el poderoso efecto emotivo de sus espectáculos. Como hemos señalado, aun en los años de su compromiso político radical, el director es consciente de los poderes específicos del teatro, de la supremacía de un arte que procura el entendimiento de la realidad circundante “a través de algo que es inexplicable. No a través de declaraciones ideológicas o programas, sino de algo que el dramaturgo llama *peitho*: persuasión, seducción o encantamiento”. Y la seducción del teatro producido por Peter Stein pasa por las deslumbrantes imágenes de sus espectáculos, el brillante manejo de los espacios, la fuerte “fisicalidad” con que se expresan sus íntimas tensiones pero, sobre todo, por la aterradora intensidad emotiva de sus actores.

“La atracción, el encanto del teatro, es la posibilidad de una concentración colectiva sobre un punto, una palabra, un movimiento muy pequeño [...] El teatro es una de las últimas posibilidades de concentración, necesita un lugar especial en la sociedad”, asegura

el realizador, cuyos estremecedores resultados se sustentan en la dolorosa lucidez de los actores y la inquietante pérdida de certezas que su visión de la realidad provoca. Desde los años de gloria de su estadía al frente de la Schaubühne, Peter Stein sostenía con luminoso entusiasmo el meollo de la función de un arte, de la cual derivan, entre otras, su función política y social: “lo crucial para nosotros es el teatro como paradoja”. Y las paradojas, según lo expresó Frances A. Yates, son esos “pequeños ensayos [que sirven] para contradecir la opinión prevaleciente de la estirpe humana”.



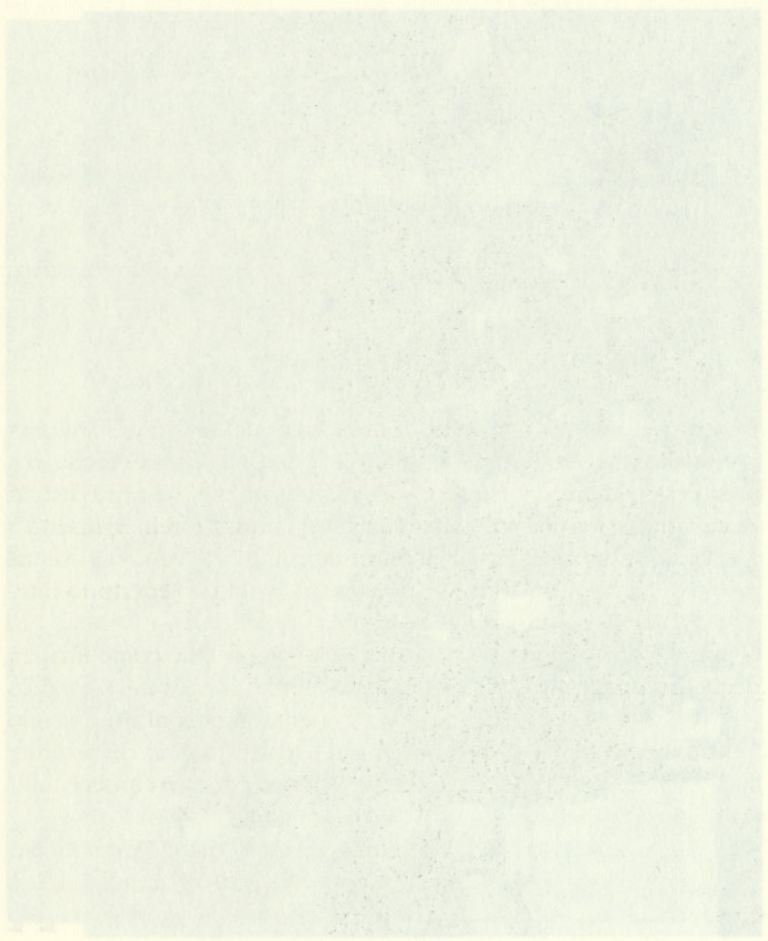
La Orestíada, de Esquilo. Dirección: Peter Stein.

FUENTE: Archivo del Centro de Información del Festival Internacional Cervantino.



El enemigo de clase, de Nigel Williams. Dirección: Peter Stein, Schaubühne de Berlín.

FUENTE: Archivo del Centro de Información del Festival Internacional Cervantino.



VIII. Giorgio Strehler: un hombre, un teatro, una vida

Para Ludwik Margules, un ensayo pendiente

Por un lado el escenario es una metáfora del mundo, mientras que por el otro es el mundo mismo, así que hacer teatro y vivir son todo uno.

Agostino Lombardo

La pervivencia de la tradición

A contrapelo de las corrientes renovadoras del teatro del siglo XX que fincaron sus hallazgos dramáticos y escénicos en el rechazo a la tradición, el gran renovador y el más importante hombre de teatro italiano de los últimos cincuenta años, Giorgio Strehler, insertó a la escena de su país en la plenitud del discurso teatral universal apoyado en la reconstrucción de una tradición de repertorio interrumpida en la península itálica, en una estética cuyo distintivo fue siempre la calidad y el cuidado minucioso del detalle como imagen ideal del mundo, y en la creación de una institución teatral: el Piccolo Teatro di Milano, que llega a sus cincuenta años y al fin de siglo como modelo de los *Teatri stabili*: un espacio estable de producción, difusión e identificación de un discurso artístico con la comunidad que lo alberga.

Como sabemos por los comentarios de Bernard Dort y Ricard Salvat, entre otros, la época de esplendor y difusión mundial de los espectáculos del Piccolo Teatro fue la década de los sesenta. Sin embargo, la intensa trayectoria de Giorgio Strehler, que por esos años se aleja temporalmente del teatro fundado y codirigido con Paolo Grassi (su Nemirovitch-Datchenko), abarca toda la segunda mitad del siglo XX, y todavía en los años noventa algunos de sus espectáculos siguen siendo paradigmas de una cierta manera de concebir la teatralidad.

Aun cuando la práctica teatral del director italiano nunca permaneció indiferente a las aportaciones de la experimentación escénica característica de los años sesenta y setenta, e incluso incorporó a su discurso espectacular algunos de sus procesos y resultados, en realidad la concepción y la estética teatrales de Strehler se afilian voluntariamente a la tradición textual e interpretativa que rigió al arte de la puesta en escena hasta el último tercio del siglo. Como lo ha señalado Bernard Dort, la labor de Strehler, a pesar de la fecha concreta en que el entonces actor comienza su abrumadora carrera como director de escena (1944), abarca en realidad el siglo completo:

Cuando comenzó a trabajar, la escena italiana sufría un retraso de más de 50 años. Las experiencias futuristas, e incluso las de Pirandello, habían fracasado allí. Strehler nació en un teatro del siglo XIX. Lo transformó, contribuyó de una manera decisiva a su transformación para hacer de él un teatro de hoy. Acumuló ahí la "reforma" de Antoine y de Stanislavski (a saber, el advenimiento de la puesta en escena y del actor modernos), la "renovación" de Copeau (la depuración del teatro), el desafío de Meyerhold (la invención de la teatralidad moderna), la apertura popular de Vilar (o sea la conquista de un nuevo público) y la revolución copernicana de Brecht (o una nueva confrontación entre el teatro y el mundo) [...] Todo lo llevó de frente. El artista Strehler es más que centenario, pues encarna el siglo de la puesta en escena.

Ocupado pues en la creación y puesta al día de un teatro que pudiera resolver "una contradicción realmente estúpida: los camisas negras estaban en las calles y Bernstein, Sardou, Lavedan y Scribe sobre los escenarios", Giorgio Strehler no tuvo tiempo para las veleidades de "la vanguardia por la vanguardia, porque está de moda". Inscrito claramente en el presente, Strehler firmó el estreno mundial de *Calígula* de Camus, dirigió *El balcón* de Genet y *Canto del fanteche lusitano* de Weiss, entre otras obras contemporáneas, y su Piccolo cobijó la creación de *1789* del Théâtre du Soleil, así como una etapa importante de Dario Fo y de muchos otros creadores italianos y europeos como Lluís Pasqual, Patrice Chéreau y Klaus Michael Grüber; pero, a cambio de la ruptura con el pasado y la tradición, al fundar el Piccolo Teatro en 1947, Strehler propone —en palabras de Ettore Gaipa— "el tema de la revisión de una cultura,

sin retroceder frente a la indagación crítica de autores que no podían no ser considerados pasajes obligados, en vista de la conclusión de toda una época", y elige para ello la industriosa ciudad de Milán, cuyo clima efervescente la convertiría en la capital cultural de la posguerra.

En el claro desprecio de Strehler por la dramaturgia vanguardista (de Jarry y Maiakovski a Beckett, Ionesco y Adamov, pasando por los futuristas italianos), en el que Dort observa el rechazo a "un teatro que se satisface plenamente a sí mismo y tiende a constituirse en un universo autónomo, autosuficiente [...] como si fuera casi naturalmente un equivalente del mundo", está clara la dimensión de responsabilidad social que para el director debe tener una institución teatral: un ejercicio cuyos productos artísticos establezcan un diálogo con el mundo que los rodea. "Un teatro concebido no como un lugar 'abstracto', fuera del mundo, de la historia, como evasión de la realidad, sino como una manera de estar más intensamente en la historia, en la realidad." El Piccolo Teatro fue fundado el mismo año que el Festival de Aviñón y, lejos de la idea de teatro-laboratorio que se impondrá una década más tarde, comparte la concepción de Jean Vilar del teatro como "servicio público", un lugar de producción sistemática de bienes culturales tan necesario "como una central lechera o una estación distribuidora de gas".

Pero la ausencia de los autores citados en el amplísimo itinerario dramático de Strehler y su manifiesto desdén por la experimentación escénica, que a menudo "no es sino oportunismo", obedecen fundamentalmente a la concepción reformista y el profundo respeto por la tradición cultural europea que Strehler comprueba en la práctica escénica y enfatiza constantemente en el discurso. En una conversación con el célebre germanista Claudio Magris, a propósito de su puesta en escena del *Fausto* de Goethe, el director de la blanca cabellera trueno contra aquellos que creen que "en este momento es necesario echar por la borda de nuestra 'nave' toda la tradición cultural del pasado, debido a que este pasado es demasiado distinto de nuestro presente y que esa cultura no se adapta ya a nuestros tiempos". Y continúa:

Encuentro que ésta es una de las más bárbaras formas de suicidio y que se prepara un futuro de aflicción inaudita. Deberíamos hacer lo contrario. No deberíamos lanzar por la borda la cultura y los valores culturales del pasado, sino saber escoger entre los verdaderos valo-

res y los pequeños valores, o los transitorios, las modas. Algunos valores importantes que están a nuestras espaldas deben ser absolutamente defendidos y deben ser usados no como guía, sino como luz para iluminar este nuestro presente oscuro.

Cuando, después de los años de ausencia, Giorgio Strehler vuelve a la dirección artística del Piccolo —ya sin la compañía de Grassi—, reconoce el fracaso del ideal de un teatro como fiesta de unidad social (Vilar) y propone un trabajo intensivo, de profundidad estética, más que de difusión extensiva, aunque basado siempre en las tres grandes líneas que conforman su repertorio desde los inicios.

Para mí, es ahí donde reside la verdadera finalidad de un teatro: en su vida estrictamente estética, poética, que se convierte —dado que es poesía verdadera— en generadora de una manera de “socializar”. [...] Bajo mi dirección, el Piccolo Teatro quiere ser y no puede ser otra cosa que un teatro dialéctico, un teatro de la razón, un teatro de “texto”, interpretado de manera crítica. Lo cual no excluye en absoluto, contrariamente a lo que se piensa hoy día, la creatividad ni la imaginación, ni la emoción. [...] Los grandes clásicos, los grandes faros de la cultura, que algunos quisieran liquidar, son para mí la continuidad del pensamiento humano y de la problemática del hombre que hay que redescubrir sin cesar, con palabras de hoy para los hombres de hoy. Yo reservo el término “clásicos” para los autores que, a través del tiempo, siguen estando presentes como portadores de “novedad”, que están en situación de “contemporaneidad permanente”. [...] Junto a los clásicos, como ha sido siempre, estarán los autores de hoy. En este terreno, nuestra tarea es la búsqueda encarnizada de una dramaturgia contemporánea y nacional. Para mí, la vieja lección gramsciana de “literatura y vida nacional” mantiene toda su vigencia. [...] También me parece justo retomar ciertos textos para que las jóvenes generaciones puedan tener contacto con las experiencias que, en parte, han constituido la historia de nuestra cultura teatral después de la Liberación y que se han vuelto casi míticas para nosotros mismos. Es bueno que podamos mirarnos nuevamente y criticarnos, esforzándonos por continuar una reflexión ya iniciada. Es evidente que, en muchos casos, no se tratará de reposiciones sino de reelaboraciones críticas de espectáculos ya presentados. [...] La *calidad*, tal es la palanca de un teatro que vive sólo para el escenario, que hace que todo grave en torno al escenario, para ser mejo-

res sobre el escenario. Incluso la administración debe vivir con el escenario y para el escenario. El grupo de actores y técnicos debe ser homogéneo y constituir un grupo con intereses comunes, incluso sobre el plano afectivo. Y ser gente con una alta capacidad profesional. Yo estoy a favor del profesionalismo, la especialización, por el oficio definido claramente, como medio para estar en el mundo al lado de los otros. [...] Por otra parte, no creo que el oficio del director de escena pueda ejercerse como una profesión liberal. No es posible hacer teatro verdaderamente sino cuando uno se encuentra en una auténtica comunidad donde todo el mundo vive y trabaja en conjunto.

En esta declaración de intenciones, hecha en 1972 (es decir, en plena resaca de 1968), llaman la atención el desafío al espíritu del teatro del momento, el énfasis cualitativo, la fidelidad y preeminencia del texto, la confianza en la razón y la firme defensa del oficio. Y en sus líneas de acción, claramente comprobadas en la actividad de los años posteriores, conviene subrayar la aplicación de la cita gramsciana y la revisión continua de espectáculos que forman parte del repertorio del Piccolo por más de cuarenta años. Los ejemplos de esta última línea son abundantes, pero cabría destacar dos espectáculos goldonianos, *Le baruffe chiozzotte* (*Las trifulcas de Chioggia*) y, sobre todo, *Arlecchino, servitore di due padroni*, una de las primeras obras del Piccolo que, después de una decena de “ediciones” y aun de la muerte de Strehler, continúa recorriendo los escenarios del mundo sin menoscabo de su extraordinaria vitalidad.

Arlecchino..., el espectáculo por antonomasia, fue creado el año de la fundación del Piccolo; con él, Strehler buscaba resucitar el espíritu de *la commedia dell'arte*. Con máscaras primitivas de cartón, los intérpretes recreaban los tipos cómicos, el tono y el ritmo, de aquel teatro de la improvisación que, paradójicamente, Carlo Goldoni fijó para la eternidad antes de emprender la “reforma” de una tradición en decadencia. Por medio de la investigación historiográfica y el apoyo del escultor Amleto Sartori, la máscara de cuero sustituyó al burdo cartón y el elenco desarrolló a la par del espectáculo la codificación gestual característica de *la commedia*, según puede verse en los dibujos y grabados de los siglos XVI al XVIII, y la técnica especial de entrenamiento que requiere ese tipo de teatralidad. La milagrosa resurrección del estilo de representación popular más importante en la historia del teatro occidental, y de las implicaciones vitales que supone, desbordó los límites del escenario para

encarnar en las figuras de Marcello Moretti y su aprendiz-sucesor Ferruccio Soleri, ligados sucesivamente por más de veinte años a la máscara de Arlecchino. La actitud mental y el esfuerzo físico que implica la permanente representación de un único personaje, el hallazgo de la propia libertad en los estrechos límites de una teatralidad codificada, el descubrimiento de la fantasía en un esquema rígidamente establecido, la perfección lograda por estos dos actores, a la manera de los grandes intérpretes del Noh y el Kabuki, no tienen parangón en el teatro occidental de nuestro tiempo.

Pero las constantes revisiones que Strehler realizó de este espectáculo emblemático no se conformaron nunca con la recreación historicista de un estilo perteneciente a un tiempo ido. La relación dialéctica que el director establece entre el presente y el pasado actúa brillantemente en el interior del espectáculo como un elemento más de significación. En la "edición del adiós" (que no habría de ser tal), en 1989, las máscaras de *la commedia* del siglo XVI jugaban dentro de una comedia del siglo XVIII enmarcada a su vez en una puesta en escena absolutamente contemporánea. El tránsito incesante entre estos tres planos se multiplica al verificar la avanzada edad de los actores que, con una deliciosa frescura, interpretan a los jóvenes amantes y provoca una auténtica conmoción cuando, al finalizar el espectáculo, Soleri, que ha corrido y saltado con la agilidad de un muchacho durante casi tres horas, se quita la máscara y revela el rostro exhausto y la cabellera encanecida de un hombre de edad rayana en los sesenta años.

El caso de *Le baruffe...*, creado en 1964 y reelaborado con un elenco prácticamente nuevo para el bicentenario de Goldoni en 1993, revela otras particularidades de la praxis strehleriana e introduce el tema de la identidad literaria. Comedia autobiográfica que retrata los insignificantes incidentes de una aldea de pescadores y mujeres de carácter recio, *Le baruffe...* sirve a Strehler para crear un espectáculo verdaderamente amable (en el sentido amoroso de la palabra), pleno de ternura por los pleitos y desdenes que los habitantes de ese pequeño pueblo sufren como sus grandes tragedias, de una belleza visual exquisita (subrayada por el inmenso ciclorama blanco y el manejo radical de la contraluz) y una comicidad apoyada en la prodigiosa agilidad del trazo escénico y los constantes estallidos de humor. La actoralidad abierta, desenfadada, por momentos incluso abusiva, que difícilmente sería aceptable en una comedia de otras latitudes, alcanza aquí una organicidad absoluta, idónea en

el retrato de estos individuos que se expresan en un dialecto exclusivo de ese pequeño puerto del Véneto.

Junto a estas dos comedias goldonianas, que rescatan las peculiares formas del habla de sus personajes (en *Arlecchino...* convive el véneto de Pantalone con el acento boloñés del Dottore y el bergamasco de Arlecchino y Brighella), el Piccolo llevó a escena desde sus primeras temporadas obras escritas en los múltiples dialectos de la península. *Il nost Milan* de Carlo Bertolazzi y *La gran magia* del napolitano Eduardo de Filippo se alternan en el repertorio del Piccolo Teatro con obras de dramaturgos o de los grandes literatos italianos (Dino Buzzati, Alberto Moravia, Massimo Bontempelli, Giovanni Verga y Alberto Savinio, entre muchos otros). La búsqueda de una identidad local, ligada necesariamente a las estructuras idiosincrásicas de la lengua, responde tanto al objetivo de identificación de un teatro con su comunidad, como a la imposibilidad de plenitud del hecho teatral cuando se actúa (recordemos además que la palabra que designa esta actividad en italiano sigue siendo *recitare*) en un texto escrito en otro idioma. Ante la ausencia de grandes clásicos dramáticos italianos, Strehler lamenta tener que recurrir a las traducciones: "yo veo el goce, sí, el goce cuando un actor inglés interpreta en su idioma, cuando un actor ruso interpreta en su lengua". Fascinado por las minucias del lenguaje y las características inconscientes que revela, defensor del teatro como lugar de encuentro de una comunidad con las máximas expresiones de su lengua, Strehler insistió constantemente en la invitación a los hombres de letras italianos para expresarse a través de la forma dramática.

Existe un alejamiento, es inútil ocultarlo. Y aquí hace falta preguntarse, honestamente, si este alejamiento no tendrá una motivación. La oferta media de espectáculos no es siempre exaltante. Y si un escritor debe superar la gran dificultad del salto del lenguaje, del pasaje a la escritura teatral, este primer salto debería tener estímulos culturales que procedan justamente del tejido del espectáculo.

Pero la búsqueda de una identidad local, incluso regional (las variaciones y diferencias del habla estimulan y enriquecen la percepción de una misma lengua), no es excluyente, como sucede con los nacionalismos de otras latitudes, de una filiación que trasciende las fronteras físicas y del idioma. De padre austriaco y madre eslava,

con abuelos franceses, Giorgio Strehler pugnó, mucho antes de que se hablara de una Europa unificada, por la existencia de un teatro europeo. En 1983, con el apoyo de Jack Lang y François Mitterrand, el director italiano funda y dirige el Théâtre de l'Europe en el célebre Odeón parisino. Dirigido a la sazón por el catalán Lluís Pasqual y por el francés Georges Lavaudant, el Teatro de Europa acoge en sus brillantes temporadas las expresiones más representativas y elaboradas del teatro del continente entero.

Con todo, la apropiación y veneración de los grandes autores del teatro occidental, presentes con gran intensidad en el repertorio de Giorgio Strehler, no hacen sino acentuar su lamento por la ausencia de clásicos italianos. Sin embargo, en su amplísima trayectoria destacan dos faros fundamentales: Luigi Pirandello y, sobre todo, Carlo Goldoni. Mundialmente reconocido el primero, Goldoni había sido considerado en cambio como un autor de jerarquía menor frente a los autores europeos de su tiempo; las escenificaciones de Strehler colocaron al veneciano a la altura de su admirado Molière, como un eslabón imprescindible para comprender a autores como el español Leandro Fernández de Moratín y, por qué no, como un digno antecedente del realismo y el impresionismo chejoviano. De la mano de Goldoni, el clasicista Giorgio Strehler se afirmó como uno de los directores de escena más importantes del siglo xx.

Mucho antes del advenimiento del director de escena, a quien Strehler consideraba “un actor que se separa del resto para ayudarlos a representar mejor”, Carlo Goldoni, hombre de teatro como el que más, había escrito: “La reputación de un autor depende a menudo de la ejecución de los actores. Y no es el caso disimular esta verdad; tenemos necesidad los unos de los otros; debemos por ello amarnos y estimarnos recíprocamente, *servatis servandis*”.

— “Una vida que se compromete”

En Goldoni, a quien Strehler admiraba por la intensidad de su vida, el director nacido en la región de Trieste encontró un modelo, “una historia ejemplarmente trágica y heroica, modesta pero heroica” que, a la larga, hallaría múltiples paralelismos con su propia existencia. Con estudios de leyes, ambos abandonaron una profesión reconocida para recorrer Italia con una compañía de actores. Con dos siglos de diferencia, la “reforma” goldoniana, enarbolada desde la

tribuna de la escritura, corresponde a la renovación de la escena por Strehler; a las doscientas comedias de uno, responde un número semejante de puestas en escena del otro. A las dieciséis comedias entregadas por el autor en una de sus últimas temporadas venecianas, corresponde la no menos extenuante realización en un año de quince espectáculos, entre estrenos y reposiciones, por el director. Amanes fervorosos de su patria, ambos murieron fuera de ella y, después de fama y gloria, sufrieron el descrédito y los feroces ataques de sus enemigos. En el París revolucionario, Goldoni murió planeando la forma de volver a Venecia. Removido por problemas administrativos de la dirección del Piccolo Teatro, que se alistaba a cumplir cincuenta años, Strehler eligió exiliarse en Suiza. El 25 de diciembre de 1997, un día antes de iniciar los ensayos de *Così fan tutte* (en el cumpleaños de Mozart), obra con que habría de inaugurar la largamente anhelada y polémica “Ciudad del teatro” (que hoy, por supuesto, lleva su nombre), la muerte alcanzó al infatigable Giorgio Strehler. En la programación del Piccolo para la temporada de 1998, se anunciaba el estreno de las *Memorias* de Carlo Goldoni.

A juzgar por el comentario de Bernard Dort, “sus espectáculos brechtianos son más o menos auto-antologías”, y por el carácter de *summa* teatral de su *Fausto*, es posible pensar que la escenificación del amplio libro escrito en francés incluiría los episodios de la vida del poeta veneciano y una antología de los espectáculos goldonianos realizados por el director asociado para la eternidad con la ciudad de Milán.

Años antes, Strehler había deseado realizar una serie de televisión sobre la vida y obra de Goldoni. Entre sus notas para el proyecto, aparece la siguiente descripción: “Tercer episodio: ‘el infierno teatral’, la franca aceptación de una misión teatral, del teatro como ‘cosa ligada al mundo’, ‘Teatro y Mundo’ *a la vez*, con su lado bueno y su lado malo, las penas que ocasiona, las luchas que entraña; la convergencia de *todo* en el teatro, una vida que se compromete totalmente...”

— Teatro y mundo

En otro momento del mismo proyecto, Strehler vuelve sobre el asunto: “Goldoni es un hombre que *no suelta, hasta el último día*: Mundo y Teatro, y eso durante sesenta años de vida teatral, ¡sin contar

los veinticuatro años de pasar hambre!" En su brillante ensayo *Giorgio Strehler: Un largo camino por el teatro*, Bernard Dort analiza el repertorio del Piccolo Teatro con base en la relación de estos dos puntos cardinales. En las primeras temporadas —nos muestra Dort— conviven aún separadas en el interés del director de escena las obras que escudriñan el mundo (*Bajos fondos*, de Gorki) con las que reinventan el placer de la teatralidad (*Arlequín, servidor de dos patrones*). En el fondo, dice el crítico francés, la gran cantidad de espectáculos dirigidos por Strehler en estas dos líneas "no son sino el producto de una empresa por demás ambiciosa: hacer convergir Teatro y Mundo".

Este oscilar continúa (Chéjov frente a Goldoni) hasta llegar a los autores donde ambos polos se entremezclan: Pirandello, Brecht y Shakespeare. *La ópera de tres centavos* (1956), vista y elogiada por el propio autor como mejor lograda que la suya, abre el camino —conscientemente elegido— del teatro épico que, según Dort,

no aporta una respuesta definitiva al diálogo entre el Mundo y el Teatro, entre la imitación y la invención, entre el respeto a lo cotidiano y su negación por la fantasía (en el sentido profundo de esta palabra que en italiano y en alemán también quiere decir imaginación). Éste lo dota solamente de mayor amplitud. Y transforma una oposición en una complementariedad, no en una totalidad.

La experiencia de esta complementariedad tendrá un efecto en las puestas posteriores del siempre frecuentado Goldoni. Obras como *Il campiello* y *La trilogía del veraneo*, sin negar el placer del juego teatral, se acercan notablemente a Chéjov. Las reposiciones citadas de *Arlequín...* y *Las trifulcas...* incluyen entre sus entrañables imágenes la presencia de una tormenta que se avecina. Strehler, que a menudo habla de la impotencia del teatro, haría de *La tempestad* una de sus más célebres creaciones.

Junto a las pujantes preguntas sobre la vida, la historia, el conocimiento, que Shakespeare nos plantea en *La tempestad*, está la interrogación sobre el destino de la teatralidad, sobre las razones y la manera de hacer el teatro, sobre lo que el teatro podría o debería ser. [...] En *La tempestad*, encontramos finalmente la infinita lasitud frente a la vanidad del teatro y la glorificación del teatro y la vida. Teatro como el medio más elevado de conocimiento y de historia, pero li-

mitado, impotente para contener el inconcebible movimiento de la vida. Vida que es teatro pero que a cada instante lo rebasa.

La necesidad de la ilusión, las formas para construirla, su triunfo momentáneo y fugitivo, que Strehler continúa indagando a través de obras como *La gran magia*, de Filippo, *Elvira o la pasión teatral*, homenaje a Louis Jouvet, y *La ilusión*, de Pierre Corneille, alcanza aquí, en opinión de Agostino Lombardo, su expresión máxima:

Montando *La tempestad* en el culmen de su larga investigación sobre Shakespeare, en su plena madurez de hombre y de artista, Strehler ha visto, lúcida y apasionadamente, como nunca antes, que también para él el escenario es el mundo, y que investigar sobre el teatro, sobre sus instrumentos, sobre su esencia, sobre el conflicto básico que lo sustancia y lo desgarran entre realidad e ilusión, significa investigar sobre el hombre, buscar el absoluto.

En defensa de la interpretación

Una de las particularidades de Strehler, como se colige del comentario de Lombardo, era operar por ciclos de autores. A la decena de espectáculos goldonianos se suman siete obras de Pirandello, nueve de Brecht, otras tantas de Shakespeare, más su propia adaptación sobre temas de este último, *El juego de los poderosos*. La impresionante coherencia y solidez de su trayectoria se consigue mediante estas inmersiones paulatinas en el universo de un autor, generalmente comenzando con la escenificación de una obra menor y terminando con una *summa*, para saltar después, en una lógica evolución, al territorio de un nuevo autor, un continente por conquistar. Desde luego, el viaje no se reduce siempre a una época o etapa determinada; como hemos visto en el caso de Goldoni, éste puede acompañarlo toda la vida. Por ello, las similitudes, los ecos de un autor determinado, repercuten en la representación de otro y configuran el perfil temático y estilístico del director que se hace a sí mismo a través del repertorio. "Yo diría, en extremo, que los textos se eligen solos. Que se imponen. Como cuando uno se encuentra en una biblioteca y un libro cae a sus pies, uno mira, y ¡hete aquí *El rey Lear*!"

Esta forma analítica de proceder tiene su razón y origen en la

postura que Strehler defiende del director de escena como "intérprete crítico". Frente al culto que su impecable figura generaba y su dominio de la escena imponía, *il maestro* no se consideraba un creador. "A veces también sucede que lo somos durante unos instantes, pero aun así se trata de un hecho reflejo: la mecha que enciende el relámpago ha sido dispuesta por otros." Nada sino un intérprete. "Creador autónomo, ¡jamás! He aquí una constante. Mi naturaleza no es la de un creador *absoluto*. Yo no puedo crear nada sino interpretando a los otros. Es mi maldición y mi destino. Y mi modestia."

La renuncia consciente al selecto círculo de los poetas no resta, sin embargo, responsabilidades. En una entrevista con Odette Aslan, el director se deslinda de un estilo de interpretación que se impone como superior al texto (ampliamente practicado en el ámbito del teatro germano, donde Strehler trabajó a menudo) y asume a plenitud los riesgos de una función de gran trascendencia artística:

Yo prefiero el término dramaturgia al *konzept* de los alemanes. "¿Cuál es su *konzept*?", preguntan. "¿Cuál es la concepción de su puesta en escena?" ¡Y si uno no tiene un *konzept*, es el fin del mundo! Yo hablaría más bien de interpretación —término válido para los actores, músicos, pianistas, directores de orquesta, todos aquellos que interpretan en público una obra escrita por otro, con su propia voz, su cuerpo, su rostro o con un violín del cual extraen el sonido—. Nosotros no sabríamos escribir. Nosotros tenemos la capacidad, si sabemos conquistarla, de interpretar las obras de otros. Y todos los intérpretes, cualquiera que sea su especialidad, tienen el mismo problema de exactitud para tocar las notas o decir las palabras, para decir el verso justo, observar los *tempi* correctos, transmitir a la obra el espíritu requerido, tocar la música tal cual es. ¿Pero quién nos dice que la música es así y no así? Ciertamente, las notas están escritas. Objetivamente, un do sostenido no puede ser un do bemol. ¿Pero cómo ejecutar ese do sostenido o ese do bemol? ¿Cómo interpretarlo? La palabra "juego" nos salva; pero si uno le confiere ese sentido sagrado, terrible, de juego frente al vacío, frente a la muerte, entonces la interpretación se vuelve un asunto muy grave. Ser actor, músico, pianista, violinista, director de orquesta, es un asunto grave. Pues uno entrega a la colectividad, al mundo, la realidad (¿qué realidad?) de aquello que interpreta, y por tanto uno es responsable. Por supuesto, esto no impide la soltura o la ligereza. [De hecho,] en los pasajes difíciles, no hay

que dejar que aparezca la dificultad. Los malos músicos hacen muchos movimientos. Los grandes directores de orquesta no sudan: dirigen. Los verdaderos artistas disimulan el enorme esfuerzo requerido. La interpretación que se vuelve presunción, pretensión, es odiosa. Los intérpretes tienen una gran responsabilidad. El director de escena es uno de ellos.

Para Strehler, quien retoma el término *versuche* ("ensayo") utilizado por Brecht para describir sus acercamientos escénicos a una dramaturgia dada, la interpretación crítica se fundamenta en un conocimiento profundo de la obra que no desdeña, sin embargo, el ejercicio de la imaginación.

Filología e intuición que se entrelazan, se responden y se controlan recíprocamente en la búsqueda de un equilibrio y de una verdad textual que se traducen en un espectáculo de teatro. [...] Incluso si la puesta en escena y la interpretación de los actores son más impulsadas hacia lo artístico y lo intuitivo, el trabajo más interesante y más grave para mí es fundamentar una interpretación crítica. Cuando yo monto *El rey Lear* o un texto del que me hago responsable, es como si escribiera uno, dos o tres libros, según el caso, de crítica literaria, de puntos de vista sobre el texto; pero no son libros escritos con palabras, sino una concretización escénica elaborada por el colectivo que hace el teatro: actores, escenografía, música, etcétera. Es el conjunto de la puesta en escena concretizada que se convierte en el equivalente de un libro de crítica. [...] En toda representación varios autores se reúnen para constituir un texto único hecho de un conjunto de textos. Existe el texto de *La tempestad* de Shakespeare y los textos escritos por cada actor, escenógrafo, músico, etcétera: las *analogon*, los paralelismos; éstos se confrontarán con el del último coautor: el público. Pues el público escribe a su vez el texto que recibe. Existe una especie de continuidad de escritura entre el texto original y el texto representado. El representado y el escrito por el público deben ser lo más conformes posible a la realidad del texto del autor y no traicionarlo.

El ensayo vivo propuesto por Strehler confiere toda su coherencia a la idea del trabajo por ciclos de autor, a las analogías y progresión entre autores, así como a las revisiones periódicas de un espectáculo determinado, a las que Strehler solía llamar "ediciones". Pero el

género ensayístico implica también la elección de determinados puntos de vista, la renuncia a una visión absoluta y exhaustiva, la apertura temática, la coincidencia y el enfrentamiento. El artista Strehler no podía ser ajeno al acto creativo, así sea en segundo grado (o como reflejo), que implica el ejercicio del género. Mucho menos cuando se trata de un arte poseedor de una doble naturaleza, como lo es el teatro. Como sugiere Bernard Dort, "fidelidad y autonomía son dos consignas contradictorias. Strehler conjugó las dos, pues nunca sacrificó una a la otra". Nuevamente, es Agostino Lombardo quien da testimonio de esta complementariedad:

La grandeza de Strehler también como crítico, si se puede decir esto (aunque él mismo habla de dirección crítica), estriba en la libertad que deja al autor. El director no impone a su autor una visión predefinida del mundo, excava en el texto, extrae de él (con una sensibilidad y una cultura, es cierto, que no pueden ser ahistóricas ni abstractas) cada posible significado, la esencia más secreta, y los traduce en símbolos escénicos, los "cuenta". Crea así una relación fecundísima (que es la que existe entre cada verdadero "intérprete", como Strehler declara siempre que es, y su texto) a través de la cual es libre el autor y es libre el director, cuya personalidad en el texto ha descubierto. [...] Strehler respeta el texto, como es su costumbre (y ésta es una de sus mayores enseñanzas para el teatro de nuestro tiempo), pero privilegia de éste aquellos aspectos que pueden ilustrar y mantener su propia utopía.

Zanjado por André Veinstein, el debate acerca de la función creativa del director de escena encuentra en el intérprete Giorgio Strehler un ejemplo paradigmático de sus permeables fronteras. Con su sagacidad habitual, Dort nos entrega el argumento:

El intérprete es también un creador. Me basta con tomar un ejemplo célebre entre todos, el del *Arlequín, servidor de dos patrones* —cuyo título hace pensar curiosamente en la situación del director de escena dividido entre el texto y la escena— [...] Tuvo al menos siete ediciones diferentes, sin contar las variantes aportadas en cada una de ellas. Reflejó por turno todas las preocupaciones del artista Strehler. Fue un constante espejo de su creación. [...] No obstante, es siempre el mismo *Arlequín*. Strehler no reescribió a Goldoni, sino que lo hizo suyo poco a poco.

La vocación actoral

Poseedor de un histrionismo típicamente italiano, Strehler declara frente a una cámara televisiva: "Hace más de treinta años tomé esa decisión dolorosa. He pasado toda mi vida interpretando los sentimientos de otros. Ése es mi destino y mi desgracia". Más aún, el director, todopoderoso en el proceso de ensayos, se sabe excluido del "acto transfigurador, de una especie de incandescencia" que surge cuando el actor comienza a representar realmente frente al público. "En una época como la nuestra, tan sombría para el teatro, los directores de escena, a causa de una serie de impotencias (imposibilidades) y a la vez de grandes capacidades y como resultado de un *devenir histórico*, han tenido que separarse del coro de actores no sin un desgarramiento interno que no cesará jamás."

En sus últimos años de vida, Strehler buscó la reconciliación volviendo al escenario para acompañar a Giulia Lazzarini en *Elvira...* o para protagonizar, en su desmedida ambición, el *Fausto* de Goethe, traducido y escenificado completo por él mismo con el apoyo del escenógrafo Josef Svoboda. Esa vocación está presente en la personalidad misma del director, en el cuidado de su imagen (el negro cuello mao en contraste con la blanca cabellera), pero, sobre todo, en el acercamiento sensible al trabajo del actor. Con una amplia educación musical, que haría de él un vital renovador de la escena operística ("el más musical de los directores de escena", según Riccardo Muti), Strehler acompañaba al actor, a la manera del director de orquesta, tratando de transmitir con sus gestos, con todo el cuerpo, aquello que le permitiera ir más allá de sí mismo para conquistar al personaje. Como parte del espectáculo *Elvira...*, el director reprende en cierto momento a la actriz que "no alcanza" al personaje: "¿Y sabes por qué? Porque para obtener el sentimiento justo para representar a Elvira no fuiste tú quien se elevó hasta ella, sino que quisiste bajarla hasta ti".

A pesar del amplio trabajo de justificación intelectual de la interpretación, Strehler sabía que la incandescencia del acontecimiento escénico no puede conseguirse por medios estrictamente racionales. Como el más humano de los productos humanos, la verdad del teatro sólo puede conseguirse apelando a la complejidad del ser. A propósito de una de sus primeras experiencias teatrales, con la actriz Lilla Brignone, acostumbrada aún al teatro nómada y la presencia del apuntador, Strehler relata el terror de la actriz ante

la idea de encarnar a Electra y concluye: "Nunca como entonces me di cuenta de que el trabajo de un director de actores era (y es) hacerles conocer las potencialidades que se esconden dentro de sí mismos. Empujarlos más allá de sus propios límites. Comprenderlos en su verdad profunda y hacer que se comprendan a sí mismos".

— Catedrales de arena

Brechtiano por convicción, el discurso de Strehler está siempre atravesado por la desesperanza, el reconocimiento de la fragilidad de la ilusión, la impotencia del teatro confrontado con la historia. Amén de un método épico ("me he pasado la mitad de mi vida construyendo el misterio para después desvelarlo"), la gran lección de Brecht consiste, según el italiano, en la fuerza producida por esa confrontación:

Lo que he encontrado en Brecht, más allá de cualquier brechtianismo, es a un hombre de teatro que ha sacado partido de la inevitable relatividad del teatro y que, lejos de tenerla como un límite, como un impedimento, la ha convertido en una fuerza, en el motor mismo de su práctica. El reconocimiento de esta relatividad es, para él, el alfa y omega de toda su experiencia teatral.

Justamente, la desesperanza confiere al teatro su gloria, palabras que se repiten a lo largo de sus conversaciones y escritos. Por ello, Strehler evoca una metáfora de Dort: el teatro como una catedral de arena. "Cada uno de nosotros ha aportado su piedra para construir la catedral de la que hablabas; me gusta mucho esa imagen de una catedral sobre la arena que desaparece, y de otra que hemos creado con el mismo amor, el mismo esfuerzo, la misma paciencia, a sabiendas de que también será destruida para que otra sea construida y así sucesivamente." Los espectáculos de Strehler tienen, en efecto, la dimensión de catedrales. Asumiendo el escenario a la italiana como una herencia irrenunciable (excepto en *Fausto*, donde el Teatro Studio ha sido adaptado conforme al modelo brookiano del Bouffes du Nord), el director juega deliberadamente con la convención que separa al actor de la sala. En múltiples ocasiones, el escenario reproduce un burdo tablado de feria (*Arlequín...*, *Las trifulcas...*) inscrito en la arquitectura del teatro como en un juego

de cajas chinas. Sin abolir la separación del teatro y su público, a menudo los actores rompen el marco ilusionista desbordando el escenario (*Arlequín...*, *Los gigantes de la montaña*) o multiplicando sus recursos (en el final de *Las trifulcas...*, la silueta del Ayudante del Juez-Goldoni se recorta como una sombra que, desde el prosenio y separada por una pantalla translúcida, observa distanciada la luminosa celebración popular. En el final de *Los gigantes...*, el telón de hierro, para prevenir incendios, cae lentamente sobre el carro-mato de los cómicos como un símbolo de la inevitable destrucción del arte).

Constreñido originalmente a las dimensiones del Piccolo de Via Rovello, el espacio suele fugarse hacia los laterales o ganar profundidad mediante el uso recurrente del ciclorama. En el caso de *Fausto*, en cambio, la grandilocuencia del espectáculo no tiene límites. La distancia entre la primera línea de espectadores y la bocaescena permite el máximo desarrollo del ilusionismo, mientras que la amplitud del espacio vacío de plateas, cubierto por una inmensa espiral de seda, confiere al drama su calidad de diálogo con el infinito. Desigual en su ampulosidad, el espectáculo fascina sin embargo por la maestría del manejo espacial y sus desmesuradas proporciones.

En esos espacios de pureza y claridad lumínica, el gusto por la teatralidad inscribe al cuerpo del actor en una gestualidad abierta, amplia, brillante, herencia de la experimentación física de Étienne Decroux con la larga colaboración de su alumna Marise Flach. Entre todos los renovadores del lenguaje escénico de la mitad del siglo, amén de Brecht, es de Decroux de quien Giorgio Strehler se expresaba con mayor admiración; de hecho, consideraba que en su tiempo este profeta del cuerpo no había sido escuchado con la atención debida. "Decroux dejó en nosotros la huella fundamental de una gestualidad que no hemos perdido. La preocupación por una presencia del movimiento que no es ballet ni juego intelectual sino 'conciencia del cuerpo' en el acto teatral." El cuerpo vivo, abierto, corresponde lógicamente a la asunción de una emotividad sin resquemores, directa, a veces incluso sentimental, mas siempre acorde con la idiosincrasia de los personajes descritos. Tomada como modelo, la ligereza mozartiana (otro de sus grandes amores) combina vitalidad y gusto por la vida con una fragilidad amenazada. En palabras de Odette Aslan, "en los espectáculos de Giorgio Strehler, tenemos siempre el placer de reencontrar el teatro teatral, y tam-

bién lo que él llama un teatro humano, donde uno no tiene miedo de mostrar los sentimientos y las emociones, donde uno siente el estremecimiento de la vida”.

En las célebres imágenes de *La tempestad*, donde Ariel vuela suspendido sobre un escenario totalmente blanco, se resume la proverbial belleza de su teatro. Bernard Dort justifica el obsesivo cuidado del detalle, la imagen del mundo que, contra los vientos y mareas del teatro al finalizar el siglo XX, sostuvo este titán de los escenarios.

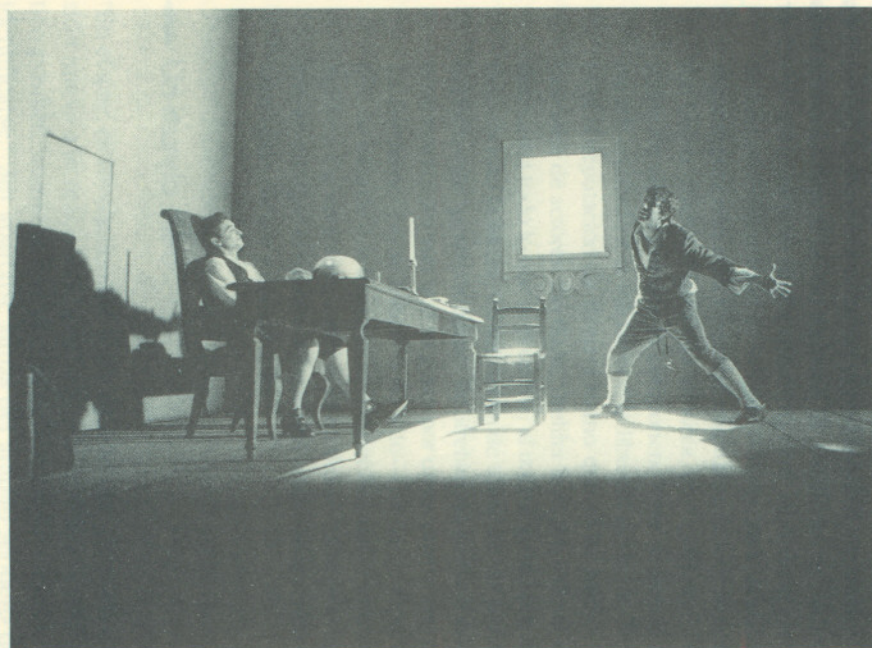
Se habla del esteticismo de Strehler. A veces para alabarlo, pero más seguido para criticarlo. Es verdad que sus espectáculos son y se quieren bellos. Strehler busca una armonía, un equilibrio refinado entre todos los elementos que lo componen. Nada se deja al azar. Nada parece confiado a la iniciativa o la libertad del actor. De aquí también la reputación de director tirano que se ha hecho, incluso de castrador de actores. Sin duda, Strehler le indica todo al actor —o le demuestra todo lo que le propone: el menor gesto, el menor parpadeo, incluso la altura, en un cuarto de tono, de sus parlamentos—. [...] Pero este “perfeccionismo” de Strehler no es ni un valor ni un fin en sí mismo. No más que su gusto por un escenario casi vacío, blanco, luminoso. No se trata —o no sólo— de hacer espectáculos bellos. Se trata de una transparencia específicamente teatral que sueña Strehler. De un teatro, como él lo ha dicho, “claro y simple”; y esto cuanto más que el mundo del que este teatro debe rendir cuentas, es un mundo oscuro y complicado.

Un mundo claro

“En el arte, es revolucionario todo aquello que imprime una dimensión nueva a lo real, todo aquello que le confiere un designio artístico posible, humano, con el cual el hombre se identifica o puede identificarse.” Sin apartarse jamás del amplio sendero de la tradición, Giorgio Strehler apostó por los valores eternos del teatro, por la búsqueda de una verdad poética, por la creación de una comunidad atenta a la palabra, por esa otra “manera de socializar”. Si estamos de acuerdo con Brecht en que “la unidad social básica no es uno sino dos”, el teatro encuentra aquí, en plena era del individualismo, una de sus grandes especificidades, pues “ha conservado lo

fundamental de la asociación, que desde cierto punto de vista va pareja a la comunicación. Porque, obviamente, el mensaje recibido en soledad es completamente distinto al mensaje recibido en el seno de una colectividad”.

A través del Piccolo Teatro, de su apasionante trayectoria, de sus entrañables espectáculos, Giorgio Strehler comprueba su propio aserto: “No existe nada sino el teatro para reemplazar al teatro. No existe nada más allá del teatro para ser teatro. [...] El teatro es irremplazable, maravilloso. El hombre no ha inventado nada más elevado, más profundo, más primario y más simple, para devolver al hombre hacia sí mismo”.



Le baruffe chiozzotte, de Carlo Goldoni, Piccolo Teatro di Milano. Dirección: Giorgio Strehler.

Foto: Luigi Ciminaghi.

FUENTE: Archivo Rodolfo Obregón.



La tempestad, de William Shakespeare. Dirección: Giorgio Strehler. Foto: Luigi Ciminaghi.

FUENTE: Archivo Rodolfo Obregón.

Bibliografía

Libros

- Adorno, Theodor, *et al.*, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1992.
- Banu, Georges, *Mémoires du Théâtre*, Arlés, Actes Sud, 1987.
- , *Peter Brook, de Timon d'Athènes à la Tempête*, París, Flammarion, 1991.
- Barba, Eugenio, *Las islas flotantes*, México, UNAM, 1983.
- , *Más allá de las islas flotantes*, México, Escenología, 1986.
- , *El arte secreto del actor*, México, Escenología, 1990.
- , *La canoa de papel*, México, Escenología, 1992.
- , *Teatro, soledad, oficio y rebeldía*, México, Escenología, 1998.
- , y N. Savarese, *Anatomía del actor*, México, Escenología, 1988.
- Bondy, Luc, *La fête de l'instant*, Arlés, Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres, 1996.
- Brook, Peter, *The Shifting Point*, Nueva York, Harper & Row, 1987.
- , *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1990.
- , *Le diable c'est l'ennui*, Arlés, Actes Sud-Papiers, 1991.
- , *La puerta abierta*, Barcelona, Alba, 1994.
- , *Threads of Time*, Washington, Counterpoint Press, 1998.
- Brustein, Robert, *Who Needs Theatre*, Nueva York, The Atlantic Monthly Press, 1987.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1998.
- Decroux, Étienne, *Paroles sur le mime*, París, Librairie Théâtrale, 1994.
- Dort, Bernard, *Théâtres*, París, Seuil, 1986.
- Dort, Bernard, *La représentation émancipée*, Arlés, Actes Sud, 1988.
- Elsom, John, *Is Shakespeare still our Contemporary?*, Londres, Routledge, 1989.
- Fofi, Goffredo, *I limiti della scena*, Milán, Linea d'Ombra, 1992.
- Gaipa, Ettore, *Giorgio Strehler*, Bolonia, Capelli, 1959.

Gassner, John, *Teatro moderno*, México, Letras, 1967.

Goldberg, Rose Lee, *Performance, Live Art 1909 to the Present*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1979.

Hidalgo, Pilar, *La ira y la palabra. Teatro inglés actual*, Madrid, Cupsa, 1982.

Hoghe, Raimunde, *Pina Bausch, histoires de théâtre dansé*, París, L'Arche, 1987.

Hunt, Albert, y Geoffrey Reeves, *Peter Brook, Directors in Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Innes, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, FCE, 1996.

Ita, Fernando de, *El arte en persona*, México, Árbol, 1991.

———, *Telón de fondo*, México, CNCA (Periodismo Cultural), 1999.

Jotterand, Frank, *El nuevo teatro norteamericano*, Barcelona, Barral, 1971.

Kantor, Tadeusz, *El Teatro de la Muerte*, Buenos Aires, La Flor, 1984.

———, *Lezioni milanesi*, Milán, Ubulibri, 1988.

———, *Ô, douce nuit (les classes d'Avignon)*, Arlés, Actes Sud, 1991.

———, y Maurizio Buscarino, *La clase morta di Tadeusz Kantor*, Milán, Feltrinelli, 1981.

Kustow, Michael, *Theatre@risk*, Londres, Methuen, 2000.

Labrousche, Laurence, *Ariane Mnouchkine, un parcours théâtral*, París, L'Harmattan, 1999.

Lecoq, Jacques, *Le corps poétique*, Arlés, Actes Sud-Papiers, 1997.

Lepage, Robert, *Connecting Flights, in Conversation with Rémy Charest*, Londres, Methuen, 1997.

Marinis, Marco de, *El nuevo teatro, 1947-1970*, Barcelona, Paidós, 1988.

Mignon, Paul-Louis, *Le théâtre au xxe siècle*, París, Gallimard, 1986.

Oida, Yoshi, *L'acteur flottant*, Arlés, Actes Sud, 1992.

———, *L'acteur invisible*, Arlés, Actes Sud, 1998.

Pavis, Patrice, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Escenología, 1994.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, México, Seix Barral, 1991.

Quadri, Franco, *Il teatro degli anni settanta*, Milán, Giulio Einaudi, 1982.

———, *Teatro '92*, Bari, Laterza, 1993.

———, Franco Bertoni y Robert Stearns, *Robert Wilson*, Nueva York, Rizzoli, 1998.

Richards, Thomas, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996.

Salvat, Ricard, *El teatro de los años 70*, Barcelona, Península, 1974.

Sobel, Bernard, *Un art légitime*, Arlés, Actes Sud, 1988.

Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Barcelona, Alfaguara, 1991.

Stein, Peter, *Essayer encore, échouer toujours. Entretiens avec Georges Banu*, Bruselas, Ici Bas/Théâtre, 2000.

Strauss, Botho, *Crítica teatral: las nuevas fronteras*, Barcelona, Gedisa, 1989.

Strehler, Giorgio, *Un'art pour la vie*, París, Fayard, 1980.

Varios autores, *Anuario internacional de teatro (77-78-79)*, México, AICT/IATC-INBA, 1981.

Varios autores, *Anuario internacional de teatro 1983*, México, AICT/IATC-INBA, 1983.

Varios autores, *Brook, les voies de la création théâtrale XIII*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1985.

Varios autores, *Les cités du Théâtre D'Art (de Stanislavski à Strehler)*, París, Éditions Théâtrales/Académie Expérimentale des Théâtres, 2000.

Varios autores, *Le théâtre, art du passé-art du présent*, París, Art Press Spécial, 1990.

Varios autores, *O teatro e a interpelação do real*, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro-Colibri, 1990.

Varios autores, *Robert Wilson. The Theatre of Images*, Nueva York, Harper & Row, 1984.

Varios autores, *Strehler, les voies de la création théâtrale XVI*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.

Varios autores, *Treinta años del Teatro de Danza Alemán*, México, Goethe Institut, 1998.

Williams, David, *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, Londres, Methuen, 1988.

Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *La forma pura del teatro*, México, UNAM, 1982.

Zeigler, Joseph W., *Regional Theatre*, Nueva York, Da Capo Paperback, 1977.

- Aslan, Odette, "Rencontre avec Giorgio Strehler", en *Théâtre/Public*, núm. 96, Francia, noviembre-diciembre de 1990.
- Banu, Georges, "Ne pas succomber au complexe FAUST de Goethe —entretien—", en *Alternatives Théâtrales*, núm. 37, Bélgica, Odéon-Théâtre de l'Europe, mayo de 1991.
- , "Testament et amour —entretien—", en *Alternatives Théâtrales*, núm. 37, Bélgica, Odéon-Théâtre de l'Europe, mayo de 1991.
- , "Del teatro reconciliado consigo mismo a la minoría discriminada", en *Repertorio*, núm. 32, México, Universidad Autónoma de Querétaro, diciembre de 1994.
- Barba, Eugenio, "Tebas de las siete puertas", en *Escénica*, núm. 1, 2a. época, México, UNAM, julio de 1987.
- , "La finzione della dualità", en *Teatro Festival*, núm. 10-11, Italia, abril-mayo de 1988.
- , "Eftermaele: ce que l'on dira après", en *Alternatives Théâtrales*, núm. 37, Bélgica, Odéon-Théâtre de l'Europe, mayo de 1991.
- , "Apuntes para los perplejos (y para mí mismo)", en *Máscara*, núm. 9-10, México, abril-julio de 1992.
- , "El teatro euroasiano", en Patrice Pavis, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Escenología, 1994.
- , "El Tercer Teatro: la herencia de nosotros a nosotros mismos", en *Conjunto*, núm. 97-98, Cuba, Casa de las Américas, septiembre de 1994.
- , "Carta a un hermano peruano", en *Conjunto*, núm. 111, Cuba, Casa de las Américas, diciembre de 1998.
- Bell, Daniel, "La vanguardia fosilizada", en *Vuelta*, núm. 127, México, junio de 1987.
- Bentivoglio, Leonetta, "Teatro-danza: descripción de un paisaje", en *El Público*, núm. 76, España, Centro de Documentación Teatral, enero-febrero de 1990.
- , "El Madrid de Pina Bausch", "Entrevista con la coreógrafa", y "Los espectáculos del Wuppertal Tanztheater", en *El Público*, núm. 87, España, Centro de Documentación Teatral, noviembre-diciembre de 1991.
- Birringer, Johannes, "La disparition du théâtre", en *Le théâtre, art du passé-art du présent*, París, Art Press Spécial, 1990.

- Bourdin, Paul, "Ô, douce nuit", en *Théâtre/Public*, núm. 103, Francia, enero-febrero de 1992.
- Brecht, Stefan, "Las visiones de no-comunicación de Bob Wilson", en *Máscara*, núm. 17-18, México, abril-junio de 1994.
- Brook, Peter, "La cultura de los lazos", en Patrice Pavis, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Escenología, 1994.
- Brustein, Robert, "La grieta en la chimenea", en *La Cabra*, núm. 21-22, 3a. época, México, UNAM, junio-julio de 1980.
- Cardona, Patricia, "Crónica de un llamado", en *Escénica*, número extraordinario, México, UNAM, 1986.
- Carlson, Marvin, "El Mahabharata de Peter Brook y L'indiade de Ariane Mnouchkine como ejemplos del teatro contemporáneo intercultural", en Patrice Pavis, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Escenología, 1994.
- Carreri, Roberta, "El viaje del actor, del training al espectáculo", en *Máscara*, núm. 9-10, México, abril-julio de 1992.
- Celedón, Pedro, "Irina y Peter Brook: reposicionando el amor...", en *Apuntes*, núm. 115, Chile, Universidad Católica, 1er. semestre de 1999.
- Dort, Bernard, "Stein-Dort, conversación", en *Escénica*, núm. 6-7, México, UNAM, mayo de 1984.
- , "Retrato del artista como director de escena europeo: Giorgio Strehler", en Patrice Pavis, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Escenología, 1994.
- Eco, Umberto, "Lo posmoderno, la ironía, lo ameno", en *Máscara*, núm. 17-18, México, abril-junio de 1994.
- Fisher, Mark, "Peter Brook", en http://easynet.co.uk/fisher/peter_brook.
- Foster, Hal, "Re:Post", en *Criterios*, núm. 30, Cuba, Casa de las Américas, julio-diciembre de 1991.
- Gächter, Sven, "Peter Stein, les cinquantenaires et les jeunes gens", en *Théâtre/Public*, núm. 96, Francia, noviembre-diciembre de 1990.
- Gregori, Ma. Grazia, "Peter Stein: el teatro y el actor", en *Escénica*, núm. 6-7, México, UNAM, mayo de 1984.
- Hernández, Juan Jacobo, "Cinco días en el taller de Eugenio Barba, en México", en *Escénica*, núm. 10, México, UNAM, enero-marzo de 1985.
- Ita, Fernando de, "Entrevista con Robert Wilson", en *El Ángel* del diario *Reforma*, México, octubre de 1999.

Kantor, Tadeusz, "Mi vía hacia el Teatro de la Muerte", en *Anuario internacional de teatro* (77-78-79), México, AICT/IATC-INBA, 1981.

Karasek, Helmut, y Jenny Urs, "Robert Wilson: escuchar, ver y actuar", en Patrice Pavis, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Escenología, 1994.

Kiernander, Adrian, "El Oriente es lo femenino: lo intercultural en el Théâtre du Soleil", en Patrice Pavis, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Escenología, 1994.

Konic, Pavel, "El teatro plástico y su objeto", en *Criterios*, núm. 30, Cuba, Casa de las Américas, julio-diciembre de 1991.

Kott, Jan, "El teatro de la esencia: Kantor y Brook", en *Anuario internacional de teatro* 1983, México, AICT/IATC-INBA, 1983.

———, "Is Shakespeare still our Contemporary?", en John Elsom, *Is Shakespeare still our Contemporary?*, Londres, Routledge, 1989.

Lamont, Rosette, "Peter Brook: No soy un director de escena que viaja, sino un viajero que escenifica", en Patrice Pavis, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Escenología, 1994.

Lemoine, Jean-René, "Pina Bausch ou l'obsession du sol", en *Alternatives Théâtrales*, núm. 40, Bélgica, Odéon-Théâtre de l'Europe, mayo de 1992.

Leñero, Estela, "La construcción de la forma", en *Repertorio*, núm. 30-31, México, Universidad Autónoma de Querétaro, septiembre de 1994.

Martínez, Reny, "Nuevo espectáculo del Teatro del Sol", en *Tablas*, núm. 3-4, Cuba, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, 1999.

Maurin, Frédéric, "Bob Wilson, un temps venu d'ailleurs", en *Le théâtre, art du passé-art du présent*, París, Art Press Spécial, 1990.

Méreuze, Didier, "Los atridas", en *El Público*, núm. 85, España, Centro de Documentación Teatral, julio-agosto de 1991.

Millon, Martin, "Le proche et le lointain", en *Le Théâtre, art du passé-art du présent*, París, Art Press Spécial, 1990.

Mnouchkine, Ariane, "El teatro es oriental", en Patrice Pavis, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Escenología, 1994.

———, "En la gran playa del teatro", en *Apuntes*, núm. 113, Chile, Universidad Católica, 1997-1998.

Moravia, Alberto, "Chroniques", en *Théâtre/Public*, núm. 92, Francia, marzo-abril de 1990.

Müller, Heiner, y Bob Wilson, "Un Lear à 50 cents", en *Théâtre en Europe*, núm. 15, Francia, octubre de 1987.

Müry, Andres, "Que cada quien sueñe sus propios sueños", en *Humboldt*, núm. 116, Bonn, Inter Naciones, 1995.

Nadotti, María, "Robert Wilson", en *El Público*, núm. 76, España, Centro de Documentación Teatral, enero-febrero de 1990.

Obregón, Rodolfo, "Proyecto fáustico", en *Repertorio*, núm. 16, México, Universidad Autónoma de Querétaro, diciembre de 1990.

———, "Arlequín cumple cuarenta años", en *Repertorio*, núm. 18, México, Universidad Autónoma de Querétaro, junio de 1991.

Olguín, David, "Actualidad de la tragedia: Stein y Wajda", en *Repertorio*, núm. 19, México, Universidad Autónoma de Querétaro, septiembre de 1991.

Pavis, Patrice, "La herencia clásica del teatro posmoderno", en *Gala Teatral*, núm. 2, México, 1993.

———, "Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo", en *Las Puertas del Drama*, núm. (-2), España, Asociación de Autores de Teatro, 1999.

Pavlicic, Pavao, "La intertextualidad moderna y la postmoderna", en *Criterios*, núm. 30, Cuba, Casa de las Américas, julio-diciembre de 1991.

Paz, Octavio, "Tradición y ruptura", en *Vuelta*, núm. 217, México, diciembre de 1994.

Pedroni, Francesca, "El territorio del teatro-danza", en *El Público*, núm. 76, España, Centro de Documentación Teatral, enero-febrero de 1990.

Pradier, Jean-Marie, "Eugenio Barba. Der Holsterbroer Geist", en Patrice Pavis, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Escenología, 1994.

Quadri, Franco, "Tadeusz Kantor: entrevista", en *Gala Teatral*, núm. 2, México, 1993.

Saunier, Emmanuelle, "Une tempête sur le sable des Bouffes", en *Alternatives Théâtrales*, núm. 40, Bélgica, Odéon-Théâtre de l'Europe, mayo de 1992.

Scarpetta, Guy, "Le survivant de Cracovie", en *Le théâtre, art du passé-art du présent*, París, Art Press Spécial, 1990.

———, "Fragments sur Grüber", en *Théâtre, art du passé-art du présent*, París, Art Press Spécial, 1990.

Schechner, Richard, "Ocaso y caída de la vanguardia" y "La vanguardia posmoderna", en *Máscara*, núm. 17-18, México, abril-junio de 1994.

Sforza, Francesco, "La escena necesaria", en *Repertorio*, núm. 20, México, Universidad Autónoma de Querétaro, diciembre de 1991.

Shyer, Laurence, "Bob Wilson: entrevista", en *Gala Teatral*, núm. 2, México, 1993.

Simon, Alfred, "Théâtre du Soleil", en *Escénica*, núm. 3, México, UNAM, marzo de 1983.

Soleri, Ferruccio, "O meu Arlequim", en *Cuadernos*, núm. 14, Portugal, Companhia de Teatro de Almada, julio de 1999.

Strehler, Giorgio, "Un cri qui en retentit pas", en *Théâtre en Europe*, núm. 10, Francia, abril de 1986.

———, "La crítica, inmersa en lo banal", en *Repertorio*, núm. 4-5, México, Universidad Autónoma de Querétaro, diciembre de 1987.

———, "El trabajo de la tempestad ha terminado", en *Repertorio*, núm. 17, México, Universidad Autónoma de Querétaro, marzo de 1991.

———, "Fausto, cuatrocientos años de un mito", en *Repertorio*, núm. 20, México, Universidad Autónoma de Querétaro, diciembre de 1991.

———, "Uma aventura com 50 anos", en *Cuadernos*, núm. 14, Portugal, Companhia de Teatro de Almada, julio de 1999.

Temkine, Raymonde, "Carnet. Strehler, Les voies de la création théâtrale-16", en *Théâtre/Public*, núm. 92, Francia, marzo-abril de 1990.

———, "Kantor *in memoriam*", en *Théâtre/Public*, núm. 103, Francia, enero-febrero de 1992.

Troiano, Antonio, "El anhelo fáustico, una conversación entre Claudio Magris y Giorgio Strehler", en *La Jornada Semanal*, México, 19 de octubre de 1991.

Ulibarri, Luisa, "Théâtre du Soleil de A. Mnouchkine: utopías y realidades en el reino de lo posible", en *Apuntes*, núm. 113, Chile, Universidad Católica, 1997-1998.

Varley, Julia, "Una vela prendida entre las páginas de los libros", en *Máscara*, núm. 9-10, México, abril-julio de 1992.

———, "Subpartitura: otra palabra útil y errónea", en *Conjunto*, núm. 97-98, Cuba, Casa de las Américas, septiembre de 1994.

Vattimo, Gianni, "El arte de la oscilación. De la utopía a la heterotopía", en *Criterios*, núm. 30, Cuba, Casa de las Américas, julio-diciembre de 1991.

Vicente Hernando, César de, "Lo que queda de Heiner Müller", en *ADE/Teatro*, núm. 52-53, España, julio-septiembre de 1996.

Warnholtz, Gerda, "Actores de la Schaubühne", en *Escénica*, núm. 6-7, México, UNAM, mayo de 1984.

Wethal, Torgeir, "De las improvisaciones al *crossing*", en *Máscara*, núm. 9-10, México, abril-julio de 1992.

Wirth, Andrzej, "Les jeux de noix de Bob Wilson", en *Théâtre en Europe*, núm. 15, Francia, octubre de 1987.

Zea, Alejandra, "Eugenio Barba, la búsqueda de la utopía", en *Escénica*, núm. 10, México, UNAM, enero-marzo de 1985.

Zurowski, Andrzej, "De rodillas ante Kantor", en *Anuario internacional de teatro 1983*, México, AICT/IATC-INBA, 1983.

Esta obra se terminó de imprimir
en el mes de noviembre de 2003
en los talleres de Litoarte, S.A. de C.V.,
San Andrés Atoto 21-A, Col. Industrial Atoto,
Naucalpan, CP 53519, Estado de México,
con un tiraje de 2 000 ejemplares

Tipografía y formación: Sigma Servicios Editoriales
Fuente: Garamond 10/12

Fotografías de portada e interiores: Archivo del
Centro Nacional de Investigación Teatral
"Rodolfo Usigli"

Cuidado de edición:
Dirección General de Publicaciones del
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Utopías aplazadas

“El teatro es el arte del presente, ya que en él todo sucede única y exclusivamente en el aquí y el ahora. Por ello es también un arte conservador, ya que, como lo ha señalado el director francés Antoine Vitez, representa ‘el conservatorio de las formas del pasado’. A diferencia de otras artes como la danza, el teatro ha requerido del paso de los años para lograr verbalizar el impulso vital de las vanguardias.”

En efecto, como lo muestra Rodolfo Obregón en este estudio, “las vanguardias del teatro han sido casi siempre utopías aplazadas, formulaciones proféticas que lograron su concreción espectacular treinta o cuarenta años más tarde, la mayor parte de ellas años después de la desaparición de sus profetas”.

Obregón realiza una amplia revisión del acontecer del teatro de las tres últimas décadas del siglo XX, a la vez que se interna en las propuestas que hicieron personalidades como Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Eugenio Barba, Pina Bausch, Ariane Mnouchkine y Peter Brook, entre otros. Se trata pues, de un trabajo de reflexión abarcadora que viene a llenar el vacío sobre el tema en nuestro medio.

Rodolfo Obregón (México, D.F., 1960) ha combinado permanentemente el trabajo como director de escena y la reflexión sobre el teatro, el interés en el teatro mexicano y la necesidad de referentes universales.

Fue director fundador de la Compañía Universitaria de Repertorio (1989-1996) de Querétaro, donde dirigió también la revista especializada *Repertorio* (1990-1994). Su labor escénica y pedagógica continúa en El Foro/Teatro Contemporáneo, de la ciudad de México. Ha escrito crítica teatral en diversos diarios y revistas, principalmente en *Proceso* (1999-2003). Además, ha publicado ensayos, artículos y traducciones en libros y revistas especializadas de México, Cuba, Brasil, Argentina, Francia, España y Croacia. Recientemente fue publicada su traducción del libro de Yoshi Oida, *Un actor a la deriva* (El Milagro, 2003).

Actualmente, es director del Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”, donde ha desarrollado un estudio analítico sobre la puesta en escena mexicana del siglo XX.

