

Malkah Rabel

Del frenesí a la impasibilidad



Toda civilización lleva en sí su propia muerte; toda sociedad engendra en su seno las permanentes contradicciones, y todo arte antes de expandirse y madurar del todo ya creó las semillas de su destrucción. Toda corriente artística antes de llegar al pináculo ya provocó un movimiento opuesto, contrario, la negación de su negación. En lo que va del siglo, más de la primera mitad tuvo que padecer un teatro de conversadores, lo que Pierre-Aimé Touchard llamó "Theatre des Bavards". Oscar Wilde, Bernard Shaw, Giraudoux y hasta Pirandello pusieron de moda un teatro donde se hablaba mucho. Primero fue un verbo elegante, conversación de salón; luego llegaron Sartre y Camus y lo reemplazaron por el verbo filosófico; a su vez Brecht lo hizo político, épico, narrativo; y con Ionesco y Beckett éste se tornó destructivo. Mas, con unos y con otros reinaba el festín de las palabras, de las palabras que se multiplicaban y multiplicaban, hasta llegar con el *Teatro del Absurdo* a anegar todo bajo el vacío y la nada. Y vino la reacción, llegó una nueva vanguardia desde los Estados Unidos, desde el Off, Off, Broadway, desde el Greenwich-Village, desde sus Cafés *La Mama* y *Ciano*, desde el *Open-Theatre* y desde el *Living-Theatre*. Una reacción que exigía la preponderancia del cuerpo, del movimiento corporal, que desde la época de la *Commedia dell'Arte* con su acrobacia y sus desfuegos cirqueros, había perdido sus derechos en la escena dramática. El cuerpo volvía por sus fueros en su movimiento y en su desnudez. El cuerpo volvía a ser el rey del escenario. Gro-

towski con un pequeño grupo y ante un reducido público, que nunca llegaba a más de 80 espectadores, trabajaba con cada músculo de sus actores, transformaba cada músculo en un arma de la actuación; la reducida experimentación nacida en Polonia se trasplantó a los usos masivos del continente americano, donde adquirió su faz de los grandes despliegues escénicos. Y desde América volvió a trasladarse a Europa transida por sus nuevas savias.

Esta corriente que rechaza la predominación de la palabra para reemplazarla por el triunfo del movimiento corporal, nace con los "happenings" que significa "lo que sucede", el acontecimiento inmediato, basado en el azar. Organizados sobre todo por los artistas plásticos, prolongación en los Estados Unidos del Pop-Art, el elemento visual en esta manifestación predomina, y los pintores o escultores que los organizaban seguían todos los mismos principios: reproducir irónicamente las realidades del mundo moderno, como por ejemplo presentar un monumento de hielo que se derrite bajo el sol. Pero también el elemento sonoro y verbal puede tener un papel preponderante. Este género nació en Nueva York en 1959, bajo la iniciativa del artista plástico, pintor y escultor Allan Kaprow, y lo que caracteriza esas realizaciones es el principio de un desarrollo sin matriz, sin otro significado que lo inconsciente. La improvisación no es obligatoria, pero es la improvisación lo que más huella dejó en las posteriores experimentaciones teatrales, porque le daba su mejor oportunidad al actor —sobre todo al actor

cómico— que en un principio sólo intervenía en el happening como un mero elemento secundario. En muchos actos de este género, interviene el elemento erótico, lo que para los pueblos sajones, de herencia puritana significó una revolución sexual, destrucción de todos los tabúes, y sobre todo la destrucción inconsciente en sí-mismo del miedo al pecado.

Y siguió en los Estados Unidos la reivindicación del movimiento corporal su carrera triunfante a través de las distintas experimentaciones juveniles, donde la herencia de la comedia musical típicamente yanqui pasaba por una depuración intelectual. Espectáculos juveniles donde, desde la agresiva desnudez triunfa el cuerpo, luego a la danza y al baile vino a unirse la militancia anti-bélica, las exóticas filosofías y místicas orientales, la defensa de la droga y de la libertad individual, con sus influencias hippies y sus diversas actitudes abreviadas ya sea en las teorías de Artaud, ya sea en las de Grotowski: “teatro donde el público se halla en medio, en tanto que el espectáculo lo rodea”. . . . “Espectáculo donde la sonorización es constante; los sonidos, los ruidos, los gritos deben ser buscados antes que nada por sus cualidades vibratorias, luego por lo que representan”. . . Teatro de rebeldía más sentimental que política, teatro de protesta inconformista, que revela la otra cara de América, la de una juventud rabiosamente harta de su Sociedad de consumo. Frente a las tendencias apolíticas y anti-políticas del *Teatro del Absurdo*, con sus verdades esenciales: la soledad, la muerte, la incomunicación, estas nuevas corrientes vanguardistas volvieron a traer el llamado de la esperanza, de la lucha y de las verdades cotidianas y contemporáneas, de las verdades inmediatas. Movimiento menos intelectual, menos hermético, menos inteligente que la vanguardia europea, el teatro de esta índole tenía la virtud de dar lugar a la presencia del optimismo, de la alegría de vivir, y a un lenguaje de fraternidad: “Yo, tú, él, todos podremos estar juntos. . .”. Lenguaje que a su vez tornóse oscuro y pesimista, hasta transformarse en “provocación” y “blasfemia”.

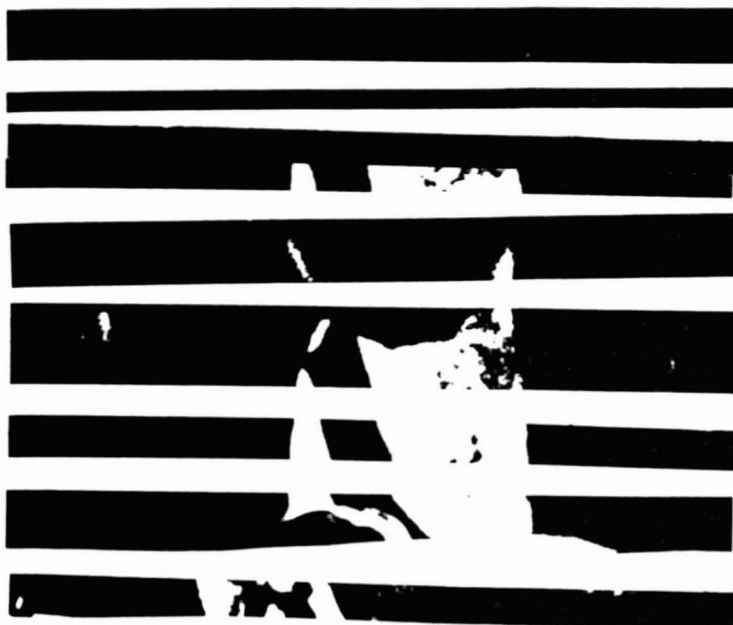
Basadas en esas dos tendencias: el reinado del cuerpo y la expresión de la protesta, las experimentaciones teatrales se multiplicaron y en distintos grupos, en conjuntos diversos, en compañías de acá y de allá, adquirieron sus rasgos peculiares, desde la actitud política de un Julian Beck transmitidas por medios artísticos austeros en el *Livign-Theatre*, hasta las máscaras ya parciales, ya enteras del *Bread and Puppet Theatre*; desde la militancia que aúna en su práctica la conciencia civil y la destrucción de costumbres hipócritas, hasta la concepción de un teatro nuevo unido a una intensa manera de vivir en común, tal como lo realiza el *Teatro Campesino* y *The San Francisco Mime Troupe*, hasta la alegría vital desatada, fraternal y rebelde de los *Hairs*, *Stamps*, *Helf* y *Hurra América*.

Estos movimientos llegaron a influenciar el continente europeo como también el Latinoamericano. Americanos inspirados por los europeos Artaud y Grotowski, devolvieron a Europa lo tomado en



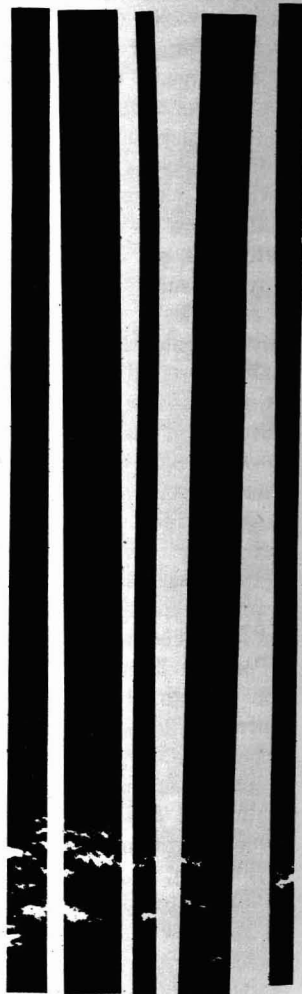
préstamo pasado por la criba de su americanización, con su pizca de ingenuidad y sus obviedades infantiles, y esta necesidad tan yanqui, consciente o inconsciente, de atraer al público, de tomar en consideración las necesidades de los espectadores masivamente. Es decir, esa dosis de comercialización de la cual el teatro norteamericano, así como la vida toda del mismo país, no pueden prescindir. Y los empresarios de muchos teatros en Nueva York —como así mismo en otras metrópolis— han descubierto que el entusiasmo de jóvenes actores puede muy bien ser explotado por razones muy ajenas al arte, muy ajenas a la protesta, por razones simplemente comerciales. Jóvenes actores que ingenuamente creían desnudarse como un acto anti-burgués servían a sus empresarios para atraer a un público en su mayoría formado por burgueses. Si el anti-teatro, el teatro del absurdo, en su hermetismo buscaba una total renovación de formas y lenguaje, este nuevo vanguardismo que ponía en primer término el cuerpo, a menudo se ponía al servicio de un lenguaje demasiado simple, hasta simplista, hasta llegar a suprimir del todo la palabra. A través de innumerables experimentos se llegó a suprimir del todo al verbo, hasta descubrir las posibilidades —o las imposibilidades— de un espectáculo reducido al movimiento corporal únicamente, al frenesí del cuerpo, a la gesticulación, a los retorcimientos, espectáculo que se distingue de la pantomima, por el empleo de la voz sin palabras, de la voz a través de gritos, aullidos, chillidos, experimentos del sonido de la voz en sus múltiples posibilidades, hasta el de un lenguaje incomprensible, ajeno al género humano; o también se emplea la transmisión de la palabra por medios microfónicos, voz lanzada a través del espacio por alto-parlantes, por toda clase de maquinarias colocadas en el ámbito de la sala fuera del escenario, como lo hace Beckett en *Los Clowns* cuando en el tablado un actor solamente se dedica a una actuación corporal, y la única voz que se oye es la de un megáfono, la voz de las cintas sonoras de la grabadora. Teatro sin palabras, donde el actor —mientras hay actores y la manifestación artística no se reduce a luces, colores y sonoridades como la presentó en una oportunidad Picasso— baila, salta, se agita se retuerce y deja plena libertad a su cuerpo.

Pero ya llega la oposición, la contradicción, la búsqueda del polo opuesto. Mientras en México *El Simio* y *Sodoma y Gomorra* siguen aún los lineamientos que impuso Jodorowsky en *Así Hablaba Zarathustra*, mientras Oceransky y Luis de Tavira hacen retorcerse a sus actores y gritar a voz en cuello, ya en París en el Teatro del *Espace Cardin*, alternando con la representación de *Home* (*Hogar* montado hace dos años por Rafael López Miarnau en México), el director Claude Regy pone en escena una ópera hablada o drama cantado: *Isaac* del compositor Michel Puig, quien desde hace siete años se entrega a búsquedas sobre las improvisaciones vocales con comediantes y directores de escena. En esta ópera hablada: *Isaac* sobre un estrado de madera, la historia del génesis es



representada por dos comediantes mudos, en tanto en otro extremo del escenario, sobre otro tablado, un tenor narra cantando los acontecimientos. Según se expresa la crítica de L'Épress, Sylvia de Nussac, a esta escena muda "no se le puede considerar mimada, porque comparando a esos dos actores, el mimo más sobrio parecería un Mounet-Sully". (Actor famoso en su tiempo por su temperamento gesticulador) "En la escena la impasibilidad total". Sí, la impasibilidad total, ni una crispación, ni una expresión del rostro, sólo, según sigue contando la misma crítica: "una gota de sudor traiciona la prodigiosa tensión interior. Solamente un gesto sereno al inclinar la cabeza en el hombro de Isaac, descubre la infinita ternura del homicida hacia su víctima". Espectáculo de imágenes,

ya solamente reducido a las imágenes, donde el juego de largas tablas se va amontonando hasta formar una mesa de comida, que bien puede ser la Última Cena, y una cruz, un altar, van formándose ante los ojos del espectador. Espectáculo de sugerencias, de imágenes, sin palabras, pero ya tampoco sin movimientos del cuerpo, con los únicos movimientos estrictamente necesarios como los que realiza Abraham al envolver a su víctima en vendas, como a una momia, luego lo libera a cuchillazos, después de haber dejado en el lugar del corazón una mancha de pintura roja. Un lento ritual que evoca el Cristo y a otros mitos paganos y en torno del cual la prensa francesa ya en diversas oportunidades mencionó los sacrificios humanos de los aztecas. Simulacro y homicidio real que



deja la parte más sugestiva a la imaginación del espectador y a la verbosidad del crítico.

Y vuelve la pregunta que desde años y ante cada nuevo experimento tortura a los profesionales y a los aficionados del arte teatral, del arte escénico. ¿Es ello teatro? ¿Qué semejanza tiene esa expresión escénica con el teatro tal como lo hemos concebido durante siglos? ¿Qué le queda de teatro, de teatral, a ese espectáculo que ya no cuenta ni con la palabra, ni con el movimiento corporal? ¿Y qué es en definitiva el teatro? ¿Existe acaso una definición estricta, teológica, que describa este arte tan complejo y tan completo, compendio de todas las manifestaciones artísticas conocidas?

En los últimos tiempos todas las definiciones han quedado anuladas, y se anulan cada vez más. Lo que fue llamado teatro por nuestros padres, ya no lo es por nosotros, y menos lo será por nuestros nietos. Ninguna regla, ninguna disciplina ya existen, ni son seguidas por las nuevas generaciones. Tal como sucede con todas las artes desde por lo menos un siglo, también el teatro busca su esencia pura: pintura por la pintura, música por la música, teatro por el teatro, por lo genuino del escenario. Supresión en cada caso de los elementos que les son ajenos: en la pintura, el tema, en el teatro, la política o la literatura. Y en esa búsqueda de la esencia pura en el teatro, unos la encuentran en la supresión de la obra dramática, esa manifestación artística independiente, que puede tener su valor intrínseco más allá de la escena. Otros sugieren buscar esa esencia pura en el reemplazo de los actores por marionetas, por muñecos, por máscaras, o bien por la supresión del escenario como espacio determinado para llevarlo de un lugar a otro en torno de los espectadores y a veces hasta fuera de los espectadores. Por una parte la ausencia del texto, y hasta la ausencia de la palabra: una representación que lleve su austeridad hasta la asepsia, y por la otra, la exigencia de llegar a lo espectacular máximo, que aúne todas las artes del espectáculo: el vodevil, el circo, la acrobacia, el canto, el baile, la pantomima, la parodia, el coro, la improvisación y a veces el drama. Un espectáculo *Total* que nos lleve en pleno corazón del *Luna Park*, de la *Fiesta Absoluta*, más cerca del circo y hasta del asilo de locos que de lo que durante siglos nuestra vieja civilización occidental consideró como teatro. El teatro refleja la vida, la sociedad en que se desarrolla, la civilización que le dió el ser. Y ya que nuestro mundo de consumo se hunde en la alienación, en el desequilibrio, ya que nuestra civilización occidental está a punto de "liar los bártulos" como dice Durrenmatt, ya que nuestra milenaria cultura se va a pique y es necesario destrozar todos sus valores tradicionales, ya que se hace necesario despedazar un mundo alienado y alienante para que sobre sus ruinas se construya un mundo nuevo, por lo tanto es también menester destrozar uno de sus valores más antiguos, inherente a su milenaria existencia: el teatro. ¡Muera la civilización occidental, muera su lógica, su cartesianismo, su belleza... y muera también su teatro!

¡Reemplacémoslo por la provocación, por la blasfemia, por la nada!

El teatro no se muere de enfermedad, sino que, tal como decía Max Stirner a propósito del mundo de su época: "Se muere de viejo... no trateis de abreviar su agonía". Al teatro, pues, decidieron matarlo aquellos que consideran digno de la cuchilla todo lo viejo: al hombre, a la sociedad, al teatro. Si el Anti-Teatro, el Teatro que Martin Esslin denominó del *Absurdo*, a pesar de su acción reducida a la mínima expresión, a pesar de su lenguaje cortado de todo significado lógico, transformado en incoherente, en incongruente, llevado a las últimas consecuencias de la asepsia, a las últimas consecuencias del "Teatro Puro" pues ese teatro que refleja la nada de la vida y la nada de nuestra condición humana a través del vacío escénico y de cuyas profundidades "grita el acorralado ser humano", este teatro del absurdo, que ya sólo es el fantasma, la sombra de un viejo cuerpo gigantesco remendado por todas partes, pues ese teatro, hoy ya casi relegado al museo de las obras inmortales, era todavía teatro, con un espacio escénico determinado y con sus autores que se apoyaban en la poesía de las situaciones. Todavía eran, son, teatro las manifestaciones espectaculares del teatro de protesta, con su show, su vitalidad peculiar, su predominio del cuerpo. Pero... pero ya estamos mucho más allá. En torno nuestro las formas cambian con una rapidez vertiginosa. Lo que hoy es novedad, al día siguiente deja de serlo, se antoja viejo. Casi se hace imposible seguir cuidadosamente el desarrollo del arte, de la literatura, del escenario actuales. Ya estamos más allá del teatro del absurdo, más allá del movimiento corporal, más allá del teatro mismo. Se ha suprimido el verbo, y ahora se trata de suprimir también el reinado del cuerpo. Se ha suprimido al autor, y ahora se trata de suprimir también al intérprete: la mudez, la impasibilidad. Y ya la crítica, siempre dispuesta a recibir con nuevos elogios y nuevas explicaciones todo lo novedoso para no estar "out", ya la crítica internacional habla de la "belleza fulgurante de las imágenes". Espectáculo de luces, de sonidos, de imágenes, pero sin la palabra del autor que fue la fuerza del teatro en todas sus grandes épocas, ni tampoco la prepotencia del movimiento corporal que fue su fuerza en todas sus épocas de decadencia. ¡La impasibilidad y la mudez! ¿Y después qué? ¿Un teatro sin autor y sin actores! Los actores se irán —como ya lo hacen— al cine, a la televisión, a la radio, y se hará cada vez más difícil encontrar nuevos contingentes para la escena; los autores escribirán para lectores. ¡Y el teatro morirá! ¿Morirá realmente? Desde décadas se va anunciando la muerte del teatro y éste permanece vivo, con algunos achaques, pero nada más. ¿Acaso después de girar sobre sí mismo, después de dar toda la vuelta de 180 grados a la rueda de sus posibilidades vuelva otra vez al inicio, a la palabra y al movimiento? Sólo la historia, el futuro, el porvenir con todos sus cambios sociales y humanos podrá contestarlo.