

INTERPRETACIÓN DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DE ARTAUD

por **Fernando Debesa Marín**

Preámbulo

El teatro contemporáneo presenta un panorama complicado. Existen muchas tendencias contradictorias, y cada una pretende ser la correcta, la más fiel a nuestros tiempos. No ocurre como en otros períodos históricos, en que un movimiento artístico tenía intenciones definidas y un pensamiento más o menos preciso. Hoy día sucede lo contrario. Cada grupo teatral, cada región geográfica tiene un concepto particular del teatro, y a él acomodan sus propósitos y sus métodos de trabajo. Por otro lado, los éxitos más significativos, que suelen marcar la dirección de un arte, oscilan actualmente entre extremos irreconciliables: la provocación erótica y la tesis político o sociológica. Pareciera que nuestra época, en el teatro como en otras manifestaciones del espíritu humano, se debatiera en una crisis intensa. Y la pregunta inevitable es: ¿agonía o renacimiento?

Frente a esta aparente confusión, mucha gente y muchos hombres de teatro se desconciertan y no saben qué pensar. ¿Cómo interpretar el teatro contemporáneo? ¿Cómo descifrar tantas nociones básicas que se excluyen unas con otras, tantos estilos disparatados, tantas afirmaciones dogmáticas de “lo que el teatro debe ser”? Toda madeja, por enmarañada que se vea, puede ser desenredada si se usa un método. ¿Cuál? El asir con firmeza una hebra que parezca importante, y seguirla en sus múltiples vericuetos. Eso es lo que me propongo hacer. Y la hebra que he elegido, porque la considero capital, es el pensamiento de Artaud.

Pero antes conviene echar una ojeada al período inmediatamente anterior a la aparición de ese pensamiento. Así será posible comprender hasta qué punto las ideas de Artaud estuvieron

preparadas por otros dramaturgos, y hasta qué punto vinieron a chocar contra concepciones opuestas.

EL TEATRO DEL ABSURDO

Los dramaturgos del Absurdo reinaron en forma absoluta en los escenarios mundiales entre 1950 y 1960. Pero para imponerse, habían tenido que vencer serias dificultades. Aunque el teatro, por definición, es un espejo del hombre y sus costumbres, los espectadores prefieren siempre verse en el escenario mejores de lo que son. Por eso, cuando los dramaturgos del Absurdo mostraron en sus obras un universo arbitrario, caótico, y al hombre contemporáneo como un ser irracional, ilógico, la respuesta del público fue un rechazo. No, eso no podía ser verdad. No había la menor relación entre esos fantoches pusilánimes, entre esos payasos grotescos y ellos, los espectadores respetables, enfundados en sus correctos trajes grises.

Tuvo que pasar mucho tiempo para que cambiara esta actitud. Ionesco con “La Cantante Calva” y Beckett con “Esperando a Godot” tuvieron que resignarse a salas casi vacías durante varios años. Pero poco a poco se fueron imponiendo. Poco a poco los espectadores se fueron dando cuenta que en el fondo de ellos mismos había algo parecido a un fantoche o un payaso. Empezaron a analizar sus relaciones con sus esposas y sus compañeros de trabajo, y se convencieron de que la incomunicación existía en la realidad. No era una invención de Beckett y Ionesco.

Y en el momento en que el público de los cinco continentes aceptó que el teatro del Absurdo era un espejo del mundo, que los personajes y conflictos que presentaba eran “realistas” en el mejor sentido de la palabra, los dramaturgos como Beckett, Ionesco, Pinter, Genet y otros, se impusieron en forma definitiva.

El éxito del teatro del Absurdo es importante, entre otras razones, porque impuso un nuevo concepto del hombre. Quedó atrás el concepto del personaje psicológico, tal como lo había mostrado el teatro del Renacimiento y siglos posteriores. También quedó atrás el hombre "social", concebido como producto de una sociedad y como representante de una clase social, tal como lo consideraba el teatro de tendencia sociológica. ¿Cómo se puede definir el hombre propuesto por el teatro del Absurdo, que es una imagen del hombre contemporáneo?

Como un náufrago en el mar, como el sobreviviente de una catástrofe (Hiroshima, los campos de concentración, etc.) Es decir, como un ser que no comprende el mundo que lo rodea, que no cree en la lógica ni el progreso, y que busca con ansiedad su propia identidad en medio de un universo desordenado.

Sin pretender entrar en el detalle de esta visión del hombre, digamos que ella constituyó una valiosa lección de humildad para nuestro siglo. No más, los orgullosos personajes de Visen y Shaw, portadores de la verdad exclusiva en materias sociales y morales. No más, los profesores, que desde lo alto de su cátedra teatral, enseñaban al público lo que debía pensar frente a tal o cual problema. No más, los héroes románticos, que a través de una conducta valiente y atrevida, encarnaban una forma de "salvación" del mundo. No. La degradación del personaje del teatro del Absurdo es profundamente significativa. El payaso de Beckett y el títere de Ionesco expresan una rebelión contra los profesores y los héroes. Han sido llamados antihéroes, y lo son. Pero son también la negación de todo lo pomposo, de todo lo petulante, de la mentira y la falsa ilusión. Esos personajes podrían resumirse en el Job de la Biblia, atacado por la enfermedad y la pobreza, desprovisto de seguridad y vanagloria. Un pobre ser, angustiado y atónito, esa es la imagen del hombre contemporáneo que ofrece el teatro del Absurdo.

Pero la imagen del hombre que ofrece el teatro-espejo es siempre cambiante. Cambiante como el hombre mismo. Por eso, el año 1960 marca un nuevo vuelco. Esta vez los hombres de teatro van más allá de los horizontes desolados del teatro del Absurdo. Después de respirar ese aire sin oxígeno que precede y sucede a las grandes catástrofes, los hombres de teatro buscan lo contrario, buscan la fuente misma de la vida humana. Coinciden con los dramaturgos del Absurdo en que el progreso es una mentira, y la lógica, un engaño. Respecto al hombre, piensan como Beckett y Ionesco que es un ser tan irracional como racional, y que su lenguaje no es un medio de comunicación, sino un método para esconderse y aislarse.

EL TEATRO DESPUÉS DE 1960

Pero la concepción misma de lo que es el teatro cambia por completo. Un viento de experimentación recorre los escenarios, llegando hasta los extremos más sorprendentes. Y, dejémoslo en claro, no se trata de experimentación literaria, como había existido en períodos anteriores. No. Ahora se explora en niveles más profundos, aquellos que son anteriores a la palabra. Nombremos de paso dos de los principales, que después consideraremos con mayor detalle:

- 1)El hombre, sujeto y objeto del teatro, considerado a nivel antropológico;
- 2)El hombre-cuerpo y su lenguaje, el lenguaje físico.

Pues bien, este vuelco del teatro se realiza bajo la influencia de un hombre ya fallecido, pero cuyo pensamiento tiene vida vigorosa y encarna a la perfección las aspiraciones del hombre post-Absurdo: ANTONINO ARTAUD.

Mucho se ha escrito sobre Artaud, y resulta difícil hacer una síntesis de una personalidad tan compleja y de un pensamiento tan original. Quizás es importante recordar que es un hombre de la raza de los

alucinados, como Baudelaire y Rimbaud, y que no fue exactamente lo que se entiende por un hombre de teatro.

Actor de la compañía de Charles Dullin, Artaud fue esencialmente un poeta, que en parte se integró al movimiento surrealista. En 1927 abrió su teatro, que llamó el Teatro Alfred Jarry, donde presentó obras suyas en un acto y "El Sueño", de Strindberg. Todas fueron fracasos y Artaud cayó en una de sus numerosas y profundas depresiones. En 1931 debutó en París la Compañía de Teatro de Bali. Este espectáculo entusiasmó a Artaud más allá de toda medida. Su excitación no tuvo límites: allí, sobre un escenario, estaba todo lo que él había soñado que debiera ser el teatro: UN ESPECTÁCULO TOTALMENTE "FÍSICO Y NO VERBAL". El producto de esta excitación fueron diversos ensayos publicados uno a uno por la Nouvelle Revue Française, y que reunidos constituyeron "EL TEATRO Y SU DOBLE". Jean-Louis Barrault considera este libro como "Lo más importante que se ha escrito sobre teatro en el siglo XX". En esta obra expuso Artaud su concepción del Teatro de la Crueldad, de acuerdo a la cual montó su adaptación de la obra de Shelley, "Los Cenci". Fue un nuevo rotundo fracaso. Desesperado, Artaud abandonó Francia por México, buscando encontrar allí "las bases de una cultura mágica". Intentó experiencias de alucinación por medio de la droga peyote, con los indios tarahumara, experiencias que sólo duraron seis semanas (fin agosto-comienzos de octubre de 1936).

Vuelto a Francia, vivió nueve años en diferentes clínicas psiquiátricas, tratado como esquizofrénico, hasta morir de cáncer en 1948. Tenía 52 años.

Pero la semilla creativa estaba sembrada. "El Teatro y su Doble" iba a tener una influencia tan decisiva en el teatro contemporáneo, que bien puede hablarse del teatro antes de Artaud, y del teatro después de Artaud. O como expresa Grotowski: "Estamos entrando en la época de Artaud".

¿Cuál es el aporte esencial de este visionario, el que lo convierte en la influencia máxima del teatro de nuestra época? En un plano general, Artaud ataca toda la cultura occidental, a la que considera una cultura de divisiones: cuerpo y espíritu, razón y locura, consciente e inconsciente. Dice: “Cuando se habla hoy día de cultura, los gobiernos piensan en abrir escuelas, en publicar libros, en dejar correr la tinta de las imprentas. Mientras que para lograr la madurez de la cultura, habría que cerrar las escuelas, quemar los museos, destruir los libros, terminar con las linotipias. Ser culto significa integrarse al destino, asimilárselo a través del conocimiento. Para ello, la evolución más urgente consiste en una vuelta al tiempo pasado”.

De esta rebelión contra el occidente se desprende su odio al teatro realista o psicológico. Aboga en cambio, por la vuelta al teatro más primitivo, al teatro mágico de las tribus, al teatro ritual que pone en relación al hombre con las fuerzas sobrenaturales del rayo, la tempestad y el terremoto.

En otras palabras, Artaud rompe con la lógica y las ideologías, para lanzarse de lleno en el campo de la irracionalidad y de la magia, que para él representan las regiones más profundas del hombre.

Detengámonos aquí un momento. Esta opción propuesta por Artaud no sólo constituye el dilema fundamental del teatro contemporáneo, sino también plantea un dilema del hombre actual, de la historia actual, y por ende, del futuro de la humanidad.

Todos sabemos que en nosotros existe lo racional y lo irracional. En general, creemos actuar por razones lógicas, basadas en los viejos preceptos griegos y cristianos de que la razón debe gobernar los instintos. Pero ¿es así en realidad? ¿Nos enamoramos por razón, odiamos o sentimos antipatía por razón, elegimos una profesión en la vida por razón?

Y si estas dudas nos asaltan respecto a nosotros mismos, individuos, ¿qué pensar de las colectividades? ¿Se producen las guerras por causas de razón, se produce la caída de las grandes culturas por causas de razón, se rigen las relaciones entre países desarrollados y subdesarrollados por causas de razón? O para resumir esta incógnita del destino de la humanidad, ¿es la razón el timón que dirige la historia?

Me temo que la respuesta es negativa. Me temo que la racionalidad es un barniz atrayente que nos hace olvidar los pasadizos oscuros de pasiones, instintos, atracciones y repulsiones que pueblan las regiones más secretas de nuestro ser. Ese plano irracional en nosotros nos emparenta más estrechamente de lo que creemos con el hombre primitivo, que temblaba de terror ante las catástrofes de la naturaleza, y ofrecía sacrificios humanos o de animales a la divinidad, para aplacarla.

Para poder volver al teatro primitivo, el primer enemigo que hay que eliminar es el teatro literario. Artaud es categórico: “Debemos renunciar a la superstición teatral del texto y a la dictadura del escritor”. De allí parte él en su ataque. Ataque que va más lejos que condenar las obras de Racine, Corneille y Moliere por verbales, sino que llega a condenar la noción misma del lenguaje verbal como lenguaje principal del hombre.

Piensa Artaud que toda la cultura occidental se halla envenenada por el racionalismo cartesiano y la tendencia a la abstracción. En vez de representar la realidad que nos rodea por imágenes semejantes a esa realidad (como en las culturas mágicas), la cultura occidental prefiere representarla por palabras disecadas, heladas, esquemáticas. En el lenguaje articulado, las ideas se presentan en estado inerte, “sin agitar a la pasada todo un sistema de analogías naturales, como en las lenguas orientales”. Y en el plano inclinado que va desde la cosa concreta hacia su abstracción, la palabra occidental nace vecina a la abstracción total.

El resultado es que el teatro ha pasado a ser “una rama de la literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje”. Primero, porque el teatro literario le parece pobre, exangüe en relación con la riqueza de movimientos interiores del hombre. Y segundo, y esto es vital, porque “en el pensamiento humano existen estados que las palabras no pueden expresar”. Y es esa región, precisamente, la que interesa a Artaud en el teatro, pues quiere que él exprese “las grandes verdades humanas que nunca llegaron al nivel del lenguaje”.

¿Significa esto que el teatro según Artaud debe rechazar por completo la palabra, que no hay lugar para ella en la escena? De ninguna manera. La palabra subsiste, pero con un enfoque radicalmente distinto. Y este nuevo enfoque es uno de sus aportes más originales al teatro. Sostiene él “que la palabra es el cadáver de la palabra psíquica”, de ese movimiento elemental del pensamiento que es anterior a la palabra.

Además, Artaud establece una distinción básica: “el gesto es anterior a la palabra”. Por lo tanto en el teatro, la palabra debe volver a convertirse en gesto, para quedar así más cerca de ese “movimiento elemental de pensamiento” que originó primero el gesto y después la palabra (Por “gesto” entiende él cualquiera expresión intuitiva del rostro o del cuerpo).

Pero, y la palabra que permanece como tal ¿qué tratamiento tiene en el teatro según Artaud? El contesta: “No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de darle la importancia que tiene en los sueños”. ¿Cómo lograrlo? En primer lugar, no considerándola por su significado racional, sino “por su calidad vibratoria”, por la substancia sonora que la constituye. Es decir, usarla como sonido, como germen musical. Y una segunda exigencia: emplear las palabras por su poder encantatorio. En esto, como en gran parte de sus concepciones, Artaud vuelve a las culturas mágicas y al valor que le dan a la palabra en sus fórmulas de hechizo. Para dar un ejemplo nuestro, piénsese en las oraciones de la machi araucana frente a un enfermo o en un rito. La palabra es usada por ella como materia sonora, repetida, canturreada,

salmodiada, gemida, hasta convertirse en fórmula de encantamiento. Es exactamente lo que desea Artaud respecto a la palabra teatral.

Para terminar con el teatro literario, Artaud preconiza un nuevo lenguaje físico, que incluya toda clase de ruidos, vibraciones, ritmos armonizados, silencios, y lo que él llama “el lenguaje visual de los objetos, de los movimientos, de las actitudes, de los gestos, convirtiendo estos elementos en signos y haciendo con ellos un verdadero alfabeto”.

Artaud expresa: “El teatro podrá ser lo que debe ser, sólo si le procura al espectador concreciones verídicas de sueños, donde su atracción por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida, se descarguen sobre su ser “interior”.

Esto es lo que, en síntesis, Artaud llama “el Teatro de la Crueldad” ¿Y qué entiende él por Crueldad, este concepto básico sobre el cual construye toda su visión del teatro? Es un concepto muy particular a Artaud, usemos sus mismas palabras: “Empleo la palabra Crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable. Cuando el dios escondido crea, obedece a la necesidad cruel de la creación. Creo que la creación y la vida misma se definen por una especie de rigor, y por lo tanto de crueldad fundamental, que lleva las cosas a su final ineluctable. La muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, la transfiguración es crueldad”.

Estos conceptos son extraordinariamente ricos en posibilidades renovadoras del teatro. Veamos algunas:

1.-Predominio definitivo de la *excitación física* sobre los contenidos ideológicos. El espectáculo debe lograr un impacto *físico* sobre los espectadores, y el carácter erótico puede ser un medio para obtenerlo:

2.-Enriquecimiento del espectáculo teatral con todos los elementos que contribuyan a darle carácter ritual y comunitario;

3.-La desaparición del dramaturgo, concebido por Artaud como dictador de la palabra;

4.-Abolición definitiva de la arquitectura de teatro a la italiana, con su auditorio y su escenario divididos como dos mundos apartes. Propone él, en cambio, el galpón o el gimnasio como lugar ideal de celebración teatral.

Artaud había elaborado y publicado su mensaje revolucionario entre 1930 y 1933. Sólo lo había captado un grupo reducido de amigos, más bien poetas que hombres de teatro. Toda su obra parecía condenada al olvido. Pero la labor metódica de Ionesco y Beckett en su empresa de demolición del mundo racional, preparó el camino para que las ideas de Artaud fueran asimiladas y valorizadas. Esta es la explicación de por qué, súbitamente, “El Teatro y su Doble” se transformó en el Evangelio infalible del teatro joven, alrededor de 1959. Más que una revolución, fue un incendio devastador, fulminante. Desde su tumba, el demente Artaud cambió el rostro del teatro.

Pero no nos engañemos. Si el signo de Artaud está marcado en las obras de los más importantes creadores teatrales contemporáneos, no ha terminado con otras posibilidades del teatro de hoy. Y por una causa muy simple: aunque la irracionalidad sea básica en la conducta del hombre, éste no es exclusivamente irracional. La lógica y la razón, denigradas por Artaud, subsisten. Simplemente han perdido su trono, su predominio, pero siguen siendo un componente indispensable de la psiquis humana de hoy. Este es, pues, el dilema planteado por Artaud: irracionalidad pura o persistencia de la razón y de la lógica. Entre estas dos tendencias se libra la batalla hoy, no sólo en el teatro, sino en las demás artes.

Antes de revisar la influencia de Artaud en el teatro contemporáneo, conviene dejar en claro que él dejó una concepción, una visión y no un sistema. Ya lo dijimos al comienzo: Artaud es un profeta, un poeta, no un teorizador científico.

Es inútil buscar en él una técnica precisa del teatro. No la pretendió, ni su mente inquieta podía elaborarla. Los profetas tienen visiones, y las anuncian sin exactitud científica, pero con la fuerza propia de la fe.

Con razón Grotowski, al evaluar la obra de Artaud, declara: “No dejó ni una técnica concreta, ni un método. Dejó visiones, metáforas, que deberán realizarse. Nadie sabe cómo, pero es inevitable. Y está ocurriendo”.

Su influencia ha sido enorme. De sus concepciones ha surgido lo más sustancial de la dramaturgia contemporánea. Todos los grandes han recibido su influencia: Beckett, Ionesco, Genet, Pinter, Adamov. Los Happenings y buena parte del psicodrama no existirían sin él. Y habría que buscar con linterna un dramaturgo o director teatral actual que no haya sentido la necesidad de estudiar a Artaud.

Para su visión, Artaud se apoyaba en motivos nada científicos como su odio al racionalismo, y su admiración por el teatro de Bali, los Upanishads y el Libro Tibetano de los Muertos. Pero no muy lejos de él, grandes científicos como Jung y otros psicólogos de genio estudiaban el subconsciente del hombre actual en relación con el hombre primitivo. Así, la brecha diminuta que parecía abrir Artaud se ampliaba en forma prodigiosa por obra de la ciencia. Esta simultaneidad explica el giro en 180 grados del teatro y otras artes en los últimos treinta años.

EL ORDENADOR MÁGICO

Concebido el teatro como una ceremonia ritual y mágica, la “materia” de esta ceremonia vienen a ser todos los elementos de ese lenguaje físico que postulaba Artaud. Es decir, danza, pantomima,

gesticulación, música, entonaciones, arquitectura, iluminación, objetos, decorados. Nada que sea sensible y perceptible puede quedar fuera de ese vasto repertorio del lenguaje físico. ¿Y quién orquesta ese enorme conjunto de elementos? ¿Quién es el creador supremo en el teatro según Artaud? El director, por supuesto, el metteur-en-scene. Pero no como lo entendemos ahora, sino como un verdadero hechicero, capaz de:

- 1) Organizar el espacio escénico, y
- 2) Lograr la composición y combinación de esos innumerables elementos del lenguaje físico.

Tendría que ser entonces un hombre que conociera a fondo las artes de la danza, la música, la gesticulación, la plástica palpable de los edificios, decorados y objetos, y la plástica impalpable de la iluminación.

Pero más que un simple conocedor de técnicas, Artaud lo concibe como un gigantesco compositor-coreógrafo, tejiendo esta tela de relaciones plásticas, auditivas y visuales, con un fin que no se limita al espectáculo mismo. Dado que cada elemento tiene una capacidad de poesía, el director, al combinarlos, debe obtener nuevas formas de la poesía, y ser él mismo, en cierto modo, un archipoeta.

Como “poesía” para Artaud significa trascendencia y vinculación con el universo, considera él “que el teatro viene a ser así una demostración empírica de la identidad profunda de lo concreto y lo abstracto”. En efecto, toda esa compleja composición de elementos del lenguaje físico debe expresar las grandes verdades humanas que nunca llegaron al nivel del lenguaje, permaneciendo relegadas en el fondo del inconsciente desde que nuestra cultura dejó de ser mágica. Y como esas verdades humanas están compuestas de sensaciones y conceptos, son éstos los que deben encontrar sus correspondencias inmediatas a través de los elementos del lenguaje físico. Entre éstos, Artaud destaca como los más importantes los gestos y los objetos.

Los gestos y objetos que revelan una realidad oculta o desconocida pueden adquirir una calidad de “signos”. Entre estos signos, según Artaud, debe desarrollarse un juego constante de espejos, de acuerdo a una ordenación sabia, de la cual debe estar ausente toda improvisación. Este juego de signos crea toda una semiótica particular a Artaud. La culminación de este juego de signos es llegar a crear una metafísica de los gestos. Es lo que había sentido Artaud frente a los espectáculos del Teatro de Bali: “Una impresión de lo divino, de revelación milagrosa, producida por los gestos, los objetos, la música, los trajes, en que cada elemento es significante”.

Pero volvamos a la influencia de Artaud. Dejando de lado innumerables grupos teatrales importantes y creadores individuales, se podría decir que son 4 sus más importantes seguidores: Los Happenings, El Living Theatre, Grotowsky y Peter Brook.

Cada uno de ellos ha creído interpretar fielmente los postulados del maestro y cada uno, a su manera, los ha alterado.

LOS HAPPENINGS

En octubre de 1959 ocurrió una cosa importante en una buhardilla del Greenwich Village, en Nueva York. El pintor Allan Kaprow había invitado a unos amigos a una tarde de entretenimiento. Al llegar los invitados, encontraron las tres piezas del departamento decoradas con pinturas de Kaprow, fotos de desnudos y toda clase de collages. Reflectores multicolores iluminaban las sillas, únicos muebles que se veían en la buhardilla. Cada invitado recibió una tarjeta con instrucciones: debían escuchar una campana, luego encender fósforos, tenderse en el suelo, cambiar de asientos, bailar Charleston y, por supuesto, desnudarse. Mientras esto sucedía, las luces cambiaban, y músicas ensordecedoras se sucedían en los altoparlantes. En los muros se proyectaban diapositivas de una muchacha desnuda, mientras la misma, igualmente desnuda, pero en carne y hueso, bailaba en una de las piezas. Las instrucciones de los invitados

cambiaron: tuvieron que tocar instrumentos, apretar naranjas hasta reventarlas y moverse rítmicamente de una pieza a otra. En un momento dado, alguien recitó las dos frases ahora célebres: “Ayer iba a hablar sobre un tema que ustedes aman: El arte. Quise hablar sobre arte, pero fui incapaz de empezar...” Esas dos frases, dichas en forma burlona, eran el epitafio del “Arte” entre comillas, del arte tradicional. Esa diversión tuvo un nombre: *18 Happenings en 6 partes*.

Era el comienzo. Como una chispa que se enciende en un rincón de un pajar, la práctica de los happenings se extendió por los cinco continentes. El de Edimburgo pretendía ser más atrevido que el de París, el de Chicago más loco que el de Venecia. Era un verdadero campeonato de extravagancia. Hubo especialidades. Los happenings japoneses se distinguían por el uso de globos enormes y bolsas plásticas llenas de humo. En Finlandia, Suecia y Checoslovaquia se eligieron lugares más sugerentes: cementerios o inmensos botadores de basura. En otros, los artistas bebían tarros de pintura al óleo, se sumergían en charcos de barro y se desnudaban en las formas más novedosas que su imaginación podía concebir.

Lo esencial era lanzarse de cabeza en la irracionalidad, huir de un mundo en que todas las acciones eran lógicas y estaban fijadas de antemano. ¿Era ésta una enfermedad o una forma nueva de terapéutica? Seguramente ambas cosas. Pero era evidente que en las enormes cantidades de desperdicios y basuras que usaban los happenings, había la condenación implícita del refinamiento y del confort, la exaltación de la pobreza y la austeridad. Exaltación bastante relativa, a decir verdad, ya que después de una orgía de 6 horas, en medio del barro, los neumáticos rotos y los tarros de basura, los artistas volvían a sus departamentos con aire acondicionado, a comentar el happening con un fondo de música high fidelity, saboreando un whisky “on the rocks”.

El happening, a pesar de los tesoros de imaginación que desplegó, no reemplazó en manera alguna los elementos de trama y personajes de la obra teatral que había despreciado. Además, a pesar de sus

esfuerzos titánicos de originalidad, el happening se puso de pronto repetitivo y aburrido. No, aunque inspirado en Artaud, no era ése un camino que Artaud habría aprobado. Era demasiado arbitrario: le faltaban rigor y contenido orgánicos.

Sin embargo, es innegable la influencia decisiva que tuvieron los happenings en el arte joven de la década del 60. La irracionalidad pareció desde entonces la base indispensable para cualquier acto teatral. Y la experiencia espontánea pareció destronar el estudio cuidadoso de un texto de teatro.

EL LIVING THEATRE DE NUEVA YORK

La primera compañía teatral que puso en práctica, en forma sistemática, las ideas de Artaud, no fue una compañía europea. Fue una norteamericana: el Living Theatre de Nueva York. Sus directores, los esposos Julian Beck y Judith Malina, descubrieron en 1958 la obra básica de Artaud. “El Teatro y su Doble”, y se interesaron por ella. Esto produjo un cambio en su manera de concebir el teatro. Y si hasta entonces habían sido uno de los tantos grupos de vanguardia de Nueva York, el empezar a aplicar conceptos de Artaud lograron una notoriedad nunca imaginada.

Tuvieron, si, la suerte de encontrar dos obras norteamericanas notables: “La Conexión”, de Jack Gelber, y “El Calabozo”, de Kenneth Brown. Ellas permitieron a los esposos Beck realizar dos producciones innovadoras y agresivas, que cambiaron la estética del teatro neoyorquino. Fue, por fin, el gran éxito. Pero en 1963 tuvieron un conflicto serio con las autoridades por negarse a pagar impuestos. Hubo un largo pleito y mucho escándalo. Como consecuencia, fueron desalojados del teatro. Furiosos y decepcionados de su patria, los miembros del Living Theatre decidieron exiliarse y vivir en Europa.

Fue allí, entre 1964 y 1968, en su vida nómada entre Milán, Berlín, París y Zurcú, que Beck y su esposa estudiaron en forma exhaustiva el pensamiento de Artaud. Ayudados principalmente por Jean-Jaques Lebel, destacado organizador de happenings, llegaron a plasmar lo que llamaron “una técnica de la crueldad” (en el sentido artaudiano, se entiende). Se basaron en la incitación básica del profeta Artaud: “Romper con la lógica y las ideologías, para lanzarse de lleno en el campo de la irracionalidad y la magia, que expresan las regiones más profundas del hombre”.

El éxito del Living en Europa fue inmenso. Era un exponente norteamericano de lo que se denominó cultura hippie. Sus cuarenta miembros, incluyendo nueve niños, vivían en forma totalmente comunitaria, compartiendo el dinero y la comida. Hombres y mujeres usaban túnicas hindúes, pelo y barbas largas, y abundantes collares y pulseras de colores. Sus creencias eran una mezcla de misticismo oriental, técnicas Zen y Yoga, con resabios socialistas del siglo XIX. En política se declaraban anarquistas pacíficos, enemigos de toda forma de violencia. El público europeo adulto los consideró locos. Pero la juventud se entusiasmó. La tranquila extravagancia de los actores, su creatividad sin esfuerzo, electrizaron a los jóvenes. Donde iba el Living, lo seguía una muchedumbre de muchachos y muchachas, sedientos de esa libertad primitiva que el grupo parecía encarar.

En sus cuatro años en Europa, el Living creó cuatro espectáculos memorables: “Misterios”, “Frankenstein”, “Antígona” y “El Paraíso, Ahora”. No eran obras literarias, y el lenguaje hablado tenía una importancia mínima. Eran, ante todo, espectáculos en los que, de acuerdo al deseo de Artaud, se usaba “el lenguaje visual de los objetos, movimientos y gestos, convirtiendo estos elementos en signos y haciendo con ellos un verdadero alfabeto”. La acción se construía sobre los cuerpos de los actores, que actuaban como verdaderos instrumentos musicales. La representación tenía un carácter ritual, y los miembros del Living usaban todos los medios posibles para empujar al público a participar del rito.

Pero quizás lo más notable del Living en este período fue la creación de una tecnológica escénica original. Al servicio de la rica inventiva plástica de Julian Beck se desarrollaron técnicas nuevas del sonido y del color, sistemas nuevos de iluminación, nuevos métodos de ejercitar a los actores en el cuerpo y en la mente. Judith Malina aportó su experiencia de directora, y desarrolló una nueva forma de expresión de los intérpretes, combinando la espontaneidad de cada psiquis individual con la armonización de una obra colectiva. Estos aportes hacen de este período del Living uno de los más fructíferos del teatro contemporáneo.

De regreso a Estados Unidos en 1968, este grupo se fue desplazando más y más del terreno puramente artístico a demostraciones de carácter político. Por fin, carcomido por disensiones internas, el Living Theatre se disolvió en enero de 1970, dividiéndose en pequeños grupos. El de Julian Beck y Judith Malina, después de muchas alternativas, realiza "teatro de guerrilla" en las calles de ciudades industriales norteamericanas. Su nivel artístico es modesto. El admirable período de Europa no se ha repetido.

En resumen, dejando a un lado sus arbitrariedades y su simplismo político, el Living Theatre ha sido un formidable catalizador en el teatro contemporáneo, y su influencia ha sido inmensa. En materia de técnicas escénicas, su riqueza creativa fue inagotable. Especialmente logradas fueron sus composiciones e imágenes basadas en Artaud: sus infiernos grotescos, sus torres y pirámides de cuerpos humanos, toda su ciencia kinética en relación con estos cuerpos, una especie de escultura móvil riquísima.

Por mucho que hayan hablado de creación colectiva, fueron las intensas personalidades de Julian Beck y Judith Malina las que marcaron sus producciones con un sentido violentamente físico de la belleza y la expresividad del cuerpo humano. Los actores, absolutamente electrizados por las convicciones de los Beck, transmitían al público esa electricidad, y con ella, una intensísima sensación de vida.

GROTOWSKI

En 1959, mientras Allan Kaprow lanzaba su primer Happening, y el Living Theatre trabajaba en Nueva York, en una pequeña ciudad de Polonia se formaba una compañía experimental en que colaboraban un director de 26 años y 8 actores. Esta compañía se llamó desde un comienzo Teatro Laboratorio, y su director fue Jerzy o Jorge Grotowski. Desarrollaron ellos una nueva estética teatral que ha tenido una resonancia enorme ¿Cuáles han sido sus características?

1. En lo esencial, Grotowski considera que toda acción teatral debe estar basada en sus raíces míticas:

2. Grotowski rechaza la concepción tradicional, y muy wagneriana, del teatro “Como síntesis de todas las artes?”. A ese teatro, en que confluyen toda clase de elementos que él considera superfluos, lo llama él “El Teatro Rico”. Y Rico, porque vive de lo que Grotowski llama “La Cleptomanía Artística”, es decir de robar a las demás artes sus creaciones originales.

Y a su propio tipo de teatro, austero y esencial, lo denomina Teatro Pobre. El razonamiento de Grotowski es extraordinariamente simple. Se pregunta él: ¿“Puede existir el teatro sin decorados”? Y contesta: Sí. Agrega: ¿Puede existir el teatro sin música de acompañamiento? Y contesta: Sí. Y luego hace la pregunta más atrevida: ¿Puede existir el teatro sin texto? Y contesta: Sí, puesto que el texto se agregó a la ceremonia teatral en un período relativamente tardío. Luego Grotowski termina su razonamiento con esta pregunta: ¿Qué es entonces lo esencial, aquello sin lo cual no puede haber teatro? Y responde: Los actores y el público. Y así llega a su célebre definición del teatro como “Lo que ocurre entre el espectador y el actor”. Entendemos que no niega él la utilidad de decorados, iluminación y texto, pero los considera complementos de lo esencial. Compara él el teatro con el cine y la televisión. Dice: “Es una gran estupidez que el teatro pretenda imitar las infinitas posibilidades técnicas, mecánicas y

de montaje del cine y la televisión. Siempre será técnicamente inferior”.

Debe en cambio fundamentarse en aquello que no pueden dar ni el cine ni la televisión: El contacto físico, biológico, del espectador con el actor. Y partiendo de esta base esencial, Grotowski desarrolla toda su teoría del Teatro Pobre. Este exige varias condiciones ineludibles:

1. Como lo deseaba Artaud y lo practicó el Living Theatre, debe terminar la división entre escenario y auditorio. La ceremonia teatral debe tener lugar en un local o volumen único, que permita el contacto entre actor y espectador;

2. De lo anterior se deduce que todo teatro debe ser teatro de cámara, y la ceremonia teatral debe tener cierto carácter íntimo. Anotemos que al teatro-laboratorio de Grotowski no pueden entrar más de 50 espectadores...;

3. El actor del teatro pobre, según Grotowski, debe buscar la santidad laica. Grotowski habla constantemente del actor santo. Entiende por tal, aquel que renunciando a todos los trucos del Teatro Rico, logra desnudar ante el espectador las capas más íntimas y secretas de su propia personalidad, exponiéndolas y haciendo una donación total de sí mismo. Para llegar a este difícil resultado, dice Grotowski, refiriéndose a la formación del actor:

“Usamos la vía negativa, es decir no les enseñamos una colección de destrezas, sino buscamos la supresión de su bloqueos psíquicos. Buscamos su libertad total entre el momento del impulso interior y el momento de la reacción externa: De manera que el impulso sea ya una reacción externa”.

El Teatro Laboratorio de Grotowski actuó por primera vez en Europa occidental en el Festival de Edimburgo, en agosto de 1968. La producción se llamaba “Acrópolis” y era una adaptación libre de una obra de Wyspianski, poeta polaco del siglo XIX. El impacto fue

inmenso. Los personajes, vestidos con harapos de tela de saco y sin maquillaje, como criaturas de un mundo catastrófico, se movían con un control perfecto, como esculturas móviles. Hablaban, cantaban, susurraban, entonaban letanías, creando todo un tejido sonoro de quejidos, de una terrible fuerza trágica. Trabajando al unísono, con tubos de fierro y trozos de latón, construían su acrópolis, que poco a poco se transformaba en el horno crematorio de un campo de concentración. Al final, los personajes descendían por una trampa, cantando, a la cámara de gas.

Era Polonia entera, país mártir durante siglos, la que se revelaba en esta producción. Y lo extraordinario, para cualquier espectador, era el uso de una estética y un método que nunca se habían visto en Europa occidental. Luego vinieron las producciones de “Doctor Fausto”, “El Príncipe Constante”, basado remotamente en la obra de Calderón, “Apocalipsis cum Figuris” y otras. En todas ellas se sentía una fuerte espiritualidad, que pasaba de lo religioso a lo antirreligioso, y de la posible protesta política a la entrega o al holocausto.

Para Grotowski, “lo esencial es el mito, ya sea profanándolo o trascendiéndolo”. Reconoce que la identificación de actores y espectadores con un mito es hoy imposible. Pero en cambio es posible la confrontación con el mito, siendo éste de carácter religioso, nacionalista, biológico o cultural. Un mito biológico sería una situación en que el ser humano se viera brutalmente atacado hasta lo más profundo de su ser, como en la violación del primer Prisionero en “El Príncipe Constante”. Por eso la crueldad es tan importante en sus producciones. ¿Hay influencia de Artaud en Grotowski? Ciertamente, y en muchos aspectos. Sin embargo, con admirable lucidez, Grotowski señala las limitaciones de Artaud. Dice: “Fue un visionario extraordinario, pero sus escritos tienen poco significado metodológico, ya que no fueron el resultado de una investigación práctica. Constituyen profecías asombrosas, pero no un programa”.

El laboratorio de Grotowski no se parece a ninguna compañía teatral del mundo. En vez de abolir el lenguaje, ha ampliado sus usos. En vez de provocar al público a una participación forzada en la acción, le ha permitido permanecer en silencio, identificándose con el movimiento espiritual de la obra. En vez de confundir la actuación de sus actores con la vida, ha sido capaz de crear una técnica que procede de lo más íntimo de cada actor. Y en lo que se refiere a su relación con los actores, ha logrado el milagro, propio de un psiquiatra, que es a la vez un guía espiritual, de ayudar a cada uno a descubrir sus raíces más profundas.

Por eso cada intérprete que ha trabajado con Grotowski confiesa que la experiencia ha sido ardua, pero que los ha cambiado en seres nuevos.

PETER BROOK

De todos los creadores experimentales del teatro contemporáneo, Peter Brook es el único que procede del teatro comercial. Allí, en una carrera de niño prodigio, ya a los 22 años era famoso. Pero no se conformó con el éxito y el dinero. Estudió a fondo a Stanislavsky, a Meyerhold, a Brecht y, por supuesto, a Artaud. Los dos últimos lo influenciaron en forma decisiva.

Pero Peter Brook tiene características únicas. Su personalidad es tan fuerte, que no sigue ninguna moda, ni se entrega con exclusividad a ninguna doctrina. Además, en contraste con Artaud, Julian Beck y Grotowski, Brook tiene un fuerte sentido de la tradición, principalmente de Shakespeare. Ningún creador del teatro contemporáneo ha sabido desentrañar como él, todo el mundo vigente y contemporáneo que subsiste en Shakespeare.

Sus ojos descubre el Teatro del Absurdo en “El Rey Lear”, y su producción de esta obra lo demuestra. Su olfato huele a Artaud en “Tito Andrónico”, y sorprende a toda Europa con un Teatro de la

Crueldad en pleno siglo XVI. Pero su sentido de la tradición no se queda en Shakespeare: con el “Edipo” de Séneca, realiza una celebración ritual tan fiel a Artaud como Séneca, a quien redescubre. Y su creación del “Marat Sade” de Peter Weiss, que tuvo que ver dos veces consecutivas por su riqueza inagotable, ha quedado en la historia del teatro contemporáneo como una de las producciones más extraordinarias. ¿Cuál es el secreto de Peter Brook para haber logrado por sí mismo, sin necesidad de una compañía estable como el Living Theatre, el Open Theatre, o el Teatro Laboratorio de Grotowski, producciones que reflejan nuestros conflictos contemporáneos con tal fidelidad?

Contemporaneidad, esa es quizás la “clave” de Peter Brook. El sabe como nadie separar lo que pertenece a nuestra época de lo que ya es recuerdo; lo vivo de lo agónico y de lo difunto. Y este sentido de contemporaneidad es tan agudo, tan infalible, que le permite elegir en lo antiguo y en lo moderno justo aquello que es más significativo, aquello que es “lo” significativo por excelencia de nuestra época.

Después del éxito sensacional de “Marat-Sade”, tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, Brook se atrevió a abandonar el texto preescrito y a lanzarse en la improvisación colectiva. Temeroso, como siempre, de la facilidad y la confusión, reclutó a dos huéspedes ilustres para ensayar una producción sobre la guerra de Vietnam: Grotowski y Joseph Chaikin, director del Open Theatre de Nueva York.

Los ensayos duraron quince semanas, el doble de lo que generalmente demora Brook. Fueron quince semanas de búsqueda infatigable, de discusiones agrias, de ejercicios de improvisación agotadores. El resultado lo conozco bien, pues también vi dos veces esta producción. Se llamó “U.S.”, y como un crítico de Londres, debo confesar que fue “una de las más intensas experiencias teatrales de mi vida”.

Allí, como en un cabaret frenético, aparecían todas las ironías y las contradicciones de nuestra época, en una danza macabra terriblemente emocionante. Y todo era creación. Luego vino el

“Edipo” de Séneca, ya nombrado, y “El sueño de una Noche de Verano”, que descubrió en la obra de Shakespeare un nuevo mundo secreto. Y entonces, Brook quiso atreverse a lo imposible: intentar una representación basada en un lenguaje no existente, un lenguaje inventado por el poeta Ted Hughes, representación que se llamó “Orghast”. El grandioso experimento tuvo lugar en 1971, cerca de las ruinas de Persépolis, con fondos otorgados por el gobierno de Irán.

“Orghast” fue algo quizás demasiado ambicioso y alejado de la realidad. En diversos lugares de la Montaña de la Misericordia, un lugar imponente, actuaron en un lenguaje que nadie entendía, cientos de actores de los cinco continentes. Aquí, por primera vez en la carrera de Peter Brook, los críticos fueron reticentes. Hasta llegaron a tildar el espectáculo de pretencioso. En conjunto, y a pesar de sus mis aspectos creativos, creo que “Orghast” fue un experimento fallido por exceso de riqueza. ¿Qué podía hacer Peter Brook después? Decidió viajar al África, donde esperaba descubrir un mundo nuevo, como Artaud en México.

Tuve ocasión de ver en marzo pasado, en París, su última producción. Se llama “Los Iks”, y al revés de “Orghast”, es un experimento en la austeridad y la pobreza más completas. Es la presentación, en estilo documental, de la tribu de los negros Iks en Uganda. Son un pueblo cazador, a quienes una decisión del gobierno, para proteger a los animales, los obliga a dedicarse a la agricultura, que ellos no conocen. No pueden trabajar. No pueden sobrevivir. Están condenados. Es una lenta agonía, y al final, la muerte. Desde un punto de vista teatral, no hay aquí el menor truco. Todo es simple y conmovedor.

¿Hacia dónde caminará Peter Brook ahora? ¿Hacia dónde lo guiará su intuición? No importa. Este hombre de 50 años le ha dado ya bastante al teatro contemporáneo. En cierto sentido, él ha completado el ciclo Artaud. En efecto, a la locura de los happenings, frutos inmaduros de las doctrinas del maestro, sucede el Living Theatre, con sus técnicas creativas y brillantes, pero que se pierde en el simplismo político. En agudo contraste, Grotowski propone su rigor ascético y su método. Y

luego Peter Brook, solitario, filtra las extravagancias de Grotowski, y sintetiza en sus espectáculos lo mejor de la vanguardia y lo mejor de la tradición.

Los happenings, el Living Theatre, Grotowski y Peter Brook son los herederos más importantes de la visión de Artaud. Pero no son los únicos. Hay notables dramaturgos que buscan encarnar en sus obras las concepciones del profeta, como el polaco Gombrowicz, los franceses Armand Gatti y Antoine Vitez, el belga-norteamericano Jean-Claude van Itallie y el español Fernando Arrabal. La obra más importante de este último, "El Arquitecto y el Emperador de Asiria", es considerada con justicia como la expresión a la vez fiel y personal de un enfoque artaudiano del teatro.

Los directores que siguen los postulados de Artaud son numerosos. Después de Peter Brook, debe citarse a los argentinos Víctor García y Jorge Lavelli, cuyas producciones, de gran brillo, constituyen acontecimientos del teatro contemporáneo. Además hay que recordar al italiano Luca Ronconi, a la ruso-francesa Ariane Mnoushkine y al norteamericano Richard Schechner, director del célebre "Dionisios 69", que marcó una fecha en el teatro de nuestra época.

Si hubiera que sintetizar la evolución del teatro contemporáneo, yo diría que se ha centrado en una nueva dimensión del hombre: la dimensión antropológica. Los personajes del teatro contemporáneo ya no son complicados casos psicológicos, ni individuos que narran su biografía. Tampoco son pobres o ricos, representantes de una sociedad determinada o de clases sociales pobres o ricas. No. Son miembros de la raza humana, que presentan los conflictos propios de esa raza: los que existen entre la madre y el hijo, entre hijos y padres, entre hermano y hermana, entre mujer vieja y mujer joven, entre la tribu y el individuo. Y estos conflictos alcanzan su mayor densidad cuando son encarnados en MITOS. Pueden ser los antiguos mitos griegos, egipcios, judíos, aztecas, mayas, incas o mapuches, que a través del lento trabajo de filtración de los siglos, han llegado a

expresarse con máxima simplicidad y verdad. Pero también pueden ser mitos modernos o mitos en formación.

Lo que importa es que dichos mitos hagan presente sobre la escena *la significación de las relaciones humanas anterior a las palabras*. Es decir, anterior al proceso de abstracción del que proceden las palabras. Y en estos mitos deben expresarse lo consciente y lo inconsciente del hombre, lo evidente y lo latente. Así, en escena, se manifestará la totalidad del hombre.

En un teatro de dimensión antropológica se sentirá la presencia del hombre primitivo, ése que subsiste bajo todas las razas, épocas y culturas. Ese teatro encarnará el concepto capital de Lévy-Bruhl: “En todo espíritu humano, sea cual sea su desarrollo intelectual, *subsiste un fondo indesarraigable de mentalidad de mentalidad primitiva*”.