

nostalgia por esos hombres y las relaciones productivas y sociales que propiciaban su existencia. Piensa que el proceso de industrialización naciente, impulsado por la burguesía liberal, ha trastocado mortalmente un "Orden de las cosas" más armónico, iniciando un periodo de caos social, degradación, mezquindad y violencia. La garrula vulgaridad de los burgueses enriquecidos por la desamortización, sus ideas y actitudes, la consideración del dinero como valor máximo que legitima a los individuos, se le aparecen como culminaciones de la mediocridad chocarrera. Pero el escritor, situado conscientemente en el filo entre dos épocas y dos mentalidades diferenciadas, va a construir una crónica de la historia reciente de la España rural y feudal. Cantando las glorias del mayorazgo, descubrirá su crisis histórica mortal e inapelable. Subrayando las virtudes de la sociedad estamental, desvelará su impotencia para responder a los imperativos éticos, humanos y económicos que los nuevos tiempos plantean.

En este sentido puede afirmarse que Valle-Inclán sintetiza en su crónica del mayorazgo una parte de la historia de España. El propio escritor lo reconocía en 1.924, cuando respondió a Rivas Cheriff en una carta publicada en la revista "España": "He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que yo vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo; ya nadie volverá a ver vencileros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetas, lo mejor con todos sus vicios- eran los hidalgos, lo desaparecido".

He querido hacer hasta aquí una rápida síntesis de los aspectos substantivos de las "Comedias Bárbaras" en lo que toca a su contenido, significado y contexto temático. Mayor importancia tiene, en mi opinión, la estructura teatral adoptada por el escritor para su proyecto, no solo por lo que representa como sugerencia escénica, sino porque su decidida utilización posibilita la complejidad contradictoria de la crónica y le confiere rasgos insólitos en la historia del teatro español contemporáneo. Al escribir su trilogía "Bárbara", Valle-Inclán abandonó las formas dominantes en la escena española a lo largo de más de siglo y medio, para entroncar con la truncada tradición de "La Celestina" y buscar en Shakespeare su referente inmediato. Es verdad que por su estructura y su aliento épico y trágico a un tiempo, podrían quizás postularse puntos de contacto entre el plan general del tríptico y sus homólogos griegos. Posiblemente "La Orestíada" sea a los Atridas lo que las "Comedias Bárbaras" a los Montenegro. Sin embargo, el referente perceptible y confesado por el propio escritor en 1.927 y después, es Shakespeare.

La progresión discontinua y la síntesis temporal, que son características propias del teatro histórico shakespiriano, aparecen sistemáticamente utilizadas en la trilogía valleinclániana. La contraposición entre espacios y temporalidades individuales y colectivos, entre lo dramático y lo histórico, también. Incluso ese proceso mostrado impecablemente por Shakespeare en sus obras históricas de ascenso, gloria y caída de los reyes feudales que sueñan con dominar el mundo y someterlo, es similar a las fases de la crónica del vinculo que muestra a través de sus tres obras la gloria, degradación y hundimiento de Montenegro y su mundo.

Valle se adueña de las estructuras teatrales shakespirianas, no por el atractivo de su estructura libre, llena de claroscuros, que tanto subyugó a los dramaturgos del romanticismo, sino por su valor estructural. Lo hizo para abandonar la articulación cerrada y circular del drama burgués y proponer una relación abierta entre los espacios y temporalidades vividas por sus personajes y los tiempos y espacios en



Valle Inclán en su casa de Madrid, en 1.914.

que realmente vivían. La adopción de esta metodología le llevó finalmente a descubrir el valor de las formas narrativas cinematográficas como antídoto a un teatro en que las acciones se relatan y no se visualizan, no se hacen ostensibles. La entrevista publicada en "La Luz" en 1.933, es particularmente reveladora al respecto. Hace bastantes años que señalé la coincidencia existente entre el descubrimiento del montaje filmico llevado a cabo por Griffith, desarrollado después por Eiseistein, y la estructura de montaje en paralelo que Valle da a "Cara de Plata". La organización del material literario en escenas o cuadros completos que poseen una autonomía relativa en el interior de la obra; la contraposición entre escenas o pasajes dentro del mismo cuadro, anticipan una forma de escritura teatral que dramaturgos como Brecht o Maiakovski iban a desarrollar años después.

Siguiendo la pista de la conexión shakespiriana, no quiero pasar por alto la relación más nítida e intrínseca de Montenegro con el Rey Lear. Jean Kott escribe a propósito de esta obra: "El tema del 'Rey Lear' es la descomposición y el derrumbamiento del mundo. El 'Rey Lear' comienza como las crónicas: por la división del Estado y la abdicación del monarca, y termina, también como ellas: por el advenimiento de un nuevo monarca. Aquí también, entre el prólogo y el epílogo transcurre una guerra civil. Pero, contrariamente a los dramas históricos y a las tragedias, el mundo no vuelve a componerse". No se trata pues de rastrear referencias anecdóticas entre ambos personajes, señaladas con curiosa agudeza por algunos contemporáneos de la aparición de la trilogía, sino de una relación más profunda en su estructura, metodología y objetivos. El desarrollo de las "Comedias Bárbaras", podría responder a una descripción global muy próxima a la que Kott hace de Lear.

Hasta aquí los aspectos propios de un análisis dramático de primera fase, reducidos a la síntesis constreñida propia de la ocasión y el lugar. A partir de aquí tendríamos que hablar de la proyección escénica de estas obras en concordancia con los planteamientos desarrollados, pero propiciando un abanico de innumerables sugerencias generadoras de respuestas estilísticas concretas del cuño más variopinto. Desearía recalcar no obstante, que a pesar de la indudable autonomía del texto en tanto que literatura dramática, sin olvidar tampoco las voces que durante décadas han negado cualquier filiación escénica a estas obras situándolas en el limbo irredento de las producciones insólitas, incalificables; consciente como soy de la dificultad que conlleva abordar su montaje por la complejidad técnica que implica, ignorar, o no comprender la necesaria e imprescindible ostensibilidad teatral de esta apabullante creación de la literatura dramática española contemporánea, significaría contraerlas, reducir las, cercenarlas de su objetivo intrínseco que no es otro que su visualización a través de las prácticas concretas de su puesta en escena. A riesgo de ser simple enunciador de propósitos pero sabedor de que otra cosa no puedo hacer, me atrevo a avanzar algunas hipótesis.

El estilo escénico global de la trilogía vendrá sin duda definido por una acumulación de instancias estilísticas parciales. En líneas generales se advierte un predominio expresionista en el conjunto, pero no es difícil hallar escenas concretas de un grotesco contraído, cargado ya de resonancias esperpénticas. Basta recordar en este sentido las escenas quinta, sexta y séptima de la cuarta jornada de "Águila de Blasón", que constituyen un episodio autónomo en tres secuencias dentro de la totalidad de la obra. Pero además podrían hallarse rasgos de un

tenebrismo no expresionista sino antropológico, en la medida que puede serlo la iconografía de ciertas tradiciones populares. Restallan a veces pasajes épicos y todo el tríptico se halla impregnado de esa tradición realista española tan ajena al naturalismo, que si podría constituir una afirmación disuasoria absoluta. Esta variedad permite un amplio abanico de posibilidades y establece unos acusados márgenes de riesgo.

En segundo lugar señalaría como problema la concreción física, dinámica y gestual del personaje de Montenegro. Pensar en la puesta en escena de las "Comedias Bárbaras" sin un actor técnico y conceptualmente capaz de dominar y descubrir las complejidades y recovecos del personaje, implicaría renunciar al imprescindible punto de referencia temático de la trilogía.

En tercer lugar debo hacer referencia a las cuestiones de infraestructura y a su corolario que no es otro que la economía teatral. Abordar un proyecto de este tipo supone contar con un conjunto humano que pueda asumirlo en condiciones, y un espacio que cuente con los recursos técnicos imprescindibles para montarlo con garantías.

Por último quisiera señalar un deseo: acometer la trilogía en su conjunto. Ofrecerla en la totalidad de desarrollo con el que fue concebida. Pero esto es ya algo más que una sugerencia.

BUENOS AIRES

El escenario es la calle

Por Osvaldo Calatayud

Desde la llegada de la democracia a la Argentina, Buenos Aires, y muchas otras partes del país han aceptado una nueva forma de teatro: El Callejero. Numerosos grupos invaden las calles de las ciudades y pueblos en busca de los espectadores que no se acercan a los teatros tradicionales. Es un teatro itinerante que realiza dramatizaciones de fuertes vínculos con raíces populares. Improvisan sus escenarios en parques y plazas, y como dicen alguno "si la gente no viene hacia nosotros, nosotros iremos a ellos".

Son grupos de auto-gestión. No bien se instaló la democracia en el país que devolvía la esperanza en la vigencia de la libertad de expresión, se hizo visible este fenómeno grupal que pronto se convirtió en un movimiento que persiste hasta el día de hoy.

Estos grupos nacidos en 1980, durante mucho tiempo fueron corridos de las plazas y de los espacios alejados de la tradición burguesa. Pero, poco a poco, fueron encontrando su lugar. Enrique Dacal (Teatro de la Libertad), uno de los directores protagonistas de este fenómeno nos dice: "Los grupos de auto-gestión, con



A la derecha, "Del Misil a la flor" y abajo, "Los tíos del camino", ambas por el grupo teatral "La obra".



Ría de Arosa.

En cualquier caso, es preciso señalar que estas apreciaciones esquemáticas en torno al contenido de la trilogía, se refieren en concreto a las dos obras escritas en primer lugar. "Cara de Plata" representa un punto de vista más estrictamente esclarecedor respecto a las condiciones de vida, contradicciones y fuerzas actuantes en esta forma social en decadencia. El poder feudal del vinculo de Lantañón, se verá contrapuesto al de la Iglesia de manera frontal y violenta. Por otra parte, el pueblo adquiere una imagen que ya no es la primitiva abstracción coral, sino que se perfila y define como suma de individualidades y adquiere una dimensión reivindicativa y opinante bien distinta a la de las obras primeras. La sociedad estamental contraída en un estertor moribundo, corroída por el orgullo y la impotencia, se nos mostrará en la obra que cierra la redacción de la trilogía con toda la gama de contradicciones que hacen imposible su supervivencia.



Arriba, grupo teatral "Dorrego" e "Ilusiones y porfias" por el grupo "Diablolmundo"; abajo, "El heroico Bairoletto" por el "Teatro de la libertad"

reconocimiento tardío según la costumbre, siguen concretando los hechos teatrales que en definitiva importan y transforman el panorama. En sus elecciones temáticas, en su dramaturgia, en su estética, pueden notarse indisolubles uniones con el lenguaje y el imaginario de nuestra más acendrada cultura. La memoria está presente en ellos, como tema, como forma de organización, como puente dramático de unión y multiplicación. A través de un trabajo constante, un grande y colectivo ejercicio de pensamiento y accionar críticos. Constituyen una enorme contribución a la tarea de crear y difundir un teatro cuya forma y contenido apunten a reconstituir una verdadera identidad popular".

Es de destacar que en esta labor están muchos de los teatrístas importantes del país, hijos y nietos del viejo movimiento de teatro independiente.

Ya ha transcurrido una década de esta tarea y aún falta el análisis profundo y serio de esta realidad. Hay una deuda aún pendiente frente a uno de los momentos de nuestro transitar teatral más compacto y creativo. Pero volvamos al comienzo de esta manifestación. Toda esta práctica necesitaba una preparación especial, no era lo mismo actuar en la calle que en un escenario a la italiana en un confortable edificio. Debemos tener en cuenta que si bien el teatro argentino nace sobre la arena del circo, posteriormente la tendencia fue crear un actor en la técnica de Stanislavki, alejado totalmente de todas las posibilidades cirqueras. Había que preparar un nuevo actor, y crear una nueva puesta en escena. Paco Redondo de La Agrupación Humorística la Tristeza, manifiesta: "Ante la necesidad de encontrar lenguajes que puedan sustentar el dinamismo de esta estructura, echa-

mos mano a una heterogeneidad de técnicas (medios de comunicación de masas, historieta, estilos de actuación) y materiales (plásticos, sonoros).

De esta manera reelaboramos medios que han sido marginados, tanto por el teatro culto, como por una estética que oficiante de realismo (naturalismo mentiroso), oculta sus propios mecanismos de producción. Tomamos del teatro popular su complicidad con el público (participación activa en la decodificación, legalización de la convención), del grotesco su trazo virulento (las situaciones cabalgadas sobre opuestos y la caracterización exacerbada), de la murga el desparpajo y la transgresión (transformismo, desenmascaramiento a través de la máscara, exceso). Partiendo de ciertas hipótesis biomecánicas, buscamos la puesta "en cuerpo" de los conflictos para proyectarlos más allá de las palabras. Recorremos desde las diversas técnicas del uso del cuerpo el mismo camino de la estructura, del espectáculo a la fiesta, de la máscara al rostro (titeres, zancos, banderas, máscaras, clown). Héctor Alvarellos del grupo La Obra, comenta que "en algunos casos se utilizó una recopilación histórica del siglo XVI que abarca el período en que el actor sale al camino y ocupa su espacio con la creación de la compañía ambulante.

En 1985, en la III Asamblea Mundial de Educación de Adultos realizada en Buenos Aires y organizada por la CEAAL (Centro de Educación de Adultos de América Latina), se dio un fuerte impulso al teatro de grupos. Se resolvió crear redes de teatro popular. Primero una nacional para luego integrar una red latinoamericana. A partir de 1988, la Red de Buenos Aires y Gran Buenos Aires se

transformó en el MOTEPO (Movimiento de Teatro Popular) y en el interior del país nacieron movimientos regionales en Santa Fe, Río Negro y Tucumán.

Los grupos allí nucleados patrocinaron encuentros, a manera de festivales, para intercambiar experiencias e incrementar el trabajo. En la actualidad forman el MOTEPO-Buenos Aires: AGRUPACIÓN HUMORÍSTICA LA TRISTEZA, LA TRIFULCA DE LA BOCA, CENTRO DE INVESTIGACIONES TITIRITERAS, DIABLOMUNDO, COOPERATIVA DE AUTOGESTION, COOPERATIVA TEATRAL RAYUELA, GRUPO CATALINAS SUR, GRUPO DEL ENCUENTRO, GRUPO TEATRAL LA OBRA, TEATREROS AMBULANTES LOS CALANDRACAS.

La tarea ha sidio dura y continuada, he aquí algunos números para comprobarlo:

800 funciones entre 1984 y 1984 del "Juan Moreira" callejero por el TEATRO DE LA LIBERTAD. 3 años ininterrumpidos de "Boca-River" por el Grupo DORREGO. 40.000 espectadores anuales documentados para "El Fuego", "El payaso y el pan" y "De ilusiones y Porfias", por el Grupo DIABLOMUNDO.

"Escuela de Payasos", creación de EL CLU DEL CLAUN, representada hasta el cansancio por esta agrupación.

El trabajo exitoso de "LA BANDA DE LA RISA" para llegar a un merecido reconocimiento con su espectáculo "Los Faustos", participando en varios festivales internacionales como Vancouver (Canadá) y Caracas (Venezuela). La realización magnífica de LIBERTABLAS, con "Sueños de una noche de Verano". Todo esto, más incontables funciones realizadas en los lugares más extraños por grupos como EL TEATRITO, LOS KELONIOS, OTRA HISTORIA, GRUPO DE TEATRO LIBRE, LOS MELLI, LAS GAMBAS AL AJILLO, DELINCUENTES COMUNES (Córdoba), EL TALLER (Mendoza), TEATRO DE HOY (Tucumán) GRUPO JUJEÑO DE TEATRO (Jujuy), LITORAL (Rosario), LIBRES (Río Negro), etc.

Para finalizar, podemos afirmar que ya ha pasado una década y que el movimiento iniciado en los 80, con persecuciones y encarcelamientos aún está vivo, porque a través de su obstinación produce historias y crea imágenes en que todos nos reconocemos. Además, está en permanente crecimiento porque tiene una ideología clara, cuando manifiesta en su documento original en 1986:

"A quienes utilicen el teatro como herramienta e instrumento de comunicación en un sentido liberador, contribuyendo a reconstruir una identidad nacional y social distorsionada por la cultura dominante".