

Del teatro reconciliado consigo mismo al teatro como minoría diseminada

Por Georges Banu*
Traducción de Susana Cantero

La reconquista de las palabras

La vanguardia, desde siempre, la emprende con las palabras con el fin de llegar a estratos más profundos, a zonas desconocidas, a pulsiones que se salen del lenguaje constituido. Para ello, la vía ha sido muchas veces triple, porque cuando intenta escabullirse del imperio de la palabra, el hombre de teatro suscita ya sea lo que está a este lado, lo que es considerado como preliminar, *el grito*, ya sea lo que está al otro lado, lo que proviene de una explotación abusiva, *el cliché*, y eso cuando no rehabilita pura y simplemente *el silencio*. Hipótesis que reclaman, todas, un mutismo virtual y una sospecha asumida en lo relativo a las palabras y a lo que conllevan como virtud discursiva. Lo mismo en los años 20 que en los años 60, el radicalismo de las vanguardias se concentró en una misma meta y se empleó en romper el enlace amoroso de las palabras y su avanzadilla paso a paso hacia los abrigos del ser. La vanguardia convirtió en diana la puesta en tela de juicio de la palabra. En Beckett y en Ionesco, en Grotowski y en Kantor,

si bien difieren las armas, los combates están emparentados. Les religa una desconfianza común, la desconfianza relativa a la palabra.

En esta agresión de las vanguardias contra la palabra, se expresa una confesión y se reconoce un deseo: el de una comunicación que vaya más allá de las fronteras de las lenguas y los límites territoriales. La vanguardia se piensa en términos de internacionalismo, y hoy día alguien como Peter Brook continúa haciendo suya esta vocación hasta el punto de que, sobre todo en Alemania, en donde las vanguardias son más atacadas que en otros sitios, se ve en ello un signo de extrema vetustez. La vanguardia integra el rechazo del nacionalismo, al que reenvían las palabras, en la propia definición de la modernidad.

Pero con la tan cacareada post-modernidad, han vuelto las palabras, lo mismo que la figuratividad, la fábula o la tonalidad. La obra del gran repertorio teatral deja de ser sospechosa en razón de la rehabilitación de las palabras, y así vuelven a gustar Chejov, Schnitzler, Claudel o Hofmannsthal. Gana el matiz y recobra derecho de ciudadanía la seducción del sinuoso caminar hacia uno mismo. De la agresividad de las relaciones con el texto desarrollada en los años 60 se deriva progresivamente hacia el amor al texto, incluso al fetichismo, y así algunos de los incendiarios de ayer se mudan hoy en turiferarios.

El teatro, arte local

Para la rehabilitación de la palabra, de las palabras, el teatro desplaza su centro de interés de lo internacional hacia lo nacional. A la hora en la que aún se creía en la tribalización planetaria, el teatro ha encontrado su razón de ser en el terruño de una lengua de cuya escucha correcta ha querido ser garante. Y así el teatro, que a partir de ahora se asume como arte minoritario, legitima su función de «conservatorio de la lengua», según la expresión de Antoine Vitez. Mientras somos testigos de un deterioro generalizado de la lengua hablada, en la televisión o a menudo en la prensa, el teatro intenta salvaguardar sus valores.

Al recuperar el gusto por las lenguas, ¿actúa el teatro como precursor de ese despertar de los nacionalismos al que estamos asistiendo hoy día? Respuesta difícil de asumir explícitamente, pero a pesar de todo hipótesis plausible. Si hoy día tiene el teatro una razón superior de existir, ésta nunca es consensual, sino que va

* Crítico teatral. Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro.

siempre ligada a una crítica y a una marginalidad.

Al teatro, desde hace algunos años, vienen los pueblos a escuchar su lengua, ni lengua rústica, ni, sobre todo, lengua del amo. Por todas partes ha servido el escenario de apoyo a la renovación de las lenguas, lenguas minoritarias, regionales, lenguas de la verdad, largo tiempo prohibidas, perseguidas, desterradas, desclaudadas.

Un arte como el teatro, cimentado en la palabra y la presencia, no puede ser otra cosa que local. El teatro a escala del globo tiene las propiedades de la antigua cultura rural. Cultura tradicional. Restablece esa relación con la tradición que suprime la reproducción mecánica.

Si el teatro ha encontrado una razón de ser, es sobre todo porque se ha atrevido a proclamarse como arte local.

La contradicción del lugar

En la época de las vanguardias en la que *la situación* podía más que *las palabras*, los lugares casi siempre variaban, huían de la autoridad del centro, porque nada parecía más contrario a esa estética que el emplazamiento institucionalizado, localizable, explícitamente unido a una estructura urbana. Digamos que en el lugar en donde el teatro se presentaba como internacional era en el que tenía que aparecer como local, marcado por la experiencia de una colectividad e impregnado por la historia de un trabajo. Gracias a un sistema de reequilibrio cuyo secreto posee el arte, en cuanto ha habido reencuentro de las palabras el teatro ha recuperado la sala a la italiana, lugar internacional unánimemente reconocible. Si bien es cierto que, de un país a otro, ha privilegiado el teatro durante estos últimos diez años los valores nacionales de la lengua, en revancha se ha apoyado en los recursos de un lugar ajeno a cualquier nacionalismo. Así el teatro juega con este conflicto entre la *vocación de las palabras* y la *naturaleza del lugar*.

Las artes de la presencia y la contaminación recíproca

El teatro más comprometido en la redefinición de su ámbito, esbozada durante los años 60, se consagra a la búsqueda de cierta vía primordial, vía en la que se confunden palabras y sonidos. De Grotowski a Brook o Andrei Serban, se empieza a percibir un horizonte emparentado, el horizonte de un camino en el que

se atenúan, o incluso desaparecen, las articulaciones de las palabras, para facilitar el brote de una música interna del cuerpo y de sus sonoridades nunca reveladas. El cuerpo se presenta como origen.

En estos últimos veinte años, por un efecto de fisiparidad acelerada, los directores de escena se consagran alternativamente al ejercicio del teatro y a la práctica del género lírico. Viajan del teatro a la ópera. Al principio tal práctica pareció justificarse por la voluntad de los responsables de un género moribundo de restaurar la decrepita fachada de la ópera y, atraídos por auténticos espejismos financieros, tanto como por el prestigio mitológico de lo lírico, los directores de escena aceptarán la oferta propuesta. ¡No sin repetir con demasiada frecuencia que «de la ópera no se aprende nada»! ¡Ilusión ingenua del artista que se imagina a sí mismo como una placa de laboratorio inerte! En realidad, y ellos mismos lo admiten, a fuerza de consagrarse a la puesta en escena de lo lírico, los artistas del teatro desplazan su interés del espacio hacia el tiempo y su gestión predeterminada. A las libertades de antaño suceden así los imperativos del ritmo, de la duración, de un tiempo domeñado.

Por otra parte, la lírica confronta al director de escena con las potencias del sonido, de la voz, que operan de otro modo que las palabras. Si las unas separan, los otros unen, y así al teatro como práctica nacional se opone de ahora en adelante la ópera internacional. Coexisten las dos vías, y cada una corrige a la otra. Por un lado el placer de la lengua realzada, rehabilitada, por el otro la fiebre del canto; por un lado el actor percibido como ser local, por el otro las estrellas planetarias del género lírico. Por un lado la concentración de la palabra, por el otro la dilatación de los sonidos. El director de escena se entrega con delicia a este vaivén, a este enfrentamiento con el cuerpo, en adelante percibido y tratado como *doble*.

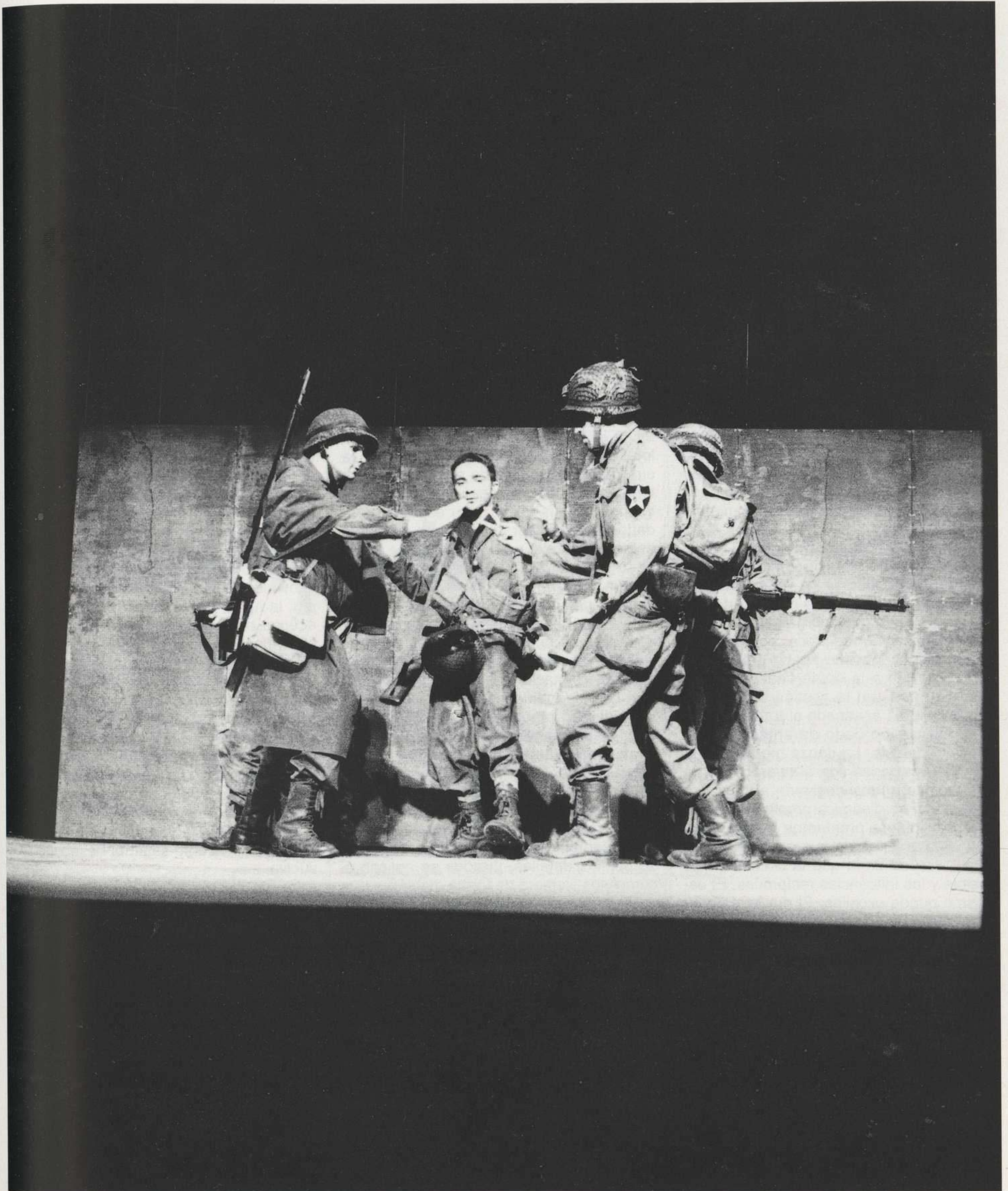
La cuestión del recitativo y de su tratamiento en la ópera preocupa a cualquier director de escena responsable, mientras que las palabras empiezan a hacer su aparición en lo que era el colmo del internacionalismo, la danza. En Galotta o en Pina Bausch. Hay efecto de contaminación, porque las *artes de la presencia* buscan todas conjugar hoy día lo local y lo internacional, bien sea permitiendo a los artistas practicar el ejercicio de la alternancia, bien sea favoreciendo ese apetito errático propio del fin de siglo. No por eso conlleva esto la resurrección explícita del fantasma del arte total, pero sí invita, más concretamente, a un abastardamien-

to generalizado, y, cosa importante, el teatro, tan mal considerado, se halla inscrito a partir de ahora en el conjunto de esas prácticas nuevas, ya sea el *teatro-danza* o el *teatro musical*. Se duda del teatro en cuanto tal, pero no se vacila en inyectarlo en las artes afines. Incluso el cine lo admite. Como si el teatro fuese una droga dura cuyos efectos, para ser benéficos, exigen dosis homeopáticas.

Por el otro lado, la danza ha tomado a su cargo y desarrollado las adquisiciones del teatro de los años 60: se reconoce en ella la huella de Grotowski o de Barba, las imágenes de Terayama o de Kantor. Si el teatro había alcanzado seguramente los confines de su ámbito, la danza radicaliza su búsqueda ya esbozada. Como prueba, *a contrario*, podemos referirnos al propio Grotowski, que, en su retiro de Pontedera, se concentra sobre el cuerpo en una perspectiva ritual y ello le conduce inevitablemente a expresiones cercanas a la danza, danza primordial en la que se turnan el movimiento y la voz. La pasión por la presencia llevada al extremo de un cuerpo, no arcaico, sino contemporáneo, sustenta los grandes logros de la danza. Esta presencia responde a una expectativa, incluso a una necesidad, en el momento del imperio de una imagen en la que del cuerpo no queda más que la superficie.

La danza, aun teniendo una posibilidad de difusión más grande, tampoco puede rivalizar con los medios de la reproducción mecánica. Medios siempre insuficientes para garantizar su conocimiento correcto. Claro es que, en relación con el teatro, el círculo de la danza se dilata más, pero permaneciendo prisionero de los límites que la presencia impone a su difusión, a su explotación. Ahora bien, podemos preguntarnos, ¿no rechazan acaso las artes de la presencia, mediante esta territorialización restringida, la planetarización generalizada? ¿No nos ponen en el contexto de antaño, el de las experiencias distintas, insustituibles, propias cada una de un ámbito cultural? Las artes de la presencia son las únicas que hacen que no veamos todos lo mismo. Que difieran nuestras experiencias de espectador. Que soñemos con acontecimientos a los que no siempre tendremos acceso. Los espectadores de las artes de la presencia son los únicos que permanecen distintos, diferentes, son los campesinos del fin de siglo.

"Les Coreéens", de Michel Vinaver.
Dirección: Christian Schiaretti. Théâtre du Vieux
Colombier. Comédie Française. (1993).
(Foto: Aldo Soares).



El teatro, la danza, la ópera constituyen juntos un campo de la presencia. Presencia que los emparenta y los reúne haciendo posible la circulación de uno al otro. Lo que había parecido tabicado se abre ahora para constituirse en microsistema. Cimenta su identidad en la presencia. Irreductible a cualquier otro medio de transmisión.

Así pues, el teatro ha redescubierto las palabras e, implícitamente, las áreas lingüísticas que les corresponden. Ha sacrificado la vocación verbenera de los años 60 en beneficio de la implantación en lugares de los que difícilmente puede irse. El teatro, al precio de una minorización, ha encontrado su razón de ser en la irreductibilidad del local y en la explotación de lo individual. Y así volvió la espalda a las vanguardias mientras servía de ingrediente a las prácticas vecinas. Las ha infiltrado y contaminado.

El teatro ha sabido volverlas impuras, porque funciona siempre como elemento extraño, exterior, diferente, llamado a dislocar las antiguas autonomías y a perturbar su autarquía antigua. El teatro a partir de ahora se presenta como una minoría diseminada.

Semejante observación corre el riesgo de engañar y de permitir creer en una influencia de sentido único, ejercida solamente del teatro hacia las demás artes de la presencia. En realidad ha habido efecto de contaminación recíproca, porque el director de escena que vuelve tras haber hecho el viaje a la ópera tiene una relación diferente con la gestión del tiempo. La ópera le ha enseñado el trabajo a partir de un tiempo dado de antemano. Un tiempo impuesto. La danza modifica también las relaciones con el cuerpo que en lo sucesivo afirma con más audacia su plasticidad, su dinámica propia. A su vez, el teatro integra préstamos de las artes vecinas. Las artes de la presencia constituyen una red en la que la circulación es posible y las influencias recíprocas. El estatismo queda excluido. El movimiento es de sentido doble.

La calidad: ¿virtud o trampa?

No está tan lejano el tiempo en el que, simplemente, el deseo de hacer legitimaba el acto teatral. Como si tuviese que responder a una urgencia y cumplir una necesidad. Urgencia política las más de las veces y necesidad comunitaria siempre. Intervenir en el mundo asentado en la seguridad de grupo... Sin invocar a ese «narcisismo primitivo» que, en el clima de entonces, había reventado los cerrojos

más superficiales, se puede reconocer en la confianza que se le tuvo a la práctica teatral el resurgimiento de un ideal casi rousseauiano: originalmente buena, había que entregarse a ella sin aprensión ni temor de apreciación. En la efervescencia del momento, el acto ganaba con mucho sobre la obra. La certeza que legitimaba el compromiso procedía del exterior del teatro. De una fe. Aquel teatro fue místico. Su cielo no estaba vacío.

Así como el arte, al igual que la sociedad, ha establecido en el siglo XX una dialéctica constante de reacción y contrareacción, el rechazo de aquel espontaneísmo se constituyó diez años más tarde en auténtico frente del rechazo. Se trataba en adelante de apartar aquello que no se justificaba más que en el deseo de producir sin asentamiento técnico ni proyecto específicamente teatral. Y a partir de entonces hubo regreso de los valores del escenario, de su mitología y de su memoria. A la ética de la intensidad que había imperado antes sucedió la exigencia de la cualidad. Desprovisto de sus certezas exteriores, el teatro se puso a buscar en su interior, en sus textos y su espacio heredado, y dejó de ser místico para afirmarse como artístico. Teatro autárquico, replegado sobre sí mismo y sobre el imaginario que engendra.

En adelante emerge una nueva referencia, referencia antaño denostada y una década más tarde defendida: *la calidad*. Calidad del rendimiento teatral, exactitud de la interpretación y acabado escenográfico. La mayoría de los artistas hicieron de la calidad un imperativo en el momento en que, mediante el tratamiento cuidado de su materia, el teatro descubría que comunicaba mejor. Strehler o Chéreau, que siempre, obstinadamente, buscaron la sombra más exacta, el peinado más flexible, el tejido más propio, adquirieron un valor ejemplar. En adelante la verdad pasa por los detalles, y todos se aplican a cumplirlos siempre de forma maniática.

Frente a la manía perfeccionista que se siguió de ello, en un primer momento tuvimos el sentimiento de una auténtica higiene, operación salubre aunque sólo fuera el apartar los desperdicios de un teatro que había rechazado demasiado su estatuto de arte. Nos deleitamos con el esplendor de los rojos y con la profundidad de los suspiros... Aun estando cuidado, el teatro de Grüber sabe salvaguardar la sencillez. Igual que el de Bondy. Pero alrededor, y cada vez más, la calidad empezó a ahogar la respiración del acto teatral, a censurar demasiado los cuerpos, a dar a los detalles una importancia que les permitía autojustificarse. Y, peligrosamen-

te, empezaron a fagocitar el dibujo de gran formato, a hacer dudar del derecho a probar con todo lo que eso supone de riesgo de incertidumbre, de desequilibrio, de fragilidad. El teatro se cerraba sobre sí mismo... Entonces, frente a la perfección lisa de los espectáculos cuyos detalles se erigieron en ideal, nos dieron ganas de rebelarnos como Baudelaire contra «los botones de polaina» de los cuadros militares de Vernet. Similares al defensor de la modernidad, sentimos también nosotros que estaba empezando a apuntar la amenaza del academicismo. Y así, de virtud polémica, la calidad, diez años más tarde, se transformó algunas veces en pantalla del vacío. De virtud acabó por convertirse en trampa.

Esa vanguardia que nos falta

En una reciente entrevista, André Engel, que fue uno de los más activos instigadores de la escena francesa de los años 70, no teme confesar: «Hemos perdido la guerra de mayo del 68, y cuando uno ha perdido, ve al enemigo instalarse, tomar posiciones, ocupar las fortalezas, organizar la ideología, las prácticas. No, la vida auténtica está en otro sitio, en los sentimientos, la pasión, la libertad, la utopía, la lucha por la utopía. Nada me hará aceptar el mundo en el que vivimos. El teatro nunca debe decir que se pueden doblar las rodillas, si no es para denunciar la fuerza que aplasta...» En estas líneas se descubre ciertamente la nostalgia de un artista, pero también la intuición de un sentir general. De una carencia compartida. La de una vanguardia cuyo luto ha instaurado progresivamente el imperio del teatro del acuerdo, teatro apacible, demasiado reconciliado consigo mismo.

Sí, nos falta la vanguardia, y está empezando a hacerse sentir el deseo de que vuelva.