

¿Y UN TEATRO SALVAJE?*

Alfonso Sastre

1. Lo que, como resumen, se ha de proponer en este escrito es la creación —en las formas que, según los países y las situaciones sociopolíticas de que se trate, se estimen convenientes— de un «teatro natural», entendiendo por natural algo así como lo que se entiende cuando se contraponen, con ademán justiciero o reparador, las instancias del derecho natural a las exigencias determinadas y promulgadas como legalidad por el derecho positivo, convencional, en un momento y lugar determinados. Esta proposición no es un mero invento teórico, sino que recoge, de algún modo, en lo que pretende ser una teoría válida, el clamor que está cristalizando ya, en distintos países, en experiencias de este tipo. Por ejemplo: las experiencias brasileñas o las de R. G. Davies en los Estados Unidos de Norteamérica, para las cuales los trabajos meramente definibles como «off Broadway» ya han sido localizados y asimilados por el sistema que se trata de contestar. Lo mismo puede decirse, en cuanto a asimilación, tanto de los llamados «teatros populares» subvencionados por los Estados más o menos «liberales» y las Comunas más o menos «progresistas» como de los llamados teatros independientes (experimentales, universitarios, de vanguardia, etc.) que trabajan en el marco de la legalidad administrativa, en sus respectivos países.

2. Extremando un poco los términos de la expresión, podría decirse que de lo que se trata es de la construcción (y destrucción y reconstrucción, en términos de gran movilidad) de un teatro no «legal» o (podría decirse) «guerillero» frente al teatro convencional, estable y administrativamente regular, que viene siendo asimilado, hasta en sus expresiones más inconformistas, durante los últimos años; si no es que, dada la agudeza de sus planteamientos, entra en crisis y desaparece.

3. En sus «14 tesis sobre el teatro documental», Peter Weiss establece la diferencia entre un hecho teatral y un hecho propiamente político, ya sea una manifestación de calle, un mitin, etc. Pues bien, se trataría no de una reducción (empobrecedora) del teatro a política (reducción que sería empobrecedora, en efecto, no só-

* Ponencia presentada al Festival Cero de San Sebastián.

Publicada en «Primer Acto», n.º 123/124. Agosto/Septiembre de 1970.

lo para lo que el acto tuviera de teatral, sino también para lo que tuviera de propiamente político), pero sí de agudizar fuertemente el carácter político del teatro, conveniendo éste sus formas artísticas esenciales: una representación imaginaria de la dialéctica de lo real, con actores-disfrazados-de (los personajes imaginarios), y no unilateral o panfletaria; en lenguaje no unívoco (científico), ni equívoco (cotidiano): en lenguaje poético o artístico (polisentido o polisenso: Galvano della Volpe), desarrollo de una situación (o de varias) en la forma artística de una fábula o mito (en lo que, como sabemos, hay acuerdo Brecht-Aristóteles), formalidad que puede reducirse en gracia a los experimentos, en curso, de teatro-documental (rama que, en cualquier caso, no pasará de ser colateral al teatro propiamente dicho, el cual, en su sentido propio, como decimos, es uno de los desarrollos posibles de la imaginación dialéctica).

4. Nosotros, en nuestro trabajo en España, hemos pasado por varias alternativas que, de algún modo, se han ido reflejando en nuestra obra teórica y en nuestras tentativas prácticas de un teatro político: actuante e interventor en la vida real de nuestro país.

5. Nuestra intención fue desde un principio que el teatro se constituyera en productor de determinado conocimiento —no, por supuesto, científico— y de cierta actividad, a nivel superior al meramente moral-individual: en el plano social-político. (Que estas producciones se realizan «more lúdico», siendo como es, algo obvio, para nosotros ha sido, sin embargo, un tardío descubrimiento: hemos considerado la actividad teatral como una ocupación estrictamente «seria», quizá hasta que Brecht nos llamó la atención, en el «Pequeño Organon», sobre el carácter lúdico, recreativo, de todo teatro —hasta el más serio—. Nuestra seriedad era, sin duda, una réplica casi colérica y, de seguro, angustiada a la bárbara banalidad de los espectáculos habituales, a la risueña trivialidad —el teatro como mera diversión— de la escena cotidiana, del teatro de consumo. El descubrimiento estribó en que se trataba de reclamar una diversión a la altura de nuestros tiempos).

6. Este carácter lúdico, siendo lo que la filosofía tradicional, neoaristotélica, llamaba «un propio» del teatro, es decir, acompañando necesariamente a la esencia del teatro y hasta del arte y de la literatura «de ficción» en general, no la constituye o agota: va en el resto de su carácter: el de ser una producción (sui generis) de conocimiento y de actividad, y se imbrica o articula con el carácter de esas producciones del arte teatral: las cognoscitivas y las políticas; las cuales aparecen de tal forma que las segundas son las consecuencias prácticas de las primeras. Esto es así porque: el conocimiento producido por el teatro es de carácter no objetivo y desinteresado, sino de índole moral o, diríamos, intencional: apunta la acción. Este conocimiento, cuando se produce, es decir, en los espectáculos conseguidos, presenta la forma de una doble toma de conciencia: la de nuestra situación existencial (como seres individuales, contingentes, cuyo horizonte es la muerte), y la de nuestra situación histórica (como agentes del presente y del futuro de la humanidad): es decir, conciencia de nuestra doble condición de seres agónicos y políticos o: patéticos y prácticos. Cualquier reducción de nuestra condición, ya a lo pa-

tético, ya a lo práctico, nos situaría en el falso terreno de la pseudoconcreción, en el que, por cierto, viven los personajes de muy grandes creaciones teatrales: ya los agónicos —y nada más— de Beckett, ya los prácticos —y nada más— de Brecht; lo que unos hacen es sólo morir, lo que otros hacen es sólo trabajar. (Estos ejemplos tan ilustres, ¿abonarían la idea de que el campo propio del teatro es el de la pseudo-concreción? A lo que decimos: el teatro que postulamos no es el ya existente —por ilustre que sea—, sino el por hacer, estamos mirando hacia delante).

7. Entre nosotros, en la situación generada por la guerra civil, la empresa de un teatro activo, político, interventor en el proceso social, se manifiesta en seguida como ilusoria.

La primera tentativa —un «teatro de agitación social» (T. A. S.)— se frustró antes incluso de realizarse el primer espectáculo (prohibido por la censura), lo mismo que las tentativas particulares de varios autores, y la experiencia del «Grupo de Teatro Realista» y otros grupos, que sólo remodelándose de algún modo con arreglo a las circunstancias han conseguido realizar trabajos, por otra parte muy notables, con alguna continuidad: trabajos todos ellos asimilables por el sistema, que incluso ha podido presentarlos luego como prueba de la libertad de que goza el arte teatral en nuestro país; así, las experiencias épicas del grupo «Adrià Gual» de Barcelona e incluso el «Marat-Sade» hecho en Madrid y Barcelona en 1968. Se puede decir que el grado de posibilidades ha sido proporcional al grado de desarme o, por lo menos, de «camuflaje» ideológico de las obras o los grupos; o bien, al de su posible utilización —a efectos de propaganda exterior de nuestra «libertad»— y asimilación como arte más o menos extravagante, curioso, interesante, etc. Este cuadro ha permitido la presentación de espectáculos abstractamente (en cuanto exóticos) fuertes, sin que se haya seguido de ellos conmoción alguna, es decir, sería repercusión en el plano social-político (ejemplo: el citado «Marat-Sade», a pesar de su punzante, violenta representación).

8. Estas experiencias negativas se han reflejado, entre nosotros, en generalizaciones del siguiente tipo (véase mi libro «Anatomía del realismo»). El arte —teatral o no— es un inútil actual, cuya utilidad se verifica mediatamente en la forma de una progresiva toma de conciencia (por parte de los sectores sociales sobre los que dicho arte actúa).

Este paso atrás en nuestra primitiva, más o menos irónica, confianza, se ha formulado con la siguiente connotación compensatoria: la actividad política que el teatro no puede asumir es preciso desarrollarla extramuros del teatro: éste queda así liberado de responsabilidades que no puede tomar sobre sí y evita la angustiada inmovilización de quien se ve en el trance de emplear como instrumento una formalidad no instrumental, es decir, no apta para ese político menester —no apta «en la realidad», pues, sin duda, es posible «imaginar» un espectáculo enorme subversivo, agudamente político—, lo que podría generalizarse en un precipitada teoría del arte como frustración social e individual: el teatro (si de él se trata) no podría cumplir su función; o, dicho de otro modo, su función consistiría en realizar lo irrealizable.

9. Esta teoría de la «inutilidad actual» del arte está pensada por nosotros sobre la realidad de nuestro trabajo: 1.º un trabajo legal, y 2.º un trabajo que se desarrolla en las peores condiciones imaginables: las de la censura administrativa, previa y obligatoria. En estas condiciones, por emplear una imagen taurina, todos los toros son previamente afeitados —o no salen al ruedo—. Pero a la vista de un panorama más general, y del desarrollo del teatro en los países sin censura, la teoría de la no intervención del teatro en la vida real (si no es mediatamente y en el ritmo lento, imperceptible incluso en los términos de un «hic et nunc» generosamente concebido) parece confirmarse. Sólo aquel teatro fronterizo, documental, repercute de algún modo político en su inmediato contorno (ejemplo: «El vicario» o «Soldados», de Hochhuth). Piezas como «Mac Bird», de Bárbara Garson, son con bastante holgura asimiladas. Y si, en fin, la viveza de un espectáculo pasa a cierto nivel, el status social ha sido trasgredido y aparece «a posteriori» lo que nosotros, en España, tenemos «a priori»: la censura, la prohibición (si no es que ésta llega antes, como en el reciente caso de una pieza de Gatti en el T.N.P. francés).

10. Nuestro punto de vista actual, considerando lo dicho, es que la teoría de la inocuidad inmediata del teatro es válida en los términos del teatro legal, convencional; y que esa teoría es seguramente objetable en los términos de lo que hemos llamado un teatro salvaje. Entre nosotros, por ejemplo, este teatro no admitiría la legalidad de la censura previa obligatoria y trabajaría exclusivamente en lugares no convencionalmente teatrales. En estos términos, aparecería, creemos, un fenómeno nuevo, cuyos caracteres irían siendo determinados por la práctica. Nuestra información sobre experiencias análogas en otros países es hasta ahora insuficiente.

11. Está claro, creemos, que la supresión de la mediación administrativa y mercantil, y de los lugares y medios convencionales (escenarios, luces, etc.), implicaría una conexión social directa; y que de ningún modo ha de entenderse el término teatral salvaje en un sentido más o menos rousseauiano, o de reducción del hombre social a sus caracteres primitivos o «naturales». Se trata, esto sí, de suprimir las mediaciones enajenadas de la relación Teatro-Sociedad (o Cine-Sociedad, etc. Parecer ser que Godard, después de cierta insatisfactoria experiencia en Inglaterra, anunció su propósito de prescindir de los grandes aparatos convencionales de la producción y la distribución del cine mercantil, y salir a la calle con una cámara de 16 mm. Esta sería la vía de un cine salvaje. En poesía se trataría de organizar una especie de guerrillas de la poesía, recitales relámpago, agitativos, etc.). Es en este marco, en el que habría que entender lo que este teatro tuviera de salvaje o silvestre. Los agentes de este teatro —a los que, con un término de la tradición teatral española podríamos llamar bululúes, y tal es el feliz nombre de uno de nuestros más notables grupos (Bululú)— serían perseguidos o encarcelados por el carácter políticamente revolucionario de su práctica, y no por andar desnudos en un campo naturista —valga el ejemplo—.

12. Ni que decir tiene que la estructura de estos grupos sería radicalmente di-

ferente, tanto a la de los elencos profesionales como a la de los llamados teatros independientes (etcétera), que, a fin de cuentas, suelen estructurarse a imagen y semejanza de aquellas compañías, de las que son, digamos, reflejos de carácter «vocacional» o «amateur». Esta estructura vendría determinada por la práctica. El tratarse de una actividad amenazada e inmediatamente golpeable —por su carácter, digamos, ilegal—, determinará probablemente la formalidad muy móvil, proteica, de dicha estructura, como condición de su supervivencia y de la continuidad de su trabajo.

13. La propuesta de que se realicen experiencias de «teatro salvaje» no implica, desde luego, el abandono de las tentativas convencionales. Parte, esto sí, de la conciencia de la insuficiencia como arte y como conexión social, y de la asimibilidad por el sistema del teatro regular, legal o convencional, y propone la apertura de un nuevo frente —«guerrillero»—, sin que por ello haya que abandonar las posiciones adquiridas en el aparato convencional del teatro, en el que hay que trabajar con todo tipo de defensas y reservas, y, desde luego, poniéndolo a la mayor precisión, mediante las más audaces experiencias y los más «imposibles» proyectos.

14. Todas las anteriores notas son provisionales y necesitan de ulteriores discusiones y contrastes prácticos.

A. S.