

METODO Y CONTENIDO (LA EXPERIENCIA TEATRAL)*

María Aurelia Campmany

Vivimos absolutamente inmersos en las modas críticas, según la expresión de Manuel Sacristán en su prólogo a la poesía de Joan Brossa. Comenta allí cómo el vanguardista de hoy puede estar pasado de moda mañana, y cómo el autor ayer, arrinconado por inoperante, puede convertirse hoy en vanguardista. El surrealismo y el automatismo poético de Joan Brossa, se estimaron superados en la década de los sesenta, y hoy, tras una cómica y delirante liquidación del «arte social», el surrealismo vuelve joven y pimpante para ocupar la vanguardia. Esta oscilación pendular que nos lleva desde el arte objetivista y extrovertido a las meditaciones más íntimas y subjetivas, ni es nueva ni debe sorprendernos. La querella de antiguos y modernos que marcó la entrada del neoclasicismo ni fue nueva, ni naturalmente, fue la última; lo que sucede es que el vaivén que antes se producía en el lapso temporal de siglos se produce ahora por décadas, y aún esta pauta de las décadas es aceptable por cómoda, pero ni es rigurosa ni surge de una observación de los fenómenos de la moda. Este hecho, repito, no tiene en sí nada de malo; que hoy los teatros de Europa hayan agotado su entusiasmo por Brecht y abran sus puertas al miserabilismo de Grotowski, no significa ninguna pérdida, sino todo lo contrario: Brecht, su obra, su método, ya existen, y ahora comienza a existir un nuevo método, fruto de una nueva experiencia, con el propósito de comunicar un contenido. Y cuando digo comienza a existir, quiero decir que comienza a operar en la superficie, porque ya hace precisamente diez años que Grotowski inició su experiencia, en plena hegemonía del realismo épico.

Pero debemos advertir que tratándose de la influencia que los más opuestos movimientos artísticos ejercen sobre la vanguardia teatral del país, formada por los que, para entendernos, llamamos grupos independientes, el problema es otro y la acción nefanda de las modas críticas evidente. Porque lo malo de la cuestión está en que el aplauso se dirige a la moda y no a la obra realizada. En el espectácu-

* Ponencia presentada en el Festival Cero de San Sebastián. Publicada en «Primer Acto», N.º 123/124. Agosto/Septiembre de 1970. Traducido del catalán.

lo de cabaret, de Jaime Vidal Alcover, «Manicomio de verano», la actriz cantaba:

«No leerás un solo libro,
aunque mucho te guste,
si algún estructuralista
no le da el visto bueno.
No tengas ninguna idea
que no esté al día;
si no tienes ninguna, pregunta
y la moda te responderá.»

Porque si bien la influencia de la moda de cara a un posible público es una derivación lógica que ha de conducir consecuentemente al éxito, en la medida en que la moda no se produce de una manera gratuita, sino que se extiende sobre tierra abandonada, la responsabilidad del crítico va mucho más allá de la simple aceptación.

Cuando Marcel Proust hace su crítica contra la crítica de Saint-Beuve, no saca a relucir el que se haya equivocado, sino que la causa de halagar el espíritu mediocre del lector medio, es decir, de destruir cuanto hay de auténtico en la obra y de marginar aquellas otras que no son fácilmente asimilables.

Si pensamos, además, que en el páramo más bien desértico de la cultura teatral hispánica, el crítico especializado no se dirige al público propiamente dicho, sino a una minoría dedicada al teatro, comprenderemos que su responsabilidad es aún mayor. Su labor no es sólo aclaradora, sino orientadora, y su juicio de valor ha de ir acompañado de los necesarios argumentos para que aquello que defiende y propugna tenga sentido y sea creador en vez de destructor. Es decir, si durante la década de los años sesenta hemos visto defender, apasionadamente la obra de Brecht, hemos de creer —y así nos lo ha permitido creer la crítica especializada— que no se hacía la propaganda de un producto manufacturado, sino que se intentaba desvelar su interés y polarizar la atención sobre los beneficios de un método y los conocimientos que este método proporcionaba. Tanto da que el adjetivo «brechtiano» adquiriese en la crítica precipitada y cotidiana el valor de una calificación elogiosa. Incluso podíamos reírnos a menudo al ver que una misma obra —y cabría citar diversos ejemplos— era tildada de «brechtiana» por quienes la defendían y de «antibrechtiana» por quienes la atacaban, sin que ni unos ni otros se hubieran parado a pensar si la obra analizada era realmente brechtiana o no. Con un mecanismo de enternecedora simplicidad, toda obra que mereciera el calificativo de progresista, o de denuncia, o vagamente izquierdista, tenía que ser brechtiana, mientras toda obra sospechosa de conservadurismo era adjetivada con la sentencia de no brechtiana.

Pero todo eso no era más que el reflejo de un contenido ideológico, es decir, la moda; y lo más grave es que la moda varíe antes de haber existido las motivaciones que deberían producirla. Aquí es donde radica la gran responsabilidad de la crítica especializada y de los grupos de teatro llamados independientes.

Y que quede bien claro que no me refiero ahora a la permeabilidad del gran público ni a las reacciones de entusiasmo y de rechazo que una obra provoca al margen de su valor intrínseco, gracias a su adecuación u oposición con la situación sentimental de ese público. Melchinger explica los silbidos que recibió Hauptmann el día del estreno de su obra «Dorothea Angermann», en 1926. Después, añade que los que le silbaban —él se encontraba entre ellos y recuerda al anciano Hauptmann, con su cabello blanco, aceptando imperturbable la protesta— defendían unas obras que no han resistido el paso del tiempo, mientras la obra de Hauptmann se mantiene válida. Hauptmann, simplemente, era viejo y la creación teatral que había iniciado en 1889, con «Antes de que salga el sol», no interesaba a la juventud revolucionaria de 1926.

Mas en los escenarios hispánicos no silbamos a Hauptmann, no silbamos las obras brechtianas, es decir, no sabemos a quién silbamos. Simplemente, abandonamos un camino recién iniciado, como si ya estuviésemos de vuelta; reflejamos, de manera burda y superficial, una luz que nos llega de fuera. Parecemos esos negros de tribus recién colonizadas que se visten de frac o cubren la cabeza con un casco de acero, y todo ello, repito, a nivel de crítica seria y de teatro independiente.

No se trata, naturalmente, de predicar la salud espiritual por la fidelidad a una ortodoxia. El método de Brecht no nos ha de curar de ningún mal, pero la continuidad y el rigor en el método dan siempre buen resultado. Ya Descartes nos recordaba que, para salir de un bosque, nada mejor que seguir siempre en una misma dirección; cambiar de opinión cada tres pasos no hará sino confundirnos. No hay duda de que si hoy se habla de crisis a nivel de grupos independientes, se debe a que la mayoría de los grupos han perdido la carta de navegar.

Porque un método no es una herramienta de trabajo, un método lleva en sí mismo un contenido. Ni Descartes ni Brecht inventaron un método sin saber para qué lo necesitaban, y, como decía Claude Bernard, *quien no sabe qué busca no busca*, es decir, que no es que no encontrará nada, sino que ya no puede ponerse a buscar. Aparte de que incluso toda una vida para una dedicación seria es poca cosa.

Insisto, pues, en esta idea: si nuestras escuelas, si nuestros grupos independientes, si nuestra crítica especializada no consiguen comunicar al público que les sigue una básica coherencia, si en vez de expresar un propósito, mantener en marcha un método que consiga un sólido contenido, si en lugar de la función rectora que les corresponde, se agotan en intentos múltiples, empujados por los cambiantes vientos de la moda, no dejaremos nunca de ser, por más pretenciosos que sean los propósitos, una desgraciada pequeña provincia de las metrópolis europeas.

Y que conste que no me adhiero a las posiciones *castizas* y autárquicas tan frecuentes en el país; toda influencia es buena si es realmente influencia, si despierta auténtico interés y desencadena conocimiento; pero ser sensible a las influencias no quiere decir imitar la gesticulación sin captar lo que estos gestos expresan. Es tristísimo que Rubert de Ventós pueda escribir: «*Hubo un momento en que tocó*

—en este país (se refiere a Cataluña)— *ser brechtiano, ahora parece que toca ser grotowskiano*».

¿Por qué tocó ser brechtiano? ¿Desde cuándo? ¿De qué modo? ¿Con qué resultados? Ricard Salvat y Juan Antonio Hormigón, por citar dos directores que se tomaron en serio la didáctica de Brecht, nos podrían hablar de sus personales peripecias. Pero, y ésta es la más grave de todas las cuestiones: ¿Sobrepasó su trabajo docente cierto mandarínismo? ¿Impregnó la conciencia de los medios teatrales al nivel de la calle lo que ellos querían decir a través del método? ¿Hubo algún momento en que dejara de ser una discusión bizantina sobre el rigor del método usado?

¿Es que tocó ser brechtiano del mismo modo que tocó vestirse con *blue-jeans*, beber *gin-tonic* y moverse al ritmo del rock? ¿Se consideran suficientes diez años escasos para desterrar un teatro polvoriento, para aprender un arte nuevo, para comunicar al público un contenido ideológico?

Y que conste que si insisto sobre la fidelidad a un método es precisamente porque detesto el dogmatismo de escuela, que es una cosa muy distinta. La fidelidad a un método es condición óptima para el trabajo y nada tiene que ver con la intransigencia en aceptar la viabilidad de otro camino, de otro método. Ser riguroso con el propio trabajo no significa abominar el trabajo que hacen los demás.

Y quizá aquí se encuentre el problema más grave, en torno al cual nos debatimos: la superficial sensibilización a lo que llamamos la moda, que tiene como resultado la marea de histerismo colectivo que se ha extendido sobre los grupos independientes que se llaman de vanguardia.

Rubert de Ventós, en su artículo ya citado «*Actualidad del puritanismo grotowskiano*» (PRIMER ACTO, enero 70), expone, analiza, y rechaza el dogma Grotowski concluyendo: «*Aunque con retraso, como de costumbre, Grotowski ya está aquí*». Quizá tendríamos que decir, utilizando palabras de Grotowski que él mismo cita: *los elementos convulsos, caóticos y muy indefinidos... estados de histeria durante el espectáculo... ballets de prostitutas... están aquí*. Porque no se trata de gritar, gemir, moverse, sino de una técnica precisa. ¿Y dónde está esa técnica precisa?

El primer artículo que nos habló de Grotowski apareció, hace ocho o nueve años, en «Serra d'Or», con una detallada información de Fabià Puigcerver, que había estado en contacto con el grupo, por entonces en Opole. Y más tarde, en el 67, Gianni Lo Scalzo, durante su «stage» en la compañía Adrià Gual, dio noticia, a través de varias comunicaciones que resumían su experiencia como becario de los cursos para extranjeros de Wrocław. Se desprendía, en primer lugar, rigor, disciplina, lento trabajo para dotar al actor de un cuerpo nuevo y, a través de esta ascética exigente, llegar a lo que podríamos llamar dimensión místico-atea de Grotowski.

Si lo que nos llegase a través de este «ser grotowskiano» fuese el rigor de Grotowski, de nuevo pondríamos la esperanza en un método, aunque no estuviésemos dispuestos a seguirlo hasta sus últimas consecuencias, pero sí, como nos tememos,

éste *ahora toca ser grotowskiano* no hace otra cosa que sensibilizarnos a la marea de irracionalismo que ha invadido el espíritu cansado y decepcionado de la joven generación, estamos ante un nuevo fracaso, mucho más grave que el fracaso del brechtismo. Porque el irracionalismo ambiental nos conduce a la pura improvisación, a la pura exhibición, al puro mimetismo simiesco, al puro descontrol, al cual estamos por incultura de siglos tan bien preparados.

Porque, desgraciadamente, el espectáculo puro que se propone vulnerar un texto para conseguir una profunda inversión, un revulsivo contra la cultura estereotipada, ha de tomar como punto de partida la existencia de esa cultura que se discute. Destruir un poso cultural que no existe es un trabajo difícil. Tomar los grandes héroes de la tragedia, Hamlet, Antígona, Edipo, Fausto, para rechazar su supremacía, su dictadura, cuando aún está por andar el camino que permita llegar hasta ellos, es, simplemente, llenar un cesto de agua. Hay que tener a Hamlet metido en la médula de los huesos para construir con eficacia «Rosencrantz y Guildenstern han muerto». ¿Qué hemos de destruir para construir en nuestra anticultura? ¿Es «Segismundo» un personaje vivo en el hombre de cultura media, lo es Manelic para el autor y el actor catalán que se proponen deshacerse de la pesada losa de los tópicos?

Con auténtica preocupación me planteo el tema del método y el contenido, pues temo que hemos entrado, con el corazón alegre, en una feria de irresponsabilidades, de la que no saldremos sin quebrantos. Y que ahora, más que nunca, el problema está en ser consecuentes y saber que el lugar donde vivimos y el espacio que nos ha sido dado para movernos son elementos esenciales que no tenemos derecho a olvidar.

(Traducción de José Monleón).

M.A.C.