

EL DERECHO A EQUIVOCARSE

No todo son signos desfavorables. A pesar de la lánguida vida que arrastra nuestro teatro, a pesar de las dificultades con que tropiezan los independientes, para sobrevivir dignamente, a pesar de que hoy resulta casi suicida intentar llevar a cabo un trabajo teatral útil y riguroso, alguien ha comprendido que, a pesar de los pesares, es preciso abrir nuevos caminos a la investigación escénica.

Evidentemente, en todo espectáculo teatral —salvo tal vez en los más adocenados— hay un mínimo de investigación. Incluso podría decirse que los grandes montajes —«El rey Lear», de Strehler, por ejemplo, o «Ronda de mort a Sinerá», o «Mary d'Ous»— son básicamente el resultado de una seria investigación escénica. Lo que es inédito, al menos entre nosotros, es que se lleve a cabo una investigación sobre lenguaje teatral que no tenga como objetivo la creación de un espectáculo final, apto para el consumo. Este es el caso de la experiencia «Duplòpia-II», realizada, bajo el patrocinio del Instituto del Teatro, pero al margen de su actividad académica, por Iago Pericot, Pere Planella y Lluís Pasqual, con la participación de Muntsa Alcañiz, Paco Angulo, Damià Barbany, Lala Gomà, Sergi Mateu, Mercè Molina, Mar Targarona y Arnau Vilardebó.

El resultado de un laborioso trabajo de varios meses fue presentado a puerta cerrada el pasado viernes en el local que usufructúa el Instituto del Teatro en la calle Pere Lastortés. Muchos se vieron desagradablemente sorprendidos por el desenlace de la experiencia —interrumpida por parte del público al ser éste invitado a participar— o incluso por su desarrollo, porque estamos acostumbrados a asistir a espectáculos y no a experiencias.

Una investigación, en el terreno que sea, no puede ser juzgada por sus resultados inmediatos, ni valorada con los cánones que se aplican a un espectáculo terminado. El médico no tiene derecho a equivocarse; el investigador sí. «Duplòpia-II» puso de manifiesto muchos errores, entre los que yo destacaría la insuficiencia de una investigación planteada en términos abstractos, estrictamente

formales, sin conexión con contenidos concretos. Errores, éstos, de planteamiento, a los que habría que añadir los que se producen inevitablemente en toda primera investigación, sobre todo cuando no existe ninguna tradición en este terreno: el exceso de ambición (intentar estudiar la significación de los distintos lenguajes escénicos puede producir una peligrosa superficialidad) y el olvido injustificado de lo ya existente, como si se pretendiese partir de cero.

Pero todos estos errores son, también, el resultado «positivo» de una investigación si se saben aprovechar en sucesivas experiencias. Hay que añadir a ello otros resultados de indiscutible valor: la excelente preparación física que demostraron haber alcanzado los actores al término de su trabajo, y un exhaustivo dossier que transcribe y comenta con todo detalle las incidencias producidas en el curso de una experiencia netamente colectiva. No hay duda que este dossier aportará decisivos datos sobre el comportamiento de grupos humanos dedicados a una labor creadora común.

Por su interés específico y por tratarse de la primera experiencia de este tipo realizada en Barcelona, reproducimos una breve descripción del trabajo presentado por Iago Pericot y su equipo, así como algunas observaciones sobre uno de los aspectos tratados en «Duplòpia-II»: la participación del público.

Conviene insistir antes, sin embargo, en la necesidad de proseguir por este camino —el de la investigación—, que por sí sólo justificaría la existencia de un centro docente como el Instituto del Teatro. No basta con transmitir conocimientos. Hay que conquistar nuevos conocimientos y ello sólo puede hacerse investigando al margen de los circuitos empresariales, sin los condicionamientos que impone la obligación de presentar un espectáculo acabado. Sólo puede conseguirse trazando un extenso programa de investigaciones, que rendirá sus frutos dentro de unos años. Hay que seguir investigando.

J. M.

PARTICIPACION O MANIPULACION

Hace algunos años comenzó a propagarse vigorosamente la idea de que en el teatro, como en el amor, era necesaria la participación. Tomando como punto de referencia a los públicos inertes y siempre fatigados que suelen acudir a los teatros, algunos de los dramaturgos, directores y actores más inquietos propugnaron el descubrimiento de nuevas formas dramáticas, capaces de provocar en el pasivo espectador una actitud distinta. Nació, así, una de las grandes preocupaciones del teatro contemporáneo más avanzado: la participación del público.

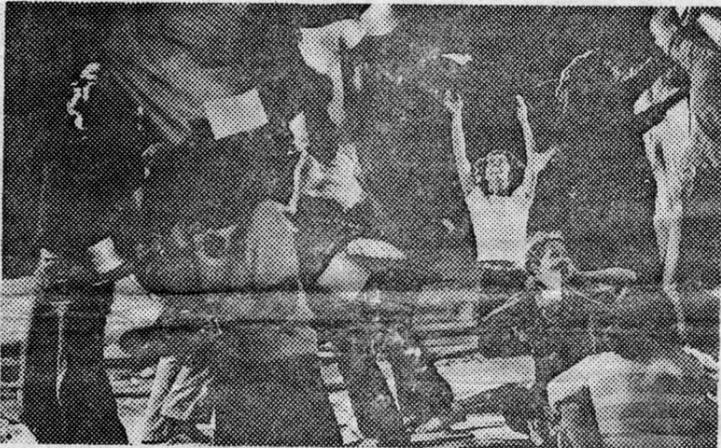
Era preciso, en una palabra, destruir la vieja división platea-escenario, que no era otra cosa, en definitiva, que el reflejo material de una división más grave y profunda: la que atribuía a unos —los actores— el monopolio de la creación y excluía a los demás —los espectadores del libre ejercicio de las facultades imaginativas.

La primera etapa de este proceso participador consistió en concienciar al público acerca de su gregaria condición, de su pasividad, de su inexistencia artística. Los métodos empleados a tal efecto consistieron —y consisten todavía— en la provocación y en la agresión, más o menos violenta según los casos. Cualquiera de nosotros se ha visto obligado alguna vez, so pena de quedarse en la calle, a imprimir sus huellas dactilares y a dejarse colocar un número en la solapa; cualquiera de nosotros se ha visto algún día separado de su acompañante por algún actor-acomodador de mirada acusadora; cualquiera de nosotros ha sido duramente insultado desde un escenario y, a veces, sin derecho a réplica; cualquiera de nosotros, en fin, se ha sentado alguna vez en su butaca como quien se sienta en el banquillo de los delincuentes.

El relativo fracaso de estas técnicas se explica perfectamente. Se basaban en la creencia de que en el teatro convencional sólo los actores creaban, y los espectadores asistían pasivamente al acto creador ajeno. Nada más lejos de la realidad. No sólo, las más de las veces, los actores se limitaban a reproducir mecánicamente gestos y palabras, sino que además el público no permanecía en esa absoluta pasividad que se le suponía: lloraba, reía, manifestaba ruidosamente su aprobación o su desaprobación, o mostraba claramente una total indiferencia por lo que se le ofrecía.

La segunda etapa del proceso participador consistió —consiste— en superar el primitivo estado de la denuncia y la concienciación e inventar unas nuevas formas dramáticas que hagan posible la participación creadora del público. La experiencia «Duplòpia-II» se sitúa a menos en parte, dentro de esta corriente. Según puede verse en el esquema reproducido más arriba, en varios momentos de la sesión se invita a los espectadores a participar concretamente, se les invita a abandonar sus puestos y a entrar en el espacio escénico ocupado por los actores para hacer en él lo que juzgen más conveniente. Se nos invitaba a convertirnos en actores y a «crear» con ellos. Se pretendía, así, y a pesar de que el equipo investigador tenía previsto el desarrollo de la experiencia, que ésta pudiese verse modificada por la intervención de quienes hasta entonces habían asistido pasivamente a ella.

Ante invitaciones como ésta sólo caben, por supuesto, dos alternativas: aceptarlas o no. El público del pasado vier-



nes optó por lo primero. A partir de aquí, lo que ocurrió fue extremadamente simple. Los espectadores-participantes desarrollaron ante los ojos de los no-participantes una escena digna del patio de recreo de una escuela nacional en los años cuarenta. Saltaron, gritaron, se increparon y contorsionaron en un clima de erotismo primitivo, difuso y sin atractivo alguno.

Lo grave no es que ocurriese eso. Lo grave es que sólo podía ocurrir eso. Cuando se proporciona una pelota a varias personas que no tienen nada que hacer, lo más seguro es que se organice un partido de pelota. Cuando se utiliza la luz de una determinada forma, cuando suena una música excitante y se pone a disposición de la gente una membrana elástica que invita al juego, lo más probable es que los «invitados» se limiten a usar estos recursos de la forma en que lo hicieron: sin ningún interés para nadie.

¿Participación creadora? No. En tales casos, se produce únicamente la liberación de unas tensiones latentes, que ni tiene la virtud de ser espontánea (los espectadores sólo participan cuando se les pide que lo hagan) ni la de proporcionar resultados nuevos, nuevos conocimientos teatralmente útiles. El espectador no participa en ningún trabajo creador —este trabajo requiere siempre una dedicación intensa, y nada tiene que ver con la más primaria y al mismo tiempo sofisticada espontaneidad—, no desarrolla ninguna de sus posibilidades ignoradas. A lo sumo, logra por unos instantes una desinhibición muy parcial y provisional, que no conduce a ninguna parte, y que encontramos también —aunque más refinada, más sorprendente a veces— en cualquier campo de fútbol, en cualquier manifestación callejera, en el Mínc o en las salas de baile.

Más que participación, manipulación. Exactamente igual que la vieja manipulación que consiste en prever una inflexión de voz o una frase que, con toda seguridad, hará llorar o reír al público en un momento determinado. Pero con el agravante, en esas experiencias participadoras, de que se pretende hacer creer al público que ha recobrado su libertad creadora y que ha dado un nuevo paso en el proceso que ha de conducir a su definitiva emancipación como espectador y como ciudadano.

Por supuesto, el actual nivel de participación de los públicos es claramente insatisfactorio. Por supuesto, ningún espectador tiene control alguno sobre lo que se le ofrece en los escenarios —no existen, por ejemplo, asociaciones de espectadores—, ningún espectador tiene excesivas ocasiones de manifestarse libre

y espontáneamente, no ya en el teatro, sino en su vida ciudadana. Por supuesto, hay que exigir una mayor participación creadora a todos los niveles y, también, en el teatro. Pero esto nada tiene que ver con conceder gratuitamente al espectador la posibilidad de sentirse dueño de una libertad cuyo uso se ha manipulado de antemano al prever rigidamente el momento y los medios que la configurarían.

Estas consideraciones sobre un aspecto relativamente secundario de «Duplòpia-II» (aunque, de hecho, en su presentación adquiriese una importancia primordial) no invalidan el interés de la experiencia. Precisamente, uno de sus resultados más concluyentes es el haber puesto de manifiesto las limitaciones de una concepción de la participación teñida de idealismo ingenuo y sin porvenir alguno. ¿Hay que recordar que la verdadera participación tiene siempre una base política, que pasa primordialmente por el control de lo que se produce y de cómo se produce? Aumentar las posibilidades de participación artística del público es luchar por la constitución de asociaciones de espectadores, por la desaparición de las trabas que impiden la formación y el desarrollo de grupos amateurs, por la desaparición de la censura, por un teatro que se haga eco de los intereses y problemas de toda la sociedad. Lo demás son demagogias o verbenas.

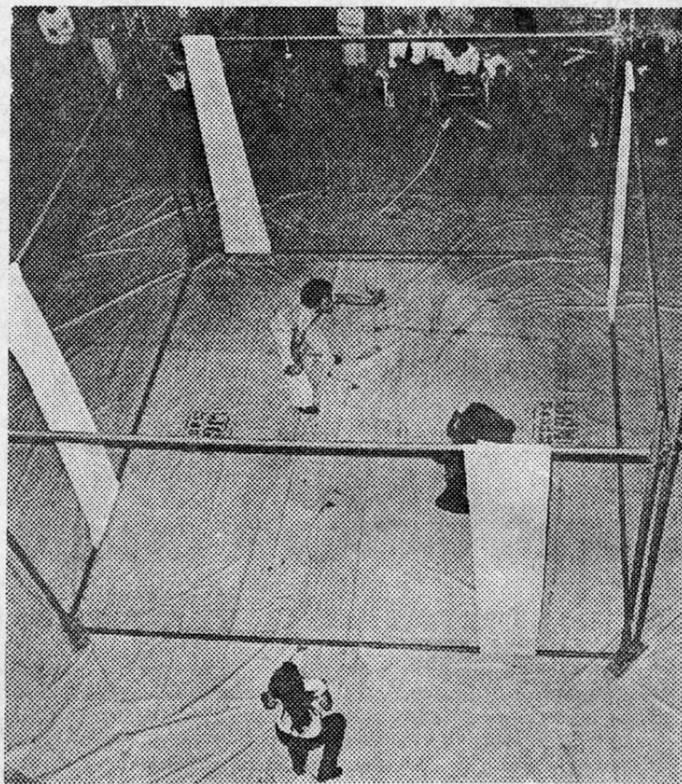
Jaume MELENDRES

Dos espectáculos

«La prisión», de Kennet H. Brown, por el grupo GTEG. San Antonio Abad, 12 (junto plaza Padró). Días 7, a las 22.30 y 8 a las 19 y a las 22.30.

«Deshojando la margarita bajo el puente de Avignon», por el grupo Selo. Sala Miriam. Diagonal, 424. Días 4, 5, 6, 7 y 8 a las 22.15.

DUPLOPIA-11



Este cubo de barras de hierro, provisto en sus cuatro lados de una membrana elástica similar a la utilizada en «Mary d'Ous», delimitaba un espacio cerrado situado en el interior de un espacio conceptualmente abierto, en el que se hallaba el público. «Duplòpia-II» pretendía llevar a cabo un trabajo de dramatización a partir de la exploración de estos dos espacios por ocho actores y de la incorporación progresiva de distintos lenguajes propios del hecho teatral: el gesto, la expresión corporal, la voz, el sonido, el ritmo, la música, la palabra sin significado, la palabra significante, el texto convencional. Pretende igualmente estudiar los efectos de la superposición de tales elementos y de su utilización conflictiva (por ejemplo,

la música de «Carmen», de Bizet, sobre una escena de «Misteri de dolor»).

De hecho, «Duplòpia-II» invierte el proceso habitual. En vez de llegar a la configuración de un espacio a partir de las necesidades de un texto o conflicto dramático, intenta elaborar un esquema dramático partiendo de un espacio prefigurado de antemano.

Se trata, como se ve, de una experiencia que se inscribe en la misma lógica que preside el hoy denominado arte conceptual. Se propone redescubrir y analizar determinadas relaciones formales muy simples que habitualmente suelen quedar en la oscuridad o sumergidas en la riqueza de lo concreto, mediante la exploración sistemática de diversos elementos.

HA LLEGADO "LA MAMA"

Para acabar de arreglar nuestra crisis, acaba de aterrizar en el aeropuerto del Prat un grupo de los USA apadrinado por La Mama Experimental Theater Club.

La noticia ha saltado ya en los papelitos de todos los días. Y algún que otro buen informador se ha tirado de cabeza contra «El nuevo teatro norteamericano», Frank Jotterand, Barral Editores, y se ha apresurado en situarnos a esa inquietante Mama, darnos detalles de su nacimiento y refrescarnos la memoria con los apuntes del manual. Y realmente conviene informar, aunque sólo sea de vez en vez, de lo que son —o han sido— algunos determinados enclaves teatrales en la historia del teatro del mundo.

Porque algunos creen —algunos lo seguirán creyendo— que La Mama es una señora color croissant que fuma estoicamente picadura mientras balancea rítmicamente su voluminoso trasero en el piso 4.º del número 70 de la neoyorquina calle Este. Y otros seguirán creyendo también que La Mama, además de ser esa señora, es un grupo la mar de «off» que anda pegando tachuelas en los topolinos de las nuevas «girls» del viejo Broadway.

En realidad La Mama no es ya más que un hecho histórico; un pequeño y rocamboloso conjunto de palabras que figura ya en todos los diccionarios de teatro. La Mama no fue más que «mo-vi-mien-to». Es una buena definición. La Mama fue impulso —no grupo como algunos han confundido— que se nutrió de todo aquel que llegara de la izquierda. Y así fue como Clifford Odets decidió poner en mayúsculas su «Waiting for Lefty»; porque efectivamente la Izquierda había llegado. Mamy Stewart no hizo más que adecentar su inmueble de la calle Este. El resto lo hicieron los que realmente tenían algo que decir. Es así como La Mama se ha convertido en una especie de mito de la vieja vanguardia; mito que empezó alquilando su local a todo el que oliese a izquierdista, y que acabó recibiendo esos 100.000 dólares de Ford y Rockefeller. En definitiva se convirtió en una especie de «empresario» para los chicos del nuevo teatro USA; para los chicos que no tuviesen excesivos escrúpulos en «utilizar» la pasta de los estupendos Ford y Rockefeller. Así de sencillo.

En el último festival de Avignon conocí a Thom Skoloski y Frederic Lambre, dos stanislavskianos actores que llevaban sobre sus espaldas «Dies Irae jour de colère» de Ghelderode, espectáculo apadrinado por La Mama, delegación parisiense. Porque La Mama, hoy, ha tomado sus sucursales en el mundo, y significa una especie de sello de garantía, como Sanitized pongo por caso. De esta forma cuando un grupo decide potenciar su montaje, cuando decide «vender» mejor su producción, se van a los Censores-Mama y les pasan su número. Si el tinglado gusta, hay control de calidad. Si no se quedan con las ganas.

Me parece muy buena la idea de traer ahora, aquí, un espectáculo con etiqueta de garantía Mama. A este paso dentro de nada también tendremos aquí nuestra propia delegación; entonces podremos presentar al control, esos espectáculos tan genuinos de esta tierra. Y con un poco de suerte quizá también nos den unos pares de etiquetas-Mama, para poder fardar en el extranjero.

En el preciso instante que eso ocurra, misteriosamente, se habrá acabado la crisis.

F. MONEGAL