

Suele afirmarse —y no sin razón— que el teatro contemporáneo está dominado por dos grandes figuras, consideradas a veces como contrapuestas y, otras, como complementarias: Artaud y Brecht. En cualquier caso, ambos han sido tan discutidos como sacralizados, tan rebatidos como admirados, tan leídos como incomprendidos. Sus fantasmas han sido vistos en los lugares más insospechados, sus cadáveres enterrados en numerosas ocasiones y resucitados otras tantas. Pero no hay duda que, más allá de sus posibles oposiciones o confluencias teóricas (entre estas últimas —las confluencias—, hay que destacar una misma aversión hacia el naturalismo y, por tanto, un mismo rechazo de la «impresión de realidad» en el arte), más allá, pues, de este debate, hay que convenir en que Artaud y Brecht han compartido al menos un destino doble. En primer lugar, el de la institucionalización. Brecht ha dado lugar a una ortodoxia y Artaud a una mística, siendo a mi juicio mucho más peligroso el segundo caso por ser también mucho más dificultosa la apostasía que la heterodoxia. En segundo lugar, uno y otro han sido atacados subterráneamente a causa de sus respectivas «enfermedades», casi nunca citadas: la adhesión al comunismo en el caso de Brecht, la locura en el de Artaud; el comunismo de uno, la enajenación del otro, invalidan para muchos la obra, tanto teórica como práctica, de estos dos gigantes del teatro del siglo veinte, y la convierte en algo sospechoso.

No es este un fenómeno exclusivo del teatro. La vida puede traicionar siempre a los artistas, convertirse a posteriori en su enemigo. Para evitar este peligro, algunos estudiosos aíslan obra y vida, tratan de acercarse a la primera ignorando la segunda. Y este es, sin duda, un grave error en el caso de Artaud y Brecht. La obra de Brecht, no sólo no hubiese tenido lugar, sino que tampoco puede comprenderse desvinculada de una práctica política muy concreta, sin insertarla —de cara a su aplicación— dentro de esa práctica. Lo mismo ocurre, tal vez con tintes más cargados aún, con la obra de Artaud, el demente Artaud.

«El hombre que murió con un zapato en la mano»

Esta —la del profundo intrincamiento entre obra y vida— es la posición adoptada por Gérard Durozoi en su «Artaud, la enajenación y la locura», recientemente publicado por Ediciones Guadarrama. Para Durozoi, la coherencia de los textos artaudianos «sólo puede descubrirse si permanecemos sensibles a la radicación de la obra en la biografía o, aún mejor, a la doble andadura de una vida y un pensamiento permanente y estrechamente dependientes una de otra», un pensamiento y una vida abocados siempre a la disolución, es decir, a la consecución del Absoluto.

En este sentido «Artaud, la enajenación y la locura» es uno de estos brillantes y cultos libros que sólo saben escribir los franceses y, sobre todo, los «normaliens», o sea, uno de esos libros donde se mezcla, con rara habilidad (el difícil Foucault alcanza en este oficio las máximas cumbres), el racionalismo carteriano y la pasión. A lo largo de ocho capítulos relativamente breves (Hitos biográficos; La experiencia del no-pensamiento; Artaud: el surrealismo y el marxismo; El proyecto de recuperación propia; El trabajo teatral; Necesidad de la metafísica; La afirmación de Artaud; y ¿Posteridad de Artaud?), que forman un conjunto de sólo 250 páginas, Durozoi persigue incansablemente esta coherencia profunda entre la parte visible del iceberg y la invisible, entre la aventura y la escritura.

Quienes deseen una rápida visión (rápida pero nada frívola) de Antonin Artaud deben leer este libro que resulta a menudo sobrecogedor y que contiene numerosas citas de textos no traducidos, ni al catalán ni al castellano y, por tanto, desconocidos por muchos que se reclaman de artaudismo o de antiartaudismo (1). Todos, incluso sus más acérrimos enemigos, sentirán un enorme respeto hacia este rebelde frente a todo, hacia este hombre que luchó contra el teatro y la cultura occidentales (siendo al mismo tiempo, sin quererlo, uno de

sus jalones más importantes), que nunca aceptó haber nacido (y su biografía es un constante desafío a la vida que parecía imponerse a él a pesar de su voluntad) y que en un último acto de rebeldía murió al pie de su cama con un zapato en la mano: quería, sin duda, morir erguido frente al mundo, puesto que el mundo había hecho lo imposible por doblegarle.

Discípulos desconsolados, o cómo utilizan a Artaud

Esta clase de libros suelen contener siempre un capítulo final dedicado a la «vigencia» de la figura analizada, es decir, a dar instrucciones sobre su modo de empleo. Gérard Durozoi no escapa a esta tentación, y dedica sus últimas páginas al espinoso problema de la «fidelidad» a Artaud. ¿Se puede ser, hoy, fiel al hombre que creó una Sociedad Anónima para el Teatro de la Crueldad?, se pregunta Durozoi, del mismo modo que otros se preguntan si es posible mantenerse fiel a Brecht o a Shakespeare a los trágicos griegos.

No deja de ser significativa esta tremenda preocupación de los hombres de teatro por la fidelidad a los maestros. Significativa, evidentemente, de la necesidad imperiosa de modelos a los que agarrarse, de dioses que sirvan de coartada ideológica y artística. Y además preocupante, porque el de la fidelidad es, en definitiva, un problema moral y no teatral, al menos tal como suele plantearse y resolverse.

Durozoi lo hace de la más sibilina de las maneras: negando esa posibilidad. Durozoi completa el razonamiento formulado por Jacques Derrida en su artículo «La théâtre de la cruauté et le clôturé de la représentation» (según el cual toda fidelidad a Artaud es ilusoria porque cualquier manifestación del teatro contemporáneo contiene alguno de los ocho puntos o temas que Derrida define como impropiedades anti-artaudianas), con un argumento mucho más sutil: «La única fidelidad concebible —afirma— consistiría en «vivir a Artaud» (y aún sería menester no repetir simplemente su trayecto-



Artaud actor, en el papel de Hermano Krassien («Juana de Arco», de Dreyer)

ria): vivir su propio cuerpo, vivir la imposibilidad de pensar, vivir el sufrimiento cotidiano, sin transformarlo por ello en modelo o maestro de pensar». He aquí una inteligente —y muy al gusto del día— forma de elevar a un hombre a la categoría de santo, de gurú, y por tanto de reivindicar la profunda fidelidad hacia él. Es imposible, viene a decirnos Durozoi, realizar prácticamente las enseñanzas de Artaud, pero hay que tender a su imitación más perfecta, hay que asumirlo en la propia carne. Lo mismo que tantas veces se ha dicho de Jesucristo.

Veintisiete años después de su muerte, Artaud sigue, pues, produciendo místicos artaudianos y ésta es sin duda la mayor debilidad de su obra y de su práctica teatral. Debería haber sonado ya la hora de que las gentes de teatro dejaran de plantearse problemas morales y empezaran a discutir de teatro. Ser «infiel» a Artaud, a Brecht o a Shakespeare no tiene nada que ver con manipular más o menos sus textos, con interpretar de forma más o menos ortodoxa sus principios teóricos, con llevar a la práctica sus ideas vertebrales. La fidelidad, en teatro, consiste ante todo en aprovechar las posibilidades dramáticas que los «maestros» nos ofrecen. Ser infiel a Shakespeare no tiene nada que ver con vestir a sus personajes con ropajes contemporáneos; ser infiel a Guimerà no guarda relación ninguna

con añadir unas réplicas a su texto; ser infiel a Brecht no quiere decir, necesariamente, olvidarse de «El pequeño organon» o de la «interpretación distanciada» (2). Ser infiel en teatro equivale, tan sólo, a «estar por debajo», a dar menos de lo que éste o aquél consiguieron darnos, de lo que éste o aquél pueden darnos aún.

Jaume MELENDRES

(1) Es importante señalar que el libro de Durozoi contiene una exhaustiva bibliografía de los escritos artaudianos y una notable relación de textos dedicados a su estudio y comentario.

(2) Desde esta óptica, las dos últimas «infidelidades» perpetradas a Brecht son, por supuesto, «El círculo de tiza caucasiano» y «Terror y miseria del III Reich», no tanto por su vinculación a un teatro catártico, como por su desaprovechamiento de las posibilidades escénicas que el texto ofrece en uno y otro caso. Hay que reconocer, sin embargo, que ello se debe a una incompleta lectura de los textos teóricos de Brecht, no sólo porque las posibilidades dramáticas que contienen sus obras sólo aparecen con toda su fuerza cuando se comprenden los presupuestos teóricos que las sustentan, sino porque estos textos teóricos, además de apoyarse en una interpretación marxista de la historia, reposan en una intuición teatral pocas veces superada: e ignorada, evidentemente, por nuestros críticos más aposentados.

UNOS AÑOS DE PAZ

A menudo suelo recibir literatura sospechosa. A menudo recibo —extrañamente, esa es la verdad— textos pseudohistóricos que se encargan de glosar lo que ha sido el teatro a lo largo y ancho de estos últimos años; libros generalmente bien escritos que llegan incluso a subyugar, a dar una apariencia de normalidad escénica, pero que no pueden de ninguna manera engañar a todo ciudadano mínimamente atento a la situación cultural de su ciudad. Me estoy refiriendo a ensayos como el de Juan Emilio Aragón llamado «Teatro Español de Posguerra», editado por Publicaciones Españolas, el de Victoria Urbano «Teatro Español y sus directrices contemporáneas» a cargo de Editora Nacional, o el de Leopoldo Rodríguez Alcalde titulado «Teatro español contemporáneo» y lanzado por Ediciones y Publicaciones Españolas, amén de los boletines y rimbombantes glosarios que el Centro Español del Instituto Internacional del Teatro se encarga de airear todos los años.

Hablando con franqueza uno no puede menos que sorprenderse ante tal avalancha de estudios —todos ellos aparecidos de 1971 para acá— y no es difícil imaginar la idea que el erudito anglosajón, turco o japonés debe de tener de lo que ocurre en nuestros escenarios, a tenor de tan excelsas y laudatorias conjeturas en forma de libros, que narran en bello estilo la puntual crónica de un vigoroso arte de Taífa en el que caben todos, desde los sainetes chulapos de Pilar Millán Astray hasta el drama peleón de don Antonio Buero Vallejo.

A poco que reparamos en estos trabajos —no obstante— y los refiramos a lo que en realidad se trasiega en el país, observaremos con meridiana claridad la hipocresía de los unos y la tragedia de los inmensamente «otros».

Sastre y Buero, eterno fin de trayecto

Todo parece indicar que estos años han producido una efervescencia teatral digna de los mejores elogios. Pero si reparamos en estos trabajos que vienen a rotularse —en ejemplar común denominador— «teatro español contemporáneo» no dejará de sorprendernos que esta contemporaneidad de la que nos hablan se inicia siempre, como mínimo, en don Jacinto Benavente, metiendo en la carreta a los Linares Rivas, Martínez Sierra, Marquina, Villaespasa, Lorca, Unamuno, Azorín, Grau, Arniches, Salinas, los Quintero, Jardiel Poncela y el inefable Casona, de modo que una vez relatadas estas ejecutorias el ensayo ha cubierto ya con holgura dos centenares de páginas, o lo que es lo mismo, ha cumplido su misión: llenar como sea las cuartillas sobre el teatro de estos años.

Y no obstante, seguimos en el terreno de las paradojas porque ninguno de los autores antes citados pudo vivir nuestra pacífica existencia porque o estaban ya muertos o en el exilio que a estos efectos viene a ser lo mismo. Hubo, es cierto, algunos que siguieron aquí vivos, por espacio de años, como Azorín; pero su ejecutoria teatral ya había concluido. Naturalmente a estos libritos se les suele añadir un apéndice sobre el teatro de rabiosa actualidad, el de ahora mismo, que es donde figuran los Buero, Gala, Alonso Millán, Paso, Olmo y Sastre —en un alarde de buena voluntad— y al final, como apostillando algo que se olvidó, algún ensayista enterado suele citar de corrido la lista alfabética de los novísimos. Estos novísimos son los que pugnan desde hace once años, es decir, aproximadamente media paz.

Un evidente desajuste

Es obvio que el evidente desequilibrio entre unos y otros hace sospechar lo peor: una propaganda dirigida, un panfleto para apa-

rentar normalidad teatral, una manipulación de la realidad para que los años de paz sean también años de buena cosecha escénica. Por ello es primordial hablar de Benavente, Villaespasa o Salinas, porque los dramaturgos de hoy que siguen fieles a la paz —para entendernos— son Pemán, Luca de Tena, Romero y la Diosdado, y en otro orden de ligereza constructiva López Rubio, Alonso Millán y Paso. Y naturalmente con sólo estos nombres no se escribe un tratado teatral con ciertas pretensiones intelectuales.

Porque vamos a ver ¿qué hay de las generaciones que en los cuarenta, cincuenta y sesenta habían de haber brotado? Recuerden aquella llamada «generación frustrada» de los cincuenta, aquella «generación subterránea» de los sesenta, y ésta de hoy que bien puede llamarse «generación que no existe». Observen que el ciclo se ha completado matemática y milimétricamente. Recién salidos de la guerra, en los años cuarenta, aún se vivió una euforia mimética, espejo del tiempo que había precedido a la confrontación. Pero aquella ilusión duró el tiempo justo para que sus responsables se dieran cuenta de que las condiciones de producción teatral habían cambiado y no era posible su trabajo en condiciones de normalidad. Por eso a partir de 1950 —por utilizar cifras redondas— se utiliza ya la palabra «frustración», «generación frustrada». En la década de los sesenta la frustración se transforma en clandestinidad; hay que soterrar el trabajo y de ahí la apelación «generación subterránea» utilizando la idea de aquel «underground» americano, tan distinto. Finalmente, en nuestra década actual, las catacumbas también con invadidas, las campañas de teatro independiente se obliteran, se desarticulan, y ya no existe un solo lugar en el que esconder una verdadera política de acción teatral. Son estos años setenta, de inexistente generación, de descomposición consumada y absoluta quietud.

Ferran MONEGAL

UN MALDITO VISTO POR UN MALDITO

La revista «Primer Acto», en su número dedicado a Artaud (agosto-septiembre 1973), incluía una serie de testimonios sobre el creador del teatro de la crueldad. Vale la pena añadir a ellos el de Arthur Adamov, incluido en el tomo primero («El hombre y el niño») de sus memorias, publicadas en 1972 por «Cuadernos para el diálogo» en la colección «ediciones de Bolsillo», de imprescindible lectura. Este testimonio tiene el valor de una verdadera crónica sobre el estreno, en 1927, de «El sueño», de Strindberg, en el teatro Alfred Jarry, el gran intento artaudiano de llevar a la práctica sus ideas dramáticas, en pleno conflicto con los surrealistas cuyo liderazgo ostentaba André Breton con ardor militante. He aquí el texto de Adamov:

«Para obtener el perdón de los surrealistas, sus antiguos amigos, Artaud, que ha recibido una subvención de la Embajada de Suecia y por lo tanto ha cometido un crimen, sube al escenario y, antes de que el telón se levante, declara: «La escena transcurre en Suecia, es decir, en ninguna parte».

La paráfrasis de Jarry no es del agrado de un sueco del patio de butacas, muy alto; que se levanta y dice: «Que todos los suecos abandonen la sala» y él es el primero en abandonarla. Una decena de suecos siguen su ejemplo. Entonces, un danés rechoncho, casi un enano, se levanta a su vez: «Que todos los daneses hagan como los suecos». El se marcha, pero ningún danés le sigue, la sala estalla en carcajadas.

Paul Valéry en un palco, en compañía de una dama muy bien vestida, abucheado por los pequeños surrealistas que entonan «¡M... para Valéry!».

Del balcón surgen gritos más serios: «¡Abajo Francia, abajo Suecia!». Estupor en la sala, juego risas.

Un viejo, vestido con levita negra, se levanta ahora e, indignado, gesticula: «¡Viva Francia, viva Péguy!». Las risas se multiplican.

En escena Antonin Artaud en el papel del oficial, un gigantesco ramo de flores en la mano, golpea una puerta cerrada, insiste, llama: «¡Victoria, Victoria, Victoria!». Jamás vendrá (Strindberg, precursor).

«Alaridos en la sala: "¡Viva Lenin!", "¡Viva Trotsky!", "¡Los soviets en todas partes!". Algunos surrealistas son llevados a las comisarias del distrito. Apenas permanecerán allí una hora, liberados tras la llamada telefónica de Palmlevé hijo».

Sin duda, muchos lectores verán nacer en ellos, al visualizar este texto, la nostalgia de aquellos tiempos en que el teatro todavía suscitaba grandes escándalos públicos. Hoy, ni siquiera los peores engendros provocan la menor reacción en ninguna parte.