

# UNA RAZON PARA RESUCITAR A BERNARD SHAW

¿Por qué resucitar, como acaba de hacerlo El Globus de Terrassa, montando «El deible del diable», a este irlandés de barba patriarcal y frívolo irlandés de barba patriarcal y frívolo bigote, a la vez «enfant terrible» y premio Nobel, llamado Bernard Shaw? Como él mismo —amante de la paradoja— hubiese dicho tal vez, puede ser resucitado porque fue infiel a sí mismo, a sus propias teorías.

Bernard Shaw, en efecto, pertenece a esta categoría de dramaturgos —cada vez más rara— que no sólo saben compaginar perfectamente la labor creadora y la reflexión crítica sobre el arte y la sociedad, sino que incluso no conciben la una sin la otra. Sería erróneo atribuir este interés de Shaw hacia la especulación a su incontestable tendencia a la provocación (evidente en frases como «qué falta hace que otro me alabe cuando puedo alabarme yo mismo?» o «venga el mejor crítico que conozcáis y con mis propias críticas le dejaré tamaño»), o a un deseo, meramente comercial, de suscitar polémicas publicitarias. Bernard Shaw teorizó y polemizó por la misma razón que lo hicieron otros dramaturgos, antes y después: porque militaba en una determinada concepción del arte dramático, porque defendía algo más que su mesa y su techo, porque aspiraba a instaurar un «drama nuevo» y sabía (como otros lo supieron antes y después) que esta batalla no se sostiene únicamente en los escenarios sino también en los periódicos, en los prólogos, en las conferencias: consiguiendo aliados en todos los frentes. No hay armas menores en esa lucha —frente al poder político y económico— por la implantación de una nueva estética. Más aún, podría afirmarse, sin pretender con ello establecer ecuaciones rigurosas, que la ausencia de teorizaciones que se observa hoy, la escasez de «polemistas», es un claro indicio de la falta de perspectivas prácticas que caracteriza a nuestro teatro aquí y ahora.

Bernard Shaw tenía perspectivas y, por tanto, teorizó. Pero ¿qué queda hoy de su cuerpo doctrinal? ¿Quién conoce las ideas teatrales de Shaw? Sólo se le cita cuando se tiene necesidad de una de esas frases brillantes, y muchas veces perfectamente vacuas, que con tanta maestría sabía componer. Y con razón: en una historia de las teorías teatrales, el autor de «El discípulo del diablo», discípulo a su vez de Ibsen, sólo tendría un papel de meritorio condenado a pronunciar réplicas («no puede haber drama nuevo sin filosofía nueva») del mismo calibre que «la cena está servida» en un drama psicológico del siglo XX.

## Un puritano que no se oculta

El escaso peso teórico de Shaw en la historia del teatro contemporáneo no es imputable a su superficialidad, a su gusto por las generalizaciones, por los lugares comunes que enmascaran su verdadera condición (como la protagonista de «Pigmalión») bajo elegantes formas. Cayó ciertamente en todas estas trampas —que convierten a sus escritos en magníficos y modelicos ejercicios de retórica— porque, aunque le gustaba especular, tenía poco que decir (1). Se disponía a destruir los viejos edificios para levantar otros enteramente nuevos, pero se conformaba con unos toques —notables, en ocasiones— sobre la fachada principal del viejo caserón. Sus aspiraciones eran «revolucionarias», pero fue solamente un reformista en

el pleno sentido de la palabra, tanto en el terreno teatral como en el de la ética, en el de la vida social. Shaw se definió a sí mismo como un puritano, y lo hizo acertadamente. No fue jamás un adversario de la moral vigente en su tiempo, sino tan sólo del uso falaz que se hacía de esta moral, de la falta de respeto que sentían hacia ella los mismos que, en su nombre, encarcelaban o mataban a otros ciudadanos. A este respecto, Shaw es bien explícito en el prólogo de «Arms and the man» cuando dice: «A pesar de una o dos revoluciones liberales, no puedo ya contentarme con una moral ficticia y una buena conducta ficticia proyectando una gloria ficticia sobre el latrocinio, el hambre, el crimen, la borrachera, la guerra...» En las cosas de comer, Bernard Shaw no soportaba el cinismo.

Esta misma actitud reformadora aparece en el ámbito estrictamente teatral. No se propuso (a diferencia de los grandes teóricos de este siglo) descubrir unas nuevas coordenadas para la práctica teatral, una transformación radical de lo existente. Sus aspiraciones dramáticas corrían paralelas a las morales: lo importante para él era purificar, devolver a lo establecido su grandeza original. Y lo establecido, en la industria teatral de su tiempo, era la comedia. El, pues, la transformó en «alta comedia», o comedia elevada. Nada más. No hay en su intento ni un sólo rastro de lo que configura siempre una dramaturgia realmente nueva: conseguir un público nuevo capaz de descubrir nuevos placeres en el teatro. A lo sumo —y éste fue tal vez la clave de su éxito— aspiró a ampliar el mercado, a seducir para el «buen teatro» a quienes hasta entonces sólo frecuentaban los cabarets, los espectáculos de variedades, a quienes se alimentaban de folletines: a lo que Shaw denominaba «el proletariado oficinista», que se define, en opinión del dramaturgo, por sus deseos de parecerse a los privilegiados, a la gran burguesía, que busca olvidarse a sí mismo en la contemplación de lo que constituye su modelo social: «hombres guapos y mujeres guapas, unos y otras vestidos según el último figurín, exquisitamente desocupados y moviéndose en un ambiente de salones elegantes y jardines floridos». Ahí está —nos dice—, en el olvido de sí mismo, la única fuente de placer teatral. En la alienación, vaya.

Esta es, en toda su crudeza, la posición de Shaw sobre el destinatario del producto dramático. Pero además, Shaw tenía ideas muy concretas acerca de cómo construir este producto. El gran hallazgo de Shaw reside precisamente en haber dado satisfacción a su público siendo infiel a sí mismo en el segundo punto, en el de la dramaturgia.

Porque, en última instancia, Shaw no comprendió jamás cuál era la clave de su éxito, cuál fue su verdadera aportación al teatro contemporáneo (2). Shaw, en efecto, afirmaba que «la obra teatral no puede ser otra cosa que juego de ideas», que lo importante eran los mensajes transmitidos, la filosofía. Pero en realidad construyó sus piezas como un juego de acciones, como un conflicto de intereses. Felizmente, el teatro de Shaw se aguenta todavía, pero no gracias a sus ideas (ya bien poco revulsivas hoy) sino en virtud de su excelente carpintería: precisamente por lo que menos tenía de novedoso y de revulsivo (3).

Shaw, en efecto, atacó duramente al melodrama, pero lo cultivó en su forma refinada, la alta comedia. Supo apropiarse, con la suavidad de guante blanco que confieren la cultura y la inteligencia, de los viejos trucos del folletín. Sus obras están plagadas de falsas identidades, de inesperados y rocambolescos vuelcos de la situación, de fastidiosas amenazas sobre el héroe o la heroína, de amores imposibles, de muchas dobladas a la codicia de sus parientes, de actos generosos, de leves herejías («los hombres ricos sin convicción son más peligrosos en la sociedad moderna que las mujeres pobres sin castidad»), de finales casi felices. Sus personajes, siempre agudos como un académico en potencia, expresan con admirable sintaxis el más banal de los sentidos comunes o los tópicos al uso. Bernard Shaw, de vez en cuando, se da cuenta de los excesos y entonces, tomando paternales distancias, les riñe un poco: «No digas vulgaridades, como eso de venderse a sí misma. Son cosas de novelas de folletín».

Por todo ello usted podrá despreciar a Bernard Shaw. Pero entonces tendrá que despreciar también a Alfred Hitchcock. Ambos, sin salirse jamás del arte entendido como purga o catarsis, nos proporcionan un mismo placer: el de contar historias donde pasan muchas cosas a un ritmo vertiginoso. Y además, Shaw sabe contarlas magistralmente. Es un placer que muchos de los más ambiciosos hombres de teatro parecen haber olvidado, en beneficio de las ideas, de los ritos o de los mensajes. Por eso, precisamente, porque aún queriendo hacer un teatro de ideas, hizo un teatro de acciones, vale la pena resucitar a Bernard Shaw.

Jaume MELENDRES

(1) Ello no debe hacernos olvidar el carácter revulsivo de las posiciones de Shaw frente al teatro de su época. Algunas de sus propuestas (entre otras cosas la supresión de la censura y la financiación pública de los teatros) son todavía hoy perfectamente válidas en determinados países.

(2) Contemporáneo, de hoy. Obras como «Anillos para una dama» pertenecen al género de la alta comedia histórica y estarán siempre en deuda —y en inferioridad— respecto a Shaw.

(3) «Pigmalión» viene a demostrarlo perfectamente. El propósito de B. S. al escribirla fue defender públicamente la importancia de los estudios fonéticos, denunciar lo mal que hablan los ingleses, el deterioro de la lengua. Y sin embargo, lo que interesa hoy de esta obra es lo que la hace adaptable a la opereta: la historia de una florista desclasada, su idilio con el maestro.

## EL ABORTO TEATRAL

Vivimos tiempos abortivos. Ya nos habló de algo de eso la otra tarde la revista «Blanco y Negro» en curioso informe sobre el aborto en España. Leímos allí cifras reveladoras: 100.000 féminas abortaron en 1974, y de ellas unas dos mil lo hicieron en el extranjero.

Sinceramente yo creo que el informe nos queda un poco estrecho a la gente de teatro porque nosotros estamos acostumbrados a vivir en una situación en la que el aborto, lejos de estar penado por el código, se guarda en rescoldo propiciatorio que asalta y arremete cuando uno menos lo espera, como en este aventado y floreciente Festival Internacional de Teatro Independiente, que debía celebrarse en el Alfíl madrileño, ya que lleva ya todas las trazas de muerto aún antes de nacer.

Les recordé el martes pasado que no quería ser abogado del diablo, ni pájaro de mal agüero, pero intuía que el Living no aterrizaría en estos pagos. La predicción, fatalmente, se está cumpliendo. Las últimas noticias de Madrid no pueden ser más desalentadoras: los grupos catalanes parece que se han retirado en peso, el grupo que había de representar al «Señor Mockinpott» de Feiss fue disuelto por la autoridad competente y el público tuvo que retirar sus cuartos en taquilla, algunos grupos extranjeros han declinado la invitación, y ya es seguro que el Living no va a venir. Lo que les decía: el aborto teatral.

Yo no sé si los exégetas y apologistas de esta época de los setenta acertarán en algún rótulo que la exprese lacónicamente. Ya no podemos hablar de generación encubierta, ni frustrada, ni marginada, ni subterránea. Yo creo que hemos de hablar, simple y llanamente, de la generación del aborto, y razones no faltan.

Al margen de que las féminas hispanas, en número de cien mil anuales, decidan ir en contra del Código Penal y las leyes de la Iglesia Católica abortando aquí y allá e incluso —las que tienen algún dinero— en el extranjero, al margen de ello —digo— nuestro teatro está tan metido en psicosis de abortos que prácticamente no hace más que entrar y salir del quirófano más próximo.

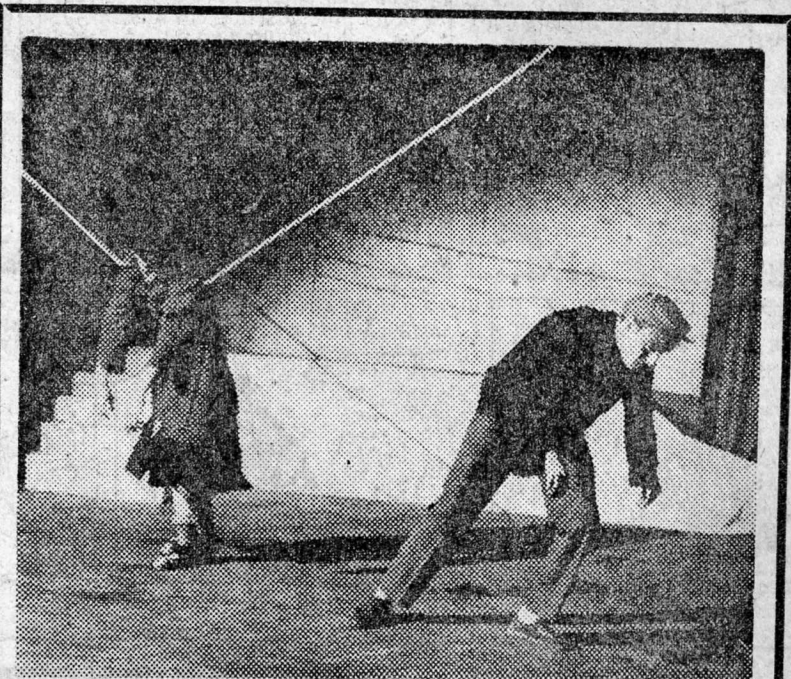
Esta situación, prolongada por un espacio de tiempo continuo, puede llegar a colapsarnos ya que coarta e

impide que nazca una generación: una generación de hombres libres, una generación de artistas de circo, o una generación de gente de teatro como es nuestro caso. Y al no existir generación, no existe absolutamente nada de nada. No sé si estas palabras pueden inquietar a alguien pero he de confesarles que a mí sí me inquietan. Me inquietan porque finalmente el pueblo, la gente, los barrios, y la inmensa mayoría de las ciudades del país, con sus habitantes dentro, a fuerza de quirófano y abortos, han aprendido a prescindir de la generación teatral, como si se tratase de una medida contra la inflación o un ahorro frente a la última decisión de la OPEP. Y esto, señores, comienza a ser grave.

No sé qué medidas van a tomar al respecto en la OMS, pero no exagero un ápice si vaticino que estas prácticas abortivas están atentando peligrosamente contra la salud mental de los treinta y cinco millones de bipedos implumes que se esparcen por el país. Atentan contra los escolares que reciben una formación mediatizada e incompleta y por lo tanto que reciben una formación que deforma. Atentan contra las clases estudiantiles superiores que han de buscar socorros y paliativos en cavernas y catacumbas siempre inhóspitas, oscuras y peligrosamente poco claras. Atentan contra la familia, esa llamada «célula primaria de la sociedad», porque aprende a conformarse con los cuatro recursos de consumo al uso, como si se les olvidara el sol y hubieran de tostarse a la luz de la luna. Atentan contra la tradición histórica del país, que no está a la venta —por ahora— y no puede andar al socaire de ideologías perecederas. Atenta finalmente contra el plasma sanguíneo de la gente que nos reemplazará dentro de cincuenta años, porque adolecerán de tantos glóbulos culturales que habrán de someterse todos a largas curas hospitalarias contra la leucemia cultural que reinará. No hace falta ser un astrólogo, un «Norvik» cualquiera, para predecirlo. Desgraciadamente.

Ferran MONEGAL

## teatro | expres



«Ronda de mort a Sinera», primera deflección del festival

## LA EXCEPCION A LA REGLA

● LA OPERA DEL BANDIDO, por el grupo Tábano, a partir de una idea de John Gay, el autor de «The Beggar's Opera». Una comedia musical satírica de los creadores de «Castañuela 70» que sin alcanzar cimas extraordinarias constituye lo que nuestros mayores hubiesen denominado «un solaz esparcimiento». Sala Villarreal.

● PUEBLO DE ESPAÑA, PONTE A CANTAR. Montaje sin efectismos de ninguna clase pero eficaz a partir de textos de Machado, León Felipe, Neruda, Miguel Hernández, Guillén, Alberti, Vallejo, Blas de Otero, Celaya, Caballero Bonald, Cisneros Beltrán y J. A. Goytisolo. A la altura de nuestros días. Teatro Capsa.