

NO HUBO ORQUIDEAS PARA THORTON WILDER

Murió el viejo Wilder, con sus setenta y ocho años a cuestas y aquí no se movió ni uno solo de nuestros polluelos recontra-culturales. No se ensayaron los cánticos de rigor, las sopas de letras de última hora, las pompas de jabón a recuadro y negrita, cuerpo ocho.

La noche de su fallecimiento la oscura pasarela nocturna del tránsito del 7 al 8 de diciembre pasados, después de recoger la noticia del teletipo del periódico, volví de nuevo a «Our Town» («Nuestra Ciudad») su obra cumbre y una de las piezas que ha figurado con mayor asiduidad en los repertorios contemporáneos de los grandes teatros del mundo. Volví a Grover's Corners como una especie de penitencia resumida por entero y con plena conciencia de lo poco que dice hoy la pirueta de Wilder a los jóvenes norteamericanos, a los jóvenes europeos y a los jóvenes malayos que es como decir a los jóvenes de todo el mundo. Y no obstante aquella minúscula redoma encantada escrita en 1938 que de un modo infantil casi, perfila lo que más adelante se llamó la «american way of life», no me resultó tan sensiblera como antes, ni tan constumbristamente cursi. Naif puede que sí lo sea por una sencilla razón de tiempo.

Hemos cometido con Wilder ese pecado execrable de la descortesía y la marginación —el olvido— por no sé qué extraño comportamiento «superior» que nos hemos atribuido de un tiempo a esta parte. Hemos ignorado con malsana estrategia que «Nuestra Ciudad» se construyó en plena efervescencia costumbrista, en plena época de operetas y juegos malabares, en pleno nacimiento del expresionismo «yankee»...; y precisamente es ésta una obra que no conoce el subterfugio fácil de la escenografía brillante. Pensemos por un momento en el trauma de una sociedad recién afincada, recién aupada a la

cúspide del mundo moderno, sentada ante una obra en la que los decorados ya no existen, en la que un puñado de actores improvisan una ciudad enterita, una calle mayor, un cementerio, un «drugstore» y una parcela limítrofe del Estado de New Hampshire, con apenas media docena de sillas, un par de barriles de aguardiente y unas tablas rectangulares. Indudablemente a la buena gente de Boston o Filadelfia les debió de hacer muy poca gracia que andara un escritor mermándole terreno a Kaiser, el genio de la escenografía ampulosa tan bien mimetizado en USA por culpa de una prisa: la prisa que tenían los norteamericanos por edificar un aire propio un paisaje propio.

Su «nueva» escenografía

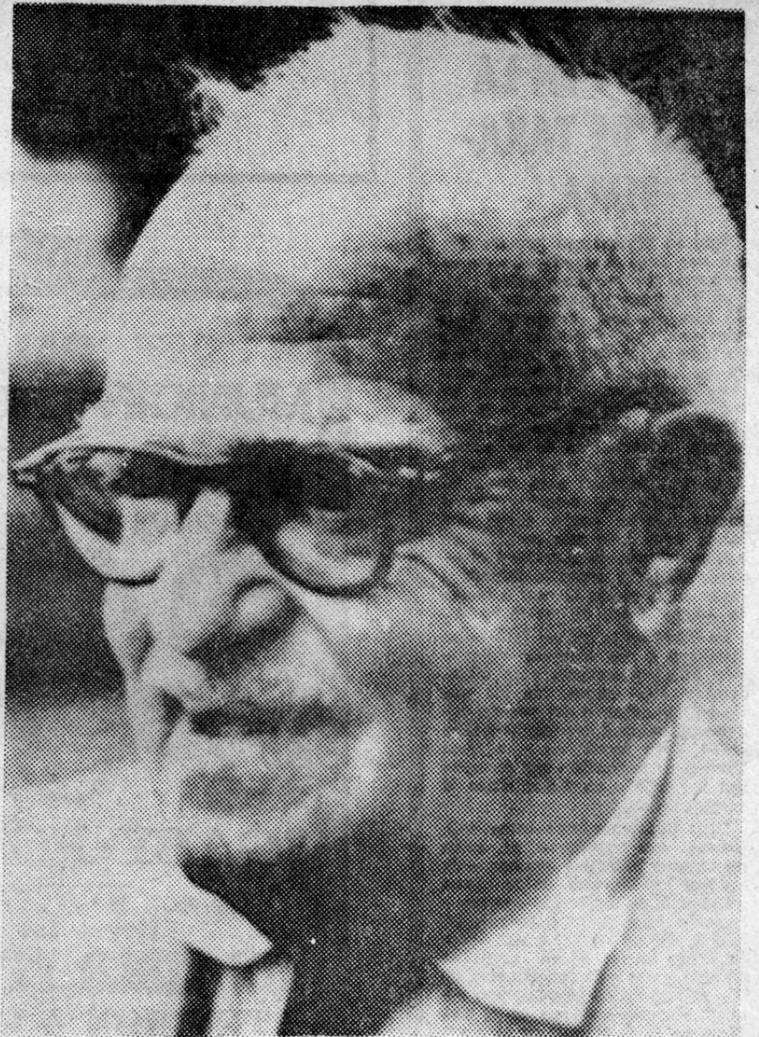
Técnicamente hablando Thorton Wilder fue un pequeño revolucionario del costumbrismo a partir del costumbrismo; y esa valentía parece que hoy no se la queremos tener en cuenta. Hoy sólo nos cuenta la ideología y todo se empeña en indicar que la de Wilder está más que «demodée»; en cierto modo la acusación es cierta, pero «Our Town» merece algo más que una lectura superficial en la que sólo resalta la pequeña vida de familia, la pequeña historia del provincianismo de la gente sin importancia. Existe allí además, un cierto velado revulsivo contra esa alocada carrera técnica, contra ese mundo que ha caído en manos de la falta personalidad de la ejecución, el programa y el marketing. De ningún modo se encuentran allí unas buenas constantes que la nueva brisa teatral americana está ahora explotando también, aunque con formalismo muy diverso: el triunfo de la máquina, el dominio de la circulación, el vasallaje de la humanidad frente a los tiempos que rebosan deshumanidad. Todo eso se encuentra de algún modo en la pieza, pero

es necesario quizá una lectura menos apresurada de ella y sobretodo, un despegue al prejuicio adherido no sólo a su figura sino a casi todos los dramaturgos americanos de aquella época, excluyendo naturalmente a Clifford Odets.

Hemos caído en la descortesía de silenciar estos valores innegables de su trayectoria, aireando sólo la meticulosa sensiblería del escritor, trato amable, excesivamente amable y su escasa aspiración crítica; su escaso mordiente. Que también es cierto.

Wilder en Barcelona

Estuvo Thorton Wilder en esta ciudad nuestra en Barcelona. Estuvo aquí y eso tampoco se ha recordado. Fue precisamente Jaime Arias quien le sirvió en bandeja sus primeras —y creo que únicas— 48 horas barcelonenses; las páginas de «El Noticiero Universal» lo reflejaron. Hay que remontarse a 1947. Recorrió nuestras calles en plan «hispanista» que era de lo que se preciaba; «loquista» en especial. Lope de Vega era su «hobby». Recorrió algunas librerías en busca de material. Removió con particular ansia la Catalonia y la Porter, cuando ésta se hallaba en la Vía Layetana. Después le dijo a Jaime Arias: «Para mí Barcelona es una ciudad famosa por su música y por sus oftalmólogos». Al parecer no encontró en los librereros nada extraordinario. Y fue a raíz de estos contactos catalanes cuando se entabló la correspondencia Wilder-Ortega. No conocía él más que «La rebelión de las masas» y aquí se le habló de «La España Invertebrada» y del itinerario de aquel genial «espectador». En los manteles de «El Canari de La Garriga» y en el «hall» del Ritz —además de su correspondencia con Amezuza—, Wilder entabló el pacto casi histórico de llevarse a Ortega a las Américas; y así fue más tarde, cuando organizó en la



Una de las últimas fotos de Thorton Wilder, fechada en 1968

Universidad de Colorado aquel ciclo de conferencias al que invitó a don José y que constituyó el único viaje que Ortega hizo a los Estados Unidos de América del Norte.

Ha muerto ahora Thorton Wilder y no hubo orquideas en su tumba. Que haya al menos la exacta fidelidad de los recuerdos.

F. MONEGAL

Balance del último año y de los 35 restantes

LA HERENCIA TEATRAL

«Es presumible —afirma Joan Anton Benach en el último «Correo del Teatro»— que el teatro barcelonés tenga en 1976 los mismos abundantes déficit y las mismas escasas realidades que en 1975». Los hechos confirmarán, sin duda, esta predicción. Pero aparecerán —ya están apareciendo— nuevas tensiones y nuevos planteamientos que, a la larga, pueden desembocar en nuevas realidades.

Todo induce a creerlo. Cuando un hombre políticamente tan marcado como el señor Emilio Romero ataca duramente a Lola Gaos (ver «Diario de Barcelona», 28-12-75) y agita banderas de progresismo amparándose en su adaptación del «Galileo Galilei», de Brecht, (una versión aún desconocida y sobre la cual, por tanto, es imposible opinar) y en la de «La muerte de Danton», de Büchner, obra maestra de la tergiversación sutil de un original (1); cuando se reacciona ante los comentarios desfavorables a un espectáculo atribuyéndolos a razones meramente ideológicas (2), negándose de este modo, estérilmente, a reconocer lo evidente; cuando todo eso ocurre es que algo se está modificando, no sólo en el conjunto de la sociedad, sino también en el teatro: la política entra en él sin apenas diques de contención.

Estas reacciones, y otras muchas más positivas —como, por ejemplo, la petición de amnistía por parte de más de doscientos profesionales del teatro—, tienen el valor de síntoma. La irrupción de lo político en la vida teatral quiere decir, sobre todo, que de una manera más o menos explícita, más o menos consciente, se están replanteando las cosas del teatro en función de la situación política general. Ciertamente, a lo largo de cuarenta años el teatro ha estado supeditado a la situación política y, en la medida en que tantas veces ha sido «instrumentalizado», de cara a la consecución de fines extra-teatrales (y éste ha sido, creo, un gran honor para el arte dramático), ha desempeñado, incluso, un papel políticamente activo. Hoy, en cambio, tenemos la impresión de que se ha llegado al término de una etapa emi-

nentemente defensiva, y de que se abre otra.

¿Cuál? En las últimas semanas, varias personas han tenido la amabilidad de preguntarme cuál era, en mi opinión, el tipo de teatro que habría que hacer a partir de ahora. La pregunta es tan angustiosa —y angustiada— como oportuna. Creo, en efecto, que ésta es la gran cuestión política y artística que se plantea a la profesión teatral: la apasionante cuestión que deberemos resolver en los próximos años.

Años, sí. Para empezar, el problema sólo puede ser planteado, por ahora, sobre el papel. Intactas todavía las mismas estructuras materiales que han impedido hasta hoy un normal desarrollo del teatro, la práctica será, en un futuro próximo, tan escasa como hasta ahora y, por tanto, poca ayuda recibiremos de ella. Y sobre esta herencia material que recibimos de los últimos cuarenta años, la herencia artística. Un patrimonio de centenares de obras censuradas que hoy, en su mayoría —desengañémonos—, nos servirían de muy poco: que no nos servirían. Fueron hijas de una situación muy precisa y su rebeldía, su heterodoxia, fue muchas veces mínima —aunque suficiente para matarlas— y hoy, dejando al margen su calidad, cuando se habla en los periódicos del Consell de Forces Polítiques de Catalunya, nos harían sonreír; obras casi siempre simbólicas, con alambicadas referencias a la historia del momento (Mary d'Ous es, probablemente, el mejor ejemplo en este terreno) o de un ingenuo optimismo, desprovisto de todo análisis político. Si hoy se hicieran públicos los materiales censurados estos años, veríamos con sorpresa qué cosas atemorizaron, a veces, a quienes la ejercían —y la ejercen todavía—. Tal vez nos reiríamos, pero sería una risa triste porque queda atrás un verdadero ejército de cadáveres: un patrimonio irrecuperable. Fueron obras «anormales» para la anomalía y son inadecuadas para una situación con esperanzas de normalidad.

La segunda herencia que habrá que superar, más sutil, más dafina,

es, por supuesto, la autocensura. Tomamos aquí algo que se ha convertido en un esquema profundo de la personalidad de toda una generación artística. Muchos están, ya, muy por debajo de las posibilidades reales de expresión en este momento y es probable que el desfase se acentúe más todavía en los próximos meses. Y ello, debido, en parte, —no hay que olvidarlo— a la misma ambigüedad de la situación actual: la mayor permisividad se traduce también en mayor arbitrariedad e inseguridad cuando esta «permisividad» no es sancionada legalmente; en una palabra, cuando la institución censural se mantiene en pleno derecho (?) y puede volver a actuar en cualquier momento. Vivimos, en este sentido, una irracionalidad galopante. Durante años, la palabra «pecho» y sus sinónimos del cuerpo femenino han sido cuidadosos y sistemáticamente tachados de todos los originales; durante años, el suicidio ha sido un final imposible en cualquier obra de arte; durante años, las alusiones al aborto se han hecho objeto de toda suerte de sospechas. No es fácil superar esta dura experiencia, mutiladora de la realidad y, por tanto, de la imaginación. No es fácil hacer tabla rasa y nacer de nuevo en un solo día. Porque, además, el replegamiento de la censura estatal, administrativa, produce un efecto secundario. Sería ingenuo, en efecto, creer que la censura oficial ha sido simple capricho de un aparato de Estado autónomo, sin conexiones con la sociedad. La censura oficial ha respondido al deseo —a los intereses— de una parte de la población, de unas clases que se han visto, gracias a ella, con las manos limpias, sin mácula represiva, libres de pecado antiliberal. Hoy, al mismo tiempo que se reduce —dentro de ciertos límites— el rigor oficial, aparecen los otros rigores: muchos se ven obligados a hacer por sí mismos el trabajo que la Administración no hacen por ellos. Esta censura —la real— será siempre inevitable, pero lo grave, desde todos los puntos de vista y sobre todo desde el de la autocensura, es que hoy actúa paralelamente a la oficial en

un «tuyo-mío» sutil e inaprensible, lleno de trampas. No, no será fácil destruir este mecanismo que empuja a la automutilación.

La herencia no se agota aquí. Existe todavía un aspecto fundamental: la situación cultural de la población, incluyendo en ella a los profesionales del teatro. Cuando se ha sufrido hambre durante años, un menudro es manjar de rico. El gran engaño de este período que comienza en 1939 es el haber hecho creer que no existía otra posibilidad de teatro que aquella que los empresarios colocaban por exigencias del balance y del poder, ante nuestros ojos. Hemos vivido treinta y seis años de triunfo constante de «Los vieneses», es decir, de triunfo de la lentejuela, de la espectacularidad inmediata y casi siempre vacua, sin vinculación ninguna con el gran espectáculo del mundo. Y la cosa sigue: Nuria Espert y «Godspell» son los vieneses de la década de los setenta. Los contactos con un teatro distinto han sido escasos y traumáticos: el Piccolo y el Living sacudieron, sí, a muchos ciudadanos, e incluso Planchon y sus «Tres mosqueteros», que nos hacían comprender que tres podían ser cuatro, es decir, que abrían nuevos horizontes. Pero muchos tuvieron, entonces, tentaciones mortales. Comprendieron que aquello, entre nosotros, no era posible. Que no teníamos ni focos ni subvenciones; que no teníamos, en una palabra, gente preparada. La prueba: años después, Esteban Polls, que contaba con los focos y las subvenciones del TNB, montó el «Arlequino» de Soldoni y el resultado fue irrisorio, o sea, lamentable.

—Cuando alguien me pregunta qué espectáculos habría que montar hoy, nombre a Brecht y, sobre todo, a Shakespeare, y con ellos, a todo el censo de los grandes autores dramáticos que no en vano son considerados clásicos. Pero el problema es el siguiente: ¿podemos hoy montar un Shakespeare digno? ¿Quién está en condiciones de asumir con garantías tal empresa? Hemos heredado, también, una pobreza artística —técnica— que nos impide afrontar

SUS OBRAS

- 1926 «La cábala», narración
 - 1927 «El puente de San Luis Rey», novela que le valió su primer Premio Pulitzer.
 - 1930 «La mujer de Andros», novela.
 - 1931 «Cena de Navidad», novela.
 - 1934 «Mi destino es el cielo», novela.
 - 1938 «Nuestra ciudad», teatro, Segundo Premio Pulitzer.
 - 1942 «La piel de nuestros dientes», teatro, Tercer Premio Pulitzer.
 - 1948 «Los idus de marzo», novela.
 - 1962 «Comedia por Bleeker street», teatro.
 - 1967 «El octavo día», novela. Premio Nacional del Libro en USA.
 - 1972 «Theophilus North», su última novela.
- Había nacido en Madison, Wisconsin, en 1897.

empresas que, sobre el papel, resultan justas.

No, no empezamos desde cero, sino desde una cota muy inferior. A la profesión teatral le corresponde iniciar la tarea.

Jaume MELENDRES

(1) La «habilidad» dialéctica del señor Romero se hace patente cuando califica de «veto» el hecho de que una actriz renuncie a un contrato. Todos podemos renunciar, si la economía no nos doblega, pero vetar, señor mío, sólo pueden hacerlo quienes, como usted, están todavía en el poder.

(2) Esta situación se ha producido muchas veces, y recientemente con ocasión de mi artículo «El poder del actor», que contenía juicios «negativos» para el montaje de «Helena a l'illa del baró Zodiac» y «positivos» para la interpretación de «La jungla sentimental». Lamento que este artículo, que pretendía únicamente dilucidar las causas por las que unos profesionales defraudan, contra todo pronóstico, al espectador haya provocado unas tensiones, sin fundamento real alguno, absolutamente nocivas en una situación como la actual, en la que es más imprescindible que nunca la lucidez de aquellos profesionales que están comprometidos en una empresa común.