

una gran forma sonata, complementada quizá con una doble fuga) fueron publicados en 1934. La novena sinfonía de Bruckner está dedicada, típicamente, a Dios, y el tercer movimiento, el *Adagio* que hasta hoy ocupa el final de la sinfonía, lleva el subtítulo *Despedida de la vida*. Hay datos que indican que, sintiendo la cercanía de la muerte, Bruckner expresó su deseo de que las interpretaciones de su novena sinfonía fueran realizadas con su *Te Deum* (1881) como cuarto movimiento. Con ello, además de dar una conclusión a su obra, Bruckner apuntaba sin duda a un homenaje póstumo a su admirado Beethoven y su propia novena sinfonía. Aparentemente, esto ya no será necesario, porque ésta es otra sinfonía inconclusa que ya no está inconclusa.

Por medio de Luis Herrera de la Fuente me entero de una historia típica del mundo musicológico de hoy. Tal y como sucediera con la inconclusa décima de Mahler, hace poco tiempo se dio el gran paso de completar la novena de Bruckner. En el complicado proceso de obtener los bosquejos originales, o sus copias fieles, de allegarse los datos musicológicos necesarios, y de realizar la tarea de terminar el cuarto movimiento, tuvo mucho que ver el trabajo de Jack Diether, quien fuera amigo cercano de Luis Herrera de la Fuente y, hasta su reciente muerte, editor de la revista *Chord and Dischord*, órgano oficial de la Sociedad Bruckner de los Estados Unidos. La labor específica de terminar la inconclusa de Bruckner fue realizada por el compositor William Carragan.

Como suele suceder en estos casos, un acorde vale más que mil palabras, y la recién terminada novena sinfonía de Bruckner hace su aparición entre nosotros. Luis Herrera de la Fuente figura como director huésped de la Orquesta Filarmónica de la UNAM para el par de conciertos de la última semana del mes de abril de este 1987.

La novena sinfonía de Bruckner ha de interpretarse en ese programa; la Sala Nezahualcóyotl tiene entonces el privilegio de ser apenas la tercera sala de conciertos en el mundo, en la que se escucha ese cuarto movimiento de la obra. Para quienes aman la música de Anton Bruckner (quien esto escribe confiesa entusiastamente estar entre ellos), la audición de la obra completa quedará sin duda como un evento musical singular, digno de ser recordado por muchos años. ♦

Teatro

TEATRO EXPERIMENTAL EN NUESTROS DÍAS

Por María Muro

Respecto a lo que es y debe ser el teatro experimental existen diversos puntos de vista. Personas y grupos han hecho y pretenden hacer un teatro innovador en el siglo presente, sobre todo en varios centros teatrales europeos, los que han tenido influencia en Estados Unidos, en algunas repúblicas de la Unión Soviética y de los países satélites, o en América Latina, tal vez sobre todo en Uruguay, Brasil y México. En este contexto la experimentación presenta dos vertientes principales: la primera corresponde a la innovación en cuanto búsqueda espontánea y acción social de rompimiento, rebelde y provocador; la segunda al ejercicio calculado rigurosamente a fin de desencadenar el resultado inesperado del acontecimiento dramático.

Teatro y búsqueda

En la actualidad el teatro experimental es "científico", en la medida en que el rigor

se vuelve exigencia para el teatro que es verdadero, el contemporáneo a nosotros. En este sentido se experimenta en los textos de las nuevas propuestas dramáticas, o en la traducción total, de las propuestas del pasado, de acuerdo a las necesidades críticas de nuestro momento; asimismo, muy especialmente, se experimenta con rigor en las puestas en escena, sin que escapen a lo experimental la dirección escénica, la actuación, la escenografía, en una palabra "el montaje", por el que se comprende al teatro de acuerdo a su totalidad ritual.

Lo que se mira en el escenario es real, verdaderamente cierto, porque ocurre en el momento mismo en que sucede: lo



Valle Inclán



efímero es consubstancial al teatro. Aquí el tiempo es presente instantáneo, y el pasado y el futuro sólo existen en términos teatrales, conforme a los lineamientos autoimpuestos por la búsqueda de cada representación, de cada obra. Ni Lope de Vega ni Valle Inclán se refieren a periodos históricos pasados, por la misma razón que Eurípides y Shakespeare crean el teatro que hoy por primera vez se presenta en cada periodo de representación. Asimismo, el experimento de lo inventado hoy lo presenciamos únicamente en el tiempo efímero durante el que el espectador busca, presencia y participa en el acontecimiento.

Además, así como los tiempos son el único tiempo de búsqueda, el de la representación para nosotros, los lugares son el único lugar del cambiante escenario del rito al que se acude. Por ejemplo, la España deforme, esperpéntica, de Valle Inclán, más que referirse a aquella situación social, cultural, política, durante un tiempo pasado y en un lugar específico de la geografía, se refiere a la España Teatral del espacio y del tiempo dramáticos, a una deformación que toca profundamente al espectador, involucrándolo en la apertura de la imaginación que ve dolorosamente lo deforme.

Los espectadores son parte del teatro, lo buscan y lo encuentran, y con él constituyen una unidad, siendo la contemplación y lo contemplado elementos que se necesitan y que se corresponden en cuanto activos constituyentes del hecho teatral, de la experimentación, de la búsqueda: de la permanencia del teatro a través de su realidad efímera.

Modelos de experimentación

Si la experimentación implica el rompimiento de las formas establecidas, la tradición del rompimiento experimental invita a hablar de personalidades clave, tales como Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski o Kantor. La forma, como expresión establecida, tarde o temprano, al envejecer y permanecer caduca provoca la ruptura formal mediante formas nuevas que constituyen la experimentación propiamente dicha. Son muchos los aspectos involucrados: desde el planteamiento de "el actor interior" de Stanislavski, en contra de la repetición de formas actorales impuestas superficialmente, el teatro rompe con el acartonamiento romántico de un naturalismo supuesto, encontrándose en la experien-

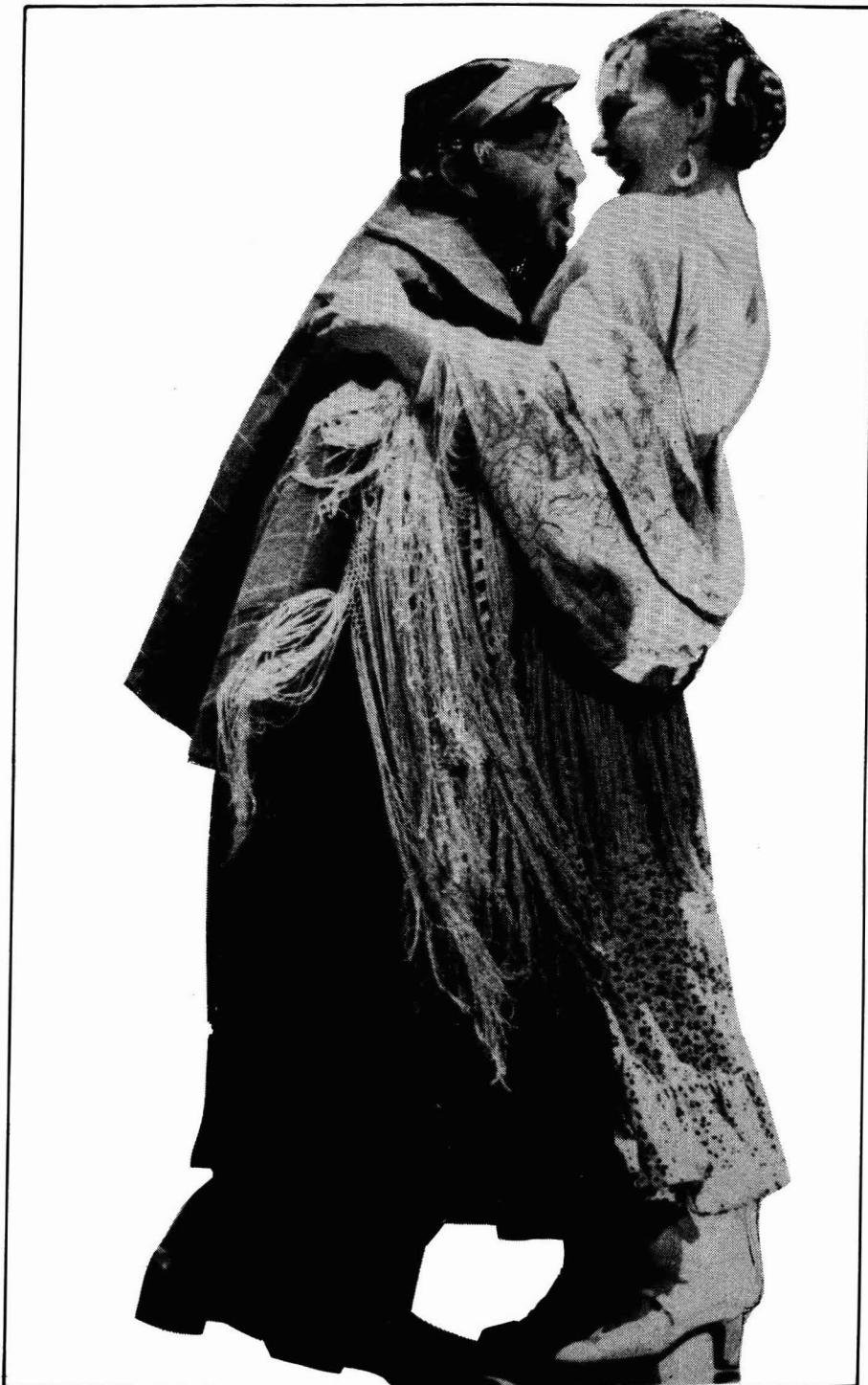
cia, en la experimentación stanislavskiana una relación verdaderamente viva entre el teatro y la realidad.

Pero como cualquier transformación, cualquier búsqueda revolucionaria tiende a anquilosarse pronto, no tarda la búsqueda nueva de la actuación distanciada como lo propone Brecht, para más tarde y en el mismo Brecht, a partir de Artaud, cuestionar la actuación como centro del teatro, buscándose más bien en Grotowski y en la secuela de experimentaciones de este siglo la ritualización del teatro.

Bertolt Brecht propone que el teatro

sea un detonador social, una escuela moral para la revolución. En los ritos de Artaud y Kantor, y en todos los ritos teatrales extendidos hoy por el mundo, la originalidad buscada favorece el avance social, pero dentro del teatro mismo, subrayándose que el teatro sólo puede dirigirse socialmente al mundo, y transformarlo, en la medida en la que el teatro cumple con el propósito substancial del rito dramático.

En Brecht hay rito, y en el rito que quiere ser "teatro en sí mismo" está como consecuencia la revolución. Por otro lado, pareciera producirse, aparte,



CARLOS FUENTES CRISTÓBAL NONATO

Crónica imaginaria y feroz del futuro tiempo mexicano, *Cristóbal Nonato* es una muestra mayor de la consistencia que con Carlos Fuentes han alcanzado las letras mexicanas.



Otras obras del autor en el Fondo de Cultura Económica

- LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE
- LAS BUENAS CONCIENCIAS
- LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ
- AGUA QUEMADA
- GRINGO VIEJO



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

el teatro abstracto, el del ejercicio del inconsciente, el de la reflexión existencial, el del absurdo, el del ejercicio puro creado por la mente para la experiencia mental. En todo caso el rito es común a estas manifestaciones experimentales, como lo es la revolución dramática y la revolución social que estas formas teatrales anuncian desde su campo de artificio.

Desbordamiento teatral

Los renovadores del teatro necesariamente ocasionaron en las sucesivas décadas de este siglo la continuidad de la ruptura, de la búsqueda, de la experimentación. Ellos forman parte de un movimiento cultural, y provocan que este movimiento continúe. De los maestros surgen los discípulos; de Artaud, por ejemplo, se desprende Kantor, y la búsqueda cada vez más incisiva en los ritos substancialmente primitivos, que enfrentan la originalidad humana a la decadencia de la tecnificación que padece la sociedad moderna.

El teatro en el teatro, el teatro como subversión teatral, la crítica a la sociedad masificada en detrimento de los valores individuales son algunos planteamientos teatralmente experimentados. En México somos testigos de esta efervescencia, quizás desde el teatro barroco reinventado por Héctor Mendoza mediante el montaje de *Don Gil de las calzas verdes*; o al ser visitados hace tres años por la Compañía de Teatro de la República de Georgia, que presentó *Ricardo III* con una concepción "académica de avanzada".

El desbordamiento de la experimentación tiene lugar en México, además, por la coincidencia reciente de la Muestra de Teatro Español, la presencia en el Centro de Experimentación Teatral del INBA del grupo teatral Banlieue de Bélgica, y la práctica constante de instituciones universitarias y de Bellas Artes dedicadas a experimentar. En este campo se distinguen la Universidad Nacional y la Universidad Veracruzana, y, muy especialmente, el Centro de Experimentación Teatral del INBA.

El grupo belga, con la obra *Salpicaduras*, dio muestra de retroceso, de experimentos vistos hacia el año 60: acumulación de juegos visuales y acústicos, que en otros experimentos han sido estructurados y que, suprimiendo la abstracción, quedaron como experiencia de una realidad teatral real, paralela a la realidad del mundo. De la Muestra de Teatro Es-

pañol, los grupos Comediantes y La Fura dels Baus realizan un trabajo de búsqueda dentro de la espontaneidad: el rigor de los primeros obedece a la identificación con lo popular, mientras que el de los segundos, recreando la violencia, provoca la brutalidad del *happening*.

En cambio, la compañía española Centro Dramático Nacional, al presentar *Lucas de Bohemia* de Ramón del Valle Inclán, sin duda ofreció un modelo de experimentación. De un texto discutiblemente teatral, poético, aunque informativo, localizado en un tiempo y en un lugar, el director Lluís Pasqual supo dar los acentos necesarios para que las palabras fueran precisamente las de un texto de teatro. Asimismo, el director y los actores trabajaron rigurosamente las intenciones directas y ocultas en el texto, para subrayar o reducir, siempre de manera contenida, aquello que las palabras dicen, mediante la modulación de la voz y de la actitud corporal.

El texto, las voces y los cuerpos produjeron un doloroso teatro de siluetas, de sombras, de figuras propias de un naturalismo convencional, a fin de que la convencionalidad se disparara al espíritu de lo *esperpéntico* valleinclanesco: al grado de la figura interiormente distorsionada. La escenografía móvil, que multiplicaba el espacio o lo abría enorme, con su estética a un tiempo limpia y con lo tenebroso de la desesperanza, se prestó al control pleno sobre el ritmo dramático, matizándose cada elemento a fin de obtener la plenitud ácidamente sarcástica de la totalidad teatral.

En esta obra de Valle Inclán ocurre la contradicción espléndida entre lo experimental y lo académico, de acuerdo al rigor de la búsqueda científica y de la exactitud expresiva, porque el equilibrio de las formas proporciona la absoluta congruencia artística contemporánea. Con *Lucas de bohemia* se demuestra que el verdadero teatro es experimental profundamente: teatro que es rito y experiencia presente del público, orden riguroso, acontecimiento vivo. Es de este modo como el teatro constituye un mundo verdadero que se distancia del mundo, a fin de devolverle el reflejo corrosivo de su verdad. ◇

Lucas de Bohemia de Ramón del Valle-Inclán. Estreno en París en 1984. Participación en la Muestra de Teatro Español en México. Compañía Centro Dramático Nacional. Con los actores: José María Rodero, Carlos Lucena, Juan José Otegui, Montserrat Carulla, entre otros. Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Fabiá Puigserver. Música: Eddy Guerin.