

Teatro



Experimentos de espectáculo total: Ramos, Carbajal, Weisz

Por Malkah Rabel

Malas o buenas, logradas o vacilantes, las experiencias teatrales en México suelen presentarse en hornadas, en rachas, en grupos familiares, emparentadas por las mismas fuentes, hermanadas por las mismas finalidades. En los últimos meses, de repente, uno tras otro, varios grupos experimentales emprendieron la misma vía de búsqueda, la que en Europa y sobre todo en Francia, los teóricos del teatro dan en llamar ambiciosamente: *Espectáculo total*.

¿Qué es un espectáculo total?

Desde más de un siglo, desde más o menos 1850 hasta nuestros días los más diversos experimentadores en el campo escénico buscan la esencia pura del teatro, tratan de llegar a su meollo, intentan nutrir el teatro por el teatro mismo, y a veces en esa lucha sublime lo dejan morir de hambre. Características similares se repiten en todos los ámbitos del arte del siglo XX: teatro por el teatro, pintura por la pintura, arte por el arte... ¿Cómo lograr esta pureza específicamente en el teatro? Para unos por medio de un divorcio entre espectáculo y su condición dramática, nacida de una obra literaria que puede ser un valor independiente. Para otros, en su "desrealización" que a menudo se vuelve tan radical que tiende directamente a la destrucción de la obra. Ora es el autor a quien se considera el enemigo número uno de un teatro que busca su esencia, y se presenta como ejemplo de la *Commedia dell'Arte*; ora es el actor a quien se trata de reemplazar por marionetas, y se cita desde los primeros intentos de Gordon Craig hasta los últimos logros de Michael Meschkes en su *Marionetten-Theater* de Estocolmo, desde los escritos del romántico alemán Kleist hasta el Bunrakuza de Osaka, esas marionetas japonesas de un metro cuarenta, manipuladas por tres hombres, desde el Guiñol hasta el *Bread and Puppet Theatre* en los Estados Unidos. Desde años, el teatro se desgarró a sí mismo ante el enigma por resolver: ¿cuerpo o mente? ¿movimiento o palabra? ¿circo o literatura? Después de varias décadas de predominación de la palabra —desde aquel "Teatro de los conversadores" donde la elegancia de la expresión se aunaba a los juegos "d'esprit", con Bernard Shaw, Giraudoux, Oscar Wilde y hasta Pirandello como sus representantes más brillantes; hasta los existencialistas que le dieron a la palabra un significado filosófico, y Brecht que le dio un contenido político, y por fin

el teatro del "absurdo" que empleó el "festival político de las palabras" para demostrar la vaciedad de las mismas—, por fin llegó el momento cuando el cuerpo y el movimiento físico trataron de imponerse, de recuperar su importancia como materia prima del teatro. Corriente esta última que nació en los Estados Unidos después de la segunda guerra mundial, primero con los "happenings", luego de la comedia musical —ya tradicional, hasta donde se puede hablar de tradición en el vecino país— pasaba, a través de una depuración intelectualizada, a las aventuras del Green Village. Distintos ensayos bajo sus diversos prismas artísticos, desde la austeridad creativa de Julian Beck, puesta al servicio de una posición política, en el Living-Theatre, hasta todas las demás experimentaciones juveniles de protesta, con sus filosofías exóticas a flor de piel, sus erotismos como reacción al puritanismo sajón, sus militancias pacifistas, sus influencias hippies, todos ellos, desde *Hair* hasta la *Serpiente* del Open Theatre, desde los cafés *Mama* y *Ciano* hasta *Stamps* y *Calcutta* se expresan más con el cuerpo que con la palabra, más física que verbalmente.

En esa orgía de los experimentos, donde el teatro a veces se halla al borde del caos, y otras veces en la cima de lo sublime, experimentos que dan a veces la supremacía al texto, otras veces al director, y en otras oportunidades al actor, en las últimas etapas se impuso la "fiesta absoluta", el Luna Park desbocado, el espectáculo total, que aúna las más variadas artes del espectáculo: circo, vodevil, música, danza, acrobacia, pantomima, improvisación y drama.

El aluvión de lo "total" se inició en México en este 1972, con un espectáculo dirigido por un joven director novel, aunque ya con cierta experiencia en el campo de la actuación: Adrián Ramos, a la cabeza de un grupo de alumnos de la Escuela de actuación del INBA. Bajo el fantasioso título: *Oceanic 13*, que probablemente nada significa, la finalidad del conjunto tendía a crear una representación improvisada. Quizá la expresión no sea del todo exacta, ya que ese *Oceanic 13* partía de un tema central en torno del cual en el transcurso de varios meses de ensayos se fue creando casi una obra colectiva que no todo lo dejaba a la inspiración del último momento. Con lo que se diferenciaba de las tentativas que realizaron en París numerosos representantes de post-mayo 1968, con sus montajes al estilo de periódicos orales, con sus improvisaciones colectivas donde al azar de las pasiones momentáneas se citaban textos de los nuevos profetas revolucionarios. O bien los textos quedaban del todo suprimidos, cuando no reducidos a su mínima expresión, dando prioridad a los simples gritos y a los movimientos corporales, en una furiosa tentativa de penetrar en el trance al estilo de las ceremonias o voodoo y de las enseñanzas grotowskianas, aunque todo ello por completo ajeno al profesionalismo y a la perfección del director polaco.

El tema central de ese *Oceanic 13* trae a escena la historia de un alma trashumante que, después de vagar por los limbos, vuelve a la tierra con la esperanza de que ahora, provista de vieja experiencia, adquiri-

da en la vida anterior, todo será distinto. Pero su ángel guardián sabe que nada cambiará. En la primera, segunda o cien vidas sucesivas, si éstas le fueron dadas para vivir, el hombre continuará siendo el mismo, y transitará por las mismas vías de sus inicios. El ángel tenía razón, el alma trasmigrada vuelve a todas sus debilidades y ni el ángel guardián, ni cien ángeles más serían capaces de sujetarlo. Y termina esta alma en pena por estrellarse en los espacios junto con toda la humanidad.

La idea motor es válida, graciosa y hasta angustiante. Mas, ¿cuál fue el método para realizarla? Aullidos, exorcismo, agitaciones epilépticas, gritos en profundidad, en fin el don completo de sí mismo tal como lo quiere Grotowski, hasta retorcimientos de la cara, con la boca abierta y los ojos en blanco como lo señalan fotos de las clases grotowskianas. El deseo de arrastrar al público en el juego, como lo sugiere Artaud, es otra de las características del espectáculo. Pero, ya en la segunda representación no existía el entusiasmo que acompañó al estreno, cuando el público estaba dispuesto a participar, a lanzarse sobre el escenario al final para gritar, bailar y abrazarse con los intérpretes. Ya en la segunda representación la cuarta pared pareció surgir entre espectadores y escenario. El mejor logro de la juvenil empresa fue ese sentimiento de amor al hombre, con su angustia frente al infinito de un mundo adverso y desconocido; fue esa voz popular que no dejaba de ser mexicana, pese a los excesivos anglicismos e imitaciones del modo de ser de nuestros primos de allende el Bravo. Características muy a lo Julio Castillo, lo que no dejaba de ser natural, ya que Adrián Ramos es discípulo del director consagrado con *Cementerio de automóviles*.

Mucho más ambiciosa, la empresa de Roberto Carbajal se encierra en la modalidad de "teatro de un solo hombre": director-autor. Aquí el conjunto pasa al segundo plano y sólo es un elemento dúctil entre las manos del realizador. Ya el título de la obra: *Señora Ascuá del arcano naciente*, nos introduce en las intenciones y peculiaridades de Carbajal: un excesivo rebuscamiento intelectual que llega a la pedantería. Si otros grupos experimentales en el México de última hora al transitar por vías semejantes sólo han logrado el *show*, por cierto un *show* de protesta, con un lenguaje que a menudo llegaba a lo primitivo y casi infantil, Carbajal cae en el pecado opuesto: sus búsquedas lo llevan al rebuscamiento, al hermetismo más completo y complejo, es decir a una atmósfera rarificada donde el teatro se asfixia en su propia pureza.

El error de Carbajal empezó con el texto. Creyó que sólo él mismo podía expresar lo que lleva por dentro. Y no resulta lo mismo trabajar con escritos por Shakespeare, Giraudoux o Beckett, que con un escrito de autor novel como el mismo Carbajal. Este tiene 23 años y sus conocimientos son mayormente abrevados en las fuentes librescas. Su experiencia se limita a dos montajes: *La alondra* de Anouilh y *Los viaductos de Seine y Oise* de Marguerite Duras. Sin duda tiene talento, valor, inquietud, amor al teatro, e imagina-

ción; su espectáculo contiene hallazgos, a veces bellezas plásticas, contó con una hermosa escenografía y con un grupo de actores jóvenes llenos de entusiasmo que se han sometido con disciplina de hierro a duros ensayos durante meses sin otra compensación que el efímero goce de enfrentarse a la presencia del público. Mas, Carbajal carece de dos elementos primordiales: la experiencia, que sólo se adquiere en el ejercicio diario de una profesión durante mucho tiempo, tal vez años, y que hoy, ante el incentivo de "todo y de inmediato" ya ningún joven desea tomar en cuenta. Y algo más le hace falta, que sólo los años, la vida, el dolor enseña: la humanidad, la humildad, la comprensión profunda del hombre, ausentes en su petulante reunión de esoterismos, en su intelectual desfiguración de la imagen del hombre, en sus símbolos a veces demasiado obvios y otras veces excesivamente cargados de significado. Todo este texto sobrecargado de hermetismos, no pudo reemplazar un solo momento de auténtica presencia humana.

El experimento de Gabriel Weisz, *Golem*, ya se acerca a grandes pasos al logro, a la perfección. Responsable del texto, no obstante no se le puede llamar autor dramático, ya que no se trata de una obra original sino de un "collage" donde intervienen escritos diversos, noticias periodísticas, informes científicos, parlamentos de

distintas piezas teatrales, desde escenas de *Final de partida* hasta *El mal de la tierra*, desde *Edipo rey* hasta *La visita de la vieja dama*. Lo que menos intervención tuvo era el Golem mismo. Ni en su forma de poema dramático debido al poeta judío Leivik, ni en su forma novelística debida al escritor checo de lengua alemana, Gustav Meyrink se encontraban elementos de esa leyenda medieval, más allá de una breve aparición y de una que otra vaga insinuación. Pero toda esa reunión de textos diversos, de autores diferentes y de fuentes múltiples, que formaban el "collage", pasaba por el tamiz de la creatividad de Gabriel Weisz hasta transformarse en elementos nuevos, reintegrados a una unidad, la del espectáculo.

Realizado con una increíble economía de medios, sin decorados, sin trajes ni luces, en un ambiente desnudo sólo poblado de la violencia rock de los instrumentos musicales, el director logró los efectos más dramáticos, más expresivos, con unos pocos trapos negros, con unas cajas que se movían sobre ruedas para desplazarse, con unas lámparas de bolsillo que producían unos juegos de luces psicodélicos. Y los trapos llegaban a ser olas del mar, o togas romanas o mantos de poetas andaluces, ora túnicas griegas, ora harapos de mendigos. Y las cajas eran ora urnas fúnebres, ora muros de Jericó; y unas bolsas de papel colocadas en la cabeza de cada intérprete simulaban la silueta del Golem con una cabeza cuadrada que traía recuerdos de los expresionistas y de los viajes lunares. Era un teatro "pobre" de verdad, en el sentido que lo quiso Grotowski, que se hacía terriblemente rico por la capacidad creativa de todos y cada uno de sus integrantes, director, actores y músicos, por la capacidad de Weisz para despertar la imaginación del espectador. Un teatro como el oriental, donde los espectadores se vuelven niños imaginativos, como éstos dispuestos a considerar un palo como si fuera un caballo y ver en una muchacha envuelta en periódicos al Golem.

Experimentos que seguramente se repetirán, que sin duda seguirán los pasos del "espectáculo total" en otros países hasta agotar sus posibilidades, para luego buscar otras vetas, otras vías novedosas. Y el experimento aunque no logre del todo su cometido, aunque fracase y hasta cuando despierte burlas y malevolencias, siempre es válido, siempre contiene elementos que hoy, o mañana, o pasada mañana, o tal vez nunca, podrán servir de abono para otras, nuevas búsquedas, más difíciles y más perfectas. Todo experimento deja un sedimento para nuevas cosechas. Y aunque no crean público, y sus esfuerzos se limiten a las élites, serán útiles hasta para los teatros cuya preocupación es tan sólo la multitud.

Y por más excesivas que sean sus pretensiones, por más elementales unos y excesivamente intelectuales otros, por más petulancia que demuestren, por más "insopportables", "pretenciosos", "faltos de modestia" que sean, o que se nos parezcan, son esos jóvenes que representan el porvenir, las únicas vías de selección, de cambio, de nuestro teatro, su esperanza y su lucha contra el vedetismo, el mal gusto y la burda comercialización.

Entrevista



La gracia de San José se hace novela en vilo (Diálogo con Luis González)*

Por Alberto Dallal

Quisiera transcribirles pasajes enteros de este libro único. Se antoja. No sólo por las cualidades descriptivas de su prosa; no sólo porque en sus páginas reina un espontáneo sentido del humor —el auténtico sentido del humor, que brota como natural forma de expresión y de observación, de vida, no como chiste fácil ni como pretexto de disfraz ideológico—; en fin, porque *Pueblo en vilo*** significa una nueva manera de decir la historia, de contar y de registrar los acontecimientos.

Quisiera transcribirles pasajes enteros de *Pueblo en vilo* sencillamente porque si el libro no hubiese sido editado por El Colegio de México, si no llevara notas a pie de página, una extensa bibliografía y algunas fotografías, pensaríamos que se trata de una novela, de una lúcida y amena narración de acontecimientos imaginados o inventados, de anécdotas soñadas. Es *Pueblo en vilo* la narración de sucesos inauditos: un ejército de mujeres armadas con cañas macizas se opone a los primeros conquistadores y saqueadores de Michoacán; para que San José de Gracia quede al fin fundado, ocurren y se propician mil vericuetos y barullos inesperados; la gente piensa que en 1900 habrá de terminarse el mundo —según un macabro rumor— y el sacerdote de la localidad no se da abasto para escuchar confesiones días y noches interminables. La obra es —como la realidad— una mezcla de fenómenos reales y fenómenos que podrían calificarse de fantasiosos; sueño y vida; paisaje y hombres; tranquilidad y violencia. *Pueblo en vilo* se acerca sorprendentemente a ese género, "fábula épica", que ha construido la fama, y con razón, de por ejemplo *Cien años de soledad*. En este sentido, lo sorprendente del libro de Luis González reside en el hecho de que todos los materiales provienen de actas, de archivos, de documentos, de narraciones verbales, de registros, de observaciones y conversaciones vivas, de investigaciones especializadas; para decirlo pronto: todo ha sido tomado de la realidad, en sus páginas queda derramada la realidad directamente.

Quisiera transcribirles pasajes enteros de *Pueblo en vilo* para que ustedes, como yo,

* Entrevista realizada en la Casa del Lago, dentro del ciclo "El libro y el autor".

** Luis González: *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*. El Colegio de México. Centro de Estudios Históricos. Primera edición, 1968. 365 pp. Segunda edición, 1972. 326 pp.

