

El Teatro Norteamericano En los Ultimos Veinte Años

FERNANDO DEBESA

El teatro norteamericano ha seguido un camino distinto al del teatro europeo. Durante muchos años vivió bajo el régimen de los dramaturgos-estrellas, que culminó en 1948 y 49 con los estrenos de “Un Tranvía llamado Deseo” de Tennessee Williams y “La Muerte de un Vendedor” de Arthur Miller. En esos tiempos, todo el teatro norteamericano parecía vivir a la sombra de esos creadores, cuyas ideas y estética se presentaban como las únicas posibles para los miles de actores, directores y dramaturgos de la comunidad teatral.

En esos mismos años, todo estaba cambiando en Europa. El estreno de “La Cantante Calva”, de Ionesco’ en 1950 y de “Esparando a Godot”, de Beckett, en 1953 trastornó todos los principios e ideas del teatro. Las preocupaciones sicológica y sociológica desaparecieron de la escena europea, e irrumpió un nuevo elemento que pareció invadirlo todo: un lenguaje ilógico, desarticulado, que ejemplificaba admirablemente la falta de comunicación del mundo actual. Y ese teatro, llamado del Absurdo o de la Incertidumbre, predominó durante toda esa década.

Entre tanto, en Estados Unidos las cosas parecían seguir igual: en 1955 se estrenaron con gran éxito dos obras tradicionales de dramaturgos estrellas: “La Gata en un Tejado de Zinc Caliente” de Williams y “Panorama desde el Puente” de Miller.

Sean cuales sean los méritos de estas obras, representaban un teatro tímido y comercial, sin relación con un teatro europeo que trataba de reubicar al hombre frente a los conflictos de nuestra época y a su situación metafísica.

La razón de ser de esta diferencia de actitudes no radica por supuesto en una distinta capacidad o sensibilidad artísticas. Es sencillamente que la guerra en suelo europeo constituyó una experiencia tan violenta, que cambió la mentalidad del hombre y su conducta. Y los dramaturgos se vieron obligados a presentar en sus obras esa nueva mentalidad y esa nueva conducta.

Por otro lado, los estrenos tradicionalistas de 1955 en Nueva York muestran una superficie que parece no haber variado. Pero en la mente de dramaturgos, directores y actores se han producido cambios sustanciales que están a punto de aflorar.

Hay un grupo piloto indiscutible en la renovación del teatro norteamericano, y es el Living Theatre de Nueva York. Había sido fundado en 1951 por los esposos Julian Beck, pintor-decorador, y Judith Malina, directora teatral. Con poquísmo dinero, tenían a su haber otra clase de riqueza: su pasión por el teatro, y el deseo definido de cambiar su forma, hasta convertirlo en testimonio del hombre contemporáneo.

Enemigos declarados del realismo, se propusieron presentar obras de poetas. De uno de éstos, Paul Goodman, estrenaron en 1952 su obra "Faustina". Hacia el final del espectáculo, el decorado se desvanecía, y la heroína de la obra acusaba al público de no haber impedido el crimen que se acababa de cometer sobre la escena. Era un primer intento de alterar la relación tradicional entre espectáculo y público. En 1955, el mismo Paul Goodman fue más lejos en su obra "El Discípulo", también presentada por el Living Theatre. Pretendió crear un nuevo lenguaje por medio de ruidos especiales, que él llamó "elementos pre-verbales". Esto obligó a los actores a recibir un adiestramiento nuevo en técnicas de la respiración, de la dicción y de la impostación de la voz.

En 1958 ocurrió un hecho vital para el Living Theatre y para el teatro norteamericano: Julian Beck y Judith Malina descubrieron "El Teatro y su Doble" de Artaud y lo estudiaron en forma sistemática. El resultado fue que sus ideas vagas se

precisaron. Y como una respuesta a sus nuevos objetivos, entró en contacto con ellos un dramaturgo de gran talento, Jack Gelber, con su obra "La Conexión".

Su estreno en julio de 1959 marca el comienzo de una nueva etapa. Fuera de ser un enorme éxito de público, "La Conexión" cambió el rostro y las técnicas del teatro norteamericano, al imponer la improvisación como un método de creación dramático.

Sin ninguna preocupación sicológica o sociológica, "La Conexión" es una obra sobre drogadictos. Presenta a un grupo de éstos, que han sido contratados para participar en una *improvisación* sobre el tema de las drogas. El autor de la obra se pasea sobre el escenario explicando sus ideas, pero pronto se da cuenta de que los drogadictos no están dispuestos a colaborar ni aceptan repetir las frases que él les ha asignado. Hay una angustiosa espera de "la conexión", el hombre que les trae una nueva cantidad de la droga. Este llega por fin, pero su llegada no resuelve nada. Es una etapa más en la secuencia de la vida de los drogadictos. La obra termina en punto suspensivo.

Pero naturalmente no se trata aquí de escenas pintorescas sobre el vicio de las drogas. No. El drogadicto es presentado por Gelber como una imagen del hombre contemporáneo. Así, mientras aquel espera con ansiedad el paquetito con heroína que prolongue su agonía, el hombre "normal" también espera objetos que le aseguren una tregua. ¿Y cuáles son esos objetos? Gelber habla de adictos a las vitaminas, de adictos al sexo, de adictos al dinero, de adictos a la actividad por la actividad. Lo esencial es que la situación se prolongue un poco, para postergar así la confrontación con una realidad que no se entiende y que no tiene salida. O sea, es la misma noción de lo absurdo que penetra al teatro europeo.

Precisamente en el prefacio a la primera edición de "La Conexión", el crítico inglés Kenneth Tynan señala las marcadas afinidades entre esa obra y "Esperando a Godot" de Beckett. En ambas, el tiempo transcurre en una "espera", y el hombre aparece perdido en su transcurso, sin comprender el "por qué" ni el "cómo" de su existencia.

Fuera de su rico contenido ideológico, "La Conexión" se presentaba como una improvisación, y de hecho, en cada función la obra se organizaba de manera diferente, con frecuentes y variadas intervenciones del público. Además, los números de jazz, intercalados entre escenas de angustia, le daban al espectáculo un lirismo que magnetizaba al público. Era un comienzo nuevo.

No era el único. Tres meses después del estreno de "La Conexión", a pocas cuadras del teatrito donde se representaba, el pintor Alan Kaprow organizó para sus amigos una "entretencción" especial. Fue un conjunto de acciones irrationales que tenían relación con lo visual, lo auditivo, lo táctil y lo olfativo y que realizaron todos los asistentes. Fueron acciones que buscaban liberar y exaltar las capas ocultas de la psiquis, aquellas que huyen del acontecer lógico y fijado de antemano de la vida diaria. Como fueron hechos que "sucedieron", Alan Kaprow los llamó, a falta de otro nombre mejor, "Happenings". Fue tal el éxito de este acto, que un año después se estaban realizando happenings en todos los rincones del mundo. Sin ponerse de acuerdo, artistas de todas las tendencias se reunían para lanzarse de cabeza en acciones irrationales, que desafiaban la lógica y toda la tradición artística occidental. Era otro camino nuevo que se abría para el teatro, un camino verdaderamente norteamericano y revolucionario.

Después del éxito de "La Conexión", el Living Theatre prosiguió en su tarea de renovar las formas y los contenidos del teatro. Hay que reconocer que los esposos Beck desplegaron en ello una inteligencia y un instinto creativo que produjeron resultados de vasta resonancia. En 1963 estrenaron "La Prisión", de Kenneth Brown, y fue otro logro en la plasmación de una nueva forma teatral. Esta obra presenta un día cualquiera en la vida de un Centro de Reclusos de la Marina norteamericana. Las escenas se suceden mostrando distintos aspectos de la rutina de un grupo de hombres. No hay "acción" en el sentido aristotélico. Tampoco hay protagonistas, ni siquiera sicología, en el sentido tradicional del concepto. Hay "actos" y hay diálogo. Y hay, por encima de todo, una fuerte emoción que planea sobre los "actos" y el diálogo y se apodera del público.

Al año siguiente, a raíz de un conflicto con las autoridades por pago de impuestos, el Living Theatre decidió asilarse en Europa. Allí pasó cuatro años, en los cuales, a través del método de la creación colectiva, produjo cuatro espectáculos memorables: "Misterios y Fragmentos Menores", "Frankenstein", "Antígona" y "El Paraíso, Ahora". Es imposible analizar estas creaciones en este artículo, pues tomaría mucho espacio. Pero se trata de cuatro producciones cumbres en la búsqueda de nuevas fórmulas teatrales. Desde luego, en ellas aparece bien madura una Técnica de la Crueldad (en el sentido artaudiano), resultado de seis o siete años de estudio y ensayo sistemático de las concepciones de Artaud. Esta técnica se expresa en el prodigioso entrenamiento físico de los actores, que incluye pantomima, gesticulación, acrobacia y danza, como asimismo las artes del escenario. Estas muestran un desarrollo nunca visto de la proyección de diaPOSITIVAS y cine, una ciencia de la iluminación muy imaginativa y un uso de acompañamientos sonoros riquísimos. Añádase a todo esto la refinada ciencia de la composición de Julian Beck, y se tendrá una idea del elevado nivel creativo de estos espectáculos.

Para ser del todo justos, hay que reconocer que sus contenidos ideológicos no estaban a la altura de su Técnica de la Crueldad. Fue esta tendencia a los eslóganes simplistas la que bajo el título de "anarquismo pacifista" iba a conducir en años posteriores al Living Theatre a un lamentable activismo político sin calidad artística.

Pero, entre tanto, paralelamente al Living Theatre se habían desarrollado numerosos otros conjuntos, en que la improvisación parecía ser el método de trabajo fundamental. Los principales de estos grupos son: "El Teatro Abierto" de Joseph Chaikin, "El Teatro del Entorno" de Richard Schechner, "El Teatro Histérico-Ontológico" de Richard Foreman, "El Teatro de Mimos de San Francisco", "El Teatro del Pan y del Títere", "El Teatro del Ridículo" de Charles Ludlam y el reciente Conjunto de Bob Wilson. La labor de estos grupos a través de la década del 60 y del 70 ha sido tan fecunda, que con toda justicia se puede decir que han renovado enteramente el teatro norteamericano.

Frente a estos grupos, a menudo de vida comunitaria, el dramaturgo podría aparecer como una figura solitaria, desam-

parada. Pero no. Los dramaturgos jóvenes han sabido adaptarse a las nuevas circunstancias. Se han acercado a los grupos, a veces integrándose a ellos, y han propuesto textos "de trabajo". Aceptados éstos como puntos de partida, los actores y el director hacían toda clase de sugerencias. Estas eran sometidas a ensayos, y si recibían la aprobación del grupo, eran incorporadas al texto del dramaturgo. Texto nunca definitivo, por lo demás, ya que podía recibir modificaciones en cada nuevo ensayo, y aún en las representaciones después del estreno.

Así, en esta flexible simbiosis entre dramaturgo y grupo, han surgido algunos notables talentos creativos como Jean-Claude van Itallie, autor del texto y la estructura de "La Serpiente", que tuvo uno de los premios a la Mejor Obra en 1970. Otro dramaturgo surgido así es Megan Terry.

Dentro de esta renovación general del teatro norteamericano debe dársele la importancia que merece al Teatro Negro, surgido recientemente con un ímpetu vigoroso. El negro, como personaje teatral, había sido motivo de diversas mitificaciones a través de los años. Recién O'Neill en "El Emperador Jones" le había dado la pujanza que posee en la realidad. Por eso el surgimiento de dramaturgos negros tan notables como Leroi Jones ("Holandés, "El Esclavo"), Lorraine Hansberry ("Uva al Sol", "El Letrero en la Ventana de Sidney Brustein") y James Baldwin ("Blues para el Señor Charlie") le agrega nueva riqueza al teatro norteamericano. Sus obras, sin tener la originalidad de un Gelber o un Kenneth Brown, traen una intensidad vivencial que no se sentía hacia tiempo en los escenarios de Estados Unidos. Como era de esperar, los críticos, blancos, ven límites en la creatividad negra. Dice uno de ellos: "Alimentados de injusticia social, ellos tienden, más que a concebir un teatro universal, a crear fantasías de venganza". (Contra los blancos, se entiende).

Hay otro aspecto de la actividad teatral norteamericana que ha contribuido poderosamente a la renovación de este arte en los últimos veinte años. Son los teatros universitarios. Como lo demuestra el especialista Jack Morrison en su libro "El Auge de las Artes en la Universidad Norteamericana", el aumento del interés de los estudiantes universitarios por el teatro es verdaderamente notable. Desde luego son mucho más de cien las universidades e institutos de educación superior que cuentan con

Departamentos de Teatro. Los alumnos afluyen en gran número, estudian todos los aspectos imaginables de la actividad teatral y se gradúan de Bachelor, Master o Doctor. Muchos de estos Departamentos de Teatro realizan festivales en que se confrontan grupos universitarios o aparecen invitados conjuntos experimentales de grandes ciudades. Se produce así un intercambio fecundo entre el mundo profesional y el mundo académico, que asegura la vitalidad de ambos.

Es indudable que en Estados Unidos la Universidad ha asumido el papel de patrón de las artes. Este hecho trascendental es garantía de un futuro promisorio, particularmente en el campo del teatro.