



# De aquí y de allá

Selección de Miguel Signes y Berta Muñoz

## «Sobre el porvenir del teatro»

ANTONIO MACHADO, EN *MANANTIAL*, 1, REVISTA DE SEGOVIA, 1928, PÁG. 1

Creo en el porvenir del teatro. Espero, sin embargo, muy poco de los innovadores, quiero decir de cuantos acuden a la escena sin más propósito que el de la novedad.

Es el teatro un género de tradición, de frutos tardíos que maduran muy lentamente. Ninguna obra importante ha producido el arte dramático sin la colaboración de los siglos. ¿Es Calderón el autor de *La vida es sueño*? Calderón es el gran poeta barroco que da la estructura dramática al viejo tema de la leyenda de Buda. Sin salir del teatro español, y aún dentro de nuestro Siglo de Oro, *La vida es sueño* se intenta con fracaso varias veces. El mismo Calderón —después que Lope roza el tema en su *Hijo de los leones*— trabaja por separado los elementos esenciales que integra, al fin, en la obra inmortal. Tampoco es Shakespeare el único autor de sus tragedias y comedias. No es fácil que ninguna máscara del teatro griego pudiese sorprender al público en Atenas.

Con todo, en el teatro, arte de tradición, hay mucho por hacer, mucho que continuar. Lo que el porvenir más inmediato aportará, sin duda, a la escena es una reintegración de acción y diálogo, una nueva síntesis de los elementos constitutivos del drama en que hoy aisladamente se labora, con gran ahínco y éxito mediano.

La acción, en verdad, ha sido casi expulsada de la escena y relegada a la pantalla, donde alcanza su máxima expresión y —digámoslo también— su reducción al absurdo, a la ñoñez puramente cinética. Allí vemos claramente que la acción sin palabra, es decir sin expresión de conciencia, es solo movimiento, y que el movimiento no es estéticamente nada. Ni siquiera expresión de vida; porque lo vivo puede ser movido y cambiar de lugar lo mismo que lo inerte. El *cine* nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea, sale por un balcón, y se zambulle, después, en un estanque, no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa.

El diálogo, por otra parte, tiende a enseñorearse del teatro; pero, divorciado de la acción, pierde su valor poético, aunque conserve —alguna vez— su valor didáctico; se con-

vierte en conversación trivial o pedante, casi siempre en palabra insincera que alude a sentimientos, pasiones o conflictos morales supuestos por el autor y que, en verdad, están ausentes de la escena y del alma de los personajes.

Fuerza es reconocer, sin embargo, que en el diálogo se ha profundizado mucho. En el teatro de Jacinto Benavente —nuestro gran dramático actual— el diálogo alcanza una hondura que rara vez se advierte en el teatro anterior. En nuestros románticos, en Moratín, en nuestros mismos grandes clásicos o barrocos del siglo de oro el diálogo suele carecer de la tercera dimensión.

El comediógrafo actual puede alcanzar una clara conciencia del diálogo, conocer sus límites y posibilidades, porque la psicología moderna, cavando en el subconsciente, nos ha descubierto toda una dialéctica nueva, opuesta y, en cierto modo, complementaria de la socrática. Hoy sabemos que el dialogar humano oscila entre dos polos: el de la racionalidad, del pensar genérico que persigue el alumbramiento de las ideas, las verdades de todo y de ninguno; y el de la conciencia individual, cúmulo de energías y experiencias vitales, donde la *mayéutica* freudiana opera, con nuevos métodos, para sacar a la luz las más recónditas verdades del alma de cada hombre. En el hábil manejo de estas dos formas dialécticas: la que nos muestra el tránsito de unas razones a otras, y la que nos revela el juego dinámico de instintos, impulsos, sentimientos y afectos, estriba todo el arte de dialogar.

A estas dos maneras del diálogo, corresponden dos aspectos de la acción. Todo hombre en la vida, como todo personaje en escena, tiene ante sí una o varias trayectorias, cuyos rieles, anticipadamente trazados, limitan y encauzan su conducta. Su acción es, en parte, lógica y mecánica: consecuencia de asentadas premisas, o resultante previsible, de prejuicio, normas morales, hábitos, rutinas y coacciones del medio. Pero todo hombre, como todo personaje dramático, tiene también un amplio margen de libertad, de acción original, imprevisible, inopinada, desconcertante. Es este aspecto de la vida, esencialmente poético, el que, llevado al teatro, puede hacer de la escena una encantada caja de sorpresas. En el hábil manejo de lo que se espera

y de lo que no se espera, de lo previsible y de lo imprevisible, de lo mecánico y de lo vital, consiste toda la magia de la acción dramática.

El teatro volverá a ser acción y diálogo, pero diálogo y acción que respondan, en suma, a un más hondo conocimiento del hombre. Y en cuanto a la forma externa, la palabra —otra vez— en verso o prosa, pero sometida siempre a la disciplina del ritmo.

#### «Las exposiciones en tanto conciencia de una época»

ANNA MARIA GUASCH, PRÓLOGO A *LOS MANIFIESTOS DEL ARTE POSMODERNO*, MADRID, AKAL, 2000, PÁGS. 5-10

[...] Sean las promovidas por iniciativa pública, sean las debidas al impulso privado, las exposiciones de las dos últimas décadas han sido las manifestaciones principales de toda política cultural —y también su máspreciado instrumento—, lo cual las ha convertido en medios polivalentes y ricos de significados, válidos tanto para conformar sensibilidades y encauzar gustos estéticos, encumbrar artistas o relegarlos al silencio y configurar nuevos modelos museográficos, como para modificar el tradicional comportamiento de los creadores y los contempladores —que en buena medida han dejado de serlo— ante el hecho artístico e incluso ante la realidad social.

[...] a nadie se le oculta que, en los últimos años, la exposición se ha convertido en un poderoso y eficaz instrumento de poder cultural, instrumento hábilmente manejado por perspicaces comisarios [...] que se han erigido en los auténticos oráculos del arte de finales del siglo XX, hacedores y deshacedores de artistas, grupos, escuelas y tendencias. [...] El comisario ha pasado a ser, pues, una figura «casi ineludible» en la escena artística contemporánea, pero no sólo en su calidad de apuntador, sino en tanto que actor principal de la «commedia dell'arte». Al igual que el artista posmoderno, el comisario se ha liberado de los discursos lineales y de la búsqueda perpetua de los valores de innovación y originalidad, sirviéndose de los creadores y sus obras como citas y fragmentos heterogéneos que le permiten construir la exposición como un todo, imagen de su manera de concebir la realidad y el arte. El comisario ha roto las barreras que le separaban del artista y, al igual que éste, firma su obra —su exposición—, dejando su impronta en todos y cada uno de los pasos seguidos en su proceso, desde el planteamiento conceptual y su teorización al montaje: «Es como si el comisario se expusiera él mismo, ofreciendo un espectáculo de sus propias visiones y obsesiones, ma-

nipulando a los artistas y utilizando la exposición como puro instrumento de poder». [...]

#### *La inmortalidad*

MILAN KUNDERA, BARCELONA, TUSQUETS EDITORES, 1990, PÁGS. 343-344.  
TRADUCCIÓN DE FERNANDO VALENZUELA

Comenzó nuevamente a hacer en un cuaderno bocetos de los cuadros que tenía ganas de pintar. Se dio cuenta, sin embargo, de que el regreso ya era imposible. Cuando estudiaba el bachillerato, se imaginaba a todos los pintores del mundo recorriendo un mismo gran camino; era el majestuoso camino que va desde los pintores góticos a los grandes italianos del Renacimiento y más allá hasta los holandeses, desde ellos a Delacroix, de Delacroix a Manet, de Manet a Monet, de Bonnard (¡ay, cómo le gustaba Bonnard!) a Matisse, de Cézanne a Picasso. Los pintores no iban por el camino en tropel como los soldados, no, cada uno iba solo, y sin embargo lo que uno descubría le servía a otro de inspiración y todos sabían que se abrían camino hacia delante, hacia lo desconocido, que era su objetivo común y los unía a todos. Pero después de repente sucedió que el camino desapareció. Fue como cuando nos despertamos de un sueño hermoso; buscamos aún durante un rato las imágenes que van palideciendo hasta que finalmente comprendemos que no es posible hacer que vuelvan los sueños. El camino desapareció pero en el alma de los pintores había permanecido en forma de un deseo inextinguible de «ir hacia delante». ¿Pero dónde está «delante» si ya no hay camino? ¿En qué dirección buscar el «delante» perdido? Y así fue como el deseo de ir hacia delante se convirtió en una neurosis de los pintores; cada uno corría hacia un lado distinto y todos se cruzaban permanentemente, como una multitud que va de un lado para otro por una misma plaza. Querían diferenciarse uno de otro y cada uno de ellos volvía a descubrir un descubrimiento ya descubierto. Por suerte pronto aparecieron personas (no eran pintores, sino comerciantes y organizadores de exposiciones y sus agentes y asesores publicitarios) que imprimieron orden a ese desorden y determinaron qué descubrimiento es necesario descubrir de nuevo en qué año. La restauración del orden aumentó mucho la venta de cuadros actuales. Los compraban ahora para sus salones los mismos ricos que tan solo diez años antes se burlaban de Picasso y Dalí, por lo cual Rubens los odiaba apasionadamente. Ahora los ricos habían decidido ser modernos y Rubens suspiró con alivio por no ser pintor. ■