SOBRE LAS AUTORÍAS

Mis pensamientos teatrales son sólidos. Inicié el desarrollo de mis impulsos teatrales con ellos y terminaré, «cuando la muerte nos separe», con ellos. Es por esto que hoy, en un debate sobre las autorías «no convencionales», escribiría lo mismo que hace ya unos años cuando dejé constancia de mis convencimientos, en Grecia, en el Centro Cultural Europeo de Belfos, en el simposio celebrado en la misma ciudad, con motivo del *V Encuentro Internacional de Teatro Antiguo Griego.* Creo que algunos fragmentos del texto de mi trabajo presentado en aquella ocasión, que titulé «El Teatro en el marco de las artes contemporáneas», servirán para el aporte de unas reflexiones sobre el tema:

Salvador Távora

«Para no remontarnos a los orígenes, donde, sin duda, el teatro nació como un arte ajeno a la literatura, ni a esa posterior etapa donde la literatura se incorpora en el ritual sonoro y sacralizado de la tragedia griega, como un elemento artístico más de comunicación, hasta convertirse, siglos más tarde, en estructura verbal desacralizada, despoetizada y rígida, podríamos situar el punto de partida de estas líneas en la segunda mitad del siglo pasado en Europa, donde resurge, con trazos bien definidos, una figura anulada en el tiempo por el autor literario fundamental para el desarrollo del lenguaje escénico: el director de escena; el responsable, según sus criterios estéticos y su imaginación, de que la palabra abstracta, por escrita, cobrara vida en la voz de los actores y actrices, rodeándola de cuantos elementos demandara en función de su mayor credibilidad y eficacia comunicativa. Esta figura, con ideas escénicas, se llamó André Antoine, y con su acusada autoridad y voluntad creativa consiguió equilibrar, en el panorama literario teatral de aquellos años, las competencias, en el acto escénico, del autor literario, el actor y el director; quehaceres dramáticos que se habían separado y desequilibrado alejándose de los primeros pasos del teatro, en que el autor dramático, poeta en primer lugar, como Sófocles, Esquilo, o Eurípides, por ejemplo, no se limitaban sólo a escribir el texto para el espectáculo que concebían, sino que se ocupaban también de la dirección de escena, elaboraban las músicas, que tenían gran importancia, diseñaban las máscaras y los trajes, componían los coros e inventaban dispositivos escénicos de complejos mecanismos para la bajada y subida de dioses y personajes. Un todo artístico donde el texto, lo único imperecedero de aquellas tragedias, era un elemento poético de comunicación más, que cobraba toda su importancia y adquiría su verdadero sentido como parte de la atmósfera artística que envolvía la totalidad de la obra dramática.

»Sófocles, Esquilo o Eurípides, o más tarde Shakespeare o Molière —recordar esto es importantísimo— no fueron escritores de textos para hacer teatro, sino hombres de teatro, artistas, que escribieron textos para los espectáculos que concebían, aunque solo nos haya llegado de ellos, como único documento, su poética literaria.

»Volviendo a la mitad del siglo pasado, y a la figura de Antoine, diremos que su visión del teatro condujo, tras despojar a la palabra de la manida declamación en la que

«NO CONVENCIONALES»

© Chicho

***Alhucema*. Dirigida por Salvador Távora y representada por La Cuadra. 1988.**

El arte reclama su sitio en el teatro, por encima del oficio, la literatura y los gustos de los sectores acomodados y conservadores.

había perdido todas sus facultades dramáticas, a la estética realista, donde si bien se conquistaron muchos aspectos formales y sociales para el teatro, este se fue, paulatinamente, empobreciendo hasta llegar, con demasiada frecuencia, al estado, sin vida propia, de una simple fotografía.

»Frente a este pseudo realismo acartonado, surgen movimientos que claman por una poética escénica, sin la cual el teatro vegetaba por falta de imaginación y libertad, encorsetado en la dialogada estructura del texto.

© Chicho

***Las bacantes*, dirigida por Salvador Távora y representada por la compañía La Cuadra. Teatro Álvarez Quintero, Sevilla.**

»Uno de estos movimientos se inicia en París, y no nace precisamente de los hombres del teatro francés de la época, dedicados, la mayor parte de ellos, al ejercicio y perfeccionamiento de una profesión, sino de un grupo de poetas simbolistas, encabezados por Paul Fort, que aspiraban a poner en pie la síntesis wagneriana de todas las artes, intentando relacionar la palabra con la música y el color.

»Como este debate teatral, en que el arte reclama su sitio en el teatro, por encima del oficio, la literatura y los gustos de los sectores acomodados y conservadores, se han producido, desde entonces y hasta nuestros días, en numerosos lugares, valiosos intentos, seguidos de intelectuales enfrentamientos, donde los nombres de Appia, Gordon Craig, Tairov, Reinhardt, Evreinov, Gaston Baty y Antonin Artaud, entre otros, tuvieron relevante importancia, siendo, quizás, el más documentado y concreto, por su paralelismo antagónico, el que comienza a desarrollarse a finales del siglo XIX en el Teatro del Arte de Moscú, entre Stanislavsky y Meryerhold, dos personajes de la élite intelectual que buscaron refugio en las actividades artísticas, amedrentados por la represión política.

»El nombre de "Teatro del Arte", significativamente, era el mismo que el elegido por el poeta Paul Fort, en París, en 1889, al crear el movimiento intuitivo simbolista, frente al realismo de André Antoine.

»Nos encontramos diez años más tarde, tras un intenso proceso de conquistas y frustraciones en el campo del lenguaje teatral, con el mismo debate: aunque en Moscú se llegaron a establecer unas líneas más definidas entre la concepción realista y literaria y la concepción poética: Stanislavsky sublimó el realismo y elevó el teatro y al actor a una especie de psicotécnica. Mas no quiso desembarazarse del texto previo para la libre creación, buscando en el actor cuanto pudiera aportarle de emoción y poética. Meyerhold debatió por un teatro más ligado a la música, al ballet, los colores y la escultura. Un teatro más plástico que verbal y, como otros creadores, antes y después, buscó, por vía intelectual, un teatro emparentado con el impulso artístico más allá del texto literario.

»La propuesta teatral de Stanislavsky, con toda su eficaz carga de creación actoral, aspirando a dar al texto, con el actor como vehículo, contenido emocional y poético, ha generado una forma de representación apoyada en la palabra que llega hasta nuestros días. La de Meyerhold fue descalificada, acorralada y casi sepultada; una estética que intente devolverle al teatro su carácter lúdico, artístico y abierto, aunque nazca de una interpretación académica del arte, siempre será recibida con excesivas reservas por las minorías dominantes. De esto hay que ser consciente a la par que obstinado.

La mayor parte de los intentos que se han hecho en la ya larga historia del teatro europeo, por la conquista o recuperación de un teatro vivo y dentro del marco comprometido de las artes, aunque a veces el in-

tento se quedara atascado o enredado, por las características intelectuales que se dogmatizaban para su desarrollo, en el nombre del movimiento, del teatro, o de la teoría que lo impulsaba, se han perdido, total o parcialmente, en la irónica pedantería del conservadurismo pequeño burgués del teatro y del arte.

»Ha sido necesaria la sacudida, alarmante, de indiferencia, que los pueblos han dado al teatro de texto, retórico e intelectualizado, incluyendo por inercia en este desinterés al que contenía valores poéticos, para la aparición de una angustiosa búsqueda de valores escénicos, que la mayoría de las veces se convierten en la praxis, al igual que en otras históricas ocasiones en una trasgresión intelectualizada del texto; y este, pienso, ni era, ni es el camino.

»Es evidente que existe una voluntad de transformación, de actualización; un elevado nivel de estudios, profesionalización y riguroso hacer en la mayoría de los directores o creadores escénicos, comprometidos en la práctica teatral; y hay, también, en el campo de la literatura dramática, un desesperado afán para el encuentro de nuevos temas. Mas todo esto, además de ser insuficiente para elevar el teatro al marco de las artes, donde encontraría, definitivamente, su primitivo y verdadero sentido, ejerce, con vía única, una acción negativa para el empeño. Se subvaloran la intuición, el riesgo, la utilización de elementos de comunicación como el ritmo, la magia, las imágenes, la música, los colores, los olores, la mecánica y todas sus posibilidades dramáticas, las técnicas de la luz, el canto, el cante, las acrobacias, las sorpresas emocionales del mundo de los animales, la sublimación de la geometría escénica y otros lenguajes que pertenecen al grandioso universo de las emociones y ocuparon un importantísimo lugar en el nacimiento y desarrollo del teatro, en la metamorfosis difuminada de los rituales artísticos y sagrados como piezas teatrales, y en la estrecha relación que existía entre el público y estos espectáculos.

»Todos los elementos de comunicación aliteraria, y cuantos pudieran descubrirse, son considerados, hoy, por muchos respetables críticos y hombres de teatro, "parateatrales", ignorando que en la posible ordenación poético dramática de cuantos elementos de comunicación tengan la capacidad de conmovernos, está el futuro del teatro y el sitio de este, no como un caprichoso intento integracionista, vacío de contenido, de las artes en el teatro, sino, igual que lo fue en su tiempo, como unidad dramática en el amplio panorama del Arte.

»La crisis, en función de un poder de convocatoria mayoritario, que padece hoy el teatro no es más que el resultado histórico de la preponderancia del intelecto sobre la imaginación, de la racionalidad sobre los impulsos, del excesivo respeto y cauteloso tratamiento que presta la administración a los gustos del sector de la sociedad acomodado, cursilón, dominante e intransigente; y así el teatro, anclado en los gustos y criterios estéticos de esas minorías satisfechas, jamás podrá elevarse al marco de las artes.

»El arte teatral, no el falsamente identificado con la literatura y encerrado en las bibliotecas, sino el intangible, el intranscribible, el de los sentidos, cuyas claves para su recepción, entendimiento y práctica poseen las mayorías que viven inquietas e inseguras, será recuperable para el teatro por la vía del ESPECTÁCULO DRAMÁTICO, y por el desarrollo, en un campo teatral sin prejuicios históricos, de los hijos naturales de esas mayorías. Será alcanzable, y el teatro recuperará su valor cultural y su poder de convocatoria mayoritario, a través del redescubrimiento de expresiones artísticas, efímeras o fugitivas, en elementos diversos y heterogéneos, cuya ordenación, para lograr su unidad dramática, prescinda, de una vez, de prejuicios intelectuales y se canalice por la vía de una poética que tenga sus orígenes en la experiencia de los sentidos».

Quiero dejar claro que estos pensamientos y la praxis realizada con ellos durante treinta y cinco años de la historia teatral de La Cuadra de Sevilla, responden a un modelo de formas escénicas «no convencionales» que pueden resucitar el texto y rescatarlo de esos recintos condicionantes repletos de bisutería dramática, de historia literaria y de aburguesamiento empalagoso hasta en la respiración de actores, autores y espectadores… Así lo pienso. ■

La crisis, en función de un poder de convocatoria mayoritario, que padece hoy el teatro no es más que el resultado histórico de la preponderancia del intelecto sobre la imaginación.