

MUESTRA BECKETT: ENTRE EL ECO Y LA HUELLA

Jesús Campos García

EL ECO

Hace algún tiempo, allá por los cincuenta, un crítico teatral dijo de mí que era un autor beckettiano, y la verdad es que no supe cómo tomármelo, por no saber quién era ese tal Beckett. Años después, conforme le fui conociendo, al no encontrar la semejanza, llegué a pensar que tampoco él debía conocerlo demasiado. Lo más probable es que referidas al teatro rutinario de la época, todas las obras en su opinión “raritas” venían a ser iguales; de ahí que me galardonara con tal adjetivación. Sin embargo, ahora, con mayor perspectiva, cuando mi teatro está más distante aún de la obra de Beckett, puedo aceptar, aunque por distintos motivos, que el crítico en cuestión no andaba del todo descaminado.

Partiendo de tradiciones distintas, con necesidades distintas, y en circunstancias ciertamente distintas, se produjeron resultados similares en parte deudores, pero también coincidentes. Y no me refiero aquí a mi pequeña peripecia personal, no soy tan petulante, sino al llamado “Nuevo Teatro Español” en su conjunto, movimiento que se produce en España casi en paralelo –tal vez algo posterior- al auge del teatro del absurdo, y que vino a ser nuestra aportación a la segunda vanguardia.

Superadas las respectivas posguerras, tanto el realismo en España como el existencialismo en Francia, tenían pendiente una renovación formal acorde con los nuevos contenidos que abordaban las dramaturgias de la época. Desde mi experiencia personal, puedo apuntar que, tras el trauma que supuso para nuestro teatro la guerra civil y la represión posterior, era difícil encontrar referentes con capacidad ejemplarizante en nuestra práctica escénica. Existían, sí, referentes a los que asirse en nuestra literatura dramática, pero no en el ámbito de la representación. Los escenarios de

nuestra infancia estuvieron siempre ocupados por sainetes polvorientos o comedias decadentes, con puestas en escena rutinarias cuando no acartonadas. Sólo la representación de los autos sacramentales, que el franquismo auspició como signo de identidad del Imperio que añoraba, alcanzaba una cierta nobleza escénica con la que era posible identificarse sin sentir rubor. Y no estoy diciendo que estas representaciones fueran el precedente de un teatro que, por sus contenidos y acabados, habría que situar en sus antípodas, pero sí que abrieron un resquicio por el que fue posible salir del binomio comedia/realismo para adentrarnos –sin renunciar a nada- en las opciones culteranas y conceptistas del barroco.

Fue así, por tanto, en las fachadas de las catedrales, donde creadores y espectadores recuperamos el contacto con el rito escénico, con los personajes alegóricos o con las formas narrativas que antiguamente solían apuntalar la estructura dramática; recursos primitivos y en desuso que, con su recuperación, vinieron a ampliar el horizonte de nuestra adocenada práctica escénica. Es más, siempre pensé que esa fue la puerta por la que entraron en nuestras obras de forma natural los ecos del teatro del absurdo, cuya influencia, en ocasiones con conocimiento y, más frecuentemente, de oídas, quedó patente en la revolución formal que se produce en la literatura dramática de los sesenta.

No obstante, conviene apuntar que estas influencias, y muy especialmente la de Beckett, no son influencias miméticas, sino de resonancia. Hay creadores, y Beckett es uno de ellos, cuya obra no permite el seguidismo. O se es creador desde sus presupuestos, desde su actitud, en cuyo caso la eficacia es posible, o si lo que se pretende es reducirlo a fórmulas e institucionalizar su modo de hacer, el fracaso está asegurado. En cualquier caso, no conviene olvidar, por paradójico que pueda parecer, que en la época en que fue mayor su influencia, Beckett era en España, pese a su premio Nobel y a sus múltiples estrenos –bien es verdad que semiclandestinos–, un gran desconocido. Y como muestra, valga esta anécdota, puntual pero significativa: a principios del 85, cuando preparábamos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid la Muestra Beckett, un importante gestor cultural –silenciaré su nombre por piedad– me decía: “Pues no sabía yo que Bécquer hubiese escrito teatro”.

“Gustavo Adolfo, no, pero Samuel sí”, le contesté. “¿Es que tenía un hermano?”. Y ya no pude contenerme.

LA MUESTRA

Anécdotas aparte, lo cierto es que el eco llegó antes que su obra, lo que no se contradice con que contara, entre nosotros, con un reducido número de fervientes admiradores. De ahí la facilidad con que pudo realizarse la Muestra antes aludida, fruto de la casualidad y del entusiasmo, que no del presupuesto. De la casualidad de que yo estuviera allí (por aquel entonces dirigía los Teatros del Círculo) y del entusiasmo de María Antonia Rodríguez-Gago, quien vino a ofrecerme una exposición sobre Beckett, que ya se había presentado en el Centro Pompidou de París (1981), y en la que se mostraba el fondo documental que la Universidad de Reading (Inglaterra) tenía del autor. Huelga decir que acepté de inmediato, con la única condición de que teníamos que desarrollar un proyecto más amplio que se basara, sobre todo, en la representación de sus obras; a fin de cuentas, lo que yo dirigía eran teatros. Y fue así como nos propusimos organizar aquella Muestra que María Antonia no creía posible, ni yo tampoco.

Sin más bagaje que nuestra incredulidad, nos constituimos en comisión e invitamos al actor Jordi Dauder a que se uniera a nosotros, para darle a la Muestra un carácter menos local, al tiempo que para articular mejor la participación que debía venir de Barcelona. Roberto Altozano, que llevaba la producción de los Teatros del Círculo, asumió la producción, y sin más, nos pusimos a ello. Lo primero que hicimos fue contactar con Pierre Chabert, actor y director del entorno de Samuel Beckett, para que abriera la Muestra interpretando *La dernière bande*, dirigida por el mismo Beckett –lo que no era un mal comienzo-, y también para que pusiera en escena *Nana*, *Impromptu de Ohio*, y *Catástrofe*, que fueron estrenos en España. A partir de aquí, todo vino rodado: Julio Castronuovo presentó *Acto sin palabras (I)*, que ya tenía montada, y dirigió *Acto sin palabras (II)*; Ángel Facio repuso *Vaivén*; Sanchis Sinisterra trajo de Barcelona *Qué hermosos días* y montó para la Muestra, con el Teatro Fronterizo, *Primer amor*; por último, logramos que Alan Mandell –intérprete de *Esperando a Godot* en la mítica representación del Penal de San

Quintín- viniese de Los Ángeles para interpretar *Company*, montaje con el que se cerró la Muestra. En total, seis semanas (del 28 de marzo al 5 de mayo) en las que se estuvieron representando estas diez obras en tres espacios del Círculo de Bellas Artes (Sala Fernando de Rojas, Sala de Columnas y Sala Minerva) de forma simultánea.

Durante este tiempo, se podía visitar en el Salón de Baile la exposición de los fondos de la Universidad de Reading, que fue el punto de partida de esta Muestra, ampliada con materiales (maqueta, fotos y programas) que nos cedió el Teatro Rond du Point de París, y con una amplia exposición bibliográfica de sus textos editados en Inglaterra y Francia. Hubo también coloquios, conferencias, lecturas, audiciones de guiones radiofónicos y un ciclo de vídeos (once en total) de los que cabe destacar el que Beckett realizó con Buster Keaton.

En definitiva, una aventura acometida sin medios, que sólo fue posible gracias al entusiasmo y la generosidad de cuantos intervinieron en ella, y de la que puedo asegurar que lo mejor fue el resultado artístico que se logró en todas y cada una de las puestas en escena. Entre los recuerdos “gloriosos” de aquellas representaciones, que fueron muchos, me gustaría rescatar al menos uno para situar sobre los datos antes referidos la noticia de una emoción; emoción que Samuel Beckett nos transmitía a través de esa otra capacidad, menos conocida, de su quehacer autoral que era la puesta en escena. Fue en la representación de *La dernière bande*, cuando Krapp, irritado al escuchar en la cinta el relato de la “visión” de marzo, golpea con su cabeza una lámpara que pende del techo sobre el magnetófono, y que es la única luz que ilumina la escena. La lámpara, con su movimiento pendular, ilumina alternativamente por uno y otro lado el rostro de Krapp, que continúa vociferante, de forma que la violencia del parlamento se refuerza con la violencia de la luz. Es más, la luz y la voz, como si de una sola cosa se tratara, continúan tan al unísono que, conforme Krapp se va tranquilizando, la lámpara reduce su oscilación. O viceversa. Y así, cuando la lámpara queda finalmente inmóvil, también Krapp permanece abatido y en silencio. Un virtuosismo de organicidad escénica difícil de superar. Chabert me contó que, periódicamente, se reunía con Beckett para perfeccionar este trabajo, y yo pensé en los sufís, que se perfeccionan

perfeccionando lo que hacen; una realidad muy alejada de nuestra práctica escénica.

LA HUELLA

Tras la Muestra –y con esto no quiero establecer ninguna relación causa-efecto, pero tampoco referirlos como hechos aislados–, en Barcelona, el Teatro Fronterizo abrió la Sala Beckett, y en Madrid, tras el cierre de los Teatros del Círculo, se creaban las primeras salas de pequeño formato (Ensayo 100, Cuarta Pared, etc.), poniéndose en marcha, de este modo, el llamado “teatro alternativo”, movimiento muy en sintonía con los presupuestos escénicos de Beckett y de gran trascendencia en el teatro español de las dos últimas décadas.

Por otra parte, son muchos los dramaturgos que se reconocen deudores de su obra (para mí que algunos incluso llevan escapulario), aunque, como no podía ser de otro modo, más de uno invoca su nombre en vano. La recuperación de la narración escénica es posiblemente el recurso más extendido, y en consecuencia el más degradado, a buen seguro por ser el más asequible para los neófitos, pero sobre todo, por ser el más fácil de enseñar por los docentes. Claro que este abuso de la narración escénica no debería confundirnos; no hay por qué agrupar sin más a los que se limitan a su utilización arcaica (coros, mensajeros o simples narradores) con los que, siguiendo el camino emprendido por Beckett, desarrollan las distintas utilidades dramáticas de la narración: la narración contra la imagen, la narración contra el estado de ánimo del narrador, la narración contra la narración, etc. Nuevas formas antagónicas que pueden pasar inadvertidas para el gran público, aturcido por la gran avalancha de cuentacuentos, cómicos de cabaret y otros profesionales del soliloquio, pero que están ahí y se utilizan con gran eficacia. Y es que la nueva dramaturgia no es, como algunos proclaman, la negación de la relación antagónica (el ingenuamente denostado teatro aristotélico), sino la confrontación de antagonistas de distinta naturaleza.

También el formato de su literatura dramática –con obras de apenas unos minutos de duración- deja su impronta en el quehacer de muchos autores.

El teatro breve, que tradicionalmente se venía frecuentando como juguete cómico o estampa costumbrista, adquiere con Beckett, como ya lo hizo con Valle, Brecht y otros –nadie inaugura nada en solitario–, un nuevo contenido dramático. Escribir al margen del negocio empresarial da esa libertad. En realidad, se trata más bien de una recuperación, pues fueron muchos los autores españoles que, tras las vanguardias históricas, frecuentaron este formato con contenidos dramáticos, poéticos o políticos, cuando no de agitación. Pero con la desecación de nuestra vida cultural a consecuencia de la dictadura que sufrió el país, la literatura dramática queda constreñida en los formatos convencionales de la cartelera, y es necesaria la segunda vanguardia, de la que Beckett es creador fundamental, para que se recuperen los aires de libertad.

La incomunicación como herramienta de comunicación dejó igualmente su huella en nuestra dramaturgia, aunque aquí estas “deudas” se le reconocen sobre todo a través del teatro de Pinter, en el que esta estrategia es más evidente. Claro que los diálogos intencionadamente autistas que esta influencia ha generado no pueden ser la fórmula para comunicarlo todo; de ahí que con frecuencia sólo sirven para no comunicar nada, y es que, en mi opinión, la imposibilidad de comunicar puede ser una fatalidad –es una fatalidad-, pero nunca un objetivo.

Por último, conviene señalar la importancia de sus acotaciones como elementos esenciales del drama. Un referente fundamental en estos tiempos en los que la osadía de algunos directores de escena reclama para sí el monopolio de las acciones (hay quien llegó a decir que se sentía ofendido cuando un texto tenía didascalias). Con el teatro de Beckett queda meridianamente claro que un autor no es un proveedor de palabras, sino un creador de estrategias. O si no, ¿cómo entender *Acto sin palabras I* y *Acto sin palabras II*? También su dramaturgia de la acción señala nuevos caminos.

Son muchas, pues, las vías que se abren a partir del teatro de Beckett. Algunas transitadas en exceso y otras aún por explorar. En cualquier caso, lo cierto es que el teatro español se favorece de la huella que Beckett dejó en sus creadores y que, en mi opinión, no reside tanto en las cuestiones estilísticas

antes aludidas como en la asunción de una actitud de autenticidad y compromiso con la expresión escénica en su globalidad.

ANEXO:

OBRAS REPRESENTADAS EN LA MUESTRA

La dernière bande (*La última cinta*). Sala Fernando de Rojas.

Interpretada por: PIERRE CHABERT

Iluminación: GENEVIEVE SOUBIROU

Producción: CÍA. RENAUD-BARRAULT

Dirección: SAMUEL BECKETT

Nana – Impromptu d’Ohio – Catastrophe (*Berceuse – Impromptu de Ohio – Catástrofe*). Sala de Columnas.

Interpretada por: MAITE BRIK, FRANCISCO VIDAL, JOSÉ LIFANTE y LUIS ARAUJO

Escenografía y vestuario: JEAN HERBIN y PIERRE DIDELOT

Iluminación: GENEVIEVE SOUBIROU

Producción: TEATROS DEL CÍRCULO

Textos en castellano: MARÍA ANTONIA RODRÍGUEZ-GAGO

Dirección: PIERRE CHABERT

Come and go (*Vaivén*). Sala Minerva.

Interpretada por: CONCHA GREGORI, ISABEL NAVARRO y CHELO PARDO

Producción: TEATROS DEL CÍRCULO

Traducción y dirección: ÁNGEL FACIO

Oh les beaux tours (*Qué hermosos días*). Sala Fernando de Rojas.

Interpretada por: ROSA NOVELL y LUIS MIGUEL CLIMENT

Música: LORENC BALSACH

Producción: ROSA NOVELL

Traducción y dirección: JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Acts without words I y II (*Actos sin palabras I y II*). Sala de Columnas.

Interpretada por:

(I): JULIO CASTRONUOVO

(II): MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ y CARLOS ZABALETA

Música:

(I): HAYDEE GERARDO

(II): FERNANDO PALACIOS

Dirección: JULIO CASTRONUOVO

Premier amour (*Primer amor*). Sala Fernando de Rojas.

Interpretada por: LUIS MIGUEL CLIMENT

Producción: TEATRO FRONTERIZO

Dramaturgia: JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Dirección: JOSÉ SANCHIS y FERNANDO GRIFELL

Company (*Compañía*). Sala Fernando de Rojas.

Interpretada por: ALAN MANDELL

Producción: LOS ANGELES ACTOR'S THEATRE
Dramaturgia: SAMUEL BECKETT, PIERRE CHABERT y STANLEY GONTARSKI
Dirección: STANLEY GONTARSKI

CICLO DE VÍDEOS

Shades: Ghost trio

Realización: DONALD MCWINNIE
Con RONALD PICKUP

... But the clouds...

Realización: DONALD MCWINNIE
Con DONALD PICKUP y BILLIE WHITELAW

Not I (Pas moi)

Realización: ANTHONY PAGE
Con BILLIE WHITELAW

Eh Joe

Realización: DAVID RAYNOR CLARK
Con PATRICK MAGGE y ELVI HALE

Tous ceux qui tombent

Realización: MICHEL MITRANI
Con ALICE SAPRITCH, GUY TRÉJAN, CHRISTIAN MARÍN, PIERRE PALAU,
HUBERT DESCHAMPS

Dis Joe

Realización: MICHEL MITRANI
Con JEAN-LOUIS BARRAULT y MADELEINE RENAUD

Oh les beaux jours

Realización: PIERRE BUREAU
Con ROGER BLIN, LUDOVIC JANVIER, GENEVIÉVE SERRAU y MICHEL MITRANI

Film

Realización: ALAN SCHEIDER
Con BUSTER KEATON

Quadrat i el il

Realización: SAMUEL BECKETT

Shatten (Geiser trio / ...Nur noch gewolk)

Realización: SAMUEL BECKETT

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1.- y 2.- Entrada a la exposición “Samuel Beckett”. (Foto: Enrique Castellano).

3.- Maite Brik en *Nana*. (Foto: Enrique Castellano).

4.- Rosa Novell en *Qué hermosos días*. (Foto: Enrique Castellano).

5.- Luis Miguel Climent en *Primer amor*. (Foto: Enrique Castellano).

6.- Nota manuscrita de Samuel Beckett: “Recibo hoy, en el campo, su emotiva carta. Daría mucho por poder unirme a ustedes en este momento en que tanto honran mi trabajo. Por desgracia, como habrá adivinado usted, no me será posible; salvo en el pensamiento y de todo corazón. Muchísimas gracias a todos ustedes. Muy cordialmente. Samuel Beckett”.