

La utopía teatral que enfrentó la dictadura

La invención del paraíso. El Living Theatre y el arte de la osadía

CARLOS GRANÉS

Taurus, Madrid, 2015, 267 págs.

EL LIVING Theatre fue una compañía de teatro de finales de los años sesenta y principios de los setenta cuyo núcleo estaba compuesto por dos personas, Judith Malina y Julian Beck. Alrededor de ellos giraban actores y actrices deseosos de experimentar con arte, política y vida. Seducidos por la idea del anarquismo como propulsor del cambio social y apertrechados ideológicamente con las libertades de la comuna, las drogas y el sexo libre, fue probablemente una de las tantas agrupaciones –teatrales, musicales, plásticas– de aquella época que pregonaron innovación estética al tiempo que denunciaron la sociedad y el entramado político y económico. Aunque oficialmente el grupo desapareció a mediados de los ochenta, su momento álgido, que se recoge y analiza en este ensayo de Carlos Granés (Bogotá, 1975), sucedió entre 1969 y 1971. El autor resalta dos obras: *Paradise Now* y *El legado de Caín* que, polémica aparte, fueron poco representadas en escenarios de segunda categoría. ¿Por qué entonces merece la pena hablar del Living Theatre y sus dos directores fundadores? Granés se hace la misma pregunta y, con fascinación por la profundidad de unas obras que parecen no haber trascendido, la responde desde el comienzo, como planteamiento de su tesis, que luego se abocará a demostrar:

Puede que mucho de lo que Judith y Julián hicieron y dijeron suene anacrónico, incluso ingenuo y ridículo, al oído contemporáneo, pero la densidad de su compromiso con ellos mismos –con sus deseos, ideas e ideales– es un ejemplo del tipo de fe absoluta en el arte que empezó a desaparecer con el triunfo de la cultura pop, mucho más comercial, frívola y entretenida. [pág. 26]

Escrito con un estilo de crónica basada sobre todo en la vida de Judith, de quien Granés explora sus diarios como

fuentes de información, y con grandes incisos de digresión que abarcan fenómenos artísticos paralelos a la propuesta de Living Theatre (de los que resultan muy interesantes, por ejemplo, los dedicados a Warhol y a Dalí), el libro avanza hacia la comprobación de esa idea central: el artista que no se vende existió.

Lleno de nombres conocidos (Pollock, Jim Morrison, Cage, Chomsky, en Estados Unidos; y Veloso o Buarque, en Brasil) que pululaban por los bares y la noche para permearse unos a otros, los protagonistas del libro intercambian y contagian ideas de arte de vanguardia y de políticas revolucionarias, muchas veces superficiales y quizás no aglutinantes en lo social y colectivo, pero sí en cuanto a la voluntad de una liberación individual. Renacen viejas ideas (Antonin Artaud) que encontraban proyecciones más de una década después, de un continente a otro, como sucedió con las obras de Malina y Beck. Ahora bien, a pesar de que los resultados en Google y Youtube no son despreciables, ¿por qué el Living Theatre no tiene el reconocimiento de los *Happening* de Cage o del movimiento Fluxus, que son materia continua de museos y artistas contemporáneos (o que incluso tienen su propio museo, como el de Wolf Vostel)?

Granés desgrana, siguiendo un orden cronológico, las razones por las que no alcanzaron un lugar en el podio contemporáneo. Negados por principio a actuar en los teatros de Broadway, el Living Theatre hizo la gira de *Paradise Now* sobre todo en escenarios universitarios, arrastrando a una treintena de actores y a nueve niños, hijos de algunos miembros de la compañía, en autobús por Norteamérica, siempre al borde del colapso económico. A falta de una crítica favorable a la obra, los escándalos y arrestos ayudaban en taquilla. Era la época de las reivindicaciones afroamericanas, pacifistas, homosexuales y estudiantiles. “No hay manera de hacer la revolución dando saltos en un escenario”, cita Granés que les dijo una chica de Yale [pág. 65]. Se vivía la lucha por los derechos civiles y contra la guerra de Vietnam, en un ambiente como el retratado en la película *The Strawberry Statement* (*Las fresas de la amargura*, Stuart Hagmann, 1970), donde el anarquismo pacifista

del grupo contrastaba con la posición beligerante de un público potencial e incluso de sus amigos cercanos. Además, la pieza teatral, un performance sin guión y de varias horas de duración, tenía una intención revolucionaria: “salir a la calle y llevar lo aprendido en el teatro a la vida cotidiana. Había que empezar de cero, cambiar la vida para cambiar el mundo” [pág. 61].

Otra razón del fracaso era la misma obra, que se estrenó por primera vez en julio de 1968, que Granés describe con alta dosis crítica basado en las imágenes que se filmaron de la gira estadounidense.

No es fácil describir lo que ocurría en los teatros cuando empezaba la acción... El resultado era soporífero... Más parecía una ceremonia de iniciación colectiva... Las frases se sucedían unas a otras con creciente patetismo... El reto de los actores era no ceder a las reacciones del público... Eran Julián, Judith y sus actores tratando de invocar al indio que reverberaba en el alma del civilizado... Unos se tiraban al suelo, otros se contorsionaban en extrañas posiciones. [págs. 49-52]

Ocho actos inspirados en distintas teorías, donde los actores vestidos con taparrabos y las actrices con bikinis decían frases semiimprovisadas, hasta llegar al clímax en el “rito del acoplamiento universal”, donde el público se unía a los actores, en su mayoría masculinos, en el suelo del escenario para manosearse. La obra de teatro no pretendía ganar simpatizantes para la causa, sino conversos [pág. 101]. La desilusión bajó el telón treintitantas funciones después. La caída comienza en Berkeley [págs. 119-120] y termina en Los Ángeles [pág. 122].

“¿Qué fue *Paradise Now* después de todo?”, se pregunta Granés y responde con una hipérbole: “Fue la última performance moderna” [pág. 126]. Hasta aquí el autor ha logrado desvelar una pieza de un momento álgido del arte contemporáneo con una magnífica documentación, muchos audiovisuales que no son documentales procesados por un director que impone una opinión, sino materiales brutos que ha sabido rastrear en los archivos. Sin embargo, desde la perspectiva periodística, se extraña la ausencia de

ENSAYO		RESEÑAS
<p>entrevistas y testimonios de aquellos sobrevivientes que pueden recordar y observar el fenómeno ahora, con el tamiz del tiempo. Por ejemplo, Judith Malina aún vive; pero también hubiera sido interesante escuchar las voces de otros testigos menos notables.</p> <p>Como compensación, el autor contrasta los resultados de la utopía con informes sociales y antropológicos de la época, e incide en la descripción y la crónica para transmitir que existía un código ético tras tanto rudimento: comenzar con uno mismo, vivir como se pregona, denunciar la doble moral, lo que hace que el ensayo respire un profundo respeto, algo básico para lograr este acercamiento. Así, durante la primera parte del libro, el narrador del ensayo ha guiado al lector por un territorio desconocido, con una prosa ágil, de reconstrucción vivencial indirecta, que logra la inmersión, aunque en contadas ocasiones abuse de la primera persona.</p> <p>En la segunda parte, dedicada a <i>El legado de Caín</i> viene lo mejor de la experiencia del Living Theatre, y del libro, con su incursión al Brasil sometido por la dictadura militar. Porque aquí Granés, criado en Colombia pero radicado en España desde hace varios años, contrasta la ingenuidad del “revolucionario” del primer mundo democrático, que va y viene como turista, con la labor de aquellos que luchan por los derechos fundamentales en países donde no existen garantías y viven en ellos.</p> <p>Una cosa era el festivo levantamiento juvenil de Mayo del 68, con esa toma gloriosa y simbólica del Teatro del Odéon, y otra muy distinta la lucha cultural que daban los jóvenes en países como Brasil o, más al este, Checoslovaquia, donde protestar significaba asumir un riesgo enorme. [pág. 215]</p> <p>Un Living Theatre disminuido de cinco miembros viaja con valentía a ese territorio dictatorial. Sostienen reuniones con otros artistas, fundan una especie de comuna en un pueblo minero, aprenden portugués, trabajan con la comunidad y representan sus obras, inspiradas en Sacher-Masoch, en espacios públicos. En <i>El legado de Caín</i> actúan también niños y madres de Ouro Preto. La obra incitaba a la</p>	<p>desobediencia de los niños hacia sus madres. Es su última representación en Brasil. De esta manera, la agrupación quiso librar batalla con unas armas que debían superar barreras culturales y la dinámica represiva, a la que no logró derrotar. Pero esta gesta fue un juego de niños comparada con la que ya realizaba Zé Celso, el director y productor teatral brasileño que los invitó para después arrepentirse. Granés, sin ser explícito –y esa es otra de las virtudes de este ensayo–, demuestra que esa especie de supremacismo cultural europeo y norteamericano se viene abajo una vez que cambia de contexto. El relativismo de las acciones artísticas según las circunstancias políticas y, por tanto, los riesgos al intentar una ruptura del orden es desarrollada por Granés con ejemplos actuales, como la eficacia y el valor de las activistas de Femen según el lugar donde se desnuden, pues “Al poder arbitrario no le gusta ni la libertad ni la rebeldía. Al capitalismo le fascinan. Depende de ellas” [pág. 234]. La estrategia de colar la actualidad en el ensayo es eficaz para generar pensamiento crítico en el lector.</p> <p>En Brasil, el Living Theatre no tuvo esta relevancia. Intensos pero ingenuos, decididos pero irresponsables, fueron encarcelados por los esbirros, y algunos de sus miembros, torturados. Su reclusión suscitó el apoyo de intelectuales y artistas del resto del mundo, hasta que los militares los deportaron. Su obra <i>El legado de Caín</i> puede carecer de trascendencia, sí, pero significó la reafirmación de esa sustancia artística tan difícil de hallar que sí mantuvo hasta el final el Living Theatre.</p> <p style="text-align: right;">Doménico Chiappe</p>	