

THE LIVING THEATRE

EL

LIVING

THEATRE

Terrell W. Marrs

Teatro, Historia y Política



The Living Theatre [El Teatro Vivo o Viviente] es una compañía de teatro estadounidense, creada en 1947 en la Ciudad de Nueva York. Al inicio de su historia fue liderado por sus fundadores, la actriz Judith Malina y el pintor y poeta Julian Beck.

Concebían el teatro casi como una forma de vida y los actores vivían en comunidad bajo principios libertarios. Fue una compañía teatral dedicada a la transformación de la sociedad autoritaria y de estructura jerárquica de su tiempo hacia una comunidad de expresión cooperativa e igualitaria.

Para el Living Theatre uno de sus mayores retos fue la implicación del público en sus obras, para lo que usaron diversas técnicas. Para ellos era importante trasladar sus ideales revolucionarios a las personas que acudían a sus representaciones, las cuales estaban llenas de contenido anarquista, con la intención de hacer frente a la sociedad capitalista de su tiempo, que no paraba de crecer. Según sus fundadores, el teatro no era más que un instrumento para hacer la revolución, una visión que tiene sus raíces en el *Teatro de la crueldad* de Antonin Artaud.

Terrell W. Marrs en esta tesis, analiza y nos presenta al Living Theatre, su historia y su ideología transformadoras.

Terrell W. Marris

EL LIVING THEATRE

Teatro, Historia y Política

Título original: *The Living Theatre: History, Theatrics, and Politics*

Una tesis en artes teatrales

Presentada a la Facultad de Posgrado de la Universidad Tecnológica de Texas en Cumplimiento Parcial de los Requisitos para el Título de licenciado en filosofía y letras

Mayo de 1984

Traducción y edición digital: C. Carretero



Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción

I. Historia

II. Teatro y Política

Conclusión

Apéndice: Declaración de acción del Living Theatre

Bibliografía

Agradecimientos

INTRODUCCIÓN

Las compañías de teatro han sido parte integral de la vida teatral durante siglos. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, compañías itinerantes de la *Commedia dell'arte* recorrieron Europa occidental; el Globe de William Shakespeare contaba con su propio grupo permanente de actores; Molière escribió para su propia compañía; Constantin Stanislavski y Bertolt Brecht trabajaron con sus propios grupos permanentes a principios del siglo XX.

Cada uno de estos grupos influyó en el estilo y la esencia del teatro de su época. Del mismo modo, algunos grupos teatrales de vanguardia han ejercido una gran influencia en el teatro contemporáneo en su conjunto; el Living Theatre, el Teatro Abierto, el Teatro Laboratorio Polaco de Grotowski y el Performance Group son nombres que nos vienen a la mente en este sentido. Cada uno de estos grupos

ha desarrollado métodos o técnicas que han sido adaptados o adoptados por el teatro popular del siglo XX.

Sin embargo, hay un grupo contemporáneo cuyo nombre consigue aparecer en cada análisis de los grupos teatrales de vanguardia y sus contribuciones al teatro actual en general: el Living Theatre. Una de las principales razones por las que este grupo se sitúa a la vanguardia de la innovación teatral es su larga trayectoria bajo la dirección de Julian Beck y Judith Malina.

La mayoría de los libros y artículos sobre los Becks y el Living Theatre que se publicaron a principios de la década de 1970 fueron escritos por personas estrechamente asociadas con la Compañía o que se adhirieron a sus objetivos revolucionarios, es decir, Pierre Biner (*El Living Theatre*, 1972), Renfreu Neff (*El Living Theatre*; EE. UU., 1970), Aldo Rostagno (*We, The Living Theatre*, 1970), Michael Smith (*Theatre Trip*, 1970), Richard Schechner (numerosos artículos en *The Tulane Drama Review*) y Karen Malpede Taylor (*People's Theatre in Amerika*, 1972). Muchos críticos que escribieron sobre el Living Theatre y sus producciones (particularmente en la gira estadounidense de 1968) tenían prejuicios contra cualquier intento de romper la barrera actor/público y la representación del actor de sí mismo. Walter Kerr y Eric Bentley son dos de los muchos que reaccionaron de manera tan negativa a la confrontación con el público.

Libros recientes que han abordado el teatro de vanguardia han dedicado capítulos al Living Theatre, pero no han dedicado suficiente espacio para abordar adecuadamente la larga historia y las innovaciones del grupo, por ejemplo, Theodore Shank (*American Alternative Theatre*, 1982), Christopher Innes (*Holy Theatre; Ritual and the Avant Garde*, 1981) y Arthur Sainer (*The Radical Theatre Notebook*, 1975). Encontrar información pertinente de los propios Beck es una tarea titánica; hay que filtrar montañas de ideología y retórica política y social antes de que surja algo de importancia teatral, como *La enorme desesperación* (1972) de Judith Malina y *La vida del teatro* (1972)¹ de Julian Beck. *La disertación del Living Theatre* por Jack Wright en 1968 antes del final de la gira americana del Living Theatre es de alcance limitado.

La experimentación con la vida, la política y el teatro ha sido el sello distintivo de Julian Beck y Judith Malina desde la fundación del Living Theatre. Los Beck han rechazado las comodidades y la seguridad que la mayoría de la gente busca en favor de la vida de nómadas revolucionarios. Han rechazado cualquier forma de gobierno con la creencia de que las personas deberían ser totalmente libres y que la libertad del pueblo conduciría a una sociedad más justa. Han rechazado el teatro tradicional porque lo percibían como

1 Téngase en cuenta que las notas a pie de página que hacen referencia a *La vida del teatro* no hacen referencias a páginas; la obra no está paginada y los números de sección indican la ubicación textual del material citado.

una farsa, convencidos de que la honestidad en el teatro podría generar un cambio en las personas y que quienes se transformaran podrían cambiar las estructuras políticas y, en última instancia, mejorar la vida. Beck expresó la filosofía del Living Theatre cuando afirmó: «Vida, revolución y teatro son palabras que representan un incondicional No a la sociedad actual²... La dedicación que los Beck han demostrado en su compromiso con la experimentación social y teatral es poco común en la historia del teatro.»

Aunque los Beck tuvieron conciencia política desde el inicio del Living Theatre, la integración de sus convicciones políticas y sus obras no coincidió con sus primeras producciones. Las primeras innovaciones de los Beck tuvieron una motivación teatral, pero esto pronto dio paso (debido a su obsesión por una revolución no violenta) a innovaciones con motivaciones políticas. No fue hasta *The Brig* (El calabozo), doce años después de la primera producción de la compañía, que integraron el activismo político, la experimentación social y la exploración teatral.

En el proceso de explorar los límites del teatro, el Living Theatre empleó técnicas que "comprenden un catálogo de casi todas las técnicas asociadas con el teatro alternativo en Europa y América".³ El grupo no ha sido responsable de

2 Theodore Shank, *Teatro Alternativo Americano* (Nueva York: Grove Press, Inc., 1982), pág. 3.

3 Ibid., p. 36.

todos los desarrollos de vanguardia que han influido en el teatro popular, pero el Living Theatre "exploró más de estos modos que cualquier otra compañía"⁴.

De gran importancia es la experimentación del Living Theatre con los principios de Antonin Artaud. Sin duda, las teorías de Artaud han tenido un impacto decisivo en el teatro contemporáneo. Los Beck fueron los primeros estadounidenses en leer, comprender e incorporar los principios artaudianos en su producción. Los Beck encontraron la manera de incorporar la visión abstrusa de Artaud en una forma concreta, convirtiendo lo que muchos consideraban los delirios de un loco en principios comprensibles y adaptables al teatro moderno.

El Living Theatre [El Teatro Vivo] debe tenerse en cuenta en un estudio del teatro contemporáneo principalmente debido al impacto de sus producciones revolucionarias de las décadas de 1950, 1960 y 1970. Los fundadores del Living Theatre, Julian Beck y Judith Malina, dedicaron sus vidas a la destrucción de los límites impuestos al ser humano, ya fueran políticos, sociales, religiosos o artísticos. El continuo "asalto a las barricadas" del Living Theatre inevitablemente llevó a la compañía a áreas donde el teatro nunca antes había "pisado", o, como muchos pensaban, más allá de los límites del teatro mismo. El Living Theatre permitió a los que estaban en el teatro, percibir sus límites y decidir por sí

4 Ibid.

mismos si querían llegar tan lejos como el Living Theatre o incluso traspasarlos. Es posible incluso que los límites se hayan extendido tanto que ya no sea necesario comprobar su alcance.

Para comprender cómo el Living Theatre llegó a su estado actual de innovación por motivaciones políticas, es necesario seguir el desarrollo del grupo desde los primeros días de sus mentores, Julian Beck y Judith Malina. El capítulo histórico de esta tesis establece un contexto y una perspectiva para el capítulo teatral y político. Con una perspectiva histórica de los compromisos de los Beck, es posible seguir con un sentido de continuidad su desarrollo político y teatral. El tratamiento bastante exhaustivo de las obras sin guion, *Mysteries and Smaller Pieces*, *Frankenstein* y *Paradise Now*, se ha llevado a cabo en el capítulo de historia para familiarizar al lector con las técnicas empleadas en ellas que se discutirán en la sección de teatralidad y política. El desarrollo de los aspectos teatrales y políticos del Living Theatre no siempre ha sido cronológicamente simultáneo; con frecuencia, el grupo se ha centrado en un área u otra, pero debido a la influencia de la política en el innovador y la innovación, las áreas deben considerarse juntas. El capítulo sobre teatralidad y política intenta mostrar cómo los Beck integraron sus convicciones políticas en el teatro y cómo sus innovaciones estuvieron motivadas por convicciones políticas.

La historia del Living Theatre que sigue detalla los antecedentes artísticos y políticos de sus fundadores. Se establece la historia de la participación política de los Beck y se describen obras significativas en el desarrollo de la compañía. La historia también muestra la influencia y el apoyo de la comunidad artística de vanguardia al Living Theatre.



Julian Beck y Judith Malina

Capítulo I

HISTORIA

"Sólo puedo entender mi vida como un proceso de devenir,

...tratando de desplegar pétalo a pétalo."

Julián Beck

Fondo

La historia del Living Theatre comienza en 1943 en la ciudad de Nueva York, cuando William Merchant presentó a Julian Beck a Judith Malina. Julian tenía dieciocho años y Judith diecisiete; ambos ya eran apasionados del teatro y se

unieron por intereses comunes: la pintura, la política y el teatro. Se convirtieron en compañeros inseparables. Beck le dijo a William Glover en una entrevista en 1961: «Desde que nos conocimos, fue evidente de inmediato que una pasión irresistible, una locura, se había apoderado de ambos». Malina añadió: «Estábamos obsesionados [con nuestros intereses y el uno con el otro]»⁵.

Beck nació en la ciudad de Nueva York el 31 de mayo de 1925, de padres judíos de clase media. Creció en el tranquilo entorno de Washington Heights, en el Upper West Side de Manhattan. "La familia de su padre era de Sambor, una vez parte del Imperio austrohúngaro, ahora parte de Polonia. Su madre era germano-estadounidense de primera generación"⁶. Su padre, un distribuidor de repuestos de Volkswagen, y su madre, maestra de escuela, miembro de una familia con generaciones de educadores, eran apasionados de los museos y de Broadway. De pequeño, su madre lo llevaba con cariño al Museo Metropolitano de Arte, al Museo de Arte Moderno, al Frick y al Teatro de Repertorio Cívico de Eva Le Galienne en la calle 14.

Desde que tenía cuatro años, Beck estaba fascinado y obsesionado con el teatro.

5 William Glover, "The Living Theatre," *Theatre Arts* 36 (December 1961):64.

6 Pierre Biner, *The Living Theatre* (Nueva York: Horizon Press 1972), pág. 19.

A los cuatro años, hacía funciones de circo en la sala para entretener a mi familia. A los seis, participaba en obras escolares, me llevaban a la ópera y al teatro, a una función del Metropolitan de *Hansel y Gretel*, también a *Peter Pan* y *Alicia en el País de las Maravillas* en el Civic Repertory Theatre de Le Galienne, en la calle 14. A los siete, escribía guiones como obras escolares y planeaba espectáculos para hacer en casa: *El Hombre Invisible*, cosas de brujo, obras de marionetas en la YMHA, y veía películas todos los sábados como el momento culminante de la semana, excepto durante los meses de invierno, cuando me congraciaba en una radio del barrio donde me permitían escuchar las transmisiones matinales de la ópera. Leía obras de teatro con voracidad en el instituto e iba al teatro siempre que podía. Después de vender mis bienes, mi colección de sellos, mi colección de monedas y mi microscopio, conseguí un trabajo en la universidad, cinco horas al día, para tener suficiente dinero para volver a Nueva York e ir al teatro los fines de semana.⁷

A Beck nunca le gustó la escuela. En su introducción a *The Brig*, describe cómo había sido su educación en Washington Heights como durante sus años de escuela secundaria: "engaño legal, degradación espiritual y adoctrinamiento sistemático del espíritu, proceso que se conoce como

7 Julian Beck, "How to Close a Theatre," *Tulane Drama Review* 8 (Spring 1964):180-81.

educación".⁸ Este concepto de educación finalmente resultó en que Beck terminara abruptamente su educación formal en 1942 al abandonar la clase en medio de una conferencia durante su segundo año en Yale. "Sentí que era hora de dedicarme a las cosas que eran importantes para mí: escribir y pintar."⁹

Judith Malina nació en Kiel, Alemania, el 4 de junio de 1926. Su padre, un rabino antinazi apasionado, había percibido la probabilidad del genocidio inminente ya en 1927, y en 1928, cuando Judith tenía dos años, la familia se trasladó a Estados Unidos. Su madre, una actriz que había dejado el teatro antes de casarse, puso a Judith en escena por primera vez cuando tenía dos años.¹⁰

En el verano de 1944, Beck conoció al poeta Paul Goodman en Provincetown, donde tuvo el privilegio de contemplar las obras de numerosos artistas de vanguardia (Pollock, Motherwell, Rothko, Kline y de Kooning). Esta experiencia le hizo comprender que el teatro estaba quedando atrás: estos artistas estaban «implicando una vida que el teatro desconocía, un nivel de consciencia e inconsciencia que rara vez se encontraba el escenario»¹¹. Él y Malina estaban

8 Julian Beck, "Asaltando las barricadas", en *The Brig* de Kenneth Brown (Nueva York: Hill y Wang, 1965), pág. 4.

9 Glover, "The Living Theatre", pág. 64.

10 *Living Theatre*, pág. 19.

11 Julian Beck, *La vida del teatro: la relación del artista con la lucha del*

leyendo las obras de Joyce, Pound, Lorca, Proust, Goodman, Cummings, Stein, Rilke, Cocteau y muchos otros. Se dieron cuenta de que "había algún tipo de retraso sociológico en "el desarrollo del teatro."¹²

Julian Beck, el pintor, conoció a Peggy Guggenheim en la ciudad de Nueva York en 1945. Alrededor de ella "gravitaban los miembros del movimiento Círculo Surrealista Atlantic".¹³ Además, fue a través de ella que conoció a los artistas más destacados de la época, muchos de los cuales habían huido a Nueva York desde Europa durante la guerra. Beck expuso en la galería de Peggy Guggenheim en 1945 junto con sus nuevos amigos André Breton y Marcel Duchamp (automatismo), Jackson Pollock y William Baziotes (Escuela de Nueva York). Más tarde, Beck se afilió a la Galería Leo Castelli de Nueva York.

En el otoño de 1945, Malina ganó una beca parcial para el Taller Dramático de la Escuela de Nueva York para estudiar con Erwin Piscator, "un veterano de la efervescencia teatral alemana de los años 1920 que predicaba un teatro de apasionado propósito político."¹⁴ "Ella era la estudiante más

pueblo (San Francisco: City Lights Books, 1972),

12 Ibid.

13 Biner, *Living Theatre*, pág. 20.

14 Glover, "The Living Theatre", pág. 64.

concienzuda de los asistentes"¹⁵, grabando meticulosamente las conferencias de Piscator.

Aunque la relación entre Malina y Piscator no fue la que ella hubiera deseado, él dejó una huella imborrable en ella, tanto artística como políticamente. Tras recibir el encargo de escribir un ensayo sobre Piscator para *World Theatre*, Malina escribió en su diario, posteriormente titulado *La Enorme Desesperación*:

No puedo escribir el artículo sobre Piscator solo porque tengo algo que decir. En cuanto a Piscator, nunca pude expresarme con él, y ahora no puedo expresarme sobre él. Mi respeto banaliza mi estilo. Solo quiero elogiarlo y me da miedo criticarlo. Me digo a mí misma que es para no hacerle una injusticia, pero puede que mi miedo de colegiala, sumado a mi fascinación por él, me dé miedo. No quiero disgustarlo ni enfadar a papá.¹⁶

En las notas de Malina sobre su dirección de *The Brig*, ella le da crédito a Piscator, siendo una influencia principal en su obra. Ella lo llama "un gran hombre de teatro moderno"; su respeto es tan grande que escribe: "Debo aplicar reglas más estrictas para cumplir con sus estándares".¹⁷

15 Biner, *Living Theatre*, p. 20.

16 Judith Malina, *La enorme desesperación* (Nueva York: Random House, 1972), pág. 8.

17 Judith Malina, "Dirigiendo *The Brig*", en *The Brig* de Kenneth Brown

Beck asistía a menudo a clases con Malina, aunque nunca enrollado formalmente, mientras Piscator exponía las teorías y prácticas del Teatro Épico. Entre sesiones, cada uno trabajó en diversos empleos. Beck diseñó escaparates mientras Malina trabajaba como camarera y tenía pequeños papeles en algunas obras de televisión.

Aunque Malina estaba decidida a convertirse en actriz cuando comenzó sus estudios en el Taller Dramático, sólo le tomó unas semanas bajo la dirección de Piscator para que ella se diera cuenta de que tenía tanto interés en dirigir como en ser actriz. Beck siempre había querido ser escenógrafo. En 1946, no había una alternativa viable a Broadway para una aspirante a actriz, director o diseñador. Desde 1943, Beck había comenzado a dudar de los méritos de la perspectiva artística de Broadway. Más tarde escribió:

Empecé a darme cuenta de que el teatro, tal como existía en aquel entonces, en 1943, no tenía cabida para mí. No había ningún teatro en el que pudiera trabajar que me resultara gratificante. Judith era más tenaz. Ella... Insistió en trabajar en el teatro y, si no había un lugar donde trabajar, ella crearía uno. Eso me dijo. No dudó en hacerlo; por supuesto, haríamos nuestro propio teatro.¹⁸

(Nueva York: Hill y Wang, 1965), págs. 85–86.

18 Beck, "Close Theatre ", pág. 181.

Poco a poco, su destino fue trazado por diversas fuerzas, la más importante de las cuales fue su anarquismo revolucionario. El fervor revolucionario de Beck tuvo sus etapas seminales a temprana edad. Escribió: «A los dieciséis años, con una presteza geminal pasé de buscar el refinamiento conservador y los logros a cortejar a la novia ardiente, la incandescente revolución.¹⁹

Una razón por la que Beck se sentía tan atraído por Malina era su interés común en la política revolucionaria. Muchos artistas de finales de los años cuarenta estaban desilusionados con un mundo que, en la historia reciente, había librado dos guerras mundiales. La guerra fría con Rusia estaba en sus inicios y las ondas expansivas de Hiroshima resonaban en todo el mundo. "Como una salida al aislamiento debilitante y la falta de coraje que sentía la gente, dos posibilidades revolucionarias lograron una tenue atracción: el anarquismo y el pacifismo²⁰. El celo revolucionario de Beck comenzó a convertirse en anarquismo filosófico al leer las obras de Thoreau y Ghandi, pero su anarquismo no se concretó hasta 1948, cuando Malina le entregó un artículo que cambiaría sus vidas. Beck cita el diario de Malina:

19 Beck, "Barricadas", pág. 5.

20 Karen Malpede Taylor, *People's Theatre in Amerika* (Nueva York: Especialistas/Editores de libros de teatro, 1972), pág. 207.

Me hice anarquista... al leer un solo artículo que cayó en mis manos por casualidad. El artículo de Emile Armand sobre el anarquismo individualista, escrito para la Enciclopedia Anarquista; lo supe de inmediato y se lo mostré a Julian, quien lo captó enseguida. A veces, algo que has estado sintiendo y pensando durante mucho tiempo encuentra expresión en un texto.²¹

Estos sentimientos y pensamientos se forjaron en una teoría operativa bajo la dirección de Paul Goodman y su comprensión del anarquismo filosófico y político. Esta, a su vez, se vio sostenida y alimentada por el estilo de vida del Greenwich Village y la libertad que le otorgaba a una variedad de... experiencias sexuales y sociales"²². Beck relata este período de crecimiento más adelante en su *Living Theatre*:

Hablamos de anarquismo, marxismo, mitos y métricas griegas, sueños y Freud, charlas juveniles, paseamos por el bosque junto a las montañas Pali, fuimos mucho al mar, a la belleza de la playa. Quizás nuestra comprensión más profunda: que la década de 1940 no fue la cumbre de los logros humanos, y sin embargo, en ella se encontraba, dispersa, toda la gloria que el mundo jamás

21 Beck, *Vida de teatro*, 75.

22 Richard Schechner, *Introducción a The Living Book of the Living Theatre*, ed. por Gabrielle Mazzotta (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society Ltd., 1971), sin paginar.

contendría. El problema de encontrar, ordenar y recomponer la materia, el sentimiento y el ser. Y un teatro para eso.²³

Otro incidente ocurrido en 1949 tuvo un impacto decisivo en la vida de los objetivos de los Beck. Mientras Julián y Judith caminaban en Taxco, México, un mendigo se acercó por detrás a pedirles dinero. Cuando se dieron la vuelta, vieron que el niño no tenía ojos, sólo cuencas con llagas supurantes²⁴.

Beck le dio al niño todo el cambio que tenía en el bolsillo; luego él y Judith huyeron. Intentaron huir de la vista y el recuerdo del niño ciego, pero al mismo tiempo yendo hacia él, hacia sus millones de dobles... Judith nunca abandonó la comprensión que tenía en ese momento: que nuestro trabajo debe apuntar en última instancia a erradicar su dolor, su pobreza, su enfermedad... y sus causas. Ese fue el Juramento de Taxco.²⁵

Este período catalizador en el desarrollo de los Beck se convirtió en la base sobre la que más tarde construirían su vida y su teatro.

En 1946, Beck y Malina decidieron crear su propio teatro; a principios de 1947 eligieron el nombre "The Living

23 Beck, *Vida de teatro*, 9.

24 *Ibíd.*, 82.

25 *Ibíd.*

Theatre". "Debía ser un teatro 'vivo', uno que enfatizara las obras contemporáneas y representado de tal manera que conmoviera a los espectadores."²⁶ Siguiendo la costumbre de la época, buscaron el consejo y apoyo de personas famosas²⁷. Imprimieron papelería y escribieron cartas pidiendo consejos a todas aquellas personas del teatro a quienes respetábamos²⁸. Numerosos artistas, músicos, actores, bailarines, escritores, diseñadores, poetas y directores eminentes fueron consultados, entre ellos Jean Cocteau, William Carlos Williams, Alfred Kreymborg, Aline Bernstein, E. E. Cummings, Merce Cunningham, Kenneth Rexroth y John Cage, entre otros. Pero la respuesta más importante vino de Robert Edmond Jones, quien no se limitó a dar consejos. Invitó a Beck y Malina a visitarlo. Los dos encuentros posteriores con Jones marcarían un hito en el rumbo que seguiría el Living Theatre.

Malina y Beck (con su portafolio de diseños de escenografía) fueron a ver al respetado diseñador para hablar sobre las obras que planeaban realizar. Después de escuchar a la joven pareja, ansiosa, relatar sus sueños de establecer un teatro, fue cuando Jones les dijo que su primera impresión había sido errónea: "Pensó que estaban

26 Biner, *Living Theatre*, pág. 21

27 Schechner, *Introducción al Living Theatre*.

28 Glover, "El Living theatre", pág. 64.

listos para cambiar el teatro, pensó que ya tenían las respuestas, pero ahora veía que no las tenían".

Simplemente formuló las preguntas²⁹. Jones se sintió aún más decepcionado al saber que los Beck tenían 6.000 dólares. (Beck había heredado el dinero de una tía). Les dijo:

Ojalá no tuvierais dinero, porque así podríais crear algo. Os digo que nada saldrá de los grandes teatros comerciales. No deberíais ir a ningún teatro. Deberíais tener una habitación –haz tus sets con trozos de papel, y de esa manera podrás ser capaz de conducir y encontrar algo.³⁰

Luego les ofreció su propio y amplio estudio. "Está a su disposición. Cuando queráis. Podéis empezar aquí."³¹

Beck y Malina rechazaron la oferta. No era el consejo que esperaban, ni el que realmente deseaban en ese momento. Les llevaría varios años comprender la sabiduría de su consejo.

No fue hasta cuatro años después, al no encontrar un teatro donde trabajar, que decidimos representar algunas obras en nuestra propia sala de estar y no cobrar ni gastar

29 Biner, *Living Theatre*, pág. 24.

30 Glover, "The Living Theatre", pág. 64.

31 Biner, *Living Theatre*, pág. 24.

un céntimo. Funcionó, dijo... [Jones] tenía razón. Pero no lo habíamos entendido del todo.³²

El consejo de Jones posteriormente marcó el rumbo futuro del Living Theatre y los orientó en su búsqueda por establecer un teatro vivo.

Con la herencia de Beck la joven pareja formó el Living Theatre Productions, Inc., en 1947. Su manifiesto decía:

No hay una forma definitiva de representar una obra... que guste a todos. Solo podemos esperar que nuestro público comprenda y disfrute nuestro propósito, que es animar al poeta moderno a escribir para el teatro.³³

El primer teatro del Living Theatre, un sótano alquilado en la calle Wooster, fue una sombra de lo que vendría. Apenas comenzaron los ensayos para su repertorio de dramas Noh japoneses traducidos por Ezra Pound, milagros medievales, la *Sonata de los Espectros* de Strindberg y obras de Ibsen, la policía cerró el teatro, creyendo que era la fachada de un burdel. Un Beck angustiado escribió a Pound, y el anciano poeta respondió: "¿De qué otra manera podría un estudiante de secundaria... mantenerse en Nueva York?"³⁴ El

32 Beck, *Vida de teatro*, 9.

33 Schechner, *Introducción al libro vivo*.

34 Beck, "Barricadas", pág. 20.

teatro debía funcionar con suscripciones (ya habían vendido sesenta), pero el teatro de la calle Wooster nunca abrió.

En octubre de 1948, Julian Beck y Judith Malina se casaron.

Beck escribe: "No me gusta trabajar solo, adoro la colaboración, unirme a alguien y hacer algo; mucho más gratificante que trabajar solo. Judith... Si yo soy una brújula, ella es el Norte."³⁵

De 1948 a 1951, el Living Theatre estuvo ubicado en el 789 de West End Avenue, el apartamento de los Beck. La sala se utilizaba para reuniones, charlas y lecturas, una práctica que posteriormente florecería en teatros de alquiler. La primera función del Living Theatre se realizó en la sala de los Beck el 15 de agosto de 1951 e incluyó cuatro obras cortas:

Chistes Infantiles de Paul Goodman, *Damas de una Voz* de Gertrude Stein, *El que Dice Sí* y *El que Dice No* de Bertolt Brecht, y *El Diálogo del Maniquí* y *el Joven* de Federico García Lorca. El programa se representó para público invitado (veinte por función) durante tres semanas. El programa, aunque a años luz de los intentos de los Beck de los años sesenta, marcó claramente el rumbo que tomaría posteriormente el Living Theatre: anarquismo, improvisación y experimentación con el lenguaje.

35 Ibid., págs. 5–6.

El Teatro Cherry Lane

En marzo de 1951, Richard Gerson pidió a los Beck que pusieran en escena su obra, *El decimotercer dios*, una obra basada en la vida de Alejandro Magno, en el Teatro Cherry Lane. Les dio suficiente dinero para una temporada de dos semanas. Malina hizo su debut como directora e interpretó a la protagonista femenina (la esposa de Alejandro); Beck diseñó y confeccionó los decorados y el vestuario. En julio de 1951, un mes antes del estreno de un conjunto de cuatro obras de un acto en el apartamento de los Beck, estos firmaron un contrato de arrendamiento por un año en el Teatro Cherry Lane por una renta anual de 4100 dólares. El 2 de diciembre de 1951, el Living Theatre, constituido bajo un estatuto de Nueva York para el establecimiento de organizaciones sin fines de lucro, hizo su debut en el West End con la obra de Gertrude Stein de 1938, *El doctor Fausto enciende las luces*. *El Fausto* de Stein es una versión moderna de la leyenda de Fausto que trata sobre el conflicto del bien y el mal. Tras el estreno de la primera producción del Living Theatre, William Carlos Williams les escribió una carta: "Estoy caminando en un sueño, después de lo que vi y escuché en su Teatro Cherry Lane la pasada noche... Está tan

por encima del nivel del teatro comercial que tiemblo al pensar que puede desvanecerse y desaparecer.³⁶

Tan solo veintiocho días después del estreno de *Fausto*, se estrenó una producción fallida de la obra en verso de Kenneth Rexroth, *Más allá de las montañas*. La obra es la adaptación de Rexroth de *La Orestíada* y utiliza elementos del teatro griego, japonés y chino. Beck, bajo su dirección, intentó incorporar elementos formales para apoyar la forma en verso.

Utilizamos todo tipo de artificios, máscaras, danzas, como en las obras de Noh, [Tei Ko coreografió danzas Noh con música compuesta especialmente] para expresar los clímax inexpresables, iluminación suntuosa, trajes sencillos, todos negros, blancos y dorados, grandes cuadrados de tela atados con cuerdas. Recitamos con claridad los versos barrocos de Rexroth e intentamos una especie de discurso musical, quizá demasiado Schuman y no lo suficiente Cage.³⁷

El 2 de marzo de 1952, el Living Theatre se inauguró con su primer éxito de crítica, *Una Noche de Teatro Bohemio*, que incluía *El Deseo Atrapado por la Cola* de Picasso, *Voces de Dama* de Stein y *Sweeney Agonistes* de T. S. Eliot. Off-Broadway (el Fuera de Broadway) apenas comenzaba a

36 Schechner, *Introducción al Living Theatre*.

37 Beck, "Barricadas", pág. 13.

atraer la atención de la crítica y el público; así, los Beck se alimentaron del éxito y cumplieron un sueño: establecer un sistema de repertorio, alternando *Faustina* de Paul Goodman con las demás obras.

La obra de Goodman, la adaptación moderna en verso de una leyenda romana, trata sobre Faustina, la esposa del emperador Marco Aurelio. La producción de *Faustina* del Living Theatre, diseñada por Beck, contaba con una escenografía simbólica que representaba varios órganos del cuerpo (corazón, hígado, etc.). La actriz que interpretaba a Faustina rompió con los límites de la obra al final y se acercó al público diciendo: «Hemos representado una escena brutal, el asesinato ritual de un hombre joven y apuesto; me he bañado en su... sangre, y si fuerais un público digno, habrías saltado al escenario y detenido la acción.»³⁸

El último espectáculo del Living Theatre en Cherry Lane consistió en *Ubú rey* de Alfred Jarry y *Los Héroe*s de John Ashbury. Los Beck no habían planeado que estas funciones fueran la última del cartel. Tras tres funciones, el Departamento de Bomberos de la Ciudad de Nueva York ordenó el cierre del teatro por una infracción de las normas de seguridad. Los Beck creían que el cierre se debía a razones distintas a las infracciones de las normas contra incendios. Se rumoreaba que, tras ver *Ubu*, el propietario los denunció

38 Ibid.

a los bomberos por usar repetidamente la palabra "mierda". Los Beck se quedaron sin teatro.

Cherry Lane marcó un período evolutivo importante en el Desarrollo del Living Theatre. "En Cherry Lane hicimos nuestras primeras declaraciones..."³⁹ Ninguna de las obras se había desviado de la búsqueda de los Beck de un teatro vivo: un teatro para la poesía, un teatro que fomentara nuevas obras y un teatro que retratara la vida con honestidad. El sueño de un teatro de repertorio se hizo realidad en Cherry Lane. Además, las reuniones de lectura y debate que habían comenzado en la sala de estar de los Beck se formalizaron en la reunión de los lunes por la noche. Artistas y escritores de todos los géneros se reunían en el teatro para leer y debatir sus obras en curso, incluyendo figuras tan notables como John Cage y Dylan Thomas.

Broadway el Teatro de la calle 100 (El Estudio)

Pasaron casi dos años antes de que los Beck encontraran un lugar adecuado para restablecer el Living Theatre. Durante su paréntesis de dos años, trabajaron en diversos

39 Beck, "Barricadas", pág. 14.

empleos, intentando ahorrar dinero para poder abrir otro teatro. El lugar que finalmente eligieron no fue un teatro, sino un loft económico (90 dólares al mes) en un tercer piso, en la calle 100 de Broadway. Recogiendo madera de casas demolidas del barrio, reconstruyeron un telón con el vestuario de *Ubu Roi*. Amueblando el escenario con trastos viejos y reuniendo sillas de toda la ciudad, se creó un teatro. "The Studio", como se conoció al loft, les ofrecía un lugar para ensayar y trabajar; les daba la libertad de trabajar en una producción hasta que la consideraran lista para el público. El Living Theatre estaba haciendo lo que Robert Edmond Jones les había sugerido: crear teatro fuera de un teatro establecido.

La primera producción del estudio fue *La edad de la ansiedad*, de WH Auden, que se estrenó el 18 de marzo de 1954. La producción, que había estado en ensayo durante más de un año, se presentó ante audiencias pequeñas, a pesar de que incorporaba una banda sonora dodecafónica de Jackson McLowe y tenía a James Agee en el papel del locutor de radio.

Tras la producción de Auden vinieron dos obras en prosa: *La sonata del fantasma* de Strindberg, seguida tres meses después por *Orfeo* de Jean Cocteau. Si bien ambas producciones fueron consideradas exitosas en su momento por los Beck, más tarde las considerarían "experimentos frágiles". Sin embargo, ambas obras hicieron que los Beck se dieran cuenta del "misterio mágico, de hecho, la cualidad

surrealista... cercana al horror... que [las obras] produjeron..." "Algo inquietante le sucede al cuerpo del espectador mientras mira"⁴⁰. Estas mismas cualidades reaparecerían en muchas de las obras maduras del Living Theatre, especialmente en *Frankenstein*.

El Rey Idiota, una sombría obra moral escrita en verso por Claude Fredericks, tuvo una breve temporada tras su estreno en diciembre de 1954, seguida de "Esta noche improvisamos", la obra de Pirandello, que utilizaba la técnica de la obra dentro de la obra, se representó ininterrumpidamente con lleno total durante cuatro meses.

Phedre, que se inauguró en mayo de 1955, fue la siguiente producción del Living Theatre: su primera representación de una obra escrita antes de finales del siglo XIX o principios del XX. Beck y Malina utilizaron su propia traducción para la producción, que "fue la primera representación en inglés de la tragedia de Racine en un escenario profesional en Nueva York."⁴¹ Para la producción de este clásico, los Beck invitaron a Richard Edelman (quien también dirigió *El Rey Idiota*) para dirigir.⁴² La obra, representada con mucha formalidad en un escenario completamente blanco, fue comparada con una

40 Beck, "Barricadas", pág. 21.

41 Biner, *Living Theatre*, pág. 36.

42 Excluyendo las creaciones colectivas de años posteriores, *Phedre* y *The Idiot King* son las únicas dos producciones dirigidas por alguien que no fueran los Becks.

obra abstracta que era similar a un Ballet japonés según algunos críticos.⁴³ La temporada tuvo que prorrogarse dos veces.

La última obra representada en el loft de la calle 100 y Broadway fue *El joven discípulo* de Paul Goodman. Esta obra mitad verso, mitad prosa, de Goodman, una adaptación del Evangelio según San Marcos, trata sobre la búsqueda de la sabiduría y los problemas que conlleva. La obra, coreografiada por Merce Cunningham, impactó al público:

Estaban disgustados, ofendidos, molestos, aterrorizados, asombrados y emocionados. Había una escena en la que un personaje vomita, y otra en la que alguien se arrastra a gatas en la oscuridad haciendo ruidos nocturnos, extraños chirridos y gorjeos roncos, y el público entró en pánico, y algo estaba sucediendo que nos susurraba que era importante.⁴⁴

El Joven Discípulo, lleno de presentimientos del *Teatro de la Crueldad*, sentó las bases para el descubrimiento de Artaud por parte de los Beck en el verano de 1958.

De nuevo, su teatro fue cerrado. En noviembre de 1955, apenas un mes después del estreno de *El Joven Discípulo*, el Departamento de Edificios de la Ciudad de Nueva York decretó que El Estudio, donde se agolpaban sesenta

43 Biner, *Living Theatre*, pág. 37.

44 Beck, "Barricadas", pág. 24.

espectadores cada noche, excedía los límites de seguridad. Si el teatro permanecía abierto, no podrían permitir más de dieciocho espectadores por función. Antes de cerrar, el grupo presentó una lectura de "Muchos Amores" de William Carlos Williams. La obra estaba programada para su representación, pero las restricciones impuestas al teatro lo impidieron.

En la esquina de la calle 100 y Broadway, el Living Theatre había tenido una situación ideal. Estaban fuera del control del dinero: no había publicidad, ni salarios regulares, ni cobro de entrada, solo una contribución voluntaria que solía ser generosa. "En la calle 100... nos propusimos desarrollar nuestro oficio."⁴⁵ El resultado fue una belleza nacida de la creatividad en lugar de entornos costosos y lujosos y la capacidad de lograr un gran impacto con muy poco. Esta experiencia fue invaluable posteriormente para la compañía en Europa.

El Teatro de la calle 14

Al quedarse nuevamente sin teatro, los Beck decidieron que era hora de expandirse.

45 Ibid., pág. 17.

Querían llegar a un público más amplio e implementar un repertorio permanente con una escuela de teatro. Tales logros requerirían un espacio considerable, algo difícil de conseguir en la ciudad de Nueva York a un precio que considerasen asequible. Encontrar y amueblar un nuevo local les llevó casi dos años. Durante la búsqueda de un teatro, los Beck pasaron treinta días en la cárcel por negarse a participar en un simulacro de Defensa Civil. Fue también durante este período que Mary Caroline Richards les envió una copia de su traducción de *El teatro y su doble* de Antonin Artaud. «Lo abrimos [el libro], leímos una línea y lo leímos rápidamente de principio a fin, y luego otra vez y otra vez.»⁴⁶ En el libro, "vislumbraron un teatro cuya poesía era activa y agresiva y que era la idea de un hombre encerrado en un manicomio."⁴⁷ El libro de Artaud estimuló su desarrollo artístico; se volvieron radicales y vieron "el futuro del teatro... no en la literatura sino en la acción."⁴⁸ El impacto de la influencia de Artaud todavía se puede ver en el trabajo del Living Theatre hoy día.

En junio de 1957, los Beck localizaron un gran edificio abandonado de grandes almacenes. En octubre, se firmó el contrato de arrendamiento, pero no pudieron comenzar su teatro tan rápido como deseaban. Tardaron cinco meses en

46 Ibid., pág. 24.

47 Taylor, América, pág. 209.

48 Schechner, Introducción al Living Theatre.

obtener el permiso de las autoridades para sus planes y otros siete meses en terminar la remodelación.

Los planos para su nuevo teatro, elaborados por Beck bajo la dirección de Paul Williams, un reconocido arquitecto, preveían un teatro de 152 butacas con vestíbulo en la segunda planta; camerinos para treinta actores, oficinas, estudios de ensayo y aulas en la tercera; y en la cuarta plantas, almacén para vestuario y escenografía. El escenario no tenía límites definidos, solo un espacio para decorados a un lado. Los planos no se entregaron a un contratista; toda la remodelación fue realizada por voluntarios. Actores, diseñadores, artistas, escritores –cien de ellos, la mayoría de ellos reconocidos– se unieron y construyeron el teatro. «Un distinguido arquitecto declaró posteriormente que se habrían necesitado profesionales y... "Diez veces más tiempo para lograr resultados menores a cuarenta veces el costo."⁴⁹

Los Beck intentaban construir un teatro "en el que el espectador es un soñador y del que emerge recordándolo con parcial comprensión."⁵⁰ Esta idea explica el extraño plan de diseño interior (para 1958).

El vestíbulo estaba pintado de colores brillantes, con la pared de ladrillo a la vista, como las paredes de un patio,

49 Biner, *Living Theatre*, pág. 39.

50 Beck, "Barricades," p. 30,

el techo pintado de azul cielo, una fuente [esculpida por David Weinrib] que echaba agua como en una plaza pública, y quioscos en el centro, uno para café, otro para libros. El vestíbulo, una sala grande e irregular con bancos donde el público y los actores podían reunirse y charlar durante el intermedio, era la sala de día. El teatro estaba pintado de negro, con franjas cada vez más estrechas que convergían hacia el escenario, concentrando la atención, como si uno estuviera dentro de una Kodak antigua, mirando a través de la lente, como el ojo del soñador en una habitación oscura. Los asientos estaban pintados en gris brumoso, lavanda y arena, con números de circo de gran tamaño en naranja brillante, limón y magenta; todo esto fue un intento de Williams de ayudarnos a lograr una atmósfera para los soñadores y su despertar cuando salieran al vestíbulo.⁵¹

El 13 de enero de 1959, el Teatro de la Calle 14 se inauguró con "Muchos amores" de William Carlos Williams. La obra, que los Beck habían querido representar desde sus días en Cherry Lane, utilizaba el tema del teatro dentro del teatro y ha sido descrita como un "Pirandello para pobres".⁵² *Muchos Amores* se compone de tres cuentos en verso que presentan diversos tipos de amor y están unificados en prosa

51 Ibid., p. 31.

52 Charles L. Mee, Jr., "The Beck's Living Theatre," *Tulane Drama Review* 7 (Winter 1962): 197.

por la producción de los relatos realizada por un joven dramaturgo.

El Living Theatre eligió *Muchos Amores* para inaugurar la 14.ª edición del Street Theatre porque «era un buen riesgo... y como tantas de las obras en las que trabajamos, era un palimpsesto, con múltiples capas de significado, como el mundo, sin una sola historia, sino todas sucediendo al mismo tiempo, hablando de cosas elevadas e inalcanzables».

Tras su cancelación temporal, *Muchos Amores* pasó a formar parte del repertorio del Living Theatre.

También fue una de las obras presentadas en Europa durante la gira del Living Theatre de 1961.

Otra obra en verso, *La cueva de Macpelah*, de Paul Goodman, se estrenó el 30 de junio de 1959. La obra se basa en la historia bíblica de Abraham y está ambientada con un estilo épico. A pesar de la música de Ned Rorem y la coreografía de Merce Cunningham, la obra tuvo una de las temporadas más cortas de cualquier obra del Living Theatre: solo siete funciones. El rechazo del público y la constatación de los Beck de que no habían encontrado un estilo para la obra la clausuraron.⁵³

53 Biner, Living Theatre, p. 45.

La conexión

En la primavera de 1958, Jack Gelber, un joven dramaturgo de Chicago, llevó personalmente un guión a los Beck porque "no podía permitirse el lujo del franqueo."⁵⁴ Tras leer algunos pasajes al azar, Beck le presentó la obra a Malina y le dijo que tenían que hacerla. La producción resultante, *The Connection*, catapultó al Living Theatre a la fama internacional. La obra brindó a los Beck la oportunidad perfecta para aplicar sus principios artaudianos. Las teorías de Artaud les brindaron la guía necesaria para crear el clásico del teatro contemporáneo; fusionando su estilo y filosofía únicos en una obra.

La Conexión trata sobre un grupo de drogadictos que esperan su dosis. Han sido reunidos por un autor, director y productor que está presente con dos camarógrafos y cree que podrá hacer una película impactante. Los drogadictos esperan a que Cowboy, su camello, aparezca con la "base" para poder empezar. Entre los adictos hay cuatro músicos de jazz que intercalan su música con los diálogos. Cowboy llega y distribuye la heroína. Uno de los drogadictos, Leach, se inyecta, sufre una sobredosis y comienza a convulsionar. (Durante la obra, más de cincuenta hombres del público se desmayaron durante esta escena). El director y uno de los

54 Ibid., p. 46.

camarógrafos deciden probar la droga para familiarizarse con la realidad de los drogadictos. La obra termina con el elenco cuestionando al público, miembros sobre el tipo de solución que necesitan y con la interpretación de un disco de Charlie Parker.

La obra avanza como una pieza de jazz que nunca concluye.

Para Judith, la obra oscila como un péndulo entre dos fuerzas liberadoras: el jazz y las drogas. De hecho, fue concebida como secuencias de monólogos y fragmentos de jazz... "La música... no pretendía ser un acompañamiento, sino una de las polaridades. Aunque los músicos de jazz suelen consumir drogas, el jazz es a la vez resultado de la droga y una droga superior".⁵⁵

El tema de la obra y la falta de una estructura teatral bien definida molestaron a los críticos periodísticos y, como resultado, criticaron duramente el programa, con uno de ellos calificando la obra como "una mezcla de porquería"⁵⁶. La mala publicidad de las críticas, hicieron que fuera difícil atraer público a la representación. De hecho, lo único que la mantuvo en marcha fue el hecho de que estaba alternando el repertorio con los populares *Many Loves*. No fue hasta que Kenneth Tynan, del *New Yorker*, calificó la obra como "la primera realmente interesante" de las nuevas

55 Ibid., pág. 47.

56 Louis Calta, "Conexión ofrecida aquí en estreno", *New York Times*, 16 de julio de 1959, pág. 30.

obras que han aparecido Fuera de Broadway en mucho tiempo"⁵⁷, y Henry Hewes del *Saturday Review* se refirió a ella como "la nueva obra estadounidense más emocionante" y "La mejor obra que se ha producido Fuera de Broadway desde la guerra"⁵⁸, que la obra empezó a atraer al público y se convirtió en la más popular del repertorio del Living Theatre hasta *The Brig*.

Con el deseo de ampliar su repertorio y sin nuevas producciones planeadas, el Living Theatre decidió revivir "Tonight We Improvise" (Esta noche improvisamos) y presentarlo junto con "The Connection" y "Many Loves". Fue durante la presentación de estas tres obras que el Living Theatre recibió tres premios "Obies" de *The Village Voice* (uno a la mejor dirección, otro a la mejor obra nueva y un tercero a la mejor interpretación del año). También ganó el "Premio Page One" del *Newspaper Guild*.

La doncella casada, de Jackson MacLow y la adaptación de Ezra Pound de *Las mujeres de Traquis* de Sófocles, se estrenaron el 22 de junio de 1960 bajo el nombre de *Teatro del Azar*. *La doncella casada*, con música de John Cage, anarquista como ellos, se basó en *El libro de los cambios* (adaptado del I Ching). Un lanzador de dados determinaba la

57 Kenneth Tynan, "Off Broadway: Drogas en el mercado", *New Yorker* (10 de octubre de 1959): pág. 126.

58 S. Henry Hewes, "Milagro en la calle Catorce", *Saturday Review* (26 de septiembre de 1959): pág. 27.

trama de la obra lanzando dados. Había actividades planificadas para cada número. Por ejemplo, si el lanzador de dados sacaba un siete, extraía una carta del paquete de acción y se la entregaba al actor que iba a hablar a continuación. Si salía un cinco, se apagaba la música. Las teorías de indeterminación y azar de Cage, utilizadas en la obra, permitieron a los actores una gran libertad para la improvisación.

Cada función era diferente a la anterior, y la producción fue un fracaso rotundo. Insistimos en mantener la obra en repertorio durante casi un año, representándola generalmente solo una vez por semana, normalmente ante no más de diez o veinte personas. No era arrogancia, sino la obstinada convicción de nosotros, la compañía de que necesitábamos la obra, de que tenía algo que enseñarnos si pudiéramos perseverar.⁵⁹

Mujeres de Traquis, la obra que acompañaba a *Doncella casada*, también fue un rotundo fracaso. Beck comentó más tarde: «Me he perdido dos veces una obra». Eran *Más Allá de las Montañas y Mujeres de Traquis*.⁶⁰ Esta representación fue incluida en el programa del *Teatro del Azar* debido al papel que juega el destino (o el azar) en la muerte de Hércules.

59 Beck, "Barricades," p. 29.

60 Glover, "El living theatre", pág. 63.

Stefan Brecht, hijo de Bertolt Brecht, vivía en Nueva York por aquel entonces como escritor y filósofo. Había visto "Esta noche improvisamos" y "La conexión" y sugirió la obra de teatro de su padre, "En la jungla de las ciudades", como la siguiente producción de los Beck. Ambientada en Chicago durante la época de los gánsteres, la obra retrata la encarnizada batalla entre Shlink, un comerciante de madera, y George Garga, un bibliotecario.

La obra contó con una nutrida asistencia de público que conocía a Brecht a través de *La ópera de los tres centavos* y la producción de *Galileo* de Charles Laughton. El elenco disfrutó de la positiva respuesta del público a la obra y apreció también la estructura que ofrecía en contraste con la incertidumbre de *La doncella casada*.⁶¹

La producción de *The Connection* abrió Europa como una posibilidad para el Living Theatre. A finales de 1960, el Living Theatre recibió una invitación de Francia para presentarse en el festival Theatre des Nations de París al año siguiente. Los Beck estaban muy entusiasmados con la perspectiva de actuar en Europa, pero se enfrentaban a un problema aparentemente insalvable. Tendrían que recaudar el dinero para la gira. El Departamento de Estado dudaba en patrocinar una compañía con "Many Loves", "The Connection" e "In the Jungle of Cities" como representante del teatro estadounidense. Un funcionario del

61 Beck, "Barricadas", pág. 30.

Departamento de Estado le dijo a Beck: "Me pides que te ayude a llegar a Europa con una obra sobre hadas, otra sobre yonquis, y una tercera sobre un comunista. ¿Crees que estoy loco?"⁶² El Departamento de Estado decidió patrocinar, como película oficial estadounidense, una reposición de "La Piel de Nuestros Dientes" de Wilder, protagonizada por Helen Hayes.

El mundo del arte acudió al rescate del Living Theatre. Un mes antes de su partida, Larry Rivers patrocinó una subasta de arte que contenía obras de Franz Kline, Grace Hartigan, Richard Lippold, Robert Rauschenberg, Louise Nevelson, Jasper Johns, William de Kooning y borradores originales del "Kaddish" de Allen Ginsberg⁶³. Un total de sesenta y un escritores y artistas contribuyeron a la subasta, que recaudó 20.500 \$.

Con el dinero recaudado (más de 40 000 dólares), el Living Theatre, una compañía de veintiséis integrantes, realizó una gira por Europa en el verano de 1961. Fueron recibidos con entusiasmo por el público europeo, actuando durante cinco semanas en Roma, Turín, Fráncfort y Berlín, y para audiencias de más de 20.000 personas en París. El Living Theatre recibió el Gran Premio del Théâtre des Nations (una

62 John Emil Poggi, *Teatro en Estados Unidos: el impacto de las fuerzas económicas 1870–1967* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1968), pág. 179.

63 Stuart W. Little, *Off–Broadway: The Prophetic Theatre 1961 1970* (Nueva York: Random House, 1971), pág. 288.

hazaña nunca antes lograda por un grupo estadounidense), el premio de la Université du Théâtre des Nations (otorgado por sus estudiantes) y el Premio de la Crítica Dramática. Recibieron una avalancha de invitaciones de todo el mundo y se organizaron otras giras para el verano siguiente. Estas giras ayudaron a crear una base de apoyo en Europa que posteriormente resultaría invaluable durante los años de exilio autoimpuesto.

Tras el regreso del Living Theatre de Europa, estrenaron una obra de Jack Gelber en diciembre de 1961, *The Apple* (La manzana). Beck la describió como "una obra de pesadilla, cargada de símbolos, de esos que te desconciertan en sueños."⁶⁴ El caos que tan bien había funcionado en *The Connection* solo parecía oscurecer los mensajes de *The Apple*. Se intentó mostrar que la vida y el teatro son una misma cosa: los actores usaban sus propios nombres, se pintaba un cuadro en el escenario y se subastaba al público, los actores se servían café de la cafetería del escenario y lo vendían al público, y se explosionaban petardos bajo los asientos de los espectadores. El enfoque de la obra pasó del sueño (en un momento dado, los actores se convertían en insectos) a la realidad de la cafetería y al escenario, algo que algunos espectadores encontraron incomprensible e imposible de seguir.⁶⁵

64 Beck, "Barricadas", pág. 31.

65 Lionel Abel, *Metateatro: Una nueva visión de la forma dramática*

Tras el éxito de "En la jungla de las ciudades" y con la importancia personal que las políticas de Brecht tenían para los Beck, la siguiente producción del Living Theatre fue "El hombre es el hombre". Galy Gay, el personaje central de la obra, se transforma de un ingenuo estibador irlandés que busca complacer a todos en el soldado perfecto y monstruo militar, Jeriah Jip. La obra se presentó simultáneamente con "El hombre es el hombre" de The Masque Theatre, y, aunque The Masque contaba con un elenco muy "profesional" y un espectáculo impecable con sus asuntos cuidadosamente integrados y sincronizados, la producción del Living Theatre poseía una vitalidad y una vida que The Masque no podía igualar. El fundador de The Open Theatre, Joseph Chaikin, quien interpretó a Galy Gay, representó el estilo alienante y artificial de Brecht durante una actuación memorable.⁶⁶

En esa época los Beck atravesaban grandes dificultades económicas.

El repertorio tuvo que ser abandonado porque no había suficiente dinero para pagar al gran elenco de "El hombre es el hombre" y a los pequeños elencos de obras alternas. Irónicamente, el éxito de "el Living Theatre" contribuyó a su caída.

(New York: Hill y Wang, 1963), pág. 133.

66 Richard Gilman, *Máscaras comunes y poco comunes: escritos sobre el teatro 1961–1970* (Nueva York: Random House, 1971), pág. 51.

La popularidad de *The Connection* hizo que su audiencia los percibiera bajo una nueva luz.

Antes, cuando el Living Theatre recibía malas críticas, la gente decía: «¡Ay, el Living Theatre recibió malas críticas, vámonos!». Pero con el éxito, esto sucedía cada vez menos. Nos convertimos en una especie de institución de la que se esperaba constantemente el éxito, a pesar de las malas críticas. Se pueden contar con los dedos de las manos las veces que el Living Theatre recibió una buena crítica en un diario neoyorquino. Aun así, la gente empezó a esperar que las obtuviéramos.⁶⁷

El calabozo (The brig)

El mayor triunfo americano del Living Theatre fue su última producción en el Teatro de la Calle 14; de hecho, *The Brig* se convirtió en la última producción desarrollada en Estados Unidos en quince años. El guion documenta los sucesos de un día en un campo de prisioneros de la Marina.

67 Beck, "Teatro Close", pág. 182.

Kenneth Brown, el autor, había cumplido condena en una prisión de Japón y recreó meticulosamente la vida de la prisión en su guión, que él llamaba "un concepto para teatro o cine".⁶⁸ Incluyó dimensiones de la Instalación, reglas que obedecer y castigos que imponer por las más mínimas infracciones. Malina, en su dirección, y Beck, en sus diseños, copiaron, al detalle, la pesadilla de la prisión.

Las dos horas enteras se convirtieron en un ritual cuidadosamente construido, que aumenta a veces hasta una intensidad frenética y demente a medida que los hombres se mueven en sus monstruosos ritmos de obediencia, gritando sus pedidos de cruzar la línea blanca, vistiéndose a una velocidad frenética, siendo enviados a la letrina según un sistema abstracto de una fracción de segundo, todo el asunto se configura en un patrón aterrador de ferocidad automática.⁶⁹

Incluso con el éxito de *The Brig*, los problemas financieros del Living Theatre aumentaron. Hundiéndose cada vez más en deudas, los Beck solo podían esperar una fuente de apoyo masivo. En julio de 1963, Con Ed les apagó las luces. Lograron pagar la cuenta más un depósito de 300 \$, pero tuvieron que hacer una manifestación antes de que un funcionario las encendiera para una función de fin de semana. En octubre, debían 4.350 \$ en alquiler atrasado. El propietario, que ya

68 Beck, "Barricadas", pág. 33.

69 Gilman, *Máscaras*, pág. 288.

había obtenido una orden de desalojo, se demoró en entregarla cuando Beck le prometió el mobiliario y el sistema de aire acondicionado. Sin embargo, fue el Servicio de Impuestos Internos (IRS) quien asestó el golpe final al Teatro de la Calle 14. El 18 de octubre de 1963, el IRS embargó el teatro por los 23.000 \$, más multas e intereses, que debía al gobierno federal.

Los Beck pidieron tiempo, pero no les quedaba. El Servicio de Impuestos Internos (IRS) se negó a permitir una función el fin de semana para pagar a los actores, lo que molestó a la compañía. Los actores se negaron a salir del edificio porque sabían que no podrían volver a entrar. Los agentes del IRS se marcharon y les dijeron a la compañía que podían usar el edificio siempre que no se rompieran los precintos. El sábado, el Living Theatre decidió ofrecer una función. El IRS no había sellado una salida de emergencia del teatro, así que dar una función no requeriría romper ningún sello. Los funcionarios regresaron antes de la función y se negaron a dejar entrar al público, pero los cuarenta espectadores encontraron la manera de entrar por las ventanas y el techo. Veinticinco personas fueron arrestadas por "impedir que los funcionarios federales ejerzan sus funciones".⁷⁰

En el juicio, los Beck rechazaron un abogado e insistieron en defenderse ellos mismos. Tennessee Williams y Edward

70 Martin Gottfried, *Un teatro dividido: el escenario americano de posguerra* (Boston: Little, Brown and Company, 1967), pág. 296.

Albee se encontraban entre las personas reconocidas que dieron fe de la integridad moral de los Beck. La pareja nunca admitió haber cometido ningún delito, alegando que no habían tenido otra opción en el asunto; solo admitieron que los impuestos estaban en mora. Fueron declarados culpables de impago de impuestos y de obstaculizar a agentes federales. La sentencia máxima que Beck podría haber recibido era de diecinueve años de prisión y una multa de 26.000 dólares, y Malina se enfrentaba a un máximo de ocho años y una multa de 10.800 dólares. En cambio, el juez les concedió a Beck sesenta días y a Malina treinta días para cumplir después de que regresaran a casa de una producción de *The Brig*.⁷¹

The Brig se ocupa del castigo de quienes incumplen las normas. La confiscación del teatro solo creó un mayor distanciamiento entre los Beck y cualquier esfera de autoridad. Confirmó sus ideas de que el sistema monetario ("Mammon") era un enemigo. "Te das cuenta de que lo único que se interpone entre tú y el trabajo que quieres hacer es el sistema monetario. Y no pasa mucho tiempo antes de que te des cuenta de que toda la economía está estrangulando la mayor parte de los esfuerzos creativos de todos los hombres."⁷² La confiscación del teatro marcó un punto de no retorno para el Living Theatre. Nunca volvería a los confines de trabajar en una instalación teatral de forma permanente,

71 Biner, *Living Theatre*, págs. 81–82.

72 Beck, "Close Theatre", pág. 181.

ni volvería a la producción de obras que no tuvieran un mensaje político. Marcó la salida del Living Theatre de Estados Unidos y el advenimiento de su estilo de vida nómada. Los Beck sintieron la llamada de la revolución. "El trabajo que haces en el teatro se convierte en todas sus partes en un intentar conseguir que los hombres eliminen todo el sistema".⁷³

Con el cierre del Teatro de la Calle 14, se escribieron numerosos artículos sobre la desaparición del Living Theatre a manos del gobierno. La revista *Tulane Drama Review* dedicó casi un número entero (primavera de 1964) al Living Theatre y su cierre, y muchos lamentaron la pérdida. Paul Baker, director del Centro de Teatro de Dallas, escribió: "El cierre del Living Theatre, después de tantos años de vitalidad y emoción de cine es un golpe para todos nosotros".⁷⁴ Algunos, como Theodore Hoffman, se mostraron indiferentes: "Mi veredicto es: suicidio justificable, una práctica común, una forma de vida teatral a veces admirable y a veces necesaria"⁷⁵. Con casi todo el mundo dando el toque de difuntos, Malina, en una entrevista con Richard Schechner durante la sentada de protesta del Living Theatre

73 Ibid.

74 Paul Baker en "El Living Theatre y cuestiones más amplias", *Tulane Drama Review* 8 (primavera de 1964): 194.

75 Theodore Hoffman, "¿Quién mató a qué teatro?", *Teatro Tulane Reseña* 8 (primavera de 1964):15.

comentó la acción del Servicio de Impuestos Internos e indicó una nueva dirección para el Living Theatre.

Si no recibimos ayuda, estamos preparados para embarcarnos en un teatro con una financiación completamente diferente, un tipo de teatro diferente. Un teatro que no dependa tanto de campañas constantes de recaudación de fondos. Aún no sé cómo ni dónde. Hay mucho interés en el Living Theatre en Europa. Tenemos muchos planes.⁷⁶

Algunos se dieron cuenta de que la tenacidad de los Beck no permitiría que el teatro cerrara solo porque el Servicio de Impuestos Internos (IRS) lo cerrara. Charles Mee, a quien la *Tulane Drama Review* le pidió que escribiera un epitafio para el Living Theatre, expresó su opinión sobre la importancia del Living Theatre y su supuesta muerte de esta manera: "Este, entonces, no es un epitafio para el Living Theatre. Pero, si los Beck deciden mudarse a Europa para mantener vivo su teatro, este es un epitafio para una buena parte del Living Theatre en Nueva York."⁷⁷

Beck y Malina se dieron cuenta de que los 50.000 dólares que necesitaban para mantener abierto el Living Theatre, en Nueva York, no les ofrecía nada y aceptaron un contrato de

76 Richard Schechner, "Entrevistas con Judith Malina y Kenneth Brown", *Tulane Drama Review* 8 (primavera de 1964): 208.

77 Charles L. Mee, Jr., "Epitafio para The Living Theatre", *Tulane Drama Review* 8 (primavera de 1964):221.

seis semanas para actuar en el Teatro Mermaid de Londres. Los Beck abandonaron Estados Unidos en el verano de 1964, junto con veinticuatro miembros de la compañía, entre ellos Jenny Hecht, Stephen Ben Israel, William Shari, James Anderson, Rufus Collins, Henry Howard y John Harriman.

El tamaño de la compañía del Living Theatre ha fluctuado constantemente a lo largo de su historia. Los miembros de la compañía y los diversos periodistas y los biógrafos que han viajado con el grupo no coinciden en los nombres ni en el número de integrantes que formaron parte de la compañía en un momento dado.

La confusión sobre la composición de los grupos se debe en parte al enfoque teatral liberal de los Beck: si un actor no se presentaba a una función, otro lo sustituía. Existe mayor discrepancia debido a que en las enumeraciones del grupo se han incluido a menudo familiares, amigos, amantes y otros acompañantes.

El tamaño del Living Theatre ha oscilado entre siete (el tamaño de la célula de acción política de los Beck en el momento en que se dividió en el Festival de Aviñón) y cincuenta y dos (en Brasil).

Antes de su partida, el Living Theatre produjo *The Brig* bajo el nombre de *Exile Productions* en el Teatro Midway de la calle 42. Tras su cierre, el elenco, junto con los directores Jonas y Adolfas Mekas, se coló en el teatro y en pocas horas

rodó una película de *The Brig*, que costó unos 800 dólares. De todas las películas que se han hecho de las producciones del Living Theatre en Europa y América, *The Brig* es la favorita de los Beck. Creen que captura el espíritu de la representación mejor que cualquier otra.⁷⁸

Europa

En septiembre de 1964, el Living Theatre inauguró en el Mermaid Theatre de Londres con *The Brig*. Tras cuatro semanas de cartel, la dirección canceló repentinamente el contrato, que aún tenía dos semanas más pendientes. Los Beck nunca recibieron explicaciones específicas sobre la cancelación y estaban convencidos de que el gobierno de los Estados Unidos había intervenido extraoficialmente.⁷⁹ En octubre, al no tener más compromisos en Inglaterra, el Living Theatre se dirigió al continente.

78 Biner, *Living Theatre*, pág. 230.

79 Saul Gottlieb, "El Living Theatre en el exilio: misterios, *Frankenstein*", *Tulane Drama Review* 10 (verano de 1966): 138.

Misterios y piezas menores

Fue en el Centro Americano de Estudiantes y Artistas de París donde el Living Theatre creó *Misterios y Piezas Menores*. A cambio de un espacio de ensayo gratuito, el grupo aceptó presentar una velada de entretenimiento. El Living Theatre estaba trabajando en *Frankenstein* y *The Maids* en ese momento, pero no quería presentar ninguna de las escenas en los ensayos, ni tampoco quería hacer *The Brig*, así que crearon lo que más tarde se denominó "teatro libre". Antes de la función, el grupo se reunía y acordaba una estructura flexible para el espectáculo de la noche. Henry Howard, miembro original del elenco de *The Brig*, improvisó la primera escena, que recordaba a *The Brig*. La segunda escena consistió en un raga cantado por Nona Howard. La tercera escena fue tomada por Beck de un happening, organizado por Nicola Cernovich, quien había sido la diseñadora de iluminación del Living Theatre durante los últimos años que estuvieron en Nueva York. Las escenas de acordes y sonido/movimiento se tomaron de los ejercicios desarrollados por Joseph Chaikin y The Open Theatre. (Lee Worley, estudiante de Chaikin, estaba en París y acababa de enseñar a el Living Theatre algunos ejercicios desarrollados por The Open Theatre). La escena de respiración, originada por Stephen Ben Israel, se derivó de ejercicios de yoga. La escena de tableaux vivants (cuadros vivientes) fue concebida por Beck cuando vio algunas cajas de embalaje

Entre bastidores del American Center, la escena de *la peste* se inspiró en el ensayo de Artaud "El teatro y la peste". El "teatro libre" duraba más de tres horas, extendiéndose más allá del escenario hacia el auditorio, el vestíbulo y la calle.

La primera parte de *Misterios* constaba de cinco escenas relacionadas. La primera, titulada "El dólar de *The Brig*", comenzaba con un actor de pie, completamente inmóvil en el centro del escenario, con las manos en las caderas y la mirada desafiante al público. Tras mantener esta postura durante varios minutos sin decir palabra, los actores llegaban corriendo por los pasillos del auditorio hacia el escenario mientras uno de ellos gritaba órdenes indescifrables.

Los actores comenzaban su trabajo programado, transformándose en marionetas mecánicas. Mientras esto sucedía, otro grupo de actores rodeaba al público y gritaba todas las palabras que aparecen en un billete de un dólar. El grupo en el escenario formaba y realizaba un ejercicio militar mientras el actor del centro seguía mirando inmóvil al público. Los actores, que coreaban, continuaron su diatriba de el billete de un dólar. Se daba una larga orden incoherente, a la que los autómatas respondían con un rotundo "sí, señor" y un apagón cerraba la escena.

"El Raga", escena dos, era simplemente un largo raga improvisado cantado por una mujer con acompañamiento de guitarra en la oscuridad del teatro. La escena tres,

"Odiferie", comenzaba justo cuando el raga llegaba a su fin. La compañía entraba con varillas de incienso a la distancia de los brazos. Cuando el grupo rodeaba al público y el olor a incienso inundaba el espacio, el incienso se apagaba.

Una sola vela se encendía a continuación en el escenario y un foco iluminaba a Beck.

Sentado en el suelo, en el centro del escenario, comenzaba la cuarta escena, "Canciones callejeras". Anunciaba "Canciones callejeras" de Jackson MacLow y entonaba una serie de lemas: "Alto a la guerra en Vietnam", "Libertad ahora", "Cambia el mundo",... "Hazlo ahora",... "Haz que funcione",... "Alimenta a los pobres",... "Amnistía". Estos lemas se repetían una y otra vez hasta que la compañía y el público se unieron. El elenco se trasladó del auditorio al escenario, llevando consigo a los espectadores para que se reunieran en un círculo. El colectivo (público y elenco) se tomaba de los hombros en el círculo mientras la acción avanzaba hacia "El acorde". Cerraban los ojos y se balanceaban suavemente, respirando juntos un zumbido comunitario. Esta emanación crecía en intensidad y se desvanecía suavemente.

La escena seis, "El DJ DJ DJ", comenzaba cuando el público regresaba a sus asientos. Varios actores permanecían en el escenario, sentados con las piernas cruzadas cerca de las candilejas. Se sonaron la nariz para eliminar impurezas y procedieron a realizar un ejercicio de respiración de yoga.

La segunda parte de *Misterios* comenzaba con *tableaux vivants*. Durante el intermedio que precedía a la escena, se colocaba en el centro del escenario una gran caja con cuatro compartimentos. Las candilejas iluminaron la caja durante cuatro segundos mientras los actores posaban dentro de los compartimentos, seguidos de apagones de tres segundos durante los cuales se cambiaban las poses y/o los actores. Esto continuaba hasta que todos los miembros de la compañía participaron en entre diez y veinte *tableaux*.

En "Sonido/Movimiento", el elenco formaba dos filas, una frente a la otra. Un actor improvisaba un gesto con un sonido correspondiente. El actor dirigía el sonido/movimiento a otro actor en la fila opuesta, quien lo transformaba en otro sonido/movimiento, que este a su vez dirigía a otro actor, quien continuaba el proceso. Cuando un actor finalmente lograba un sonido/movimiento que parecía un final apropiado para la obra, todo el elenco se unía y lo construía hasta un crescendo que ponía fin a la escena.

"La Peste" concluía la representación con una recreación de *La peste* descrita por Artaud. La escena de treinta minutos tuvo invariablemente el mayor impacto en el público, ya que el elenco representaba el deterioro físico, la locura, los lamentos, las contorsiones y las horribles imágenes de la enfermedad detalladas por Artaud. Cuando la compañía estaba "muerta", varios actores se levantaban, como zombis, y formaban una pirámide de cuerpos sometidos a rigor mortis, tras lo cual asumieron la posición del actor

inmóvil y con la mirada fija de la primera escena. Un apagón marcaba el final de "La Peste".

Esta representación fue seguida durante un tiempo por un concierto de jazz que duraba hasta que todos los espectadores abandonaron el teatro. Sin embargo, tras la salida de varios músicos del grupo en Europa, esta parte se interrumpió.

Los misterios, representados con 265 variaciones, causaron una gran controversia en Europa. En muchas representaciones, los espectadores eligieron bando (antimisterios contra promisterios), lo que resultó en varias peleas. La obra fue prohibida en muchas zonas debido a la desnudez y a la negativa del público a ser controlado por las autoridades. Uno de los incidentes más escandalosos para el público europeo fue el uso de papel higiénico (un objeto de vergüenza) para sonarse la nariz en escena en "dj dj dj".⁸⁰

Tras salir de París a finales de noviembre, el Living Theatre viajó a Bélgica, donde les prestaron una casa de campo para pasar el invierno. Vivieron en Heist-sur-Mer, en la costa belga, hasta finales de febrero de 1965. Aunque solo estuvieron en Heist-sur-Mer unos meses, el impacto de este período en la compañía fue inestimable. Renfreu Neff, cronista de la gira estadounidense del Living Theatre en

80 Biner, *Living Theatre*, pág. 89.

1968, destaca la importancia de la experiencia en Heist-sur-Mer:

Pobreza, hambre y enfermedad, el devastador preludio de los años europeos: fue a través de las dificultades y la crudeza de Heist que se desarrolló la asombrosa fortaleza física y psicológica, y tras sus consecuencias, el Living Theatre renacería como una entidad comunitaria total y única. Como *The Brig* marcó un punto de inflexión en su estilo creativo y técnica, e influyó en sus producciones posteriores, Heist dejaría una huella imborrable en cada individuo.⁸¹

Fue durante la estancia del Living Theatre en Heist-sur-Mer que los Beck regresaron a Estados Unidos para cumplir sus condenas: Beck en la prisión de Danbury, Connecticut, y Malina en la cárcel del condado de Passaic, Nueva Jersey. Mientras los Beck cumplían sus condenas, trabajaron en proyectos futuros, incluyendo "The Maids". Desde la prisión, vía correo postal, Malina montó la obra, y Beck la diseñó mientras la compañía ensayaba y construía los decorados en Heist-sur-Mer. "The Maids" se estrenó en Berlín el 26 de febrero de 1965, poco después de que el grupo partiera de Bélgica.

81 Renfreu Neff, *The Living Theatre: EE. UU.* (Nueva York: The Bobbs-Merrill Company, 1970), pág. 11.

Los Beck habían estado interesados en hacer una obra de Genet durante muchos años y habían recurrido al agente de Genet varios meses antes en Londres.

Tras una fría recepción por parte del agente, los Beck desistieron de representar a Genet en un futuro próximo. Varias semanas después, el propio Genet los llamó y aceptó representar cualquier obra suya que quisieran. Eligieron "Las Criadas", una obra inspirada en la historia real de dos hermanas que asesinaron a sus jefes.

La producción de *The Maids* (Las criadas) del Living Theatre utilizó la primera versión de la obra de Genet traducida por Bernard Frechtman porque, en palabras de Beck, "es mucho más revolucionaria que la otra; las dimensiones y el ritual habían sido reducidos drásticamente por Genet [en la segunda versión]".⁸²

El Living Theatre utilizó tres actores para interpretar los papeles femeninos, de acuerdo con los deseos originales de Genet. Beck consideró a *The Maids* "la producción más 'hermosa' que jamás hayamos montado. El vestuario era tan 'femenino', tan elegante, y todo tenía una elegancia deslumbrante, y aunque "The Maids" les pareció "anticuada" a los Beck, resultó ser popular entre el público europeo. Durante los tres años siguientes, el Living Theatre representó "The Maids" ochenta y ocho veces en siete países.

82 Biner, *Living Theatre*, pág. 108.

Frankenstein

Tras el estreno en febrero de *The Maids* en Berlín el 25 de septiembre, siguió el estreno de *Frankenstein* en Venecia. Aunque Malina llevaba muchos años interesada en la historia de Frankenstein, nunca había tenido el tiempo ni el dinero para semejante proyecto. En septiembre de 1964, en un sótano de Londres, Malina departió con el Living Theatre y la compañía expresó sus aspiraciones respecto a la creación de una producción inspirada en el tema de Frankenstein. Los Beck, junto con otros miembros de la compañía, comenzaron a investigar siempre que el tiempo y la situación lo permitían. Se utilizaron numerosas fuentes del mito de Frankenstein para crear la obra, siendo la más evidente la novela de Mary Shelley, *Frankenstein: Un Prometeo Moderno*. Otras fuentes valiosas fueron las películas de *Frankenstein*, *Tiempos Modernos* de Charlie Chaplin y *Metrópolis* de Fritz Lang. El grupo incluso se inspiró en *Golem*, el monstruo mitológico judío. Con el tiempo, la obra comenzó a tomar forma, y la compañía se basó en una amplia gama de fuentes para crear temas complementarios. Algunas de estas fuentes incluyen los principios del Raja Yoga, el budismo y el hinduismo, la Cábala, la novela rusa *Ana Karenina*, *La era de la automatización* de Sir Leon Bargrit, *Poder* de Bertrand Russell, *Siddhartha* de Hermann

Hesse, *Los anarquistas* de I. L. Horowitz, la mitología griega y los escritos de Sigmund Freud, Karl Marx, Vladimir Lenin, Mao Tse–Tung y Walt Whitman. El intervalo entre el comienzo de *Las criadas* y el comienzo de *Frankenstein* lo pasaron ensayando en Alemania e Italia.

Algunos críticos consideran a *Frankenstein* la obra cumbre del Living Theatre. Quienes escriben sobre la obra coinciden generalmente en que la producción es indescriptible. Renfreu Neff, en su libro *Living Theatre: USA*, comentó lo siguiente sobre la producción:

En los muchos años transcurridos desde su estreno inicial, muchos escritores han intentado verbalizar el viaje visual de *Frankenstein*.... Siempre resulta una lectura tediosa (y un proceso de escritura tedioso, también).

Cuando esto se logra con cierta precisión sistemática, quienes no la han visto no pueden imaginarse de qué se trata; quienes la han visto han hecho un viaje sensual y han experimentado una totalidad dramática demasiado visceral como para ser víctimas de las limitaciones de la descripción literal.⁸³

83 Neff, *Living Theatre; EE.UU.*, págs. 65–66.

Parte de la dificultad de describir la actuación de *Frankenstein*⁸⁴, según Theodore Shank, es que la obra es "no lineal" y "algunas veces indescifrable."⁸⁵ La "clave maestra" y el único guion escrito de la producción se publicó en el *City Lights Journal* bajo el título "El poema de Frankenstein" de Julian Beck.

Frankenstein se divide en tres actos, y la versión final duró aproximadamente tres horas. La compañía revisó la obra constantemente tras su estreno en Venecia, lo que dio como resultado tres versiones principales. La primera producción en Venecia duró casi seis horas; la segunda versión se estrenó en el verano de 1966 en el Festival de Cassis y duró cinco horas. La última versión, que se utilizó en la gira estadounidense de 1968, se estrenó en Dublín, en el Teatro Olímpico, el 3 de octubre de 1967.

El primer acto de *Frankenstein* comienza con una meditación de veinticinco minutos a cargo de quince actores sentados con las piernas cruzadas en el escenario, frente a una enorme estructura de hierro de tres niveles con quince

84 Esta descripción de *Frankenstein* está extraída de relatos de actuaciones en The Living Theatre de Pierre Biner; The Living Theatre: USA de Renfreu Neff; We, The Living Theatre de Aldo Rostagno; American Alternative Theatre de Theodore Shank; People's Theatre in Amerika de Karen Malpede Taylor; y "The Living Theatre in Exile" de Saul Gottlieb en Tulane Drama Review (verano de 1966).

85 Theodore Shank, American Alternative Theatre (Nueva York: Grove Press, Inc., 1982), pág. 16.

cubículos. Una voz desde uno de los cubículos, designado como cabina de control, anuncia que el elenco está inmerso en una meditación, cuyo propósito es hacer levitar a la persona sentada en el cubículo central. Se anuncia además que si la persona levita, la función termina. Tras una cuenta atrás de tres minutos, los actores se dan cuenta de que la chica no va a levitar y la encierran en un ataúd. Uno de los actores grita de repente "¡No!" y sale corriendo. Al ser capturado, lo llevan a la última grada del escenario y lo ahorcan. Otro actor se separa del grupo, es perseguido y exterminado en una cámara de gas. Esta deserción continúa hasta que solo quedan dos actores, los demás ejecutados lo son mediante métodos como la silla eléctrica, la crucifixión, la decapitación y el fusilamiento. El escenario está lleno de cuerpos que han sufrido casi todas las formas imaginables de ejecución cuando el Dr. Frankenstein entra y utiliza los restos de las víctimas para crear su monstruo. Solo puede dar vida a su creación gracias a la ayuda de Paracelso, Sigmund Freud y Norbert Weiner. Al encenderse la electricidad, los cadáveres en el escenario empiezan a temblar y a moverse, formando una criatura de seis metros de altura que se balancea en silueta sobre la estructura metálica del esqueleto. Dos ojos brillan en la cabeza de la criatura al caer el telón del primer acto.

El segundo acto comienza con los actores encendiendo linternas en la oscuridad mientras se revela al doble de la criatura (Rufus Collins). A un actor que representa al ego le

quitan las vendas que parecen de momia y, liberado, viaja a través de los diversos cubículos para reunirse con los actores que representan las diversas facultades de la mente. A medida que el ego se dirige al nivel superior del escenario, se enciende una red de luces dentro de tubos de plástico, revelando el perfil de una cabeza gigante que rodea los tres niveles de cubículos. A medida que el ego se encuentra con las diversas facultades de la mente, los cubículos se iluminan para revelar la facultad representada, es decir, Instintos Animales, Sabiduría, Amor, Intuición, Conocimiento. A medida que las luces cambian de color, se anuncia que la cabeza está dormida, y los actores en los tres niveles de la estructura imitan un barco en el mar e imitan los sonidos del viento y las olas. La criatura despierta después de un naufragio, y las diversas facultades se transforman en personajes de la mitología griega. Zeus, disfrazado de toro, seduce a Europa (en realidad es Pasífae disfrazada de Europa); Dédalo construye el laberinto; Teseo mata al Minotauro; e Ícaro cae al suelo y es aplastado. Tras un desmayo, el príncipe Gautama ve el sufrimiento del mundo a pesar del intento de su novia de velar sus ojos; renuncia al mundo y se convierte en Buda. Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis hacen acto de presencia para indicar que la criatura, tras sufrir el rechazo del mundo, buscará venganza. A esto le sigue un monólogo de la criatura tomado directamente de la novela de Mary Shelley. Tras el monólogo, el Dr. Frankenstein se da cuenta de que la criatura ha desaparecido y envía a la policía a buscarla. La

criatura estrangula a un policía, y la última imagen que se ve en el segundo acto es la Muerte cabalgando una montura imaginaria con policías buscando fugitivos en el auditorio.

El tercer acto comienza con la estructura de hierro convertida en prisión y el público siendo registrado en busca de víctimas. Los fugitivos son conducidos a prisión, los verdugos se convierten en víctimas, hasta que todos son prisioneros, incluido Frankenstein. Frankenstein incita una revuelta contra los guardias. Durante la refriega, varios guardias mueren mientras Frankenstein prende un fuego en el que mueren todos los prisioneros. La criatura es nuevamente perfilada en silueta por los actores, quienes levantan los brazos en un gesto de paz y amor mientras se baja el telón.

Tras la creación de *Frankenstein*, el Living Theatre continuó su estilo de vida nómada, viajando y, a veces, viviendo en sus autobuses Volkswagen. Sin quedarse en un mismo lugar más de unas semanas, apenas ganando lo suficiente para vivir, ensayando dondequiera que encontraran espacio, la compañía actuó en casi todos los países europeos, incluida la Yugoslavia comunista. Viviendo en comunidad y buscando una vida anarquista lo más pura posible, el Living Theatre rompió los muros que separaban el arte de la vida.

La siguiente producción, *Antígona*, no se presentó hasta enero de 1967, más de un año después de *Frankenstein*. Durante ese tiempo, el Living Theatre realizó "Teatro libre"

por segunda vez. Según Beck, "Teatro libre significa que cualquiera puede hacer lo que quiera. Significa que todo lo que uno hace es perfecto"⁸⁶. La oportunidad para Teatro Libre surgió cuando el Living Theatre fue invitado a realizar una función benéfica para la revista de teatro italiana *Sipario*. Los organizadores de la función les dijeron a los Beck que podían hacer lo que quisieran. Aunque Beck desconfiaba del ambiente festivo, aceptó la sugerencia de Malina de que la compañía hiciera Teatro Libre. Para que los espectadores supieran lo que estaba sucediendo, se mimeografió y distribuyó al público el siguiente mensaje:

"Esto es Teatro Libre".

El Teatro Libre lo inventan los actores mientras lo interpretan. El Teatro Libre nunca ha sido ensayado. Hemos probado el Teatro Libre. A veces falla. Nunca es igual."⁸⁷

El acto benéfico tuvo lugar en Milán, en un pequeño teatro del Palazzo Durini. Las únicas acciones predeterminadas que los miembros de The Living Theatre decidieron fueron no hablar y marcharse una hora después.

⁸⁶ Beck, *Vida de teatro*, 45.

⁸⁷ *Ibíd.*

Cuando llegó la hora de actuar, la compañía se reunió en el escenario y formó un grupo compacto en medio de la multitud distraída.

Silencio. Nos acercamos mucho, no nos movimos ni hablamos. John Cage nos enseñó a escuchar el silencio... El silencio se acrecentó. El ojo italiano ve todo como una posible fotografía en una revista de escándalos; así nos miraban... Los invitados se pusieron pesados, luego furiosos. "¡Hagan algo!", gritaban. Empezaron a empujar, a tantear, a manosear, a hacer teatro libre. Nuestra respuesta a su histeria les resultó insoportable. Nuestra respuesta fue inmóvil y silenciosa. Se enfadaron más, empezaron a pelearse. La policía venía en camino, lo sabíamos, nos separamos, llegó la policía.⁸⁸

Después del Teatro Libre, mucha gente, incluso algunos de los comprensivos amigos de los Becks estaban enojados porque el Living Theatre no actuó.

Malina creía que la controversia terminó siendo un aspecto positivo de la noche porque obligó a la gente a preguntarse: "¿Qué es un evento teatral?". Beck sintió que la confrontación con los invitados provocó enojo porque no era lo que esperaban. Sintió que lo que el Living Theatre hizo era la única alternativa a la situación de la fiesta. "Fue una de las

88 Ibid.

decisiones más acertadas de mi vida."⁸⁹ La próxima vez que el Living Theatre hizo Free Theatre fue más de dos años después en *Paradise Now*.

Antígona

Durante la primera gira europea del Living Theatre en 1961, los Becks adquirieron el *Libro de modelos* (Modellbuch) de *Antígona* de Brecht, publicado en 1951. El *Modellbuch* era la versión de Brecht del *Regiebuch* de Reinhardt, que contenía las acotaciones de Brecht, las leyendas y las fotografías de la representación original. Malina comenzó su propia traducción de *Antígona* de Brecht tan pronto como la compañía regresó a Estados Unidos. Beck, ya en 1964, en su introducción a *The Brig*, declaró: «Nos gustaría abordar la *Antígona* de Brecht, su adaptación de la obra de Hölderlin y sus pautas líricas».⁹⁰

La traducción de Malina de la obra es una interpretación lo más literal posible de Brecht. En una entrevista con Lyon Phelps, Malina dijo: «Donde Brecht se basó en gran medida en el poema de Hölderlin, yo he traducido la poesía [de

89 Biner, *Living Theatre*, pág. 143.

90 Beck, "Barricadas", pág. 15.

Brecht] textualmente"⁹¹. Al traducir los pasajes que Brecht inventó, Malina no solo los tradujo en el mismo verso libre, sino que también intentó mantener la misma métrica poética.

El resultado es una adaptación de seis capas, cada una amplía a la otra de tal manera que las secciones de un telescopio aumentan progresivamente nuestra visión. Son: El mito y los misterios; el drama religioso de Sófocles; la obra de Hölderlin; Poema de la libertad; adaptación del poema por parte de Brecht a una leyenda humana; la revisión posterior de Brecht hacia un poema político que en la versión teatral del living Theatre, se convierte en un drama de pacifismo y humor.⁹²

Malina revisó su traducción numerosas veces antes de considerarla aceptable, y la compañía ensayó la obra durante más de un año, con seis meses de trabajo intensivo antes de su estreno en Krefeld, Alemania, el 18 de febrero de 1967.

Aunque la traducción de Malina es convencional, la producción definitivamente no lo fue. Malina hizo que los actores usaran el recurso brechtiano de salirse del personaje para anunciar lo que estaba sucediendo; este recurso alienaba al público y "excitaba cambios rápidos, para enfriar

91 Lyon Phelps, "Antígona de Brecht en The Living Theatre", *The Drama Review* 12 (otoño de 1967): 126.

92 *Ibid.*, pp. 125-26.

la acción y hacer que el público y nosotros mismos pasásemos de lo caliente a lo frío, con la esperanza de que cada temperatura agitara a la otra".⁹³

Donde la dirección de Malina se apartó radicalmente de Brecht fue en la puesta en escena, que no utilizó escenografía, vestuario, cambios de luz ni utilería. Los veintidós actores permanecieron en escena durante las dos horas y media de la función, transformándose continuamente de personajes a público, a actores y a utilería. Los actores se convirtieron en el trono de Creonte, una silla para Tiresias, la celda de Antígona y las máquinas de guerra. El cuerpo de Polinices permaneció en escena durante toda la función, actuando como un "polo magnético" que gobernaba la acción de la obra y la atención del público. El único sonido utilizado fue el que podían producir los cuerpos o las voces de los actores, un recurso posiblemente arraigado en la visión de la compañía de *El príncipe constante* de Grotowski en el Teatro de las Naciones de París antes de su producción de *Antígona*.

El inicio de *Antígona*, tomado de *Frankenstein* y *los Misterios*, hacía que los actores iniciaran la obra con un silencio prolongado. Al entrar los espectadores al auditorio (que se convirtió en Argos), los actores aparecieron en escena y comenzaron a observar al público. A medida que aumentaba el número de espectadores, también aumentaba

93 Ibid., pág. 128.

proporcionalmente el de actores en escena, hasta que ambos bandos se mostraron hostiles y listos para la acción; entonces, el público se involucró temáticamente en la acción de la obra. El público se convirtió en el enemigo, Argos, y el escenario, en Tebas; Creonte, con un aplauso, envió tropas al auditorio para la batalla. Los tebanos se postraron de bruces mientras las máquinas de guerra improvisadas se abrían paso hacia Argos. Con actores que hacían sonidos de bombas cayendo, sirenas chillando y gente llorando, se desató la guerra que resultó en la muerte de Polinices y Eteocles. Al final de la obra, Tebas fue derrotada por Argos (el público), y los tebanos se apiñaron aterrorizados al fondo del escenario, temblando de miedo ante el consiguiente exterminio a manos de los argivos.

Antígona, al igual que *Frankenstein*, planteó a los críticos la imposible tarea de describir la obra. El impacto de la puesta en escena y las imágenes de la obra dificultaban su descripción. Lyon Phelps, tras haber visto la obra en Europa, informó en su artículo sobre *Antígona*: "Tal proceso... es imposible de describir en prosa expositiva; las fotografías – silenciosas e inmóviles– deben mostrar lo máximo posible en estos confines sobre esta extraordinaria producción"⁹⁴.

Antígona y *Frankenstein* se convirtieron en obras favoritas del público del Living Theatre tanto en la gira estadounidense como en Europa. *Antígona* continuó

94 Ibid., p. 131.

formando parte del repertorio del Living Theatre hasta que el grupo se dividió en subgrupos en 1970.

Paradise Now (Paraíso ahora)

Una de las razones de la continua evolución formal e innovación del Living Theatre es la insatisfacción de los Beck con las formas teatrales existentes. Su constante intento de ampliar los límites del teatro y la realidad actual llevó a la creación de su obra más controvertida, *Paradise Now*. "Queríamos hacer una obra que ya no fuera una representación, sino que fuera el acto en sí mismo".⁹⁵

Los miembros de la compañía sabían que querían hacer una obra que mostrara al público cómo llegar al Paraíso y que querían titularla *Paraíso Ahora*, pero no tenían idea de cómo lograr ese propósito y, al mismo tiempo, darle a la obra un significado político. El resultado fue la unión de estos dos conceptos.

Todas las producciones anteriores del Living Theatre habían mostrado la naturaleza represiva de la sociedad

95 Richard Schechner, "La contención es el enemigo" (entrevista con Judith Malina y Julian Beck), *The Drama Review* 13 (primavera de 1969):25.

contemporánea. Rufus Collins, uno de los miembros originales del elenco de *The Brig*, declaró en una entrevista previa a *Paradise Now*: «La compañía conoce constantemente la pobreza, la oposición y la amenaza de extinción, por lo que las obras tratan sobre la monstruosidad a la que nos enfrentamos.»⁹⁶

En enero de 1968, mientras *Misterios*, *Frankenstein* y *Antígona* se representaban en repertorio libre en el Living Theatre, nació *Paraíso Ahora*. El desarrollo de la estructura de la obra se llevó a cabo durante los seis meses siguientes, la mitad de los cuales transcurrieron en Cefalú, Sicilia, y el resto en Aviñón, Francia. *Paraíso Ahora* fue una auténtica creación colectiva, pero su evolución desde la idea hasta la representación real fue un proceso no exento de dificultades. El primer obstáculo que encontraron en su ardua labor fue llegar a una definición común para el Paraíso, una tarea difícil, dada la diversidad de orígenes religiosos, políticos, sociales y étnicos de las personas que componían la compañía. Algunos se aferraban a la creencia de que era una realidad exclusivamente metafísica. Sin embargo, tanto Judith como Julián insistieron en la necesidad de un significado político en la obra. El resultado fue una unión... de estas dos inclinaciones. El segundo gran obstáculo fue la

96 Michael Smith, *Theatre Trip* (Nueva York: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1969), pág. 79.

creación de un "mapa" del Paraíso que la compañía de alguna manera revelaría a la audiencia.

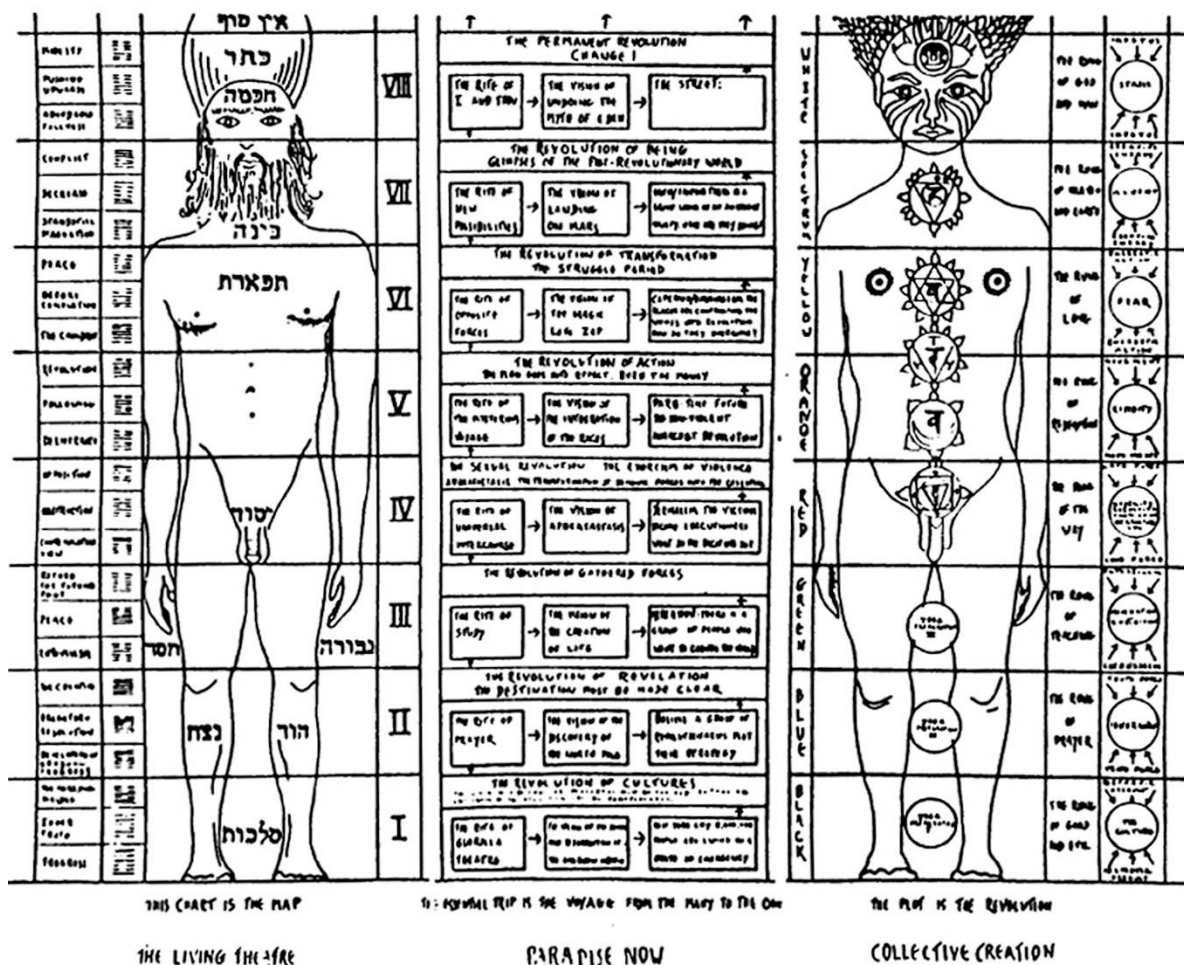


Figure 1. Map to Paradise

FUENTE: Pierre Biner, el Living Theatre (Nueva York: Horizon Press, 1972), il. 39-40

El gráfico de la Figura 1, es la culminación del esfuerzo del Living Theatre por trazar un camino hacia el Paraíso.

La obra es un viaje de lo múltiple a lo uno y de lo uno a lo múltiple... Es un viaje para los actores y los espectadores... La trama es La Revolución...

El viaje está trazado. La Carta es el mapa. La Carta representa una escalera de ocho Peldaños. Cada Peldaño consta de un Rito, una Visión y una Acción que conducen al cumplimiento de un aspecto de La Revolución... La consciencia que surge de la experiencia del Rito y la experiencia de la Visión se fusionan para precipitar la Acción... Los Ritos y las Visiones son interpretados por los actores, pero las Acciones son introducidas por los actores y representadas por el público con la ayuda de los actores...

El propósito de la obra es conducir a un estado del ser en el que sea posible la acción revolucionaria no violenta.⁹⁷

Al igual que *Frankenstein, Paradise Now* se basó en gran medida en las fuentes de el *I Ching*, la Cábala Jasídica y el Yoga Tántrico. La carta se amalgama combinando estos principios con ideas sobre los elementos de la Revolución, el simbolismo del color y la “Resistencia al Cambio Revolucionario” y cómo combatir la resistencia. Las secciones horizontales del gráfico representan la relación percibida entre los diversos aspectos de su creación. Los peldaños verticales del gráfico ilustraban "un ascenso vertical hacia la Revolución Permanente." Las dos primeras columnas verticales se refieren a los oráculos del *I Ching*

97 Judith Malina y Julian Beck, *Paradise Now* (Nueva York: Random House, 1971), págs. 5–6.

obtenidos por el miembro de la compañía, Steve Thompson. Se consultó el *I Ching* para cada uno de los ocho Ritos, Acciones y Visiones para "dar a los actores que los estudian la sabiduría de los antiguos chinos sabios que los guíen... a medida que se encuentran con acontecimientos no planificados que ciertamente ocurren durante el curso del viaje del ser humano." ⁹⁸

La figura de la izquierda representa a Adam Kadmon, el hombre microcósmico de la Cábala. Las inscripciones hebreas comienzan en los pies y se mueven hacia arriba, designando un atributo de Dios que corresponde a una parte del Cuerpo.

La columna del centro, detalla los elementos dialécticos de la Revolución y da cada peldaño un Rito, una Visión y una Acción. Esta columna central da dirección al rendimiento. La columna a la derecha contiene colores que progresan de la oscuridad a la claridad, y que están "diseñados para unificar la conciencia" y asociaciones de todos los presentes." La luz blanca era utilizada para cada Rito, luz del color del Peldaño indicado para cada Visión, y una combinación de luz blanca y el color del peldaño para cada Acción.

La figura humana a la derecha diagrama la ascensión de la fuerza activadora, Kundalini, metáfora central del tantrismo. En esta representación, los niveles inferiores abarcan la práctica del Hatha, Raja y Mantra Yoga; el cuerpo, desde la

base de la columna vertebral hasta el cerebro, es la ubicación de los seis chakras, que representan los centros de la mente y el Poder metafísico del cuerpo. La activación de los seis chakras resulta en Conciencia Pura. La segunda columna desde la derecha da nombre a cada peldaño de la producción. La última columna se describe como "Las Confrontaciones", que intentan definir y, por lo tanto, comprender las características del obstáculo en cada peldaño, y la forma de acción que puede superarlo... La resistencia al cambio revolucionario se considera el obstáculo. La forma de energía designada es una estrategia apropiada que el actor puede utilizar para transformar el obstáculo.

La sección de los cuerpos contenida dentro de cada Peldaño del Diagrama proporciona un foco físico para que los actores y el público se liberen de tabúes para que estén físicamente preparados para la acción revolucionaria que se pretende siga a la obra.

La idea del Living Theatre era que cada una de las tres partes de los peldaños individuales de la obra tuviera un propósito distinto: los Ritos como "símbolos activos", las Visiones como "imágenes de sueños resultantes de los Ritos" y las Acciones como una mejora colaborativa de "liberación de energía". Y así comienza la obra.

Peldaño I: El peldaño del bien y del mal

Rito I: El Rito del Teatro de la guerrilla. A medida que llega el público, los actores se mezclan con él y, cada uno eligiendo a un espectador, se dirigen al público con una repetición de dos minutos de cada una de cinco frases: «No puedo viajar sin pasaporte»; «No sé cómo detener las guerras»; «No puedes vivir sin dinero»; «No puedo fumar marihuana»; «No puedo llevar mi ropa».

La repetición de cada frase genera frustración en cada actor por las restricciones arbitrarias impuestas por la sociedad. Cada una de las primeras cuatro frases culmina en un grito colectivo. Este grito es el clamor prerrevolucionario (Flashout) [Parpadeo]⁹⁹. El segmento "No me permiten desnudarme" culmina con los actores quitándose toda la ropa excepto la legalmente requerida. Otro Flashout sigue a su desnudez.

Visión I: La Visión de la Muerte y Resurrección del Indígena americano. Los actores pasan del público, que se oscurece, al escenario tenuemente iluminado y se reúnen en círculo para fumar una pipa de la paz. Forman tótems que se disuelven en montones de cuerpos indígenas al sonido de los

99 Malina y Beck, *Paradise Now*, págs. 15–17.

disparos. Los indígenas de la Visión representan al hombre natural, capaz de vivir sin las trampas represivas de la sociedad contemporánea.

Acción I: Ciudad de Nueva York; (8.000.000 de personas viven en Estado de emergencia y no lo saben). De entre los actores propensos surgen voces instando al público a "Actuar. Hablar. Hacer lo que quieran", y relacionando la acción con el cambio de la cultura represiva de la ciudad actual de Nueva York.

El texto escueto evoluciona hacia intercambios individuales y/o colectivos con los espectadores. Cuando la reacción del espectador empieza a decaer, los actores, tumbados boca abajo, empiezan a marcar el ritmo de una danza india en la pista. Comienza un canto:

Si pudiera excitarte,
Si pudiera sacarte de tu miserable mente,
Si pudiera decirte,
Te lo haré saber.

El canto da paso a una danza de júbilo de los actores, que se levantan y se dirigen al público cantando. Un Flashout pone fin a la acción.

Peldaño II: El peldaño de la oración

Rito II: El Rito de la Oración. Desde sus posiciones entre el público, los actores se dirigen a los espectadores, tocando los objetos que encuentran (cabello, ropa, muebles, etc.) y declarándolos sagrados. De esta manera, honran el sentimiento de identificación universal", la santidad de todas las cosas. Un Flashout termina el ritual de oración.

Visión II: La visión del descubrimiento del Polo Norte.

Mientras un actor recita al público una anotación de un mapa para la Expedición Transártica Británica de 1968–1969, cinco actores forman un polo en un escenario iluminado con luz azul. El polo gira y, con sus mensajes físicos y verbales, atrae a los actores dispersos, como un imán atrae limaduras de hierro. Los actores, atraídos por el polo, comienzan a girar con él. El polo empieza a hacerles preguntas a los actores: "¿Dónde están?". "¿Cuánto tiempo vivirás?" "¿Qué quieres?" Mientras los actores responden las preguntas giran alrededor del polo. Para aclarar las respuestas de los actores, el polo plantea dos preguntas finales. "¿Cómo se llama esto?", responde la compañía, que deletrea "ANARQUISMO" con el cuerpo. La pregunta "¿Qué es el anarquismo?" es respondida mientras los actores nuevamente usan sus cuerpos para deletrear la respuesta "PARAÍSO" mientras cantan la palabra "Ahora".

Acción II: Bolivia: (En las colinas de Bolivia, un grupo de revolucionarios trama su estrategia). El texto de esta Acción se modificaba con frecuencia para aprovechar los titulares de la actualidad, como la toma soviética de Checoslovaquia en agosto de 1968 o las manifestaciones estudiantiles de septiembre de 1968 en la Ciudad de México. La Acción era la invitación del Living Theatre a cada espectador a participar de forma no violenta en la lucha del hombre contra la represión de otros hombres. La representación de estas escenas a menudo generaba comentarios del público, que continuaban hasta que los actores sentían que el tema de la no violencia en la revolución estaba agotado.

Peldaño III: El Peldaño de la Enseñanza

Rito III: El Rito del Estudio. Los intérpretes, sentados en espiral sobre el suelo del escenario, comenzaban a realizar una serie de mudras, gestos de yoga realizados únicamente con las manos y los brazos. Cada actor observa los mudras de los demás intérpretes y los utiliza para desarrollar ritmo y comunicación dentro de la escena. El propósito de los mudras es generar energía para motivar la recitación de mantras. Los conceptos propuestos por el Living Theatre en *Paradise Now* estaban relacionados con las libertades inherentes al advenimiento de la Revolución que Paradise

Now propugnaba: "ser libre | comer | dinero | trabajar | hacer el amor"

Los mantras guionados e improvisados de los miembros de la compañía fueron recibidos, digeridos y reaccionados por cada ejecutante hasta que el grupo determinaba que no eran necesarios más mantras y se congelaron en sus últimos mudras.

Visión III: La Visión de la Creación de la Vida. Envueltos en luz verde, los actores comenzaban a moverse rígidos, a ciegas y sin rumbo por el escenario. Al establecer contacto entre dos actores, se adherían y se movían juntos. Al formarse una "célula" de cinco personas, la unidad se volvía orgánica, las cinco partes se movían fluidamente juntas en relación con los demás miembros de la "célula". Su movimiento ondulante y los sonidos marinos que emitían se transformaron en un grito de júbilo en un círculo de manos alzadas. Además de la metáfora del comienzo de la vida, "también se simboliza aquí la impotencia del individuo cuando está solo, y su capacidad de desarrollar una creatividad asombrosa y gozosa cuando está en alianza con otros."

Acción III: Aquí y ahora: (Hay un grupo de personas que quieren cambiar el mundo). "El texto de esta escena varía según la ubicación. Se investiga con antelación la información sobre la situación social y política real en esa localidad y el texto se modifica de acuerdo con lo que parezca apropiado". La información apropiada incluía el tamaño de la fuerza policial, el número de presos en las cárceles locales y la cantidad y tipo de trabajadores en la zona. Los artistas dibujaban una imagen verbal de las condiciones locales e instaban a los espectadores a formar células de cinco miembros (el número recomendado por Bakunin) para continuar la obra de la Revolución una vez finalizada la representación.

Peldaño IV: El peldaño del camino

Rito IV: El Rito del Intercambio Universal. Acompañados por un suave murmullo, los actores formaron una pila de cuerpos en el centro del escenario. Se abrazaban, acariciándose, moviéndose, ondulando, amando. Se está rompiendo la barrera del tacto. Parejas de actores en cualquier combinación de sexos que se sienten atraídos el uno al otro, se separan del grupo y se sientan en la postura maithuna: uno con las piernas cruzadas en el suelo, el otro de frente, rodeándolo con las piernas y los hombros. Aunque los órganos sexuales están en contacto, prácticamente no hay movimiento ni sonido.

"Es una forma de profunda absorción física y comunicación". Incluso, en realidad, las parejas pueden regresar a la comunidad para realizar una exploración física mutua. Pueden regresar al maithuna con la misma pareja o con otras.

Visión IV: La Visión de la Apokatástasis. Iluminadas por una luz roja, se forman parejas de actores a partir de la pila de cadáveres. Uno es el verdugo, el otro, la víctima. Simulando un arma con la mano, cada verdugo dispara a su víctima; esta cae, solo para levantarse y volver a su posición original; recibiendo un nuevo disparo. Todas las parejas repiten esta acción veinte veces simultáneamente.

Después de veinte recreaciones de las ejecuciones, las víctimas se dirigen a los verdugos con la letanía del "Rito de la Oración santa". Los verdugos responden con frases de El Rito del Teatro de la Guerrilla, es decir, "No se me permite desnudarme". Los disparos, las caídas y los levantamientos continúan. Los verdugos, finalmente dominados por el amor de las víctimas, cesan su violencia y responden con las palabras del Rito de la Oración. Verdugos y víctimas se abrazan. "Es la visión de la APOKÁSTASIS, la inversión, la transformación de las fuerzas demoníacas en celestiales."

Acción IV: Jerusalén; (Hay un grupo de víctimas que se han convertido en vencedores y ahora se están convirtiendo en verdugos. ¿Qué hacen los pacifistas?) Los actores conducen al público a un segundo Rito de Interacción Universal con un breve diálogo sobre el conflicto árabe–israelí.

Ellos declaran: "Que se jodan los judíos. Que se jodan los árabes. Joder significa paz" en el Rito del Intercambio Universal: la división entre actor y espectador se convierte en una imagen de la desaparición de la división entre árabe y judío."

Peldaño V: El peldaño de la redención

Rito V: El Rito del Viaje Misterioso. Mientras los participantes del Rito del Intercambio Universal comienzan a dispersarse, un intérprete permanece en el centro. Emite un sonido que indica el inicio de un estado de trance en el que luchará contra las fuerzas del mal. El elenco se reúne a su alrededor y, sin tocarlo, solo respirando, moviéndose y emitiendo sonidos con él, lo apoyan en su viaje. El intérprete viajero y la comunidad que lo apoya atraen fuerza del esfuerzo comunitario para superar las fuerzas de la oscuridad.

Visión V: La Visión de la Integración de las Razas. Deambulando por el escenario bajo una luz naranja, los actores desarrollan un aire de hostilidad y desprecio mutuo. Se dividen en dos facciones opuestas, creando epítetos con los nombres que las parejas de actores se llaman entre sí: judío/cristiano; negro/blanco; joven/viejo; bajo/alto. Dirigiéndose al público, los intérpretes dirigen su hostilidad e insultos a miembros específicos del público. Los términos denigrantes se transforman gradualmente en ridículos términos de afecto, expresados con delicadeza y humor. Los insultos amistosos se extienden a una identificación yo/tú; sin embargo, a veces los intérpretes se refieren a los espectadores como yo y a sí mismos como tú. Esto enfatiza la relación entre todas las personas.

Acción V; París; (Tiempo Futuro; Revolución Anarquista No Violenta).

Una breve sección de diálogo inspirada en los levantamientos de París de mayo de 1968 sirve de prelude a una improvisación dirigida por los artistas con la participación del público. El grupo conjunto debe representar la revolución del futuro, la revolución pacífica de la Acción. Fue durante este segmento de la obra que el público a menudo quemó dinero como protesta contra el

statu quo. Los miembros del Living Theatre los animaron, abogando por la "producción y distribución de todo lo que la gente necesita sin el uso de soborno coercitivo, violencia o el trabajo odiado."

Peldaño VI: El peldaño del amor

Rito VI: El Rito de las Fuerzas Opuestas. Un intérprete se separa del grupo y se recuesta en el centro del escenario para convertirse en el "Sujeto del Rito". Totalmente relajado, el actor es influenciado por los demás actores, que trabajan individualmente o en grupo. Parte de su atención es positiva: se acarician, besan, masajean o rozan. Parte de su atención es negativa: sacuden, gritan, golpean. Todas las atenciones del grupo son un esfuerzo doble para distraer y fortalecer la concentración del Sujeto. La energía que gastan en sus ataques es recogida por el Sujeto, ayudándolo a "adherirse a su centro". Finalmente, esta energía acumulada se libera en un estado de energía trascendente y transformación. (Flashout.)" Más tarde denominada "Mat Piece" por el Living Theatre, este Rito apareció en muchas representaciones y demostraciones posteriores a *Paradise Now*.

Visión VI: La Visión del Amor Mágico Zap. Una luz amarilla ambienta mientras los actores forman un pentágono. Los actores que componen las cinco paredes del Pentágono asumen las actitudes feroces de las estatuas de piedra guardianas de ciertos templos orientales y de las gárgolas que protegen a tantas iglesias occidentales". Dentro de esta figura, los miembros de la compañía forman una estatua de Mammón flanqueada por cuatro sacerdotes. El imponente grupo se alza sobre una víctima sacrificial. El Sumo Sacerdote indica a las puertas del templo que se abran y los sacerdotes avanzan hacia la víctima, blandiendo cuchillos. Sus golpes sacrificiales son desviados mágicamente por la víctima que se eleva hacia ellos ofreciendo su garganta. Los golpes mortales se convierten en gestos de bendición mientras los muros del pentágono se desintegran. "Es la visión de la conquista no violenta del Pentágono".

Acción VI: Ciudad del Cabo /Birmingham; (Los negros se enfrentan a los blancos con la revolución. ¿Cómo la superan?) De nuevo, los actores guían al público a recrear una fase de la revolución en el futuro. Invitan al público a abordar el problema del revolucionario no violento ante la violenta represalia de las fuerzas reaccionarias.

Peldaño VII: El Peldaño del Cielo y la Tierra

Rito VII: El Rito de las Nuevas Posibilidades.

Visión VII: La visión del aterrizaje en Marte. Aunque originalmente se concibió para ser interpretada como dos segmentos separados, Rito VII y Visión VII se fusionaron en una sola pieza cuando «la compañía notó... que los sonidos [de la pieza auditiva] no eran audibles para el público, que estaba preocupado por producir una semblanza de música africana. La acción tiene lugar en "la oscuridad del espacio exterior".

En la obra, un grupo de cinco actores forma una nave espacial que viaja desde la parte trasera del teatro hasta las áreas de interpretación. Otros artistas, dispersos por el teatro, representan diversos planetas, y uno representa una galaxia lejana. Todos los artistas llevan o portan luces. El planeta Marte se acerca a la nave espacial desde la parte trasera del escenario. Se encuentran, se fusionan y luego se separan. Representan encuentros con lo desconocido.

Acción VII: Hanoi/Saigón: (Un grupo de personas vive en una sociedad anarquista. ¿Qué están haciendo?) Para representar la libertad obtenida por la Revolución, los

intérpretes "buscan un lugar alto en la arquitectura del teatro desde la cual despegar."

Se lanzan desde la percha hacia la red formada por la doble fila de actores que esperan abajo con los brazos entrelazados. La compañía corea: "¡RESPIRA... RESPIRA... RESPIRA... VUELA!" mientras los participantes se preparan para el despegue. Se anima al público a participar. El ejercicio refleja la confianza necesaria entre las personas para que la revolución tenga éxito.

Peldaño VIII: El peldaño de Dios y el hombre

Rito VIII: El Rito del Yo y el Tú. Los actores se desplazan al centro del escenario desde sus posiciones al final del Peldaño VII, cantando "Aum". La imagen de la muerte impregna el rito; los actores representan muerte, renacimiento, muerte. El renacimiento ocurre cuando dos actores entran en contacto y se regeneran gracias a la fuerza vital que surge entre ellos.

Visión VIII: La Visión de Deshacer el mito del Edén. La compañía forma un Árbol del Conocimiento. Comenzando con "No se me permite desnudarme", recapitulan brevemente el texto y/o la acción significativa creada por los actores y/o el público durante el episodio anterior. Entonces

el árbol se disuelve y algunos artistas van a la audiencia. Los miembros del grupo son llevados en hombros hacia las salidas, mientras que otros artistas son sacados en hombros por miembros del público.¹⁰⁰

Acción VIII: La calle. Las luces se funden en el área de actuación y el auditorio mientras actores y espectadores salen. Los intérpretes instan al público a la acción con el texto:

La calle.

Teatro libre. Teatro de la calle. Calle libre.

Cómo el Rito del Yo y Tú y la Visión de Deshacer el Mito del Edén conducen a la Revolución Permanente.

*El teatro está en la calle. La calle es del pueblo. Liberen la calle. ¡Comiencen!*¹⁰¹

Casi todo el año 1968 hasta la inauguración de *Paradise Now* habían dedicado una intensa investigación y ensayo para preparar la producción para el Festival de Aviñón. Luego, tras solo tres representaciones, la presión política y de la prensa de Aviñón llevaron al alcalde de la ciudad a

100 Malina y Beck, *Paradise Now*, pág. 122.

101 *Ibíd.*, pág. 125.

solicitar al Living Theatre que sustituyera "Paraíso Ahora" por "Antígona" o "Misterios" durante el resto del festival.

Los Becks sugirieron representar *Paradise Now* con algunos cambios, pero el alcalde se mantuvo firme: no habría más funciones de *Paradise Now* durante el festival. Las funciones gratuitas del espectáculo que el Living Theatre se proponía ofrecer quedaron expresamente prohibidas. Sin aceptar la suspensión de las funciones de *Paradise Now*, los Beck se retiraron para consultar con el resto de la compañía sobre la solicitud de la ciudad. La noche siguiente, Julian Beck leyó públicamente un comunicado del Living Theatre. El comunicado anunciaba la intención del Living Theatre de retirarse del festival.

Hasta su partida para la gira estadounidense, organizada por Radical Theatre Repertory, el Living Theatre marcó la diferencia ofreciendo funciones de *Paradise Now* en Ollioules y Ginebra. El 31 de agosto de 1968, zarparon en el SS Aurelia para romper su exilio autoimpuesto en Estados Unidos. Durante el viaje, ofrecieron una función de *Mysteries and Smaller Pieces*.

El 9 de septiembre de 1968, el Living Theatre regresó a su tierra natal.

La gira americana

La gira estadounidense comenzó una semana después en la Escuela de Arte Dramático de Yale en New Haven, Connecticut, con el estreno de *Paradise Now*. La policía de New Haven, informada de los problemas que acompañaron las representaciones europeas de *Paradise Now*, esperaba cuando esta primera función se trasladó a la calle. Beck, Malina, Pierre Devis, Nona Howard, Jenny Hecht y cinco miembros del público fueron arrestados y acusados de exhibicionismo. Las mujeres del Living Theatre también fueron acusadas de obstrucción a un oficial. Todos los cargos, excepto el de Malina, fueron posteriormente desestimados. El evento en New Haven también incluyó un encuentro entre bastidores con militantes que abogaban por una revolución violenta. Este enfrentamiento debería haber dado al grupo una idea del cambio en el ambiente político y las actitudes de los jóvenes estadounidenses, pero fue mucho después de este encuentro que el Living Theatre finalmente comprendió el cambio fundamental en la población estudiantil estadounidense. Esta incapacidad para abordar el cambio de actitud política en Estados Unidos y los enfrentamientos con la ley marcaron la pauta de toda la gira estadounidense.

El Living Theatre se presentó a sala llena en la Academia de Música de Brooklyn de Nueva York y parecía destinado a repetir su éxito en el Instituto Tecnológico de Massachusetts. Sin embargo, el Living Theatre percibió que algunos estudiantes y profesores de la universidad intentaban utilizarlos para iniciar una manifestación violenta por el caso de un soldado desertor que protestaba contra la guerra de Vietnam y que se había refugiado en el centro estudiantil. Una redada policial prevista durante la primera función de *Paradise Now* no se materializó, pero las funciones posteriores programadas se cancelaron después de la primera. En Filadelfia, Beck, Stephen Ben Israel y Hans Schano fueron arrestados al final de la última función de *Paradise Now*. Todos los cargos menos uno fueron finalmente desestimados; Beck fue multado con cinco dólares por incitar a un motín.

El Living Theatre había tenido tanta concurrencia en la Costa Este y en todo el Medio Oeste que no estaba preparado para su recibimiento en Berkley, California. La agitación se había estado gestando durante varios meses en el campus, y una serie de manifestaciones que se prolongó durante un mes desembocó en un enfrentamiento con la policía con gas lacrimógeno, la tarde del estreno de *Paradise Now*. El Living Theatre hizo pocos esfuerzos por evitar el enfrentamiento o por adaptar esa primera función de *Paradise Now* a la situación y las condiciones imperantes en Berkley; por lo tanto, la anhelada conexión entre el elenco y

el público fue inexistente. Más bien, los espectadores mostraron una animosidad mal disimulada hacia los artistas.

La primera actuación se detuvo durante el quinto peldaño.

El Living Theatre no tuvo mucho mejor desempeño en Los Ángeles, en la Universidad del Sur de California. Su temporada de siete fue cancelada después de cinco funciones. El Living Theatre llegó a San Francisco y se encontró con que el Auditorio Nourse, donde tenían programada una actuación, estaba cerrado. Aceptaron una oferta del Teatro Straight de las comunas de Haight para ofrecer funciones gratuitas de *Antígona* y *Frankenstein*. Cuando el grupo incumplió ese acuerdo para realizar su serie de funciones pagadas en el Auditorio Nourse, perdieron gran parte de la buena voluntad de la comunidad de Haight. En Nourse, *Paradise Now*, atrajo la mayor atención por parte del jefe de bomberos.

Tras el fiasco de California, el Living Theatre regresó a la costa este para una breve temporada en Boston y en la Academia de Música de Brooklyn antes de partir. La gira de seis meses había agotado a la compañía física, emocional y artísticamente. Sin embargo, las últimas dos semanas de la gira fueron el período de mayor éxito financiero. Pero ni siquiera el éxito financiero pudo compensar el estrés que sufrió Beck; se desplomó en el camerino después de la última función de *Frankenstein* y permaneció recluido en el

apartamento de su madre en Nueva York bajo atención médica hasta la vuelta del grupo hacia Europa.

Europa

Los triunfos y las derrotas de la gira estadounidense habían terminado. El Living Theatre regresó a Europa. Tras actuar en Francia durante seis semanas y en Londres durante un mes, se decidió que la compañía viajaría a Marruecos durante unos meses para actuar y crear un nuevo trabajo. La nueva obra planeada se llamaría *La Ciudad Absoluta*, *La Ciudad de la Saturación* y *La Ciudad de la Penetración*. El plan consistía en ir a una ciudad, pueblo o aldea y permanecer allí de dos a seis semanas, dependiendo del tamaño del lugar, y representar obras dondequiera que la gente se reuniera: en las calles, mercados, plazas, tiendas, metros, patios de escuelas o parques. El propósito de la obra sería, como escribió Beck, "cambiar las vibraciones de la ciudad. Despertar la conciencia en la calle. Acostumbrar a la gente a la acción, comenzar guiándola a la acción dentro de la obra de teatro."

La compañía trabajó en la obra, pero no parecía lograr nada. La gira por Estados Unidos los había transformado tanto que ya no podían verse a sí mismos ni a su misión como

antes. Se dieron cuenta de que el Living Theatre se había convertido en una institución y que, como tal, la sociedad los estaba asimilando. Los estudiantes de Aviñón y de Estados Unidos les habían dicho lo que estaba sucediendo, pero la compañía, como colectivo, no lo vio hasta que el trabajo en *City Absolute* comenzó a tambalearse. Durante este difícil período en el que la compañía no pudo encontrar el enfoque, Beck escribió: «Sabemos que ni las ideas de *The City Absolute* ni su ejecución pueden hacerse realidad si no cambiamos nosotros mismos.»¹⁰²

La compañía partió de Marruecos en septiembre de 1969, viajó a España y, desde allí, a Italia. A bordo del *Cristoforo Colombo*, de Málaga, España, a Palermo, Italia, la compañía se reunió en ruta y decidió que el Living Theatre tendría que experimentar otra "transmutación" para sobrevivir y comunicar eficazmente su mensaje político, tendrían que descentralizarse y diversificarse para seguir siendo una organización anarquista viable, capaz de instigar una revolución pacifista.

La decisión final llegó en diciembre de 1969, al final de la gira italiana: "disolvémos y volver a formarnos, como células, para satisfacer nuestras propias necesidades y las necesidades de la época." La compañía tomó la decisión de dividirse en cuatro células y llevar el teatro a la calle. El 11 de enero de 1970, en la Akademie der Künste de Berlín, el Living

102 Beck, *Life of Theatre*, p. 117.

Theatre representó *Misterios* por última vez. Pierre Biner recuerda la función y su significado: «La pila de cadáveres era más pesada de lo habitual. Veintiún cadáveres. En el horno, en la tumba. Era importante morir correctamente para renacer.¹⁰³ En marzo de 1970, los medios de comunicación recibieron la *Declaración de Acción* del Living Theatre, que explicaba la postura y los planes de la compañía (Apéndice).

Tras esta declaración, los Beck y otros cinco miembros de la compañía que conformaba la célula política se trasladaron a París. La sede se estableció en Croissy-sur-Seine, un suburbio, donde nació el concepto de *El Legado de Caín*. El ciclo Caín, una extensión de *La Ciudad Absoluta*, surgió de la necesidad de la célula de aclarar las teorías del Living Theatre sobre el anarquismo y la represión, y de comunicar dichas ideas a la burguesía. Fue concebido como un ciclo de 150 obras para la clase trabajadora, para ser representadas en la calle, y diseñado para desarrollar una nueva conciencia política, sexual, social y espiritual en su público.¹⁰⁴

Los Beck y la célula de acción política comenzaron a trabajar con estudiantes universitarios de Vincennes para desarrollar algunas obras. *Muerte en el Metro*, una obra corta (menos de un minuto) diseñada para protestar contra el aumento del precio del metro en un noventa por ciento

103 Biner, *Living Theatre*, p. 225.

104 *Ibíd.*

en dos años, fue el resultado de varios días de creación colectiva. La obra rápidamente resultó en el arresto y la paliza a Beck y varios estudiantes. Este incidente hizo que los Beck se dieran cuenta de que necesitarían ir a un lugar que no solo les permitiera trabajar con la gente, sino que también les ofreciera una gran variedad de vida económica, social, racial y política. La pregunta de adónde ir se resolvió en la primavera de 1970 cuando un grupo de artistas de Brasil invitó a la célula a ayudar en la lucha por la liberación en una tierra en la que describieron la situación como 'desesperada'¹⁰⁵. Como resultado de esta invitación, la célula de acción política se trasladó a Brasil en el verano de 1970.

Brasil: El legado de Caín

Una vez en Brasil, la compañía comenzó a trabajar en el ciclo de Caín colectivamente con los favelados que vivían en las favelas de São Paulo. La célula también impartió clases en una universidad local, enseñando a los estudiantes técnicas de creación colectiva. Con ellos, comenzaron a desarrollar proyectos piloto experimentales con obras de teatro callejero para comprender la reacción de la gente y los problemas que surgirían. A medida que los proyectos

105 Paul Ryder Ryan, "El Living Theatre en Brasil", *The Drama Review* 15 (verano de 1971):28.

evolucionaban, se determinó que la célula crearía las obras con los brasileños y posteriormente las adaptaría.

Esas obras se relacionarían con el país y la cultura de la gente para la que se representaban.

Una de las obras desarrolladas en São Paulo incluyó *Visiones, Ritos y Transformaciones* (1970). Representada en la favela Embo con el permiso del alcalde, la obra reunió a unas dos mil personas en la plaza principal. La obra comenzó con los actores y unos cincuenta estudiantes universitarios formando largas procesiones por diferentes calles que conducían a la plaza central de Embo. A medida que la procesión serpenteaba lentamente por las calles, los participantes hacían un "latigazo rítmico" mientras miraban a la gente con una expresión de "Yo" y "Tú."¹⁰⁶ Después de haber llegado a la plaza, los artistas se posicionaron alrededor y comenzaron a representar seis obras diferentes con los temas del Estado, el Dinero, la Propiedad, el Amor, la Guerra y la Muerte. Las obras no utilizaban diálogos y se representaban con un estilo ritualista, utilizando el gesto como principal medio de comunicación. Cerca del final de la obra, los actores fueron atados con cuerdas y cadenas, sin poder continuar a menos que alguien los desatara. Finalmente, el público liberó a los actores y todo el grupo

106 Consulte la descripción de *Paradise Now* en este capítulo.

(artistas y espectadores) se unieron en un "Acorde musical de liberación."¹⁰⁷

La célula política y los estudiantes universitarios crearon varias obras cortas que se llevaron a comunidades agrícolas y pueblos industriales de la zona, donde se representaron en las calles. Los actores se centraron en la liberación del proletariado de las cadenas de la esclavitud impuesta por la burguesía y el consiguiente paraíso de una comunidad anarquista no violenta.

La próxima gran obra, *Favela Project #1: Christmas Cake for the Hot Hole and Cold Hole* (Proyecto Favela #1: Pastel de Navidad para el agujero caliente y el agujero frío), se representó en Embo sin autorización gubernamental. La obra constaba de trece acciones diseñadas para guiar al pueblo hacia la revolución. La primera acción, una procesión inaugural de los artistas cantando "¿Qué quiere la gente?", daba paso a la siguiente, en la que se narraban seis historias sobre los agentes de la opresión. La tercera acción presencié cómo vendaban los ojos a la compañía. Las acciones cuatro y cinco ocurrieron simultáneamente: los favelados, que habían sido grabados previamente, hablaron sobre las dificultades de vivir en la pobreza mientras los artistas se quitaban las vendas y comenzaban a observar atentamente el mundo que los rodeaba. El objetivo era mostrar el

107 Ryan, "Brasil", pág. 24.

contraste entre la realidad de la situación de los favelados y las posibilidades de liberación.

Action Six utilizó un cántico repetitivo: "Mi vida es de una hora por 50 centavos, Mi vida son 2 horas por 1 cruzeiro,... Mi vida son 40 años por 87.600 cruzeiros, para alcanzar un estado de trance durante el cual los intérpretes giraban místicamente como si participaran en un ritual cabalístico. A esta acción le seguían los representantes de amos y esclavos firmando un contrato (*Acción Siete*) y los amos y esclavos siendo atados y amordazados (*Acción Ocho*). En la *Acción Nueve*, la Muerte leía los contratos entre el hombre y las seis áreas de opresión (Estado, Dinero, Propiedad, Amor, Muerte y Guerra).

Un narrador contaba a los espectadores una historia sobre el futuro en la *Décima Acción*. La historia trataba sobre la incapacidad de quienes poseían el conocimiento de la liberación para llevar a cabo una revolución, debido a que la sociedad los había atado y amordazado. *El Rito de la Liberación, la Undécima Acción*, seguía con los espectadores quitando las mordazas y ataduras de los actores. En la *Acción Doce*, actores y espectadores participaban juntos para cortar y comer un pastel gigante.

La última acción se llevaría a cabo una semana después, con el regreso de los artistas. En ese momento, continuarían las discusiones políticas con la esperanza de que el pueblo rompiera los lazos de la relación amo–esclavo.

En la primavera de 1971, el Living Theatre decidió mudarse a Ouro Preto, tras haber trabajado en algunas favelas de los alrededores de Río de Janeiro. Una de las razones por las que el grupo quiso mudarse a Ouro Preto, un pueblo minero de unos 40.000 habitantes en el estado de Minas Gerais, fue la oportunidad de enseñar en escuelas públicas. Durante varios años, el Living Theatre había deseado trabajar con niños, y cuando les ofrecieron el puesto de profesores de educación física, lo aceptaron rápidamente. Tras aceptar el puesto, los profesores de la escuela les pidieron que trabajaran con los estudiantes en la creación de una obra de teatro para el Día de la Madre.

Diez Sueños Sobre Madre, desarrollado improvisadamente con los estudiantes, abordó la relación amo–esclavo entre los niños y sus madres. Debido a la naturaleza sensible de la relación madre–hijo, la compañía creó una atmósfera onírica para que nadie se sintiera ofendido. Los artistas del Living Theatre narraron las historias mientras los niños las representaban.

La compañía también comenzó a impartir clases en L'Ecole Amerigo Rene Giannetti de Saremenha (cerca de Ouro Preto) a estudiantes de primaria, secundaria y bachillerato. Durante su estancia en la escuela, se creó colectivamente "Un análisis crítico de seis sueños sobre el tema de Mammon" con unos cuarenta y cinco estudiantes. No se han publicado registros escritos de la obra ni de su representación.

El experimento brasileño llegó a su fin con el arresto del colectivo en julio de 1971. Los arrestos comenzaron el 1 de julio con un allanamiento a la sede del Living Theatre y el posterior arresto de trece miembros de la compañía. Más tarde ese mismo día (1 de julio), cinco miembros fueron arrestados en la calle, liberados al día siguiente y arrestados nuevamente. Aunque la compañía fue acusada de posesión de marihuana, los Beck creían que la actividad teatral y política del grupo había impulsado los arrestos. Estaban convencidos de ello porque los arrestos coincidieron con la inauguración del Festival de Invierno en Ouro Preto¹⁰⁸. El Living Theatre habían sido invitados a estrenar una nueva obra pero no tuvieron oportunidad de actuar porque estaban en prisión.

Aunque el Living Theatre estuvo en prisión, el grupo continuó su actividad teatral. Durante su estancia en prisión, la compañía recibió permiso para representar para los presos una obra creada especialmente para la ocasión, la *Obra de Prisión n.º 1*, comenzaba con dos filas de artistas que entraban en un auditorio con unos cien presos. Esta cuadrilla de presos caminaba como un latigazo, luego se separaba y rodeaba al público. Tras los tres últimos latigazos y los gritos finales, los intérpretes se pusieron firmes y miraron al público en silencio. Luego, aplaudieron rítmicamente mientras se dirigían a un espacio reservado en el centro del auditorio. Formaron un círculo en el espacio y comenzaron

108 Ryan, "Brasil", págs. 21–22.

el *Acorde*. Según Echnaton (miembro del grupo durante cinco años), en una carta escrita a los miembros de la célula que habían escapado de las autoridades brasileñas: «Después del acorde, interpretamos la pieza de Lee *Breathing Lion*, y *The Plague*.» Cuando la pila de cuerpos de *The Plague* había terminado y los actores recibieron una efusiva ovación de los prisioneros por su honesta actuación. "Muchos prisioneros identificaron partes de la obra con las torturas que el hombre, y especialmente los hombres que son presos por las leyes del Estado tienen que sufrir."

Tres miembros del grupo, Andrew Nadelson, Stephen Ben Israel y Mary Mary, lograron evitar ser arrestados junto con los demás; regresaron a Estados Unidos para solicitar ayuda para la liberación del resto de la compañía. En cuanto se conoció la difícil situación del Living Theatre, artistas y escritores de todo el mundo salieron en defensa de la compañía. Entre los benefactores se encontraban Allen Ginsberg, Alexander Calder, Jean-Luc Goddard, Jean-Louis Barrault, Susan Sontag, Jean Genet, James Baldwin y Jean-Paul Sartre. La presión internacional para liberar a el Living Theatre aumentó hasta que el grupo fue liberado y deportado en septiembre de 1971.

Estados Unidos. *El legado de Caín*

Tras la liberación y deportación del Living Theatre, el colectivo, que incluía a miembros de otras células, se reunió en Brooklyn, donde alquilaron una casa y comenzaron a adaptar su obra brasileña para el público estadounidense. Mientras la compañía continuaba desarrollando el ciclo Caín, Beck viajó a San Francisco durante varios meses para que la editorial de Lawrence Ferlinghetti publicara su libro "La vida del teatro". El grupo seguía intentando mantenerse al margen de la estructura económica; para sobrevivir, tuvieron que recurrir a la recaudación de fondos mediante talleres y conferencias, lo que ralentizó su avance en el ciclo Caín.

El Living Theatre creó una obra importante en Brooklyn, *Siete meditaciones sobre el sadomasoquismo político* (1973), y comenzó a trabajar en otra, *La torre del dinero* (1975). Creada para la comunidad académica, *Siete meditaciones* se desvió del intento del Living Theatre de acercar el teatro a la clase trabajadora. Malina describió la obra como "una 'obra de estudio' sobre la 'manifestación del síndrome sadomasoquista en diversos aspectos de nuestras vidas.'"¹⁰⁹ La obra, utilizando esencialmente las mismas ideas y temas de su trabajo en Brasil, mostraba a los intérpretes simbólicamente esclavizados y torturados por bases de esclavitud como la violencia y el dinero (una demostración

109 Shank, *Teatro Alternativo*, pág. 26.

de la estructura amo–esclavo) y liberados por el público cuando los espectadores los desataban.

A principios de 1974, el Living Theatre recibió una subvención de la Fundación Mellon para producir teatro en Pittsburgh. Tras mudarse, la compañía comenzó a crear obras colectivamente con los mineros del carbón y los trabajadores de las acerías para incluirlas en el ciclo de Caín. La beca les brindó tiempo para conocer e impulsar cooperativas de alimentos, guarderías y escuelas gratuitas, mientras continuaban trabajando en las obras. El Living Theatre sintió que comenzaba a vivir con mayor intensidad que nunca como la verdadera comunidad colectiva anarquista que imaginaba para el mundo.

Una de las obras desarrolladas en Pittsburgh fue *El legado de Caín: La casa de la propiedad; Obra de jardín número 1: Girando la tierra: Una ceremonia para la siembra de primavera en cinco actos rituales* (1975). La obra trataba sobre la propiedad, es decir, la tierra, y su recuperación por parte de la gente de una comunidad para cultivar hortalizas"¹¹⁰.

La Compañía abrió la obra representando las "posturas de un mundo de amos y esclavos", y luego se unieron en un ritual sugerido por los indios Omaha en el que los actores se

110 Julian Beck y Judith Malina, "Girando la Tierra: Una ceremonia para la siembra de primavera en cinco actos rituales", *The Drama Review* 19 (septiembre de 1975):94.

ponían piedras en la boca, simbolizando la tierra muerta, y las escupían, representando la liberación de la estructura amo-esclavo. El escupir las piedras provocaba un renacimiento de la tierra; cada participante (que simbolizaba a la comunidad) recibía un nuevo nombre para simbolizar el renacimiento; el grupo se unía en el *Acorde*. La plantación de árboles y flores culminaba la obra, estimulando "una nueva relación en la comunidad con la tierra, con el terreno, con la cuestión de la propiedad."

El Living Theatre estrenó su siguiente gran obra, *Six Public Acts* (Seis actos públicos, 1975), el 6 de mayo de 1975 en Pittsburgh y posteriormente presentó la producción al Festival de Teatro Experimental de Ann Arbor el 10 de mayo. La producción de Ann Arbor fue un ejemplo típico del uso que el Living Theatre hacía de diversos espacios y localizaciones para representar sus obras. El preámbulo, que tuvo lugar en el Gimnasio Waterman, describió las seis casas de poder que se visitarían. Se repartieron mapas mimeografiados con indicaciones para llegar a las ubicaciones de las funciones al salir el público del gimnasio para dirigirse al *Primer Acto Público*. El Chamán del Tiempo, quien actuaba como narrador y guía, condujo la procesión de artistas y espectadores a la *Casa de la Muerte* (el Edificio de Ingeniería). Los artistas caminaron, gimiendo y lamentándose, y representando regularmente cuadros que expresaban dolor y desesperación. En el césped, frente al Edificio de Ingeniería, un artista portaba un cartel con la

inscripción "Muerte" y lo colocó en un poste. Seis actores representaron una escena que recordaba a *La Peste*, tras lo cual Malina leyó la historia de Caín y Abel. Dos actores realizaron una representación muda del primer asesinato durante la lectura. Al finalizar la función, los actores se acercaron a los espectadores e iniciaron una conversación informal sobre la violencia en nuestras vidas.

El Chamán del Tiempo anunció un traslado a la *Casa del Estado*; durante la procesión hacia el asta de la bandera del campus (símbolo del Estado), los actores representaron escenas de esclavitud y asesinato. En el asta, los actores realizaron una formación abierta alrededor de ella, se postraron y comenzaron un ritual cantado en conmemoración de los diez mil poderes, humillaciones y autoridades del Estado, responsables de las vidas destrozadas y la esperanza perdida del pueblo. Al concluir el ritual, Beck se pinchó el dedo con una aguja y untó su sangre en el asta. Los demás actores siguieron su ejemplo. El Chamán preguntó si algún espectador deseaba unirse a los actores; en Ann Arbor, unos cuarenta espectadores mezclaron su sangre con la de los actores en el asta. Concluida esta acción, actores y espectadores participaron en la discusión informal que puso fin a cada acto.

La siguiente procesión, en la que los actores representaron escenas de tortura, condujo al grupo al Banco Nacional del Valle Hurón, donde se representó *La Casa del Dinero*. Dos actores con máscaras doradas se convirtieron en el becerro

de oro, mientras que los demás lanzaron puñados de dinero ficticio a la multitud. El dinero se recogió y se quemó mientras los actores gritaban las palabras del billete. Tras la quema del dinero y la charla final entre espectadores y actores, el chamán condujo al grupo al Edificio de Administración de *La Casa de la Propiedad*.

La compañía erigió una estructura de dos niveles, similar a una cárcel, que representaba *La Casa de la Propiedad* mientras cantaban sobre estructuras que esclavizan a la gente. Una vez terminada la estructura, Beck leyó un pasaje sobre esclavitud y asesinato, propiedad y robo de *¿Qué es la Propiedad?* de Prudhon. Los intérpretes (que habían estado encarcelados) comenzaron a retorcerse y gemir.

Los U9 gritan desde sus celdas: "¿Cómo podemos salir? ¿Cómo podemos escapar?".¹¹¹

Se dan diversas respuestas, pero los presos no son liberados hasta que se cita el ejemplo de la Guerra Civil Española. Arrancan los barrotes de sus celdas y se dirigen al público para una conversación informal.

La procesión hacia la *Casa de la Guerra* (el edificio del ROTC) estuvo acompañada de canciones revolucionarias interpretadas por artistas y espectadores. Al llegar al

111 Claudio Vincentini, "Los seis actos públicos del Living Theatre", *The Drama Review* 19 (septiembre de 1975):89.

edificio, los artistas usaron palos (los barrotes de sus celdas en la escena anterior) para realizar ejercicios militares.

Tras completar los ejercicios, la compañía formó una pirámide con los palos y sus cuerpos y recitó un poema sobre la guerra. La pirámide se derrumbó y los artistas colocaron pan y rosas (la antítesis de la guerra) en las escaleras del edificio. El grupo guardó un silencio de veintidós segundos en memoria de quienes perdieron la vida insensatamente en guerras sin sentido, y luego participó en una conversación con el público.

La procesión silenciosa que siguió llegó al parque exterior del *Centro de Poder*, formó un semicírculo frente al edificio. Los intérpretes recitaron un poema sobre el amor y la relación amo–esclavo y comenzaron a atarse hasta que solo un intérprete quedó libre. Caminó entre el público hasta que un espectador también lo ató. Después de unos minutos, los espectadores comenzaron a desatar a los intérpretes y fueron recompensados con abrazos. Cuando todos quedaron libres, el grupo formó un círculo y realizó un ejercicio similar al del *Acorde*. Tras percibir que todos los participantes habían alcanzado un estado de unificación, el grupo se disolvió.

La segunda obra de Pittsburgh, *Money Tower* (La torre del dinero, 1975), constaba de tres secciones principales que analizaban el poder esclavizador del dinero. La obra, representada en varios lugares (es decir, fuera de las puertas

de las fábricas), utilizaba una torre de cinco niveles donde se mostraba gráficamente el papel del trabajador en una sociedad capitalista. En el nivel más bajo, los pobres y desempleados sostenían toda la estructura mediante el mineral, colocándolo en un elevador y llevándolo al siguiente nivel, donde los trabajadores lo procesaban en relucientes lingotes. Los obreros colocaban los lingotes en el ascensor, y los pobres tiraban del ascensor hasta el tercer nivel, donde la burguesía determinaba el valor del metal y procedía a comprarlo y venderlo. El metal se colocaba de nuevo en el ascensor y se subía al cuarto nivel, donde era custodiado y protegido por el estamento militar.

Finalmente, los lingotes llegaban a la élite, que acumulaba su riqueza en un banco de metacrilato.

Los ricos enviaban parte del dinero a la parte baja de la torre en forma de salarios y pagos, pero rápidamente lo recuperaban de los niveles inferiores en forma de pagos por los trabajadores para el alquiler, la comida y los impuestos.

El dinero subía a la torre mucho más rápido de lo que bajaba, y finalmente todo el dinero era acumulado por la élite.

Con esto terminaba la primera parte de la obra.

"Visiones y Pesadillas", la segunda sección de la obra, demostró cómo las visiones de los pobres y las clases

trabajadoras son las pesadillas de los ricos, y cómo las visiones de la élite y los militares son las pesadillas de los estratos más bajos. "Huelga y Revolución", la tercera sección, reveló la insatisfacción de la élite con la riqueza acumulada. Los ricos tienen una obsesión por obtener más riqueza, por lo que exigen precios más altos, salarios más bajos, jornadas laborales más largas y despidos, lo que resulta en huelgas y rebeliones. Se evita un enfrentamiento violento con los militares, y la obra concluye con un final feliz con una discusión sobre la posible implementación de un sistema anarquista que funcione sin dinero.

Italia

El Living Theatre había disfrutado de un período de libertad económica y había producido varias obras importantes del ciclo Caín, pero en 1975 agotó la beca de la Fundación Mellon. Volvieron a enfrentarse a su antiguo enemigo, Mammon. Al quedar fuera del teatro, también perdieron sus medios de subsistencia, y era imposible vivir en Estados Unidos sin dinero; por lo tanto, aceptaron varias invitaciones europeas para actuar en festivales. La compañía abandonó Estados Unidos en el otoño de 1975 y actuó en la Bienal de Venecia, antes de viajar a Holstebro, Dinamarca. Finalizaron

con una gira por Francia e Italia, pasando de Burdeos a Roma.

En Italia, la compañía descubrió que los gobiernos locales, especialmente en las zonas controladas por los comunistas, estaban interesados en usar las artes como medio para fomentar la conciencia social y económica. Los gobiernos estaban dispuestos a patrocinar el Living Theatre. Establecieron su sede fuera de Roma y comenzaron a actuar dondequiera que se les invitara. Entre los patrocinadores del grupo se encontraban escuelas, fábricas, sindicatos y hospitales psiquiátricos.

Cuando trabajaba en hospitales psiquiátricos, el Living Theatre adaptaba sus actuaciones a las necesidades percibidas de los internos, generalmente interpretando el *Acorde*, *el Sonido/Movimiento* y *la Pieza de Tapete*. Malina registró en su diario sobre una de esas actuaciones: "todo lo que les place lo embellecen y participan en ello."¹¹²

Mientras actuaban en las calles, gimnasios, escuelas y otros espacios no teatrales, el Living Theatre desarrolló una pieza para teatros. *Prometeo* (1978) fue creada para la comunidad intelectual y utilizó muchas de las innovaciones previas del Living Theatre. Al entrar al auditorio, el público descubrió una enorme escenografía dominada por un gran arco de tubos y encontró a los actores atados con cuerdas en

112 Judith Malina, "Italia: Actuaciones en hospitales psiquiátricos", *The Drama Review* 22 (junio de 1978):94.

las butacas. "El primer acto presentaba un sueño...» "Como la historia de la cultura utilizando figuras históricas y mitológicas".¹¹³

Zeus, quien representaba la autoridad, castigó a Prometeo por su acto anárquico de traer el fuego a la humanidad. Metis, la feminista, fue tragada por Zeus (para que pudiera suprimir el conocimiento femenino) y quedó prisionera en su vientre. Zeus conoció a la devota Ío a través de Metis y la deseó, pero la convirtió en una vaca para salvarse de la ira de Hera. Ío fue posteriormente perseguida por las Furias, pero no recibió ayuda de Zeus.

El segundo acto, interpretado con realismo épico, retrataba los acontecimientos que rodearon la Revolución Rusa. El mito prometeico del primer acto se traduce en un mito histórico en el segundo.

En opinión de Julian Beck, el primer y el segundo actos cuentan la misma historia.

Demuestran cómo la conciencia humana ha sido contenida dentro de una estructura piramidal de conceptualización que es intrínsecamente jerárquica y patriarcal.¹¹⁴

113 Shank, *Teatro alternativo*, pág. 31.

114 Ibid.

Los acontecimientos de la Revolución Rusa se recrearon con la ayuda del público, y la acción se basó principalmente en escritos históricos. Lenin (Zeus) ordenó el arresto de Emma Goldman (Io) y Alexander Berkman (Prometeo). Al preguntarle por qué se encarcelaba a sus compañeros anarquistas, Lenin responde: "La libertad de expresión es un lujo burgués... una herramienta de la reacción." La acción continúa con el asalto al Palacio de Invierno por voluntarios del público que se hacen pasar por bolcheviques, anarquistas, pacifistas y otros disidentes. Lenin muere tras incitar y dirigir con éxito la revolución violenta, y es elevado por el pueblo a la cima de una pirámide, «el símbolo del Living Theatre de la opresión jerárquica». El acto termina con el suicidio de Vladimir Mayakovski tras desilusionarse con el nuevo orden.

El tercer acto se inicia con la compañía colgando inmóvil de brazos y piernas de un andamio.

Después de un tiempo, Julian Beck dice: "La escena es Prometeo liberado, una acción silenciosa. Iremos a la prisión de Holloway [en la representación de Londres] y allí realizaremos un acto de meditación: una vigilia de cinco minutos en nombre del fin del castigo".¹¹⁵

La obra termina con los actores y el público yendo a la prisión para una vigilia de cinco minutos.

115 Ibid., p. 33.

Prometeo fue concebido por el Living Theatre como un paralelo a la trilogía prometeica de Esquilo; el primer acto se relaciona con Prometeo, el portador del fuego; el segundo, con Prometeo encadenado; y el tercero, con Prometeo liberado. La liberación de Prometeo del Living Theatre tenía lugar en la mente del espectador. El público debería haber comenzado a cuestionar las estructuras de gobierno, la represión del conocimiento y la subsiguiente esclavitud del pueblo. Según Beck, "el objetivo de la obra es provocar esta meditación en el espectador".

El Living Theatre realizó giras con *Prometheus* por toda Europa en espacios teatrales tradicionales, mientras continúa actuando en la calle para el público. Los Beck no se han limitado a un solo grupo de personas, sino que intentan predicar su mensaje anarquista a todo aquel que quiera escucharlos.

Se ha escrito muy poco sobre el Living Theatre en Estados Unidos en los últimos años. Después de *Prometeo*, la única producción adicional conocida es un reestreno de *Antígona* en 1980. El Living Theatre, por fin, sigue radicado en Italia y continúa como un grupo de producción teatral activo. Algunos miembros de la compañía actual han estado con el Living Theatre desde *The Connection* en 1959. La mayoría de los actores del Living Theatre han dejado el grupo, solo para regresar posteriormente. Quienes han regresado deben sentirse como Joseph Chaikin cuando dijo: «Cualquiera que

haya pasado tiempo con los Beck está, de alguna manera, incriminado de por vida."¹¹⁶

El capítulo de Teatro y Política que sigue traza la exploración del Living Theatre de diversas técnicas y modalidades teatrales. Se detallan las convicciones políticas, los compromisos sociales y las predilecciones teatrales de los Beck para que el lector pueda apreciar la relación entre las creencias y la filosofía de los mentores del Living Theatre y la teatralidad de la compañía.



116 Aldo Rostagno, *Nosotros, el Living Theatre* (Nueva York: Ballantine Books, Inc., 1970), pág. 227.

Capítulo II

TEATRO Y POLÍTICA

"El teatro es el Caballo de Madera por el cual podremos tomar la ciudad."

Julián Beck

La búsqueda de los Beck de proceso y forma ha estado en constante evolución, a pesar de haberse adherido tenazmente a sus objetivos pacifistas/anarquistas.

«Intentamos mantenernos al tanto de la corriente histórica para mantenernos vigentes. Esto implica un cambio constante de vocabulario, forma y visión».¹¹⁷

Los Beck han liderado el movimiento teatral de vanguardia al «inventar o adaptar casi todos los conceptos experimentales asociados con los grupos de teatro alternativo de los años sesenta y setenta»¹¹⁸.

Desde la idea de los Beck de «el teatro como un lugar de intensa experiencia, mitad sueño, mitad ritual, en el que el espectador se acerca a una especie de visión de autocomprensión, trascendiendo la verdadera consciencia hacia el inconsciente»¹¹⁹, hasta sus experimentos fuera del teatro en hospitales psiquiátricos de Italia, «su trayectoria recapitula las fuentes, los objetivos y las sucesivas etapas de todo el movimiento de vanguardia en un microcosmos»¹²⁰.

117 Theodore Shank, *American Alternative Theatre* (New York; Grove Press, Inc., 1982), p. 9.

118 Ibid., p. 34.

119 William Glover, "The Living Theatre," *Theatre Arts* 36 (December 1961):63.

120 Christopher Innes, *Holy Theatre; Ritual and the Avant Garde* (New York; Cambridge University Press, 1981), p. 188,

Teatro Cherry Lane: Buscando para la forma poética

El período de 1947 a 1952 se considera el primer período del teatro de los Becks en Estados Unidos. En su sala de estar y en su primer teatro, el Cherry Lane, surgieron dos objetivos: desarrollar una forma viable para el teatro poético y «cambiar por completo el método de actuación... Lo que más queríamos era potenciar el florecimiento de la poesía en el teatro, preservando al mismo tiempo cierto realismo»¹²¹.

Las primeras producciones del Living Theatre fueron intentos de ampliar los límites del lenguaje mediante el uso de "poesía o un lenguaje cargado de símbolos y muy alejados de nuestro habla cotidiana"¹²². Los Beck encontraron muy pocas obras poéticas de dramaturgos reconocidos que les interesaran, por lo que recurrieron a obras dramáticas de artistas y escritores que no eran principalmente

121 Pierre Biner, *The Living Theatre* (Nueva York: Horizon Press, 1972), pág. 27.

122 Childish Jokes, Paul Goodman; Ladies' Voices, Gertrude Stein; He Who Says Yes and He Who Says No, Bertolt Brecht; The Dialogue of the Mannequin and the Young Man, Federico Garcia Lorca; Dr. Faustus Lights the Lights, Gertrude Stein; Beyond the Mountains, Kenneth Rexroth; Desire Trapped by the Tail, Pablo Picasso; Sweeney Agonistes, T. S. Eliot; Faustina, Paul Goodman; Ubu the King, Alfred Jarry; The Heroes, John Ashberry.

dramaturgos. Querían dar drama en verso, generalmente confinado al libro de texto, una nueva oportunidad de vida. Querían, de hecho, animar al poeta moderno a escribir para el teatro, proporcionándole un escenario donde representar sus obras, y encontrar un formato adecuado para la producción de esas obras¹²³.

Beck, en su introducción a *The Brig*, relata:

Nuestro compromiso inicial fue con la forma. Por eso, la primera obra que presentamos en nuestra primera temporada en Cherry Lane, en 1951, fue de Gertrude Stein... Stein trabajó incansablemente con la forma en un intento de sacar a la luz el conocimiento oculto, no solo información, sino las cualidades reveladoras de la asociación metafísica y psicológica, y, lo que es quizás más importante, la exactitud. Para descubrir lo que realmente está ahí, para examinarlo todo, los objetos comunes, y definirlos, no parcialmente, sino total y exactamente.¹²⁴

Aunque muchas de las primeras producciones del Living Theatre se consideraron exitosas, los Beck no estaban satisfechos, especialmente con las obras en verso. A excepción de *Sweeney Agonistes*, todas las obras en verso

123 Aimee Scheff, "The Living Theatre", *Theatre Arts* 36 (febrero de 1952): 96.

124 Julian Beck, "Asaltando las barricadas", ensayo en *The Brig* por Kenneth Brown (Nueva York: Hill y Wang, 1965), pág. 7.

producidas se pospusieron. El aplazamiento fue doloroso para los Beck y el elenco porque significaba "reconocer que el trabajo... no había ido bien".¹²⁵ Esto causaba con frecuencia discordias dentro de la compañía, ya que los miembros del elenco se culpaban mutuamente y perdían la fe en los directores, mientras que estos desesperaban de la compañía. Aunque los Beck aún creían que la producción de las obras en verso era responsabilidad del Living Theatre, carecían de un proceso.

No sabemos cómo hacerlas bien... ni sabemos cómo hacer brillar las estructuras formales y los recursos teatrales del teatro de verso, es decir, un teatro formal, un teatro no de estilo realista; cómo convertirlo en no sé qué.

No encuentro la palabra adecuada para definir en qué deberían convertirse.¹²⁶

La incapacidad de los Beck para conceptualizar la forma final de las obras en verso a su satisfacción sólo estimuló su búsqueda de un proceso que pudiera permitirles lidiar con ellas.

Una de las principales preocupaciones de los Becks era la artificialidad del Teatro Broadway. (El teatro Broadway se convirtió en objeto de burla por considerarlo el símbolo del

125 Ibid., p. 10.

126 Ibid. P. 11.

teatro establecido). Durante los primeros años del Living Theatre en el Teatro Cherry Lane, los Beck creían que desarrollar el teatro que imaginaban requeriría una honestidad en la actuación y la producción que no se evidenciaba en Broadway. Los Beck consideraban hipocrito el teatro establecido de la época.

No me gusta el teatro de Broadway porque no sabe saludar. El tono de voz es falso, los gestos son falsos, el sexo es falso, ideal, el mundo de la perfección de Hollywood, la imagen limpia, la ropa bien planchada, el ano bien lavado, inodoro, inhumano, del actor de Hollywood, la estrella de Broadway. Y la terrible y falsa suciedad de Broadway, las profundidades donde la suciedad es... imitada, inexacta.¹²⁷

La falsedad que mostraban los teatros de Broadway convenció a los Beck de que las obras populares que se representaban y el método de Stanislavski para representarlas eran inadecuados. "En nuestra reacción contra el naturalismo, contra la versión estadounidense de Stanislavski, recurrimos a poetas contemporáneos, a un teatro poético." Los Beck percibieron que «El Método» no solo era inadecuado para el teatro que buscaban, sino que también era deshonesto en su concepto. Beck describió la

127 Julian Beck, *La vida del teatro: la relación del Artista para la lucha del pueblo* (San Francisco: City Lights Books, 1972), 7.

disparidad entre los objetivos de Stanislavski y los del Living Theatre de esta manera:

Toda la teoría de Stanislavski buscaba que el intérprete recreara la experiencia hasta convertirla en algo casi existencial. El teatro de nuestro tiempo, con su retorno al ritual y su programa de acción, intenta crear formas en las que la alienación de la vida se transforma en integración con ella.¹²⁸

Los Beck querían que el actor sintiera, no sólo que tuviera la actitud de sentimiento, porque sólo cuando esto sucedía el público podía sentirse verdaderamente conmovido.

Las tragedias en verso... con todo su lenguaje magnífico y sus pasiones rotundas, todas las emociones hirvientes y los momentos dramáticos descarnados, atrapados, enredados, adornados con lo que consideramos los atributos del esplendor, no perforan la cáscara... Tal vez sea el problema de la realeza, la falta de identificaciones: estamos afuera. Entonces debemos concentrarnos en maneras de entrar ahí, o, algo igual de bueno, como un medio para abrir la presa y dejar que las entrañas fluyan.

Los Beck sintieron que el teatro en verso que habían visto nunca tuvo éxito porque nunca despertó nada más que los instintos más bajos. Beck describió su concepto de "instintos más bajos" de esta manera: "Falsas nociones de grandeza,

128 Beck, *Life of Theatre*, 81.

belleza absurda, embriaguez con pelucas en lugar de cabello. Fetiches, cuando mis instintos sexuales se despiertan con el glamour de símbolos superpuestos, ideas sin piernas, criaturas sin cuerpo..."¹²⁹

Lo que el Living Theatre tuvo que hacer fue encontrar un proceso capaz de abordar las exigencias del drama en verso. "El problema es acercarse a la vida. Paradoja. Nada en el teatro puede acercarse a la vida."

Beck y Malina sabían que el teatro tradicional no había logrado "sacudir" y "llevar al público a una nueva conciencia". Por lo tanto, sería necesario que el Living Theatre experimentara con formas y procesos únicos para poder llegar al público. Una de las primeras exploraciones consistieron en poner la realidad en escena¹³⁰. Esta investigación antiaristotélica fue el origen de muchas innovaciones del Living Theatre, incluyendo la eliminación de las separaciones entre arte y vida, entre acción dramática

129 Beck, "Barricades," p. 16.

130 En este análisis del desarrollo teatral de The Living Theatre, los términos «real», «realidad» y «actualidad» requieren una aclaración. «Real» se refiere a lo no ficticio, a lo no ilusorio. «Realidad» se refiere a un estado de ser en un tiempo y lugar reales. «Actualidad» es un término teatral alternativo, orientado a la acción; requiere que el actor y el espectador estén presentes en el mismo tiempo y lugar mientras ocurre un evento para generar un cambio en el espectador.

y acción social, entre vida y actuación, entre espectador e intérprete, y entre revolución y teatro¹³¹.

El primer intento del Living Theatre de incorporar la realidad a una producción fue en el Teatro Cherry Lane con *Faustina* (1952). Al final de la obra, tras la caída de la civilización romana y la desaparición de la escenografía, dejando un escenario vacío, la actriz que interpretaba el papel principal confrontó al público y lo reprendió por no detener el asesinato de un joven en la obra. "La fuerza del momento provino de un cambio en la percepción del público, que se alejaba de la ilusión de *Faustina* a la aparente comunicación directa por parte de un intérprete." Los Becks concibieron que al destruir la barrera estética entre el actor y el público, al borrar el límite entre ficción y realidad, el Living Theatre podría acercarse a la vida y, de ese modo, hacer que el público saliera de su letargo.

Faustina encarnó varios experimentos que resultaron valiosos para el desarrollo del Living Theatre. La técnica de la confrontación con el público se convertiría en un componente integral de la estructura de obras posteriores tan diversas como *Antígona* y *Paradise Now*. La desaparición de la escenografía en el escenario presagió las obras del Living Theatre que no utilizaban escenografía alguna.

131 Shank, *Teatro alternativo*, pág. 9.

Los Beck han trabajado juntos desde la primera producción del Living Theatre en su apartamento en 1951. En Cherry Lane, Beck dirigió solo una obra, *Beyond the Mountains* (1951); Malina dirigió todas las demás. Beck se encargó del diseño y algunos lo consideraban, entre ellos Eric Bentley, como uno de los mejores diseñadores de Nueva York¹³².

Sus procesos como director y diseñador fueron en su mayoría tradicionales; preparaban cuidadosamente los manuales de dirección con antelación a la obra y sabían cómo debían ser los movimientos de los actores y cómo debían interpretar sus diálogos (a pesar de cierta improvisación durante los ensayos). Las representaciones y composiciones de cada escena se fijaban antes del inicio de la obra, con los diseños de vestuario, música y escenografía ya terminados.

Beck siente que la rigidez de su enfoque como director y el de Malina en los primeros trabajos del Living Theatre contribuyó a su insatisfacción con esas producciones.

Nunca se les puede decir a los artistas que se desplacen a la derecha o que den un paso hacia atrás. Tienen que estar haciendo algo. No se les puede dar solo una dirección técnica. Debe haber una motivación; debe ser más importante que quitarse de en medio o llenar el espacio. Hagan lo que hagan, los artistas deben estar

132 Eric Bentley, "Rechazo el Living Theatre", New York Times, 20 de octubre de 1968, sec. II, pág. 16.

creando algo; de lo contrario, están desperdiciando sus vidas.¹³³

El trabajo de John Cage con el azar y la indeterminación ayudó a romper su estricto enfoque de la puesta en escena:

Conocimos la obra de John Cage alrededor de 1950. El primer evento especial presentado por el Living Theatre, fue organizado por él en Cherry Lane. Presentamos el estreno de su *Música de Cambios*. Al usar métodos de azar e indeterminación para construir su obra, nos decía a todos: «Deshaceros de todo este dominio consciente mal dirigido. Dejad que el viento sople. Mirad lo que puede suceder sin el gobierno de la dulce razón».¹³⁴

La influencia de John Cage aparecería repetidamente en el Living Theatre hasta que llegó a buen término en *Paradise Now*.

Uno de los aspectos únicos del Living Theatre era que ambos, Beck y Malina no solo diseñaron y dirigieron las obras, sino que también actuaron en ellas. Los Beck tuvieron papeles importantes en todas las producciones de Cherry Lane. En parte debido a la falta de fondos, los Beck se encargaron de casi todo lo relacionado con la puesta en escena. Durante la época de Cherry Lane, el Living Theatre

133 Beck, *Life of Theatre*, 38.

134 Beck, "Barricades," p. 24.

era el único teatro de Nueva York con un verdadero repertorio.

Broadway y la Calle 100 (The Loft). Alterando la relación entre el actor y el público

Tras la pérdida del Teatro Cherry Lane en 1951, el Living Theatre entró en su segundo período de desarrollo en Estados Unidos en Broadway y el Teatro de la Calle 100 (The Loft) en 1954. Los Beck continuaron experimentando con obras en verso en The Loft en un intento de "romper la cáscara". La producción del Living Theatre de *La edad de la ansiedad* de Auden les brindó a los Beck una sensación de logro, ya que creían haber encontrado un estilo para la obra que les permitía expresarse con honestidad y, sin embargo, "liberar los múltiples significados" que el elenco había descubierto en el guion. Los Beck habían ensayado la obra durante más de un año. Descubrieron que el largo período de ensayo les daba tiempo a los actores para explorar las profundidades de la obra. La mayoría de las producciones posteriores del Living Theatre utilizaron un período de ensayo indefinido; una obra se ensayaba hasta que la compañía consideraba que estaba lista.

Los experimentos en The Loft incluyeron obras de dramaturgos reconocidos, entre las que destacan *La sonata del fantasma* de August Strindberg y *Orfeo* de Jean Cocteau. Con estas obras, los Beck comenzaron a cuestionar el enfoque tradicional de la función del director, quien «debe seguir investigando hasta que las intenciones del autor sean conocidas y sacadas a la luz», y comenzaron a comprender que nada debería suceder "en el escenario que no apoyase y desarrollase lo más plenamente posible la sustancia de la obra". Todo en una producción debe surgir de la realidad última que subyace a todas las manifestaciones externas. Lo que el director, el diseñador y el actor deben hacer es encontrar esa esencia y plasmarla en escena. En estas dos obras, los Beck comprendieron la importancia de representar la obra. "Honestamente, no importa cuán severas sean las exigencias del guión".

El segundo intento del Living Theatre por alterar la relación público-actor y difuminar la línea entre ficción y realidad, como ya habían hecho en *Faustina*, encontró su forma en The Loft con *Esta noche improvisamos* (1955, 1959) de Luigi Pirandello. Pirandello había estado obsesionado toda su vida con la realidad y la ilusión. Sus obras eran una búsqueda de la verdad; es decir, ¿qué es la verdad, el actor o el personaje? Se preguntaba si el teatro podía prescindir de su propia forma y seguir siendo teatro. Era natural que los Beck investigaran a través de la obra de Pirandello esa misma búsqueda de la verdad.

Esta noche improvisamos, con su estructura de obra dentro de la obra, proporcionó a los Beck su primera forma efectiva de involucrar al público, al permitir que el actor entrara en contacto directo con el espectador. Mientras trabajaban en *Esta noche improvisamos*, los Beck comenzaron a comprender por qué era necesario romper la barrera entre público y actor. Comenzaron a percibir la necesidad de regresar a los orígenes del teatro, a las implicaciones religiosas de la unificación del actor (chamán) y audiencia (tribu)¹³⁵. Según Beck, la técnica de la obra dentro de la obra era solo un medio

para ayudar al público a volver a ser lo que estaba destinado a ser cuando los primeros dramas se formaron. Una congregación dirigida por sacerdotes, un éxtasis coral de lectura y respuesta, danza, búsqueda de la trascendencia, una salida y ascenso, el impulso vertical, la búsqueda de un estado de consciencia que trasciende la mera existencia consciente y nos acerca a Dios. Al llevar la obra al teatro y unir al espectador y al intérprete, la intención era igualar, unificar y acercar a todos a la vida. Unir en lugar de separar.¹³⁶

El concepto de unir al actor y al espectador se convirtió en un impulso importante para el Living Theatre

135 Los términos "chamán" y "tribu" no fueron utilizados por The Living Theatre hasta 1967.

136 Beck, "Barricades," pp. 21-22.

Es cierto que nuestro mensaje, si así se le quiere llamar, o nuestra misión, era involucrar, tocar o implicar a la audiencia, no solo mostrarles algo; pero nos damos cuenta de que estos dispositivos de obra dentro de la obra surgieron de la necesidad imperiosa, por parte de los autores y de nosotros, de llegar a la audiencia, de despertarla de su letargo pasivo, de provocarla a prestar atención, de impactarla si era necesario y, esto también es importante, de involucrar a los actores con lo que le estaba sucediendo a la audiencia.¹³⁷

Dentro de la estructura pseudoimprovisadora de *Tonight We Improvise* (Esta noche improvisamos), los actores y el director se quejaban frecuentemente el uno del otro directamente al público mientras caminaban por los pasillos, invadiendo generalmente el espacio del espectador. Julian Beck, el director del espectáculo, interpretó al director en lugar de que un actor interpretara el papel para ser lo más honesto posible dentro del marco de la obra.

Esta noche improvisamos fue un éxito en muchos aspectos¹³⁸. La producción permitió al Living Theatre investigar el efecto de la relación alterada entre el público y el actor en el público y en el actor, además de alcanzar una

137 Ibid., p. 22.

138 La obra fue reestrenada en 1959 en el Teatro 14th Street para presentarse en repertorio con otros dos guiones de obras dentro de otras obras, *The Connection* y *Many Loves*.

honestidad solo posible cuando el actor podía dirigirse al público como actor. La obra incluso incitó a los críticos a plantear las preguntas correctas. Brooks Atkinson, en una reseña muy elogiosa en el *New York Times*, fue motivado a preguntarse: "En el teatro, ¿la ilusión es tan poderosa como la verdad?"¹³⁹

En la primavera de 1958, antes de que el Teatro de la Calle 14 estuviera listo para ser utilizado, Mary Caroline Richards les llevó a los Beck una copia de su traducción, próxima a publicarse, de *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, y ese verano llegó Jack Gelber con la obra *La conexión* (1959). No fue hasta que Beck y Malina leyeron *El teatro y su doble* que comenzaron a darse cuenta de "un teatro cuya poesía activa y agresiva"¹⁴⁰ podría profundizar sus puntos de vista. Tras leer los ensayos de Artaud, las producciones del Living Theatre en el Teatro de la Calle 14 hicieron nuevos intentos por despertar en el público una nueva conciencia. Con Artaud como mentor, el Living Theatre intentó crear un espectáculo que despertara en el público sentimientos auténticos. Consideraban que el hombre moderno ha sido aislado de la sensibilidad por el "mundo de acero de la ley y el orden" y que este aislamiento permitió la barbarie moderna (es decir, el genocidio judío, la esclavitud negra,

139 Brooks Atkinson, "Teatro: Esta noche improvisamos", *New York Times*, 7 de noviembre de 1959, pág. 27.

140 Karen Malpede Taylor, *People's Theatre in Amerika* (Nueva York: Especialistas/Editores de libros de teatro, 1972), pág. 209.

Hiroshima, las armas bacteriológicas y la indiferencia hacia la pobreza, el hambre, las cárceles y la pena capital).

Artaud creía que si tan solo se nos pudiera hacer sentir, sentir realmente algo, entonces todo ese sufrimiento nos haría intolerable el dolor demasiado grande para soportarlo; podríamos ponerle fin y entonces, siendo capaces de sentir, podríamos sentir verdaderamente la alegría, la alegría de todo lo demás, de amar, de crear, de estar en paz y de ser nosotros mismos.¹⁴¹

Teatro de la Calle 14: Investigando la improvisación

La tercera etapa del Living Theatre en Estados Unidos [de 1959 a 1964 en el 14th Street Theatre (Teatro de la calle 14)] fue posterior a un paréntesis de tres años y medio en el que los Beck no tuvieron teatro donde actuar. Fue en el 14th Street Theatre donde el Living Theatre creó sus producciones estadounidenses más memorables.

La fascinación del Living Theatre por la técnica del teatro dentro del teatro continuó con *Many Loves* (1959) de William Carlos Williams. Ambientada en el marco de un ensayo general, *Many Loves* permitió al Living Theatre lanzar diálogos al público e incluso que los actores se sentaran en

141 Beck, "Barricadas", pág. 25.

el auditorio con el público mientras pronunciaban sus discursos. A medida que el público entraba al auditorio, actores y técnicos se movían por el escenario ensayando diálogos, asuntos y señales técnicas. Justo antes de que comenzara la obra, hubo un apagón, y alguien informó a los actores y al público que se había fundido un fusible y que la obra solo podría continuar después de que se reemplazara. Después de varios minutos caóticos de actores y técnicos dando vueltas en la oscuridad, las luces se encendieron y la obra comenzó. De hecho, el público no estaba del todo seguro de cuándo había comenzado la obra. Charles Mee, después de ver la producción, escribió: "Cuando volvieron las luces creo que empezó la obra. Digo 'creo' porque hubo otros 10 o 15 minutos de autor, director, y actores discutiendo sobre nimiedades"¹⁴². Cada vez era más difícil distinguir lo escrito por el autor de lo improvisado por los actores. Se estaba volviendo igualmente difícil, si no imposible, para el público discernir si los actores eran ellos mismos o representaban a otros actores.

142 Charles L. Mee, Jr., "El Living Theatre de Beck", *Tulane Drama Review* 7 (invierno de 1962): 197.

***The Connection* [La conexión]: experimentando con Artaud**

Cuando Jack Gelber presentó a los Beck "The Connection", muchas piezas del rompecabezas empezaron a encajar. Beck y Malina se dieron cuenta de que una producción de este guion podría sintetizar algunas de las teorías de Artaud con sus propias experiencias y convicciones. Sus estancias en prisión los habían puesto en contacto con heroinómanos. (Malina dedicó la obra a Thelma Gasden, una conocida yonqui de la prisión que murió de sobredosis). La dificultad de trasladar sus creencias y experiencias al escenario se vio facilitada por el guion de "The Connection".

Los Beck vieron en la obra una crítica a la sociedad. La obra presentaba al adicto como una imagen menor de un mundo materialista, adicto al poder, el dinero y el éxito.

Nos sentimos obligados a hacer *The Connection* no sólo por nuestra gran admiración por los logros de Jack Gelber, sino también porque todavía estábamos de alguna manera atados a la cárcel y a los drogadictos que

estaban allí y esperábamos, ingenuamente, que una obra pudiera ayudar a liberarlos.¹⁴³

El mensaje político de *The Connection* era sutil: el público burgués no estaba en mejor situación que el drogadicto debido a su materialismo.

Fue con *The Connection* que el Living Theatre alcanzó su mayor éxito de crítica utilizando la técnica de la obra dentro de la obra. En *The Connection*, los Beck encontraron un vehículo que les permitió explorar en la relación actor/público. Desarrollada mediante la improvisación, *The Connection* les permitió romper con el precedente establecido del enfoque principal del actor como alguien que construye un personaje que intenta alterar las circunstancias de su existencia. En lugar de centrarse exclusivamente en el personaje, los actores también se "ofrecieron a sí mismos". Se convirtieron en intérpretes siendo ellos mismos, como actores creadores de personajes.¹⁴⁴

Una de las claves para que los Beck descubrieran el poder y la honestidad del actor que se interpreta a sí mismo fue la presencia de los músicos de jazz. Los músicos, a diferencia de los actores que interpretan papeles, se interpretan a sí mismos. Siendo ellos mismos, establecen una relación

143 Julian Beck, "Reflexiones sobre el teatro desde la cárcel", *New York Times*, 21 de febrero de 1965, sec. II, pág. 3.

144 Arthur Sainer, *The Radical Theatre Notebook* (Nueva York: Avon Books, 1975), pág. 14.

completamente diferente con el público, ya que pueden hablar libremente con él, ya sea en grupo o individualmente. Malina reconoció rápidamente la ventaja de la autorrepresentación:

Cuando un músico de jazz interpreta su música, establece un contacto personal con el público; al regresar a casa después de tocar, quien habla con él sabe que no hay diferencia entre cómo es ahora y cómo era en el escenario. Este tipo de relación con el público le genera una gran relajación. *The Connection* representó un avance muy importante para nosotros en este sentido: a partir de entonces, los actores comenzaron a interpretarse a sí mismos.¹⁴⁵

La representación de los actores de sí mismos tuvo un impacto en las producciones posteriores del Living Theatre, así como en el teatro mismo. El Living Theatre abandonó cualquier pretensión de que el actor creara personajes, creyendo que "la representación del actor de sí mismo hace que la responsabilidad del mundo recaiga en el público, para ser compartida con el intérprete".¹⁴⁶ Este cambio radical generó preguntas sobre el lugar del intérprete en el teatro y la naturaleza del actor, el director y el personaje.

145 Biner, Living Theatre, pág. 48.

146 Sainer, Teatro Radical, pág. 15.

Tan interesante como la relación actor/intérprete/personaje fue la alteración de la relación del espectador con la acción escénica. El Teatro de la Calle 14, al no tener límites de escenario preestablecidos ni un telón que estableciera una línea de demarcación entre el actor y el público, ayudó a romper la distancia estética entre ambos. La obra en sí impactó al público de 1959 por su temática y lenguaje, y la producción fue una sacudida para aquellos acostumbrados a la versión Broadway del realismo. El dolor de la adicción de los drogadictos –la inyección de "heroína" y las convulsiones posteriores– aturdió al público. La premisa de la obra confundió al público, que a veces se preguntaba cuál era la realidad de la situación: una obra representada por el Living Theatre; un público viendo a un director de cine intentar filmar a unos adictos que habían sido llevados al teatro; o unos espectadores observando a adictos esperando su dosis, inyectándose y colocándose.¹⁴⁷

Malina no presentó la obra como una puesta en escena, sino como un conjunto de vagabundos reales viviendo al ritmo de la vida. La apariencia de realidad se reforzaba al ver a los vagabundos mendigar al público antes, durante y después de la obra. Charles Mee describió la meticulosa atención al detalle que el Living Theatre empleó para convencer al público de la autenticidad de la situación:

147 Taylor, *América*, pág. 211.

Antes de entrar al auditorio para ver *The Connection*, hablé con Jonathan North, un joven actor que interpreta pequeños papeles en el repertorio. Su trabajo era acercarse al adicto que mendigaba en el Vestíbulo durante el intermedio. Cuando llegó el momento, North le dio al actor cinco dólares para que contara una historia durante el segundo acto. ("Acabo de llegar de San Francisco y me han dicho que cuentas buenas historias, así que quiero que me cuentes una en la siguiente parte de la función"). Solo dos o tres personas que estaban cerca del mendigo oyeron este intercambio. Pero durante el segundo acto, North se puso de pie entre el público y exigió que le contaran por lo que había pagado. El actor entonces contó una historia que valía cinco dólares... y para las dos o tres personas del público conecedoras, la obra les impactó aún más.¹⁴⁸

La búsqueda de nuevos procesos y honestidad en el Living Theatre los llevó a la improvisación. Habían utilizado la improvisación como técnica de ensayo, de forma muy similar a como lo hizo Evgeni Vakhtangov en Rusia, para comprender mejor los personajes y la situación; pero no la habían utilizado como proceso para crear forma hasta *The Connection*. La estructura pseudoimprovisativa de *Tonight We Improvise* ofrecía pocas oportunidades para el desarrollo de la improvisación, y como resultado, «había poco en la obra que fuera realmente improvisado; Pirandello escribió

148 Mee, "Beck's Theatre", págs. 202–3.

todas las 'improvisaciones', pero estaba estructurada y dirigida de tal manera que el espectáculo...» a menudo nos inclinara a imaginarnos que en realidad se trataba de una improvisación.¹⁴⁹

Aunque años después los Becks consideraron a *The Connection* una deshonestidad, esto se debió a que, aunque la improvisación era tanto fingida como real, representó un verdadero avance para ellos en 1959. Los actores desarrollaban grandes segmentos de la obra mediante la improvisación y tenían la oportunidad de improvisar durante la función. Un actor comentaba el sonido de una ambulancia que pasaba por el teatro o reaccionaba a los comentarios de un miembro del público, a su entrada tardía o a su salida anticipada. Beck consideró *The Connection* un punto de inflexión en el proceso interpretativo del Living Theatre.

En *The Connection*, Judith había creado una atmósfera en la que los actores podían improvisar diálogos y acciones en el contexto de la obra, sin desviarse nunca demasiado. Esto a menudo conducía a decisiones pésimas, en gran parte porque no estábamos bien preparados en este ámbito, pero a menudo surgían momentos magníficos. Lo mejor de todo es que se creó y fomentó una atmósfera de libertad en la realización, lo que pareció fomentar una veracidad

149 Beck, *Vida de teatro*, 45.

sorprendente en la interpretación, algo que no habíamos logrado con tanta profundidad antes.¹⁵⁰

Fue durante *The Connection* que los Beck comenzaron a verbalizar sus conceptos de creación colectiva. Empezaron a comprender que el anarquismo no debía limitarse al ámbito gubernamental, sino que debía tener un efecto directo en todos los ámbitos de la sociedad. Si no debía haber un líder gubernamental que diera instrucciones, ¿por qué el teatro debía tener un director que hiciera eso mismo? Si la gente está mejor sin líderes gubernamentales, entonces el teatro debería estar mejor sin directores dictatoriales. Beck, en una entrevista con Pierre Biner, afirmó que la idea de la creación colectiva los había acompañado durante muchos años, pero que

La primera vez que hablamos con ellos [los actores] sobre esto, debe haber sido en 1959, dijeron que todo lo que querían hacer era actuar y que les pagaran cada semana si era posible... [Los actores pensaron] que nosotros [los Beck] deberíamos seguir encargándonos de la dirección y la administración y ellos continuarían ejerciendo su profesión.¹⁵¹

La improvisación fue un medio utilizado por los Beck para involucrar a toda la compañía en la construcción de la

150 Beck, "Barricades," p. 29.

151 Biner, *Living Theatre*, p. 164.

producción. Si bien a Malina se le atribuyó la dirección de la obra, y aunque ella impuso la forma básica, cada actor contribuyó a su desarrollo a través de sus propias improvisaciones.

Los Beck experimentaron aún más. Desde *The Connection*, no ha habido una producción del Living Theatre que no haya utilizado la improvisación como parte fundamental de su desarrollo. *The Marrying Maiden* (La doncella casada, 1960) fue otro paso en la improvisación y la creación colectiva. *The Marrying Maiden*, anunciada como *El Teatro del Azar* junto con *Las Mujeres de Traquis* de Sófocles, presagió el concepto de los Beck de "Teatro Libre". Inspirada en las teorías de John Cage, *The Marrying Maiden* obligó a los actores a improvisar la estructura aleatoria de la obra. "Ahora sí que estábamos improvisando, sin fingir nada. Empezaban a suceder cosas en el escenario, algo que nunca había pasado antes."¹⁵²

El proceso de dirección de los Beck continuó desarrollándose con la producción de dos obras de Brecht: *En la jungla de las ciudades* y *El hombre es el hombre*. Utilizando el estilo libre de puesta en escena que había descubierto en *La conexión*, Malina creó una producción de precisión escrupulosa con *En la jungla de las ciudades* y materializó el estilo indirecto y artificial de Brecht con *El*

152 Beck, "Barricades," p. 29.

hombre es el hombre. Beck, en su introducción a *El calabozo* (The Brig), relata:

Empezó a dejar que los actores diseñaran sus movimientos, creando una atmósfera de ensayo excepcional en la que la compañía se sentía cada vez más libre para aportar sus propias ideas. Cada vez menos títeres, cada vez el actor más creativo. Los cuidadosos manuales de dirección que habíamos usado al principio ya habían desaparecido. Empezó a sugerir en lugar de decir, y la compañía empezó a encontrar un estilo que no se imponía, sino que surgía de sus propias sensibilidades. El director estaba renunciando a su posición autoritaria. Se acabaron los dictados.¹⁵³

La improvisación y la creación colectiva funcionaban para algo más que formatos de obra dentro de la obra.

La conciencia política del Living Theatre se hizo un poco más evidente con la producción de las dos obras de Brecht. Aunque *En la jungla de las ciudades* es anterior a la filosofía marxista madura de Brecht, contiene el germen de la obsesión de Brecht con la lucha de clases y los males del dinero al abordar el poder corruptor del capitalismo. *El hombre es el hombre*, escrita tres años después de *Jungla*, contiene una inconfundible dialéctica marxista brechtiana. La obra aborda cuestiones socioeconómicas y políticas, así

153 *Ibíd.*, pág. 30.

como la pérdida de la identidad individual debido a los efectos deshumanizantes de la autoridad y el Estado. También fue importante para los Beck la representación que la obra hace de los medios por los cuales la estructura de poder es manipulada por unos pocos para su propio beneficio. Con estas obras, el Living Theatre buscaba encontrar una forma que expresara sus preocupaciones y su disgusto por la sociedad estadounidense materialista de su época. Sentían que su idealismo político y su forma teatral podían fusionarse para sacar al público del Living Theatre de su letargo y llevarlo a la acción social. Se enfrentaron a un problema en cuanto a los medios para lograr su objetivo.

***The Brig* [El calabozo]: Haciendo realidad la obra del Teatro de la Crueldad de Artaud**

La solución a ese problema llegó con *The Brig*. Con *The Brig*, los Beck lograron fusionar sus ideales artaudianos y su estética radical con su política revolucionaria. La producción integró su vida, arte y política en una sola entidad.

Fue como si todo en mi vida me hubiera conducido a esa ocasión... Hay una conexión brillante, como un horrible túnel fluorescente, que va desde Washington Heights, donde nací, crecí y me eduqué, hasta poner *The*

Brig en escena. *The Brig*, es la consumación de mi vida en el teatro.

Todo siempre parece conectarse, todo en mi vida conduce al momento en que *The Brig* llegó y me permitió jadear y saber que aquí estaba, que si lo evitaba, estaría rechazando mi curso, perdiendo el esplendor, si es que lo es, cuando todo se cohesiona.¹⁵⁴

La vida en *El calabozo* es la antítesis de todo lo que los Beck querían. Con su estructura kafkiana de reglas rígidas y arbitrarias, con su rutina y arquitectura inflexibles, y con su aislamiento del individuo destinado a reducirlo a un estado pavloviano de obediencia, *El calabozo* sofoca y mata la esencia misma de la humanidad: el espíritu. Theodore Shank describió la obra como "el epítome del infierno anarquista"¹⁵⁵.

En una entrevista de 1969, le preguntaron a Beck cuál era su opinión sobre la anarquía. Respondió:

Clásicamente, la palabra proviene del griego y significa simplemente "sin un arconte", sin una cabeza que controle las cosas. Lo que anhelamos es un sistema en el que las personas se cuiden a sí mismas sin designar formas abstractas que las controlen: pequeñas

154 *Ibíd.*, pág. 4. *Ibíd.*, págs. 32–33.

155 Shank, *Teatro alternativo*, pág. 12.

comunidades donde podamos comunicarnos nuestras necesidades.¹⁵⁶

El calabozo es lo opuesto a la comunidad anarquista imaginada por Beck. En *El calabozo*, los prisioneros están tan regimentados y deshumanizados que dejan de pensar por sí mismos y comienzan a confiar en los guardias que piensen por ellos. Las normas de *El calabozo*, de las cuales la acción dramática de la obra se deriva, es establecer el control total del prisionero por parte de los guardias.

1. Ningún prisionero puede hablar en ningún momento excepto a sus guardias.

El prisionero Número --- debe solicitar permiso para hacer cualquier cosa de la siguiente manera: "Señor, el prisionero Número --- solicita permiso para hablar, señor".

Debe hablar en un tono alto, claro, impersonal y sin afectación.

2. En cada entrada y salida hay una línea blanca. Ningún preso puede cruzarla sin solicitar permiso según lo indicado anteriormente.

3. Cuando no esté asignado, un prisionero deberá, en todo momento, permanecer firme frente a su litera y leer la

156 Renfreu Neff, *The Living Theatre: EE. UU.* (Nueva York: The Bobbs-Merrill Company, 1970), pág. 230.

Guía para Marines, que se encontrará en la cabecera de su litera, entre su chaqueta de campaña y su gorra.

4. Ningún preso podrá sentarse en ningún momento a menos que sea necesario para completar una tarea asignada.

5. Bajo ninguna circunstancia se permitirá que un preso camine de un lugar a otro. Debe correr o, si esto no es posible, al menos mostrar indicios de trote.

6. El cabello de los prisioneros deberá ser cortado de manera idéntica, con un corte corto y militar.

7. El uniforme de cada prisionero deberá ser idéntico.

El calabozo no tiene trama, es sólo la estructura de la rutina.

La violencia, anatema para los pacifistas Becks, abunda en *The Brig*. Incluso la más mínima infracción accidental de las reglas es castigada, llevando a los prisioneros al límite física y emocionalmente. Humillaciones interminables, puñetazos en el estómago, flexiones y ejercicios extenuantes son utilizados por los guardias para convertir a los prisioneros en autómatas.

The Brig (El calabozo) se convirtió en un paradigma para todas las estructuras de autoridad que no se basasen en principios anarquistas/pacifistas; en resumen, *The Brig* es el

mundo en el que vivimos. El objetivo del Living Theatre era mostrar la violencia y la rigidez hasta sus extremos con la esperanza de que el espectador finalmente rechazara los abusos de la disciplina autoritaria, incluso hasta el punto de rechazar todas las estructuras de autoridad, es decir, el gobierno, la iglesia, la escuela, la fábrica y la unidad familiar. Los Beck querían que el público de la obra fuera consciente de los horrores de la prisión, horrores que los Becks habían experimentado, por lo que derribaron los muros de la prisión¹⁵⁷. Querían que el público comprendiera el valor de la libertad al presenciar su desaparición. *The Brig* se convirtió en el *Teatro de la Crueldad*. Malina, en sus notas sobre la dirección de *The Brig*, cita las exigencias de Artaud de «un teatro tan violento que ningún hombre que lo hubiera experimentado volviera a tolerar la violencia».¹⁵⁸

La vida y el arte de los Beck finalmente se fusionaron; sus visiones políticas y estéticas radicales encontraron un catalizador en *The Brig*. La obra amplió el concepto de los Beck sobre el papel de la sociedad en la designación de víctimas y verdugos:

The Brig condenó y expuso las barricadas que nos dividen entre víctimas y verdugos. Barricadas, un juego

157 Kenneth Brown, *The Brig* (Nueva York: Hill y Wang, 1965), págs. 45–46.

158 Judith Malina, "Dirigiendo *The Brig* ", en *The Brig* de Kenneth Brown (Nueva York: Hill y Wang, 1965), pág. 86.

de barricadas, un juego de cárceles, cárceles que han entrado breve pero decisivamente en nuestra experiencia, la de Judith y la mía. Las cárceles acechan. Creo que una vez dentro, nunca sales, nunca te liberas de la prisión hasta que cae la última.¹⁵⁹

The Brig cristalizó el concepto de los Beck sobre la relación entre el encarcelamiento y la represión psicológica, así como entre la violencia y la represión física. Estaban convencidos de que, para alcanzar la verdadera libertad, era necesario abolir todas las prisiones y toda violencia.

Las convicciones políticas de la pareja y el descubrimiento de *The Brig* solo les impulsaron a un mayor deseo de impulsar al público a la acción. Pensaban que la manera más efectiva de lograr ese fin sería con la realidad. Los Beck se dieron cuenta de que sus anteriores producciones "exitosas" (obras que utilizaban la obra dentro de la obra) eran engañosas.

Pero al final nos perturbó a nosotros mismos este recurso [el teatro dentro del teatro] porque, después de todo, era básicamente deshonesto, y estábamos clamando públicamente por honestidad en el teatro... El engaño no era el medio con el que queríamos involucrar al público.¹⁶⁰

159 Beck, "Barricadas", pág. 33.

160 Ibid., p. 23.

The Brig adelantó el esfuerzo del Living Theatre para presentar la realidad en su forma documental, más que ficticia.

El diseño de los Beck reprodujo *El calabozo* descrito por Kenneth Brown en sus notas a la obra. Malina consideraba que la estructura de *El calabozo* era la clave de la obra, por lo que era necesario que Beck recreara esa "inamovible estructura" en el escenario.

Los hombres colocados dentro de la estructura están destinados a convertirse en parte de esta estructura, y la belleza y el terror de *The Brig* es ver cómo falla en incorporar a aquellos a quienes ha encarcelado en su propio ser corpóreo.

La versión teatral de *El calabozo* con su "rigor de detalle" y su sofocante construcción dicta y dirige la acción por el poder de sus vectores y sus centros de gravedad. Para los actores el escenario se convirtió en una prisión igual de real como lo había sido el calabozo para Brown. Estaban atrapados dentro de la estructura, aislados de la audiencia por una barricada de alambre.

Los ensayos se estructuraron de acuerdo con *La guía para Marines*. Los actores fueron preparados para *El calabozo* como los hombres eran preparados para el Cuerpo de Marines.

Con la *Guía* como texto, los actores fueron preformados y enseñados como Marines:

Enséñale a caminar con paso medurado. Enséñale a cantar con métrica estricta. Haz que tema a otro hombre cuya insignia lo designe como superior. Enséñale a obedecer. Enséñale a decir: "¡Sí, señor!". Enséñale a responder de memoria. Enséñale a tomar las riendas con rectitud. Enséñale a no considerar el significado del acto, sino a ejecutar la orden.

La estructura del ensayo era ajena a los actores del Living Theatre, acostumbrados a un ambiente de permisividad e informalidad.

Malina vio la necesidad de crear un ambiente de calabozo en el escenario y preparar a los actores para sobrevivir a la severidad de la disciplina de la prisión. De nuevo, consultó la *Guía*: «El ejercicio inspira a una persona a ser miembro de un equipo. Los propósitos del ejercicio son... enseñar disciplina inculcando hábitos de precisión y respuesta automática a las órdenes... para mejorar la moral.»

Antes de comenzar los ensayos, Malina elaboró una lista de normas, inspirada en la *Guía*, y se las entregó a los actores.

La compañía votó unánimemente a favor de acatar las reglas.

Reglas de disciplina para los ensayos

- a. Los actores se registrarán antes del inicio del ensayo. Deben llegar cinco minutos antes de la hora indicada, al auditorio, para estar listos para ocupar sus lugares cuando se les llame.
- b. Durante el tiempo de ensayo, los actores que no estén en el escenario permanecerán en el auditorio, listos para ser llamados a menos que el director de escena los despida específicamente.
- c. Durante el tiempo de ensayo no se podrá tratar ningún asunto ni discusión que no esté relacionado con el ensayo.
- d. No comer durante el tiempo de ensayo.
- e. Los actores que no estén obligados a estar en el escenario podrán fumar en las primeras filas del auditorio. No se permite fumar en otras zonas del auditorio. El director de escena publicará las normas entre bastidores.

Estas reglas iban acompañadas de otras que exigían que solo se usara la vestimenta específica en los ensayos; limitaban lo que el actor podía hacer en los descansos; describían lo que se podía y no se podía hacer durante el ensayo; y enumeraban las sanciones por infringir las reglas. "Estas reglas de ensayo no imponían al actor requisitos que las costumbres ordinarias del teatro no le exigen... sino que le fueron... impuestos con exigencia para lograr "la perfección."

La violencia de *El calabozo* era tan real que los actores frecuentemente requerían atención médica por los golpes en el estómago. "Sin duda, hemos tenido una oleada de enfermedades, discapacidades, costillas rotas y todo tipo de agonía conocida por el hombre y la bestia"¹⁶¹. El castigo no solo cobró su precio físico sino también mental. "Cada uno vino a mí [Malina] con su propia experiencia y se reunieron para hablar cada uno de su propio terror experimentado en *The Brig*. La terrible experiencia nos abrumó. Todos teníamos miedo."¹⁶²

El resultado de este tormento físico y mental real del actor fue la erosión de la barrera estética que los Beck percibían que separaba la observación del público y la experiencia del actor.

161 Richard Schechner, "Interviews with Judith Malina and Kenneth Brown," *Tulane Drama Review* 8 (Spring 1964):210.

162 Malina, "Directing The Brig," p. 96.

El calabozo obligó a la audiencia a soportar la crueldad presentada. El dolor de los golpes era necesario para que el público pudiera experimentar el dolor: "debemos hacer que este dolor no sea el dolor inútil que trae la enfermedad, o el dolor infligido que nos tienta a la venganza..."

Este es un dolor catártico. Nos jugamos la vida con la catarsis. Incluso ver la versión filmada de *The Brig* provoca una respuesta física en el cuerpo del espectador. Cuando un prisionero recibe un puñetazo en el estómago, la reacción física a ese golpe provoca una respuesta física en el espectador. Un crítico comentó: "Nadie podía sentarse cómodamente, no se disfrutó de la película, pero uno se llevó una experiencia inolvidable en imágenes."¹⁶³

La acción de *The Brig* era física e inmediata. La producción, sin embargo, era ilusoria: el escenario, aunque preciso, seguía siendo un escenario, y los actores, aunque experimentaron la difícil vida carcelaria, eran actores que representaban a prisioneros y guardias. Para los Beck, existía cierto grado de deshonestidad incluso en una producción con tan poco artificio como *The Brig*. Las producciones europeas del Living Theatre buscarían un grado aún mayor de realidad para que el público cambiara, abandonara el teatro y comenzara la revolución.

163 Stuart W, Little, *Off-Broadway; The Prophetic Theatre* (New York: Dell Publishing Co., 1972), p. 200.

Resulta irónico que el Living Theatre alcanzara su máximo nivel de improvisación en Estados Unidos con una obra tan rígida como *The Brig*. Beck descubrió que la improvisación se materializaba mejor dentro de una estructura de reglas rígidas. Recuerda la importancia de este descubrimiento en su autobiografía, *The Life of the Theatre*:

Con *The Brig* llegó el primer arte de actuación importante del Living Theatre. Kenneth Brown había escrito una obra en la que la acción seguía reglas, pero dentro de esas reglas solo la improvisación era real.¹⁶⁴

La improvisación se convirtió en un medio para lograr la realidad que los Beck buscaban. Si un prisionero tenía algún problema con su traje, o si su litera no estaba en perfecto estado, o si pisaba sin querer una línea blanca, se le aplicaba un castigo improvisado inmediato.

"En consecuencia, los actores estaban caminando sobre una cuerda floja que era, en efecto, real".¹⁶⁵

La improvisación incluso tuvo su efecto en los actores de *The Brig*.

164 Beck, *Life of Theatre*, 45.

165 Biner, *Living Theatre*, p. 70.

Los actores, la mayoría de los cuales habían recibido formación metódica, descubrieron el gran potencial de la improvisación para la realidad escénica. Beck recuerda:

Los actores de *The Brig* informaron que algo especial estaba sucediendo ahí fuera, en el escenario, en la "jaula", algo que no ocurría en otras obras. Durante todos los años que los intérpretes habían hablado de reinventar cada momento (todo el cúmulo de pruebas y ejercicios recopilados por Stanislavski y su escuela), nos habíamos estado engañando a nosotros mismos. Hazlo real: el viaje real, físico, inventado instante a instante, la realidad, la realidad que siempre cambia y se crea a sí misma, la necesidad de realidad (vida) en este período de alienación; la improvisación como el aliento que hacía que la realidad viviera en el escenario. Nunca más nos sería posible no improvisar. Tendríamos que construir obras con formas lo suficientemente flexibles como para poder seguir descubriendo cómo crear vida en lugar de simplemente repetirla.¹⁶⁶

La producción de *The Brig* del Living Theatre también marcó el intento de los Beck de crear una verdadera comunidad anarquista dentro del grupo. Los Beck creían que demostrarían a un mundo incrédulo que el anarquismo era posible organizando el Living Theatre como un colectivo anarquista. (Fue solo después del exilio europeo

166 Beck, *Life of Theatre*, 45.

autoimpuesto del Living Theatre que la comunidad se materializó). La creación y la dirección colectivas se lograron, pero no se perfeccionaron, en las producciones estadounidenses.

Europa: *Misterios y pequeñas piezas*: Descubriendo prototipos teatrales

La producción europea se convirtió en la primera y más sencilla creación colectiva de la compañía, y en el prototipo de producciones posteriores. Las nueve escenas, sugeridas por varios miembros de la compañía, se improvisaron por primera vez a partir de un borrador elaborado por Beck. La acción improvisada se convirtió en la obra. En 1970, mientras estaba en una prisión brasileña, Beck relató el nacimiento de *Misterios*:

Creación colectiva: Los primeros *Misterios* de París, en octubre de 1964, fueron nuestra primera experiencia con el proceso.

Ocurrió de forma natural, sin esfuerzo.

Todas nuestras experiencias posteriores fueron largos y agotadores esfuerzos.

En París, casi no éramos conscientes de lo que hacíamos. Nos topamos con ello. Más tarde, lo reconocimos.

«Siempre que pinto algo, hay una imagen; a veces sé qué es, a veces no». William Bazoites.

Una fuerza misteriosa, algo simplemente más fuerte que nuestras intenciones conscientes, estaba en acción. Esta fuerza misteriosa creó una obra lógica y controlada. Judith tituló la velada *Misterios y Piezas Menores*.

En ese momento, el significado se aclaró un poco. Habíamos creado misterios sin saber qué eran. Habíamos hecho nuestro primer experimento de creación colectiva sin saberlo. La forma de trabajar se sentía orgánica. Una creación colectiva¹⁶⁷.

El Living Theatre se había convertido en lo que los Beck buscaban vagamente: un grupo de performance anarquista, una «tribu», que presentaba espectáculos comunitarios en los que se representaban a sí mismos. Beck describió el Living Theatre de 1964 de esta manera:

167 Ibid., 46.

- La creación colectiva. Concepto de compañía de teatro, de grupo de trabajo, como comuna anarquista.
- Teatro libre. Y con él, improvisación: creación en el momento.
- Compañía de teatro itinerante como unidad de programación, una forma de vivir al límite, fuera del estrecho centro.
- Teatro contraviolento. El teatro como portavoz de la anarquía, de la revolución no violenta, de la revolución.¹⁶⁸

La vida, el arte y la política de los Becks y el Living Theatre se habían fusionado. Con *Misterios*, los Beck se dieron cuenta de que un asalto a la especulación del espectador eran un medio más efectivo para impactarlo y obligarlo a actuar que el lenguaje. En 1966, Martin Gottfried entrevistó a los Beck en Berlín, donde describieron *Misterios* como "una serie de obras teatrales que exploran todos los sentidos físicos." Los misterios también marcaron el advenimiento de la concepción de los Beck del *Teatro Libre*. Beck describió el teatro libre en *La vida del teatro*: "Teatro libre: sin reglas, sin

168 Ibid. , 68.

fin. Termina cuando todos se han ido, cuando todos tienen ganas de terminar.¹⁶⁹

En su primera representación en París, *Misterios* concluyó con el *Teatro libre* en lugar de la escena de *The plague*. Malina declaró en una entrevista:

Los actores tuvieron total libertad para improvisar después de la escena de "Sonido y Movimiento", y teníamos un órgano. Nos fue muy útil. Además, producíamos todos los sonidos posibles con el mobiliario del teatro: el suelo, los asientos, las mamparas, etc. Estábamos "interpretando" la sala. Éramos cuarenta y este primer "Teatro libre" de nuestra historia duró unas tres horas. Participaron muchísimos espectadores y se desbordó hasta el auditorio.

Los artistas habían comenzado a abandonar su formación en Stanislavski y a dedicarse a disciplinas no directamente relacionadas con el teatro. Stephen Ben Israel, quien impartía clases de yoga a diario para la compañía, despertó un gran interés por el yoga y la meditación. Esta influencia se hizo patente en todas las producciones del Living Theatre creadas en Europa. La crítica se maravilló del control físico que exhibieron los artistas (gracias a años de formación en yoga) durante sus giras por Estados Unidos.

169 Martin Gottfried, *Un teatro dividido: el escenario americano de posguerra* (Boston: Little, Brown and Company, 1967), pág. 290.

Otro aspecto importante de *Misterios* que se manifestaría en producciones posteriores fue el elemento ritual. Los Beck consideraban el ritual un medio para un fin: la unión entre actor y público. Muchos consideraban que *Misterios* tenía connotaciones religiosas, pero aunque muchos miembros de la comunidad se interesaban por diversas religiones, como el hinduismo, el cristianismo y el judaísmo, el grupo no pretendía que ninguna de las escenas de *Misterios* fuera religiosa. La idea era convertir el teatro en un lugar de unión, con los intérpretes actuando como sacerdotes y los espectadores como congregación. Se esperaba que los sacerdotes unificaran a la congregación en una conciencia que llevara a la acción revolucionaria. Beck definió el ritual:

para aumentar la comunicación para encontrar el éxtasis para invocar el espíritu sagrado, para prepararnos para la acción revolucionaria para abrir la mente para vivificar el cuerpo para disminuir el miedo para exorcizar demonios para aumentar la confianza para disipar la vacilación para transformar el mal para liberar el corazón para despertar la energía sexual para suavizar la dureza para liberar sueños para liberar a todos los prisioneros para desatar manos para disminuir el dominio de la muerte un ritual para expulsar la vieja cultura de la cabeza para unificar las fuerzas para generar esperanza.¹⁷⁰

170 Beck, *Life of Theatre*, 55,

Misterios y Piezas Menores también marcó una nueva forma en que el Living Theatre comunicaba su mensaje revolucionario. Los actores se dirigían directamente al público sin intentar esconderse tras un personaje. La confrontación con el público y el silencio se utilizaban como armas para incitarlo a la acción. El silencio del actor inmóvil que iniciaba *Misterios* era una estrategia para revitalizar los sentidos: «El silencio administrado por el artista forma parte de un programa de terapia perceptual y cultural, a menudo basado en el modelo de la terapia de choque en lugar de la persuasión.»¹⁷¹ El silencio ofendió al público, por lo que comenzaron a gritar insultos dirigidos al actor al principio; los gritos finalmente se dirigieron a otros miembros del público. El público estaba receptivo al mensaje de la primera escena y se rompieron las inhibiciones, lo que permitió a los espectadores mayor libertad para participar. Esta técnica, descubierta en *Misterios*, se utilizó en todas las obras desarrolladas por el Living Theatre durante su exilio europeo.

Mientras actores deshumanizados trabajaban mecánicamente en el escenario, se escuchaba el canto de las palabras del billete de dólar en contraste con los gritos incomprensibles del Hombre al Mando. La forma y el mensaje, tomados en parte de *The Brig*, fueron centrales en las producciones europeas del Living Theatre: la víctima

171 Susan Sontag, *Styles of Radical Will* (New York: Farrar, Strauss, and Giroux, 1969), p. 21.

permite la pérdida de identidad y se somete al control de la figura de autoridad burguesa (verdugo). Por la causa de Mammón. Julián escribió:

Soy un esclavo que salí de Egipto. Tengo mentalidad de esclavo. Salí de la casa de la servidumbre y entré en la casa del trabajo. ¡Qué ilusión, hace tres mil quinientos años, cuando nos mudamos de nuestra cultura a otra, pensando que de ahí en adelante seríamos nuestros propios amos! Nos deshicimos de un amo político y éramos demasiado inexpertos para reconocer la verdadera función del Pagador, el Jefe de Policía, los Pilares de la Sociedad...¹⁷²

Este mismo mensaje, predicado una y otra vez, encuentra su camino en cada producción del Living Theatre.

"Canciones Callejera", la cuarta escena de *Misterios*, contenía lemas de edictos que exigían cambios en el mundo, por ejemplo, "Prohibir la Bomba". El poema no abordaba los métodos para implementar estos lemas, solo los problemas que debían abordarse. La respuesta a las preguntas planteadas en "Canciones Callejeras" estaba implícita en la escena siguiente, "El Acorde". Solo uniéndose en una comunidad colectiva anarquista puede el proletariado aspirar a liberarse de las cadenas de la esclavitud con las que lo ha encadenado la burguesía. La premisa para liberarse de

172 Beck, *Life of Theatre*, 2.

estas cadenas se respondía en la escena del Djddj. Los actores se sonaron la nariz para despojarse de impurezas antes de que la escena pudiera continuar. La comunidad colectiva debía, de igual manera, eliminar toda contaminación antes de poder ser reconocida como anarquista; es decir, debía deshacerse de Mammon y de todas las estructuras de autoridad.

La última escena de la obra era una imagen de un mundo moribundo. Muchos críticos consideraron que la pila piramidal de cuerpos era una imagen de Auschwitz o Hiroshima. La idea del Living Theatre era mucho más abarcativa; querían mostrar un mundo moribundo. Fue durante esta escena que estallaron peleas y los estudiantes se negaron a obedecer las reglas de varios teatros europeos y se unieron a los actores en el escenario en sus estertores de muerte, ya sea para enfrentarlos o para morir con ellos.

Misterios y Piezas Menores contenía los prototipos de casi todos los modos y técnicas teatrales típicos de las producciones del Living Theatre en Europa. La obra carecía de guion, aunque sí tenía una secuencia de escenas establecida. La obra se desarrollaba en un escenario vacío, salvo por cuatro palcos utilizados en la escena de los tableaux vivants (cuadros vivientes). No se utilizó vestuario, solo la ropa que los actores llevaban puesta en el momento de la función. Los intérpretes no asumían roles, sino que

permanecían intérpretes: "Actuación del estado del ser en oposición a actuación de promulgación".¹⁷³

Por primera vez en la historia del Living Theatre, *Misterios y Piezas Menores* ofrecieron al público la oportunidad de participar físicamente en el espectáculo. No se intentó que el escenario pareciera nada más que un escenario; no se intentó presentar un mundo ficticio, y no hubo tiempo teatral, solo el tiempo real de la representación. Hubo breves desnudos en los tableaux vivants (cuadros vivientes).

Frankenstein: Explorando la creación colectiva

El éxito de la creación colectiva con *Misterios y Piezas Menores* animó a los Beck a utilizar el mismo enfoque con *Frankenstein* (1965). Descubrieron la veracidad de las palabras de Joseph Chaikin sobre la creación colectiva.

En una creación colectiva hay varias contribuciones que hacer, de diferente peso y de diferente importancia: pero

173 Julian Beck en "Paradise Now: Notas", *The Drama Review* 13 (Primavera de 1969): 91.

eso no significa que no sean todas iguales o que el trabajo no sea colectivo.¹⁷⁴

Cada persona en una creación colectiva tiene una función; algunos sobresalen en la investigación o la improvisación, mientras que otros tienen mayor valor como filósofos, críticos o diseñadores. Aunque los Beck se retiraron como directores, fueron necesarios para enfocar la obra. Sin los Beck para darle forma, *Frankenstein* se convirtió en un monstruo inmenso que "amenazó con engullirnos [al Living Theatre]. Lo hizo muchas veces. "Como creación colectiva, los Beck consideraron que *Frankenstein* fue un gran éxito." Colaboración total: dirección escenario iluminación ambientación vestuario, todos los elementos.

Frankenstein, al ser una creación colectiva y porque cada intérprete creó su propio papel en la mayoría de las secuencias, se volvió muy personal para la compañía. El grupo intentó responder a la pregunta planteada por *The Brig*: ¿Dónde está la fuente del mal en el hombre? *Frankenstein* fue concebido como una metáfora del mal en cada ser humano, el monstruo en cada uno, que se une para formar nuestras sociedades que perpetúan la violencia.

Para encontrar el mal y la violencia dentro de sí mismos, los intérpretes, como técnica de ensayo, confesaron los

174 Beck, *Life of Theatre*, 26.

crímenes que habían cometido, lo que aportó un elemento autobiográfico a la producción.

Según Beck y Malina, era una técnica de ensayo desagradable y dolorosa que contaminaba su vida cotidiana. Pero la búsqueda de la locura maligna en sí mismos era esencial para este mal que corrompe todos los grandes esfuerzos del hombre en su corazón.¹⁷⁵

Los intérpretes, aunque representaban personajes, interpretaban roles que cada uno había elegido e ideado. Muchos de los roles interpretados no eran personas, sino ideas abstractas como las funciones de la mente, es decir, lo erótico, los instintos animales, el subconsciente, lo creativo, la muerte, la visión, el ego, etc. Los intérpretes creaban efectos de sonido como campanas, viento, olas y el código Morse. Con los efectos de sonido, imitaban el efecto del sonido (es decir, el viento) o se convertían en el objeto que lo producía (es decir, las olas). Los intérpretes se convertían en actores que interpretaban figuras históricas, ideas abstractas y personajes de ficción.

Frankenstein creó lugares y situaciones ficticias y comprimió el tiempo para convertirlo en tiempo teatral. Aunque "toda la representación se presentó en forma de ilusión teatral, con un intento de involucrar al público. La barrera de las candilejas se rompió al hacer que los actores

175 Shank, *Alternative Theatre*, p. 18.

persiguieran a las "víctimas" que huían hacia el auditorio y al solicitar la participación silenciosa del público en la levitación de la actriz al comienzo de la obra.

De las cuatro producciones europeas que el Living Theatre trajo a Estados Unidos, solo *Frankenstein* contaba con un escenario. Así como la estructura física de *El calabozo* había proporcionado una estructura para la acción, el decorado de *Frankenstein* contribuyó a dictar la acción en esa obra. El gigantesco decorado de tres niveles con su estructura compartimentada, símbolo de la estructura social, representó parte del conflicto de la obra. Se desató una sutil batalla que se extendió a lo largo de toda la producción para controlar la estructura y, por lo tanto, controlar simbólicamente el mundo.

Frankenstein, escrita por Mary Shelley, hija de la feminista Mary Wollstonecroft y del anarquista/pacifista William Godwin, y esposa de Percy Bysshe Shelley, fue retomada por el Living Theatre debido a su mensaje anarquista inherente. "El fundamento filosófico de la obra se basa en la idea de que el mundo debe cambiar, que un hombre nuevo debe evolucionar, y todo sufrimiento humano debe ser eliminado."¹⁷⁶ El principal mensaje político que el Living Theatre pretendía transmitir con *Frankenstein* era que todos somos monstruos, verdugos y víctimas, y que el mal y la violencia deben ser primero purgados de las vidas de los

176 Biner, *Living Theatre*, p. 111.

individuos para que la sociedad pueda cambiar. El público solía percibir el mensaje principal, pero las numerosas imágenes metafóricas y niveles de significado tendían a quedar eclipsados por la magnitud de la producción. *Frankenstein* no fue un fracaso didáctico, pero el mensaje en su conjunto era demasiado complejo para ser comprendido plenamente.

Frankenstein resultó ser más popular entre el público y menos controvertido que *Misterios*. La formalidad de la obra la hizo más coherente que *Misterios* y expresó claramente la esencia del Living Theatre y sus ideas sobre la relación del individuo y la sociedad.¹⁷⁷

Frankenstein fue un retroceso respecto a algunas de las innovaciones de *Misterios*, ya que no intentó presentar la realidad. Sin embargo, la obra profundizó la experimentación del Living Theatre con Artaud.

La obra se desarrolló de acuerdo con la creencia de Artaud de que «un espectáculo debe ser creado por toda una compañía de actores, basándose en un texto existente que ellos crearían en términos modernos». «Es la encarnación más cercana del Teatro de la Crueldad de Artaud que se ha intentado en el teatro, su impacto va mucho más allá de

177 Hank, *Alternative Theatre*, p. 18.

otros intentos... que, en retrospectiva, parecen solo eso: 'intentos'». ¹⁷⁸

***Antígona*: Centrándose en el intérprete**

La siguiente producción del Living Theatre, *Antígona* (1967), resultó ser el último guion escrito por un dramaturgo que la compañía produjo.

Lo que atrajo a los Beck a la *Antígona* de Brecht fue que encarnaba las ideas anarquistas del Living Theatre.

También vieron en la obra la oportunidad de "descubrir si los recursos artaudianos eran posibles" con un texto de origen poético, político y clásico, aunque contemporáneo. El Living Theatre comenzó como un teatro para el poeta, y los Beck nunca perdieron su amor por la poesía. *Antígona* fue una oportunidad para entregarse a una obra poética clásica y conservar sus convicciones políticas e innovaciones teatrales.

178 Richard Schechner, "Containment is the Enemy," interview with Julian Beck and Judith Malina, *The Drama Review* 13 (Spring 1969):38.

La producción de *Antígona* del Living Theatre ilustró lo que podría suceder en una sociedad que no se basa en principios anarquistas/pacifistas.

También demostró la responsabilidad de cada persona para lograr una revolución inmediata.

Beck comentó en una entrevista:

Dramatizamos la responsabilidad de todos. Por eso el pueblo está en escena durante toda la obra; por eso el enfrentamiento es entre el pueblo y sí mismo. El momento en que Antígona pierde su juicio es el momento en que el pueblo pierde su forma humana.¹⁷⁹

Los Beck querían que *Antígona* provocara la rebelión del público. "Nuestro teatro habrá fracasado si no hay revolución, y también el de Brecht.

Antígona demuestra lo que le sucede a una sociedad cuando no actúa o actúa "demasiado tarde".

Hicimos *Antígona* en 1967 de modo que el ejemplo de *Antígona* después de 2.500 años de fracaso, podría finalmente mover a una audiencia intelectual que paga

179 Lyon Phelps, "Brecht's Antigone at The Living Theatre," *The Drama Review* 12 (Fall 1967);129.

por participar, a actuar antes de que fuera demasiado tarde.¹⁸⁰

Con *Antígona*, el Living Theatre se alejó del teatro colectivo.

La recreación de un texto, pero también la improvisación y la dirección colectiva se utilizaron para desarrollar la producción. El dilema era encontrar un método para desarrollar colectivamente una tragedia clásica. Malina, en una entrevista con Richard Schechner, declaró:

Cuando empezamos a trabajar en *Antígona*, realmente no teníamos idea de cómo hacerla.

No había una puesta en escena general, salvo la que conocíamos por haber hecho *Frankenstein*, y no queríamos ni un solo elemento de utilería ni luz ni nada en el escenario excepto nosotros, porque queríamos ir al otro extremo.¹⁸¹

El grupo redescubrió un principio que habían aprendido por primera vez durante *The Brig*: que las limitaciones del guión hicieron que fuera mucho más fácil empezar que si no hubiera ninguna limitación. Otra limitación que obligó a la compañía a confiar en la comunicación física en lugar de la

180 Beck, *Life of Theatre*, 66.

181 Schechner, "Contención", pág. 38.

verbal era que la comunicación se enfrentaba a una audiencia que no hablaba inglés.

Según Malina, la empresa no sabía cómo empezar, así que "Aprendimos todas las líneas y luego nos sentamos en un espacio libre y luego hicimos lo que quisiéramos sin ninguna discusión [sobre las improvisaciones]. Lo repasamos tres veces. Improvisamos totalmente la obra". La obra tal como la improvisaron estaba lejos de su forma final, era un proceso. Eso llevó meses; pero dentro de esas tres improvisaciones surgió la forma básica de la obra. Antes de las improvisaciones, la compañía había discutido la obra y las imágenes que evocaba. Beck recordó el proceso:

Hablamos de la obra: trataba sobre la castración, la subyugación, la sumisión y el "demasiado tarde". Trataba sobre la paciencia y la estupidez. Y en nuestra conversación, comenzamos a hacer experimentos vocales. ¿Cuál es el sonido de la voz de un hombre poseído por el metal? ¿Cuál es el sonido de una voz emasculada? Y luego tuvimos los ensayos. Judith habló sobre esto y a partir de esto dimos forma a toda la obra.¹⁸²

Una de las ventajas de la versión de *Antígona* de Brecht fue que permitía a los actores interpretarse a sí mismos. Al igual que en *Los Misterios*, se evitaban el vestuario, el maquillaje

182 Ibid.

y los personajes. Malina dejó claro este hecho cuando comentó: "No quiero ser Antígona, lo soy y quiero ser Judith Malina."¹⁸³ Brecht, cuando dirigió por primera vez *Antígona*, tuvo que recurrir a actores que no estaban familiarizados con su *Verfremdungseffekt* (Efecto de alienación), y cada actor precedió su discurso con "Y entonces Creonte dijo..." o "Antígona dijo..." Este recurso fue utilizado por el Living Theatre "para transferir el nivel de realidad imaginativa del personaje al actor". Esta técnica permitió a los intérpretes ser ellos mismos. El Living Theatre "desarrolló aún más el concepto de la presencia del actor, es decir, hacer que el espectador se centrara más en el actor vivo en su presencia que sobre el personaje ficticio representado".

El Living Theatre quería poner el foco en el actor, para permitir la presencia física del ser humano para contarlo todo.

Antígona no usó utilería (los intérpretes se convirtieron en utilería), ni escenografía (los intérpretes se convirtieron en paredes, arcos, etc.), ni sonido (los intérpretes crearon físicamente todos los efectos de sonido). Las diversas técnicas para enfocar al actor dieron lugar a un estilo de actuación que recuerda a la biomecánica de Meyerhold. Beck, al hablar de la actuación en *Antígona*, afirmó:

183 Jan Kott, "El icono y lo absurdo", *Tulane Drama Review* 14 (otoño de 1969):38.

Nadie hace nada que siga las tareas superficiales del comportamiento cotidiano. Nadie habla sin conectar lo que dice con una ubicación física real en el cuerpo; por eso hemos encontrado tantos tonos y ritmos para el habla.¹⁸⁴

El Living Theatre, junto con el Teatro Laboratorio Polaco de Jerzy Grotowski y el Teatro Abierto de Joseph Chaikin, estaba "intentando eliminar el control racional del cuerpo y la voz que restringía al actor a lo que podía concebirse de antemano."¹⁸⁵ Cada grupo estaba tratando de idear un método de actuación en el que "no habría barrera o impedimento consciente entre el impulso y lo físico o la respuesta vocal."

El Living Theatre, a diferencia del Laboratorio Polaco y el Teatro Abierto nunca ofrecieron talleres formales de actuación. La formación actoral en el Living Theatre era incidental al trabajo en una producción específica.

Con *Antígona*, los Beck alcanzaron uno de los objetivos que perseguían al fundar el Living Theatre en 1949: una forma de teatro poético. Además de este logro, el Living Theatre estuvo cerca de alcanzar su objetivo de presentar la realidad poniendo de relieve la presencia del intérprete. Volvieron a expresar sus posturas políticas con innovación estética.

184 Shank, *Alternative Theatre*, p. 19.

185 Phelps, "Brecht's Antigone," p. 128

Estos descubrimientos y realizaciones, junto con una mayor conciencia política y un sentimiento comunitario, hicieron posible que el Living Theatre creara su producción más famosa, *Paradise Now*.

Paraíso Ahora: Liberando la vida

Antes de *Paradise Now*, las producciones más exitosas del Living Theatre habían sido aquellas cuyas imágenes eran negativas, imágenes de un sistema que explotaba y reprimía. Los Beck querían que su próxima producción fuera optimista: mostrar los aspectos positivos de la revolución. *Paradise Now* se convirtió en el intento del Living Theatre de proyectar esa imagen positiva. La compañía coincidió en que el Paraíso no era un lugar, sino un estado del ser, y sintieron que era su deber hacer que la imagen del Paraíso fuera tan atractiva que el espectador estuviera dispuesto a cambiarse a sí mismo y a la sociedad. No solo era su responsabilidad ofrecer una visión del Paraíso, sino que también sería necesario dar las indicaciones para llegar a él.

Paradise Now se describe en la sección de preparación del guion: «Un viaje espiritual y político. Es un viaje para los actores y los espectadores. Comienza en el presente, se adentra en el futuro y regresa al presente. La trama es la

Revolución». ¹⁸⁶ Los Beck querían que el público comprendiera que una revolución socioeconómica no solo era posible, sino urgente. "El propósito de la obra es conducir a un estado del ser en el que la acción revolucionaria no violenta es posible." ¹⁸⁷ Los Beck habían imaginado una transformación de la sociedad actual en una camaradería anarquista no violenta que destruiría el sistema monetario y se concentraría en alimentar a la gente.

Paradise Now fue la producción más colectiva que el Living Theatre había producido. La compañía sostuvo más de cien largas discusiones para decidir qué era el Paraíso y qué formato sería más efectivo para motivar al público a la acción. De las discusiones surgieron ideas para improvisaciones, y de las improvisaciones que requerían discusión surgieron conceptos. Al leer la transcripción de las discusiones, uno queda impresionado por la valiosa aportación de tantos miembros de la compañía. Beck y Malina, en una entrevista con Richard Schechner, relataron el proceso de creación colectiva del Living Theatre:

Decidimos qué queremos hacer y luego descubrimos cómo hacerlo... Decidimos que queremos hacer una escena sobre un tema determinado. Luego, discutimos la teoría sobre el tema, nos contamos nuestros sueños,

186 Judith Malina y Julian Beck, *Paradise Now* (New York, Random House, 1971), pág. 5.

187 *ibid.*, p. 6.

hablamos de psicología, política y cualquier otra cosa que queramos comentar, y nos libramos de los problemas, etc. Hablamos sobre ello y nos deshacemos de los problemas, etc. Luego hablamos sobre el tipo de evento teatral. Lo dejamos claro. Normalmente empezamos con una idea, aunque a veces empezamos con una escena física que luego se convierte en la expresión de una idea. Luego nos preguntamos: "¿Cómo podemos hacer esta escena física de tal manera que seamos tótems geniales?". Después, hacemos los ejercicios físicos necesarios para lograr ese objetivo... Así que trabajamos a partir del conocimiento acumulado de las personas de la compañía.¹⁸⁸

Dado que el primer objetivo de *Paradise Now* era estimular al público podría llevar su inspiración revolucionaria fuera del teatro y en su vida cotidiana, el Living Theatre se centró en encontrar métodos para motivar a su público a la acción concreta. En producciones anteriores, se habían propuesto romper la barrera entre el actor y el público. En *Paradise Now*, no solo invadieron el espacio del público e involucraron temáticamente al público en la acción, sino que también lo invitaron a participar en la producción. *Paradise Now* se había estructurado para la participación del público por varias razones:

188 Schechner, "Containment," p. 28.

1. Querían romper con una forma rígida que no permitía desviaciones y pasar a un "Teatro Libre" o una forma abierta donde todo era correcto, permitiendo así la contribución del público. Este concepto surgió a raíz de un incidente ocurrido durante una representación de *Antígona*.

Un joven, que estaba borracho y no tenía mucha imaginación, subió al escenario y quiso unirse a nosotros de alguna manera. Como no tenía mucha imaginación, no sabía cómo unirse a nosotros, y debido a la rigidez del formato, no supimos cómo incluirlo.¹⁸⁹

Fue por esta razón que un tercio de la obra según el cuadro era "desconocido" y que un tercio del gráfico tomó dos tercios del tiempo.

La participación del público se hizo necesaria para la realización de la obra.

2. La compañía sintió que la unificación del actor y el público. Sería más fácil si compartieran la acción de encontrar respuestas en una ceremonia común. Malina declaró:

Las respuestas se encuentran juntos. Es decir, realizamos una ceremonia cuya solución se encuentra en la comunicación mutua. Luego, lo que buscamos de la

189 Aldo Rostagno, *We, The Living Theatre* (New York; Ballantine Books, Inc., 1970), p. 23.

audiencia y de nosotros mismos es alcanzar ese punto donde se encuentre la solución. Sabemos que esto solo puede suceder con una comunión absoluta.¹⁹⁰

3. Sólo mediante la participación del público en la obra se pudo lograr lo físico y la unificación espiritual del individuo se realiza. Los intérpretes debían actuar como guías para el autodescubrimiento. La idea era guiar a los espectadores a la realización

que el ser humano cuyo cuerpo vive en completa armonía con su cerebro, y cuyas facultades mentales están felizmente equilibradas, alcanza un estado de júbilo físico, mental y espiritual que erradica todo impulso de destrucción hacia sus semejantes.¹⁹¹

4. Era necesaria una confrontación entre el intérprete y el espectador. Al comienzo de la función, los artistas se enfrentaban a los espectadores de forma hostil, como si el público representara todas las fuerzas represivas de la sociedad. El antagonismo de los artistas buscaba alienar al espectador, permitiéndole experimentar una creciente frustración por la sensación de falta de comunicación".¹⁹² Los acontecimientos que siguieron fueron "diseñados para transformar esta alienación en su opuesto, la unidad física

190 Ibid., p. 22.

191 Biner, *Living Theatre*, p. 195.

192 Malina and Beck, *Paradise Now*, p. 15.

en 'El Rito de la Interacción Universal'.¹⁹³ Malina, escribiendo sobre la gira americana del Living Theatre en 1968, recordó: "Todas las noches tenemos historias de victorias, de cómo logramos que alguien pasara de la ira y el disgusto al placer y la comprensión".¹⁹⁴ La transformación del público fue necesaria para llevarlos a las calles llenos de alegría y amor que se propagarían contagiosamente y eventualmente transformarían la sociedad.

5. Los Beck razonaron que solo con la participación del público se podía llevar al espectador a un nivel de implicación emocional tan intenso que se viera obligado a reaccionar.¹⁹⁵ La implicación emocional resultaría en sentimiento, y los Beck creían que «cuando sentimos, sentiremos la emergencia; cuando sentimos la emergencia, actuaremos; cuando actuamos, cambiaremos el mundo». ¹⁹⁶ En *Paradise Now*, los intérpretes manipularon el juego de tensiones creado por la confrontación y obligaron al espectador a tomar decisiones. El Living Theatre intentó asegurar que las decisiones tomadas fueran positivas (para la revolución no violenta) contrastando la belleza de la revolución no violenta con la violencia de una sociedad represiva. Las imágenes de horror se presentaban, según

193 Innes, *Holy theatre*, pág. 194.

194 Judith Malina, *La enorme desesperación* (Nueva York: Random House, 1973), pág. 170.

195 Neff, *Living Theatre: EE.UU.*, pág. 32.

196 Beck, *Vida de teatro*, 9.

Beck, porque «si quieres ver la verdad, tienes que estar loco de remate como para enfrentarte a un horror.»¹⁹⁷

6. La participación del público fue necesaria para que la actuación fuera exitosa.

Realizar sus aspectos ritualísticos. Cada uno de los ocho peldaños que constituyen *Paradise Now* era introducido por un rito o ritual.¹⁹⁸ Los ritos son descritos en el guión como "rituales/ceremonias físicas/espirituales".¹⁹⁹

Los objetivos de los rituales (como en todos los ritos) eran la trascendencia y la unificación que conducirían al cambio. Por ejemplo, en el segundo peldaño de *Paraíso Ahora*, el Rito de la Oración se describe como una oración de alabanza. Una oración por la sacralidad de todas las cosas. Se eleva suavemente hacia un éxtasis muy tranquilo, y termina cuando el sentimiento de la oración, el sentimiento de identificación universal o unidad, nos ha llenado a cada uno. Cuando se ha establecido la relación santa.

El ritual, según los Beck, no solo beneficiaba al público, sino también a los artistas. La compañía lo utilizaba como un "energizante psíquico" para trascender la realidad y alcanzar

197 Ibid., p.9

198 Utilizo los términos "rito" y "ritual" como sinónimos, ya que ritual se compone de ritos.

199 Malina y Beck, *Paradise Now*, p. 5.

el Paraíso. Arthur Sainer describió el uso del ritual por parte de los grupos de artistas en *The Radical Theatre Notebook*.

Una de las creencias generalizadas, entonces entre los conjuntos teatrales estadounidenses, no solo es que el rito, el ritual, la ceremonia transforma al espectador, despertándolo a ciertas percepciones y perspectivas, sino también que el intérprete tiene el potencial de trascender su estado actual y alcanzar una mayor pureza. El intérprete desea cambiar y ser transformado. El ritual es su herramienta para permitir comunidad de intérprete–espectador, conjunto–público, a sucumbir a algo más grande y más noble que ellos mismos.²⁰⁰

La destrucción de la barrera entre el intérprete y el público abrió posibilidades para espacios teatrales únicos. El Living Theatre, con la "forma abierta" de *Paradise Now*, podía adaptarse a cualquier espacio que permitiera la interacción entre el intérprete y el espectador. Cal Barber (miembro del Living Theatre durante la creación colectiva de *Paradise Now*) describió el espacio ideal cuando afirmó: "Debe existir la posibilidad de la "liberación del espacio".²⁰¹

El concepto la "liberación del espacio" fue ampliado por el Performance Group de Richard Schechner con la producción de *Dionisio* en 1969; construyeron un "ambiente" que

200 Sainer, *Radical Theatre*, p. 52.

201 Cal Barber in "Paradise Now; Notes," p. 57.

permitió a los actores y al público compartir el espacio de la actuación.

ORTHODOX

<u>Stage</u>	<u>Auditorium</u>
bright	dark
active	passive
giving	taking
noisy	quiet
irregular arrangement	regular arrangement
costumed	everyday dress
magic space	plain space

CONFRONTATION

<u>Stage</u>	<u>Auditorium</u>
bright	alternately bright and dark
active	forced into activity
giving-taking	taking-giving
noisy	noisy
irregular arrangement	regular arrangement
	changed by attempts
	to change the whole space
usually in street clothes, sometimes naked	usually in street clothes, but sometimes provoked to nakedness
	or exchange of clothes
magic space made plain	plain space made magic

Figura 2. Características del teatro ortodoxo y de confrontación

FUENTE: Richard Schechner, *Teatro Ambiental* (Nueva York: Libros Hawthorn, Inc., 1973), pág. 38.

Cuando el Living Theatre tuvo que utilizar un teatro con proscenio para *Paradise Now*, utilizaron el espacio teatral

tradicional para fines poco convencionales.²⁰² El teatro de confrontación requiere que el intérprete provoque al público, ya sea invitándolo a participar o incomodándolo por no hacerlo. La confrontación podía tener lugar tanto en el escenario como en el auditorio y, por lo tanto, según Schechner "Los usos tradicionales de escenario y casa se invierten con frecuencia".

En *Environmental Theatre*, Schechner enumera los resultados del teatro de confrontación y la inversión de los usos tradicionales del escenario y el espacio, como se ilustra en la Figura 2.

Con la barrera estética entre el intérprete y el público destruida por la confrontación, la aceptación del evento por parte del público solo podía darse si este fuera real. Los Beck creían que la ficción no podía iluminar el camino hacia la revolución. Beck expuso el objetivo del Living Theatre de crear un evento real cuando afirmó: Dijimos, al preparar *Paraíso Ahora*, que queríamos hacer una obra que ya no sería una representación sino que sería el acto mismo, que no reproduciría algo sino que trataríamos de crear un evento en el que siempre lo experimentaríamos nosotros mismos, no de manera nueva en absoluto sino algo diferente cada vez; no reproduciendo y dando vida a la misma cosa una y

202 Richard Schechner, *Environmental Theatre* (Nueva York: Hawthorn Books, Inc., 1973), pág. 38.

otra y otra vez sino que siempre sería una experiencia nueva para nosotros y sería diferente de lo que llamamos actuar.²⁰³

Muchos críticos que vieron *Paradise Now* no entendieron el programa gráfico o la producción, pero la mayoría parecía darse cuenta de que el evento, el acto en sí mismo estaba fuera del ámbito de la crítica.

Harold Clurman observó en *Nation*: "La compañía desarma las críticas. Sus producciones son una forma de vida, más cercanas a las manifestaciones religiosas ya sean arte o entretenimiento." ²⁰⁴

Jack Kroll, crítico de la revista *Newsweek Ffanzine* afirmó:

Los estándares críticos tradicionales simplemente no funcionan con el Living Theatre. En cierto sentido, están más allá de toda crítica: exasperantes, aburridos, escandalosos y prepotentes, su autenticidad espiritual es incuestionable, al igual que su deseo de conformarse solo con un cambio real en los seres humanos, quienes son la esencia última tanto del arte como de la vida.²⁰⁵

Con la presentación de la actualidad, los intérpretes no pudieron simplemente presentar un personaje; tendrían que

203 Schechner, "Containment," pp. 34-35.

204 Harold Clurman, "Teatro", *The Nation* 207 (28 de octubre de 1968): 445.

205 Jack Kroll, "The 'Living'", *Newsweek*, 28 de octubre de 1968, pág. 134.

presentarse a sí mismos. Un verdadero evento diseñado para cambiar vidas no puede tener éxito con la falsificación. Que el Living Theatre logró su objetivo de retratarse honestamente queda demostrado por los comentarios de la crítica y otros espectadores.

Patrick McDermott observó:

Cualquier miembro del Living Theatre tiene múltiples rostros, cualquiera de los cuales puede moldear o cambiar rápidamente. Él tiene el control. Pero lo que hace que su actuación sea inconfundiblemente real es que sus diversos rostros no son producto del oficio actoral (aunque sí de los mejores logros del oficio), sino de la vida tal como la vive.²⁰⁶

La representación de la realidad llevó a algunos críticos a condenar a la compañía, no del todo injustamente, por no ser siquiera actores. Walter Kerr, crítico principal del *New York Times*, señaló: "Los intérpretes no parecen ser actores en absoluto. Son conversos."²⁰⁷ La compañía se considera a sí misma conversos comprometidos con una revolución no violenta.

206 Patrick McDermott, "Retrato de un actor observando: retroalimentación antifonal al Living Theatre", *The Drama Review* 13 (primavera de 1969): 76.

207 Walter Kerr, "No estarás solo", *New York Times*, 6 de octubre de 1968, sec. 2, págs. 1, 14.

La imagen del actor se veía reforzada por la ausencia de vestuario y maquillaje. Los actores vestían ropa de diario o la menor cantidad posible de ropa. La prensa estadounidense generó mucha controversia en torno a la "desnudez" de los actores. (En Estados Unidos, los actores no se desnudaban completamente porque sabían que eso los llevaría a ser arrestados, y no tenían ganas ni tiempo de estar en la cárcel).

Para los Beck, la desnudez representaba la liberación de las restricciones de una sociedad represiva, un retorno al estado natural en el que uno está libre de represión. Simbolizaba el despojo de la propia máscara exterior, las defensas y la exposición de las vulnerabilidades de una persona. Para el Living Theatre, la restricción impuesta al actor de quitarse la ropa demostró el alcance de los tabúes e inhibiciones impuestas sobre él por la estructura del mundo que lo rodea.²⁰⁸ Pues si la ley permitiera la desnudez, las puertas del Paraíso estarían cerradas.

La liberación sexual se convirtió en un concepto importante en la creación de *Paradise Now*. Los Beck creían que una sociedad anarquista no violenta solo es posible mediante la liberación sexual²⁰⁹. Esta creencia explicaba el intento de la producción de transformar la violencia en alegría y concordia a través del sexo (o lo más cercano al sexo posible sin necesidad de desnudarse) en el Rito de la

208 Malina and Beck, *Paradise Now*, p. 15.

209 Beck, *Life of Theatre*, 103.

Relación Universal. Según Beck, "la clave para exorcizar la violencia es la revolución sexual". Para la compañía, la liberación sexual se convirtió en uno de los mensajes más cruciales que se debían comunicar en la producción porque "la Bella Revolución No Violenta solo tendrá lugar después de la Revolución Sexual porque antes de eso la energía es violenta."²¹⁰

Paradise Now no logró producir la revolución que los Beck y la compañía imaginaron. Aunque el Living Theatre había actuado ante un público más numeroso que nunca en su gira estadounidense, e incluso habían motivado a algunos espectadores a desnudarse y seguirlos por las calles, comenzaron a dudar de la eficacia de sus actuaciones como herramientas revolucionarias. No percibían ningún cambio en la sociedad. "Malina y Beck llegaron a creer que estaban siendo asimilados como se asimilaban otros elementos del cambio social, por lo tanto intentaron producir un cambio fundamental en la estructura."²¹¹

210 Biner, *Living Theatre*, p. 200.

211 Shank, *Alternative Theatre*, p. 26.

Brasil: *El legado de Caín*: Llegando a la gente

Tras la gira estadounidense, la compañía se dio cuenta de que no se habían dirigido a quienes necesitaban o responderían a su mensaje. Al actuar en una gira organizada comercialmente, el Living Theatre se había dirigido principalmente a un público de clase media. Percibieron que no era la clase media la que lideraría la revolución –la clase media tenía mucho que comer–; en cambio, era a los pobres a quienes había que llegar. El Living Theatre razonó que la única manera de comunicarse con los "esclavos de los privilegiados" (los pobres no podían permitirse ir al teatro) era que el teatro saliera a la calle. Solo en la calle podía el teatro impulsar la revolución anarquista no violenta.

Después de un intento fallido de creación colectiva de otra producción, el Living Theatre se dividió en células en 1970 para llevar el teatro a la calle y a la gente.

La Célula de Acción Política del Living Theatre, el grupo de los Beck, fue la única célula que sobrevivió. Finalmente, la célula se estableció en Brasil. Trabajando en las pequeñas comunidades denominadas favelas, la Célula de Acción Política comenzó a desarrollar y representar colectivamente obras de lo que sería un ciclo de 150 obras, *El Legado de Caín*. Todas las obras se basarían en, o abordarían específicamente, las bases de la esclavitud: Estado,

propiedad, guerra, amor, dinero y muerte. El título de "El legado de Caín" hace referencia al origen de la violencia; fue concebido por el Living Theatre como un espectáculo callejero que se representaría en diversas zonas de una ciudad o pueblo durante varias semanas. Stephen Ben Israel, miembro de la Célula de Acción Política del Living Theatre, describió la obra: "Es un espectáculo que aborda principalmente el tema de la esclavitud del hombre por el hombre y sus diversas manifestaciones. Es un intento de exorcizar esta esclavitud del mundo tal como lo conocemos."²¹²

Durante su estancia en Brasil, los Beck desarrollaron una visión del orden mundial que Beck describe como "sado-masoquista". Esta visión, una extensión de su concepto de liberación sexual, surgió tras descubrir que los favelados (pueblos empobrecidos), en lugar de rebelarse contra su servidumbre, aceptaban el rol (de esclavos) que les imponía la clase dominante. Para los Beck, por lo tanto, el sádico representaba al amo (o la dominación) y el masoquista al esclavo (o la sumisión). Los Beck percibían una relación entre los roles sociales y sexuales. Beck escribe:

El contrato social, Amo y Esclavo, es una extensión del Contrato Sexual. Por eso, en los nuevos países socialistas, la clase obrera continúa esclavizada, porque

²¹² Paul Ryder Ryan, "The Living Theatre in Brazil," *The Drama Review* 15 (Summer 1971);22.

comprendemos toda la vida y la ampliamos, en función de, y a partir de, nuestra comprensión del Contrato Sexual.

El contrato (elaborado por una sociedad patriarcal) se basa en la dominación y la sumisión, el hombre domina a la mujer, esta es la matriz del contrato, y a partir de él todas las relaciones humanas se conciben en términos de dominación y sumisión, de propiedad, de capital y trabajo; la forma sexual de comportamiento viene a funcionar como modelo para todo nuestro comportamiento... La complicidad de los esclavos en este sentido debe ser expuesta o podemos morir como esclavos, como lo hemos hecho durante miles de años.²¹³

Los Beck creían que, si la gente pudiera liberarse sexualmente, generalmente, debido a su patrón de comportamiento sadomasoquista, esto simultáneamente los llevaría a luchar por liberarse de la relación amo–esclavo, instigando así la revolución. Como artistas revolucionarios, era responsabilidad del Living Theatre educar y organizar a la clase trabajadora para que estuviera, según Beck, "preparada para apoderarse de los medios de producción"²¹⁴.

213 Beck, *Vida de teatro*, 102.

214 Shank, *Teatro alternativo*, pág. 27.

Este concepto se convirtió en una consideración importante en el desarrollo del ciclo *El Legado de Caín*. Los Beck consideraron importante concienciar a la gente sobre la relación masoquista/sádica. Malina, en "Ensayo n.º 151", describió cómo esta perspectiva podía comunicarse en las obras:

Si nos ponemos en una posición en la que la gente nos controla, somos vulnerables, y la respuesta tradicional es que sean sádicos. Ahora bien, ese momento en que se vuelven sádicos, tenemos que convertirlo en una acción erótica. El amo se vuelve sádico y vengativo. La clave es convertirlo en erótico.... Digo que el esclavo debe transformarse sin convertirse en amo. Cuando las personas se rebelan, en el momento en que sienten que pueden tomar el poder, suelen convertirse en amos, o podrían cambiar el mundo y no convertirse en Amos, sino en Grandes Amantes en el mejor sentido de las palabras. Y es esta condición sagrada, en la que uno no es ni esclavo ni amo, a lo que llamo erótica.²¹⁵

Si los trabajadores pudieran comprender y superar la naturaleza sadomasoquista del hombre, esto, afirmó Beck en una entrevista, "transformaría el mundo de una economía y psicología de amo–esclavo a una estructura o

215 Beck, *Life of Theatre*, 120.

sistema que ya no es parasitario y explotador, sino más bien cooperativo y creativo.²¹⁶

El primer problema que enfrentó el Living Theatre fue la creación de nuevas formas que comunicaran eficazmente el mensaje revolucionario y atendieran las necesidades del pueblo. El teatro no solo tenía que salir a la calle, sino que también debía ser lo suficientemente móvil como para desaparecer antes de que llegara la policía. Durante varios años, el Living Theatre había estado formulando ideas para el Teatro de Guerrilla²¹⁷ e incluso lo había intentado antes de llegar a Brasil. Tras la división del Living Theatre en células, la Célula de Acción Política se trasladó a París. En París, tuvieron su primera experiencia con el Teatro de Guerrilla. La compañía fue a la universidad de Vincennes para impartir unas clases.

Allí encontraron a estudiantes agitados por el aumento de las tarifas del Metro. La Célula de Acción Política del Living Theatre organizó a los estudiantes, se dividió en grupos y comenzó a planificar *Muerte por Metro* (1970), una obra de cuarenta segundos que se representaría de veinte a treinta veces en diferentes estaciones a lo largo del día. La obra transcurrió sin contratiempos en las citas uno y dos, pero en la tercera, Beck y otros once fueron arrestados y golpeados.

216 Shank, *Teatro alternativo*, pág. 27.

217 El término "teatro de guerrilla" se originó con Peter Berg, de la Compañía de Mimos de San Francisco.

Muchas de las 150 obras propuestas para constituir *El Legado de Caín* se concibieron como Teatro de Guerrilla. Beck descubrió que, para que éste tuviera éxito, debía ser un espectáculo totalmente inesperado, de choque y fuga, interpretado por actores desconocidos y acompañado de carteles, panfletos y lemas políticos. Sobre todo, el Teatro de Guerrilla debía ser móvil y flexible. Los miembros del Living Theatre no deberían haber participado en *Muerte por Metro* por ser demasiado conocidos en París.

Otro aspecto del Teatro de Guerrilla que el Living Theatre descubrió fue que "el medio es el mensaje". Si una obra se representara en una terminal de autobuses, una lavandería, un banco o un supermercado, la gente la escucharía. Beck observó: "Solo tienes que subir y hacer algo, lo que sea, y eso le dice a la gente de inmediato que hay otras cosas que están sucediendo ahí fuera: así es como el medio es el mensaje"²¹⁸. El teatro guerrillero podría ser un medio eficaz para comunicar el mensaje del Living Theatre incluso si la Célula de Acción Política no estuviera tratando de evitar a la policía.

Trabajar en un idioma que no era bien hablado por la mayoría de los miembros del Living Theatre obligó a la compañía a evitar el uso de palabras como principal medio de comunicación; cumplieron con el deseo de Artaud de "el lenguaje visual de los objetos, movimientos, actitudes y

218 Rostagno, *We, The Living Theatre*, p. 43.

gestos se organizaran en "jeroglíficos" y "símbolos" inmediatamente legibles²¹⁹.

La ausencia de diálogo también evitó la censura. Cualquier actuación debía ser aprobada por las autoridades, y era mucho más fácil obtener la aprobación de un escenario de acción que si existía algún diálogo cuestionable.

El Living Theatre creía que la manera más efectiva de que las obras tuvieran significado para los favelados era involucrarlos en la creación colectiva. En preparación para la primera obra del ciclo de Caín, *Proyecto Favela n.º 1: Pastel de Navidad para el Agujero Caliente y el Agujero Frío* (1970), el Living Theatre, junto con algunos estudiantes universitarios a quienes la compañía les daba instrucciones, visitó Embo, una favela de unas ochocientas personas en el estado de São Paulo. Hicieron cuatro visitas a la favela; hablaron con la gente en un intento de tomar conciencia de su mundo. Stephen Ben Israel comentó: "Sentíamos que teníamos que hablar con la gente sobre sus vidas porque nunca habíamos estado en contacto con este tipo de personas antes"²²⁰. Los miembros de la compañía, entrevistaron a los favelados y registraron sus respuestas a preguntas sobre los sueños, las metas, las condiciones de vida, la comunidad, la familia y el trabajo de los trabajadores

219 Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, trans. by Mary Caroline Richards (New York: Grove Press, Inc., 1958), p. 90.

220 Ryan, "Brazil," p. 23.

desfavorecidos. Todas estas grabaciones se editaron en un collage y se utilizaron en la obra.

El Living Theatre había dado un paso más en el desarrollo de la creación colectiva, en la relación del intérprete con el espectador y en la relación del espectador con la obra. Los intérpretes ya no presentaban la obra al público, sino que lo incluían en el proceso de desarrollo. Los trabajadores podían entonces identificarse con la obra porque abordaba sus inquietudes e ideas personales; incluso podían escuchar sus propias voces o las de sus familiares o amigos.

Pastel de Navidad también marcó un nuevo rumbo en la participación del público. Al final de la obra, los espectadores debían desatar a los actores, amordazados y atados por la Muerte, antes de que se pudiera completar el Rito de la Liberación. Los actores habían sido sometidos a la esclavitud, y los trabajadores tuvieron la oportunidad para convertirse en maestros o liberarse del patrón sadomasoquista desatando a los artistas. Malina registró que cuando se representó *Pastel de Navidad* en una favela, los once adolescentes favoritos simplemente observaron después de que los artistas fueran atados. Nadie intentó desatar a la compañía, a pesar de que se entendía que los artistas tendrían que ser desatados antes de que la función pudiera continuar. "Pero también eran conscientes de que la función era ilegal y que al participar en la liberación simbólica de los artistas, los espectadores se arriesgaban a años de prisión

como criminales"²²¹. Finalmente los favelados empezaron a desatar a los artistas, y el que desataba a Malina susurró: «Mañana los favelados liberarán a la gente del mundo entero».

La obra había sido un éxito, pues Malina creía que en ese momento «este hombre se volvió capaz de esperar otra acción (quizás mayor)».²²²

Tras el desatamiento de los intérpretes por parte del público, se celebraba la unión entre intérprete y espectador, participando todos en el Acorde. Se formó un gran círculo mientras el grupo se tomaba de los hombros y se unía en un "Acorde de Liberación" musical. Ahora que todos eran libres, se abría el Cofre del Tesoro, revelando un gran pastel que los intérpretes y sus liberadores comían mientras conversaban. Esta acción final rompió cualquier barrera entre intérprete y espectador: todos eran iguales; todos habían participado en la obra. El escenario de *Pastel de Navidad* requirió que la compañía regresara al mismo lugar una semana después para continuar el debate político.

Los Beck se dieron cuenta de que el proceso utilizado para crear *Pastel de Navidad* aún no era suficiente para involucrar a la comunidad. La compañía seguía presentando obras para el pueblo, no con él. Consideraron que, para involucrar al

221 Sainer, *Radical Theatre*, p. 78.

222 Ibid.

pueblo en sus producciones al nivel deseado, la compañía tendría que convivir con él durante un período prolongado. Tras su mudanza a Ouro Preto, surgió la oportunidad de involucrar a la comunidad en una obra, cuando una de las escuelas secundarias les invitó a crear una obra para el Día de la Madre, invitación que fue aceptada de inmediato y con entusiasmo.

Se pidió a ciento cincuenta estudiantes que escribieran algunos sueños sobre sus madres. Los jóvenes crearon ciento cincuenta sueños e historias, que el colectivo editó según su contenido para convertirlos en diez sueños centrados en la relación madre-hijo en esa sociedad. El Living Theatre comenzó a trabajar con los estudiantes, utilizando juegos teatrales, ejercicios e improvisaciones para dramatizar los diez sueños. Cuando los padres vinieron a ver *Diez Sueños Sobre Madre* (1971), las madres fueron atadas a sus hijos con cordones umbilicales de papel crepé, involucrándolos física y temáticamente en la acción. La destrucción de la relación amo-esclavo se representó al final de la obra, con los niños "volando" desde una plataforma hacia los brazos de otros niños; los cordones umbilicales de papel crepé se rompieron, separándolos de sus madres.

Tras la función, los padres de los niños conversaron sobre la obra con el Living Theatre, orgullosos del logro de sus hijos. El Living Theatre había alcanzado su objetivo de crear y presentar colectivamente una obra con la gente. Con su propia forma de teatro callejero, habían llegado a una clase

socioeconómica que nunca habría tenido la oportunidad de entrar en un teatro. Según Stephen Ben Israel, «Había alrededor del noventa y nueve por ciento de personas negras, y todas eran trabajadores de fábricas y sus esposas». El Living Theatre había actuado para la comunidad que, según ellos, debía iniciar la revolución; la revolución comenzaría cuando los trabajadores rompieran la relación amo–esclavo en sus hogares con sus esposas e hijos. Esta nueva libertad, sin ser amo ni esclavo, tendría su efecto en las fábricas, en el gobierno y, en consecuencia, en toda la sociedad.

Estados Unidos: *El legado de Caín*. Vivir el ideal colectivo

Después de regresar a los Estados Unidos, el Living Theatre recibió una subvención de la Fundación Mellon para producir teatro en Pittsburgh, donde la compañía (como lo había hecho en Brasil) se centró en la clase trabajadora, específicamente en los mineros del carbón y los trabajadores del acero, para crear teatro callejero colectivo.

Se propusieron utilizar sus habilidades teatrales para centrar la atención de estos trabajadores en su condición y estimular el debate para ayudar a generar un cambio social, político y económico que daría como resultado

que los trabajadores tomaran el control de la producción y reemplazaran el motivo de lucro por un impulso creativo en su trabajo.²²³

La obsesión del Living Theatre con la revolución anarquista y su uso del teatro como un mero medio para lograrla fue expresada por Beck cuando hizo la declaración: "Hemos llegado a una posición en la que estamos más preocupados por ser directamente parte de la actividad política de nuestro tiempo que por ser parte de la actividad teatral de nuestro tiempo."²²⁴

Las producciones creadas en Brasil y Pittsburgh dejaron de lado la preocupación del Living Theatre por la representación del yo. Los intérpretes fueron llamados con mayor frecuencia a personificar ideas y símbolos abstractos (es decir, la Muerte, el Estado, el Dinero, la Guerra, el Amor, el Tiempo, etc.), como habían hecho por primera vez en *Frankenstein*, en lugar de desarrollar caracterizaciones o interpretarse a sí mismos.

El método utilizado para crear el movimiento para estas producciones fue adaptado de los ejercicios biomecánicos de Meyerhold; sin embargo, la dificultad de encontrar material sobre los ejercicios obligó a la compañía a "aceptar imágenes de cómo pensábamos que eran los ejercicios. Y son

223 Shank, *Alternative Theatre*, p. 29.

224 Paul Ryder Ryan, "Money Tower," *The Drama Review* 18 (June 1974).

estas imágenes individuales las que hemos puesto en práctica."²²⁵ A pesar de utilizar biomecánica, el Living Theatre ha hecho un intento consciente de no desarrollar una técnica de actuación porque sería "ajena al principio de anarquía con su abolición deseada del sistema establecido".

Los Beck creían que el mayor teatro es la vida tal como debe vivirse (en una sociedad anarquista no violenta), y que la vida en un estado perfecto destruye la necesidad del teatro. Si el teatro y la vida pueden unirse, la revolución se habrá logrado. En Seis actos públicos para transmutar la violencia en concordia: Manipulando el sistema amo-esclavo: Ceremonias y procesiones: Cambiando Pittsburgh: Prólogo a "El legado de Caín" (1975), el Living Theatre enfatizó la integración del teatro (representación) con la vida. Los medios elegidos para lograr esta integración se centraron en el tiempo y el lugar reales. Se enfatizó el tiempo real, en lugar del tiempo teatral, mediante un Chamán del Tiempo que anunciaba la hora exacta cada quince segundos a lo largo de la obra. En lugar de utilizar escenografía teatral, la obra se desarrollaba en diversos lugares de la ciudad. Además, los espectadores debían desplazarse de un lugar a otro para ser conscientes del espacio y el tiempo reales.

El desarrollo colectivo del ciclo *Caín* en Pittsburgh había tomado una nueva forma. El Living Theatre, tras haber crecido de dieciocho en Brasil a más de treinta en Pittsburgh,

225 Ibid., p. 17.

encontró que las discusiones colectivas consumían mucho más tiempo; crear *La Torre del Dinero* (1975) requirió más de quinientas discusiones y cuatro años. El proceso creativo colaborativo que se desarrolló en Pittsburgh permitió que todos los miembros del grupo aportaran opiniones e ideas; el colectivo discutía las ideas presentadas y luego se dividía en células para desarrollar ciertos temas. Cuando la célula había desarrollado una forma para el tema, se presentaba al colectivo para su posterior debate y, si era lo suficientemente buena, se improvisaba. Así, finalmente se creó *La Torre del Dinero*. Beck describió el proceso en una entrevista con Paul Ryder Ryan:

Uno de los temas que trabajamos, Judith y yo, fue *La Torre del Dinero*. Decidimos que podríamos encontrar la manera de fusionar en un solo escenario las diversas ideas sobre el dinero en relación con su funcionamiento. Esbozamos el escenario básico y luego nos reunimos con el colectivo, que formuló varias sugerencias importantes para realizar cambios.²²⁶

Tras la decisión del Living Theatre de producir el concepto, el colectivo se dividió de nuevo en células, cada una con una responsabilidad específica. Una célula (dirigida por Pierre Biner) se encargó de la investigación biomecánica y la coreografía; otra, de la escenografía (dirigida por su diseñador e ingeniero Stephen Ben Israel); mientras que a

226 Ibid., p. 13.

otras células se les asignó la responsabilidad de desarrollar diferentes maneras de demostrar el funcionamiento del dinero, una célula por cada nivel. El Living Theatre también envió una célula para grabar y videogravar entrevistas con trabajadores de la ciudad, mientras otras células investigaban y estudiaban la historia política de la ciudad siderúrgica.

Como habían hecho durante los diez años anteriores, los Beck hicieron un esfuerzo consciente en Pittsburgh por mantenerse en un segundo plano y permitir que el colectivo asumiera las funciones de dirección. Sin embargo, como en el pasado, fueron los Beck quienes, en última instancia, tuvieron que dar forma y enfocar la producción. Beck siempre había tomado abundantes notas durante las discusiones colectivas. En 1974, había llenado más de treinta y ocho cuadernos con notas sobre el ciclo de *Caín*, algunos de los cuales superaban las quinientas páginas. Después de las discusiones colectivas, revisaba las notas y las marcaba con lápices de colores, representando los diferentes colores los principales temas tratados. Los Beck también mantenían grandes fichas divididas según los temas de Dominación, Sumisión, Autoridad, Propiedad, Dinero, Violencia, Muerte y Cambio Revolucionario. En estas tarjetas se encuentran afirmaciones en las que todos los miembros del colectivo han logrado ponerse de acuerdo. Estas afirmaciones constituyen la base del texto.

Desde su llegada a Brasil en 1970, el Living Theatre había experimentado otro importante período transitorio. El colectivo había intentado convertirse en un modelo para una sociedad anarquista no violenta. Transformaron sus propias vidas y buscaban extender ese cambio al mundo, que se convertiría en un modelo para una sociedad anarquista no violenta. Transformaron sus propias vidas e intentaron extender ese cambio al mundo. Ya no se enfrentaban al público como en *Paradise Now*; solicitaban, de forma cooperativa, la participación del espectador potencial en el proceso creativo colectivo. Se preocuparon por la educación de los trabajadores y basaron sus producciones en los problemas y sueños de la clase trabajadora. En Brasil y Pittsburgh, la compañía había formado células para investigar, desarrollar e implementar cooperativas de alimentos, guarderías y escuelas gratuitas. Sus vidas se convirtieron para ellos en la forma más pura de teatro. Beck declaró: «Nuestra presencia es nuestro mensaje, somos lo que representamos».²²⁷ Habían dejado de actuar en teatros y habían tomado la calle; se representaban obras en prisión cuando estaban presos y para los trabajadores y sus vecinos cuando estaban libres. Tras las funciones, se invitaba al público a una sala verde en la calle para compartir comida, bebida e ideas. Aunque los Beck aún estaban dando forma a la producción; la forma, el proceso y la dirección de las obras eran colectivos.

227 Shank, *Alternative Theatre*, p. 30,

Italia: *Prometeo*: El regreso a los teatros

A su regreso a Europa, el Living Theatre comenzó a trabajar intensamente en *Prometeo*, que estaba previsto para su representación teatral. El proceso de creación colectiva de *Prometeo* fue similar al utilizado para desarrollar *Frankenstein*. El colectivo primero decidió realizar una obra basada en la mitología griega y luego comenzó a debatir el tema de la obra. Tras decidir que la producción abordaría la forma en que los humanos han estado atados física, espiritual y culturalmente.²²⁸

Naturalmente, el personaje mítico lógico era *Prometeo*. Después de investigar la leyenda de Prometeo, la mitología griega y varias imágenes psicológicas, el colectivo decidió que cada miembro elegiría un personaje de la mitología o una figura histórica que pudiera relacionarse con un mito.

Por ejemplo, Beck eligió a Zeus por su interés en superar la estructura de poder piramidal que aplasta a los de abajo. [Imke] Bucholz eligió interpretar a Métis por su preocupación por la supresión del conocimiento femenino y el encarcelamiento de las mujeres.

228 Ibid., p. 31.

La estructura de la obra se desarrolló entonces en torno a los roles elegidos por los actores. "Los Beck tuvieron la idea (segundo acto) de traducir el mito prometeico al mito histórico, y buscaron analogías con personajes asociados con la Revolución Rusa". Cada actor era responsable de investigar y encontrar su propio personaje. "Zeus se convirtió en Lenin, Prometeo encarcelado en Alexander Berkman, Metis, se convirtió en prisionera anarquista y feminista".

El Living Theatre, al volver a utilizar teatros, volvió a formas que no se habían usado desde los años sesenta. Se emplearon escenarios teatrales para crear lugares ficticios, el tiempo teatral sustituyó al tiempo real, y la confrontación con el público mediante gritos y discursos desgarradores evocaba a *Paradise Now*.

Los actores se interesaron por los personajes, tanto míticos como históricos. Las imágenes de la producción revelan que Beck se parece notablemente a Lenin, con el vestuario y el maquillaje puestos. En el primer acto, la desnudez acompañó a la confrontación actor-público. En el segundo acto, descrito como de "realismo épico", los actores interpretaron una escena de "Arde Moscú" de Mayakovski utilizando movimiento biomecánico. En el tercer acto, los miembros de la compañía eran ellos mismos y se dirigían a los espectadores como intérpretes.

La participación del público fue un aspecto importante de *Prometeo*; el Living Theatre incluso innovó una nueva técnica para involucrar al público. En el Acto II, se pidió a voluntarios del público que subieran al escenario e interpretaran personajes de bolcheviques, anarquistas, pacifistas, terroristas, prisioneros, actores, guardias rojos, soldados de infantería, etc. Los miembros del Living Theatre ensayaban entonces con los voluntarios y, cuando estaban listos, los espectadores/actores se integraban en la acción de la obra. En un momento dado, todo el público participaba pidiéndoles que realizaran gestos emblemáticos. La función finalizaba con una vigilia, una meditación de cinco minutos, de actores y espectadores fuera del teatro para todos los prisioneros.

Si un cronista del movimiento teatral de vanguardia tuviera que elegir un grupo que encarnara la totalidad del movimiento, el Living Theatre sería la opción obvia. Los Beck fundaron el Living Theatre al inicio del movimiento en su sala de estar, en un intento por revitalizar el lenguaje y la forma poética, y han continuado funcionando durante los últimos treinta y dos años como un grupo de teatro experimental viable. Aunque desde el principio el Living Theatre se ha mantenido firme en sus principios anarquistas/pacifistas, y aunque ha intentado vivir la vida que defendía para los demás, los Beck han cambiado su teatro en un intento de llegar a la gente con su mensaje revolucionario.

En su búsqueda de los medios más efectivos para presentar sus creencias, el Living Theatre abarcó toda la gama de innovaciones vanguardistas. Partiendo de la idea de que conmover al público era la forma más efectiva de obligarlo a confrontar los problemas de la sociedad, el Living Theatre buscaba generar un cambio espiritual en el espectador para que, en última instancia, pudiera lograr un cambio revolucionario en la sociedad. Debido a esta creencia, fueron uno de los primeros grupos en investigar las posibilidades únicas de alterar la relación actor/público y las diferencias entre actor/intérprete/personaje. Creyendo que el público tendría que tomar conciencia de la vida tal como es, la compañía se alejó cada vez más de la ficción y se acercó cada vez más a la realidad. Los artistas, presentándose en el contexto del tiempo y el lugar reales, confrontaron agresivamente al público con la esperanza de romper sus inhibiciones. Utilizaron improvisaciones y ejercicios reales como parte de su actuación e invitaron a la participación del público; esto permitió que tanto el actor como el público superaran sus roles tradicionales y se mezclaran en un espacio común. El público se convirtió en un participante vital en las representaciones del Living Theatre, desde el "tanteo grupal" de *Paraíso Ahora* hasta la participación temática del espectador en *Antígona*, y el uso del público como actores por parte de *Prometeo*. Los actores solían interpretar varios papeles y permanecer en el escenario a la vista del público durante toda la obra, enfatizando su papel como intérpretes en lugar de personajes. Esto se enfatizó al

permitir que los actores experimentaran realmente lo que se estaba representando (un estado de actuar en lugar de una actuación de representación). Los intérpretes también funcionaron como sacerdotes y terapeutas de grupo con el objetivo de unificar al intérprete con el espectador y al espectador con el espectador.

El Living Theatre ha experimentado con todas las técnicas y medios que pudo inventar o adoptar para hacer posible un teatro capaz de motivar a su público a la acción social. El yoga y la meditación se utilizaron para preparar a los actores para los rigores físicos, mentales y creativos de la actuación y para liberar sus mentes. La desnudez se utilizó para liberar sus cuerpos. Los intérpretes usaron tanto sus cuerpos como sus voces de forma expresionista para crear objetos y sonidos inanimados. Los actores personificaron ideas y símbolos abstractos en sus producciones posteriores. La acción no lineal y el collage de lenguaje se utilizaron en *Frankenstein* y otras obras. El azar y la indeterminación se exploraron en *Marrying Maiden* y producciones posteriores. La improvisación se utilizó en la actuación y como herramienta para desarrollar material escénico. Producciones como *Frankenstein* se crearon a partir de fuentes no dramáticas. Se utilizaron largos períodos de silencio y confrontación para provocar una reacción en el público. La experimentación con la ficción y la realidad se utilizó en *The Connection* y otras obras. La participación del público ocurrió antes y después de las producciones desde

Brasil. Se relegó el lenguaje a favor de la comunicación física. La creación colectiva ha servido para desarrollar cada producción desde *The Brig*.

Su obsesión con los trastornos políticos y sociales ha sido la fuente de casi todas las innovaciones teatrales del Living Theatre. Desde que salió de Estados Unidos en 1964, al Living Theatre le ha resultado difícil permanecer en cualquier lugar más allá de unos pocos meses debido a su estilo de vida radical. Pero es precisamente ese estilo de vida radical lo que le ha permitido ser pionero en todas las facetas del movimiento teatral de vanguardia.



CONCLUSIÓN

Las décadas de 1950, 1960 y 1970 fueron testigos de una explosión de actividad creativa en el teatro. Surgieron grupos de teatro alternativo que comenzaron a experimentar, rompiendo los límites y las convenciones del teatro tradicional. Los grandes períodos creativos del teatro se han manifestado en destellos. Según Richard Schechner en *El fin del humanismo*, la Edad de Oro de la tragedia griega (de Esquilo a Eurípides) duró solo sesenta y siete años (472–405 a.C.); el período isabelino–jacobino, que comenzó con *Tamerlán* de Christopher Marlowe y terminó con *El impostor* de William Rowley, duró solo treinta y cinco años (1587–1622 d.C.); y el movimiento de teatro alternativo, desde la representación de John Cage y Merce Cunningham en el Black Mountain College hasta la desaparición del teatro off-Broadway de Richard Foreman, duró apenas veintisiete años (1952–1979 d. C.).²²⁹ El Living Theatre estuvo a la vanguardia

229 Richard Schechner, *El fin del humanismo: escritos sobre performance*

de la experimentación durante los veintisiete años de este último período.

Según ellos mismos admiten, las mayores influencias en los Beck y el Living Theatre han sido Vsevolod Meyerhold, Piscator, Artaud, Brecht y Cage. También hubo una influencia recíproca con algunos de sus contemporáneos, en particular Joseph Chaikin del Teatro Abierto y Jerzy Grotowski y su Teatro Laboratorio Polaco.²³⁰ El Living Theatre tuvo un gran impacto en los grupos de teatro que surgieron durante las turbulentas décadas de 1960 y 1970. «Ningún grupo fue más conocido ni más influyente a finales de la década de 1960 que el Living Theatre».²³¹

Las técnicas iniciadas y adaptadas por el Living Theatre "se formularon en los modos teatrales de los años sesenta y setenta. Se puede decir que Malina y Beck exploraron más estos modos que cualquier otra compañía."²³²

(Nueva York: Performing Arts Journal Publications, 1982), pág. 21.

230 Joseph Chaikin fundó el Teatro Abierto como un taller de Living Theatre para abordar la actuación no realista. El Teatro Laboratorio Polaco de Grotowski y el Living Theatre fueron los grupos más destacados que actuaron en el Festival del Théâtre des Nations de París en 1961. Fue en el festival donde los Beck conocieron a Grotowski; varios años después, el Living Theatre visitó a Grotowski en su estudio de Breslavia, donde asistieron a un ensayo.

231 Oscar G. Brockett, *Historia de un teatro*, 4.^a ed. (Boston: Allyn y Bacon, Inc., 1982) pág. 701.

232 Theodore Shank, *American Alternative Theatre* (Nueva York: Grove Press, Inc., 1982), pág. 36.

Prácticamente todas sus producciones después de salir de Estados Unidos en 1964 podrían considerarse teatro político porque trataban (al menos simbólicamente) problemas sociales, económicos y políticos. El Teatro Libre, que no tenía estructura, tomó prestados los conceptos de los Happenings de John Cage. La compañía, tras darse cuenta de que el público al que querían llegar no estaría en los teatros convencionales, decidió que el Teatro Callejero sería el medio más eficaz para hacer llegar el mensaje a la gente. El Teatro Guerrilla se empleó donde las actuaciones, a menos que fueran aprobadas por el Estado, eran ilegales (por ejemplo, Brasil). El enfoque múltiple y la integración de intérpretes y espectadores en el mismo espacio se conoció como Teatro Ambiental.

Estados Unidos ha tenido un impacto mínimo en el teatro tradicional europeo, con la excepción del teatro musical y el teatro colectivo. Los grupos que surgieron a principios de los sesenta no fueron estimulados por conjuntos europeos, sino estadounidenses. Arthur Sainer observó: «Ningún conjunto europeo tuvo influencia alguna en el teatro estadounidense en aquellos años [la primera mitad de los sesenta]». El Living Theatre, que se dio a conocer en la década de 1950 con sus producciones de *Tonight We Improvise*, *Many Loves* y *The Connection*, impulsó el surgimiento. La influencia de los grupos europeos se manifestó con su aparición en el Théâtre des Nations y sus giras posteriores en 1961 y 1962. Según Sainer,

el Living Theatre, una exportación estadounidense autoexiliada en Londres y el continente, tuvo un enorme impacto en el teatro europeo y, al igual que el Laboratory Theatre polaco, fue responsable de la proliferación de conjuntos europeos en la segunda mitad de la década.²³³

Algunas de las compañías que utilizaron las técnicas del Living Theatre o utilizaron a The Living Theatre como modelo están enumeradas por Theodore Shank en *American Alternative Theatre*;

Entre ellos se incluyen en Francia Orbe–Récherche théâtrale, Théâtre du chêne noir, Tréteau libre; en Inglaterra, CAST, Red Ladder Theatre, The Freehold, TOC; en Estados Unidos, Firehouse Theatre, The Company Theatre, Alive y Trucking.

El impacto del Living Theatre en el teatro tradicional es más difícil de determinar. Los Becks nunca se propusieron reformar la escena de Nueva York, pero sí querían dar una alternativa a una entidad que consideraban artificial. Sin embargo, al igual que la moda ultraalta es demasiado extrema para el público general, sin embargo, los elementos de esas modas encuentran su camino en el estilo aceptado, las producciones radicales del Living Theatre fueron inaceptables para la mayoría del teatro de Nueva York, pero elementos de su enfoque fueron aceptados como teatro

233 Arthur Sainer, *The Radical Theatre Notebook* (New York; Avon Books, 1975), p. 40.

convencional. Andre Serban ha integrado al público y la acción en un espacio común. La representación de uno mismo se volvió no solo aceptable sino popular con *A Chorus Line*. La desnudez, la degradación del lenguaje en favor de las técnicas artaudianas, el atletismo en la actuación, los roles múltiples y el enfoque fragmentado ya no son infrecuentes. Los directores se han aventurado en la improvisación como un medio para desarrollar la forma, permitiendo a los actores participar en lo que antes se consideraban deberes del director.

La mayor preocupación del Living Theatre ha sido el cambio social, económico y político. Las técnicas y modalidades radicales, la selección y creación de sus obras tenían un solo propósito: cambiar al espectador para que este pudiera cambiar el sistema. La anarquía era y es su objetivo. Los Beck han utilizado el teatro como herramienta política para lograr una revolución. Por lo tanto, en sus propios términos, el Living Theatre fue un fracaso. Durante el activismo político de la década de 1960, la izquierda radical lo consideró heroico. "Durante un tiempo, los descontentos de casi todas partes se hicieron eco de su actitud [del Living Theatre] y prácticas."²³⁴ Pero los tiempos cambiaron y los compromisos de la contracultura de los años sesenta se disolvieron en el oportunismo juvenil de los años setenta, mientras que el pacifismo de los años sesenta se transformó en desilusión o, en algunos casos, violencia a

234 Brockett, *Historia del teatro*, pág. 761.

principios de los años setenta y en indiferencia al final de la década.²³⁵

Los Becks y el Living Theatre se mantuvieron constantes en sus convicciones a pesar de la pobreza, el ridículo, la deportación, el encarcelamiento y una vida nómada. Pero sus convicciones, pasión y esfuerzos incansables no han sido suficientes para cambiar el mundo. El "Caballo de Madera" nunca ha sido permitido dentro de los muros; las barricadas existen todavía.



235 Shank, *Alternative Theatre*, p. 37,

APÉNDICE

DECLARACIÓN DE ACCIÓN DEL LIVING THEATRE

Enero de 1970

La estructura se está desmoronando. Todas las instituciones están sintiendo los temblores. ¿Cómo responden a las emergencias?

Para facilitar su movilidad, el Living Theatre se divide en cuatro células. Una se encuentra actualmente en París y su enfoque es principalmente político. Otra se encuentra en Berlín y su enfoque es ambiental. Una tercera se encuentra en Londres y su enfoque es cultural. Una cuarta se dirige a la India y su enfoque es espiritual. Si queremos transformar la estructura, debemos abordarla desde múltiples perspectivas. Esto es lo que buscamos.

En el mundo actual, existen numerosos movimientos que buscan transformar esta estructura –el Complejo Policial Capitalista–Burocrático–Militar–Autoritario– en su opuesto: un Organismo Comunitario No Violento. Esta estructura caerá si se la impulsa correctamente. Nuestro propósito es brindar apoyo a todas las fuerzas de liberación.

Pero primero tenemos que salir de la trampa. Los edificios llamados teatros son una trampa arquitectónica. El ciudadano común jamás entrará en un edificio así.

1. Porque no puede: los edificios del teatro pertenecen a quienes pueden permitirse entrar; todos los edificios son propiedad del Establishment por la fuerza de las armas.

2. Porque la vida que lleva en el trabajo y fuera del trabajo lo agota.

3. Porque dentro hablan en código de cosas que no le interesan ni le convienen.

El Living Theatre ya no quiere actuar para la élite privilegiada porque todo privilegio es violencia contra los desprivilegiados.

Por lo tanto, el Living Theatre ya no quiere ser una institución. Es evidente que todas las instituciones son rígidas y apoyan al establishment. Después de veinte años, la estructura del Living Theatre se había institucionalizado.

Todas las instituciones se están desmoronando. El Living Theatre tenía que desmoronarse o cambiar su forma.

¿Cómo salir de la trampa?

1. Liberándose lo más posible de la dependencia del sistema económico establecido. No fue fácil para el Living Theatre dividir a su comunidad, porque vivía y trabajaba unida en amor. No fue la disensión, sino las necesidades revolucionarias lo que nos dividió. Un pequeño grupo puede sobrevivir con astucia y audacia. Ahora le toca a cada célula encontrar la manera de sobrevivir sin convertirse en un producto de consumo.

2. Abandonando los teatros. Creando otras circunstancias teatrales para el ciudadano común. Creando circunstancias que conduzcan a la Acción, que es la forma más elevada de teatro que conocemos. Crear Acción.

3. Encontrando nuevas formas de romper la barrera del arte. El arte está confinado en la cárcel de la mentalidad del establishment. Así es como se crea el arte para satisfacer las necesidades de las clases altas. Si el arte no puede servir a las necesidades del pueblo, hay que deshacerse de él. Solo necesitamos arte si puede decir la verdad para que todos comprendan qué hacer y cómo hacerlo.

Fuente: Pierre Biner, *El Living Theatre* (Nueva York: Horizon Press, 1972), págs. 225–227.



BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA DE LIBROS CONSULTADOS

Abel, Lionel. *Metateatro: Una nueva perspectiva de la forma dramática*. Nueva York: Hill and Wang, 1963.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducido por Mary Caroline Richards. Nueva York: Grove Press, Inc., 1958.

Beck, Julian. *La vida del teatro: La relación del artista con la lucha del pueblo*. San Francisco: City Lights Books, 1972.

Biner, Pierre. *El Living Theatre*. Nueva York: Horizon Press, 1972.

Brockett, Oscar G., y Findlay, Robert R. *Un siglo de innovación: una historia del teatro y el drama europeo y estadounidense desde 1870*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice–Hall, Inc., 1973.

Brockett, Oscar G. *Historia del teatro*. 8.^a ed. Boston: Allyn and Bacon, Inc., 1982.

Brown, Kenneth H. *El calabozo*. Nueva York: Hill y Wang, 1963.

Brustein, Robert. *The Culture Watch: Ensayos sobre teatro y sociedad 1964–1974*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1975.

Temporadas de descontento. Nueva York: Simon and Schuster, 1965.

Cohn, Ruby. Nuevos dramaturgos estadounidenses: 1960–1980. Nueva York: Grove Press, Inc., 1982.

Coigney, Martha Wadsworth; Ravel, Judith; Leabo, Karl (eds.). Teatro 2: El teatro americano, 1968–69. Nueva York: Instituto Internacional de Teatro, 1970.

Gard, Robert E.; Balch, Marston; y Tempkin, Pauline B. Teatro en Estados Unidos: Valoración y desafío. Madison, Wisconsin: Dembar Servicios Educativos, Inc., 1968.

Gilman, Richard. Máscaras comunes y poco comunes: escritos sobre el teatro, 1961–1970. Nueva York: Random House, 1971.

Gottfried, Martin. Un teatro dividido: el escenario estadounidense de la posguerra. Boston: Little, Brown y Compañía, 1967.

Hewitt, Bernard. Teatro Estados Unidos; 1668 a 1957. Nueva York: McGraw–Hill, 1959.

Houghton, Norris. El escenario explosivo: Introducción al drama del siglo XX. Nueva York: Dell Publishing Company, Inc., 1971.

Innes, Christopher. Teatro Sagrado: Ritual y Vanguardia. Nueva York: Cambr Prensa de la Universidad de Idge, 1981.

Lahr, John y Price, Jonathan. Vida–Espectáculo: Cómo ver el teatro en la vida y la vida en el teatro. Nueva York: Viking Press, 1973.

- Little, Stuart W. Off– Broadway: The Prophetic Theatre. Nueva York: Dell Publishing Company, Inc., 1972.
- Malina, Judith. La enorme desesperación. Nueva York: Random House, 1972.
- Malina, Judith y Beck, Julian. Paraíso ahora. Nueva York: Random House, 1971.
- Mazzotta, Gabriele, ed. El libro viviente del Living Theatre. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society Ltd., 1971.
- Neff, Renfreu. El Living Theatre: EE. UU. Nueva York: The Bobbs–Merrill Company, Inc., 1972.
- Pasoli, Robert. Un libro sobre el teatro abierto. Nueva York: The Bobbs–Merrill Company, Inc., 1970.
- Poggi, John Emil. Teatro en Estados Unidos: El impacto de las fuerzas económicas, 1870–1967. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1968.
- Price, Julia S. El teatro Off–Broadway. Nueva York: Scarecrow Press, Inc., 1962.
- Rostagno, Aldo. Nosotros, el Living Theatre. Nueva York: Ballantine Books, Inc., 1970.
- Sainer, Arthur. El cuaderno del teatro radical. Nueva York: Avon Books, 1975.

Schechner, Richard. Teatro ambiental. Nueva York: Hawthorn Books, Inc., 1973.

- El fin del humanismo: escritos sobre performance. Nueva York: Performance Arts Journal Publications, 1982.

Shank, Theodore. Teatro Alternativo Americano. Nueva York: Grove Press, Inc., 1982.

Sontag, Susan. Estilos de voluntad radical. Nueva York: Farrar, Straus y Nueva York: The Bobbs–Merrill Giroux, 1969.

Smith, Michael Townsend. Viaje de Teatro. Compañía, Inc., 1969.

Spritz, Kenneth. Evolución teatral: 1776–1967. Yonkers, NY: Museo del Río Hudson, 1976.

Taylor, Karen Malpede. Teatro Popular en América. Nueva York: Drama Book Specialists/Publishers, 1972.

Vos, Nelvin. El Gran Péndulo del Devenir. Grand Rapids, Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1980.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA DE ARTÍCULOS CONSULTADOS

Atkinson, Brooks. "Teatro: Esta noche improvisamos". New York Times, 7 de noviembre de 1959, pág. 27"

Beck, Julian. "Cómo cerrar un teatro". Tulane Drama Review 8 (primavera de 1964): 180–190.

- "Reflexiones sobre el teatro desde la cárcel". New York Times, 21 de febrero de 1965, sección II, pág. 3.

Beck, Julian y Malina, Judith. "Girando la Tierra: Una ceremonia para la siembra de primavera en cinco actos rituales". The Drama Review 19 (septiembre de 1975): 93, 94.

Brecht, Stephan. "Revolución en la Academia de Música de Brooklyn". The Drama Review 13 (primavera de 1969): 47–73.

Calta, Louis. "Conexión ofrecida en estreno aquí". New York Times, 16 de julio de 1959, pág. 30.

Clurman, Harold. "Teatro". Nation 207 (28 de octubre de 1968): 445, 446.

Glover, William. "el Living Theatre". Theatre Arts 36 (diciembre de 1961): 63, 64, 74, 75.

Gottlieb, Saul. "el Living Theatre en el extranjero: Frankenstein". Village Voice, 14 de octubre de 1964, pág. 37.

- "el Living Theatre en el exilio: Misterios, Frankenstein". Tulane Drama Review 10 (verano de 1966): 137–152.

Horizonte 4 (marzo de 1962): Reseña del sábado (26

Hatch, R. "Donde hay una participación total". 106–109.

Hewes, Henry. "Milagro en la calle Catorce". Septiembre de 1959, pág. 27. ¿Qué teatro? Reseña del drama de Tulane 14 "Solitario." New York Times, 6 de octubre de 1968,

Hoffman, Theodore. "¿Quién mató?" (Otoño de 1969): 11–14.

Kerr, Walter. "No serás", sec. 2, págs. 1, 14.

Kott, Jan. "El icono y lo absurdo". The Drama Review 14 (otoño de 1969): 17–24.

Kroll, Jack. "Los vivos". Newsweek (28 de octubre de 1968): págs. 134 y 135.

Lester, Elenore. "La decadencia final y el colapso total de la vanguardia estadounidense". Esquire (mayo de 1969): pp. 142–151. Colectivo de Living Theatre. "Paraíso Ahora: Notas". The Drama Review 13 (primavera de 1969): 90–107.

McDermott, Patrick. "Retrato de un actor observando: Retroalimentación antifonal al Living Theatre ". The Drama Review 13 (primavera de 1969): 74–83.

Malina, Judith. "Italia: Actuaciones en hospitales psiquiátricos". The Drama Review 22 (junio de 1978): 93–96.

- "Última actuación en el Living Theatre Invective". Evergreen Review 33 (agosto–septiembre de 1964): 49–51.

Malina, Judith y Beck, Julian, entrevistados por Schechner, Richard. "La contención es el enemigo". The Drama Review 13 (primavera de 1969): 24–44.

Malina, Judith y Kenneth Brown, entrevistados por Schechner, Richard. "Entrevistas con Judith Malina y Kenneth Brown". Tulane Drama Review 8 (primavera de 1964): 207–219.

Mee, Charles L., Jr. "el Living Theatre de los Becks". Tulane Drama Review 7 (invierno de 1962): 194–205. "Epitafio para el Living Theatre". Tulane Drama Review 8 (primavera de 1964): 220, 221.

Phelps, Lyon. "Antígona de Brecht en el Living Theatre". The Drama Review 12 (otoño de 1967): 125–131/

Ryan, Paul Ryder. "el Living Theatre en Brasil". The Drama Review 15 (verano de 1971): 21–24. "La Torre del Dinero del Living Theatre". The Drama Review 18 (junio de 1974):9–19.

Schechner, Richard, ed. "el Living Theatre y cuestiones más amplias". Tulane Drama Review 8 (primavera de 1964): 191–206. "Especulación sobre radicalismo, sexualidad y revolución". The Drama Review 13 (verano de 1969); 89–110. "¿Quién mató a Cock Robin?" Tulane Drama Review 8 (primavera de 1964): 11–14.

Scheff, Aimee. "el Living Theatre". Artes Teatrales 36 (febrero de 1952): 96.

Silber, Irwin. "Para: Julian Beck, Judith Malina y el Living Theatre.
De: Irwin Silber." *The Drama Review* 13 (primavera de 1969): 86–89.

Tynan, Kenneth. "Off–Broadway: Drogas en el mercado". *New Yorker* (10 de octubre de 1959): 126–129.

Vincentini, Claudio. "Los seis actos públicos del Living Theatre ". *The Drama Review* 19 (septiembre de 1975): 80–93.

EXPRESIONES DE GRATITUD

Estoy profundamente agradecido al Dr. George W. Sorensen por la dirección de esta tesis y al Dr. Clifford Ashby, miembro del comité, por sus útiles críticas. Un agradecimiento especial a mi esposa, Sherri, sin cuya edición, mecanografía y demás invaluable ayuda este proyecto jamás se habría completado.