

Ecós medievales y renacentistas italianos en los espectáculos del País Vasco durante la transición (1972-1982)

(Echoes from medieval times and the Italian Renaissance in shaws in the Basque Country during the transition period (1972-1982))

De Stasio, Loreta
Univ. del País Vasco
Fac. de Ciencias Sociales y Comunicación
Apartado 644
48080 Bilbao

BIBLID [1137-4454 (1999), 16; 165-179]

El artículo estudia las formas y funciones de la presencia de ciertos componentes medievales de la "Commedia dell'Arte" en el teatro "independiente" de la Transición en el País Vasco. El trabajo sugiere las misiones que tales ecos cumplieron tanto en las obras mismas como más allá de ellas: en los modos sociales, políticos y culturales de la época: en los valores y en los estilos de vida.

Palabras Clave: Teatro vasco. Transición. Edad Media. Commedia dell'Arte. Teatro independiente. Carnaval. Grotesco.

"Commedia dell'Arte"-aren Erdi Aroko osagai jakin batzuek Trantsizio garaiko Euskal Herriko antzerti "independiente" hartu zituen moldeak eta funtzioak dira artikuluko honen aztergaiak. Oihartzun horiek, bai obretan beretan eta bai haietatik harantzago ere, bete zituzten zereginak iradokitzen ditu lan honek: garaiko gizarte, politika eta kultura moldeetan, balioetan eta bizimoduetan.

Giltz-Hitzak: Euskal antzertia. Trantsizioa. Erdi Aroa. Commedia dell'Arte. Antzerti independentea. Ihauteria. Grotoskoa.

L'article étudie les formes et les fonctions de la présence de certains composants médiévaux de la "Commedia dell'Arte" dans le théâtre "indépendant" de la Transition au Pays Basque. Le travail suggère les missions que de tels échos remplirent aussi bien dans les oeuvres mêmes qu'au delà: dans les modes sociaux, politiques et culturels de l'époque: dans les valeurs et dans les styles de vie.

Mots Clés: Théâtre Basque. Transition. Moyen-Age. Commedia dell'Arte. Théâtre indépendant. Carnaval. Grotosque.

Resulta posible analizar la presencia de ciertos componentes de una antigua manifestación teatral italiana, la “Commedia dell’Arte”, y la de sus componentes de origen medieval, en el teatro del País Vasco durante la Transición a la democracia postfranquista (1972-1982, aproximadamente).

No se trata de un estudio histórico o documental de “fuentes”, de influencias, de orígenes, de fechas y de nombres de actores, compañías, autores y obras, sino de una descripción de las formas y funciones de dicha presencia. Es decir, de esos rasgos considerados como componentes del discurso teatral de la Transición. Y de aquello que justifica el que esos rasgos puedan calificarse como ecos de la “Commedia dell’Arte”, es decir, del uso en los espectáculos de la Transición en el País Vasco de ciertas estructuras teatrales características de un modo gestado en Italia.

Hay ecos de la “Commedia dell’Arte” en el teatro vasco de la Transición que sirvieron para constituir una parte del carácter de aquella época. Los ecos desbordan el marco puramente teatral, pues son también típicos de toda la cultura española de la Transición. Los ecos de la “Commedia dell’Arte”, que llegaron a través del teatro, se han popularizado, camuflados, en la cultura actual y se han trasladado a la televisión –a la publicidad–, por ejemplo. Algunos de ellos perduran “degenerados” en formas cotidianas no-artísticas, sobre todo para-políticas, de la cultura vasca contemporánea.

Podríamos estudiar también las formas y funciones a las que sirven dichos ecos ahora, después de 1982, pero éste no es aquí nuestro objetivo, que limitamos a la Transición.

EL INTERÉS DE AQUEL TEATRO

La Transición es un periodo clave en la conformación del carácter de la actual sociedad vasca. De ahí, es decir, por su papel co-formador de dicha sociedad, la importancia de los espectáculos de aquella época, en Euskal Herria, y, consecuentemente, del influjo que tuvo en ellos la corriente italiana mencionada.

Tanto el teatro popular medieval como la “Commedia dell’Arte” cumplieron miras sociales y políticas muy diversas a lo largo de sus momentos de esplendor. Durante la época de la Transición, en el País Vasco, el teatro sirvió, entre otras finalidades, a la de ser expresión de un deseo de la libertad que se estaba recuperando. Deseo que el hecho mismo de aquellas representaciones –imposibles antes de la agonía de la dictadura franquista– convertía también en realidad.

El teatro de la Transición ayudó a sustituir unos valores por otros, a presentar y consagrar nuevos mitos sociales.

Queremos analizar, comprender y describir las diferencias entre aquellos espectáculos, los que les precedieron y los que los remplazaron, y nos gustaría describir y comprender igualmente las diferencias entre los valores encarnados en los espectáculos de la Transición y los de los periodos anterior y posterior.

Con anterioridad a lo que se considera la Transición, ya se desarrollan algunas muestras de lo que será el teatro de la Transición; durante la Transición perviven todavía algunas manifestaciones del teatro de la época anterior; y llegados los socialdemócratas del P.S.O.E. al poder, continúan existiendo algunos espectáculos con los rasgos distintivos de la Transición. Las fechas de inicio y fin de los periodos históricos no delimitan impermeablemente los tipos de cultura que en ellos se producen.

En la actualidad, algunos de los mitos y valores de aquella época se tambalean o han sido rechazados ya sin ambages. Varios de ellos son considerados corresponsables de los males de nuestra sociedad.

El teatro de la Transición fue uno de los ámbitos privilegiados para la introducción de esos valores. Recordemos que algunos fueron denominados *progres*. La estética y la ética del antifranquismo abierto no eran propiamente ni castizas ni vascongadas ni “abertzales”. Resultaban, en buena parte, herederas del clima “hippie” y sesentayochista.

Las propias formas de la “Commedia dell’Arte” llegaron a España como fruto de esas vías indirectas y no sólo a través de caminos italianos.

Fue el teatro de la Transición un ámbito sobresemantizado, porque asistir a un espectáculo en aquellos años era más que asistir a una representación teatral, algo muy distinto de lo que es ir hoy en día al teatro. Y buena parte de la clase dirigente actual asistió a aquellos actos teatrales, que contribuyeron sin duda, por el carácter que se les confería, a configurar sus ideales.

Los motivos, los temas, las acciones, los gestos, la vestimenta, las palabras de aquellas obras eran el retrato de los temores y los anhelos, la realidad y el sueño de los líderes sociales y culturales de la Transición en el País Vasco.

Ciertos rasgos de la antigua “Commedia dell’Arte” fueron utilizados –de manera inconsciente muchas veces, si no casi siempre– para elaborar aquellos nuevos espectáculos y para manifestar nuevos valores.

¿Por qué las palabras, la vestimenta, los gestos, las acciones, los temas y los motivos se usaban con esas formas de la “Commedia dell’Arte”? Aunque cualquier forma puede servir a funciones diversas, incluso contrarias o contradictorias entre sí, cabe preguntarse si en ciertas estructuras de la antigua “Commedia dell’Arte” no se daba, cuando venían usadas en los años 70, en pleno siglo XX, una potencialidad singular –diferente de la de otras formas teatrales– para encarnar los valores y las formas de vida vigentes en la Transición.

LOS ANTECEDENTES MEDIEVALES DE LA “COMMEDIA DELL’ARTE”

Como tal, la “Commedia dell’Arte” surge en Italia hacia mediados del siglo XVI, sobre todo entre Lombardía y Venecia, y en Nápoles, por evolución –manierista al principio– de la comedia del Renacimiento. Se extiende pronto por los demás países europeos y su éxito dura casi tres siglos.

La “Commedia dell’Arte” se caracteriza por ser un espectáculo profesionalmente muy especializado, no de recitación textual, sino de improvisación a partir de unos personajes estereotipados, casi fijos –en su nombre, condición, carácter, gestos, movimientos, vestuario y accesorios–. Las líneas argumentales se encuentran esquemáticamente predefinidas para cada obra. Cada una se articula a partir de un amplio repertorio de situaciones que son relativamente independientes entre sí e independientes también de ella, de la obra, porque, sin ser idénticas, las mismas situaciones aparecen en otras obras, preexisten y son combinables entre sí de distintos modos.

Los actores no son ya aficionados –como había sucedido en gran parte del teatro renacentista, que era interpretado por diletantes, de clase social noble–, sino profesionales, están ahora organizados en compañías estables o ambulantes, dedicadas a toda clase de espectadores –según el perfil mixto o específico, fijo o cambiante, adoptado por cada una–,

expuestas desde al público más aristocrático hasta al más campesino, pasando por el heterogéneo de las ciudades.

Los actores poseen una competencia extremada y una gran especialización en su papel: en la improvisación –que, siendo original, es fiel al personaje–, en los gestos, movimientos, acentos, idiomas. Cada actor tiende a identificarse con su personaje y a ser confundido con él. Casi todos los actores usan máscaras de cuero, aunque el paso del tiempo tiende a flexibilizar este rasgo.

La “Commedia dell’Arte” conforma un tipo de teatro que acaba relacionado por contigüidad con la celebración del Carnaval, del que es un resultado formal. Los elementos mediante los que la “Commedia dell’Arte” expresa su mundo imaginario nacen de la comicidad caótica del mundo al revés del Carnaval.

El espectáculo circense también se encuentra relacionado a lo largo de su historia con la “Commedia dell’Arte”.

La acción social de la “Commedia dell’Arte” se evade de la sociedad establecida y de sus valores: la convivencia pacífica, el trabajo, la separación de las clases, la familia, la castidad femenina. La literatura del final del Renacimiento declara su voluntad de no reconocer la “Commedia dell’Arte” más que en los márgenes extremos del espectáculo y del lenguaje. Para una cultura que sacraliza el endecasílabo y el soneto, el nuevo teatro cómico es pura contaminación profanadora. Es decir, la antítesis absoluta de las “*humanae litterae*”, tan “alejadas de la vida real”. En efecto, la “Commedia dell’Arte” brota entre gente sórdida –no en “almas aristócratamente educadas”–; se desenvuelve, a veces, en un vagabundeo escandaloso –no en los ámbitos culturales de la nobleza o de la burguesía–; se expresa con máscaras bufonas –no mediante personajes–; desarrolla el lenguaje descarado y los gestos de los pícaros populares –no el del estilo clásico elevado–. Por los aspectos estructurales y por lo excesivo de sus componentes, para el orden cultural que reivindica el Humanismo, la “Commedia dell’Arte” es lo contrario, lo Otro, y sus manifestaciones son irrupciones profanas de ese Otro en el mundo de las formas cortesanas.

No existe, cuando nace el teatro moderno, un manual académico para el actor. La actuación en las academias aristocráticas no es interpretación, sino declamación de un texto literario. En este sentido, el “recitar virtuoso” de los actores de la “Commedia dell’Arte” no es rebelión contra lo canónico, no es teatro antiliterario, sino descubrimiento de la interpretación: es decir, de una expresividad autónoma y específica, construida al margen de la palabra escrita.

La diferencia sorprendente de la “Commedia dell’Arte” con respecto a la cultura académica y a las instituciones contemporáneas es fruto de sus orígenes, es decir, de la matriz popular y medieval del fenómeno. La improvisación, la representación y la gestualidad cómica, la mimesis caricaturesca, ejecutada con “máscaras” auténticas, todo ello constituye el equipaje técnico de aquella estirpe de vagabundos y comediantes que viven arrancando una limosna a cambio de diversión elemental. El charlatán de mercado y feria se alía con el bufón y aprovecha sus técnicas, uniendo la ambigüedad creada entre venta popular y palacio a la fascinación del espectáculo, para llegar a esta síntesis de desenfreno, comercio y comedia característica del carnaval medieval.

En ello reside el embrión de la “Commedia dell’Arte”, que, en su fase de esplendor parece anticipar la combinación actual de espectáculo –teatral, cinematográfico y televisivo– y anuncio, esa industria de la persuasión –llamada publicidad– que comercia con bienes y servicios, metamorfoseándolos en fantasías e ilusiones.

EL TEATRO DE LA TRANSICIÓN

Se observan rasgos típicos de la "Commedia dell'Arte" en las formas del teatro vasco –que tienen caracteres específicos, pero que comparten esos rasgos de la "Commedia dell'Arte", originariamente italianas, con el resto del teatro español–, en particular en la década de 1970 y en el comienzo de la de 1980, periodo generalmente considerado como de la Transición –desde la dictadura de Franco hacia la democracia–. En esa época se desarrolla un teatro independiente como protesta y reacción contra los conceptos burgueses y pequeño burgueses vigentes en el periodo del general gallego.

En toda la España predemocrática surge gradualmente un teatro contestatario, ligado a los ambientes universitarios y progresistas, al mundo de los sindicalistas y políticos antifranquistas; forma parte de una cultura mayoritariamente de izquierda, extrema-izquierda o regionalista-nacionalista.

Este teatro respira en gran medida el espíritu libertario de Mayo de 1968, como hemos indicado. Supone ello una contradicción ideológica soterrada con el gran peso de los sindicalistas de Comisiones Obreras, y de los militantes tanto comunistas como nacionalistas en las opciones políticas más notorias. Esta contradicción apenas es vivida como tal; tal vez se deba a la progresiva influencia de los socialdemócratas del P.S.O.E., que saben atraerse muchas simpatías libertarias de los jóvenes sesentayochistas y de quienes han padecido la Guerra Civil.

Las compañías son grupos llamados independientes, es decir, independientes, al menos al principio, de subvenciones gubernamentales. La mayoría de los actores, igual que el público, son bastante jóvenes. Los grupos suelen ser muy inestables en su composición y en su trayectoria. Algunos duran muy poco.

Los valores del tiempo son la realización personal, la libertad y la práctica sexual, política y religiosa –con el creciente influjo, a veces sincrético, de las diferentes religiones o espiritualidades orientales–, la cultura, el compromiso personal de tipo social, el placer desinhibido –del sexo, la marihuana, el hachís, las bebidas alcohólicas–, la espontaneidad, la improvisación, la originalidad, la creatividad, la imaginación, lo local y regional –tanto lo propio como lo extraño–, la autonomía, el momento presente, lo efímero, lo natural, lo corporal –pero no el culto al cuerpo atlético–.

Los antivalores son la burguesía, la cultura burguesa –la ópera, la música clásica, la academia, el academicismo, los estudios tradicionales poco o nada creativos, la decoración clásica–, el poder, las jerarquías, la iglesia tradicional, la jerarquía eclesiástica, el ejército, la policía, Estados Unidos –por su imperialismo capitalista y porque, a diferencia de lo que hizo en el resto de la Europa occidental, no había ayudado a España a liberarse del fascismo–, el centralismo, el dinero, la hipocresía, el recato.

El teatro independiente es a la vez culto y popular, casi nunca vulgar, al contrario de lo que sucederá en años posteriores, cuando la manifestación degenerada de lo grotesco –en el teatro, el cine y la televisión– llegue a perder cualquier buen gusto.

El teatro independiente es un teatro improvisado, que valora menos el texto y se excluye inicialmente de los circuitos del teatro comercial, con lo que conllevaba de escenarios accidentales, al aire libre a veces, como plazas, calles, bares, garajes, locales de asociaciones culturales, o, en el mejor de los casos, escuelas, institutos, facultades universitarias; es decir: lugares no pertinentes para el teatro tradicional.

En este contexto histórico particular, el desarrollo de un teatro innovador, sin esquemas precisos, asume un papel casi subversivo con respecto al teatro convencional, que era y es,

en buena parte, espejo de aquella sociedad española que no se siente a disgusto o que incluso se declara conforme con la Dictadura.

Muchas personas de las que participan en el desarrollo del teatro independiente carecen de posiciones políticas precisas. Existe en los años 70 una gran cantidad de partidos políticos y sus posiciones ideológicas y prácticas son bastante volubles.

En ocasiones, los grupos son la transformación cultural y política de los grupos de teatro universitario de los años 50 y 60.

El poder franquista había utilizado el teatro español de los siglos XVI y del XVII como instrumento ideológico de propaganda del nuevo "Imperio". En algunos casos, se había abierto al realismo particular de un teatro de dramas morales, muy serios, sobre el orden conveniente entre hombres y mujeres, y en la familia como base, casi única, de la sociedad.

En este panorama se inserta el teatro de la oposición al Régimen Franquista, un teatro importante en la toma de conciencia de la situación ideológica y política de los ciudadanos que asisten a la vejez del General que los sojuzga.

Es un teatro alternativo, en el sentido pleno de la palabra.

Ya a finales de los años 60 comienzan a surgir en toda España numerosos grupos, autodefinidos como independientes, con la intención de practicar un teatro de ruptura política del Régimen y de la estética en boga, un teatro que, como hemos visto, se desenvuelve por necesidad y por virtud al margen del circuito de los teatros comerciales, aunque ya desde el inicio en alguna ocasión actúe en ellos. Con el paso del tiempo se crean ciertas salas para estos agrupaciones, a pesar de los problemas que existen todavía con la policía y la censura.

Algunos grupos independientes vascos, como Akelarre, Cómicos de la Legua, Geroa y Denok, están influidos por el concepto de autogestión, que afecta en ellos a la propiedad de los bienes teatrales, al resto de la economía teatral, y a lo artístico.

Lo artístico consiste en la búsqueda de un teatro "popular", a veces con preocupaciones vanguardistas, con el objetivo permanente de rescatar nuevos espacios teatrales –los espectáculos deben de ser representables en lugares muy distintos– y nuevos modos, en la España de esta época desconocidos.

LA TRANSICIÓN COMO BÚSQUEDA DE LAS RAÍCES CULTURALES POPULARES EN EL MEDIOEVO

En muchos casos, por la voluntad y la exigencia de crear o recrear un teatro popular, cargado de elementos a la vez tradicionales, innovativos y subversivos, los grupos vascos de la Transición adoptan un estilo, una técnica y una función social propia de una poética grotesca. En la búsqueda de un teatro popular, Akelarre y Cómicos de la Legua¹, en particular, siguiendo modalidades teatrales distintas, destacan entre los grupos independientes vascos por el intento de recuperar la tradición formal de los ritos vascos existentes en la Edad Media.

1. El nombre "Cómicos de la legua" hace pensar en una finalidad de entretenimiento, de risa, que parece en contradicción con el fin de reflexión político-social que se proponía el grupo. La expresión deriva de la denominación tradicional de los artistas itinerantes, que no siempre representaban papeles cómicos.

Una de las tendencias fundamentales de las compañías del teatro independiente de la Transición consiste en el rastreo de las raíces populares de los espectáculos medievales de Euskal Herría –y de toda Europa–. Como señala Patri Urkizu,

En el principio, el espectáculo teatral se hallaba vinculado al rito, y, como es sabido, todos los pueblos tienen sus propias formas rituales, sus maneras características de relacionarse con lo sagrado y desconocido. Era, pues, dicha relación del hombre a través del mimo, la máscara, la danza, el canto, etc., un modo mágico de crear un espacio nuevo. Los actores (...) creaban una alteridad que respondía a la tendencia de extroversión del individuo, lo que conllevaba un divertimento, una relación del actor con el espectador y la comunidad, creándose en consecuencia la fiesta. Podemos considerar dichas costumbres y fiestas, entre las que se hallan las danzas alrededor del fuego, las procesiones, los simulacros, los mimos, las máscaras, etc., como fenómenos parateatrales o preteatrales, portadores en sí de un embrión teatral que se desarrollará históricamente de modos diversos en cada nación².

Una característica relevante del teatro vinculado a los ritos –como nota María Arene Garamendi³ (1991: 153)–, es la participación colectiva, la abolición de los límites entre actores-celebrantes y espectadores. En este sentido, los espectáculos populares se pueden inscribir en el amplio concepto de fiesta de Carnaval, en donde no hay distinción entre público y actores. Aunque existen espacios reservados para la representación ritual, y un número limitado y fijo de personas que desempeñan funciones específicas, el rito tiende a integrar a los asistentes en la acción litúrgica. La teatralización, por el contrario, si se entiende en sentido estricto, establece unas barreras nítidas y casi insalvables entre el público, que contempla la acción dramática, y los actores, que la ejecutan. Sobre ello, Martine Grindberg y Sam Kinser observan (1983: 74) que incluso las piezas de claro origen ritual, al teatralizarse, propenden a perder su carácter alegórico y a transformarse en mimesis de comportamientos individuales o sociales que se presentan para contemplación y reflexión de un público físicamente pasivo⁴.

Por otra parte, los espectáculos populares de origen medieval se han caracterizado con frecuencia por recurrir a lo grotesco –que llega a nosotros en forma de folklore, fiestas, ritos, símbolos, lugares sagrados, mitos, y leyendas–⁵. Algunas de estas manifestaciones de la cultura tradicional habían poseído, en su origen, un sentido religioso, conocido conceptualmente como Carnaval. El Carnaval es la celebración de lo grotesco, una visión de la vida propia, muchas veces, del pueblo llano.

El teatro de tipo grotesco ha sido a menudo un medio de expresión popular, de comunicación, y también de provocación, de agitación intelectual. Este teatro, de manera ideal, se convertía en “el telediarlo hablado y dramatizado por el pueblo”, tal y como suele definirlo Dario Fo, para quien el teatro pertenece al pueblo desde el Medioevo, con las representaciones en plazas e iglesias⁶.

2. P. Urkizu, *Historia del teatro vasco*, Orain, San Sebastián, 1996, p. 11.

3. M. A. Garamendi, *El teatro popular vasco: semiótica de la representación*, Seminario de Filología Vasca “Julio de Urquijo”, San Sebastián, 1991, p. 153.

4. M. Grindberg y S. Kinser, “Les combats de Carnaval et de Carême. Trajets d'une métaphore”, *Annales ESC*, 38ème année, nº 1, janvier-février, p. 74.

5. Como el proceso de cristianización de las zonas rurales empezó de hecho sólo después de la Contrarreforma, y como los ritos paganos estaban muy enraizados en los pueblos, el patrimonio popular ha podido proliferar durante mucho más tiempo, y conservarse hasta hoy en día como forma folklórica. Cfr. P. Camporesi, *Rustici e buffoni*, Torino, Einaudi, 1991.

6. Dario Fo, in C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 124.

En este tipo de teatro se presentan situaciones e ideas que afectan a la parte baja de la sociedad, a su opresión por las normas sociales y por el poder.

En una cultura política en la que las alternativas reales son marginales o están marginalizadas, no hay que sorprenderse de que, a menudo, la subversión asuma formas cómicas, aparentemente apolíticas, agresivas, que violan el decoro, lo respetable, los cánones, la decencia en el vestir y en la apariencia. La comicidad de los payasos –hoy en día confinada en el ámbito circense–, o la carcajada cómplice y auto-reveladora de las máscaras de las comedias italianas, constituyen la continuación “física” de lo carnavalesco. Y la parodia es un instrumento privilegiado de subversión moral y política en cualquier comunidad que mantenga una tradición popular y quiera reconocer el patrimonio de su propia cultura.

La cultura teatral vasca del medioevo es común a la de las naciones europeas, como nota Vito Pandolfi⁷ a propósito del drama litúrgico. No hay documentos de las representaciones sacras ni profanas celebradas principalmente con motivo de las fiestas de Navidad, Carnaval, Pascua o del patrono de cada localidad, pero sí hay testimonios escritos de las intervenciones hostil de la Iglesia, que condenaba esos espectáculos. Dice Patri Urkizu,

es lógico suponer que sí existe una Pasión Gascona de 1345, y que sí se representan los misterios en los países que rodean a Vasconia en el siglo XV⁸.

Los vascos no eran ajenos a estos espectáculos, como señala el historiador Emile Ducéré, ya que las tragedias o pastorales vascas no son sino

los restos de los misterios y de los dramas de la Edad Media, que antaño de representaban en casi toda Europa⁹.

En los montajes de los grupos independientes vascos de la Transición, abundan los elementos rituales. Sobre ellos, con frecuencia, se focaliza el espectáculo: los grupos vascos buscan entonces en la cultura del País, y exploran la posibilidad de integrar todos aquellos elementos vivos en las fiestas, los ritos, los “irrintzis”¹⁰. Intentan recuperar y teatralizar esos elementos que han sobrevivido a su función originaria, a su utilidad directa, para asumir hoy un carácter simplemente folklórico, convirtiéndose en símbolos de fiesta, o en recuerdos descontextualizados de algo que hacían sus antepasados.

7. V. Pandolfi, *Història del Teatre*, Institut del teatre, Barcelona, 1989, p. 229.

8. P. Urkizu, *Historia del teatro vasco*, Orain, San Sebastián, 1996, p. 32.

9. E. Ducéré, “Le théâtre bayonnais sous l’ancienne régime”, *RPB*, 1883, p. 119.

10. En *Irrintzi*, el protagonista –que casi simbolizaba al hombre o, al menos, al hombre vasco– era el dantzari, que iba pasando por diversos ritos purificadores. Era un espectáculo muy agónico, que surgía de toda la rabia causada por la opresión y represión del franquismo padecido, con un carácter litúrgico. Era como un sacrificio del vasco, como una misa, una celebración muy ritualizada. Empezaba con el encender las velas que se utilizaban en los ritos fúnebres. Todo tenía un cierto carácter de Pasión, Muerte y Resurrección. En este sentido, se aparta por completo del carácter festivo de las otras farsas representadas.

Se sostiene que en el Medioevo, las primeras representaciones teatrales, que se llamaban “morales”, surgían sobre el modelo del rito litúrgico y tenían carácter y función religiosa. Luego el teatro cómico-popular nacería como parodia y adoptaría las estructuras del único modelo de teatro que había entonces y que era la moral o el rito de la misa.

Irrintzi era un espectáculo de explosión, de reacción; eran las ganas de contarlo todo con libertad, sin la normativa del lenguaje teatral al uso; era el deseo de libertad, de no conformarse con las convenciones. En este sentido, *Irrintzi* ha sido el espectáculo más original, más radical, más enraizado. Y también fue el espectáculo que más éxito dio a la compañía Akelarre, el espectáculo que fue representado durante más tiempo y en más sitios, hasta casi su propia consunción.

Por ejemplo, en algunas representaciones, el grupo Akelarre introduce cuernos de buey y desarrolla farsas en torno a ellos, aprovechando el recuerdo de su carácter local, popular. En Euskal Herria todavía se tapan los cuernos de buey, y se supone que antes se utilizaban para hacer llamadas de valle a valle. También se empleaba la “txalaparta”, que es un instrumento para llamar o convocar, en la época medieval.

Otro elemento de origen popular utilizado por Akelarre es un carretón tirado por cuatro o cinco pablitos, que llevan, además, máscaras pintadas de colores muy vivos. Los personajes de la carreta llevaban guantes y calcetines también de colores llamativos, un ropaje negro y máscara.

LOS ESPECTÁCULOS DE LA TRANSICIÓN Y LA “COMMEDIA DELL’ARTE”

Formalmente, hay elementos característicos de la “Commedia dell’Arte” en los grupos vascos de la época. Señalamos aquí algunos de ellos:

- 1) El carácter cómico, descarado y desvergonzado. Un humor que servía, por un lado, para distanciar, y, por otro, para informar, para contar historias.
- 2) La elaboración del guión como texto propio, colectivo, si no en conjunto, sí por la suma de sus partes. El grupo de Cómicos de la Legua, por ejemplo, partía de una idea elemental y preparaba un esquema de lo que quería contar. Sobre ese esquema, a veces de tipo histórico iba construyendo numeritos, “sketch”. Al final resultaba un espectáculo que explicaba una situación o un panorama histórico basándose en la suma de “sketch”.
- 3) La adaptación de textos clásicos según un esquema grotesco: por ejemplo, las puestas en escena de Lope de Rueda, por Akelarre, en 1980. El texto clásico fijado era alterado por las ideas originales del grupo, ideas que, al final, en las representaciones se hacían todavía más libres, quedando expuestas a la habilidad e inventiva repentina de los actores. Se trataba de espectáculos abiertos, en el sentido de que se confiaba en la capacidad de la gente para sumar los elementos presentados y obtener su propia conclusión. Además de la “representación” del texto clásico, había una parte de “improvisación” de “gags”, una serie de chistes o de gestos utilizados oportunamente en ciertas partes de las obras, para rellenar huecos, para acentuar la comicidad, para relacionarlas con la actualidad política, cultural o local.
- 4) La estética estrambótica de los montajes y la interpretación muy forzada, muy llevada al límite, jugando continuamente con la exageración de los tipos, el vestuario ridículo, la iluminación fuerte, expresionista.
- 5) El uso de máscaras, de marionetas, de payasos y de todo el resto de la estética del circo: saltimbanquis, malabaristas, domadores.
- 6) A veces, el teatro infantil se utilizaba para evitar la censura y disimular el carácter alegórico que se daba a las obras representadas al transmitir mensajes sociales actuales. Con las marionetas y los payasos, se entretienen los niños, y los padres llevan a casa algún motivo de reflexión. En este sentido, el teatro infantil, además de representar una alternativa económicamente rentable, es una vía para experimentar otras formas, un entrenamiento en busca de lo nuevo, una fábrica de ideas, iniciativas y realidades teatrales, como lo fue, en su día, la “Commedia dell’Arte”.
- 7) El uso de estereotipos, que son nuevas máscaras, pero ahora sin la máscara tradicional: el capitalista, el policía nacional, el político, el obispo, el general, el aldeano, el bilbaino, el burgués, la niña bien, el guardia civil, el inmigrante obrero, etc. El teatro como subversión festiva, ridiculización, sarcasmo, juego.

LOS ELEMENTOS DEL CARNAVAL EN EL TEATRO DE LA TRANSICIÓN EN EL PAÍS VASCO

Podemos aplicar la noción de Carnaval al estudio del teatro de la Transición en Euskal Herria, porque algunas de las características de este teatro lo son también del Carnaval, tal y como describió este concepto Bajtín:

- i) El carácter desacralizador de las representaciones.
- ii) La valoración de Eros y de las fuerzas de la vida, una actualización del mito de la Naturaleza perenne –idea que atrae a las corrientes políticas vitalistas de izquierdas o derechas–.
- iii) La muestra del decurso encadenado de vida y muerte, Eros y Tánatos, del mito del sacrificio orgiástico, una figura frecuente en la escena.
- iv) La representación del travestismo y de la bisexualidad como liberación de las normas sociales en la vida sexual.
- v) La exhibición desinhibida del cuerpo.
- vi) La conversión del cuerpo en cuerpo grotesco, exagerado, excesivo.
- vii) La tendencia a referir verbalmente o a mostrar visualmente las partes “innobles” del cuerpo. El énfasis en los orificios corporales, en las protuberancias corporales, en lo sexual y en lo escatológico. La provocación contra la visión decorosa y puritana del cuerpo.
- viii) El gusto por el lenguaje obsceno.
- ix) El gusto por el lenguaje de pescatera y camionero.
- x) El gusto por el lenguaje popular de la ciudad y de los pueblos.
- xi) La escenificación cómica o política del mundo al revés.
- xii) La escenificación de la revuelta contra el poder y las normas, actitud muy apropiada en el contexto tardofranquista de oposición liberal, marxista, anarquista o nacionalista al centralismo y a la dictadura.
- xiii) La concepción de la vida socio-política como perpetua ilusión y desilusión. El cambio como fuente de esperanza popular. Ello se ve enfatizado por la teoría y la práctica, en boga, del teatro brechtiano.
- xiv) La vida entendida con cierta dosis de perplejidad e indeterminación gozosa, con aceptación de su carácter ambiguo y paradójico.
- xv) Una actitud de comunión sentimental de tipo humanista-popular.
- xvi) El espectáculo teatral como acto cuasi religioso, cuasi sagrado, de exaltación ligera –a la vez trascendente y sin valor; a la vez situado en el espacio y en el tiempo, e intemporal e inubicado– de la unión mística con el universo entero.
- xvii) El rechazo del recato, de la etiqueta, del buen gusto, del estilo, de la educación.
- xviii) La burla de las figuras, los temas y los valores aceptados –por el Régimen franquista–.
- xix) La burla de lo propio: el habla peculiar, los aldeanos, los pescadores, los caseríos, los bilbainos, los señoritos de Neguri –burla bastante mitigada por el nacionalismo emergente, que tendía a la sacralización de “lo nuestro”–.

- xx) El rechazo de la estética convencional de tipo básicamente clásico: repudio del equilibrio, la armonía, la proporción, la conjunción, de la unidad. Gusto antiestético, algo barroco, por lo asimétrico, caótico, heterogéneo, oximorístico.
- xxi) La tendencia, típica del teatro callejero, a renunciar en todas partes a la escena o, al menos, a abandonar la separación espacial entre actores y espectadores, a mezclar, a confundir los límites entre realidad y ficción, vida y representación, a implicar de este modo al espectador.

Este recurso no sólo venía del teatro callejero, sino también del teatro vanguardista de los años 20 y del teatro alternativo de los años 60, como el que practicó "The Living Theatre". Esta compañía dejó una huella notable en los grupos que se iban constituyendo entonces en el País Vasco gracias a una serie de representaciones que tuvieron lugar en Bilbao en la segunda mitad de años 60 invitados por Akelarre. El "Living Theatre", influyó muchísimo el teatro de la Transición en el País Vasco, y contribuyó a configurarlo ideológica y estéticamente.

LA FUNCIONALIDAD POLÍTICA DE LO CARNAVALESKO DURANTE LA TRANSICIÓN

La actitud carnavalesca resulta apropiada para resaltar las contradicciones y los ridículos del Poder franquista y –lógicamente– para propiciar conciencia crítica frente a él. La actitud carnavalesca se puede construir en un terreno transgresivo que al Poder le resulte difícil censurar; en él, los conflictos entre las clases y las aspiraciones utópicas se representan simbólicamente y ritualmente. Bajo la apariencia inofensiva de lo lúdico, los elementos carnavalescos, incluso los de las actividades teatrales de menor calidad, pueden proporcionar importantes claves para la subversión socio-política.

El principio de libertad sin límites de lo carnavalesco abre el espacio discursivo al dialogismo, de modo que siempre se escuchen varias voces a la vez. Por ello mismo, el Carnaval supone mucho más que una fiesta: la cultura de los oprimidos. El Carnaval muestra la visión del mundo desde una posición alternativa, desde la perspectiva de los marginados y excluidos, una visión que no consiste en la simple abolición de lo convencional, sino en una inversión de las estructuras sociales que oprimen la libertad de expresión. En sentido positivo, el Carnaval es el éxtasis de lo social, la afirmación alegre de la "transición", el ensayo general de la utopía; en sentido negativo y crítico, es un instrumento desmitificador de lo que impida lo social: la jerarquía de las clases, la represión sexual, el patriarcado, el dogmatismo y la paranoia.

Raramente los carnavales terminan en revoluciones políticas, pero, cuando no son sólo puro escapismo alegre, pueden ser la revuelta simbólica de los débiles y de los oprimidos.

La cuestión fundamental que plantea el uso de la forma carnavalesca en la cultura es la siguiente: ¿qué se está "carnavalizando"?, ¿quién?, ¿a quién?, ¿por qué?, ¿con qué medios?, ¿en qué circunstancias?¹¹.

LA "COMMEDIA DELL'ARTE" Y EL CARNAVAL: LA UNIVERSALIDAD DE LO GROTESCO

En la Edad Media, lo grotesco es la expresión estética del Carnaval, del periodo de fiestas orgiásticas que preceden a la cuaresma. Estas fiestas remiten a los festejos dionisiacos

11. Cfr. R. Stam, *Subversive Pleasures*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1989, pp. 94-95.

de los griegos y a las saturnales de los romanos. En la Edad Media el Carnaval adquiere el sentido en el que se le concibe casi siempre. Según M. Bakhtin, el carnaval desempeña un papel simbólico central en la vida comunitaria. No es un periodo festivo cualquiera: es una cosmovisión alternativa, caracterizada por la amenaza y la subversión lúdica de las leyes.

Entre los elementos fundamentales de la cultura carnavalesca considerados por Bakhtin se encuentran los espectáculos rituales, las procesiones alegóricas y los desfiles con trajes; las fiestas populares y las piezas cómicas, la parodia; e incluso los diversos tipos de lenguaje de la plaza del mercado: blasfemias, sacrilegios, burlas. En la práctica, cualquier manifestación popular desacralizante permitida como subversión lúdica sólo en una época del año, nacida generalmente como muestra de repugnancia ante el régimen oficial de la Iglesia, y del poder feudal y de su cultura.

Con el Carnaval como fiesta, crisis, subversión, muerte y resurrección, alteridad y renovación, como devenir, con todo lo que infringe las reglas, su continuidad, su estabilidad, las jerarquías, el poder de las normas y de las prohibiciones, Miguel Bajtín presenta un análisis socio-político de la lingüística y la literatura. Bajtín estudia el Carnaval como concepto ideológico y estético, y no es el único estudio del fenómeno¹².

Julio Caro Baroja, en su obra *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*¹³ atribuye al Carnaval un papel histórico delimitado: el Carnaval existe durante muchos siglos, pero su vigencia concluye. Según Caro Baroja, el Carnaval adquiere su fisionomía en un proceso histórico: el Carnaval europeo es hijo del cristianismo. Cuando la sociedad deja de estar regida por creencias religiosas, el Carnaval muere, como sucede en el Occidente europeo. Todos los carnavales se insertan en la red de manipulación ideológica y del deseo de lo utópico. Bajtín tiende a sobrevalorar la importancia política de los carnavales reales, como si el Carnaval viviese fuera de los "institutional sites in which the complex relations of discourse and power are actually negotiated"¹⁴. Como "expresiones situadas", los carnavales ocurren en momentos históricos específicos y están inevitablemente condicionados por la organización jerárquica de la vida social cotidiana, tal y como observa Caro Baroja.

A nosotros, el Carnaval y la estética de lo grotesco nos interesan no como fenómeno estético de un momento determinado del devenir histórico, sino por su valor específico como modelo ideológico y político, valor que reivindicamos.

El principio del Carnaval abole cualquier jerarquía, es decir, las clases y los niveles sociales, para crear una nueva dimensión, la de la libertad ante las reglas y las convenciones. A través de la ironía se filtra una realidad trágica. Lo grotesco redime de las falsas necesidades, de las necesidades inhumanas creadas por las ideas dominantes. Esas "necesidades" son relativas y muy limitadas, según lo grotesco. El principio cómico y la percepción carnavalesca del mundo que sustenta lo grotesco destruyen la seriedad unilateral y todas las pretensiones de sentido y de certeza que vayan más allá del momento presente, e independizan la conciencia humana, el pensamiento y la imaginación, atributos disponibles así para nuevas contingencias. Por ello, dice Bajtín:

12. M. Bajtín, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tira srednevekov'ja i Rennessansa, Moskva*, 1965. Sobre la función y el valor del carnaval en el teatro medioeval cfr. también de P. Camporesi, *Rustici e buffoni*, Torino, Einaudi, 1991; de P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino, 1976; de P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980.

13. Julio Caro Baroja, *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Taurus, Madrid, 1965.

14. G. Pechey, "On the Borders of Bakhtin: Dialogization, Decolonization" *Oxford Literary Review*, 9, 1988:76.

un grado de carnavalización de la conciencia precede siempre, preparándolas, a las grandes convulsiones, primero en el ámbito artístico y después en el político¹⁵.

En cualquier fenómeno teatral, cualquiera que sea su carácter u orientación, la forma grotesco-carnavalesca cumple funciones análogas: ilumina la libertad de invención; permite unificar elementos heterogéneos y relacionar lo distante; ayuda a desprenderse del punto de vista dominante, de todas las convenciones, de todo aquello que es banal, habitual, comúnmente admitido; y permite mirar el mundo de un modo nuevo, sentir lo relativo de cualquier forma de vida y la posibilidad de un orden mundano completamente distinto.

Los elementos grotescos presentes en el teatro de la Transición son de alto interés en este sentido. Forman parte de una estética artística y social abierta al mundo, a lo original, a lo imperfecto, a lo inacabado. Una estética llena de connotaciones rebeldes, de discusión del poder estable y cerrado, exclusivo, unívoco, perfecto, completo, del que tiende a repetirse una y otra vez.

En el lenguaje del realismo grotesco desaparecen las distancias entre los hablantes; y se usan insultos que poseen un tono afectuoso y elogioso, hasta el punto de que elogios e injurias resultan difíciles de distinguir. Esta ambivalencia, esta presencia de lo negativo y de lo positivo juntos, mezclados, caracteriza el lenguaje de la cultura cómica popular, su parodia, su ironía, su comicidad: por la visión dinámica y constructiva en la que se fundamenta, con imágenes que no resultan nunca definitivas, aisladas, sino, al contrario, dotadas de ambivalencia regeneradora.

LO GROTESCO EN LA TRANSICIÓN

Este es un rasgo característico del teatro de la Transición que acusa la herencia carnavalesca, de la que adopta motivos y símbolos grotescos por la elección de escenarios inusuales, de espacios nuevos y anticonvencionales –aunque se trate, en parte, de una elección obligada, motivada por las condiciones políticas españolas de este periodo–.

De hecho, el carácter innovador y de protesta de este teatro empieza a empobrecerse desde el momento en que entra en los circuitos teatrales convencionales.

Representar espectáculos al aire libre, en plazas, fábricas, casas del pueblo, en la periferia urbana, en directo contacto con obreros, campesinos y estudiantes, ha constituido para Dario Fo y Franca Rame, por ejemplo, un procedimiento, una evolución al revés. Esta forma de acción teatral quiere subvertir el sentido común del término “espectáculo”. Como evidencia Paolo Pappa,

Le messe da campo o representaciones campestres [son un] espectáculo que es el contra-espectáculo burgés, en el sentido más amplio de la palabra (...). Es, en resumidas cuentas, la respuesta del *valor de uso* del teatro, vinculado a la ocasión, al trabajo, a las luchas, (...) con la exigencia de una participación más dinámica del lugar, de la gente, no limitada a la escucha, la asistencia o el debate (...). El proyecto se desplaza entonces desde el esquema teatro - situación social - teatro, al de situación social - teatro - situación social, haciendo operativo, y no sólo ideológico, el concepto de lo *popular*. La presencia de la elaboración común, de la modificabilidad real del montaje contextualizado determina el alcance antagonístico de estas formas de comunicación,

15. M. Bajtín, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tira srednevekov'ja i Rennsansa, Moskva*, 1965, p. 58. (Trad. nuestra)

frente a la cortesía cívica de los medios de comunicación de masas y a la propiedad privada del aparato cultural¹⁶.

El objetivo fundamental era hacer surgir un circuito de distribución teatral del pueblo a quien, sostiene Fo, el teatro pertenece desde el Medioevo, con las representaciones en las iglesias y plazas¹⁷.

La nueva concepción de lo teatral y de los temas abordados, bajo su manto de hilaridad determina el cambio de ruta del teatro popular vasco de la Transición, que sigue afectando al teatro vasco de hoy, aunque en menor medida, con menores implicaciones, y también a otros géneros de espectáculo como el televisivo o el cinematográfico.

La cultura de la carcajada abierta está en el centro de la concepción tanto del Carnaval baktiniano como del teatro de la Transición: la risa grosera, creativa, escarnecedora, la risa espontánea caracteriza el proceso de cambio y de transición, un camino en el que se detecta la victoria en la derrota, y en cada derrota, una victoria potencial. Como enseña Dario Fo, la risa representa sobre todo un medio de conocimiento¹⁸. Bajtín sostiene que la risa tiene un valor cognitivo, y que destruye el miedo y la piedad delante de un objeto abriendo así la vía a un análisis totalmente libre¹⁹. La risa carnalesca puede ser estridente, subversiva, hasta enfadada, una risa que rompe las viejas diferencias sociales e instala diferencias nuevas, inestables.

En una cultura política en la que las alternativas que lo son realmente están marginadas en los “confines”, no hay que sorprenderse de que la “subversión” asuma a menudo las formas aparentemente apolíticas de esa agresividad cómica que viola el decoro respetable y los cánones de la decencia sobre el aspecto conveniente de las personas y las cosas. La comicidad de los payasos –que en la mayoría de los casos está encerrada y controlada bajo la carpa del espectáculo circense– constituye, a través de esta óptica, la continuación física del concepto carnalesco; la parodia se convierte en instrumento privilegiado para la subversión moral y política.

Bajtín pone un énfasis particular en el papel desmitificador de la parodia, parodia que encontró expresión universal como “Commedia del Arte”. En estos términos se explica también la naturaleza fundamentalmente cómica y anti-trágica del teatro en el País Vasco durante la Transición.

En ese teatro de la Transición en Euskal Herria, un teatro a veces inconsciente sobre sus antecedentes remotos, no es sencillo deslindar lo específico de lo común entre las formas y funciones medievales de lo carnalesco, y las formas y funciones –más particulares– de la “Commedia dell’Arte”. Es una de las dificultades mayores de nuestra investigación.

16. P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Bologna, Marsilio, 1978, pp. 25-27. La traducción es nuestra

17. Dario Fo, “Prefazione” a *Il teatro politico*, Milano, Mazzotta, 1970.

18. Cfr. Dario Fo, *Mistero buffo: giullarata popolare*, Einaudi, Torino, 1997, p. 5.

19. M. Bajtín, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tira srednevekov'ja i Renessansa, Moskva*, 1965.



Arlecchino: Amaia Lasa en el papel de Arlecchino y Aitzpea Goenaga en el de Smeraldina.