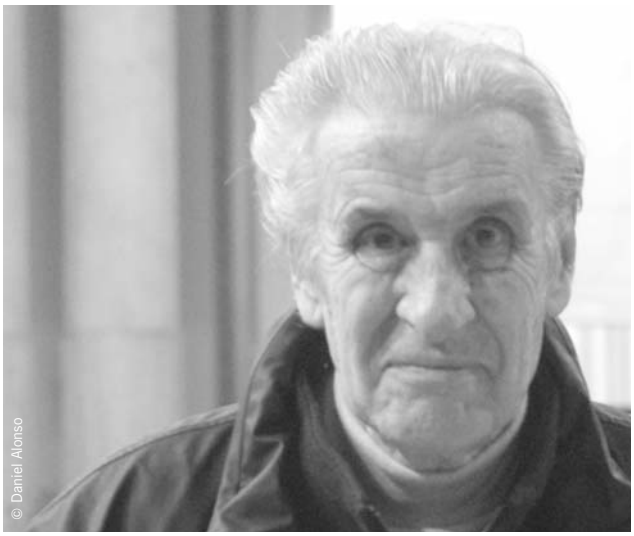
Mundialización del teatro



Por José Monleón

I

La escritura permitió, hace ya muchos siglos, que las gentes de un país supieran de los modos de vida de otros. Determinadas corrientes del pensamiento lograron salvar las fronteras e iniciar un trasvase cultural que está en la raíz de nuestra civilización. Los agentes fueron inicialmente pequeñas minorías que, en laboriosos soportes, fijaron sus testimonios. En esta breve reflexión vamos a referirnos estrictamente al teatro, que tiene la singularidad de mostrar el comportamiento y la situación de personajes. Pese a los obstáculos que las «religiones del libro» opusieron a la difusión del teatro clásico griego, por su mitología y su discurso político, es lo cierto que, desde muy antiguo, aparecieron versiones locales o ecos de sus tragedias, lo que nos permite decir que muchos seres humanos pudieron imaginar cómo eran quienes vivían o vivieron en otras latitudes, y se encontraron sin saberlo a través de referentes comunes. La literatura dramática, en sus formas cultas o populares, habría sido un elemento fundamental en la creación de la primera conciencia planetaria. Frente a los relatos de los grandes viajeros, el teatro no se limitaba a mostrar las singularidades de sociedades ignoradas, sino que permitía acceder a los conflictos de sus gentes, identificarse con el drama de personas muy distintas.

El fenómeno se enriqueció con el paso del tiempo y la creciente intercomunicación entre los pueblos, hasta que con la invención de la imprenta, a mediados del siglo XV, se produjo la gran revolución de todos conocida. La palabra —y, por tanto, también la literatura dramática—, que había circulado por difíciles caminos, encontró la posibilidad de llegar a la inmensa mayoría. Y fueron más los que, gracias a los libros, supieron de la vida en las distintas sociedades. Poco a poco, la historia de la literatura universal fue estableciendo las cohesiones e influencias entre los teatros nacionales, y pudo analizarse la influencia de los unos sobre los otros.

Pero tratándose del teatro, estaba pendiente el tema de las representaciones. Si aceptamos que el texto dramático es un principio que debe ser completado por la representación, donde los personajes se concretan entre las variables posibles, y los espectadores los juzgan y entienden desde su propia circunstancia, el «hecho teatral» aparece como un fenómeno distinto a la literatura dramática. No es lo mismo leer a Shakespeare en Madrid que ver en Madrid una representación del autor inglés por la Royal Shakespeare Company. El primer paso, lógicamente, fue la posibilidad de que un grupo teatral representara una obra extranjera, teniendo que asumir ideas y comportamientos que pertenecían a otra realidad y otra cultura. Práctica que hoy nos parece lógica, pero que en sus inicios debió constituir una verdadera revolución. En definitiva, ya no se trataba de representar el personaje de Hamlet, sino, inevitablemente, de cómo veía o entendía al personaje de Hamlet un actor español, que, a su vez, se dirigía a un espectador condicionado por una cultura distinta a la inglesa. No se trata ahora de considerar las muy distintas maneras en que se produjo la relación entre los teatros de las diversas sociedades, sino, simplemente, de subrayar el gran papel del teatro en la superación de todos los localismos que han empequeñecido y empequeñecen el horizonte humano.

Hoy, pese a la obstinada resistencia de las corrientes disgregadoras —políticas, como es el caso del nacionalismo; religiosas, como el integrismo; o de cualquier otro tipo—, la evolución de la ciencia y su incidencia en el orden social ha generado no solo una creciente interdependencia mundial, sino la evidencia de que aquel solicita un profundo ajuste cultural. Son muchos —el último, Amin Maalouf en *El desajuste del mundo*— los que piensan que la práctica política, como ha probado en las últimas décadas, tras los esperanzadores e incumplidos textos de las Naciones Unidas que siguieron al desenlace de la II Guerra Mundial, carece de respuestas para resolver los problemas. Asentada en una determinada experiencia histórica, contraria a esa mundialización, solo la economía, en beneficio de unos pocos, ha podido, desde hace tiempo, aprovechar la nueva situación. Si bien la presencia creciente de problemas necesitados de una respuesta mundial —desde el cambio climático a la crisis económica, pasando por el desarme nuclear, el hambre, el concepto de crímenes contra la humanidad, la emigración, la situación de la mujer en el mundo, y tantos otros— está generando en la base social la exigencia de un cambio que, hoy por hoy, no consigue afrontar la clase política.

II

¿Y el teatro? ¿Qué está haciendo el teatro frente a esa realidad? Si, como hemos dicho, ha desempeñado un papel esencial en la aproximación entre los pueblos, si, dicho en otros términos, ha construido una mundialización imaginaria antes de que esta llegara a la vida social, es lógico que nos preguntemos por la forma de proseguir su viejo discurso en la nueva situación. Citaría, en primer lugar, la creciente posibilidad de ver en un país a compañías de otros países, o también, vinculado al fenómeno de la inmigración, la ocasional presencia de actores extranjeros, y, sobre todo, la multiplicación de los festivales, donde actúan compañías en varias lenguas, de importante significación en sus respectivos teatros nacionales.

De mi experiencia teatral recuerdo dos acontecimientos premonitorios, aunque no se tuviera plena conciencia de ello. Me refiero al Teatro de las Naciones de París y al Festival BITEF de Belgrado (años 50 a 70), que, cuando el llamado telón de acero dividía Europa, y quizá al mundo, en dos mitades, reunían a las mejores compañías del planeta junto a muestras de lo que entonces se llamaba el Tercer Mundo. En principio, para las gentes de teatro que asistíamos a ambos festivales, era la oportunidad de confrontar la obra de los grandes directores de escena y conocer la dramaturgia de países africanos o americanos cuyo teatro nos era totalmente desconocido. De nuevo, el teatro nos dibujaba el mapa del mundo cuando la política lo segmentaba. Y también descubríamos que determinados países de escaso peso político mostraban espectáculos extraordinarios de compañías que no figuraban en el escaparate internacional. Luego, he pensado muchas veces, y lo he reafirmado releyendo las crónicas que escribí por entonces, que, en realidad, París y Belgrado, en el Oeste y en el Este, expresaron ya esa «conciencia del mundo» de la que todavía carecen muchos de nuestros gestores políticos contemporáneos.

Hablábamos, lógicamente, de la poética de los espectáculos, y descubríamos, por ejemplo, viendo al Berliner Ensemble, que Brecht no era lo que decían los monaguillos que explicaban al maestro alemán en sus respectivos países. Conocíamos los pasos de Peter Brook, todavía en el teatro inglés, dispuesto a romper cualquier academicismo. El encuentro de Strehler con Beckett nos rompía la teórica oposición predicada por el esquematismo de tantos lugares. Muchos oíamos por vez primera el nombre de Karolos Koun y comprendíamos la masacre filológica de tantos montajes de la tragedia griega hechos en nuestros países, donde los coros se limitaban a decir al unísono unos textos. Y, también, conocíamos a los grandes creadores del Este o sabíamos de la historia de África o de la turbulencia colombiana en términos que no habíamos sospechado a través de la información cotidiana. El entusiasmo teatral, el goce de tanto talento escénico, se conjugaba con la aproximación a pueblos y realidades excluidos de la imagen establecida de nuestro tiempo. El teatro no era, pues, una simple muestra de la diversidad escénica, sino que se articulaba para anticipar —y eso es lo que aún no tenemos— una cultura del mundo, una visión no solo teórica, sino emocional y solidaria, de la realidad humana.

Justo es decir que en el Teatro de las Naciones y el BITEF participaron más de una vez compañías españolas, y que, incluso, *Las criadas,* que montó Nuria Espert bajo la dirección de Víctor García, constituyó uno de los grandes éxitos de la manifestación yugoslava. Pero críticos teatrales de nuestro país éramos siempre muy escasos, en correspondencia a un tiempo que hizo de los Pirineos una muralla; de un lado, por temor a la herejía europea, y, desde Europa, porque las mejores compañías se negaban a trabajar en un país con Dictadura. Y digo esto para significar que si en Europa la tradición histórica frena la construcción de una cultura solidaria, mucho más difícil habrá de serlo en España, donde estuvimos varias décadas oyendo que limitábamos al norte con el Infierno.

Son muchos los que piensan que la práctica política, como ha probado en las últimas décadas, carece de respuestas para resolver los problemas.

Guardo la llave, **de Raúl Fernández, José Ramón Gómez Toré, José Luis Heras, Guillermo Heras, Juan Pablo Herrero, Sergio Marín, Nora Viviana Monleón, José Morillo, Miguel Ródenas, Eva Serrano. 1999. Dirigida por Antonio López Dávila.**

Frente a la mundialización de los problemas y el desconcierto actual del pensamiento político, el teatro tiene en su mano la posibilidad de colocar la experiencia humana en el centro, despojándola de la acumulación de ideologías y prejuicios que la aprisionan.

III

En la cultura griega, hay cuatro términos fundamentales para las gentes de teatro: conflicto, diálogo, democracia y, propiamente, el teatro. Cuatro conceptos que tienen su propio desarrollo, pero que se conjugan en un mismo argumento. Veamos: aparecería en primer lugar la idea de conflicto, opuesta a cualquier visión maniquea; supone que el ser humano (en el teatro, el personaje) tiene que elegir entre dos o más opciones, que poseen razones a su favor. No se trata, pues, de que el personaje deba decidir entre respuestas simplemente distintas, sino de que, fatalmente, al elegir una renuncia o destruye las posibilidades de las otras, ya que las opciones negativas se excluyen de antemano. El conflicto puede afectar a una o varias personas concretas o puede tener una trascendencia social, y es en este punto donde se convierte en un elemento básico de la democracia. Asumir la idea de democracia supondría establecer un objetivo que identificamos con el bien común. Sin embargo, aceptada la voluntad democrática y establecido el acuerdo ético sobre el bien común, aparecerían —y ahí está el conflicto— diversos caminos e interpretaciones, con sus márgenes de corrupción o perversión del proyecto. Surge aquí el concepto de diálogo. Dialogar no supone simplemente que hablen dos, sino que los dos estén dispuestos a hablar y escuchar, para confrontar las opiniones e intentar llegar a la mejor o más justa. Uno de los grandes problemas de nuestras democracias contemporáneas es que el diálogo ha sido sustituido por la reiteración de los monólogos enfrentados, en los que cada parte repite sus argumentos —generalmente, descalificaciones— sin la menor permeabilidad a las palabras de su interlocutor, pidiendo machaconamente la adhesión y nunca la reflexión. No hace mucho se produjo al respecto un debate en nuestro Parlamento en el que una ministra lamentó que el líder de la oposición la cuestionara en términos absolutamente previsibles y pensados antes de escucharla, a lo que su oponente contestó que esa era, precisamente, la condición de los políticos responsables, cuyas palabras eran siempre previsibles dijeran lo que dijeran los demás. Frente a esto, el teatro incluye el diálogo, que es, a su vez, instrumento de la acción, es decir, que supone un cambio, una transformación de la realidad, que, dentro del paralelismo que venimos utilizando, es el objetivo del debate democrático. El teatro ofrecería, en este orden, pues, situaciones que permiten a varios personajes, a través de sus comportamientos, optar por uno de los caminos posibles, a la vez que, por la entidad de estas últimas, somete a juicio la realidad. Esto incluye automáticamente la intervención del espectador, en tanto que la obra dramática no debe dar explícitamente la razón a ningún personaje, sino dejar que sea aquel quien, a la vista de lo que sucede en el escenario, tome partido, es decir, participe en la expresión democrática. Así entendido, el teatro viene a ser el discurso democrático por excelencia, puesto que los argumentos ideológicos no son decisivos, sino su incidencia sobre la vida real de los personajes. El espectador es invitado tácitamente a elegir un personaje para, desde él, juzgar la realidad. ¿No encaja esto con la necesidad de construir democráticamente la ley de la ciudad?

Quizá estas reflexiones sean básicas si queremos construir un teatro que, cumpliendo con su papel de avanzadilla, nos ayude a construir un pensamiento acorde con el interés global de la humanidad. Él ha sido el primero en transportar, sobre los escenarios, en carne y hueso, desde su mundo a otros mundos, a personajes. Frente a la mundialización de los problemas y el desconcierto actual del pensamiento político, tiene en su mano la posibilidad de colocar la experiencia humana en el centro, despojándola de la acumulación de ideologías y prejuicios que la aprisionan, desnudándola, para situarla ante los nuevos conflictos y construir en su resolución la democracia. Una democracia que nunca tuvimos, quizá, porque jamás supimos que el planeta era el espacio de todos los humanos. ■