

TEATROS

Y OTRAS FORMAS DE

OCIO

Josep Lluís Sirera
Universitat de València

Hubo un tiempo en el que lo que se valoraba sobre todas las cosas era la capacidad del ser humano para desarrollar sus potencialidades físicas e intelectuales al margen de la necesidad de *ganarse la vida*. El *otium* como concepto positivo frente al *ne-otium* como negación (frustrada) de ese tiempo creativo y de disfrute. Johan Huizinga, nada casualmente, tituló *Homo ludens* su luminoso ensayo sobre el juego y la competición como función creadora de cultura¹ a lo largo de la historia.



Squash, de Ernesto Caballero. Círculo de Bellas Artes de Madrid, mayo de 1988.

© ChicHo

Durante siglos, el teatro transitó en las fronteras entre estos dos conceptos, de forma semejante a como lo hizo sobre los igualmente tenues límites entre lo sagrado y lo profano. Gozaba el teatro, por aquel entonces, de buena salud y eso le permitía moverse a caballo de los conceptos antagónicos acabados de indicar; la hibridación de géneros, la parodia, la inversión carnavalesca eran puertas (estrechas o no) que servían para pasar de uno a otro.

Por desgracia, esta plasticidad de que ha hecho gala el teatro durante gran parte de su historia tenía que molestar desde el momento que, de la mano de la *racionalidad* (o de la *diosa Razón*, si se prefiere), se tendía a cerrar puertas y ventanas, a clasificar y a fijar en categorías rígidas e incomunicadas. A fosilizar, en definitiva, so capa de proteger, nuestro teatro.

Consecuencia, aunque no inmediata, de este proceso de fijación, fue que el teatro fuese apartándose, de grado o por fuerza, de una parte importante de la sociedad que anteriormente asistía regularmente a las representaciones. Jovellanos, un ilustrado enormemente inteligente y —desde luego— muy progresista, propone excluir «a los que trabajan con sus manos» de los goces que proporciona el teatro, y los destina, en cambio, a otras diversiones y juegos:

Este pueblo [el que trabaja] necesita diversiones, pero no espectáculos. No ha menester que el Gobierno le divierta, pero sí que le deje divertirse. En los pocos días, en las breves horas que puede destinar a su solaz y recreo, él buscará, el inventará sus entretenimientos; basta que se le dé libertad y protección para disfrutarlos².

Paralelamente, y aunque Jovellanos no prohibía explícitamente a la clase dominante (la «que huelga» según sus palabras) gozar de los placeres de los trabajadores, dejaba claro que si el teatro era para aquellos en exclusiva, era porque se trataba no solo de una diversión para espíritus instruidos, sino también una herramienta didáctica de primera magnitud³. Así, si el ideal medieval y renacentista del *homo ludens* se sobreponía a las barreras estamentales, la división de la sociedad en clases que Jovellanos plantea en su estudio aleja el teatro

de la clase trabajadora y la lanza a los brazos de diversiones de tipo deportivo, gastronómico o musical-dancístico, como forma de llenar sus horas de ocio. El viejo dualismo cuerpo / alma, físico / intelecto, aparece planteado como aquí en los siguientes términos: diversiones *físicas* / diversiones *intelectuales*, quedando el teatro incluido entre las segundas.

Sí, ya sé que Jovellanos era un soñador y que sus *informes* no pasaron de ser eso: simples documentos teóricos. Pero no podemos desdeñar que también marcaba tendencias o, más posiblemente, reflejaba un estado de cosas que, si al principio se encontraba larvado, estaba destinado a estallar a lo largo de los dos siglos siguientes de la mano de la revolución liberal y de la hegemonía de las capas burguesas. Y es que, a pesar de los sainetes, de la zarzuela, del circo y de las variedades, el teatro occidental inició desde el ochocientos un proceso de sublimación literaria (la palabra al poder) y de trascendentalización de la escritura dramática que nos ha llevado a donde estamos en la actualidad, es decir: a una posición periférica dentro del conjunto de las industrias del ocio...

¿La culpa? No de los autores, pobrecitos. Sí de los críticos y los investigadores, que hemos construido una historia del teatro a nuestra medida. Una historia en la que hemos abocado todas nuestras energías en potenciar e investigar una muy restringida forma de entender el teatro, la que consagran las instituciones culturales dominantes y no los espectadores en su conjunto⁴. Hemos arrojado, así, a las tinieblas exteriores géneros decimonónicos como el melodrama o la comedia de magia y gran espectáculo (basta con cotejar cuántas páginas ocupan estos géneros en las historias del teatro al uso); o, en la actualidad, mucho me temo que desde nuestros podios universitarios mostramos poco interés (en cualquier caso, menos del necesario) hacia fenómenos como el de los musicales. Hasta tal punto llega esta forma, restrictiva y empobrecedora, de entender nuestra historia teatral que nos cuesta dios y ayuda poder elaborar un discurso histórico integrador de los diferentes espectáculos presentes en nuestro entorno⁵.

¿Han cambiado las cosas en el momento presente? Algo sí, no quiero ser derrotista.

1 Johan Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 1972 (pero su primera edición, en holandés, es de 1952). Su capítulo tercero se titula, precisamente, «Juego y competición, función creadora de cultura».

2 Melchor Gaspar de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (Segunda parte), Madrid, Cátedra, 1992, pág. 116.

3 «De este carácter peculiar de las representaciones dramáticas se deduce que el gobierno no debe considerar el teatro solamente como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu, y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos» (Jovellanos, op. cit., pág. 130).

4 *Mutatis mutandis*, nos hemos convertido (historiadores y críticos) en portavoces de lo que Juan Villegas denomina *discursos teatrales hegemónicos* (Juan Villegas, *Para un modelo de historia del teatro*, Irvine (CA), Gestos, págs. 119-123).

5 Y eso pese a intentos tan meritorios como la *Historia de los espectáculos en España*, coordinada por Andrés Amorós y José María Díez Borque (Madrid, Castalia, 1999).

Hay que vencer rutinas por parte nuestra (de la profesión teatral en su conjunto) y tender puentes desde nuestra orilla: nuestro mundo es transversal e híbrido, como híbridos y transversales son los lenguajes artísticos contemporáneos.

Las promociones más recientes, de creadores escénicos y también de espectadores, se acercan al teatro con otra mentalidad, más acorde con un universo en el que la cultura audiovisual ejerce una indudable hegemonía y donde formas de ocio tales como las actividades deportivas (regladas o no; sometidas a las leyes del mercado o completamente gratuitas), la música, el baile... responden mucho mejor a sus intereses y expectativas. ¿Cómo integrar el teatro en ese universo? Ese es uno de los dos grandes retos que se plantea; el otro es el de convertir el teatro en una herramienta que exprese de forma eficiente su visión del mundo, su actitud frente a él... pero este no es el tema del presente artículo, como es evidente.

La forma más obvia de integración la conocemos, y de hecho la hemos asumido bien, ya que no cuestiona la forma más tradicional de hacer y ver teatro: la proliferación de textos y montajes que remiten a esos referentes culturales. Obras sobre el mundo del deporte o que integran el ejercicio físico (con lo que conlleva de esfuerzo, sufrimiento... y también de frustración) se dan la mano con otras en las que el lenguaje de los cómics y los audiovisuales permiten puestas en escena más o menos *novedosas*... No faltan tampoco las puestas en escena que huyen de los espacios tradicionalmente consagrados al teatro y buscan espacios *atípicos*, más o menos camuflados y teatralizados. En fin, los

directores y actores saben hasta qué punto influyen en su trabajo las actitudes físicas y la capacidad de concentración y atención de sus espectadores más jóvenes; actitudes y capacidades forjadas en las formas de ocio más habituales entre dichos espectadores.

Las estrategias acabadas de reseñar han sido, desde luego, enormemente fructíferas: al lado de la renovación de los temas y el lenguaje, el teatro actual se ha beneficiado de otros rasgos provenientes del mundo del ocio: el énfasis tecnológico de determinadas propuestas escénicas, la recuperación de determinadas concepciones espectaculares, la sobreabundancia de acciones —y reacciones— físicas, la imposición de nuevos ritmos, de nuevos (o no tan nuevos) patrones musicales, la búsqueda de espacios de representación alternativos y de formas diferentes de visualización del espectáculo por parte del público...

Pero no nos engañemos, aún nos queda un largo trecho por recorrer si queremos que esa posibilidad, para mí tan fructífera, de simbiosis entre el teatro y la nueva cultura del ocio (y las nuevas formas de ocio, *culturales* o no) sea aprovechada en su integridad. Hay que vencer rutinas por parte nuestra (de la profesión teatral en su conjunto) y tender puentes desde nuestra orilla: nuestro mundo es transversal e híbrido, como híbridos y transversales son los lenguajes artísticos contemporáneos. El ejem-



En esta página y la siguiente, dos momentos del espectáculo de Xarxa Teatre *Benvinguts a les estrelles*, en el campo de fútbol del Madrigal, con el que el Villarreal C. F. celebró su ascenso a Primera.



plo de Xarxa Teatre debería, a este respecto, ser muy tenido en cuenta: en 1998 el Club de Fútbol Villarreal les encargó un espectáculo teatral para celebrar su ascenso a primera división (*Benvinguts a les estrelles* se tituló el evento), espectáculo que se desarrolló en el campo de fútbol del Madrigal ante los aficionados del club⁶.

Se me dirá, y es cierto, que el Villarreal es un club atípico (el único de los de primera, que yo sepa, que ha aprobado una moratoria en el pago de las cuotas a los socios con problemas económicos) y que Xarxa Teatre es un grupo de teatro de calle. Pero también no es menos cierto que falta, por parte de todos nosotros, un esfuerzo de acercamiento hacia esas formas de ocio. Es posible, incluso, que nos lleváramos alguna que otra sorpresa positiva.

¿Y los autores? ¿Qué podemos hacer al respecto? Pues más de lo que parecería a primera vista. Tratar del mundo contemporáneo es uno de nuestros compromisos (y en ese mundo, lo reitero, el ocio ocupa un lugar cada vez más relevante), plantear una escritura que no parezca lejana, extraña, a unos espectadores que, por simple ley de vida,

viven más inmersos en unas formas de ocio que a los de más edad no nos dejan de parecer —a veces— un poco, o un mucho, extrañas. Aunque todo ello signifique renunciar a algunos de los antiguos privilegios de la escritura dramática, como la falsa idea de que el teatro es minoritario por definición y ocupa un lugar predominante en la escala de las actividades culturales.

Y, para concluir, ¿quiere esto decir que nos hemos de lanzar de cabeza a una redefinición integral de nuestra forma de entender, y practicar, el teatro? Tampoco. Lo más operativo sería recuperar aquí la propuesta que, para el mundo teatral medieval, acuñara G. R. Kernodle⁷: *teatro, no; teatros, sí*. Porque de eso se trata: de renunciar a lecturas unívocas del hecho teatral y aceptar la coexistencia de *prácticas escénicas* simultáneas pero perfectamente diversificadas. Aceptar esta pluralidad, en definitiva, nos ayudará a integrarnos mejor en un mundo contemporáneo que, por esencia, se nos presenta complejo, contradictorio, intercultural, transversal... Características estas que otras formas de ocio no solo han sabido entender, sino que ya han integrado perfectamente en sus propuestas. ■

6 Sobre la trayectoria de este grupo de teatro de calle: Remei Miralles y Josep Lluís Sirera, *Xarxa Teatre, 25 anys sense fronteres*, Castelló de la Plana, Àgora Teatral-Diputació de Castelló, 2008.

7 G. R. Kernodle, «Seven Medieval Theatres in One Social Structure», *Recherches théâtrales* [Florença], II (1960), págs. 26-36.

