

TEATRO DIALÉCTICO Y TEATRO NARRATIVO

El mero enunciado del título que encabeza estas líneas debe, sin duda, provocar una inmediata reacción de rechazo: ¿puede haber un teatro narrativo? ¿No existe una evidente contradicción entre el sustantivo y el adjetivo? ¿No se excluyen entre sí? Sin duda. Y, sin embargo...

Para el desarrollo de las reflexiones que intentaré exponer aquí, me voy a permitir hacer un uso relativamente amplio de una conferencia que leí en el Paraninfo de la Universidad de Murcia el 28 de noviembre de 1997, puesto que mis ideas esenciales no han variado y la forma en que las expuse me sigue pareciendo la mejor o menos mala de que soy capaz, aunque también habrá algunas consideraciones nuevas que, sin contradecir a las anteriores, entiendo que las enriquecen, por lo que las incluiré, añadiéndolas o entretejiéndolas, de manera que el resultado sea unitario y coherente. Esta es, al menos, mi declaración de intenciones, que formulo con una precaución análoga a la de aquel pintor, Orbaneja, del *Quijote* al que si le preguntaban lo que estaba pintando, respondía: «lo que saliere».

Empezaremos con una obviedad de Perogrullo, que es una buena manera de dar comienzo a un razonamiento, una especie de premisa mayor en la que todos estemos de acuerdo: el teatro es un hecho social y, por tanto, hablamos de teatro y sociedad, esto es, del teatro y del medio social que lo produce y que es a la vez su destinatario. Lo produce por vía indirecta, facilitando la aparición y el trabajo de unos creadores, de

unos artistas, y permitiéndoles la exposición de sus resultados. Lo recibe, en cambio, de una manera directa: la sociedad se fracciona para cada representación en un cierto número de sus propios miembros, que forman lo que llamamos el público de la función, y, a través de funciones sucesivas, irá recibiendo poco a poco el espectáculo teatral que en su día había propiciado.

Según esto, el público de un espectáculo teatral es una fracción de la sociedad. Ahora bien, una fracción de la sociedad, ¿qué amplitud deberá tener? Pensemos en la televisión: su destinatario, el individuo en zapatillas sentado en su sillón, ¿es también una fracción de la sociedad? Puede que sí, ¿por qué no? Si la sociedad es una suma de individuos, cada individuo sería la mínima parte de una sociedad, el equivalente social del microcosmos platónico. Pero si, por definición, una sociedad está compuesta por socios, el individuo aislado no puede ser una sociedad, por mínima que sea. La televisión, por tanto, no se dirige a la sociedad.

Entonces, ¿cual sería la fracción mínima de una sociedad para que siguiese siendo una sociedad? ¿Se podría decir que un par de individuos es una sociedad en pequeño? La sociedad matrimonial, por ejemplo...,

[Domingo Miras]

Izquierda: escena de *El maestro de danzar*, de Lope de Vega. Director, Ángel Gutiérrez. Teatro de Cámara, 1995.
Derecha: escena de *La flauta mágica*, de W. A. Mozart. La Fura dels Baus. Teatro Real, 2003.



Foto: Chicho.



Foto: Daniel Alonso.

Se me ocurre que un contador de cuentos del zoco sí que prefiere un público numeroso, y, sin embargo, podrá poner su brazo sobre los hombros de un único oyente y relatarle el cuento a él solo con una gran eficacia, mientras que el teatro, con independencia de la voluntad de los actores, pierde lo mejor de sí mismo ante una sala vacía.

¿una microsociedad, tal vez? Hagamos un experimento mental: todos sabemos lo bien que funciona un espectáculo teatral cuando tiene la sala llena y el público entregado. Pero imaginemos que hay en la sala un único espectador, o dos, o tres. ¿Qué ocurriría? Es fácil suponerlo: los actores sentirían un malestar glacial, una insoponible inhibición, una sensación intolerable de vergüenza y de fracaso, de esfuerzo gratuito e inútil y, por supuesto, la representación resultaría desastrosa, suponiendo que no hubiera que bajar el telón antes del final. Esos hipotéticos espectadores solitarios no recibirían nada de lo que el espectáculo les hubiera ofrecido en condiciones normales. En cambio, imaginemos a un único espectador en una sala de cine desierta, o en su casa, sin compañía alguna, ante la televisión: todas las sensaciones que se supone que el espectáculo debe producirle las recibirá íntegramente, sin el menor menoscabo, e incluso potenciado en algunos casos, como el terror o el erotismo, más eficaces para el destinatario aislado.

Un contraste tan radical no puede ser casual. Hay sin duda un factor fundamental que marca la diferencia entre el teatro y las artes visuales mecánicas y, si queremos hallarlo, tendremos que hacer una labor de investigación. El uno es un espectáculo en vivo y el otro no, pero eso no nos explica nada, no hace más que repetir la pregunta en otros términos. Aventuremos una espuesta: en el espectáculo en vivo, el espectador influye sobre los actores. Muy bien, de acuerdo, pero ¿por qué si los espectadores son muchos influyen positivamente, y si son pocos lo hacen negativamente? Se nos dirá que es una simple cuestión de negocio: los actores prefieren tener un público numeroso, aunque, mientras ellos cobren su sueldo, la taquilla es un problema del empresario. Y, por otra parte, se me ocurre que un contador de cuentos del zoco sí que prefiere un público numeroso, y, sin embargo, podrá poner su brazo sobre los hombros de un único oyente y relatarle el cuento a él solo con una gran eficacia, mientras que el teatro, con independencia de la voluntad de los actores (aunque ellos tengan empeño en hacer una gran función), pierde lo mejor de sí mismo ante una sala vacía. No es una cuestión de la voluntad de los intérpretes; es algo más profundo.

Por mi parte, cuando pienso en algún tema de teoría del teatro y la oscuridad no se aclara, suelo acudir con la imaginación al teatro ateniense de Dionysos, y me siento en aquellas gradas a presenciar un estreno de Esquilo, por ejemplo. La función es en pleno día, la cávea es semicircular y los demás espectadores son plenamente visibles para mí, al mismo tiempo que la *orchestra* y la escena, todo en un solo golpe de vista. Es un día de fiesta solemne y sé que, prácticamente, todos mis conciudadanos están allí, conmigo, y yo me siento uno de ellos, un ciudadano libre de Atenas, la ciudad griega que más se ha distinguido en la reciente guerra con los persas. Todos los espectadores sabemos que Esquilo, el autor de la trilogía que se va a estrenar, estuvo en Maratón, es uno de los nuestros y está vinculado a Atenas como cada uno de nosotros.

Yo formo parte de esta comunidad de personas y de intereses públicos, me siento integrado en todo ello, solidario con las vidas e ideas básicas de los demás, representados en estos símbolos comunes que se alzan a nuestra espalda, sobre la colina de la Acrópolis en cuya falda estamos. Cuando percibo el espectáculo, los demás espectadores forman parte de él, mi ciudad forma parte de él. Cuando en *Las Euménides* se habla del tribunal del Areópago, se está hablando de mi ciudad y de mí como parte de ella; cuando en *Los persas* se habla del valor y las leyes de los griegos, se está hablando de mi ciudad y de mí como parte de ella; cuando en *Las suplicantes* se habla del rey de Argos que necesita el permiso del pueblo para tomar decisiones, se está hablando de la democracia ateniense, se está hablando de mi ciudad y de mí como parte de ella.

Bien, detengámonos, porque hemos llegado a un punto importante y esclarecedor: aquellos espectáculos estaban dirigidos a la ciudad, y los espectadores eran ciudadanos antes que individuos; esta es la cuestión. El público del teatro ateniense era la ciudad misma, representada por la colectividad de sus ciudadanos, una sociedad organizada con sus jerarquías y estamentos ocupando sus lugares correspondientes; ese era el público griego. Cada miembro de ese público se sentía parte de un rito ciudadano que era la representación teatral, era miembro de una eclesia, de una asamblea con un espíritu común. A un especta-

Escena de *La Orestíada*, de Esquilo.
Director, José Carlos Plaza. Centro Dramático Nacional. Solar de la Ronda de Atocha, 1990.



Foto: Chicho.

dor de Esparta o de Corinto la función debía dejarle bastante frío: tal vez, como griego, pudiera sentirse algo vinculado a ella, pero ni por asomo como un ateniense. El montaje de estos textos en la actualidad es otro asunto. Aquí puede estar, por tanto, la explicación: el teatro se dirige a un colectivo, mientras que el cine o la televisión se dirigen a un individuo, al hombre aislado en la oscuridad de la sala o en su domicilio.

El teatro, así, era dialéctico no tanto en cuanto se basaba en las prédicas y réplicas con que los personajes se debatían, sino, sobre todo, en la intensa comunicación entre los actores y el público, todos ellos plenamente conscientes de su participación en un ideario común que les unía y a través del cual se interrelacionaban. Así pues, y en tanto que arte dialéctico, el arte dramático —lo mismo que la retórica— necesita que su público sea también su interlocutor, necesita de un público activo con el que dialogar por medio de las recíprocas influencias que a lo largo de la representación se manifiestan expresa o tácitamente, mientras que a las artes narrativas, como la novela o el cine, les basta un público pasivo que, por tanto, puede ser perfectamente individual, ya que sólo actúa como receptor.

Esa pluralidad de espectadores que vibran al unísono por su identificación con unas ideas compartidas que les identifican y distinguen del resto del mundo tal como la veíamos en el público ateniense, la volvemos a encontrar en los corrales de comedias españolas: también hay en este caso una sociedad orgullosa de sí misma, que se aferra a su identidad representada por las comunes preocupaciones de la pureza de sangre, la bajada del turco, la vuelta de la flota, las interminables guerras exteriores, la religión como armadura moral... O la sociedad inglesa del teatro isabelino, vinculada por la conciencia de su insularidad y la consiguiente peculiaridad respecto de los otros miembros del mundo occidental, e incluso el intenso goce de la paz de los Tudores con su proliferación de tabernas, fiestas campestres y merendolas, tras la larga pesadilla de las anteriores luchas civiles. Esta sociedad intensamente intercomunicada recuerda a la ateniense del ágora, la plaza en que la gente se reúne para hablar y discutir, o la de los mentideros del Siglo de Oro en que igualmente se congregaban los habladores.

No hace muchos años, los españoles gozamos de una experiencia muy expresiva de esta naturaleza: en la última época del franquismo, el teatro se revitalizó vigorosamente porque escenario y público compartían un común ideario de lucha contra el poder. Funciones minoritarias en que se burlaba a la censura y se gozaba intensamente de una vivencia colectiva. Era una verdadera celebración, un ritual de transgresión y, como tal celebración y rito, se revivía inconscientemente el antiguo carácter sagrado del teatro en sus orígenes. Si por alguna casualidad se encontraba entre el público algún individuo de una ideología ajena, indudablemente se sentía tan incómodo y fuera de lugar como un cristiano en una mezquita o una sinagoga abarrotadas de fieles celebrando su oración.

Las sociedades abiertas y habladoras que propician el teatro producen unos usos de frecuente relación interpersonal, unos usos que fortalecen insensiblemente pero decididamente los lazos entre los ciudadanos, provocando un sentimiento general de cohesión social que hace difícil que incluso dos desconocidos sean radicalmente extraños entre sí. Podemos y debemos recordar los frecuentes pasajes de Cervantes en que un caminante invita a otro a moderar el paso de su cabalgadura para ir juntos y poder hablar a lo largo del camino. Estos hombres, que en nuestro país frecuentaron los mentideros y más tarde las tertulias, son los que hoy van en el autobús sumidos en el mutismo, no suelen conocer a los que habitan en su mismo inmueble, y corren por el portal de su casa para llegar al ascensor antes que el vecino que viene detrás, y evitar su compañía.

Estos hombres y mujeres radicalmente individuales son el público natural para las artes narrativas, para el cine y la televisión, para la novela si tuvieran el hábito de la lectura. En cambio, en el teatro están desplazados porque no son una sociedad, sino un mero agregado de individuos que, como tales, sólo pueden ser receptores pasivos. Verdaderamente, un público compuesto por hombres y mujeres con esta disposición, sin una idea, un sentimiento o una pasión compartida con los demás espectadores y con los actores del tablado, difícilmente puede ser considerado un público teatral.

Estos individualistas insolidarios y peregrinos, hijos degenerados del generoso indi-

Esa pluralidad de espectadores que vibran al unísono por su identificación con unas ideas compartidas que les identifican y distinguen del resto del mundo tal como la veíamos en el público ateniense, la volvemos a encontrar en los corrales de comedias españolas

Escena de *La flauta mágica*, de W. A. Mozart. La Fura dels Baus. Teatro Real, 2003



Foto: Daniel Alonso.

Para comunicarse con un público «invertido», el teatro tiene que «desvertebrarse» a su vez, tiene que recurrir al halago de los gustos del individuo aislado, a la narración, a la imagen, al espectáculo exterior.

vidualismo romántico, se enseñorearon de Europa a lo largo del siglo XIX, y la novela decimonónica fue el género que se creó a su medida, para que leyeran sentados en sus cómodos sillones libros encuadernados en cuarto o en octavo, con sus confortables batas en sus tranquilos gabinetes. La novela, el género narrativo en prosa y preferentemente con grabados, puesto que la narración recibe a la imagen como en su propia casa, hasta el punto de que se puede narrar en imágenes, como ya antes se había hecho en frisos y retablos y muy pronto se haría en el cine. La narración es el medio más idóneo para la imagen; ahí es donde esta tiene su territorio natural.

Si el teatro quería conquistar a estos numerosos individuos tan encerrados en sí mismos y tan amantes de la narración y de la imagen, tenía que hacerse narrativo y dar prioridad a la imagen sobre la palabra, que había sido el vehículo de transmisión de aquellas ideas comunes ya inexistentes. Se necesitaba el director de escena y, en efecto, no tardó en aparecer.

El teatro del siglo XX ha sido el teatro del director de escena, y también el teatro de una sociedad disgregada en sus componentes individuales, un teatro del que se han apoderado sus propias imágenes visuales y sonoras en unos términos que no es preciso detallar porque todos los conocemos. Se trata de un fenómeno que, salvo las ilustres experiencias del primer tercio del siglo, no se hizo plenamente visible con carácter general hasta las décadas centrales de la centuria.

Cuando el nexo de unión entre los espectadores, y entre éstos y el espectáculo, desaparecen, desaparece la ceremonia colectiva: el público se «desvertebra» y descompone en mero agregado de individuos-insulas, y la consecuencia es inevitable: el teatro como arte social y de colectividades se encuentra sin interlocutor válido, y sobreviene la quiebra de la comunicación entre sala y escenario. Para comunicarse con un público «invertido», el teatro tiene que «desvertebrarse» a su vez, tiene que recurrir al halago de los gustos del individuo aislado, a la narración, a la imagen, al espectáculo exterior. Ha de prescindir de su columna vertebral, que es el texto, o reducirlo a un segundo plano en beneficio de una puesta en escena rica y deslumbrante o, por lo menos, original e imprevisible. Hay que pro-

vocar la sorpresa y el asombro.

Que el público se sienta partícipe de una identidad común y tenga necesidad de afirmarla expresamente es la *condictio sine qua non* para la existencia del teatro y de las ceremonias religiosas. En el caso del teatro, me atrevo a pensar que esa identidad común debe ser preferentemente política: la *polis* compartida, la resistencia contra el poder, la nacionalidad emergente...

Una identificación de origen más modesto, pero evidente, puede producir también un buen resultado, aunque sea igualmente modesto. Por ejemplo: se suele decir que el público de los estrenos es distinto al de las demás funciones, y es cierto: se trata de un público de carácter profesional que comparte unos intereses peculiares estrictamente teatrales y que, por tanto, está vertebrado por ellos en una actitud crítica especialmente interesada que no tendrá el público posterior que carece de esos intereses. También los actores saben que están dirigiéndose a un público especial; ¿comunidad, confrontación? En todo caso, vida teatral, aunque sea pecaminosa.

Hubo un tiempo en que el público normal seguía a los autores y actores, recordaba y comparaba textos e interpretaciones, esperaba las novedades para confrontarlas con los antecedentes, era, en una palabra, un público parecido al profesional de los estrenos. Aunque esos comunes intereses, producto de la afición y la curiosidad, no fuesen tan elevados como pudieran, eran, sin embargo, bastantes y suficientes para que el teatro tuviera una vida que ahora nos parece envidiable.

Actualmente, los hechos consumados configuran una sociedad que no es tal, sino, como se ha dicho, un simple agregado de individuos inconexos que, como tales individuos, son incapaces de relacionarse dialécticamente con el escenario o entre sí. Por tanto, sólo pueden recibir una comunicación individual, y esta comunicación es la narrativa. A ellos se dirige el teatro narrativo, compuesto de imágenes, que pueden ser visuales o sonoras, y también de textos que son principalmente narrativos: nunca como ahora se han producido tantas adaptaciones de novelas al teatro, siempre con resultados mediocres, mientras que al cine o a las series televisivas se adaptan con gran facilidad.

Parece claro que estas circunstancias no favorecen al teatro. ¿Hay algún remedio, algún recurso para corregir esta tendencia? No lo sé. ■

Escena de XXX. La Fura dels Baus. Teatro de Madrid, 2002.

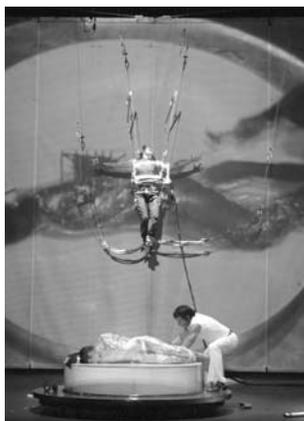


Foto: Daniel Alonso.