

2007.



¿Por qué el teatro?

José Monleón

I

Desde hace algún tiempo, surge periódicamente la necesidad de preguntarse «por qué el teatro en nuestra época». He participado en varias de las encuestas, y mi primera reflexión, al volver al tema, es que la reiteración del debate se debe a que muchos piensan que el teatro ha entrado en su agonía.

Se trataría de un arte viejo, sometido a una serie de exigencias materiales, vinculado al lugar donde se realiza, en clara desventaja con otras expresiones hipotéticamente afines, conservadas en ligeros soportes, repetibles con mínimos costes adicionales, más ajustadas a los lenguajes audiovisuales de la época y, en consecuencia, dotadas de una proyección potencial muy superior. El teatro sería, desde esta perspectiva, un legado destinado a desaparecer a medio plazo o a vivir como una expresión más o menos minoritaria y exquisita. Se supone, simplemente, que el imaginario de los humanos necesita de la ficción para interpretar el mundo y que ello puede satisfacerse hoy —al margen de la expresión literaria—, a menos coste, más cómodamente y contando con un lenguaje más libre, mediante formas distintas al teatro. Esta es, sin duda, una opinión bastante generalizada, acorde con la magnificación de la tecnología, la masificación cultural, el lenguaje audiovisual y el carácter un tanto rutinario de la mayor parte de las representaciones teatrales.

En todo caso, para quien así piense y no esté dispuesto a hacer ningún esfuerzo intelectual, la respuesta a la pregunta está clara. Al teatro apenas le quedaría una función ornamental, el carácter de una ceremonia y un encuentro social, con la satisfacción clasista de sus participantes. La vieja relación entre la práctica teatral y determinadas exigencias de la vida social —que hicieron de los vestíbulos un espacio privilegiado y llevaron a muchos periódicos a comentar los estrenos bajo el epígrafe de «Crónicas de sociedad»— habría sido sustituida por otras prácticas, igualmente funcionales, más baratas y mucho más cómodas. Además, el lustre social de la ceremonia teatral habría prácticamente desaparecido o, incluso, tendría un cierto aire presuntuoso y anacrónico.

Ninguna posibilidad, pues, de avanzar por ese camino. Se trataría de una costumbre sujeta a las transformaciones impuestas por la evolución material y social, contraria en muchos órdenes a las razones de ser del teatro.

II

De inmediato, una segunda cuestión: ¿de qué teatro hablamos? Porque en la vida social, con las finalidades más diversas, las representaciones son parte del lenguaje comunitario. Las sociedades necesitan «mostrarse» ante sí mismas a través de la representación, que alcanza a «nombrar», a «significar» los acontecimientos. Nada, pues, más lógico que el «uso» de la expresión teatral en el lenguaje social, entendida como la formalización de un signo destinado a cualificar publicamente un acontecimiento, un proyecto o una ideología. Desde los desfiles militares a los discursos de los líderes políticos, pasando por las ceremonias religiosas, las evocaciones del pasado y cualquier otra «fijación» formal e intencionada. Y otro tanto sucede con las «representaciones» personales, en las que el individuo construye la imagen con que quiere ser visto o entendido. Es decir, construye, para su inserción social, su personaje. La televisión ha contribuido poderosamente a la teatralización de la actividad pública, otorgando a las cámaras una importante función en la construcción formal de los acontecimientos retransmitidos.

Si lleváramos el concepto de teatro hasta esos niveles, la pregunta estaría también automáticamente contestada, puesto que se trataría de una práctica inseparable de la vida social, de uno de sus principales lenguajes.

III

Si la teatralización de los acontecimientos públicos se limita a subrayar determinados rasgos que constituyen, en definitiva, la razón política de su existencia, es obvio que lo que entendemos por teatro descansa en otros objetivos. Si en un caso prevalece la voluntad de celebración —incluso cuando se evoca una derrota para honrar a las víctimas y extraer conclusiones positivas—, en el otro domina la idea y el sentimiento de conflicto. El teatro nombra y afronta el caos. No para sustituirlo, como sucede en el mal teatro, por un orden doctrinario, que conjuga los comportamientos como ilustraciones de unos conceptos es-

El imaginario de los humanos necesita de la ficción para interpretar el mundo.

Representar e imaginar,
he aquí dos necesidades
inscritas en la condición
antropológica, que se
satisface «distanciando» a
los humanos de sí
mismos, permitiéndoles
que se vean o que vean a
sus semejantes más allá
de los espacios
coyunturales y el
tiempo irreplicable de
la existencia.

tablecidos, sino para alzar las preguntas, para hurgar en los conflictos, para mostrar la perplejidad e implicar la razón y la emoción en la interpretación de la existencia humana y las relaciones sociales.

Representar e imaginar, he aquí dos necesidades inscritas en la condición antropológica, que se satisface «distanciando» a los humanos de sí mismos, permitiéndoles que se vean o que vean a sus semejantes más allá de los espacios coyunturales y el tiempo irreplicable de la existencia. Las acciones «reales» se consumen y nos afectan independientemente de nuestra voluntad; su representación —que supone siempre una construcción previa, una interpretación— está a nuestro alcance y constituye una expresión de nuestros sentimientos y de nuestro pensamiento. La acción «real» nos avasalla; la acción teatral es un acto por el que nos afirmamos en circunstancias creadas o interpretadas por nosotros.

Estaríamos ya dentro del discurso del teatro occidental, referido a una tradición que nace en Grecia hace 2500 años, que pasa por numerosas y dispares alternativas, y que, en definitiva, se articula como una sola historia. Estimación que no debe excluir la existencia de diversos teatros, sujetos a sus correspondientes ámbitos culturales, que han impuesto su propia relación con el individuo, con la religión o con la vida social.

Tiempo atrás esta reflexión habría parecido extemporánea, en la medida en que cuando se hablaba de teatro y aun de cultura, se daba por sentado que nos referíamos a su expresión occidental, entendidas las restantes como exóticas o inferiores. Hoy, felizmente, ya no es así. Y aunque el eurocentrismo —que tampoco lo es en realidad, pues identifica Europa con unas determinadas tradiciones de sus clases e instituciones dominantes, silenciando o minimizando las restantes— sigue viciando numerosos análisis, es lo cierto que hoy existe una visión distinta de la pluralidad cultural y de la necesidad de entender, a partir de ella, el pasado y diseñar el futuro.

Situados en este punto, deberíamos reservar a cada cultura, dotada de sus teatros específicos y sujeta a sus propias realidades sociopolíticas, la respuesta a la pregunta planteada. Nosotros vamos a centrarnos ya

en el teatro occidental o, mejor, en el teatro europeo «reconocido», pues también la respuesta latinoamericana, aun cuando situemos su teatro en el marco «occidental», nos remitiría a procesos sociales, culturales y políticos, claramente distintos a los nuestros. Procesos que inciden en la respuesta a una cuestión que excede del debate formal para remitirnos a las realidades históricas puntuales.

IV

Establecido el teatro occidental europeo como marco de nuestras reflexiones, aún tendremos que trazar una serie de líneas para acotar determinados espacios. Pues, por sus contenidos, sus formas y sus destinatarios, nos encontraremos con expresiones del teatro occidental muy distintas no ya según la época y el lugar, sino, aun dentro de una misma época y lugar, según el tipo de relación que mantiene con los procesos sociales. Y aquí aparecen de nuevo líneas divergentes, no solo en función de sus propósitos originarios, sino del punto de mira de quien las analiza e interpreta. Y esto no solo referido al teatro del pasado, sino al teatro contemporáneo.

Espero no haberme perdido en el laberinto. Pero creo que la pregunta de donde nace este trabajo obligaba a correr el riesgo. Porque, entre otras evidencias, contamos, en la historia del teatro occidental, con miles de textos dramáticos, generalmente articulados con la defensa de las ideas e intereses dominantes, de los que su público constituía una expresión; mientras, paralelamente, otros textos y otras representaciones se hicieron preguntas o aventuraron innovadoras respuestas en torno a conflictos o agonías falsamente resueltos por el pensamiento oficial. De todo ello se derivan, al menos, dos historias del teatro. Una, obligadamente limitada a la estricta información; títulos y más títulos, nombres y más nombres, vinculados a las ideas y a los intereses de los sectores dominantes. Otra, de intensidad y proyección distinta, según las circunstancias, en la que se manifestó la rebelión o la perplejidad de los humanos frente a su realidad histórica o su existencia personal.

De la primera historia, que hablen la arqueología y la erudición. Ellas han de explicarnos el porqué y la forma de ese teatro dentro de la evolución de las costumbres y las relaciones de poder. De la segunda todos somos parte. Y nada resulta más esclarecedor que la cercanía de la tragedia griega, expresión originaria del teatro. No importa la muerte de su mitología, ni la locura —la «manía»— de muchos de sus personajes, ni lo extraordinario de sus argumentos, ni la referencia a realidades sociales y políticas que ignora el espectador contemporáneo. Subyacen conflictos que podemos trasladar, con las alteraciones anecdóticas necesarias, a nuestro mundo contemporáneo. En ese teatro el argumento se vertebra y se cumple sin borrar nunca a sus protagonistas, que, en definitiva, somos nosotros, con preguntas semejantes y con semejantes silencios. Estaríamos ante uno de los ejes de la expresión de las sociedades, ante un espacio que, habiéndose sujetado a la realidad de cada época y lugar, abrió y encarnó el discurso que acompañará a los humanos a través de los tiempos.

Hemos llegado, al fin, al punto de partida. Del primer teatro, hablen las crónicas de sociedad y los cálculos de mercado. Existirá mientras ambos lo necesiten. Con sus reglas artesanales y las glorias del oficio. Albergará a comediantes, directores, escenógrafos y autores ingeniosos, que, en muchos casos, empapados de escenario, dominarán los recursos para conmover a sus espectadores. Nada que objetar, salvo cuando oficio y beneficio son los instrumentos de visiones regresivas e insolidarias, como ha sucedido en tantas noches inocentes. Pero si se trata de aventurar el futuro del teatro que nos importa, es evidente que nos estamos refiriendo al otro: al que nace de la necesidad de habitar el vacío, de alzar frente a él la reflexión y la agonía de los humanos, valiéndonos de la invención de historias que nos completan y nos descubren. Un teatro que va a seguir con sus mismas características básicas, las que tuvo en la Grecia clásica y las que tiene ahora. Aunque hayan cambiado —y sigan cambiando— las circunstancias de su representación, sus escenarios y sus poéticas. De ese teatro vamos a hablar el resto del artículo.

V

En líneas generales, la historia de los pueblos ha conocido periodos dominados por un sentimiento general de afirmación, de identificación con los valores establecidos, y otros presididos por un sentimiento de crisis y solicitud de cambio. Estos periodos no han sido, lógicamente, simultáneos entre sí ni han tenido unas mismas características, sino que han estado sometidos a los distintos procesos culturales y políticos de las correspondientes sociedades, aunque, irremediablemente, la tendencia de cada una de ellas haya sido la de interpretar y valorar el curso general de la historia del mundo a partir de sus propios intereses y perspectivas. Creo que esa es una de las perversiones del pensamiento histórico, en la medida en que las religiones y las ideologías políticas han asumido determinadas interpretaciones de los acontecimientos con criterios supuestamente objetivos, superiores y fuera de cuestión. Con lo que el mundo se nos ha poblado de lecturas incompatibles y, sin embargo, todas revestidas de verdad única, sustituyendo la confrontación racional, el examen de los conflictos desde una apelación al interés general, por la pugna estéril entre convicciones intocables. Práctica histórica fatalmente ligada a la normalización de la violencia como solución definitiva, que luego, según nos muestra precisamente la historia, resulta incierta y provisional.

Supongo que de escribir estas líneas con el ánimo de hace unos años, me habría planteado la pregunta en el contexto español o, cuando más, en lo que entendíamos por occidente, dando por hecho que ese era nuestro horizonte y, por tanto, nuestra imagen del mundo. Como ya señalábamos, no es ese el caso en estos momentos. Lo que antes calificábamos de desorden social se nos ha vuelto, además, desorden planetario, que supone, a mi modo de ver, una conciencia de la crisis histórica en términos nuevos y distintos. El principio de todas las Cruzadas, antiguas y modernas, sometido como está al juicio de quienes no participan directamente en ellas, afronta el drama de su palmaria arbitrariedad. Este sería, me parece, el sentido último y quizá esperanzador de la crisis. Los sujetos somos otros y muchos más. Y no deja de ser emblemá-

Si se trata de aventurar el futuro del teatro que nos importa, es evidente que nos estamos refiriendo al otro: al que nace de la necesidad de habitar el vacío, de alzar frente a él la reflexión y la agonía de los humanos, valiéndonos de la invención de historias que nos completan y nos descubren.

La primera exigencia del teatro pasaría por un nuevo tratamiento del espectador, liberándolo de su condición de complacido cliente.

tico que Al Gore, el candidato presidencial norteamericano, vencido por George Bush en un polémico y tenebroso recuento de votos en las elecciones de 2000 sea hoy el primer defensor en su país de la necesidad de salvar el planeta de las agresiones ecológicas. Siendo ambos, hace apenas seis años, dos candidatos a la presidencia de los EEUU, inevitablemente cercanos, sus actuales discursos políticos señalarían la ruptura entre dos maneras de pensar el futuro, entre dos historias posibles, que ya no afectan simplemente a su país o a su imperio, sino a todo el planeta.

Si el capitalismo ha construido su modelo internacional y, paralelamente, las respuestas tienden a producirse en un ámbito similar, mi primera conclusión es que, al plantearnos la función de un teatro del futuro, ya no debemos hacerlo refiriéndonos estrictamente a España, o ni siquiera a Europa, sino a la gestación del pensamiento que corresponde a la nueva crisis, a mi modo de ver, más vinculado a la puesta en cuestión de una serie de principios culturales asentados en el pensamiento tradicional que a las habituales correcciones socio-económicas. Y no porque estas últimas no sean necesarias, sino porque deben ser la consecuencia de una revolución cultural, sin la cual, como se ha visto en tantos ejemplos de revoluciones políticas triunfantes, se han frustrado las expectativas de cambio, justamente porque los comportamientos han pervertido la aplicación de los programas. Llegados a este punto, la primera exigencia del teatro pasaría por un nuevo tratamiento del espectador, liberándolo de su condición de complacido cliente. Justamente, una de las grandes demandas políticas y culturales de nuestra época está en la construcción de una nueva sociedad civil formada por ciudadanos activos y críticos, distantes de lo que el autor francés Enzo Corman ha calificado de «masas balantes», sometidas al discurso de sus líderes o al fervor de los esquemas doctrinarios. De antiguo se viene hablando de una historia hecha, en lugar de soportada, por las mayorías. De ese impulso han surgido todas las últimas grandes revoluciones, perdidas a medio plazo por el ascenso de minorías y burocracias que asumieron el poder y marginaron a quie-

nes valieron como combatientes, pero no para participar en la ulterior construcción política, entre otras razones porque, en buena medida, carecían de una preparación para ello. No es casual que nuestra II República hiciera de la educación popular uno de sus principales objetivos y que otorgara al teatro una importante función.

Ya entonces, el repertorio de La Barraca suscitó la crítica de quienes hubieran querido un teatro más directamente político, frente a la opinión de Federico y de sus principales colaboradores, que vieron en la representación de los clásicos la restitución de un legado arrebatado a la sensibilidad, a la diversión y al pensamiento de nuestras clases populares. ¿Y acaso no pensaron lo mismo Cipriano Rivas Cherif y Margarita Xirgu cuando decidieron montar la *Medea* en el Teatro Romano de Mérida? Hoy, emplearíamos otro lenguaje para explicarlo, quizá porque aquel modo ejemplar de entender la «instrucción pública» utilizó, muchas veces, un lenguaje que nos parece un tanto populista. Personalmente, creo que, independientemente de un vocabulario y de una sensibilidad adscritos al espíritu de la II República española, aquel énfasis en la «cultura popular» era una legítima y ejemplar consecuencia de la alteración del sujeto de nuestras decisiones históricas. ¿Y acaso, ajustando las palabras a nuestros días, no es ese el gran problema de las democracias contemporáneas? ¿No están los medios de comunicación usurpando la opinión pública? ¿No genera la llamada sociedad de consumo una reducción del horizonte personal opuesta a las posibilidades de «acceso al mundo» que ofrece la evolución tecnológica? Se cumpliría la paradoja que se da en diversos órdenes: las conquistas de la ciencia, un día exaltadas como victorias de la humanidad, serían bienes patrimoniales usados para incrementar el beneficio de unos pocos. Un legado de principios regresivos frenaría el pensamiento del hombre y su participación, solo potencialmente más fácil, en la construcción de la historia. ¿Puede el teatro ser un instrumento de la deseable respuesta?

Hagamos un pequeño giro en nuestra reflexión. Aceptemos que, entre los tesoros del teatro, está su empleo de la imaginación como un factor de la indagación y

del conocimiento. Las culturas impondrían un sistema de convicciones cuyas consecuencias se presentarían como lógicas o fatales —es decir, inevitables—, ante las cuales quizá es más fácil la rebelión de la imaginación que la del pensamiento. Si las crónicas oficiales de las guerras suelen «explicarlo todo», reduciendo los muertos a una cifra anónima, es porque nuestra imaginación podría activar el pensamiento. De ahí la atención de cualquier cultura a la imposición de un imaginario colectivo. Porque política y religión saben muy bien que la estructuración de una doctrina tendría escasa proyección si no fuera acompañada de su correspondiente imaginario. De hecho, toda propuesta encaminada a conseguir la adhesión social especula sobre un imaginado futuro. Ciertamente, en cada caso se señalan las vías específicas para alcanzarlo, sobre todo cuando afecta directamente al orden político y económico. Pero la inmensa mayoría de cuantos se adhieren a una opción política lo hacen en función de un programa, de una determinada corrección del presente a favor de una alternativa cargada, inevitablemente, de previsiones imaginarias.

Conviene en este punto diferenciar claramente la imaginación de la fantasía, usadas a menudo erróneamente como términos sinónimos. Stanislavsky fue en esto muy preciso cuando le exigió al actor una capacidad para imaginar, para construir el personaje a partir de las circunstancias dadas, muy distinta de la fantasía arbitraria y sin fundamento. Cabría incluso afirmar que si la fantasía es un consuelo, por cuanto nos facilita el acceso ilusorio a situaciones felices sin exigirnos el menor esfuerzo, la imaginación solicita siempre un cierto compromiso y una participación. Y ello, básicamente, porque la fantasía asume su condición de paréntesis irreal, mientras que el imaginario se integra a menudo en un proyecto de futuro que, incluso cuando no se realiza, se instala como una parte latente del individuo.

Así entendida, la imaginación es fuente de preguntas, espacio indisociable de nuestra capacidad crítica y alimento constante de nuestro pensamiento. Por eso, como señalábamos, el imaginario es objeto de todos los doctrinarismos. De manera que si los prejuicios constituyen un factor en la per-

versión del pensamiento y de la libertad, también existen una serie de preimágenes —especialmente influyentes en el ámbito de la cultura audiovisual— que se interponen en nuestra visión del mundo e inciden en su interpretación. Nuestro imaginario constituye un estímulo movilizador, entre otras causas por el carácter concreto de sus materiales frente a la vaguedad manipulable de la abstracción. De ahí, precisamente, la vinculación directa del teatro al imaginario, incluso cuando utiliza un lenguaje simbólico. La presencia del actor y la sujeción de la representación a un espacio y un tiempo, frente a unos espectadores precisos, otorga a la comunicación el carácter de una experiencia personal, muy superior, en numerosos casos, a las vivencias cotidianas, justamente por alertar al imaginario. Es decir, por descubrir preguntas que subyacen, adormecidas por las convicciones impuestas, en el interior de los espectadores.

Este es el teatro que no morirá nunca. El otro, el que se limita a cooperar, mediante la construcción de un preimaginario, con las distintas causas doctrinarias, estará subordinado a las exigencias y espacios de poder de cada una de ellas. Causas doctrinarias que no solo han controlado el teatro cuando ha estado a su alcance, sino que, en determinados periodos, han intentado o logrado prohibirlo, justamente por temor a que mostrara conflictos de muy diverso orden amparados por esa doctrina o rebeliones imparables contra sus imposiciones. La verdad es que tales situaciones parecieron, un día no lejano, episodios oscuros del pasado; aunque hoy la renovada relación entre la religión y el poder político abre las puertas a perversas regresiones.

Ello no es razón, sino más bien lo contrario, para no considerar la existencia de un teatro en libertad, sujeto a las poéticas del momento, como un instrumento inseparable de la liberación personal y colectiva. Un proceso en el que, actualmente, por la evolución tecnológica y la interdependencia planetaria, se inscriben nuevos elementos, que habrán de conjugarse en la construcción de un pensamiento, con su correspondiente imaginario, para que ningún infierno o diablo —creación básica del imaginario en las religiones del libro— nos paralice. ■

La imaginación es fuente
de preguntas, espacio
indisociable
de nuestra capacidad
crítica y alimento
constante de nuestro
pensamiento.
