

EL FUTURO DEL TEATRO DE HOY

ANTONIO GALA

Dramaturgo

España

Nuestros días son el ayer y el hoy. El mañana no es nuestro. Entre el hoy y el mañana siempre existe una noche y un amanecer.

A quienes viven siempre ante una misma perspectiva, la perspectiva acaba por cegarlos. Acaba por impedirles percibir el verdadero tamaño de las cosas. Tal puede sucedernos a los autores dramáticos. De ahí que debamos aspirar, en primer lugar, a reducir lo que se llama teatro a unos límites para poder hablar de él sin desmesura.

Veamos, en estas condiciones, cuál podrá ser el futuro al que estamos llegando, de este teatro de hoy. Este teatro que compramos con letras de cambio aplazadas y que, como sucede con casi todo hoy, es probable que nos muramos antes de verlo enteramente nuestro.

Tratemos de su **aspecto personal**, de creador o interior, y luego de su aspecto social o exterior. Respecto al primero, conviene distinguir –yo soy cartesiano– una característica esencial y otra formal.

Refiriéndonos a lo **esencial**, es curioso advertir que, por una parte, el hombre trasciende el mundo natural (es vida consciente por sí misma: un naufrago ahogándose en el mar es más grande que el mar, porque el naufrago sabe que se muere, y el mar no sabe que lo mata), pero, ay, por otra parte, continúa perteneciendo a la naturaleza. De esta contradicción se desprenden sus necesidades e inclinaciones fundamentales: 1ª Necesidad de

autodefinición (individualismo), 2ª Necesidad de vincularse a los otros (sociabilidad, que va desde el amor hasta la guerra), 3ª Necesidad de trascender su papel de criatura, creando (ya una familia, ya una obra), 4ª Necesidad de una estructura de orientación o devoción (una religión o cualquier otro tipo de ideal). A lo largo de la historia se ha cargado el acento en la satisfacción de una u otra de esas cuatro necesidades. Pienso que hoy predomina la segunda a costa de la individualidad. Es decir, **la característica esencial del teatro de hoy es la quiebra de las individualidades.**

La del **autor**, la primera. La idea de creación personal está siendo puesta en cuarentena; ya se lee cada vez menos literatura de creación. El teatro se escribe un poco como se escribe el cine: por un equipo que trabaja sobre una idea en marcha. El autor de la dramaturgia está al servicio de esa idea, con el director y el músico y el escenógrafo y el figurinista y el luminotécnico. Hasta hace poco, en España, el autor sólo colaboraba con los encargados de la censura. Hoy tiene que contar con nuevos auxiliares.

Tal sucede también con los **actores**. El divismo, ya alicaído, desaparece. Como si, simbólicamente, el actor volviese a cubrirse con la máscara anónima del teatro japonés –kabuki y noh– o del clásico griego.

En cuanto a los **temas abordados**, ocurre otro tanto. No sé que quedará del amor y la muer-

te —los eternos asuntos— cuando el primero se sustituye por el sexo y la segunda se diluye, al ser la colectividad —inmortal— la que interese y no el pobre individuo. Como, por otro lado, en una sociedad opulenta la lucha por la vida se habrá hecho superflua, en los países desarrollados dejará de tocarse el problema, que ahora nos abruma, de la injusticia social o de que el Estado, común mal maestro de escuela, identifique siempre justicia con castigo: ese problema que sigue llenando de buenas intenciones y mediocres comedias algunos escenarios.

La rotura con el encendido concepto individual ha repercutido hasta en los **locales** donde el teatro se representa. Se ha abierto la puerta a una configuración arquitectónica distinta de la distanciadora, agobiante y sombría de los teatros a la italiana, previstos todos como para cantar óperas. El teatro va haciéndose —ya no como experiencia hoy sino por costumbre— en la calle, en los mercados, en las tabernas, en los cabarets, en los garajes. Tal desplazamiento, que va de acuerdo con la masificación de la cultura, consigue una mayor fusión, una desaparición de las altas barreras que separan sala y escenario, actor y espectador. Precisamente lo que perseguía el *happening* era la participación de los espectadores, conseguida, si fuese preciso, a base de provocaciones.

Dentro de este mismo aspecto personal, la **característica formal** más aparatosa creo que es la **relatividad de los conceptos espacio-tiempo**, como secuela de las posiciones de los científicos y de los avances técnicos. La influencia cinematográfica y de otros posibles medios de imagen se ha hecho muy evidente, hasta convertir en risible esa regla que llamábamos de las tres unidades. Pero culminará otra influencia, ahora menos marcada: la de carácter supranacional. La decadencia de la palabra escrita, por un lado, y la intercomunicación de los países, por otro, tendrán dos consecuencias: 1º. Búsqueda de asuntos que interesen al mayor número de espectadores del mayor número de países posible. 2º Tendencia a la

omnicomprensión: reducción al máximo de los idiomas nacionales; utilización creciente de la pantomima y la música; cultivo de un bastante soso —creo— y vago esperanto literario.

En este punto entono una elegía. A un poeta de Hispania, en los últimos tiempos del latín, no le haría ninguna ilusión que le dijeran que el idioma, por el que tantos trabajos se tomara, iba a ser reemplazado por otro más al día. Comprendo muy bien que la condición necesaria para la continuidad de una literatura es la variación constante de su lengua: de ahí el esplendor novelístico norte y sudamericano. Pero aunque nos abstengamos de calificar de inmortales nuestras propias obras, a todos nos gustaría creer que seguirán siendo leídas, durante muy largo tiempo, del modo en que las escribimos. Es amargo pensar que nuestras comedias hayan de conservarse, en el mejor de los casos, en textos profusamente anotados por sabios filólogos que ignorarán, seguramente, el último sentido vivo de nuestras expresiones de amor y de tristeza.

Pero no hagamos de todo esto una cuestión personal. Veamos, en cambio, cuál es el **aspecto social del teatro de hoy**. Dice Freud que la del hombre es la historia de una represión. Y Marcuse completa: *El regreso de lo que ha sido rechazado constituye la historia subterránea y prohibida de la civilización. La explotación de esta historia no sólo revela el secreto del individuo, sino de la civilización entera.*

Miremos el paisaje en que se produce ese extraño teatro desindividualizado y comprobemos que es la sociedad, ella, la que está en crisis. ¿Cómo no va a estarlo el teatro, que es su espejo y reflejo?

La estructura psíquica que Freud describe es siempre dinámica: el hombre es una lucha a muerte que libran dos fuerzas antagónicas: el *ello* y el *yo* contra el *súper-yo* (el yo ideal); el principio de placer (individuo) contra el principio de realidad (sociedad); el Eros contra el Tánatos. Pero así como antes ambos enemigos tenían el interior del hombre por campo de batalla, ahora uno de ellos



El dramaturgo Antonio Gala en la presentación del libro "Teatro Chileno contemporáneo, Antología", editado por el Ministerio de Cultura de España.

es ajeno, múltiple, solapado. Antes, el hombre luchaba consigo mismo dentro de sí mismo. Ahora, lucha contra la sociedad que lo ha hecho como es. Y ay de él si no lucha: eso querrá decir que ha sido ya vencido y que está muerto.

Las transformaciones que comporta la sociedad industrial y de consumo son éstas, muy patentes en el campo del teatro –tan dirigido, directa o indirectamente, por la Administración Pública–: paso de la libre competencia a la competencia organizada; concentración del poder en las manos de una administración técnica, cultural y políticamente omnipresente; producción en grandes series y consumo de masas y, por fin, la subordinación de las manifestaciones del ser que antes eran privadas y antisociales (sexo y cultura

sobre todo) a una educación, una maniobra y un dominio metódicos e hipertrofiados.

En efecto, la sociedad dirige la formación del *yo* a través de los medios de comunicación de masas. El individuo recibe los alertas de fuera: una antena, diez, cien, mil, de TV sobre cada techo; un transistor, diez, cien, mil en cada plaza. Se ha conseguido que la persona tema quedarse sola, separarse del rebaño, desatender los imbéciles eslóganes. El mundo se transforma en un inmenso auditorio de ratas en la trampa. Y la mayoría está contenta de ver a quienes la encierran. Las facultades críticas, las conciencias, casi se han anulado: han sido transferidas a los líderes, a los mitos impuestos. El desarrollo del *yo*, que depende de la conservación de un terreno personal –es decir, del

poder de negarse, del poder de decir *no*— se raquitiza. Quien quiera mantener el propio *yo* se agotará en la búsqueda de su desvaída identidad, causa a menudo de los trastornos psíquicos que tanto abundan ya.

A la dinámica freudiana, en virtud de la cual el individuo garantizaba su equilibrio—su delicado equilibrio— entre autonomía y dependencia, libertad y opresión, placer y sufrimiento, se sustituye la identificación, estática, del individuo con sus semejantes en el principio de realidad que la sociedad impone. El individuo renuncia a su ideal del *yo* para adoptar el ideal del grupo, tal como se encarna en las personas de sus modelos: ya casi todos somos *fans* de alguien al que imitamos, vivimos *ad exemplum*. Y así, la sociedad se congratula de que el individuo asuma como propias sus decisiones políticas y sociales, sus intereses nacionales y supranacionales.

No otro que éste es el nebuloso escenario del teatro de hoy. ¿Cuál podrá ser su tema? ¿Llorará por una humanidad caída o ensalzará no se sabe qué otra humanidad que empieza? ¿Quedará alguna torre, de marfil o de acero o de plástico, donde pueda habitar un poeta? Y, si queda, ¿para quién cantará y qué podrá cantar? En la actualidad, en las sociedades tecnológicas avanzadas de Oriente y Occidente, se está produciendo una doble des-sublimación: en materia de costumbres y sexo, y en materia de cultura. ¿Quiere esto decir que en esta dirección—sexo y cultura— se respeta cada *yo*, se libera al individuo de la opresión social? La concepción freudiana puede respondernos. En ella, el conflicto entre sexualidad y sociedad es esencial. Eros es antigregario. La sexualidad pierde su calidad erótica si no es un momento de liberación de lo social. Hasta ahora existía una libertad muy reprimida; ahora, lo que es peor, hay

una libertad muy controlada. La sexualidad se alimenta de estimulantes comerciales y está organizada hacia la productividad y el rendimiento.

Lo mismo acaece con la difusión masiva del arte, de la literatura, de la música, de la horrible filosofía de Reader's Digest. Dejan de ser evasiones del rígido orden establecido: Dejan de ser un consuelo. Son ya una obligación, un utensilio social, un instrumento de trabajo. Dejan de ser patrimonio del *yo*: se pasan al enemigo y pierden su función liberadora. Yo no puedo evitarlo: desconfío de las revoluciones culturales; desconfío, en general, de toda revolución que me sea impuesta.

Ante este desolado panorama se sentarán a escribir los futuros autores. Rodeados de desastrosas comodidades, dominados por ellas. Por eso, cuando oigo hablar a mis colegas, mis compañeros mártires de hoy, de salvar el teatro, de modificarlo o darle algún sentido, me entristezco. Porque revolucionar el teatro o intentarlo desde dentro del teatro mismo es imposible. Un teatro nuevo sólo puede conseguirse transformando toda la sociedad, toda la vida del país de que se trate, desde sus más hondas y tradicionales estructuras. El teatro no está hoy en manos de sus escritores, en manos de sus amantes y, por supuesto, no en manos del Estado, sino de la sociedad entera: una sociedad a la que ni siquiera—por desgracia— podemos llamar espectadora. El teatro, ayer, hoy y mañana, o es un hecho social—o es un hábitat cultural— o no es nada. Y si este hecho se produce bajo el signo de una libertad culta y no del conformismo gregario, es posible que nuestra época logre escribir un párrafo, quizás no hermoso, pero sí personal, en la difícil y azacaneada historia del teatro en el mundo. Ojalá pueda hacerlo. De todos modos, de cada uno de nosotros depende que lo haga.

Exposiciones

Aspecto de la Instalación Escenográfica Urbana *Todos los días del año*, realizada en el Teatro Novedades por escenógrafos jóvenes en el marco del Festival.



Fotografos



Fotografos

Exposición de afiches de teatro chileno en el Centro de Extensión U. C.

Visión panorámica de la exposición fotográfica "Imágenes del teatro chileno: 1980-1992", en el Centro de Extensión U. C.



Fotografos