

EL NUEVO TEATRO

57

El teatro es una forma de expresión artística que, como todos sabemos, tiene una manera muy específica de relacionarse con el público. Su relación con el público es directa. La relación con el espectador es casi una relación de persona a persona y es reversible, funciona en las dos direcciones. El espectador influye siempre en el desenvolvimiento del espectáculo pues, como todos sabemos muy bien, no hay dos funciones iguales del mismo espectáculo. El teatro es el arte efímero por excelencia. Como dijera Rossi-Landi, “la fascinación insustituible del espectáculo teatral está constituida precisamente por esa solidaridad con todas las otras acciones sociales y esto lo distingue de cualquier otra forma artística. Cuando los hombres de teatro se lamentan de lo difícil que es conservarlo documentado, lamentan la irrepetibilidad de la vida”.

A menudo se habla del teatro como rito. Un rito que consiste en reunir unos elementos dispersos y preexistentes: un texto, un director, unos actores, un público, un lugar adecuado, unos críticos y un productor que puede ser estatal o particular. Todo eso reunido en tres etapas: puesta en escena, estreno y éxito o fracaso constituiría el ritual. También se dice que el teatro no debería ser ese rito banal sino un verdadero rito. Algo sagrado. En ambos casos, para decir lo menos, la palabra rito está mal usada. El rito se caracteriza porque lo que en él se dice y se hace es verdadero pero nada es falso, tampoco. Todas las culturas, desde las llamadas primitivas hasta las contemporáneas hacen esa distinción. Un ejemplo pasta: en el teatro medieval, cuando un cura hacía el papel de un cura, a menudo oficiaba una misa verdadera al iniciarse el espectáculo y luego era común que su personaje dijera una misa durante el espectáculo. En la primera podía elevar la hostia normalmente. En la segunda, que no era verdadera pero tampoco falsa sino teatral, podía elevar sólo hasta el pecho, porque de lo contrario cometía sacrilegio. El primer supuesto rito, que hemos llamado banal, no es más que la presentación ideológica de una forma de producción teatral cuya tradición no se remonta a más allá del siglo pasado. El segundo, aquél que pretende que el teatro es algo sagrado, no es más que una tergiversación arbitraria y caprichosa de la función social el teatro.

Examinemos por qué el primero, aquél que, se supone, consiste en que el director escoge un texto y luego los actores hacen una representación del mismo y la presentan ante un público que, mediatizado por la crítica, la acepta o la rechaza, es una representación ideológica de un modo tradicional de producción teatral.

Es una representación ideológica porque, aunque funciona y actúa sobre la realidad social –como todas las representaciones ideológicas- no corresponde, en absoluto, a la realidad.

No corresponde, primero, porque la puesta en escena no es una representación, ni una traducción, ni una “materialización” en imágenes, a través de los actores, de un texto escrito. La puesta en escena produce significación, es ella mismo un texto verbal y no verbal, que establece una relación dinámica y dialéctica con el texto escrito. Como dice Rossi-Landi, en el mismo ensayo, esa representación ideológica de una forma de producción tradicional “concibe el teatro como un lugar fijo en el cual el “texto” de un “creador” es “reproducido” o “representado” por obra de artistas “menores”, precisamente porque se limitan a ser “reproductores”, los cuales “realizan” las “intenciones” del creador proporcionando una nueva “forma” a los “contenidos” del autor.” La relación con el público que surge de una tal concepción del teatro no puede tener más que dos alternativas: las fauces abiertas de la taquilla de que hablara García Lorca o la aculturación del público en los valores eternos del teatro o en las obras que han probado su eficacia y su éxito al someterse a criterios de valor preexistentes y por lo tanto inmóviles respecto a ellas. La representación ideológica de una forma de producción teatral tradicional, si bien no corresponde a la realidad, vuelve a “natural” y obvia esa forma de producción y de relación con el público y por tanto la legitima y contribuye a su reproducción sistemática.

Es más, la idea de que la representación (en el sentido del espectáculo) nace del texto escrito hace parte de la misma ilusión ideológica que sustenta a la forma de producción teatral tradicional de la cual venimos hablando. En teatro, dice Anne Ubersfeld, la representación es anterior al texto. El teatro se escribe con o contra un código teatral pre-existente. “El escritor de teatro, aunque no esté metido, de alguna manera, en la producción teatral, no escribe sin la perspectiva inmediata del objeto teatro: la forma de la escena, el estilo de los actores, la manera de decir los textos, el timpo de vestuario, el carácter de las historias que cuanta el teatro que él conoce”. Y luego pone ejemplos: Shakespeare escribe de acuerdo con los actores que tiene (y con el espacio convencional) agregamos nosotros y otro tanto ocurre con Moliere. Sigue con los casos de Víctor Hugo y de Giradoux y agrega que, cuando Musset escribe, aunque expresamente advierta que no lo hace para que su texto sea montado, su escritura funciona dentro de las estructuras del teatro de su tiempo. Todo ocurre, sigue diciendo Anne Ubersfeld, como si existiera, antes del texto de la pieza, una suerte de geno-texto, para tomar la expresión de Julia Kristeva. Geno-texto anterior a la vez al texto escrito y a la primera representación. “De este modo vemos, agrega a renglón seguido, cómo

en las épocas en la cuales las tradiciones teatrales se debilitan o se descomponen, o nacen nuevas formas, las creaciones textuales se fortalecen.”

Todos estos presupuestos ideológicos, como hemos visto, no hacen más que avalar una forma de producción teatral y de relación con el público que se reproduce incesantemente, de manera similar en casi el mundo entero sin relación específica con contextos particulares, con identidades culturales específicas, bien determinadas en el tiempo y en el espacio.

Nuevo Teatro es, pues, el que cuestiona, en la práctica y en la teoría tanto esta representación ideológica del quehacer teatral como el aparato de producción que ella legaliza.

Nuevo Teatro es el que tiene en cuenta el contexto cultural en el cual se produce, preocupándose de que el espectáculo se convierta en un acontecimiento que se relaciona con los acontecimientos sociales, políticos y económicos de su contexto. No se trata, bueno es aclararlo, de una relación superficial, no se trata, necesariamente de un teatro sobre la actualidad, pues la actualidad no es más que un devenir entre el pasado, el presente y el futuro.

No se crea, tampoco, que la expresión Nuevo Teatro y el acontecimiento al cual se refiere, es algo que hemos inventado nosotros aquí y ahora. Cada vez que ha habido una ruptura con la forma tradicional de producción teatral se ha producido un Nuevo Teatro y, además, se lo ha llamado así o de manera semejante. Y lo típico, lo propio de esa ruptura es una nueva relación con un nuevo público.

Ello ocurre, sin ir muy lejos, en el siglo XVI con La Comedia D’Il Arte. La Comedia D’Il Arte es la toma del poder teatral por los actores. Ellos se reconocen como los creadores del espectáculo y como los dueños reales de la relación con nuevos públicos. Por eso es una revolución del montaje, de la puesta en escena, donde los actores son autores y directores. Ello requería, como todos ustedes saben, una técnica de los actores muy refinada y especializada para lograr ese teatro “al improvisado”, técnica que se fue encerrando en sí misma, que se fue volviendo sofisticada y virtuosa, repitiéndose de tal modo en su temática y en sus tipos que la ruptura, la revolución vino del otro código, de los textos y dio origen –por medio de esa ruptura- a los grandes textos del teatro Isabelino, del teatro barroco español y de Moliere, para sólo citar las cumbres.

Lope de Vega es bien consciente de que el Nuevo Teatro que él preconiza nace de una nueva relación con un nuevo público y es además consciente de que las relaciones tradicionales con el público tradicional deben ser atacadas en la práctica y en la teoría y de allí que escriba su “Nuevo Modo de Hacer Comedias”, donde eleva al lugar de paradigma el gusto del “vulgo” (como él llamaba

irónicamente a su nuevo público) dándose cuenta, por supuesto, de que si había un formador de ese gusto, era él mismo. ¿Hay un teatro más arraigado en su contexto, más ligado a los acontecimientos sociales, políticos, económicos y culturales de su tiempo, que el de Shakespeare, Lope o Moliere.

Y cuando los montajes de estos monstruos se acartonan, se convencionalizan y se llenan de polvo, de cortinajes, de papeles pintados, cuando los otros monstruos del escenario, los grandes divos, acaparan el espectáculo y convierten al resto del equipo en comparsas, cuando elaboran la ideología de la sacralización del texto pues fungen como sacerdotes que reciben, ellos únicamente, la revelación divina del texto, la revolución, la ruptura, viene del otro lado, de la reivindicación del conjunto, de la presencia de un director que organiza las relaciones de producción del espectáculo, en una palabra de Antoine con el Teatro Libre. Y de nuevo la ruptura está marcada como una nueva relación con un nuevo público, el público de la revolución industrial con sus ideales de cientificismo, con su entusiasmo positivista todo ello avalado por un novelista: Emilio Zolá y muy apoyado en otro novelista, León Tolstoi, porque la novela está en su apogeo y el naturalismo, la “tranche de vie”, es la nueva manera de indagar la realidad social.

Podríamos seguir con Lugné-Poe, con Jacques Copeau, con Gordon Craig y Adolphe Apeia hasta Artaud como ruptura anti-naturalista hasta la ruptura Brechtiana.

Siempre hay comunes denominadores:

Ruptura con las formas tradicionales de producción Teatral.

Nuevas relaciones con un nuevo público.

Profundas relaciones con el aquí y el ahora, con el contexto social, político, económico y cultural.

Esas con las características del Nuevo Teatro.

ENRIQUE BUENAVENTURA

Cali, marzo 1988