

Europa: por un teatro imposible

MAURO
ARMIÑO

Fue García Lorca quien habló de un teatro “imposible”, el “teatro bajo la arena” que suponía un cambio radical para su propia trayectoria: una especie de misterios (*El público, Así que pasen cinco años, Comedia sin título*) que alteraba la correlación entre el nivel cotidiano del argumento y lo que detrás subyacía, convirtiendo de este modo la obra en parábola. Hacia ese teatro “imposible” se encamina la escena europea en estos momentos, y hay nombres inscritos ya en esa estela que no vamos a calificar de lorquiana porque viene de más atrás y se ramifica a lo largo del siglo en los distintos modos de ver el teatro y las diferentes personalidades que lo construyen, desde John M. Synge hasta Bernard Marie Koltès.

La Europa que viene, ha venido antes sobre los escenarios; y seguirá llegando porque el futuro sólo lo construye el futuro. Ha habido, en este trayecto, piedras blancas en el camino: desde los cimientos que Giorgio Strehler trató de echar para la construcción de un teatro público europeo con el título “Teatro de Europa”; el proyecto empezó con dos apoyaturas —Milán-París—, a las que se unió, durante breve

TEATRO

actores, las luces y la escenografía, no tardó en ser alcanzada por algunos montajes de grandes directores europeos: Grüber, Pasqual, Strehler, Patrice Chereau...

Pero eso no era el futuro, sino una parte, tal vez la más vistosa y, a un tiempo, la más muerta: reconociendo sus méritos, muchos hombres de teatro vieron en la trayectoria de Strehler un camino que no era más que una rama de la cultura y, a corto plazo, una rama muerta del turismo. Según éstos, para estar vivo, el teatro debe rechazar su homenaje patrimonial y su factura pompierista y convertirse en la piedra de escándalo, como proclamaba hace tres años todavía Jean-François Peyret; este teatro futuro parece recurrir al conde de Lautréamont y ponerse como meta sembrar el desorden; negándose a definir el teatro, Peyret abogaba por imaginar definiciones nuevas, contradictorias o complementarias, como única forma de saber qué es y adónde nos lleva, tanto a cómicos como a autores y público.

Durante las dos últimas décadas, el teatro público de Europa ha gozado, a cargo de los presupuestos estatales, regionales o comunitarios, de grandes herramientas y excelentes medios. La tendencia desde hace un lustro se ha invertido: van menguando los dineros para la cultura en una Europa atezada entre los mercaderes y el repliegue identitario. Los Estados, todos los Estados que conforman la Unión,

tiempo, Madrid gracias a Lluís Pasqual.

Quería ser, hace dos décadas, el teatro del futuro, y partía de la experiencia recogida por Strehler de manos de Bertolt Brecht y el teatro alemán: su meta, difundir la cultura teatral clásica, establecida y asentada, mediante autores escogidos —Goldoni, Shakespeare, Marivaux o Molière—, con montajes que cuidaban hasta la meticulosidad más exquisita el trabajo de los

tienen otras prioridades, y en ninguno el coste de la cultura comparado con el conjunto de gastos públicos tiene nada de exorbitante. Y los escenarios van plegándose a la nueva situación, con un riesgo en el horizonte: la perspectiva del populismo triunfante en todas partes —la televisión y sus audiencias— les amenaza con un retorno a las catacumbas que no es una simple metáfora. ¿Dónde quedarían, con ese barómetro, Beckett o Koltès, Edward Bond o Michel Deutsch? ¿Dónde incluso los “clásicos” que rompieron las formas heredadas de la tradición, los dramaturgos que pretenden hablar de lo “común”, mostrar lo que une y divide a los hombres, actuar en medio de la corriente de ideas y pasiones que mueven a las sociedades. Hay quienes desean acompañar, desde el teatro, el proceso de transformación radical del mundo; y quienes desean enfrentarse a la lógica aplastante de la economía; a esos que repiten la frase de un personaje de Chejov: *La nieve, eso ¿para qué sirve?*

El futuro teatro de Europa, el de los creadores, no tiene público. Porque ese teatro “imposible” es un teatro de formas que son contenidos, y sin el trabajo de las formas no hay arte. Sometidos, en nombre del realismo económico, a esa lógica ciega, los hombres de teatro se creen obligados a seguir negando un sentido visible a la nieve; ese sentido está debajo, y aunque todas las constituciones proclamen la necesidad de la cultura como algo inherente al hombre, al individuo, para su

realización, saben que de su parte sólo tienen los textos constitucionales; pero también que nadie se ha muerto por no ver, sobre un escenario, buscar debajo de la arena las raíces de la condición del ser humano.

Por supuesto, seguirá viviendo un teatro comercial que tratará de conectar con las mayorías, con esas audiencias devastadas por el chiste fácil e inmediato, el espectáculo gratuito y el horror

televisivo; y hay un largo repertorio de nombres que sirven al *divertimento* con toda dignidad: desde Labiche a Jardiel Poncela pasando por Neil Simon. No tiene sentido negar la existencia y la calidad de autores como éstos por el solo hecho de que conciten la atención de audiencias amplias. Pero tampoco están obligados a crear los hombres de teatro que a esos y a otros autores semejantes, se limita el arte escénico: son autores del día, locales, consumo fácil que no llega al fondo de lo que se busca; en el mejor de los casos aprovechan las novedades técnicas y ponen al día con sus montajes autores maltratados por el teatro comercial, que los considera carne de taquilla y no fenómenos teatrales que supongan un paso adelante en un momento dado de la historia del teatro.

Los mercaderes de la taquilla tachan a ese teatro “imposible” de hacer “teología” y “mística” de un arte casi tan viejo como la historia del mundo y que nunca se ha practicado con mejores herramientas. No es del todo exacta esa idea del progreso teatral: nunca, a lo largo de la historia, el teatro ha entrado en comunión con los mitos de una comunidad y la ha servido mejor que con los trágicos griegos. Cuando éstos inventaron la ciudad, la *polis*, surgió el teatro como derecho inalienable de los ciudadanos: la escena se convertía así en la palabra del *común*. Ahora ese *común* se ha extendido en el espacio y en el tiempo: los habitantes de la *polis* han de habitar ahora el edificio de una Europa poblada, como en los

orígenes de la antigua Grecia, por clanes y naciones distintas, de imaginario diferente y experiencias desemejantes. Una vez más, el teatro tendrá que crear, en la Europa que viene, una tierra de acogida, un mito común fruto de la unión de los distintos mitos que conforman los diversos espacios nacionales de la Unión Europea.

Este es un desafío del que no podrá salir vencedor el teatro con pretensiones artísticas si a la novedad de las formas no le une la idea de progreso, es decir de historia; si no tiene como aspiración el retorno al objetivo de los trágicos griegos, la creación de un espacio común de ideas y experiencias y el rechazo de la cultura “reconciliada”. Rechazo de las partes muertas de la tradición que no logren resucitar las nuevas formas, porque ello supondrá que esa parte de la historia teatral ha dicho todo lo que tenía que decir y, agotada, debe ser colocada en el museo. Lo pretendía Lorca cuando hablaba del “teatro bajo la arena”: hay una buena parte del pasado que está absolutamente viva, pero enterrada. Las nuevas armas del teatro —imaginación, técnica, creatividad, transformación— lograrán sacar esa parte debajo de la arena para que siga los derroteros del nuevo teatro “imposible”: el que busque la dimensión de un ser humano que, en esta época y en medio de estos cambios europeos, ha de ser distinto: amalgama de experiencias diversas que tendrán

TEATRO

que unirse para alimentar la necesidad de iconos y de mitos.