

EL TEATRO EN LA ERA TECNOLÓGICA

por Sergio Vodanovic Pistelli

Deseo pedir excusas por alterar las normas habituales de esta ceremonia, pero me resulta imperativo, en este momento, previo a la lectura de mi trabajo con el que opto al grado de Académico en Bellas Artes el Instituto de Chile, expresar públicamente el ánimo con que lo hago.

Los dramaturgos son creadores de una condición híbrida: son escritores y, también son artistas. A causa de esta dualidad, en nuestro medio, su labor no ha sido considerada plenamente ni por quienes se preocupan por la actividad literaria ni por a quienes concierne la actividad artística.

Al acordar la Academia de Bellas Artes del Instituto e Chile acoger en su seno a un dramaturgo, está sancionando la categoría de artista del autor de teatro y otorgándole, así, un lugar dentro de la jerarquía de nuestra comunidad.

Por mi parte, al aceptar el llamado que se me ha hecho para optar a este académico, sin contar ni con los méritos ni con la obra desarrollada que caracteriza a los ilustres miembros de esta Academia, lo he hecho porque bien entiendo que ha sido el ánimo de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, distinguir no a una persona en particular, sino a una generación de dramaturgos, a la que pertenezco, que han dedicado su esfuerzo y su talento a la consolidación del teatro chileno.

Es pues, en nombre y representación de cada uno de mis colegas dramaturgos, que me atrevo a ocupar esta tribuna, consciente que con esta decisión de la Academia de Bellas Artes, se dignifica y jerarquiza a todos los autores teatrales de Chile.

Acaso sea un signo de nuestro tiempo. Por doquier se expiden los certificados de defunción. Unos dicen que Dios ha muerto; otros que la poesía agoniza; se proclama la muerte de instituciones que nos parecieron señeras y en medio de este océano de declaraciones fúnebres, por cierto,

que se ha enviado al desván de los objetos obsoletos, que no tienen cabida en el mundo de la maravilla tecnológica que creemos vivir, al teatro.

Y la verdad es que los síntomas parecen alarmantes. En los países conocidos por su tradición teatral, el arte escénico pierde día a día espectadores, y en las regiones, como nuestra América Latina, donde tal tradición no existe, quienes dedicamos nuestro quehacer vital al teatro, tenemos la sensación que, en esto, como en tantas otras cosas, hemos llegado tarde a la cita con la historia; que estamos inventando la rueda cuando más allá de nuestras fronteras se inician los viajes espaciales.

La reacción de la gente de teatro en el mundo entero, ha significado la iniciación de una gigantesca ola de experimentación teatral y en ella junto al descubrimiento o redescubrimiento de piedras preciosas aún en bruto, abundan los guijarros, las baratijas que deslumbran por un instante para desencantarnos un rato.

Como es habitual, con este fatalismo que es, a la vez, causa y producto de nuestra dependencia cultural, los latinoamericanos hemos reaccionado buscando la imitación. ¿Qué en otras partes se hace teatro épico?; Hagamos teatro épico! ¿Qué está de moda el absurdo? ¡Pues vamos al absurdo! ¿Qué Ionesco está pasado de moda? Veamos qué modelos nos ofrecen por ahí, para vestirnos con ellos cual hijos menores de una abundante familia que saben que la ropa que hoy está usando el hermano mayor, será su vestido nuevo en algunos años más.

No obstante, el hecho es que existe una aguda crisis en el teatro; que los agoreros que proclaman a los vientos la muerte del arte teatral, confunden, como suelen hacerlo los agoreros, la caducidad de una técnica con el ocaso de un medio de expresión artístico que es vital.

Porque, decididamente, hay algo que efectivamente está muriendo y es la forma de hacer teatro que ha estado vigente por mucho tiempo, pero que, en la actualidad, no se concilia con la época que nos corresponde vivir, con los progresos de la tecnología, con las necesidades reales del público a cuyo servicio está el teatro.

Me refiero a esa forma de hacer teatro cuyo proceso se inicia en la mente del dramaturgo quien, en la soledad de su escritorio, escribe creando personajes, hilando diálogos, desarrollando un conflicto mientras con

letras mayúsculas va escribiendo las acotaciones necesarias para su puesta en escena. El proceso sigue cuando el dramaturgo lleva su obra a un actor o director teatral y, si les gusta, deciden llevarla a escena. Se hace un reparto, los actores la leen, la memorizan, la ensayan. Durante los ensayos se revisará la obra hasta que, considerada a punto, llega el día del estreno, en una sala que llamamos teatro y en que el escenario se encuentra separado del patio de butacas. El público verá la obra, se emocionará o no se emocionará y al término de la representación aplausos corteses o entusiastas pondrán término al proceso. De ahí, cada uno a su casa para volver a iniciar al día siguiente, sea la misma función sea otro ensayo de otra obra con el mismo procedimiento.

Así es, a grandes rasgos, la rutina de la creación teatral. Así ha sido por mucho tiempo, pero no siempre ha sido así.

Los factores que inciden en la decadencia de esta forma de hacer teatro son múltiples, sin embargo, hay algunos que se destacan en forma nítida. Entre ellos, es necesario indicar el auge del cine, primero, y la televisión, después. Si el cine puede narrar una historia conflictiva en la misma forma que lo ha hecho el teatro y, además ofrece grandes y cambiante escenario, acapara a los grandes talentos histriónicos y entrega un despliegue visual que el teatro no puede alcanzar. ¿Para qué entonces el teatro? Si algo semejante puede hacer la televisión, sin necesidad que el espectador pague una entrada, sin que él deba moverse de su hogar, ¿para qué se dará la molestia alguien de ir a un teatro, cuando lo que éste le ofrece lo tiene en el salón de su casa?

Si el teatro fuera tan sólo una diversión, en que actores dramatizarán una historia para un público es un hecho que la papeleta de defunción que algunos apresuradamente han extendido al teatro, estaría bien hecha. ¿Y si el teatro no es solamente eso? ¿Qué es?

Esa es la pregunta que nos debemos formular y en busca de la respuesta adecuada, replantearnos el teatro, revisar nuestros conceptos sobre el arte escénico, repensar y de acuerdo a nuestras conclusiones determinar cuál es la singularidad del teatro como arte, como medio de expresión y de comunicación y en base a esta singularidad encontrar una nueva forma de hacer teatro, forma que, posiblemente, no será nueva sino un reencuentro

con las características que dieron origen al arte teatral adaptadas a nuestro tiempo, a nuestra época y, para el caso específico de nosotros, latinoamericanos, a nuestro contorno social y geográfico.

Principiemos por buscar aquellos elementos que son de la esencia del teatro, sin los cuales él no existe. Observemos el teatro en la forma como hoy lo practicamos y desembaracémonos de aquellos aspectos que le son accesorios, que pueden contribuir a su realce, pero que son prescindibles. Existe teatro aún cuando no haya escenario ni escenógrafo; equipos de iluminación e iluminadores. Podemos concebir el teatro sin ese ejército de técnicos que van del director de escena al utilero, pasando por el traspunte, el apuntador, el relacionador público, el diseñador de vestuario o el técnico en sonidos.

Eliminados ellos, nos quedamos con dos factores que entran en el juego del teatro: el actor y el público.

La presencia del actor y la presencia del público son requisitos de la esencia teatral. Es por la conjunción de estos dos elementos que existe el teatro y lo que le da su singularidad. El cine y la televisión presuponen también la existencia del actor y el público, pero no su conjunción. De hecho la televisión no va dirigida a un público, sino a un espectador. El espectador de televisión es un ser solitario que mira la pantalla, a lo más, acompañado de uno o más miembros de su familia, u ocasionalmente, de algunos amigos. Pero ellos no constituyen la multitudinaria faz que caracteriza el concepto público.

Y en cuanto al cine, para cuya explotación comercial, se construye salas donde el espectador asiste multitudinariamente, la relación entre la pantalla y el espectador también es personal. Por eso es que preferimos ver una película en una sala desierta que en una sala repleta de espectadores; en cambio experimentamos una sensación de incomodidad y desasosiego, si en un espectáculo teatral nos encontramos con el patio de butacas semidesierto.

La presencia del actor, la presencia de un público congregado y la conjunción de estas dos presencias es lo que le dan singularidad al teatro, lo que constituyen sus requisitos esenciales, aquello por lo que el teatro

es. Lo que tiene el teatro de insustituible y los elementos en los que debe ahondar y con lo que han de trabajar quienes pretenden hacer teatro. Miremos estos tres elementos: actor, público y conjunción de actor y público con mayor proximidad y detenimiento.

EL ACTOR

En forma progresiva el actor ha ido perdiendo en el teatro moderno su vital importancia. No tiene ninguna injerencia en los textos que él dice; los dramaturgos dejaron de escribir teniendo presente la personalidad y posibilidades histriónicas de un determinado actor, estimando que en esa forma malbarataban su arte. Por otra parte, la incorporación del director a la compañía teatral y sus poderes absolutos sobre el actor, han convertido a este en un personaje alienado dentro de la producción teatral. Los medios de expresión que él uso son su voz, su mímica más facial que corporal y hace uso de diversas técnicas tendientes a incorporarse en el personaje que le toca interpretar.

Esta sujeción al texto, a las órdenes del director y esta limitación de su técnica interpretativa, puede parecer justa y hasta conveniente, en aquellos medios que como el cine y la televisión presupone un plan preestablecido al que habrá que ceñirse estrictamente porque al momento de la representación nada puede alterarlo, pero no parece propio ni conveniente al teatro donde cada representación implica un enfrentamiento a un público que, formando parte del espectáculo, está en la posibilidad de modificar la representación.

Si el actor teatral es un intérprete, tiene una radical diferencia con otros intérpretes artísticos, los intérpretes musicales, por ejemplo. El pianista, el violinista, han de contar con su instrumento musical para ejecutar su arte y estarán condicionados por la amplitud y limitaciones propias de cada instrumento. En cambio el actor interpretará no con la ayuda de un instrumento ajeno, sino él mismo será su propio instrumento. Y, como instrumento, el actor será complejísimo y variable. No sólo deberá dominar su voz y los registros que ella puede impartir; deberá interpretar con todo su cuerpo y, también, con toda su personalidad.

Desde esa perspectiva, la labor del dramaturgo como también la del director teatral no debiera ser – como suele ocurrir lamentablemente en muchas ocasiones – limitativas de actor, sino, por el contrario, un medio de permitirle y ayudarle a usar de toda la capacidad de su instrumento - su cuerpo y su personalidad - para una total comunicación con el público con cuya conjunción se produce la representación teatral.

Ello obliga a dar una mayor participación al actor en el proceso de creación dramática. No relegarlo a una actividad meramente interpretativa o recreadora, lo que trae consigo la dualidad autor-actor y su consiguiente posición conflictiva, sino incorporarlo, comprometiéndolo, en el acto creativo que es el teatro.

Durante años, la gente de teatro consideró un vicio, un pecado artístico la falta de respeto al texto que hacían los actores al improvisar en el momento mismo de la representación algún parlamento o alguna situación teatral. No se reparaba, en cambio, que tal acto estimado como una afrenta a la obra, nacía de la necesidad que sentía el actor, ante el estímulo vivo del público ante el que se estaba representando, de concitar su respuesta, de establecer una relación más directa con el patio de butacas, que la que le ofrecía la sujeción a un texto que no puede, por su necesaria generalidad, plantearse una situación tan accidental como es lo que sucede en cada representación con públicos y circunstancias diferentes.

Por otra parte, el teatro de la primera mitad del siglo XX, estimó ilícito que un autor escribiera sus obras en relación a las posibilidades de los actores que disponía. Prevalció el énfasis de la consideración del texto como un elemento separado de la representación teatral, dándole importancia a la calidad literaria de él. Se desautorizaba así una vieja práctica que siguieron nombres señeros de los más destacados dramaturgos de todas las épocas, sabedores ellos que su texto carecía de validez si el instrumento llamado a darle vida – el actor – no estaba acondicionado a él. Si llegamos a aceptar que las particularidades del intérprete han de influir en la forma del texto teatral, habrá que concluir también que resulta indispensable el compromiso del actor con el contenido ideológico del texto que interpreta. No es posible ya considerar al actor como un elemento neutro, como un objeto como lo son los instrumentos musicales,

como una especie de imprenta que a través de su voz y sus movimientos reproduzca visual y auditivamente la obra escrita. La comunicación entre actor y público que requiere el teatro para que él sea un arte de efectiva connotación social, presupone la presencia de un nuevo tipo de actor que emocional e intelectualmente esté compenetrado de la verdad que está expresando a los demás.

Por eso, si queremos que el teatro deje de ser una forma de la declamación, para convertirse en un acontecimiento vital y trascendente, será necesario realzar el papel que al actor le corresponde en la representación, permitiendo no sólo su influencia, sino, también, su asociación en el proceso de creación dramática, sea a través de su improvisación sobre un tema para que, a base de ella, el autor fije el texto de determinada escena y, ya en la representación misma, aceptando la posibilidad de que adicione o modifique el curso de la obra, de acuerdo a las circunstancias en que se desarrolla la representación. Estopor cierto sería caótico y desnaturalizador, con un acto del tipo que hoy predomina en los escenarios, que se limita a prestar su cuerpo y su voz para que, a través de él hable el autor, sin que su espíritu, su mente y sus sentimientos, en una palabra, su personalidad, esté comprometida con el texto que interpreta.

EL PÚBLICO

Resulta curioso observar como, en la forma de hacer teatro actualmente vigente, se prescinde sistemáticamente del público. No obstante, sin él no existe el espectáculo teatral. Su presencia es lo que lo justifica dándole una vida de la que carece el mero texto escrito o, aún, un ensayo de representación. Sin embargo, todo parece estar ideado para olvidarnos de este factor esencial. Partiendo de la arquitectura teatral que acusa dos zonas perfectamente limitadas: la de los actores y la del público; una cargada de luz, la otra en penumbra, siguiendo por la técnica dramática en uso que ha proscrito el empleo de los apartes o de los monólogos con que los antiguos cómicos se dirigían directamente a los espectadores y terminando por la propia disposición anímica de quienes componen el público, dispuestos a tener un papel pasivo, a ser meros “mirones” de lo que ocurre en el escenario, prestos a aceptar la convención de que ellos no están ahí, donde están ocurriendo los hechos que se están dramatizando.

Este público así acondicionado al teatro, es el mismo que ha desertado de él. La televisión y el cine les permiten acentuar su pasividad y su lejanía. Nada lo compromete aparentemente de la representación a la que han asistido simplemente para ser entretenidos.

Sin embargo, toda persona que alguna vez ha estado en el escenario o tras él, no ignora en qué forma sustancial la mayor parte o menor respuesta de un público altera, la representación, estimulando o desganando a los actores. Como esos espectadores que parecen tan lejanos son parte misma de la representación, convirtiéndose ellos en creadores de las obras que se les sirve.

Si deseamos dar una nueva vitalidad al arte escénico, debemos volver a sus fuentes originales, prescindir de la convención absurda de que el público no existe e incorporarlo a la representación haciéndolo formar parte efectiva de ella.

Si el teatro como todo arte, es una forma de comunicación, ¿por qué complicar esta comunicación haciendo abstracción de a quien nos dirigimos? ¿Por qué y para qué empeñarnos en dar un viso de realidad a la acción que se desarrolla en el escenario, si es más que visible que ella no pasa de ser una escenificación que hacen los actores, justamente dirigida a ese público que nos empeñamos en considerar como ausente?

En la medida que obliguemos al público a salir de su pasividad y en convertirse en un elemento indispensable a la representación, sea con la prescindencia de decorados realistas o vestimentas y maquillajes exactos que impongan al espectador el uso de su imaginación; sea con la eliminación del telón y el gran aparato electrónico que permita a los actores presentarse como lo que siempre han sido, un grupo de cómicos dispuestos a hacer una representación para entretener, mostrar una realidad, develar una verdad; sea dirigiéndonos directamente a los espectadores para concitar su respuesta expresa o tácita, estaremos conduciendo al teatro por su verdadero y primitivo cauce que lo hacía constituirse en una experiencia vital, no sólo para los intérpretes, sino para quienes, como público se sentían implicados y envueltos en el juego de aquellos.

Si la presencia del actor y la presencia del público son los dos elementos que le dan singularidad al teatro, constituyendo sus requisitos de existencia, estas dos presencias carecerían de sentido o, al menos de importancia, si entre ellos no se produjese una comunicación, una conjunción, que es lo que caracteriza al fenómeno teatral.

Si los actores representan es para un público; si el público asiste es para ponerse en contacto con los actores. ¿De qué medios nos hemos valido hasta ahora para alcanzar esta conjunción?

El actor usa de su voz y con ella llega al oído del público. El actor usa su presencia, se desplaza por el escenario, hace gestos y con ellos llega a la vista del espectador. Vista y Oídos son los dos sentidos que se usan para comunicarse en teatro. La limitación pareciera que se desprendiera de la necesidad de que el texto de la representación se fije por escrito. El dramaturgo escribe parlamentos que se propagan por la voz, hace acotaciones que se corporizan en una visión. Pero bien sabemos que la representación no es sólo el texto escrito, que un mismo texto entregado a intérpretes diferentes puede tener y tiene de hecho connotaciones diferentes. ¿Por qué no usar del tacto, si el tacto es, también, una forma de comunicación? ¿Por qué habríamos de prescindir del olfato, elemento que en algunas ceremonias religiosas es también elemento ritual y una forma de acercamiento común entre los fieles? ¿Y el gusto? ¿No hay en él un sentido aún no explotado en el campo teatral?

En definitiva, la atracción que produce el teatro, o la que debiera producir no es tanto el goce intelectual o estético de un espectador enfrentado ante una representación – goce estético e intelectual que igualmente puede producir la lectura de un libro o la exhibición de una película por cine o por televisión – sino el sentimiento y la conciencia del espectador de teatro que sus sensaciones son compartidas por igual por otras personas; que lo que lo emociona concitando su risa o sus lágrimas, su ira o su piedad, es lo mismo que emociona a su vecino que, en definitiva, no está solo, que forma parte de una comunidad.

Esta identificación del individuo con los demás, esta sensación de vivir juntos, de experimentar lo mismo de convertirse de un ser aislado en un miembro de una comunidad que llamamos público, es la sensación única

que, en cuanto a arte, puede producir al teatro y sólo es comparable al sentimiento concitado por los oficios religiosos, por reuniones gremiales o políticas y, también, por mucho que algunos observen el fenómeno despectivamente, por los acontecimientos deportivos populares donde en medio de la algarabía que se produce en el apoyo de un equipo de football, el individuo siente la sensación de pertenecer, de formar parte, de contribuir a un esfuerzo colectivo.

Sólo que en el teatro esta identificación del público entre sí, se produce ante la revelación que desde el escenario se nos hace de la condición humana, de las circunstancias que en común nos toca vivir, revelación que nos desgarrar o nos alborozar, pero que, en todo caso, nos llega en comunidad, en una vivencia compartida por otras personas. Si ese sentimiento no se produce, el fenómeno teatral habrá fracasado, la representación no ha tenido objeto, el esfuerzo y el talento ha sido malgastado.

Y tanto es así que en el teatro, a diferencia de otros géneros literarios, no podemos hablar de obras maestras que sólo pudieron captar refinados y escasos espíritus de su época. Si no hay una respuesta colectiva en el teatro, si no hay público, el teatro no existe.

EL DRAMATURGO

De lo dicho parecería desprenderse que no atribuimos importancia alguna al dramaturgo en el arte teatral y que su presencia nos parecería prescindible. Nada más ajeno a nuestro pensamiento. Muchas experiencias se han hecho o sólo en nuestros tiempos sino en la historia **del** teatro, que parecieran apuntar a la supresión del dramaturgo. Ellas se han reducido, en definitiva, a darle tal calidad a uno o más actores, pero en ningún caso es posible desentenderse de un creador artístico que inspire, sintetice y coordine lo que una representación expresa y comunica.

Ese creador es quien, en teatro, recibe el nombre de dramaturgo y a él corresponde, también, desprenderse de las limitaciones que hasta ahora han enmarcado su labor.

Se ha dicho y con razón que el teatro no es para ser leído, sino para ser representado; que un texto dramático no cobra vida, sino en el escenario. Y si esto es cierto, como creemos que lo es, debiéramos hacernos como contrapartida la siguiente pregunta: ¿Si el teatro no es para ser leído, es para ser escrito?

Y en esta pregunta y su consecuente respuesta, está la raíz del porqué el dramaturgo nunca se ha sentido plenamente hermanado con los literatos y éstos miran a aquel con desconfianza. Porque la literatura es sólo uno de los elementos con los que trabaja el dramaturgo.

Podemos escribir los diálogos, sí. Podemos escribir las indicaciones de los desplazamientos de los actores y pedir, por escrito, que éstos hagan tal o cual gesto. Y hasta aquí lo que el dramaturgo puede escribir en su función creadora.

Lo que no es posible ni escribir ni describir es la atmósfera de una representación, la emoción que palabras, gestos, contactos, tonos y matices pueden concitar en un público y que es el objetivo que el dramaturgo busca al fijar palabras en un papel al igual que al hacer acotaciones sobre direcciones escénicas.

La función del dramaturgo sobrepasa la de escribir un texto. Lo que se fija en el papel es apenas la columna vertebral de un juego que alumbrado por las peculiaridades de los intérpretes y por la recepción de un público determinado, terminará, si tiene éxito, en producir una experiencia única y, por lo tanto, pasajera.

El dramaturgo da sólo un punto de partida, formula una proposición para develar una realidad y sobre ella, siguiendo su cauce, crean y recrean los intérpretes actores, los intérpretes directores, los intérpretes escenógrafos y, también, los intérpretes espectadores.

El dramaturgo con quien se inicia la creación de la representación teatral usa no sólo de la palabra, tiene su disposición, la vista y puede proponer espectáculos donde los desplazamientos, el color y la forma tengan un valor que el diálogo no pueda obtener; puede usar del olfato y pedir que tal o cual fragancia o hedor se desplace por el escenario e inunde la platea

para obtener una reacción emocional; debe plantearse formas de contactos físicos entre los intérpretes y entre éstos y el público que conciten una reacción que el puro verbo no puede concitar.

En resumen, el dramaturgo a diferencia de un narrador no se dirige a la imaginación de los espectadores ni crea un hecho de ficción, sino pretender crear un hecho real, el hecho de la representación donde actores de carne y hueso y espectadores de carne y hueso se plasman en una experiencia colectiva que es lo que caracteriza y hace insustituible al teatro.

EL TEATRO Y NUESTRO TIEMPO

Hemos afirmado que en la búsqueda para encontrar una forma de hacer teatro que se adecúe a las circunstancias de nuestro tiempo, debemos dar énfasis a aquellos elementos que dan singularidad al arte escénico y que son el elemento actor, el elemento público y la conjunción que entre estos dos elementos debe producirse para que exista teatro.

Pero cabe hacerse una pregunta de mayor importancia. ¿Puede el teatro seguir siendo un arte en nuestro tiempo? ¿No han sobrepasado las circunstancias históricas a los fundamentos mismos en que descansa el teatro? ¿Hay un lugar para el teatro en este mundo tecnológico en que los medios de comunicación han amplificado su alcance con un poder nunca imaginado?

Quienes, como decía al comenzar estas elucubraciones, han extendido la boleta de defunción al teatro y observan en sus manifestaciones contemporáneas, no un signo de revitalización, sino los estertores que procederán al estado de coma, tienen buenas razones para tal afirmación. Desde su nacimiento, el teatro fue una forma de comunicación que en tiempo de los griegos cubrió a casi todo el pueblo.

Era evidente que el teatro en aquel tiempo, como lo fue por muchos siglos después, tuvo las características de un arte popular. Se argumenta que hoy tal necesidad de comunicación se cumple a través de medios más directos, que la densidad de la población no puede albergar en una sala teatral, una parte significativa del pueblo, que el teatro, en resumen, corresponde a la

época de los artífices y que ningún papel le cabe en la era de la producción en serie.

Y no dejan de ser verdaderas estas afirmaciones. Los modernos medios de comunicación ponen en contacto a los hombres de las zonas más aisladas; la popularización de la radio a transistores ha producido una revolución social, incorporando al hombre que antes estaba aislado en las selvas, en los campos, en las regiones de menor densidad demográfica con las inquietudes de su tiempo y, este año, cuando el hombre vio realizado el sueño tantas veces acariciado de poner sus pies en otro planeta, lo que sorprendió, lo que escapó de la imaginación de todo anterior visionario, no fue el hecho en sí, sino que él haya sido presenciado y en cierto modo compartido, por media humanidad.

Pero si es efectivo este inmenso avance de los medios masivos de comunicación, también es verdad otro hecho que se yergue como cruel paradoja. Este hombre que puede ver un alunizaje, que presencia hechos que ocurren en ese mismo momento en otros continentes, que mediante una manipulación simple se pone en contacto con personas que se encuentran a miles de kilómetros de distancia, ese hombre que cuenta con los prodigios de la comunicación masiva, experimenta, en la misma medida en que avanza la tecnología en ese campo, una mayor incomunicación y una mayor alienación.

Porque la máquina ha deshumanizado la comunicación y la masividad de sus proyecciones alcanza a todos en general y a nadie en particular. Es más fácil para un hombre de Latinoamérica enterarse a través de los cables, el telestar, la radio y la televisión lo que sucede en los grandes centros de resonancia del mundo – New York, París, Moscú, Londres – que lo que le ocurre a su vecino, el que vive en la casa del lado, en la ciudad próxima, en el país fronterizo.

¿Cuál puede ser la forma de comunicación que encuentren los hombres que están unidos por vínculos propios en razón de su nacionalidad, en virtud de la particularidad del momento histórico que viven acondicionados por su geografía común, por su historia compartida y sus tradiciones con ocasión de experiencias directas que juntos le han tocado vivir? ¿Dónde podrán refugiarse para verse a sí mismo, para reflexionar

en lo que han sido, en lo que son, en lo que serán, escapando de un padrón internacionalizante que se le impone desde los grandes centros de donde se propagan y deforman las noticias, la música, la moda, las costumbres, en una palabra, la cultura?

¿Dónde si no es en su teatro?

Pero para que esta pregunta tenga una respuesta plenamente afirmativa, es necesario pensar en un teatro con una temática y con objetivos diferentes a los que, en la mayoría de los casos, exponen la producción dramática contemporánea, especialmente, la de nuestra América Latina.

En efecto, en la mayoría de los casos, los creadores dramáticos menosprecian el reconocimiento que de ellos pueden hacer su comunidad, para buscar con ahínco el trascender más allá de las fronteras. Es señal de calidad, de distinción que una obra sea representada en otro país o logre el elogio de comentaristas extranjeros. Así, se escribe y se hace teatro, no para servir a un público, sino para halagar el gusto internacional de moda. Por otra parte, el público suele acudir al teatro para estar enterado del éxito que han tenido noticias por los cables periodísticos, de tal o cual obra en el extranjero.

Ambas actitudes, la de creadores y público, componen el cuadro que en Latinoamérica es desolador de dependencia cultural. Es obvio que ese tipo de teatro que pretende ponerse a la par con las corrientes en boga en el mundo, nada puede ofrecer que los grandes medios de comunicación ya estén entregando y está condenado a desaparecer.

En cambio, un teatro cuya temática pretenda revelar la verdad que a diario nos toca vivir, los acontecimientos en que intervenimos, los hechos que remecen a un sector de nuestra población, tratando de encontrar el sentido de ellos, la forma como estas experiencias se inscriben en las grandes corrientes de pensamiento, un teatro que a través de la experiencia vital que representa el contacto entre públicos y actores llame a la reflexión del por qué de las vidas – no del hombre como un ser abstracto – sino de los hombres en determinado medio social, geográfico, político e histórico, este teatro estará cumpliendo un objetivo que no puede ser alcanzado por un cine cuyas exigencias industriales y comerciales lo obliga a ser internacionalizante, o una televisión que por la amplitud de sectores de la población que debe abarcar, no puede –

además de sus otras limitaciones – calar hondo en una realidad variable, circunstancial y dinámica que es el campo de acción propio del teatro de nuestros días.

Es cierto que este planteamiento, supone peligros. Uno, el buscar con tal ahínco la peculiaridad de una región o de un pueblo que, impulsados por el deseo de desprendernos de nuestra dependencia cultural, caigamos en el peor de los colonialismos, el turístico, el que miremos nuestra propia realidad con la mirada extranjera y sólo tengamos ojos por lo exótico, lo diferente, lo que nos es particularmente privativo, pero que está lejos de tener una significación en la realidad histórica que vivimos. Dos, el convertir el teatro en una expresión periodística o partidista, repitiendo en forma escenificada lo que digan los diarios o las declaraciones políticas. Otro es el campo del teatro, como otro es, en general, el campo del arte. Ninguna razón habría para hacer teatro, si lo que a través de él vamos a decir es lo mismo que se puede expresar en el panfleto político o en el comentario periodístico. Nuestro campo, será la búsqueda de la verdad, el hallazgo de la significación trascendente en el hecho cotidiano, hacer nacer entre los espectadores del teatro una solidaridad que se origina en la revelación de lo que ellos son en cuanto a miembros de una comunidad que viven en una época, en circunstancias y con un destino que le son comunes.

Ningún otro arte puede lograr este objetivo y esta significación que no sea el teatro, porque ningún otro requiere para que pueda existir, como lo requiere el teatro, de un público congregado y una íntima comunicación entre público e intérpretes.

También, este planteamiento significa revisar el concepto de lo que es un teatro popular. Si entendemos por popular aquello que llega a más personas en el mismo tiempo, el teatro no tiene posibilidad alguna de competir con otros medios de comunicación. Si en los amplios anfiteatros griegos era posible albergar a gran parte de la población de Atenas y el teatro era el gran medio de la época para que la población se pusiera en contacto para, a través de la escenificación de sus mitos y leyendas, reconocerse y reconocer la realidad circundante, hoy en día la más amplia sala de espectáculo no podría dar cabida a una parte significativa de cualquier ciudad regularmente poblada, agregado al agravante que

mientras más amplitud tiene la sala, más dificultoso ha de ser el contacto de público y actores.

Un teatro popular que pretendiera competir en número de espectadores con el cine y la televisión es, en nuestros días, un absurdo, una meta imposible de lograr y que el tan sólo proponérsela implicaría la desnaturalización del fenómeno teatral.

Sí es posible, propugnar un teatro popular que implique desasociar al teatro de un público que, como el que generalmente tiene actualmente, no pasa de ser una herencia de los espectadores cortesanos que se divertían con las comedias de Molière o con los cómicos que acudían a palacio a distraer su ocio.

Reemplazar ese público pasivo y clasista, por un público que cubra los distintos estamentos de la comunidad, con capacidad de participación, cuya inquietud e interés le permita captar una verdad que no estará regida por los intereses comerciales o políticos que dominan los medios de comunicación masiva, debiera ser el complemento de un arte escénico como el que nos hemos replanteado.

Un público así, ciertamente, no sería mayoritario, pero en la medida que él fuera representativo de diferentes sectores, tendría la significación de una avanzada social, como también, una responsabilidad mayor que la que corresponde a los grandes medios mecánicos que necesariamente han de ser conformistas, para obtener la adhesión masiva del amplio público al que ellos se dirigen. La misión de ser fermento de cultura, laboratorios donde se creará el germen de una conciencia colectiva, núcleos populares de prospección de la realidad circundante.

Porque y volviendo a nuestro punto de partida en este capítulo de nuestro razonamiento, el hombre de hoy, paradójicamente enajenado en un mundo de medios de comunicaciones prodigiosas, siente que ha perdido el contacto humano, la comunicación por presencia, la posibilidad de diálogo, de réplica, de cuestionar lo que se le impone a través de la propaganda tanto de un detergente como de un régimen político. Y este sentimiento de enajenación, necesita ser salvado a través de un medio en que el hombre se sienta a la vez individuo y miembro de la colectividad,

tenga la posibilidad de observarse críticamente y comunicarse entre sí. Y ese medio, en el campo de lo artístico, es el teatro.

Si él no existiera. Si como lo proclaman los agoreros hubiese muerto, sería de necesidad urgente inventarlo o resucitarlo.

En mayo del año pasado, estalló en París una revolución singular. Una revolución que sobrellevada por los estudiantes, dejó perplejos a los observadores porque sobrepasaba los cuadros previstos, las ideologías sabiamente clasificadas, envasadas, etiquetadas. Fue una revolución que acuñó lemas imaginativos y que dejó al descubierto que en una sociedad de consumo donde, aparentemente, la gran mayoría de sus componentes recibía su porción de sonrosada felicidad, se desprendía un hedor que denunciaba su podredumbre íntima.

Uno de los lemas con que los acontecimientos de mayo se iniciaron fue: ¡Parlez a vos voisins! ¡Hablad a vuestros vecinos!

Qué hermoso lema para sobre él construir el nuevo teatro. ¡Hablad! Comunicarse. ¡A vuestro vecino! Al señor que está al lado, a la mujer o al hombre que día a día experimenta lo mismo que nosotros, pero con los que no hablamos ni conocemos porque, por nosotros, habla la radio, la televisión, el cine, la propaganda, los sagrados monstruos de nuestra era tecnológica.

Y para esta comunicación directa y en profundidad, sin la máquina de intermediaria, siempre existirá el medio que nació junto con el hombre, en cuanto éste necesitó comunicarle a los demás para que los demás se reconocieran en él, sus angustias, sus sueños, sus fantasías. Para ello, sintiendo la insuficiencia de la palabra desnuda, la complementó con la mímica, los momentos, el color.

Hoy, al igual que en los albores de la humanidad, esa necesidad persiste. Se satisface en el teatro.

Y es una necesidad demasiado simple y demasiado intensa para que pueda caber en la ingenua complejidad de un cerebro electrónico.

Estemos tranquilos. Volvamos nuestras espaldas a los agoreros.

Existirá teatro, mientras exista el hombre.