

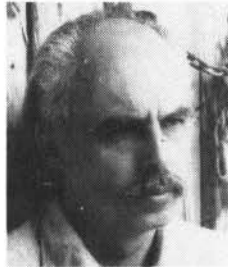
¿MUNDO NUEVO? ¿TEATRO NUEVO?

CHRIS FASSNIDGE

Autor y profesor

Ninguna praxis teatral del futuro puede ignorar a Stanislavsky o Brecht; asimismo, tampoco puede ignorar lo que ha ocurrido en el arte y la sociedad desde que estos maestros plantearan las bases de la praxis, durante la primera mitad de este siglo. Stanislavsky nos mostró la importancia de la verdad psicológica interna. Brecht, a su vez, nos dijo que el teatro no existía en un vacío, sino como un elemento dentro de la sociedad. Este concepto permanece como un elemento básico en el trabajo de directores, actores, dramaturgos y teóricos de hoy. El problema al cual nos enfrentamos al querer definir el rol del teatro del futuro es: cómo estos fundamentos pueden ser usados en un mundo post-Stanislavsky/Brecht.

La mayor parte de las teorías teatrales —y una parte importante de la práctica misma— ha sido dedicada a explorar la interacción que existe entre el dramaturgo, los actores y el director. El área casi totalmente inexplorada ha sido el rol del público. Si el teatro tiene una relación de tipo orgánico con la sociedad —y no es sólo un parásito de ellas— sus formas y prácticas **deben** representar a la sociedad en la cual está viviendo y respirando. A diferencia de la Grecia Clásica, la Inglaterra Isabelina y la España del Siglo de Oro, vivimos en una época en que esta rela-



ción es problemática y poco clara. La razón para que esto ocurra es que nuestra sociedad está pasando por un período de rápida transición, pudiendo argüir que es un período de igual significado que aquél que caracterizó a la Europa del Renacimiento. Cuando se está en el túnel, es imposible a veces ver la luz al final de éste. Esta transición ha permitido nacer en los últimos treinta años a una desconcertante variedad de formas teatrales.

Vivimos en la época de los experimentos, de la búsqueda de lo innovativo, de inseguridad, de esperanza y miedo y de crisis existenciales. El teatro, a pesar de sus tendencias de tipo hermético, abarca todos estos conflictos. Pensemos en los silencios agónicos de Beckett; en el anti-facismo anárquico de Dario Fo; en los juegos lingüístico-políticos de Stoppard; en la furiosa polémica de Edward Bond; en la imagen teatral total de Peter Handke; en el *documentalismo* de Peter Weiss; en el peligro latente de Pinter —que ha encontrado recientemente una nueva voz como integrante de la izquierda política británica; en los espectáculos místico-épicas de la obra reciente de Brook; en los cientos de compañías de todo el mundo que han llevado el teatro a las calles como una forma de carnaval / espectáculo / mimo / narración de

cuentos o historias... y muchos otros. El teatro del futuro deberá crecer de este vértice. No podemos anticipar lo que va a ocurrir, pero podemos, quizás, encontrar algunos criterios sobre los cuales podríamos basar este nuevo paradigma.

1. La última década de este siglo comienza con cambios en la situación política mundial de una envergadura no experimentada desde su primera década. Estos cambios tienen como factor común que comienzan con el postulado de que la gente corriente —más que los políticos profesionales— tienen una voz única, que debe ser oída en la cons-

Darío Fo y Franca Rame, en "Una pareja abierta".



trucción de un futuro que les afecta profundamente. Por primera vez, en décadas, se sienten nuevos aires soplando en la política mundial. El teatro debe, entonces, aprender a confrontar estos cambios. Debe encontrar maneras de expresar esta semilla de optimismo que está apareciendo recién sobre la tierra fresca. Hasta ahora ha actuado como la voz de la desesperanza y de la contra-cultura; ha sido el foro del debate intelectual, encontrando alternativas a la hipocresía burguesa y la oficiosidad burocrática - es decir, todos los males personales y públicos enumerados por Hamlet en su meditación sobre

el suicidio. Sin tratar de simplificar o banalizar, el teatro necesita ahora empezar a ser la voz de la esperanza y no tan sólo de la desesperanza.

2. Este cambio, en una perspectiva global, debe conllevar por sobretodo a una redefinición sobre la naturaleza del autoritarismo: los juicios que provienen *desde arriba* y definen la naturaleza de la vida humana y lo que es una *sociedad justa*. Esto debe ser cuestionado a todo nivel y llamada a auto-justificarse, no solamente como una acción refleja en contra del autoritarismo, sino porque las estructuras de poder convencionales han llegado a ser, cada vez más, incapaces de sostener y mantener contacto con lo que la gente realmente quiere y desea a un nivel intuitivo en sus propias vidas. El teatro, que se ha, hasta ahora, identificado con el sistema de poder existente o se ha expresado en total oposición a éste debe,

pues, redefinir su rol como parte fundamental en este cambio perceptual.

3. El cambio debe realizarse tanto a nivel de **forma** como de **contenido**. Lo que a mi juicio le ocurre al sistema de representación democrática es que a pesar de tener metas claras, aún tiene formas confusas de cómo hacer para alcanzar sus metas. El teatro debe, en consecuencia, encontrar una voz propia frente al problema de buscar nuevas formas de tomar y llevar a cabo las decisiones, ver realizadas necesidades no cumplidas anteriormente y buscar nuevos simbolismos para llegar a nuevas metas y canalizar nuevas aspiraciones, relacionando así las necesidades tanto del grupo como del individuo, buscando maneras de conectar entre el mundo espiritual interno, la imaginación y el mundo exterior, el de las realidades concretas. Es decir, nada menos que los problemas que aquejan a la esencia misma de la humanidad. Para lograr esto, debe investigar y presentar definiciones nuevas, distintas de las que ya ha hecho tradicionalmente en todas sus partes componentes: la importancia del texto, el rol del actor, la función del director, la noción de creatividad tanto colectiva como individual y, por sobretodo, la esencia de su que-hacer básico: su relación con el público. Todas las formas de teatro tradicionales perciben al público de la misma manera: un agente receptivo de las ideas que se presentan sobre el escenario. El teatro nuevo debe mirar más allá de los axiomas de Brecht sobre la responsabilidad del teatro como un vehículo válido para el proceso de concientización de la sociedad. Para dramaturgos, actores y directores, el público que llena un espacio teatral es representativo de la sociedad. Sin embargo, creo que debe ser visto como la voz no escuchada, un área no investigada aún por las teorías teatrales tradicionales.

4. Así como los novelistas, los cineastas, los artistas visuales y los músicos de hoy han empezado a trabajar en las implicancias de tipo práctico que han derivado de las ideas aportadas por la antropología estructural aplicadas a las teorías de la comunicación o a

la lingüística en sus propias disciplinas. El teatro debe hacer lo mismo. El concepto actual con que percibimos las formas de comunicación, hoy por hoy, ha cambiado completamente. Sabemos que el mensaje y la manera en que se es transmitido, están entrelazados de modo inextricable; que un texto existe como parte de un proceso dinámico entre el que *transmite* y el que *recibe*; que en cualquier postulado comunicativo existe una gran complejidad en las percepciones y que éstas están, además, sujetas a constantes modificaciones en términos del contexto en el cual el o los postulados son formulados y recibidos. Confrontando, pues, con esta verdadera revolución en el pensamiento, el teatro ha seguido viviendo en una especie de torre aislada, conservando así su forma básica; presentación de un texto en el escenario (en la luz), presentado a un público en silencio (en la oscuridad) –situación que no ha cambiado mucho en los dos últimos siglos. El teatro continúa trabajando dentro de los paradigmas del siglo 19. No es de extrañarse, entonces, que la televisión lo haya suplantado como foro natural donde presentar todo tipo de ideas, siendo el foco de entretención de la gran masa y un símbolo vital en las necesidades humanas para poder informarse sobre sí mismos y el mundo en que viven.

5. Creo que es una pérdida de tiempo tratar de contrastar la cualidades humanas inherentes a la experiencia teatral con la aparente trivialización de la humanidad que hace la mayoría de los medios audio-visuales; cualesquiera que sean sus debilidades de tipo estructural o ideológicas, estos medios son, sin embargo, formas infinitamente más vitales y poderosas para la definición y transmisión de los valores culturales. Se podría discutir que, a pesar de su actual diversidad y considerable energía, el teatro ha permanecido como dentro de un templo pequeño y de carácter elitista, en el cual grupos reducidos de las mismas gentes de siempre, hablan de las mismas cosas entre ellos mismos y de una manera que les es conocida. Por lo tanto, sería más positivo que se viera al teatro como

poseyendo cualidades que son esencialmente diferentes de las de los medios audio-visuales. El teatro, sabemos, puede lograr cosas que ni el cine ni la televisión pueden lograr y es en esta diferencia fundamental en la que debería concentrar toda su atención. La utopía en que mucha gente de teatro parece vivir es creer que el teatro podría ser un medio y una forma cultural que podría influenciar a tantas personas como la televisión. Pero, como toda utopía, ésta no es nada más que un sueño.

6. El teatro debe afrontar así una increíble paradoja: la televisión que –a pesar de que su propia tecnología la hace colocarse a una distancia remota de su auditorio– es capaz de entregar un sentido verdadero de participación y compenetración que es muy rara vez logrado en el escenario. El espectador aporta, por ejemplo, a la telenovela su propia experiencia en la vida real y sus fantasías sobre lo que pudiese ocurrirle de poder ser otra persona de la que es. La telenovela logra hacer esto a pesar del cúmulo de banalidades y personajes acartonados que contiene. Otro ejemplo: el programa de concursos, con canciones y premios, es tan popular en el mundo entero precisamente porque ofrece al auditorio –aunque de manera muy primitiva– la oportunidad de participar en los concursos, las preguntas, las respuestas, etc. Este tipo de programa simboliza y representa en la pantalla chica una versión en escala aumentada de lo que se puede llamar *el concurso de la vida*, en el cual el sueño de poseer una máquina lavadora, un stéreo o unas vacaciones en Miami aparece como una posibilidad real, aunque distante. En vez de respingar la nariz al mirar la frivolidad básica de situaciones como éstas, el teatro debería preguntarse por qué este terreno ha sido colonizado por la televisión y buscar formas de recuperarlo.

7. No hay un camino, sino muchos caminos.

8. El teatro debe utilizar las vías abiertas por el psicoanálisis –con lo cual no estaría haciendo más que seguir el trabajo inicial de Stanislavsky. Pero estas experiencias deberían

ser aplicadas a algo más que solamente al trabajo del actor. En el psicoanálisis, el analista habilita al paciente para que los cambios necesarios se produzcan en su persona recurriendo a un esfuerzo de concentración en la *comprensión y aceptación* de sus impulsos inconscientes. El material de trabajo proviene del paciente mismo –no del analista. Asimismo, el teatro necesita involucrarse con la psiquis individual y colectiva de su auditorio. En su formato tradicional, esto no está permitido –de hecho, se le niega completamente: el público debe llegar a sus propias conclusiones de los mensajes ocultos de la obra en el bar de la esquina o en el auto de regreso a casa. Los experimentos que se hicieron en los años 60 y 70 de usar al público como parte del espectáculo –particularmente notorio en el trabajo del grupo *The People Show* en Gran Bretaña– fueron un comienzo, pero sólo un balbuceo un poco torpe de tratar de guiar al auditorio por la nariz de una forma distinta.

9. La relación tradicional del teatro con su público –como un recipiente pasivo de ideas– está basado en un filosofía de autoritarismo benevolente; la imagen de la relación escenario-auditorio-público expresa este punto a la perfección: el dramaturgo es un Dios; el director, el sacerdote; los actores, los acólitos; el público, los fieles. Esta categorización le ha servido al teatro en su propósito por un largo tiempo, pero ha empezado a derrumbarse al confrontarse a la revolución de ideas que está ocurriendo afuera de sus muros. El teatro debe, pues, examinar de manera radical su forma y métodos de presentación. La cualidad que lo hace único entre las artes expresivas –el de permitir confrontaciones a variados niveles entre personas que comparten un mismo espacio por un tiempo– debe ser explorada y desarrollada de nuevas maneras, de forma de poder reflejar los cambios en la sociedad de la cual el teatro forma parte.

10. Una manera en que se puede comenzar este proceso es a través de la expansión y desarrollo de los caminos abiertos por Brecht



Peter Brook en un homenaje a Grotowski, Italia 1989.
Foto: María de la Luz Hurtado.

que experimentaban con la relación entre realidad e ilusión, y la necesidad de usar la conciencia del público como la de un socio igualitario en la experiencia teatral. Algunas formas de *teatro comunitario* en Europa han empezado ya a hacer esto mismo. Sobre la base de que las gentes viven en comunidades y poseen siempre una historia propia y sus propios cuentos, que conllevan una *sabiduría popular*, además de mitos, leyendas, humor, idiomas que le son propios, etc., se ha logrado crear un trabajo teatral cuyo material es usado por un grupo de actores que han creído importante utilizar esta característica que le es intrínseca a cualquier comunidad humana.

11. Para que el teatro pueda aproximarse a algo nuevo, necesita mirar las cosas desde otro punto de vista: el del principio de la creatividad de carácter *universal*. El teatro es una profesión reservada para actores, dramaturgos, directores y técnicos en la materia pero, conjuntamente con otras profesiones que ya lo han hecho, debería comenzar un

proceso de redefinición de lo que llama *profesionalismo*. La gente de teatro son tanto artesanos como artistas y si desean tomar en serio el rol de portavoces de la comunidad a la cual pertenecen, deben considerar maneras en que sus talentos puedan servir a este propósito y ayudarles en el proceso que los llevará a poder dilucidar los conflictos, esperanzas, miedos y aspiraciones que allí se presentan.

12. Si el público es considerado una *fuerza creativa* –tanto individual como colectiva– necesita entonces estar involucrado *directamente* en el trabajo teatral. Y hay muchas maneras de lograr esto. La más extrema, siendo la forma en que el público *escribe* la obra y juega un rol tan importante como el de los actores en su presentación –una forma inventada y desarrollada por una compañía teatral británica llamada *Word and Action* (Palabra y Acción). Esta forma, llamada *instant theatre*, exige de parte de los actores de técnicas muy diferentes– parecidas a las descritas por Brook cuando habla del teatro *rough* e *immediate*, pero llevadas a puntos muchos más extremos de los cuales él propone. Estas técnicas pueden ser aprendidas o adquiridas por el actor; el proceso de aprendizaje le significará un re-evaluación fundamental de su propio rol pero, sobretodo, de la función protagónica de su propio ego.

13. Otra técnica de participación del público es –nuevamente– una extensión del trabajo de Brecht. La idea del *Living Newspaper*, que fue presentada en los EEUU en los años 30, estaba basada en la exigencia de Brecht de hacer del teatro un lugar en el cual las ideas fueran tan importantes como las emociones y donde los *hoy* y los *mañanas* fueran más importantes que los *ayer*. Las posibilidades de extensión de esta idea, en particular, son infinitas y se extienden a una forma teatral donde los actores pueden hacer uso de sus técnicas y talentos para representar asuntos de carácter inmediato y luego poder extenderlos de manera tal que el desarrollo de la presentación involucre al público. Al poder usar estas técnicas teatrales, el teatro servirá

como un foro representativo de un microcosmos de la sociedad donde ésta puede expresar y entender sus problemas lográndose, así, un debate y un argumento de carácter mucho más vital que el que se puede lograr en las instituciones de carácter público que se han atribuido este espacio como parte de su quehacer diario.

El teatro ha ignorado, en gran medida, esta habilidad especialísima que posee para mostrar y expresar ideas que concurren en las conversaciones diarias, en los parques, esquinas, hogares, universidades, etc. Formas pre-concebidas como lo son el teatro político, social, el cabaret satírico, por muy inteligentemente mostrado y entretenidos que sean, no son un sustituto de la excitante capacidad potencial de una forma teatral que debería cambiar día a día, de acuerdo a las características de su auditorio. De nuevo, un trabajo así necesita forzosamente de nuevas técnicas y talentos desarrollados por los actores e, insisto, éstas pueden ser aprendidas o adquiridas. Es lo que llamamos *theatre at risk* o teatro del riesgo. Y, como se sabe, si el teatro no está dispuesto a correr riesgos...

14. El teatro brechtiano fue *didáctico*; el de Stanislavsky, *psicológico*. Ambos conceptos, sin embargo, están sufriendo una revisión total y radical en el mundo nuevo de las ideas. La relación entre el que enseña y el que aprende no tiene ya un carácter simplista y el conocimiento adquirido tiende a ser visto como algo de carácter más bien relativo que absoluto. La psicología post-freudiana ha absorbido los caminos señalados por el estructuralismo en cuanto a su modelo de funcionamiento para el organismo humano; los nuevos modelos en comunicación nos han mostrado que la introspección pura tiene limitaciones profundas —en cuanto a no ser un estímulo para el crecimiento y la salud— y que las percepciones de un individuo o de una sociedad son simplemente maneras diferentes de ver la misma cosa. Nuestra propia noción de lo que el hombre es ha cambiado de un concepto de tipo estático a uno de flujo permanente; y estos desarrollos en las cien-

cias humanas han crecido en forma paralela con los conceptos, igualmente fundamentales y radicales, de las ciencias naturales y de la física que tratan del comportamiento de la materia básica del universo. El teatro nuevo debe absorber estas ideas y re-evaluar a sus maestros.

15. Esta re-evaluación no implica necesariamente que el hecho de que actores presenten un texto escrito a un grupo de gentes en un auditorio esté obsoleto. Necesitamos presentar y re-presentar las obras que han perdurado, tanto de un pasado reciente como distante. Es en este contexto —de un modelo nuevo de hombre y sociedad— que el encuentro con una voz nueva en el teatro del futuro debe desarrollarse. Los actores deben aprender a pensar de forma multilateral, sacando nuevas ideas del mundo que les rodea, como asimismo de otras disciplinas. La única y sola responsabilidad de un actor es la de ser capaz de amalgamar las percepciones de su sociedad —porque es parte integral de ella. Para lograr hacer esto, debe salir del ámbito del estudio o del proscenio (todavía las formas predominantes) y ver a su disciplina artística como parte de un todo mucho más amplio. Podrá, así, asimilar uno de los pensamientos claves del siglo 20, el de que toda actividad humana es parte de una *gestalt*. El arma fundamental del actor, para lograr este propósito, es poseer una imaginación entrenada, cultivada, y estar asimismo consciente del privilegio, de por sí inestimable, de poder trabajar de manera profesional con uno de los dones más grandes que tiene la humanidad: la capacidad de pensar y sentir, más allá de su experiencia inmediata y de ser capaz, por lo tanto, de proyectarse en otras posibilidades, otros mundos, otras formas de ser. Debe refutar de la manera más categórica el término de *ganado*, usado por Alfred Hitchcock al referirse a los actores, y sustituirlo por el de una imagen alternativa de sí mismo: él es la levadura sin la cual el pan no lograría crecer.

16. Esta es la tarea del teatro nuevo. Si no la asume, morirá —y con justa razón. •