

Tradición teatral

Javier Daulte

La arbitrariedad de la tradición

Cuando volaba de Barcelona a Madrid con ocasión de officiar de jurado del Premio Calderón de la Barca junto a Toni Casares, éste me propuso redactar un trabajo donde expusiera mis ideas acerca de la tradición del teatro en Barcelona, tema del que sin duda sé menos que nada. Es por eso que este trabajo es más el despliegue de un prejuicio (o de una multitud de ellos) que ninguna otra cosa.

De una u otra manera, desde que somos niños oímos mencionar la palabra *tradición* sin entender mucho de qué se habla, porque, claro, la tradición es algo que sólo puede comprenderse con el paso del tiempo, y en un niño el paso del tiempo es algo que contradice su naturaleza porque invariablemente tiende a convertirlo en adulto. Ver en las calurosas Navidades del hemisferio Sur el árbol adornado con incomprensibles copos de nieve es algo que repugna a la razón. Más tarde se descubre que se trata de una *tradición europea*. Es decir, que la tradición da lugar al absurdo. La tradición olvida la lógica, desdibuja los orígenes y se presenta al modo de un emblema.

Las tradiciones se advierten de manera más patente para el *otro* que para el *uno*. De hecho, si bien nunca me había inquietado el tema de la tradición teatral viviendo en Buenos Aires, sí me llamó la atención cuando estuve por primera vez en Londres. Y hasta donde llega mi experiencia, creo que el tema de la tradición teatral es algo que sólo puede apreciarse yendo al teatro en esa ciudad. Y no es porque alguna vez yo haya

pasado una larga temporada viviendo o trabajando allí, ni por haber estudiado alguna vez algo de la tradición dramática inglesa. Pero basta con ir a ver una representación en esa ciudad para apreciar gran cantidad de hechos muy singulares. ¿Qué es lo primero que hace el espectador inglés al llegar al teatro? Pues va al bar a pedir al camarero que le tome nota de la copa que beberá en el entreacto. Luego, nosotros vamos y nos acomodamos en nuestra butaca y no es extraño que la persona que se sienta a nuestro lado nos dé charla, nos pregunte de dónde somos y una cantidad de cosas por completo inverosímiles tratándose de ingleses. Es como si el rito social de ir al teatro los obligase a ejercer un rol que se activa exclusivamente para la ocasión. ¿Qué otra cosa advierte uno en el teatro londinense? Las obras son (en su gran mayoría) inglesas. Sacando apresuradas conclusiones, podemos decir que para los ingleses el teatro es un hecho local y social. Por otro lado, nadie ignora que el teatro inglés es, en un altísimo porcentaje, de carácter comercial. Es decir, que el hecho teatral en Inglaterra es local, social y comercial. La gente no va al teatro a hacerse culta, sino a pasárselo bien. ¿Y por qué? Pues porque habiendo una tradición tan fuerte de ir al teatro no se preguntan el por qué ni el para qué del teatro, del mismo modo que en Argentina se sigue decorando el árbol de Navidad con copos de nieve a cuarenta grados a la sombra sin que nadie entre en grandes contradicciones por eso. Es decir, que la tradición no explica nada. La tradición sostiene de manera arbitraria una afirmación. La tradición es aseverativa. La tradición es artífice de una extraña y rotunda convicción.

Soy argentino y en Argentina la pregunta por la tradición es casi ociosa. Las tradiciones en América son inventos demasiado novedosos y podemos rastrear sus orígenes con demasiada facilidad. ¿Se puede llamar tradicionales a aquellos gestos de cuyo origen somos conscientes? Temo que no. ¿Por qué los japoneses hacen una reverencia ante cualquier cosa que se les cruce en el camino? No me cuesta imaginar que pocos japoneses lo saben y sin embargo ninguno deja de hacerlo unas setecientas veces al día. Hay que estar holgadamente enterado para

saber por qué una sociedad repite determinados gestos de manera automática. Pero no hace falta haber estudiado en ningún lado para practicar dicha repetición (hablo de gestos tan cotidianos como estrecharnos la mano o darnos un beso al saludarnos). Algún día olvidaremos que fue el imperio estadounidense, con su insaciable sed de insaciables consumidores, el que nos indujo a comprar inmensas cajas de palomitas antes de entrar al cine. Cuando llegue ese día, el acto de ir al cine estará indisolublemente unido al hecho de comer palomitas y sin ellas difícilmente entenderemos la película en cuestión por el simple hecho de que no estaremos a gusto. Del mismo modo, podemos pensar que quizá los ingleses consideran el teatro un excelente marco para tomar una copa con amigos en mitad de la representación. Las tradiciones son así, arbitrarias por definición. Y en su arbitrariedad podemos detectarlas. Redescubrir su lógica puede ser muy sano, pero nos dejaríamos todos los rituales; y temo que sin rituales la vida debe resultar casi insoportable y, por descontado, el teatro (que en definitiva no es más que una extensísima ecuación de rituales) nunca hubiera encontrado ocasión para existir.

Barcelona

Cuando llegué a Barcelona por primera vez fue en el año 99. Lo hice en calidad de turista. De hecho, mi viaje a Europa tenía como único destino Madrid, donde uno de mis textos más jóvenes tendría su lectura dramatizada en la Casa de América. Pero los argentinos no podemos desaprovechar el hecho de cruzar el océano y, por tanto, la ocasión era propicia para volver a visitar Londres y París, y conocer por primera vez la mentadísima Barcelona. De modo que planeé estar en esta ciudad durante cinco días. Era invierno. La habitación que alquilé en el Barrio Gótico tenía la temperatura promedio de un iglú. Los yonquis me parecían aterradores y el catalán, incomprensible. Aun así, la ciudad y sus habitantes comenzaron a seducirme de modo irresistible.

El único teatro catalán del que yo tenía noticias en aquel entonces era el legendario Lliure. Sin vacilar me aventuré a asistir a una función. Se trataba de *Esperando a Godot*, dirigida por Lluís Pasqual. Dado que el texto me lo sé prácticamente de memoria, no dudé que la oportunidad era inmejorable. El obstáculo de la lengua no me impediría disfrutar de la función, si ésta tenía algo para ser disfrutado. Mi asiento estaba ubicado arriba, en el balcón que años más tarde me resultara tan familiar cuando montáramos con Gabriela Izcovich *Intimidad* en esa misma sala. El espectáculo me pareció fascinante. Creí haber visto el mejor *Godot* de mi vida. Aún hoy estoy convencido de eso.

También recuerdo que con ocasión de ese viaje me puse en contacto con alguna gente amiga de Gabriela Izcovich, quien ya por entonces sufría de un enfermizo enamoramiento de la capital catalana. Había venido en un par de ocasiones y no dudó, dada su habitual generosidad, en darme el teléfono de unos cuantos amigos suyos para que yo contactara con ellos durante mi breve estancia. Conocí a Pepe Far, a Marta Galán, a Carles Batlle, a Lina Lambert. A Toni Casares no tuve oportunidad de conocerlo entonces, pero no creo que sea éste el lugar de relatar el gracioso (casi patético) desencuentro que tuvimos y que Toni se afana en no recordar. A lo que voy es que con alguno de los mencionados más arriba tuve una conversación acerca del espectáculo que había visto y el comentario que me llamó la atención es el de que Pasqual se había limitado a escenificar lo que Beckett había escrito, como si eso fuese un defecto del trabajo del director. Reproduzco a grandes rasgos el diálogo que mantuvimos.

—Pero la obra se comprende perfectamente y el público disfrutaba muchísimo. Evidentemente, Pasqual supo recuperar el enorme humor que la pieza tiene y no hizo hincapié en su contenido existencial, que ya está dado por la situación base —me creía muy inteligente por entonces y no temía exponer mis opiniones a quien las quisiese disfrutar.

—Pero su puesta en escena no es la gran cosa —me refutaban. Claro

que yo no tenía idea de cuál era el parámetro de la *gran cosa* en el teatro local.

—¿Y por qué debería serlo? —la pregunta era casi retórica. Yo estaba decididamente (sigo estándolo) en contra del viejo concepto esteticista de «puesta en escena», pero no podía esperar que nadie estuviese al tanto de eso.

—Quiero decir que no es para tanto entusiasmo —*touché*. Me estaban diciendo a las claras que mi entusiasmo era despreciable. No me amilané.

—Bueno, además hay excelentes actuaciones.

—¿Y qué quieres? Si ha convocado a excelentes actores. Con esos actores no hay duda que la actuación estará bien. Son los mejores actores de Catalunya.

—Pero la sala estaba llena —insistía yo— y la gente se lo pasó muy bien —me sentía bastante ridículo defendiendo ante gente a la que apenas conocía un espectáculo que no me comprometía más que como espectador.

—Bah, a la gente le gusta cualquier cosa —con esa respuesta la conversación sobre *Esperando a Godot* se daba por terminada.¹

En definitiva, al teatro no debemos ir a pasarlo bien; o al menos ésa era la conclusión a la que podía llegar tras la conversación transcrita más arriba. ¿A qué se va entonces? *A comprobar si lo hacen bien*. ¿Con qué parámetros? Supongo que con unos parámetros tan arbitrarios como más arriba dije de toda tradición. Son reglas de juego cuyo origen desconocemos, pero que operan de manera inexorable. Mi desconocimiento de esos parámetros es lo que sin duda me dejó tan en ascuas durante el desarrollo de aquella charla.

Todos sabemos que Barcelona fue protagonista y artífice de una serie de fenómenos teatrales/culturales que aún tienen nombre propio: Els Joglars, Els Comediants, La Fura del Baus, por citar sólo algunos de los más sonados. Una poderosa vanguardia confirió extraordinario



vigor al lenguaje escénico en estas latitudes, hasta tal punto que trascendió mucho más allá de sus fronteras (de hecho, hay grupos en todas partes del mundo copiando la concepción estética y dinámica de La Fura, por ejemplo). Esa vanguardia hizo llegar un aspecto importantísimo del teatro catalán a todas partes.

Pero los movimientos vanguardistas están en crisis desde hace años. Eso lo sabe cualquiera. Aquí y en cualquier parte del mundo. Por tanto, si una identidad teatral está definida por una etapa rupturista del teatro, es natural que el marco de referencia (horizonte de pensamiento, opinión y prejuicio) esté orientado dentro de los márgenes de ese concepto rupturista. En resumidas cuentas, desde ese marco de referencia se supone que el trabajo de puesta en escena tiene que ser necesariamente (arbitrariamente) superador del hecho textual y el hecho actoral.

Si uno revisa la cartelera teatral barcelonesa de las últimas tres temporadas, advertirá rápidamente la escasez de autores locales en la misma. Supongo que un noventa por ciento de los estrenos son de autores extranjeros. Sin ir más lejos, en esta temporada, el Romea, la sala tradicional de Barcelona por excelencia, donde tengo el privilegio de estrenar dentro de unas 48 horas (!), creo que cuenta con un solo título de autor catalán, y se trata de una novela adaptada. Esta búsqueda de la excelencia del teatro al otro lado de la frontera era algo que recuerdo que sucedía en Argentina hasta hace unos diez años o algo así. Invariablemente se estaba a la espera de la última obra de Pinter, de Albee, o de la milagrosa resurrección de Bertolt Brecht.

Como en Argentina en aquel entonces, creo que todavía hoy en Barcelona existe una atracción fatal por el teatro consagrado, clásico o moderno, y no parece que el repertorio local tenga el privilegio de entrar en esas categorías. Y por otro lado (y como decía antes) se espera del director la originalidad que no puede encontrarse ni en el texto ni en la actuación. En resumidas cuentas, creo que, por tradición (van-

guardista), en Barcelona el teatro es el arte del director. Es decir, que de donde se espera que llegue la gran sorpresa (si es que debiera llegar) es de la mano del puestista. El lugar del actor está, en cambio, completamente cristalizado. El actor puede ser bueno, malo, mediocre o lo que sea, pero no se considera que el suyo sea un arte. Quiero decir que nadie espera que el arte del intérprete pueda cambiar en nada el teatro. El actor es apenas un instrumento. Supongo que esto es, entre otras cosas, porque ha tenido que ceder su posición de divo al director.

Debilidad portuaria

Barcelona es un puerto. Es decir, su identidad está teñida de la esporádica visita del extranjero. Esto es un rasgo de toda ciudad portuaria. Buenos Aires es también un puerto y sufre de la misma debilidad. Y por momentos renegamos de ella y queremos parecernos a nosotros mismos. Pero allá nosotros mismos somos extranjeros: todos nuestros abuelos o bisabuelos llegaron en un barco. La cosa se complica en seguida. Quizá los porteños estamos condenados a encontrar nuestra identidad en la de otros, nuestras tradiciones en las de otros. A veces creemos que eso es admiración, otras que es falta de convicción, y vacilamos entre la humildad que apaña la primera de las tendencias y el desorientado fundamentalismo que deriva a veces de la segunda.

Continúo viniendo a menudo a Barcelona. El mejor teatro que vi aquí es de autor extranjero. Y cuando he visto un espléndido texto local (*Plou a Barcelona* de Pau Miró, por ejemplo), su excelencia era elogiada a través de comparaciones con el teatro foráneo (un «Pinter catalán» y cosas por el estilo). No creo que esto pase en Londres. No me imagino a ningún crítico inglés valorando una pieza inglesa por comparación con una portorriqueña, argentina o belga. Obviamente, ellos son su propio referente y no necesitan buscarlo en ningún otro lugar que no sea el West End.

Supongo que todos querríamos (a la hora de hacer teatro) que nos comparasen con los grandes ingleses o los inefables alemanes. Quizá nuestra mayor ambición sea hacer un teatro homologable al de esos pueblos. Ese deseo no es tan infantil como parece. En realidad lo que queremos, ese anhelo tan difícil de definir pero tan palpable, es tener una tradición, es decir, un marco de contención social y cultural de una potencia tal que nos otorgue la rotunda convicción de que nuestro teatro es el único válido. Con eso alcanzaría para zanjar cualquier inseguridad y así cancelar cualquier pregunta de las tantas que derivan de este trabajo. Nuestro teatro en ese caso se convertiría en el único posible, porque sería el único que entenderíamos. El teatro extranjero es para los ingleses una curiosidad, a veces exótica, a veces entretenida, lo que fuere; pero saben que lo que *para ellos es teatro* sólo podrán encontrarlo en el teatro inglés. Y el teatro inglés, valga la redundancia, sólo se hace en Inglaterra.

Para los que no tenemos la suerte de contar con semejante convicción siempre habrá algo mejor al otro lado de la frontera. Pareciera que ese afán no tiene remedio. Tal vez hasta sea constitutivo del sujeto deseador que somos. En tal caso, ¿se puede llamar tradición al hábito de adoptar tradiciones ajenas? Quizá para un argentino la pregunta está condenada a responderse afirmativamente. Europa es la creadora de los grandes mitos y también de las grandes tradiciones. Así es al menos como se ve de lejos. Pero creo haber comprendido ya que decir «teatro europeo» en Europa no quiere decir nada. Como ocurre siempre, de cerca las cosas se vuelven terriblemente confusas y tanto más interesantes.

Barcelona, 15 de enero de 2005

¹ Este diálogo es, por supuesto, parcial y de redacción tendenciosa, pero creo que sirve para lo que sigue.