

Davide Carnevali

## El compromiso de la forma

Cultura i compromís, Pausa 36 (2014)

El dramaturg Davide Carnevali reflexiona sobre els motius que han provocat la fractura existent entre el teatre i el teixit social, una fractura que fa que la major part del públic potencial percebi el teatre com una activitat excloent i elitista. A partir de l'anàlisi de la situació, l'autor apunta algunes mesures que podrien ajudar a millorar-la.

Ya que carezco de perspectiva histórica, no cuento con el conocimiento adecuado para desarrollar con la profundidad necesaria una reflexión sobre la sociedad catalana y su relación con la cultura teatral. Sin embargo, tengo la impresión de que aquí está pasando algo parecido a lo que ocurre en otras sociedades, en otros países, por ejemplo el país en que he nacido y sobre el cual sí puedo presumir de tener algo de perspectiva. La opinión que voy a expresar es el resultado de esta impresión; será, pues, una opinión parcial y cuestionable. Pero, ¿qué opinión, al fin y al cabo, no lo es?

Creo que el problema más inminente que tiene que resolver el teatro es el del público. La búsqueda de público, el mantenimiento del interés del público, el estímulo a la participación pública. Por supuesto, las salas no están vacías; y también en este período de crisis hay teatros que, arreglándosela de una manera u otra, consiguen mantener alta la ocupación. Sin embargo, somos conscientes de que buena parte del público que va al teatro es gente de teatro. Y otra parte son sus amigos y familiares. Y otra parte son personas que van al teatro regularmente, a veces por pasión, a veces por tradición, o por una cuestión de estatus social. Solo una parte del público que acude a las salas, son «ciudadanos corrientes». Las primeras categorías están compuestas por personas que, en un teatro, se sienten cómodas. Se sienten cómodas porque más o menos saben lo que van a ver y lo que les espera; y en algunos casos van al teatro precisamente para sentirse cómodas, seguras. Ninguna de estas categorías, acudiendo al teatro, se sorprende mucho; ni el teatro tiene mucha capacidad para cambiar la vida de estas personas.

Pero, ¿y el resto de la gente? La gente normal, los «ciudadanos corrientes», quiero decir; la gente que no va al teatro por trabajo o por costumbre. Esta es la categoría que me interesa; precisamente porque está formada por la que, numéricamente, es la gran mayoría de los ciudadanos<sup>[1]</sup>; y, sobre todo, porque estas son las personas que podrían ir al teatro y en cambio no van, o van muy poco. Estas son las personas para las cuales el teatro podría ser una opción para pasar una velada y, en cambio, no lo es; las personas que el teatro debería atraer y sorprender. ¿Por qué estas personas tienen tan poco que ver con el teatro y prefieren otras formas de entretenimiento cultural como la música en vivo, el cine, la radio y, por supuesto, la televisión o internet? ¿Cómo hacer que estas personas vayan al teatro?

Probablemente el problema más grande del sistema teatral hoy en día, tanto en Cataluña como en otros países, es una fractura enorme entre teatro y tejido social. El teatro no se percibe como un componente que forma parte de la actividad cotidiana; no está entre las primeras opciones consideradas por el consumidor cultural en el momento en que este se pregunta: «¿qué voy a hacer esta noche?»; sigue teniendo *en el imaginario corriente* un carácter elitista, tanto en lo que se refiere a la propuesta artística como en la política de precios, la que tiende a crear «cláusulas de barrera» intelectuales y económicas. Además, siempre en el imaginario común, genera poco debate o el debate que genera difícilmente se inscribe en la actualidad del discurso sociopolítico. Por supuesto, existe un problema de tradición: en Alemania, Francia o Gran Bretaña, pero también en Argentina, Polonia o Estonia, para poner ejemplos de países menos económicamente desarrollados, el teatro se percibe mayormente como un componente de la vida social. Aquí mucho menos. Ahora bien: si el público no va al teatro, el teatro deja de ser un servicio público. Lo cual genera dos preguntas: ¿para qué y a quién sirve un teatro público?; y sobre todo: ¿para qué y a quién sirve subvencionar los teatros con dinero público? Para invalidar estas dos preguntas, la única solución es conseguir que los ciudadanos consideren normal utilizar un servicio público (o semipúblico, o privado) como es el servicio teatral, al igual que otros servicios como el de transporte, o el servicio sanitario. Por supuesto, muchos pensarán que, en época de crisis, es más urgente destinar el dinero público al servicio sanitario que al servicio teatral. Esto es verdad solo en parte: si la gente no va al teatro, estoy de acuerdo con que este dinero sería malgastado. Pero el problema no es tanto la cantidad de dinero que se destina a la cultura, sino la manera como se destina este dinero. No tenemos que olvidar que esta crisis no es solo una crisis económica, sino también cultural; lo que está en crisis es también un modelo de comportamiento social. No basta con cambiar la política de subvenciones a un servicio, si esta no se radica antes dentro de una nueva visión del concepto mismo de servicio. Es imprescindible impulsar un sistema de pensamiento diferente, que conciba la oferta cultural como componente esencial de la formación cívica del individuo.

A esto debería destinarse, ahora mismo, el dinero público: a crear público, a recoser la fractura entre teatro y sociedad.

La culpa de esta ruptura se encuentra un poco por todas partes: por ejemplo, en la falta de interés de las instituciones por crear espectadores potenciales ya durante los primeros años de escolarización; en la escasa inversión en la educación y la enseñanza de los lenguajes teatrales; en el cada vez más reducido espacio que los medios de comunicación conceden a la crítica teatral y en la marginación del teatro a la sección cultura, cuando muchas veces podría contribuir perfectamente a alimentar el debate en el apartado de políticas o sociedad (algo sencillo pero que ayudaría radicalmente a cambiar la percepción que la sociedad tiene del teatro); y, aunque haya más, por supuesto, depende de la calidad del teatro que gestores y creadores proponen.

Muchos dirán que el precio de las entradas es un factor relevante. El componente económico es esencial en cualquier tipo de actividad humana, también en la cultural: una cosa es decir que la propuesta estética no debe depender de la situación económica, y otra, muy diferente y menos sensata, es decir que no debe ser tomada en cuenta. El hecho de que los precios de las entradas son a menudo *percibidos como* demasiado altos en relación con el producto que se ofrece definitivamente afecta a la presencia de público. Personalmente, tengo la impresión de que no pocas veces el público paga un precio de la entrada relativamente alto y sale de la sala poco satisfecho con lo que ha comprado. Por ese motivo, muy banalmente, no volverá a comprar no solo aquel producto, sino, peor aún, *aquel tipo* de producto, ni se lo recomendará a amigos, ni le hará buena publicidad. Con esto no quiero decir que el teatro sea, por naturaleza, como cualquier otro bien de consumo; pero se convierte en ello cuando el sistema de referencia en que se coloca es el sistema económico (y casi todo el teatro tiene al menos un pie en este sistema). Ni, por el contrario, estoy diciendo que el teatro tenga que ser gratis, o que los precios deban ser estandarizados: algunos espectáculos con un precio de entrada alto valen ese precio y a veces incluso más. Pero la verdad es que demasiadas veces he tenido la sensación de que lo que había visto no valía el precio de la entrada; y creo que esta misma impresión la haya tenido gran parte de la gente que acudía a aquellos espectáculos. Una experiencia de este tipo hará que sea bastante probable que estas personas, si han de decidir cómo gastarse el dinero que destinan a su actividad cultural personal, la vez siguiente se lo gasten de otra manera.

El tema económico incide tanto en el consumo como en la producción; pero hasta cierto punto. Es cierto, por ejemplo, que ahí donde se reduce la inversión de dinero público, se reduce la capacidad productiva de las salas; y que ahí donde se reduce la capacidad adquisitiva del consumidor, se reduce el gasto del consumidor en cultura. Pero esto no explicaría, entonces, cómo ha sido posible que el boom del teatro argentino se produjese precisamente después de la crisis de 2001. O cómo, por ejemplo, en los años sesenta y setenta, bajo un sistema comunista que aniquilaba el poder adquisitivo de sus ciudadanos, el teatro polaco se estableciera como elemento sólido de cohesión social, a la vez que se imponía como ejemplo universal de excelencia artística. Quizás en esos casos entre en juego un factor psicológico importante que suplanta el económico: lo de ir al teatro como acción que reivindicaría una normalidad; la normalidad del consumo cultural pero sobre todo la normalidad de una acción corriente de resistencia a lo banal y a lo cotidiano; prefiriendo el teatro al cine o a la televisión por su carácter más social, por la mayor carga crítica y quizás por la menor implicación en la estética mediática tan próxima al culto del poder. Y aquí volvemos a la contemporaneidad de nuestro país: ¿qué debería ofrecer el teatro a la sociedad para dejar de ser un reducto marginal e imponerse como elemento de cohesión social?

Los creadores tienen una gran responsabilidad. La responsabilidad de proponer creaciones de buena calidad e interesantes para el público. El problema del interés del público —vuélvase a la estadística de la nota a pie de página— es crucial; pero si limitamos la noción de «interés» a lo que se ajusta a los gustos del público, entonces tenemos un problema. Un teatro que ofrece al público lo que el público se espera, o lo que el público ya está acostumbrado a ver por otras partes (en el cine, o en la televisión, sobre todo), no es un teatro interesante; será, más bien, un teatro reconfortante. Espejo de una sociedad que quiere mirarse a sí misma solo para verse tan bella como se cree, un poco como la madrastra de Blancanieves cuando se mira en el espejo. Hasta que el espejo no hable y diga algo diferente de lo que uno se espera que diga, la sociedad se complacerá consigo misma y la historia no evolucionará. Para ser interesante, el teatro tiene que decir algo diferente; y el concepto de «interés» debe extenderse no a lo que al público le plazca, sino a lo que al público pueda ser útil. Por supuesto, nadie dice que este «ser útil» socavará el «ser entretenido»: no hay en absoluto ninguna razón por la que deberíamos pensar que lo interesante sea aburrido, o que el teatro de entretenimiento —que tiene todo el derecho de seguir existiendo— tenga que excluir automáticamente lo interesante. La historia del teatro ha demostrado ampliamente que no cabe duda de que es perfectamente posible hacer un teatro a la vez útil e entretenido, interesante y apto a todo tipo de público. Ahora bien, el teatro tiene que hablar de argumentos interesantes; pero esto lo pueden hacer también el cine, la televisión, las novelas, los periódicos o los blogs; y lo pueden hacer mucho más fácilmente y mucho más rápidamente que el teatro. ¿Por qué, entonces, utilizar el medio teatral?

La del espejo es quizás una metáfora pobre y usada hasta la saciedad, pero nos recuerda una cosa: que lo interesante no es solo un problema de contenidos, sino también de forma, la forma en que una imagen de la realidad se manifiesta ante el espectador. Los creadores tienen cierta responsabilidad por lo que dicen, pero, sobre todo, la tienen por *cómo* lo dicen: tienen la responsabilidad de la imagen que reflejan de una sociedad; tienen, pues, un compromiso con la forma. Personalmente, creo que la primera cuestión que debería plantearse un creador de teatro cuando empieza a trabajar debería ser: ¿por qué voy a hablar de esto *de esta manera*? Es decir: ¿por qué utilizo el teatro para hablar de esto? ¿Por qué quiero que un grupo de personas salga de casa y converja en un punto de la

ciudad para asistir a una función? ¿Por qué, si quiero comunicar con ellos, en lugar de escribir teatro, no escribo un artículo, un ensayo, un poema, una novela, un cuento? ¿Por qué no hago una película, un programa para la televisión, para la radio, que llegarían con mucho menos esfuerzo a cada casa, sin incomodar a tanta gente? O mejor aún: ¿por qué no les escribo una carta a todas esas personas que me gustaría que fueran al teatro y se la envío? Sería mucho más sencillo y económico. Si un creador decide utilizar el teatro como medio, deberá haber una razón fuerte para esta elección. Por el contrario, la comunicación supondría un gasto de energía y de dinero (también público) innecesario, ya que el teatro es totalmente antieconómico y, por lo que se refiere a lo de transmitir información, ya hace años que perdió la batalla contra el cine y la televisión, y ahora la está perdiendo contra internet. Desde el punto de vista de la pura transmisión del contenido, el teatro, como medio de comunicación, es económicamente todo un fracaso.

Pero no lo es, desde luego, por la forma a través de la cual el contenido pasa.

El teatro tiene íntimamente un gran poder, la capacidad de hacer convivir en directo ante el espectador la imagen de la realidad y la manifestación física de la realidad. Ningún otro arte, ningún otro medio de comunicación, puede hacerlo. Nada como el teatro es capaz de poner de relieve el contraste que existe entre el verbo y el cuerpo, entre nominación y aparición de la realidad, entre el discurso sobre la vida y la vida misma. Por eso, nada como el teatro puede subrayar la artificialidad de la relación que existe entre el lenguaje y el mundo. Ni nada como el teatro puede desenmascarar esta artificialidad. Nada como el teatro puede permitir reflexionar sobre el hecho de que, aunque la realidad se represente de un modo determinado, no significa que esta manera sea la realidad. Será, a lo sumo, su representación. El teatro que se olvida de este poder es un teatro más frágil y «menos teatral». El teatro que se conforma con *representar* la realidad a través de la construcción de un mundo ideal poblado de personajes ideales (aunque la inspiración provenga de la realidad) que cumplen acciones ideales es un teatro que propone una idea de historia que ya conocemos, un conjunto de acontecimientos organizados, con un principio y un fin. Poco importa si el final será feliz o trágico, esperado o inesperado; el final llegará, y con eso una conclusión que no reconfortará: las historias se acaban, tienen un punto final, y los espectadores siempre sobrevivimos a los finales. Es este «sobrevivir a» que no reconforta, este «mirar desde la distancia». Pero la realidad no tiene en sí la forma de historia; no está hecha de cadenas ordenadas de acontecimientos que muestran un desarrollo lógico; ni es posible mirarla desde la distancia. La realidad es un vivir permanente; no un permanente «sobrevivir a». Y sobre todo, la realidad no encuentra siempre y sistemáticamente puntos finales; sino que es un constante «abrirse» al pasado y al futuro. El teatro que no se plantea este problema no habla de la realidad, sino de *una idea* de la realidad, o mejor, de *una realidad ideal*. La distancia entre escena y espectador que el «sistema de la representación» genera no hace otra cosa que mantener la distancia entre el individuo y la realidad que el sistema cultural (a saber, político-social) en que vivimos genera, salvaguarda y promociona. Una distancia que a menudo se convierte en un «no implicarse» en la realidad. Cada sistema de representación es ante todo un sistema interpretativo: acostumbrándonos a una determinada manera de representar la realidad, nos acostumbramos a interpretar la realidad de aquella manera. Y a no implicarnos en la realidad, sino a mirarla constantemente desde la distancia. Así pues, para proponer miradas alternativas sobre la realidad, hay que buscar el modo para que el individuo salga del sistema interpretativo al que está acostumbrado. Para conseguirlo, hay que presentar la deformación de este sistema en el propio lenguaje que el sistema adopta, es decir, en nuestro caso, en el mismo lenguaje teatral. Esto es posible solo allí donde, con el lenguaje, actúa una crítica del lenguaje; allí donde, además de una imagen, actúa la crítica sobre la construcción de esta imagen. Allí donde, además de una apariencia ideal de la realidad, actúa la realidad misma en contra de aquella apariencia. Esto es algo que solo el teatro puede hacer. Y esta es la ventaja que el teatro tiene sobre las otras artes. Si no explota esta ventaja, el teatro pierde su esencia.

Pero la gente común, por lo general, no sabe que el teatro tiene —y le puede ofrecer— esta oportunidad. La mayoría de la gente tiene una idea del teatro totalmente anacrónica, es decir una idea que está desfasada del contexto de la época en que vivimos. La mayoría de la gente ve el teatro como a un lugar en que se *ponen en escena* historias, algo así como un cine o una televisión más antiguos, un poco *vintage* y por eso atractivos. Un lugar donde a menudo se pueden ver a los actores de cine y televisión a tamaño natural y escuchar su voz sin que pase por los altavoces. En este sentido, y solo en este sentido, la gente es mal educada: incapaz de pensar que existen modelos alternativos de teatralidad; es decir, modelos alternativos de representación, y por tanto de interpretación de la realidad. Esta mala educación depende del contexto sociopolítico en que se produce y se inserta. Muchas veces la estética televisiva, nos ha proporcionado imágenes ya elaboradas de una determinada manera; y aceptar estas imágenes es, para un espectador, mucho más fácil que elaborar imágenes personales. Cuanto más se transmite un modelo de elaboración determinado, cuanto más este se radica dentro del sistema de pensamiento del sujeto, más el sujeto utilizará este modelo interpretativo y no otro. Por consiguiente, la realidad se dará al sujeto a través de una imagen elaborada siempre de la misma manera. No hay individuo que no esté acostumbrado a la estética televisiva; muchos no conocen alternativas a esta estética, a este modelo de creación de historias, a este modelo de interpretación de lo real. Y muchos esperan encontrar este modelo también cuando van al teatro.

Antes, para reflejar una determinada imagen de la realidad, el poder utilizaba la censura; de ese modo borraba y condenaba al olvido lo que consideraba perjudicial y contraproducente para su salud, y así se autojustificaba y se retroalimentaba: ocultando la información. Ahora que las nuevas tecnologías han convertido el ocultamiento de información en una idea anacrónica, poco actuable y algo ridícula (véase China o Corea del Norte), la única manera que tiene el poder para mantenerse es asegurarse de que el ciudadano no sepa leer, interpretar, procesar todas

aquellas informaciones a las que puede fácilmente tener acceso. Si bien sigue sirviéndose de la censura, su arma principal ya no es ella, sino la des-educación a la crítica. En este sentido, y solo en este sentido, el teatro tiene la tarea de educar al ciudadano. No adoctrinarlo, sino educarlo, en el sentido menos pedante y más o gramsciano —o pasoliniano— del término. Educarlo a pensar. Educarlo a abrir los ojos. Educarlo a imaginar modelos alternativos de construcción de la realidad. Personalmente, creo que hoy en día en nuestra sociedad teatral no hacen falta tanto buenos creadores como buenos destructores de ficciones: esta crisis es, antes que una crisis económica, una crisis de la interpretación, es decir, una crisis de la imaginación.

Si el teatro se considera todavía un bien público, las instituciones tienen esta responsabilidad: financiar el teatro como medio de educación al pensamiento. Apoyar no tanto la producción, sino la formación, comenzando por la formación de creadores y de espectadores. En este momento histórico existe una oferta teatral superior a la demanda; pero una parte de esta oferta es de escasa calidad; así como, hay que admitirlo, también una parte de la demanda es —por una cuestión de «mala educación» fruto de la contingencia histórica— de escasa calidad. Quizás el dinero público debería destinarse a mejorar ambas. Dar subvenciones a los creadores y al público para estudiar. A los creadores, para elaborar contenidos y sobre todo formas teatrales que sean de verdadera utilidad pública; y a los espectadores, para impulsar una educación a la teatralidad, algo que, hay que reconocer, ya están haciendo las varias escuelas de espectadores y proyectos pedagógicos impulsados por algunos teatros y festivales. De ese modo, quizás, mucha oferta inútil desaparecería y el mercado de la oferta y de la demanda se reequilibraría un poco, tanto cuantitativamente como cualitativamente.

Es una modesta propuesta, surgida de una modesta opinión. Por supuesto, ni Cataluña, ni ningún otro país en el mundo, necesita del teatro para funcionar. Pero todos los países, para ser un buen país, necesitan buen teatro. Lo que significa, también, buen público.

[1] Mirando las estadísticas publicadas en 2012 por el Baròmetre de la Comunicació i la Cultura sobre el consumo cultural en Cataluña —los datos se refieren al año 2011— destaca que el 79,2% de la población no iba al teatro; es decir que solo el 20,8% de los catalanes había ido al menos una vez al teatro en 2011. Este porcentaje era bastante similar al de España: los datos del Ministerio de Cultura del mismo año sitúan el porcentaje de los asistentes en un 19%. Según un informe de la SGAE, es a partir de 2008 que los indicadores del consumo teatral en España empiezan a marcar un descenso, después de varios años de *trend* positivo. De 2009 a 2010, es decir en los primeros dos años de la crisis, el descenso en el número de funciones teatrales asciende a un 5,5% y el del número de espectadores a un 7,9%, casi 1.200.000 espectadores menos. Una última estadística relevante, que se refiere también al año 2010, publicada por el Ministerio de Cultura español, es la que investiga las razones por las que la gente no va al teatro: el 5% alega como motivación principal que «es difícil de entender»; el 14%, la falta de oferta; el 15%, el precio (alto) de las entradas; el 21%, la falta de tiempo; y el 25%, la falta de interés. He encontrado estos datos en el informe que Xavier Albertí elaboró para su proyecto de dirección del Teatre Nacional de Catalunya: es verdad que los datos se refieren a la situación de hace algunos años; sin embargo, es objetivamente difícil que las cifras hayan cambiado significativamente.

**Mots clau:** compromís, espectador, pedagogia teatral, política cultural

*Entrada anterior*

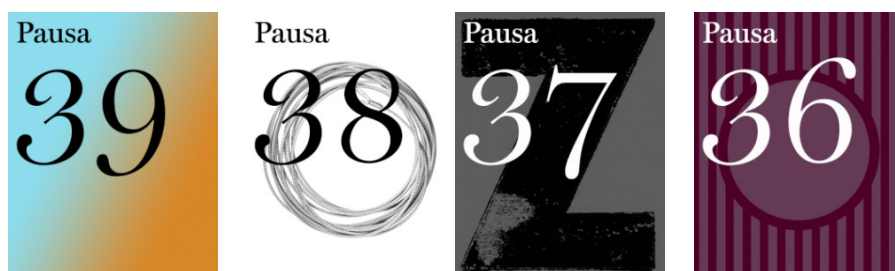
Faules sobre el compromís i la contemporaneïtat de l'artista

*Entrada posterior*

L'art com a brúixola

Últims números

[Veure'ls tots](#)



(Pausa.)

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2018 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)



**Diputació  
Barcelona**

**Institut del Teatre**

Contacte:  
pausa@salabeckett.cat

