

Los escondites de la señorita Ideología

Victoria Szpungberg



Dicen que a la gente de teatro nos gusta jugar. Y hay quien afirma que el teatro es ante todo un juego. Esta idea no es nada nueva; si hacemos un repaso general de la historia del teatro, encontraremos épocas donde el teatro representó, sobre todo, un elemento lúdico para los ciudadanos: en Roma, por ejemplo, los *ludis* eran divertimentos que poco tuvieron que ver con los textos teatrales que, en esa misma época, escribió Séneca.

Cada época ha generado sus diversas voces artísticas y cada público, a lo largo de la historia, ha necesitado verse reflejado en unos u otros acontecimientos teatrales.

El teatro, a diferencia de otras disciplinas artísticas o literarias, necesita de su representación y su público in-

mediato. Es por eso por lo que, más que cualquier otro arte, ha estado siempre intrínsecamente vinculado al acontecer social de cada nación y a los poderes dominantes de cada época.

No es mi intención hacer un repaso histórico ni analizar en este artículo cómo cada poder dominante de cada época determinada ha utilizado una forma teatral u otra en relación con su propio interés político. Me gustaría centrarme en la actualidad. Y, como persona de teatro, lo voy a hacer a la manera «lúdica». Si me lo permiten, he pensado en el escondite como el juego idóneo para alguna de las tendencias ideológicas de nuestra política cultural actual.

Para seguir con el juego, voy a recurrir a un ejemplo inventado:

Imaginen ustedes que aparece un director nuevo llamado X que, crítico con la cartelera *ad usum*, decide dirigir una obra que esté vinculada a problemas políticos actuales, una obra que plantee un cuestionamiento ideológico y social. Buscando entre diferentes textos, encuentra una obra X que pone en entredicho, por ejemplo, el papel de Europa en el conflicto de Oriente Próximo. Entonces, llama a un productor X que, milagrosamente, accede a producir el espectáculo. He olvidado comentar que este director X es alguien que, últimamente, ha empezado a ponerse de moda en su ciudad. El productor, que tiene mucha experiencia, no quiere confiar solamente en la moda efímera de este director, sino que, además, está convencido de que la temática de la obra puede llenar el teatro. Su argumento es que estamos en un país cuya población es bastante crítica con dicho tema y que los jóvenes, sobre todo, acudirán a ver la obra. Sin embargo, hace falta algo más. El productor X, que quiere llenar el teatro, es decir, que hayan buenos beneficios económicos, le dice al director X que la obra debería estar interpre-

tada por el actor X y la actriz X, que son los protagonistas de la serie de televisión X, cuyo índice de audiencia es altísimo. El director X accede. Los actores X, que son bastante famosos en su ciudad, lo que significa que trabajan con mucha frecuencia, piden un sueldo XXX por hacer esta obra de contenido ideológico, a cambio de trabajar un tiempo reducido. El director quería ensayar más, pero, presionado por el productor, accede a montar la obra en un tiempo récord. Como el productor considera que el dinero no sobra en esta producción, decide ahorrar dinero reduciendo el sueldo del ayudante de dirección X, que es un estudiante de la Escuela Superior de Arte Dramático y que está dispuesto a no cobrar y a pagarse él mismo los bocadillos y los viajes en metro. Y si lo aprietan, hasta estaría dispuesto a dar dinero de su bolsillo con tal de tener la gran oportunidad X de trabajar con este equipo X y, además, en una obra de tanto compromiso político. Bien, la obra se ensayaría en ese tiempo récord y los actores, que al mismo tiempo rodarían una película para la televisión y algunos capítulos

de la serie de televisión X, nunca tendrían tiempo para profundizar en lo que están diciendo, tampoco se podría hacer un trabajo físico adecuado, claro, pero eso no importaría, porque el director X tiene una estética X basada en algunos movimientos coreográficos y unos efectos de luces muy resolutivos. Además, se contaría con el dj X, encargado también de cubrir los huecos que generarían la falta de tiempo de ensayos y la falta de profundización en la obra. Por último, llegaría el crítico X, que tendría dos opciones: alabar la función y con ese gesto poner su granito de arena para que el director joven empezase su ascenso o, en el caso de que el director de moda fuera alguien muy joven y tuviera pocos padrinos, pudiera hundirlo hasta el fondo de los infiernos. El crítico X aprobaría o suspendería, al mejor estilo del pulgar romano. Como un juego, en el que se triunfa o se pierde. Claro que el crítico X podría tener una tercera opción, la de escribir una crítica constructiva donde, más allá de aprobar o suspender, se creara un discurso crítico; pero esta opción tal vez no resultara del todo lúdica.

La obra se representaría unas tres semanas en un teatro mediano de la ciudad. El público, tal y como habría predestinado el productor, iría a ver la obra. Una obra más, una obra igual a otras, con un éxito relativo y con un discurso aparentemente crítico. Un discurso, por otra parte, archiconocido por el público bienpensante que acudiría al teatro. Luego se haría una gira austera y breve, pues resultaría que la actriz X, que ya sería una diva en su ciudad natal, sólo accedería a actuar en grandes ciudades. Así pues, los ayuntamientos de los pueblos pequeños y desconocidos, que en un principio habrían comprado los bolos sólo porque esta actriz X estaba en el montaje, se verían obligados a anular el acuerdo, pensando que otra actriz menos conocida no llamaría la atención de la gente del pueblo.

¿Dónde se escondió la señorita Ideología? En principio, el director X eligió una obra crítica, de alto contenido ideológico. ¿Está la ideología en el tema de la obra? ¿O está escondida en el sistema de producción de la pieza? ¿Está en el espacio escénico que

se usa? ¿Está en la forma de contar una historia? ¿Está en el tratamiento del lenguaje? ¿Está en el no-tratamiento y abandono del cuerpo? Nadie escapa a la ideología. Se esconde en todas partes. Es muy lista y conoce bien los recovecos del juego.

Hannah Arendt, en su libro *La tradición oculta*, hace un análisis muy sugerente sobre el teatro en Viena para referirse a los valores y características de esa época y su sociedad. Disculpen que la cita sea larga, pero la encuentro de mucho interés:

«En ninguna otra ciudad europea desempeñó el teatro un papel tan relevante como en la Viena de la descomposición política [...]. Dado que la representación política se había convertido en teatro, el teatro se convirtió en una suerte de institución nacional y el actor en una especie de héroe nacional. Como ahora el mundo tenía algo de teatral, el teatro podía presentarse como mundo y como realidad. Hoy resulta difícil entender que incluso Hugo von Hofmannsthal se plegase a este histerismo que provoca el teatro y que durante décadas

creyese que tras el entusiasmo que éste suscitaba entre los vieneses había una especie de civismo ateniense. Hofmannsthal pasaba por alto que lo que arrastraba a los atenienses al teatro eran las piezas que en él se representaban, la forma de tratar el mito y la sublimidad de la palabra poética, medios con los que confiaban dominar las pasiones de sus vidas y su destino como nación. En cambio, lo que arrastraba a los vieneses al teatro era el actor que en él actuaba; los escritores escribían para este o aquel actor, el juicio de los críticos se refería exclusivamente a los actores y a sus papeles [...]. En una palabra, Viena anticipó el *star-system* que después difundiría el cine. Lo que aquí se anunciaba no era un renacer de los clásicos sino Hollywood. [...]. Una cultura que gira en torno a la figura del actor o del virtuoso introduce criterios muy nuevos y altamente dudosos.»

El sistema de Hollywood, al que hace referencia Arendt, ha contaminado de una manera absoluta nuestra manera de hacer las cosas. Incluso desde los ámbitos más progresistas,

desde el arte llamado «alternativo», desde las obras con temática crítica, se suele caer en el estilo hollywoodiense. La figura del actor estrella, del director estrella, de la marca estrella. Y la poca ayuda al mantenimiento de las compañías de teatro es un dato que hay que tener en cuenta.

Por otra parte, la necesidad de pasárselo bien en la gran fiesta lúdica a la que se ha autoinvitado nuestra sociedad de consumo es el mejor de los escondites para una ideología que hasta sabe cómo absorber temáticas y contenidos de apariencia crítica. Mientras la gente se lo pase bien, lo demás no importa.

En Barcelona, se ha cerrado más de una sala alternativa; los músicos de jazz ya no pueden tocar en muchos de los lugares donde se reunían para improvisar porque han salido las leyes cívicas de turno que lo prohíben; las terrazas cierran temprano y querer abrir una sala supone un cúmulo excesivo de permisos y dinero. Ya no hablemos de lo que significa eso en una ciudad donde la gente de 40 años tiene que compartir piso, porque su

suelo *mileurista* es casi lo que cuesta el alquiler total de la vivienda...

Esta forma de «vida cívica», de vida apagada, políticamente correcta y reprimida, es el mejor de los escondites para una ideología dominante que potencia la alienación de los ciudadanos y que, además, rige y moldea nuestra tradición artística. Si a esto le sumamos la obsesión de «divertirse» y evadir cualquier ejercicio de reflexión, nos encontramos ante un panorama muy poco alentador. En una ciudad donde cuesta tanto hacer teatro independiente y donde cada vez son menos los que controlan y deciden la programación teatral, es muy difícil que surjan y, sobre todo, puedan tener continuidad nuevas voces expresivas. A no ser que se creen nuevos espacios de creación, espacios físicos, pero también espirituales...

Steiner, en su artículo «La formación cultural de nuestros caballeros», dice lo siguiente: «Un gran descubrimiento en física o en bioquímica puede ser neutral. Un humanismo neutral es o una pedantería o un preludio de lo inhumano [...]. Enseñar

literatura como si se tratara de un oficio superficial, un programa profesional, es peor que enseñarla mal».

Podríamos sustituir «enseñar literatura» por «enseñar teatro», e incluso por «hacer teatro». «Hacer teatro como si se tratara de un oficio superficial, un programa profesional, es peor que hacerlo mal». La obsesión por una profesionalización del teatro basada en un sistema de producción rígido y anquilosado no puede ser buena para un arte vivo, como es el teatro. Y lo que es peor, la aspiración a acceder a un oficio frío, ajeno a cualquier tipo de implicación humanista, es, a mi entender, lo contrario al hecho artístico. La industria del arte, regida sólo por intereses económicos o carreras personales hacia la fama, aleja al arte de su propia razón de existir.

Cuando hablo de «implicación humanista», no me estoy refiriendo al «teatro humanista» que critica el autor británico Howard Barker, aquel que da un mensaje gratificante para que un público culto se quede tranquilo. A este tipo de teatro pertenecería el ejemplo que anteriormente

me inventé. Más bien me refiero a lo contrario. Una implicación humanista debería tener en cuenta otros factores que están más allá de los beneficios económicos, las exigencias de la moda o lo que opina la institución. Tendría que ir un poco más allá de la «misión profesional».

En este sentido, el director de cine Michael Haneke, cuyas películas son todo menos complacientes, en una entrevista a propósito de su filme *El tiempo del lobo*, dice lo siguiente:

«Siempre intento en todas mis películas ser humanista, entre comillas, porque si quieres hacer... si estás interesado seriamente en el arte, no puedes hacer otra cosa —es una condición sine qua non— que humanismo. El arte sin humanismo es una contradicción, no existe. Es la razón más profunda por la que trabajamos.»

Últimamente, en Barcelona he escuchado algunas voces que defienden que «el teatro es ante todo lúdico, que tiene que divertir, entretener, porque la gente no está para rollos». Creo que estas voces han aparecido como

respuesta o crítica al teatro anquilosado y rígido que a veces cubre la cartelera. No hay cosa peor que la falsa solemnidad, estoy de acuerdo. En este sentido, soy de las que creen que no hay cosa más aburrida también que ver siempre a la misma gente sobre los escenarios, haciendo lo mismo, dirigida por la misma gente e interpretando de la misma manera. Y, además, impregnadas por una solemnidad del todo artificiosa. Sin embargo, tampoco hay cosa más aburrida que dejar de pensar como norma para la distracción. No hay cosa más mortífera que tratar al público como si fuese idiota. Imponiendo, por ejemplo, el ritmo de la publicidad y el videoclip, como si se tratase de que el espectador recibiera lo más velozmente posible la mayor cantidad de *inputs* posibles. (Ojo, no confundamos esto con la reflexión sobre la «fragmentación» en el teatro contemporáneo). O refiriéndose a la «actualidad» desde una visión impregnada de tics televisivos y de humor de *sitcom*.

El teatro no es sólo un juego. Por de pronto, se me ocurre que también es una herramienta política. En nuestra

época, esta herramienta sirve más para beneficio de unos pocos cargos responsables de organizar «políticas culturales» que para movilizar conciencias, generar educación o motivar experiencias enriquecedoras.

El academicismo y la profesionalización del teatro han substituido al *teatre independent* de los años setenta y ochenta. Poco queda de esas ganas de arriesgar, al menos en los referentes conocidos de la cartelera actual. Catalunya ya puede decir que su teatro es profesional. Las obras están bien hechas y cada vez son más los alumnos que acaban el Institut del Teatre con un alto nivel profesional, y también con la entendible necesidad de trabajar donde sea, a costa incluso de perder dinero, como el ayudante de dirección de mi ejemplo. Ahora bien, escasea un cuestionamiento profundo de las formas establecidas. Sin cuestionamiento, sin crisis, no hay cambio, no hay pensamiento.

Sería injusto no señalar, sin embargo, que en Barcelona hay un montón de pequeñas compañías que sobreviven apenas en los festivales o ha-

ciendo teatro en circuitos del todo *off*, que se escapan un poco del sistema mercantil de los teatros conocidos. La pregunta del millón es si dichos grupos, en el caso de acceder al «botín», cambiarían su estética y manera de trabajar, alegando que «han sentido una presión insostenible y no han podido hacer otra cosa». La falta de conciencia es el mejor escondite de una ideología determinada. Este sistema lo engulle todo. Absorbe al despistado y lo mete en el club, aunque el despistado prometa no haber adquirido nunca el carné.

El teatro es minoritario. Lo cual me anima a pensar que sería un buen lugar donde desarrollar caminos artísticos alternativos. En todo caso, un lugar donde atreverse a inventar otro tipo de juegos, diferentes al *escondite de la señorita Ideología* o a la ruleta de la fortuna. Al fin y al cabo, desde niños aprendemos jugando. Acaso por eso, con los años, jugarse es algo serio...

Victoria Szpunberg
és autora teatral.