

O DIRECTO E O INVERSO NA LINGUAXE TEATRAL

Manuel LOURENZO

Universidade da Coruña

Dicer *directo* e *inverso* val aquí tanto como dicer *natural* e *sucedáneo*. Nós podemos falar de directo e de indirecto no teatro referindo-nos á perspectiva, é dicer, á maior ou menor intensidade simbólica ou convencionalidade ideográfica. Máis cando falamos de inverso aludimos a un posicionamento negativo a respeito do feito teatral, quer dicer, a calquer actitude que prescindida da organicidade e que esguelle a funcionalidade do teatro.

Para falarmos da función que comporta o teatro, haberá que lembrar a súa orixe, e esta non parece ser outra que o acto de congregación dun público diante dunha cerimonia de identificación, de re-coñecimento.

Unha colectividade ou grupo humano identifica-se como tal através da representación dos seus comportamentos arquetípicos, que dan a forma *comédia* cando é o propio espectador o que se ve reflectido na escena, dono das súas accións, cidadán libre e responsable só diante das leis; ou a forma *traxedia*, cando os actos humanos están inexoravelmente submetidos ás leis do destino e a acción é encomendada simbólicamente aos deuses ou heróis, representantes máxicos do grupo. Dan-se, pois, dúas formas de teatro: a indirecta ou mitolóxica —traxédia— e a directa ou política —comédia—. En todo caso, e por tratar-se sempre dunha *re-presentación*, a convención está asegurada. E, consecuentemente, é inevitável a *participación* do espectador para que o acto resulte completo. Dicemos que a comédia é unha forma directa de teatro, ao carecer de intermediario simbólico entre actores e espectadores; tamén, e por isto mesmo, que é unha arte máis moderna do que a traxédia, poisque nela se debate o tema público sen a rémora da inxerencia divina. A comédia explora e analiza comportamentos sen outra medición que as leis humanas —eu pergunto-me que lei non o é— e pode consituir-se facilmente en defensora ou detractora desas leis. O seu valor, pois

—alén das categorías poéticas— é, fundamentalmente, político. Unha comédia pode atacar o costume ou dirixir-se como frecha ao peito dos seus infractores. O seu escenario é a urbe; o seu público, a comunidade de viciños; a súa arma, o ridículo; o seu ambiente social, a comunidade democrática; o seu vicio inherente, o moralismo; a súa tentación, a propaganda.

A comédia significa un salto da cultura agrária —cos seus deuses loitando e sofrendo diante do paisano absorto—, á cultura das vilas, onde a xente se agrupa e organiza conforme a uns esquemas convivenciais *civilizados*, que ao tempo de arrombar vellos costumes xeran novas leis, a cuxa sombra crece o estamento político, como un novo Parnaso de delegados das cuestións humanas en quen descansa a responsabilidade colectiva.

Hai traxédias que nos falan deste tránsito sinceramente, expresando, de paso, o inmenso horror da operación. Pensemos, por exemplo, en Edipo, que para saír dun difícil camiño no que mata a seu pai, e conquistar a realeza da cidade, há de pasar as probas iniciáticas da Esfinxe; e aínda así, é castigado sucesivamente con incesto e morte da nai, amén do autocastigo da cegueira e do desterro. O incesto, que talvez noutros tempos, nunha sociedade primitiva, era virtude, converte-se, no novo orde, nunha infracción moral inaturábel que empurra o pecador ao máis profundo dos abismos, precursor do inferno semítico, por canto se alimenta de estupefacción e horror eternos. De tal xeito obra a historia para dar os seus pasos no camiño do *progreso*. Edipo, na fronteira de dous mundos e de dúas concepcións da organización social, non é aínda o home urbano, o home novo das cidades; é só un ser crepuscular que prepara o advenimento de Creonte, paradigma do político, que co seu xuízo tras a guerra civil entre os fillos de Edipo —un representa o vello orde, outro o novo— procede a arrombar definitivamente o vello mundo, relegando Antígona ao papel de rebelde infrutuosa e heroína arcaica. Noutro orde de cosas —se se quer máis filosófico— Edipo representa o drama do coñecimento, o mesmo que provoca os famosos castigos divinos a Adán, a Prometeu, a Sísifo, a todo ser que pretenda, enfin, rebasar o nivel da sabedoría instituída; o drama da impaciencia, da insatisfacción humana, tan gravado na nosa natureza, que se converte en instinto, asulagando o noso subconsciente. Da forza deste instinto, creo eu, das ansiedades que provoca, nacen os mitos, que son a conciencia máxica da realidade, o convencimento de que unha boa parte de realidade é máxica, de modo que, cando queremos penetrá-la, temos de pasar varios estádios, cada un máis complexo do que os anteriores, e iniciarmo-nos en certos ritos que propicien o encontro con esa realidade presentida; formando o conxunto desas vicisitudes que destraban o camiño do coñecimento, o que chamamos *aventura humana*.

No noso tempo, matínamos, non hai sitio para os deuses. Hai-no, porén, para as nosas saudades, que son as mesmas, en definitiva, que as de todos os tempos. Chamamos-lles deuses aos delegados das nosas saudades. Quen son estes? Quen son os nosos representantes, os nosos sofredores? É realmente difícil encontra-los. Coñecemos de máis as súas técnicas de embaucamento. Os nosos deuses actuais —poder,

diñeiro e quen os representan— non teñen categoría mítica nen posibilidades dialogares minimamente aceptábeis. Entón, concluímos: non hai deuses. Tampouco hoxe a fronteira entre o humano e o divino está tan definida. A ciencia e a máxia camiñan xuntas, como querían os alquimistas. O espiritualismo actual non é relixioso, é paracientífico. As grandes revolucións industriais e tecnolóxicas removeron precipitadamente un conglomerado que levava séculos reproducindo-se segundo esquemas maniqueus: corpo-alma, ciencia-fé, día-noite. Os homes e mulleres conformábanse en nacións, en grupos, diferentes a forza de afirmaren-se nas rotundas diferencias. No mundo actual, sen embargo, as colectividades humanas tenden a seren multinacionais, indefinidas; son empurradas a uniformidades tantas veces catastróficas. Ninguén desexa o anonimato, a indefensión, a desaparición na masa abigarrada, por máis vantaxes que se nos prediquen deste neogregarismo internacionalista. Temos nomes e apelidos. Temos unha paisaxe na memoria —antes dicía-se unha pátria—. Amamos ser definidos e non indefinidos. E vemos con recelo como esta indefinición social —tanto en presenza como en procedencia— capaz de arrasar en moi pouco tempo unhas formas de convivencia que nos parecían actúas e aínda explorábeis e mellorábeis se derrivan con estrépito antes de termos tan só amasado o cemento do novo edificio nen calculado as súas estruturas, como faría calquer arquitecto ou construtor dunha simples cabana.

Nada sabemos do novo equilibrio. En principio, procede-se a unha homologación mundial sob o emblema capitalista. Desaparecen os contrarios. Agora só hai pobres e ricos. Sobre que pilastras basearemos o novo equilibrio mundial? Que terra pisarán as patas das colunas? E se nos falla o sistema, en que novo modelo nos inspiraremos?

Indefinición no destino da humanidade. Indefinición, naturalmente, no teatro. Nas ideas e nas formas estéticas. Non é raro que nesta situación o teatro desconfie de si propio e se entregue aos discretos encantos da vida cortesá. Sarao de luxo, embaixada cultural, colosalismo escenográfico, programación de “valores seguros”, financiamento exclusivamente político: ergo, degradación segura. E todo isto adobado con unha boa cullerada de paranóia. Pois, no seu afán por situar-se na hora presente —tan movediza de seu—, non duvidamos en pór-lle ao teatro as etiquetas de “máis novo” ou “máis difícil”, de adxuntar-lle as invencións máis obsoletas e os artificios máis sinxelos, recollendo en desorde, desde a propia escritura até a imaxe física no escenario, e co selo de “novidade”, formas propias das novas linguaxes audio-visuais, sen antes ter buscado a sincronía entre linguaxe e función, nunha perfecta declaración de desconfianza na intelixencia do público e na sensibilidade do patrón. Todo a prol de situar unha mercadería, en termos estritamente publicísticos, no zoco oficial da cultura.

O século actual está cheo de receitas e fórmulas para salvar o teatro e mesmo para reinventá-lo —que é outra forma de perdé-lo—; de frivolidades e de trucos para suplantá-lo. Por sorte neste caso, podemos estar certos de que nunca —se a historia non nos engana— triunfan os depredadores.

A misión do teatro nunca foi un segredo para ninguén: tomar-lle o pulso á historia e ás cousas do mundo, e emitir mensaxes e preguntas sobre o posto que ocupamos nel e sobre a necesidade que temos ou non de transformá-lo. O resto, son hipotecas, que antes ou despois, hai que pagar. E hoxe estamos pagando a hipoteca da grandilocuencia, do enanismo, de ter rendido o teatro á publicidade das consellarias, dos gobernos, das nacións, das relacións internacionais. Puxemos o teatro aos pés do amo, en fin, que é a única forma de afogar unha arte que, se se baseia en algo, é no exercicio confluyente de dúas liberdades, a de palabra e a de acción; na soberana liberdade de estar sempre por encima dos amos e dos seus sórdidos programas.

Por iso é necesario e urxente proceder a unha operación rexenerativa que devolva o teatro ao seu destinatario natural, que é o público.

Iso implica, en primeiro lugar, situar-se. E situar-se ao respecto da arte teatral é situar-se a respecto da raza humana, na hora xusta en que vivemos.

Situarse é recoñecer que o teatro é unha arte efímera, que dura o tempo dunha acción, e que é nesa cualidade de presenza e actuación onde radica a súa forza, a súa resistencia e a súa indomeabilidade. E se se quer, tamén a súa modernidade. Está en saber que o teatro é un impulso insubornábel, pois formula cuestións destinadas a provocar debate, a promover alternativas e respostas á vida social e persoal e aos grandes e pequenos sistemas que a humanidade inventa para relacionar-se.

Está en recoñecer que o público é sempre co-autor do feito teatral.

En saber que a función do teatro é suxerir e promover, non resolver. Que por iso, e por ser democrático, é crítico, circunstancia que o fai tamén incómodo, e, así xá, exposto a torpes influencias e manipulacións.

Situarse a prol do teatro significa entender que é convencional e participativo, pois necesita un público que entenda e aceite a súa linguaxe simbólica e que siga construindo o episodio logo de este ter cesado no escenario.

Significa aceptar que a arte teatral é aparentemente ecléctica: pode participar de todas as artes e igualmente influir nelas. Mais é preciso saber que cada obra, cada acto teatral só precisa dos seus argumentos, e pode —e debe— prescindir dos artificios que non teñan unha función determinante e necesaria. No tempo actual, por exemplo, moi marcado pola tecnoloxía, hai que ter a prudencia de pór esta ao servizo da comunicación teatral, mais non usá-la como sucedáneo. Non o é. No teatro non hai sucedáneos posibles. Senón, pregunten-lle a un espectador calquer o que el busca no teatro. Non lles dirá que alardes pirotécnicos, mais entrar en contacto con un mundo que alguén —poeta— lle propón através dos actores e actrices que dan vida ás personaxes.