

cualquiera: el cine, el vídeo y la televisión han pasado a cubrir las exigencias de un público mayoritario que no apetece otra cosa que matar el tiempo...que matar el tiempo.

Qué mayor evidencia, qué mejor ocasión para aceptar, por lo tanto, nuestro destino y declararse incompatible con todo esto y regresar al templo donde oficiar la ceremonia de la palabra y recuperar para nosotros el momento en el que el ángel tenía todavía las alas extendidas.

El futuro del teatro, más que nunca, es emboscarse desde la tercera acepción que recoge el diccionario de María Moliner: «introducirse en una organización a la que no se es adicta para sabotearla o para rehuir la persecución», y para salvaguardar la lengua y la memoria, podríamos añadir.

Se puede adivinar en este proyecto una irreparable vocación de francotiradores, una terca voluntad de sobrevivientes, pero si llevamos sobreviviendo dos mil quinientos años no sé por que en el futuro tendría que ser diferente.

Permitidme terminar con una reflexión de Alain Badiou que tal vez resuma con su lucidez todo lo que yo he querido enunciar prolija y torpemente:

«Hablar hoy del teatro, acorralado como está entre el ministerio y la diversión cultural, obliga a escribir una especie de manifiesto contra los perezosos. Toda sociedad productivista tiene, sin duda, la pereza intelectual, la repugnancia por el pensamiento como pasión dominante».

El ángel lo sabía. Walter Benjamin nos lo dejó advertido.

El teatro menguante

Por Joan Abellán

Los escasos analistas actuales del hecho teatral en el plano sociológico, tienden a considerar la presencia del teatro en las sociedades modernas en un proceso de declive irreversible. Todo parece indicar que el teatro vive hoy avasallado por la proliferación de medios con que la sociedad se ha dotado para hacerse eco de sí misma. De esta nada optimista premisa parte mi ponencia.

Hoy ya hay sociedades que teatralizan su imaginario hasta en sus más recónditos rituales. Hay teatro, teatralidad, en el sexo furtivo de los peep-show, en las fiestas infantiles o las despedidas de soltero y de solteras organizadas hoy por empresas especializadas. Lo teatral está suplantando a lo real o, al menos, invadiéndolo sin que nadie se inquiete demasiado. Hace veinte años, Thomas Bernhard ya le hacía decir al viejo y veterano Minetti: «Miremos por donde miremos, nada que no sea un mecanismo de entretenimiento hoy». Quizás la voz de Minetti sea la voz de la mismísima decadencia del teatro, al menos del teatro tal como lo hemos entendido hasta ahora.

¿Qué lugar puede quedar para el teatro en ese panorama de diseminación de lo teatral que tarde o temprano llegará a todas partes? Si hoy el teatro tiene aún un lugar en el arte, la cultura y el ocio de la sociedad, lo tiene a pesar de la sociedad. Y con la obligación de demostrar todos los días con hechos su vigencia. Por ahora sabe esconder su fragilidad, parece exhibir fuerzas para resistir el acoso. A veces, hace, incluso, gran alarde de juventud y contemporaneidad disimulando con autoridad y arte su categoría de residuo añejo y obsoleto de culturas pasadas. Pero, ¿hasta cuándo podrá resistir?

¿Qué lugar ocupará el teatro en la sociedad del futuro? Esta es la comprometida cuestión que hoy nos planteamos. No iría mal sacar la bola de cristal o el tarot; pero, puesto que no soy experto en esas artes, echaré mano de la observación para intentar entrever en alguno de los rasgos de resistencia actuales del teatro, alguna premonición de lo que pueda ser su futuro. Intentaré hacerlo desde las tres perspectivas que hoy me parecen más esenciales en su supervivencia, la perspectiva artística, o su sentido más creacional, aquello que dice y

es hoy el teatro; la cívica, entendida como y su implantación social real; y la institucional, o el teatro superviviente como hecho cultural protegido. Por ese orden.

La salud artística del teatro

En *La compra del bronce*, de Bertolt Brecht, una obra que ya ha cumplido medio siglo, un dramaturgo defiende con vehemencia el teatro de su tiempo. Enumerando sus logros, dice el dramaturgo «El teatro en las últimas décadas, ha hecho todo lo posible por ser un fiel reflejo de la vida. Ha hecho los máximos sacrificios para contribuir, como lo ha ambicionado siempre, a la solución de los problemas sociales. Ha demostrado -argumenta convencido el dramaturgo ante el filósofo escéptico que le escucha- lo erróneo que es tratar a las mujeres como muñecas, lo grave que es permitir que la lucha por la vida que debe librar el individuo, invada el hogar y convierta el matrimonio en un campo de batalla, lo injusto que es que el dinero con que los ricos dan una formación cultural a sus hijos provenga de otros padres que se han visto obligados a vender sus hijos al vicio...». Por si fuera poco, el dramaturgo añade que el teatro de su tiempo «muestra bancos, clínicas, yacimientos petrolíferos, campos de batalla, barrios bajos, villas de multimillonarios, trigales, fábricas, salones de conferencias... Mostramos cómo se cometen asesinatos, cómo se firman contratos, cómo se incurre en adulterio, cómo se cumple un acto de heroísmo, cómo se decide una guerra...» Que «en escena se muere, se testifica, se compra, se peca, se miente...» Que, resumiendo, «la convivencia humana se enfoca desde todos los ángulos. Echamos mano a cualquier efecto vigoroso, no retrocedemos ante ninguna innovación, todas las leyes de la estética han sido arrojadas por la borda. Las piezas pueden tener cinco o cincuenta actos, se han llegado a montar cinco escenas sobre el tablado, el final es feliz o desdichado... hemos presentado obras en las que el público podía escoger el final. Además, una noche se actúa



J. Montanyès, Y. E. Brugal, J. A. Hormigón, Lecky Tejada, el Director del Libro de Cuba y los Ministros de Cultura español y cubano en la presentación de las revistas ADE-Teatro y Tablas. (Foto: J. J.)

de forma estilizada y otra en forma naturalista. Nuestros actores pronuncian los yambos con la misma naturalidad que la jerga del hampa. Las operetas suelen ser trágicas y las tragedias contienen números musicales. En una función aparece en escena un decorado que reproduce una casa real en sus más mínimos detalles, hasta la cañería de la estufa, o en otra aparece reducido a un par de vigas de colores que esbozan el interior de una bolsa de comercio, nuestros clowns hacen derramar lágrimas, nuestras tragedias hacen desternillar de risa. En una palabra, en nuestro teatro todo es posible... como en la vida, me atrevería a añadir: lamentablemente».

A mi entender, este inventario puede servir perfectamente para ilustrar la capacidad de representar la realidad que el teatro actual ha heredado de su historia. Pero a esa capacidad hemos de añadir, por supuesto, los logros de los últimos cincuenta años, que no han sido pocos. El teatro occidental ha aprendido muchas otras cosas: a ser más crudo que la propia vida, a inventar sus propias realidades, a poseer a sus espectadores sin explicarles el por qué, a sentarse en su regazo, a zarandearle físicamente y emocionalmente sin contemplaciones, entre otras cosas.

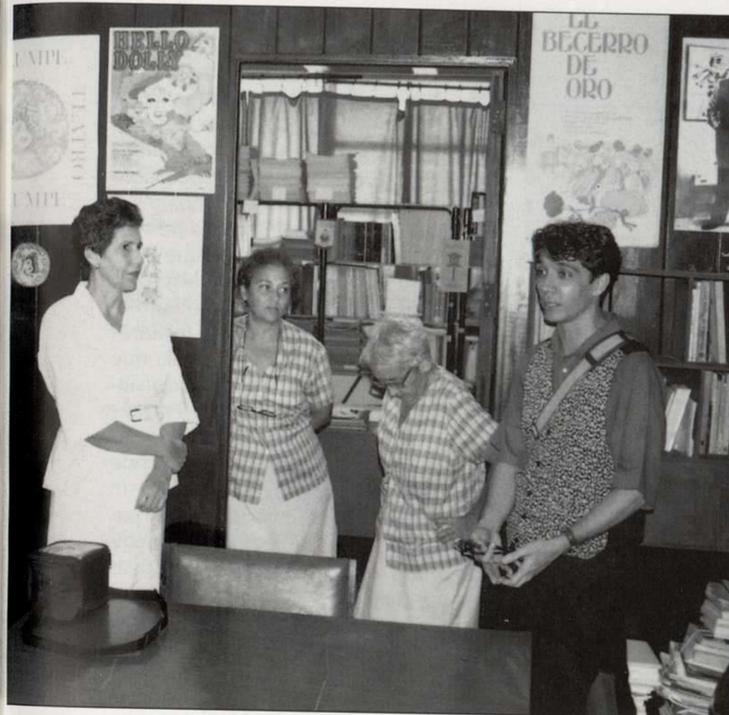
Hoy todo es posible en el espacio físico y mental del teatro. Sin embargo, sí que hay que subrayar un matiz que creo distingue la creación teatral actual. El teatro -sus hacedores y su público-, en general, no exhibe ya la ambición de contribuir a la solución de los problemas sociales, que enfatizaba el dramaturgo de *La compra del bronce*. La realidad ha ido devaluando y poniendo en su lugar esa ambición de cambiar el mundo, ambición a todas luces desmesurada y retórica. Entre sus creadores ha ido cundiendo el ejemplo de dejar la misión de cambiar las cosas a quien corresponda y en el lugar que

corresponda, que mayormente no suele ser el teatral, sino otros teatros, o como dicen ahora los periodistas y los políticos, otros escenarios.

El creador, la creadora teatral de hoy, ve claro que ante todo su misión es referirse al universo humano en toda su infinita dimensión y que puede hacerlo creando para cada ocasión su propio lenguaje escénico. El teatro de hoy se lo puede permitir todo. Temática y formalmente. Mucho más que el del pasado, en tanto las limitaciones impuestas por tabúes o por el decorum han desaparecido, y si hay algún límite éste vendría dado solamente por algún tipo de censura. Pero, ironías de la historia, hoy, cuando la creación teatral consigue su mayor cuota de potencialidad expresiva en el fondo y en la forma, resulta que la presencia social real del ritual se halla en franco retroceso, ocupando un lugar de actividad minoritaria en la mayoría de sociedades. Resiste por la tenacidad de unas pocas vocaciones que aún van renovándose, pero que cada vez cuesta más imaginar que puedan producirse en el futuro.

Quizás, como contrapartida positiva, pueda hablarse de una influencia importante -la diseminación de la que hablaba al principio- de lo teatral en otros ámbitos del arte y de la vida cívica. El brillante crítico francés Georges Banu se refiere a ello en un interesante artículo que titula *El teatro, minoría diseminada*:

«La devaluación del teatro como práctica autónoma, -propone Banu- ha seducido la pintura, ha metamorfoseado la danza, ha salvado la ópera... La danza-teatro o el teatro musical participan plenamente de la originalidad de dos decenios transcurridos. El teatro -dice- se ha atomizado, dispersado para insinuarse en las otras artes volviéndolas impuras. Funciona como elemento ajeno, exterior, *autre*, llamado a dislocar las viejas autonomías y a perturbar su explotación cómoda. El teatro es



A la izquierda, Vivian Martínez Tabares charlando con algunos participantes en el Encuentro hispano-cubano de Directores de Escena. A la derecha, visita al Centro de Documentación del Teatro Nacional de Cuba. (Foto: J. J.)

una minoría diseminada.» ¿No creen que podríamos extender esa influencia incluso a ámbitos bien alejados del arte como medios de comunicación y los rituales sociales de todo tipo?

El teatro tradicional se devalúa, pues, como vehículo masivo de transmisión de ideas. Una de las consecuencias notables y lógicas es que la sociedad mediática tienda a marginarlo también como profesión con la que adquirir notoriedad y dinero. Hay lugar para pocos, en comparación con cualquier otro medio expresivo actual, incluidos el periodismo espectacular, la televisión o la moda...

Quiero introducir, no obstante, un elemento positivo al diagnóstico: a pesar de todo lo dicho, nada parece quitarle al teatro el poder de fascinación que, sobre todo su práctica, ejerce siempre sobre los jóvenes. Vuelvo a citar a Georges Banu, que analiza también, el hecho de que en la sociedad actual lo que se está debilitando es el deseo de ir al teatro y no el de hacerlo.

Para Banu, «lo más cercano a la vida entre las artes de la presencia, se abre fácilmente a prácticas diletantes, al narcisismo primario, igual que se inscribe con facilidad en el proceso educativo. Bajo la guía de profesores o sin ningún tipo de guía, es mucha la gente joven que se entrega al teatro». «¿Cuándo todo les invita a huir, por qué lo eligen? ¿Qué esperan de él estos buscadores de oro escurriendo fracasos en la arena? Porque de tan poco razonable, la elección resulta más noble.»

No es difícil suscribir esa hipótesis. ¿No se llenan, cuando llega septiembre, las páginas de anuncios de los diarios de ofertas de aprendizajes milagrosos en el terreno de la actuación y de la escritura dramática? En España pasó con la danza. Parecía más rentable y más seguro montar una escuela que un espectáculo. Era más probable tener alumnos seguros que público seguro.

La nobleza de lo improductivo, de lo gratuito, es desde luego un ideal juvenil a tener en cuenta. Normal en una sociedad en la que todo tiende a demostrar que casi todo aquello que produce un beneficio, mancha. Quizás por eso, pocas cosas tengan hoy tanta vitalidad en la escala de los hobbies juveniles de las sociedades desarrolladas como la creación que involucra físicamente la persona. El deporte y el teatro. Ahora se habla de los juegos de rol. No es descabellado pues que el destino del teatro sea, a la larga, como sugiere Banu, más hacerlo que verlo.

Eso puede querer decir que el teatro como medio de expresión de los individuos quizás no esté en absoluto devaluado, sino más bien todo lo contrario, paradójicamente, en un momento de vitalidad. El notable surgimiento de propuestas alternativas alejadas de las dimensiones que hasta ahora se han exigido a un teatro profesional solvente tiende a corroborar esa hipótesis: de la misma manera que hemos visto el florecimiento de un teatro que ha ido a buscar el público para hacerlo partícipe del juego o del compromiso, hoy puede crecer la tendencia de reunirse a hacer teatro sin necesitar el aparato tradicional que dé al producto garantía de respetabilidad. Y puede que esta tendencia esté llegando incluso al teatro de la diversión de masas, e incluso al institucional, los cuales se van a ver cada vez más apremiados a renovar sus viejas fórmulas y a echar mano de las aportaciones más innovadoras.

Desde luego, todo esto no es nada nuevo. El paso del llamado Off-off a los escenarios comerciales, e institucionales se empezó a dar hace años en los grandes centros de creación teatral del mundo, las ciudades teatrales de las que ahora mismo hablaré. Ese goteo vivificador constituyó, sin duda, el núcleo esencial de renovación y por tanto de mantenimiento

de la vitalidad del teatro como hecho artístico en el tercer tercio del siglo. Hasta el punto que, en los últimos tiempos, quizás por el agotamiento real de las fórmulas de la vieja modernidad en los ámbitos comercial e institucional, se ha acentuado esa búsqueda de auxilio en la creación más joven y por tanto, supuestamente más innovadora y arriesgada... Los nuevos creadores y las nuevas creadoras, tienen al acecho hoy más que nunca a los cazadores de talentos de la empresa privada y de las políticas culturales, con sus talonarios a punto y dispuestos a pujar por ellos. En esa bolsa tal vez se juegue el teatro una buena baza de su porvenir.

La perspectiva cívica o la tendencia de la presencia efectiva del teatro en los hábitos sociales

Analicemos ahora el estado de salud de la actividad teatral desde la perspectiva de su presencia en los hábitos lúdicos, de ocio, cívicos en general, de las sociedades. ¿No suele ser, por ventura, el teatro para la gran masa, sencillamente ese antiguo lugar de entretenimiento que el cine y la televisión acabarán por borrar del mapa, y en el que casi nadie ha puesto jamás los pies? Las estadísticas cada vez son más elocuentes.

El entretenimiento, con la ideologización, está, estuvo, desde luego, en la primera e histórica razón de ser del teatro. Una noble razón de ser, la de distraer, que se mantuvo a lo largo de siglos, que inventó mitos, desató pasiones y desarrolló estéticas y técnicas, pero que ha resultado destinada a pasar, paulatinamente, en menos de un siglo, de hegemónica a minoritaria y casi marginal, hasta la desaparición, por una progresiva culturización, en determinados ámbitos sociales. No voy a enumerar

las causas del fenómeno, que todos sabemos surgen de la dificultad de adaptación económica de una actividad tan artesanal como el teatro a los patrones económicos que el progreso ha ido imponiendo, dificultad que ha conllevado la consiguiente y progresiva disminución de su competitividad en el mundo del entretenimiento popular. Otras manifestaciones artísticas, deportivas y mediáticas han ido y van apropiándose de lo que fue el ritual social de masas más significativo de occidente.

Hoy sobrevive, no obstante, un teatro profesional igualmente menguante cuyos contenidos suelen estar en función de aquello que se sabe que gusta, cuyas realizaciones transitan diversos estilos y niveles de calidad y cuya razón de ser esencial es el éxito. ¿Cuál es su implantación real? ¿Qué futuro preludiva?

En puntos muy determinados del planeta, hoy aún se da una actividad teatral cuantitativamente importante en ese teatro producido por y para abastecer el consumo cultural lúdico de masas. El teatro resiste hoy en todo su esplendor de ritual social lúdico y cultural en un pequeño grupo de grandes ciudades teatrales, centros de ebullición teatral a gran escala, donde no es extraño que arte, cultura y diversión viajen unidos. Londres, Berlín, Nueva York y París mantienen aún hábitos sociales que tienen el teatro en todas sus manifestaciones como polo de atención perenne. Hoy, esas grandes ciudades teatrales, sociedades desarrolladas, relativamente cultas y esencialmente abiertas, a veces al margen de la auténtica idiosincrasia cultural del país al que pertenecen, llenan diariamente miles de localidades, conseguidas a menudo tras largas colas y continúan haciendo del teatro un tema común de conversación de todos los estamentos sociales. Amén de constituir un núcleo importantísimo de riqueza y de trabajo.

¿Cuál es el secreto de esa vitalidad que parece contradecir nuestra tesis global? En esas ciudades excepcionales es vital mantener el público expectante, interesado. Y ello se da mediante la superación constante, el más difícil todavía, estelar y a veces incluso artístico y espectacular. El gran teatro de repertorio, los grandes musicales, incluso la ópera mantienen vivo el interés del público a base de grandes inversiones económicas y a base de mantener la actualidad de sus figuras estelares en un constante esfuerzo mediático. La pervivencia del teatro como diversión masiva que suele darse en esos grandes centros culturales, depende, en definitiva, de su decidida integración en los ámbitos que dominan el interés de las masas. Su presencia social, es decir, su supervivencia, la garantiza día a día un duro trabajo de marketing que a la postre necesita alimentarse de las mismas delirantes afabulaciones de los medios masivos, cine, deporte, música pop. Publicidad, star-system y actualidad a todo tren, para mantener vivo el denominado show business de las grandes ciudades teatrales del mundo. Casos, desde luego, cuantitativa y cualitativamente aparte, que, no obstante, marcan la pauta de la actividad teatral del resto del planeta.

Porque, hoy son aún muchas las ciudades que intentan mantener a trancas y barrancas en su universo local una reproducción a escala de esa vida teatral tan importante en los rituales urbanos de las sociedades. Intento destinado generalmente, y salvo excepciones que confirman la regla, al suicidio económico, a la confusión creadora, a la perpetuación del pastiche, y en última instancia a su esporádica revitalización en artículo mortis a costa de las arcas públicas, cuando las instituciones consideran el auxilio políticamente rentable.

El Ministro de Cultura Cubano, Armando Hart charla con Emilio Hernández, Lecsy Tejeda y J. Montanyès.
(Foto: J. J.)



La naranja institucional

Es sabido que buena parte de la actividad teatral del mundo se sostiene hoy con todo tipo de vitaminas y parches elaborados en la botica pública. Se trata de un hecho esencialmente moderno que se produce cuando estamentos extraartísticos programan un determinado teatro, lo pagan y lo ofrecen al público, siguiendo esa tónica patrimonialista y un poco museística, de mostrar a su clientela grandes obras de arte perfectamente clasificadas y jerarquizadas, de meterlo todo en el saco de la Cultura, que tanto agrada a las instituciones.

No se puede negar que el teatro institucional ha dado grandes frutos en todas partes; pero creo que especialmente en Europa. La infraestructura teatral que la cubre de norte a sur y de este a oeste, teatros, compañías, escuelas, publicaciones, festivales..., creada en parte por iniciativas asociativas independientes de todo signo y en parte por los detentadores del poder de cada momento y en cada flujo social, es realmente extraordinaria. Se hace difícil criticar o ironizar a fondo sobre el servicio que las instituciones teatrales han hecho al teatro a lo largo de la historia.

Ese teatro surgido de la protección institucional, siempre más o menos dirigido por sus protectores, ha creado un ámbito estético perfectamente consolidado y que ha llegado a ser para buena parte de la población más cultivada «el teatro», el ámbito donde cultivarse aún más, disfrutando con las realizaciones de los grandes maestros y maestras reconocidos de las artes del espectáculo. El teatro como hecho cultural. En mi memoria, debo reconocerlo, gran parte de las grandes emociones teatrales vividas, se han dado a la sombra del teatro protegido. Un teatro institucional que al estar menos mercantilizado que el teatro comercial permite a los creadores que pueden acceder a su regazo, realizar sus sueños artísticos sin reparar en gastos.

Hoy día, las políticas culturales producen una buena cantidad de modelos y variantes de teatro institucional. Unas sociedades quieren parecerse a otras y cuando a lo mejor no llegan con su industria productiva o sus infraestructuras económicas, se adelantan con un modelo teatral que se asemeje al de las sociedades en las que se quieren mirar y ello les dé moral. Lo que pasa es que el teatro institucional se halla en el presente en un momento de máximo auge pero también de máxima perversión.

De la protección inicial a los buenos creadores teatrales es fácil pasar a convertir la producción teatral pública en una fábrica de productos culturales dependientes de la idea de cultura que pueda tener el responsable político de cada momento.

Se trata de una tutela perversa en sí misma, puesto que conlleva la ingerencia política en cuestiones de arte y ocio bajo el pretexto de lo cultural testimonial y educativo. Una tutela que en políticas de determinado signo o en determinadas épocas no se manifiesta demasiado intervencionista e incluso puede resultar beneficiosa, lo digo sin demasiado convencimiento, para

la propia evolución estética y cívica del teatro. Por ejemplo, la apertura estética del teatro en las sociedades europeas mayoritariamente socialdemócratas en las pasadas décadas muchos pudimos considerarla beneficiosa. Pero en el mismo momento que esas hegemonías retroceden, se produce un efecto inverso de sectarización. En cualquier caso, nunca deja de ser delirante, aunque esté tácitamente asumido, que un cambio de signo político pueda cambiar y cambie los cuadros de un museo o resucitar mamotretos que dormían acertadamente el sueño de los justos.

Son las dos caras inevitables de un teatro institucional pretendidamente cultural -pero demasiado a menudo indirectamente propagandístico-, que cada vez se conforma menos con mantener su protección global o de los ámbitos culturales abandonados por la iniciativa civil, y que tiende a controlarlo todo cada vez con más decisión: producción independiente artística y alternativa o teatro de iniciativa privada diseñado para el éxito.

El terreno está abonado para que en el futuro las ideas de los políticos de turno puedan decidir el cultivo más conveniente. Ora querrán dotarse de una fachada de modernidad, protegiendo la estética alternativa, ora querrán tener sus templos del gran repertorio universal con las mejores firmas y los formatos más espectaculares, ora querrán recuperar los públicos que se olvidaron santamente del teatro a su debido tiempo invirtiendo sus dineros en producciones de impacto asegurado, al estilo del West End londinense o de Broadway.

El teatro institucional va convirtiéndose así, poco a poco, paso a paso, en la cara global del teatro en las sociedades desarrolladas, quizás con la salvedad de aquellas grandes ciudades teatrales, en las que ha de competir en creatividad y éxito en todos los ámbitos. La absorción institucional puede llegar al punto de hacernos dudar a menudo si se programa un autor contemporáneo realmente por lo que transmiten sus obras o por lo que representan simplemente como signo de vitalidad de la fachada cultural de un país.

Y acabo ya este somero recorrido por esas tres dimensiones: creacional, cívica e institucional del teatro. ¿Conclusiones? Todos sabemos que, finalmente, es el tipo de dinamismo económico y cultural de cada comunidad, el marco político

en que se desarrolla, la relación entre la iniciativa de su masa civil y el peso de su iniciativa pública, aquello que decide en cada momento el signo más popular, culturalista o vanguardístico de su vida teatral.

¿Futuro? Sabemos que es ley de vida que las sociedades cambien y que en sus cambios arrastren su teatro hacia roles sorprendentes e imprevistos. En Cataluña y en España, sin ir más lejos, vimos en relativamente poco tiempo como el teatro pasó de ser mayormente independiente y testimonio activo en vanguardia de los cambios sociales y políticos, a ser mayoritariamente protegido, espacio y símbolo cultural de la autocomplacencia de una sociedad aparentemente contenta con ella misma. Hoy va en camino de volver a entenderse y a

venderse masivamente como el elixir que quita los problemas del día. Actual, pero sobre todo divertido.

Es casi seguro que el teatro tal como lo entendemos hoy, a pesar de parches, vitaminas y starsystem, y por supuesto de sus esporádicos coletazos geniales, no dure eternamente. Su esencia seguirá su evolución lógica hacia la diseminación y continuará infiltrando sus especificidades en otros medios de expresión. Puede que, al mismo tiempo, se vaya contaminando de los nuevos medios que puedan ir surgiendo y, a fin de cuentas, su futuro sea, felizmente, un futuro de lo más impuro.

Suponiendo, claro está, que el futuro exista.

Barcelona-La Habana, septiembre 1995

Una visión del futuro desde la periferia

Por Carlos Pérez Peña

Casi con una pistola en el pecho se me ha invitado a participar en este Encuentro de directores de escena, nada menos que para reflexionar sobre el papel del teatro en la sociedad del futuro, según decía la convocatoria que me fue enviada.

Se me incluye también en el montaje de esta danza ¿pre-futura?, ¿post-moderna? en la que los danzantes -sean primeros bailarines o del cuerpo de baile (por no decir comparsa)- debemos resultar una extraña e imposible mezcla de cerebros, cuerpos y nombres en la que se deben escuchar resonancias tales como Brook, Shakespeare, de Toro, Olivier, Grotowsky, Fukuyama, Pavis, Müller, Ubersfeld, Revuelta (¿por qué no?), Muguercia (¿por qué no?) y así hasta el infinito.

Yo me pregunto:

1. Cuando se nos impone ese concepto de sociedad del futuro, ¿se estará apelando a la idea de una sociedad en la que el ámbito cultural será privado de una base a la vez individual y universal para convertirse en la gran manzana (the big apple) repartida por una sola organización internacional?

2. ¿Una sociedad que se distinguirá por los medios de comunicación organizados que difundirán diversión para las masas dentro de una cultura internacional pop o del más bajo nivel?

3. ¿Una sociedad que se torne cada día menos organizada y adquiera cada vez más rasgos de negación?

4. ¿Una sociedad en la que los medios de comunicación lleguen al final de su objetivo con la creación de una audiencia masificada y consumidora?

5. ¿Una sociedad en la que prevalecerán las empresas multiculturales y la diversión masiva sobre las culturas nacionales y la educación?

Podría hacerme muchas más preguntas, pero la única respuesta que me ofrezco y les invito a compartir conmigo, es que prefiero reflexionar y actuar en consecuencia sobre el papel del teatro cubano en la sociedad cubana del futuro.

Yo -como todos- tengo un pasado y -no sé si como todos- conservo la memoria. Por esa razón quisiera saltar diez años atrás.

1985

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín, El esquema, Morir del cuento, La familia de Benjamín García, La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés, Santa Camila de La Habana Vieja, La ramera respetuosa, Baño de mar, El becerro de oro, La escuela de los parientes, Ha llegado un inspector, Plácido, Molinos de viento, Los juegos de la trastienda, María Antonia, Maestra vida, Buscón busca a un Otelo, El millonario y la maleta, Ni un sí ni un no, Clave de sol, Hello Dolly, Galileo Galilei, La ronda, Pato macho, Don Juan Tenorio, De los días de la guerra, Proyecto de amor.

Pero no debo quedarme aquí. Diez años antes, en el meridiano de la década oscura -cuyo olvido sería un lujo imperdonable-, el teatro cubano ofrecía:

1975

Mirandolina, La corte de los divorcios, El becerro de oro, El pagador de promesas, Encuentro con Chéjov, El hijo de Arturo Estévez, El alboroto, Mientras más cerca más lejos, Los pequeños burgueses, La madre, Los muertos, Contigo pan y cebolla, Los amaneceres son aquí apacibles, La tragedia optimista, Mi hijo el doctor, Lo que dejó la tempestad, y se pre-