

REVISIÓN A UNA TEMPORADA: LAS CONTRADICCIONES DEL TEATRO ESPAÑOL

I No descubro nada nuevo si vuelvo a aludir —¡son tantas veces ya!— a la tan traída y llevada *crisis* del teatro español de nuestros días. Pero lo que puede ser verdaderamente interesante es saber dónde radica tal situación, qué factores promueven este estado crítico del que tanto se ha hablado, y del que tanto se seguirá hablando. Aunque, en muchas ocasiones, tal aseveración no pasa de ser una rutinaria muletilla de la que se echa mano con demasiada frecuencia para salvar integridad y responsabilidades particulares. Ahora bien, este fenómeno de análisis y puesta en cuestión de nuestro teatro presenta una doble faz: la cara: aparenicial, cuantitativamente abundante, teóricamente interesante, si nos atenemos a estadísticas de títulos, autores, o teatros en funcionamiento; y la cruz, real, ineludible: un teatro que se debate entre contradicciones e imposibilidades; carencia alarmante de una formación adecuada y de planteamientos rigurosos frente a cada montaje concreto. Y pienso en la función de cada uno de los elementos, por separado (actores, directores, grupos, equipos...) y en conjunción coherente a la hora de poner en pie un espectáculo medianamente interesante.

Toda esta divagación preambular tiene su razón porque me propongo trazar algunas de las líneas problemáticas y contradictorias que se me han hecho evidentes después de asistir a la mayoría de los estrenos, siquiera los más *sonados* y difundidos propagandísticamente, de la ya próxima a extinguir temporada teatral. No intento, porque me parece circunstancial y anecdótico, hacer recuento de todos y cada uno de estos espectáculos; ni valorarlos en sí mismos, porque aquellas contradicciones se evidencian justo en el momento de ver cómo estos montajes se conectan con nuestras peculiar estructura teatral. Porque el gran lastre del teatro español de hoy, entendiéndolo como tal, es que huye de ser *español*, deja a un lado las propuestas importantes y se refugia, únicamente, en el buen hacer artesanal (y a veces ni siquiera eso). No existe un *teatro español*; pueden existir, y de hecho existen, hombres de teatro españoles que trabajan con dignidad y acierto muy estimables. Nada más.

2 Las dos horas y media escasas de avión hasta Madrid o Barcelona aumentan hasta límites increíbles si tratamos de hablar de la imposibilidad que padecemos —y esto sucede también en el caso de otras regiones de la propia Península— para ver y conocer ciertos espectáculos que han sido fundamentales. Y el problema se repite año tras año. Y quizá por ello siempre nos consideramos los parientes pobres, nos autoconvencemos de que no hay otro remedio que rendir este viaje para sorber todas y cada una de las funciones que se dan en las capitales del teatro español, a veces con papanata encantamiento, desprovistos del más somero juicio crítico. Culpa del centralismo, se me dirá. Sí y no, contestaría. Y me explico. Cada vez estoy más convencido de que la salvación de nuestro teatro no radica, precisamente, en poder disponer de un fuerte presupuesto, de una abundante nómina de autores de primera fila, de unas facilidades técnicas de montaje que

permitan los más aventurados intentos... Porque, a la vista está, eso no proporciona todos los resultados apetecidos. O muy pocos. Se consigue, eso sí, deslumbrar al público, previas abrumadoras dosis de propaganda. Sigo convencido de que el teatro como experiencia positiva, como búsqueda de cauces creadores más ricos, está latiendo con pujanza en esos grupos independientes, provinciales o regionales, que se han enfrentado a toda una macroestructura demasiado rutinaria y que están proponiendo un teatro de verdad, porque está plenamente implicado en los condicionantes histórico-culturales que cada individuo o cada grupo tenga. Y no me estoy desviando del tema porque, ante todos esos espectáculos que se han anunciado como interesantes, al menos sobre el papel, tengo que concluir que el más grave problema, el más insalvable escollo (y esto se hacía evidente con sólo asistir físicamente a la representación), era la falta de adecuación del texto con los medios empleados y las personas implicadas en la aventura del montaje. Se notaba que allí algo disonaba, que montaje y obra discurrían divorciados, paralelos, sin que se consiguiera entender la razón de la puesta en escena. Todavía teatro verbalista, retórico; teatro de actuación jerarquizada bajo la tutela del divo; todavía teatro de cartón piedra, ingenuas decoraciones y de límites bien aferrados al escenario “a la italiana”, a un espacio marginado y no cuestionado... Y esto, incluso, en obras que no eran las consabidas comedias de esparcimiento e intrascendentes. El estatismo, el envaramiento, una aparente ingenuidad en las mutaciones y los movimientos de actores hacia penoso el seguir con interés el desarrollo de cualquiera de las funciones. Esta unitaria rutina desvirtuaba cualquier objetivo fundamental, cualquier valor que el texto pudiera aportar y, lo que es peor, desvinculaba al espectador de todo lo que allí estaba sucediendo.

3 Sería pueril que yo tratase de poner en tela de juicio la importancia de textos como “Yerma”, de Lorca, “Un enemigo del pueblo”, de Ibsen, “Andorra”, de Max Frisch, “El mal anda suelto”, de Jacques Audiberti o “Llegada de los dioses”, de Buero Vallejo (1). Quizá supone un conjunto pocas veces igualado en una misma temporada comercial. Pero esto no es suficiente si, como ha sucedido este año, no se han sabido aprovechar adecuadamente. Plantearse el hecho escénico sólo a nivel del texto, por importante que éste sea, me parece que sigue siendo un flaco servicio para nuestro teatro. Y no desdeño la necesidad que tenemos de textos ya clásicos en el teatro contemporáneo. Si no atendemos a otras implicaciones, entre las que no es la menos importante el trabajo de los actores en función de la obra elegida y del estudio de su montaje, cualquier buena fe queda siempre a mitad de camino y, desde luego, no cumple función alguna en un contexto teatral huérfano y necesitado.

Texto y montaje no pueden ir divorciados, y en los montajes vistos esto era algo manifiesto y reiterado. Las obras se hacían discursivas, tediosas, se desarrollan sin fluidez alguna, y el espectáculo perdía su coherencia y unidad, no existía como tal. La crítica ha soslayado —una vez más— su compromiso y, o bien se abandonaba al fácil ditirambo, a la tibia censura, o se dejaba llevar por los valores literarios del texto y por sus implicaciones en el contexto socio-histórico en el que se debe inscribir, lo que está fuera de toda duda si de teatro literario se habla, pero que es muy problemático si atendemos a su validez o invalidez frente a un público espectador y a un ámbito específico.

“Yerma”, en montaje de Víctor García, no es sólo la experiencia más valiosa en cuanto a creación teatral, sino que lo es también —por mucho que digan— en cuanto al aprovechamiento actualizado de las claves lorquianas. El decorado ha cedido su puesto a una ordenación espacial, funcional y sugerente. La inestabilidad de la lona convertible que es escenario, su variabilidad sorprendente, su provocativa incidencia en el ámbito del público son elementos perfectamente estudiados y que se cargan de notables valoraciones. Lo mismo sucede con la incorporación, y adecuación, del elemento popular, en forma de baile o canción; o el estudio del movimiento y la voz como recursos que se someten a una unidad de sentido que es evidente. Pero recordando el trabajo de “Las criadas”, obligada referencia a la obra de Víctor García, donde los actores (actrices) se su-peditaban en todo momento a las necesidades e intenciones del espectáculo, esta “Yerma” tiene fisuras por lo que se refiere a esta adecuación a la que vengo refiriéndome. El retoricismo discursivo llega a rondar peligrosamente en ciertos momentos creándose una visión espacial que se siente evidentemente ajena al texto que nos llega. Con todo, sigue siendo el espectáculo de mayor riqueza imaginativa, de más interesantes propuestas de la cartelera madrileña (no alcancé a ver “Lisístrata”). Sin embargo, “El mal anda suelto”, la encantadora pieza de Jacques Audiberti cuyo programa de mano anuncia (y de hecho así es) que sirve muy bien de plataforma para el juego de los actores, que es un verdade-

ro “peligroso juguete”, se hunde por momentos en un tedioso discurso palabrero al que no se le saca partido alguno, servido como está por actores de notorias posibilidades.

Falta de imaginación, sí, en textos necesariamente verbalistas como “Un enemigo del pueblo”, “Andorra” o “Llegada de los dioses”, donde las soluciones escénicas que se dan no pueden convencer. La obra de Buero, polémica como todas las suyas (ver *Primer Acto*, 138), pienso que no ha encontrado una feliz realización, ni un buen servicio de actores. El mismo espacio escénico, el mismo local, hacen que la obra se pierda en un ámbito confuso, ambiguo, divagatorio.

4 Escapada a Barcelona. “Sócrates”, de Llovet-Marsillach, ha sido, dentro del rigor y sentido que son consustanciales al trabajo último de estos dos importantes hombres de teatro, un espectáculo sorprendente. Sorprendente por muchas cosas, pero por encima de todo, por su oportunidad dentro del contexto de nuestro teatro. “Sócrates” vale por su indudable seriedad y rigor, y por haberse inscrito directa e incisivamente en ese ámbito nuestro y haberlo puesto en cuestión.

En el programa de mano Marsillach asegura que “en medio del culto al historicismo, a la gratuidad y al aparato, este Sócrates de hoy pretende colocar, en el hueco que le corresponde, a un olvidado elemento teatral: la palabra”. Y, efectivamente, el texto preparado por Llovet se sustenta en el riquísimo y profundo, a la vez que sencillo y clarísimo verbo socrático latente en los escritos de Platón, Xenofonte y Diógenes Laercio. Se recitan textos, se repiten las frases claves en salmodias que el coro murmura o grita; Sócrates nos habla (a veces por boca de otro, o al tiempo que otros, en un logro teatral indudable), nos introduce en su pensamiento al tiempo que nos distancia y hace reflexionar, sin que en ningún momento ni la pasión ni la brillantez nos hagan perder la serenidad, elemento que es consustancial a todo el espectáculo: serenidad, equilibrio, plática sosegada.

Pero me rebelo a pensar en éste como en el único valor señalable en el espectáculo del Poliorama barcelonés. Y no lo admito porque el montaje como hecho teatral, como espectáculo, como creación escénica, es importante. Textos que no son dramáticos intrínsecamente, pero sí históricamente, se muestran con toda su fuerza y valor a través de una realización coherente en la que actuación, escena y texto funcionan como un todo bien entramado y unitario. Sócrates y su palabra se han encontrado con un ambiente, una asepsia visual, a la que colabora el cuidadoso estudio sobre el espacio escénico (ese espacio blanco, cúbico, hermético), y con el contenido trabajo de los actores, nunca brillantes, siempre sometidos a las necesidades del espectáculo: ritmo, tempo de movimientos y palabra, el paso de la naturalidad conversacional a la reverencial evocación de las cosas más significativas, todo se hace mesurada y certeramente. Y con unos elementos escénicos, luz rotunda, invariable desde el comienzo, los cubos practicables, que se disponen de acuerdo con las necesidades de la trama argumental, las tónicas blancas y simples... Son todos estos elementos, y su función dentro del contexto literario al que pertenecen, lo que da unidad y coherencia a un verdadero y necesario espectáculo teatral. Entonces sí, la palabra aparece con su pleno valor purificador. Por eso es precisa y llena, nunca vacía, ni tópica, ni demagógica. Es palabra y no palabrería; no es repetición de lo sabido, sino lento penetrar en el alma y esencia de los términos que se manejan. Se ha recuperado la palabra en cuerpo y alma (los personajes se recrean en silabear o repetir con lentitud cada afirmación, dándoles siempre nueva apariencia, manteniéndolas siempre vivas entre los que asistimos al espectáculo).

No exagero, pues, si digo que ha sido “Sócrates” el espectáculo más completo, el más vivo, de nuestra temporada teatral. Lamentable la reiterada polarización teatral de Madrid y Barcelona; espectáculos como éste, quedándose en sus lugares de estreno, no consiguen cumplir su verdadero y sustancial objetivo.

5 Creo interesante hacer una breve referencia final al TEI (Teatro Experimental Independiente) que desde su brevísimo local del Pequeño Teatro, de Magallanes, 1, en Madrid, sostiene una pugna guerrillera contra todo ese sistema al uso en el teatro comercial. No voy a valorar sus montajes, ni a señalar aciertos o censurar errores. Piénsese que, por encima de todo esto —y va a ser lo que de verdad importe—, las funciones del TEI son siempre consecuencia de un trabajo continuado, donde un texto (y la “Historia del zoo”, de Edward Albee que hacen es buena prueba de ello) es tratado con razón y sentido, sirve para algo, y no es un teatro propuesto al público porque sí, ni siquiera porque pueda ser im-

portante literariamente hablando. El trabajo del TEI, grupo que ha aglutinado a los antiguos miembros del TEM, con ese importante hombre de teatro que es William Layton a la cabeza, está en un camino serio, necesario, por encima de cualquier limitación con la que pueda tropezarse. Nada es gratuito. Esto es —me parece— lo que sigue faltando en nuestro teatro profesional, a pesar de los presupuestos generosos y de las facilidades para los montajes; y esto es lo que está determinando que nuestros grupos independientes sean los llamados a proporcionar a nuestro teatro una conciencia seria y eficaz en su trabajo.

Junto a “Historia del zoo”, se lleva a efecto con notable interés entre el público, a lo que parece, la puesta en escena de la obra de Arthur Kopit, “¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!”.

Pero el TEI, siguiendo su labor en pro del teatro español, auspicia en sus locales montajes de espectáculos de interés. Tal es el caso de “Quejío”, estudio dramático sobre el cante y baile flamencos, que firman Alfonso Jiménez y Salvador Távora, y que materializa en escena el grupo La Cuadra, de Sevilla. No quiero dejar de referirme a este trabajo, por lo insólito en el panorama general de nuestro teatro. Podría ser “Quejío” la muestra de un verdadero teatro popular, de un teatro que ponga sobre el tapete esas cosas que nos importan; que desmitifique de una vez por todas el valor adulterado del flamenco y lo instale en su verdadera dimensión de expresión del drama de unos hombres y de una situación determinada. El espectáculo, sin palabra, sólo cante y baile (y música, por supuesto), con unos actores que lejos de ser “los mejores” en el sentido estereotipado del término son los que mejor pueden explicitar aquellas propuestas, con una fuerza y una intención definidas, frente al público que asiste, y llena, el pequeño local de Magallanes diariamente, puede quedar como ejemplo de posibilidades, de las insospechadas posibilidades de un teatro espontáneo, vivo, verdad. De un teatro no convencional, bien cierto, pero extraordinariamente rico.

El TEI que sostiene diariamente un laboratorio de experiencias teatrales (expresión corporal, voz, método), que organiza cursillos y mantiene toda una actividad cultural complementaria, puede ser ejemplo y punto de referencia para iniciar una necesaria concienciación del teatro como hecho totalizador. El teatro español debe, tiene, aún que vivir la aventura de la búsqueda. Es su única salida.

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN

(1).—Lamento no poder incluir aquí el tema de los clásicos. El montaje de “Otelo” en el Teatro Español de Madrid, del que es responsable Alberto González Vergel, era una buena oportunidad para ello, pero con “Lisístrata”, “Misericordia” y “El Buscón”, fueron los espectáculos que no alcancé a ver.

Aludo muy someramente a “La linterna mágica”, espectáculo muy poco teatral, más atracción curiosa que otra cosa, que resultaba demasiado ingenio y reiterativo.

