

EL TEATRO de COMPROMISO, casi cinco lustros después

Alude el título del artículo a los casi cinco lustros transcurridos desde el final de la dictadura franquista. ¿Qué ha pasado con el teatro de compromiso en ese tiempo, entendiendo como tal el que analiza y toma partido ante un problema o una situación dada, sea de índole política y/o social? Es sabido que los autores que lo practicamos durante la dictadura, fuimos marginados apenas se inició la andadura democrática y que nuestro lugar fue graciosamente cedido a la generación que, habiendo nacido durante ese período y vivido sus postrimerías, se inició en la escritura teatral con posterioridad al año 75. Después, vendría a engrosar el colectivo autoral otro grupo que, siendo niños entonces, apenas conserva recuerdos que alimenten su labor creativa. No es ésta la ocasión de analizar las causas que motivaron ese forzado relevo autoral, de las que, por otra parte, ya nos hemos ocupado en numerosas ocasiones. De lo que ahora se trata es de saber si el teatro de compromiso fue asumido por las nuevas generaciones y, si los supervivientes de las relegadas, siguieron fieles a él.

Un recorrido por la década del 75 al 85 muestra que el teatro de compromiso fue excluido de las carteleras. En consonancia con ello, la mayoría de los autores se inclinó por abordar cuestiones en las que lo político estuviera

ausente y lo social no tuviera carácter reivindicativo. Algunos, entre los más jóvenes, emprendieron otro camino. Considerando que el teatro no tenía por qué ser reflejo de la sociedad de su tiempo, se pusieron ellos mismos ante el espejo y se contemplaron hasta la saciedad. La pertinaz observación de la propia imagen propició un teatro del yo en el que todo giraba en torno a sus múltiples contradicciones y a las mil y una dudas que continuamente les asaltan.

Es un período que prescinde, pues, de ideologías, que no está sujeto, en palabras de César Oliva, a militancias de ningún signo. A este propósito, es curioso el fino olfato de algunos autores que, en sus inicios, manifestaron su simpatía por las ideas izquierdistas, sentimiento que ha quedado plasmado en las obras que entonces escribieron. Al advertir que los vientos soplaban en otra dirección, sus siguientes piezas aparecieron vacías de contenidos que pudieran mostrarse inconvenientes a los nuevos guías de la sociedad. Lógicamente, estos autores que se desentendieron de los conflictos sociales, son los que se salvaron de la quema y, bien apoyados por los poderes públicos, en unos casos, y por los empresarios privados, en otros, encontraron acomodo en el teatro de la transición. Los recién llegados no estaban contaminados por el pasado y no tuvieron, por tanto, necesidad de someterse a mudanzas. Su teatro nacía desi-

deologizado y, si alguno sintió la tentación, de salirse del redil, es seguro que encontró, en la experiencia de sus colegas, argumentos suficientes para desistir. Alberto Miralles ha resumido la situación con estas palabras: “muchos autores sienten repugnancia cuando hablan de teatro político”. Así estaban y, en cierto modo, así están las cosas.

El testimonio de cuanto digo lo han dado y lo siguen dando los propios protagonistas de la vida teatral. Pueden encontrarse, a lo largo de estos años, en artículos, entrevistas, ponencias y mesas redondas, frases como éstas: “Al no escribir contra algo concreto, nuestro teatro es más sano, más reflexivo, más autocrítico”; “Sigo interesado en un teatro sociopolítico, entre comillas, pero no ofrezco soluciones, porque, sinceramente, no sé si las hay”; “A veces la realidad te supera de tal forma, te hace sufrir tanto, que tienes que desconectar de algún modo”; “Como hombre de teatro, no me siento dentro de un grupo, de una determinada ideología”; “Lo que yo me planteo es transformar a la persona, no cambiar la sociedad”...

No obstante, hubo quienes, por sí, en el futuro, volviera a interesar, si no un teatro político, si, al menos, social, pusieron en práctica el sabio principio de nadar y guardar la ropa. Así, defienden, en público, el teatro de compromiso, pero como saben que ellos no lo practican, hacen verdaderos encajes de



bolillos por hacernos creer lo contrario. En su opinión, lo revolucionario de sus propuestas no está reñido con la forma "políticamente correcta" en que las plantean. Escuchando sus razonamientos, podemos deducir que, si el problema de la cuadratura del círculo no se ha resuelto todavía, es porque no nos hemos puesto a ello. Esta cofradía atenta a no quedarse fuera de juego si ese giro se produce, ha logrado levantar un monumento a la ambigüedad. Alberto Miralles, que posee un buen archivo de declaraciones y escritos de gentes de la farándula con los que podría construirse una jocosa historia del teatro español contemporáneo, aprovechó su intervención en el *Congreso Internacional Autor Teatral y Siglo XX*, celebrado a finales de este año 98, en Madrid, para rescatar algunos ejemplos de tales ejercicios propios de consumados equilibristas. Entre ellos, había expresiones como éstas: "Hay que arrojar piedras con guantes de terciopelo"; o "es un enorme grito lleno de serenidad", en referencia a una obra que se había estrenado. En ese mismo Congreso, Sergi Belbel, máximo representante de la más joven generación de autores de teatro, proclamó sin tapujos, con la libertad que da no sentirse atado al pasado, su nulo interés por las ideologías, lo que le permite ser ecléctico.

No se cuestiona aquí el derecho de cada autor a escribir sobre lo que, en uso de su libertad de creación, decida. Se trata, más bien, de llamar la atención sobre el hecho de que, aparentemente, son pocos los que, acogidos a esa libertad, abordan, en la actualidad, un teatro de compromiso. Ante tal falta de interés, sumada a la deserción de quienes en el pasado auspiciaron, en su obra, cuestiones políticas y sociales, se diría que el teatro que se escribe y, sobre todo, el que se representa sigue estando al margen de la vida del país. Por fortuna, tal afirmación, es una verdad a medias. En España todo, incluido lo intelectual, circula por muy diversos cauces. Suele suceder que lo más valioso lo hace por los más profundos y, por tanto, menos visibles. Frente a una cartelera que se empeña en confirmar la imagen de un teatro español desideologizado, por el subsuelo discurre otro teatro que lo desmiente. Un teatro sin representar que, a veces, sale a la superficie por breve



Foto: Nayra Leal Cabrera

tiempo y con escasa difusión. Sus autores pertenecen a todos los grupos generacionales. Bien es verdad que los aspectos formales de sus propuestas son muy distintos y que es muy difícil, si no imposible, hallar vínculos estéticos entre sus propuestas. Si en ocasiones se producen, no son fruto de influencias, casi siempre negadas, sino del azar. Ni siquiera se sienten, por razones de edad y de experiencia vital, interesados por las mismas cuestiones. Analizar la evolución del teatro de compromiso, desde el final de la dictadura hasta el momento presente, es un tema que sería interesante abordar, pero, ahora, el objetivo, bastante más modesto, es dar fe de que, a pesar de las apariencias y del rechazo de que ha sido víctima, el teatro comprometido ha seguido existiendo y empieza, poco a poco, a mostrar su rostro, cada vez más saludable, en los escenarios de las salas alternativas y de determinados festivales.

En los primeros momentos, sus valedores fuimos, lógicamente, los autores procedentes de la etapa franquista y alguno perteneciente a la generación de los 80. Excluyendo las obras escritas con anterioridad al año 75, las alumbradas en la década siguiente fueron abundantes, aunque muy pocas vieron la luz. La nueva política teatral, cumplido el compromiso moral de recuperar algunas obras prohibidas por la censura franquista, las condenó al silencio. Entre las excepciones que demuestran la existencia de un teatro crítico están *Tú estás loco*, Briones (1998) y *Caballito del diablo* (1985), de Fermín Cabal; *Jueces en la noche* (1979), de Buero Vallejo; y *Elvira, imagínate Euskadi* (1985), de Ignacio Amestoy. En el cajón de sus autores quedaron obras de Martín Recuerda -*Caballos desbocados* y *Carteles rotos*-, Lauro Olmo -*Los maquilladores*-, Rodríguez Méndez -*La batalla del Pardo* y *El sueño de una noche española*- Alfonso Sastre -*Análisis espectral de un comando al servicio de la Revolución Proletaria*-, Martínez Ballesteros -*Sultanísimo por la gracia de Alá*- Luis Riaza -*Los perros*- y de quien esto firma -*Bagaje*-, entre otros.

La tónica no varió en los años siguientes. En 1986, Buero estrenó *Lázaro en el laberinto*; en 1987, Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*; y en 1990, Fermín Cabal, *Ello dispara*. Mientras, los



Foto: Nayra Leal Cabrera

demás autores comprometidos seguían produciendo obras condenadas al reposo, sin que nadie, entre los jóvenes, acudiera al relevo. Era como si, viendo cortar con tan escaso respeto las barbas de sus mayores, hubieran decidido afeitarse las suyas en lugar de ponerlas a remojo. Los primeros años 90 fueron cruciales. El cansancio de unos y el desinterés de otros confluyeron para arrastrar al teatro de compromiso a sus cotas más bajas. Entre aquellos, hubo autores que abandonaron, temporal o definitivamente, la escritura teatral. Entre estos, la nómina de dramaturgos iba creciendo alimentada por nuevos bradomines, por los primeros titulados salidos de las Escuelas de Arte Dramático y por los alumnos formados en los cada vez más numerosos talleres de escritura teatral, sin que nada pareciera indicar que su visión del teatro pudiera ser distinta a la de los ya consagrados. Apreciación equivocada, como bien pronto se pudo ver.

En efecto, en torno a 1993, cuatro autores encuadrados en la llamada generación de los 80, estrenan obras que, respecto al contenido que nos ocupa, van más allá de lo ofrecido por sus compañeros de generación, con la excepción de Fermín Cabal. Luis Araujo presenta *Vanzetti*; Ignacio del Moral, *La mirada del hombre oscuro*; Chatono Contreras,

Las amazonas del caballo; y Eduardo Galán, *Anónima sentencia*. A partir de entonces, sin que ello suponga establecer una vinculación directa entre ambos hechos, los escenarios, principalmente los de las salas alternativas, fueron dando acogida a obras cuya temática tiene que ver con los asuntos que preocupan a la actual sociedad: el paro, la inmigración, el hambre, el racismo, el resurgir de nuevas formas de fascismo, la recuperación de la memoria histórica, la corrupción política y un largo etcétera. Algunos autores y títulos son Antonio Onetti (*Silvia y Madre Caballo*), Juan Mayorga (*Más ceniza y El jardín quemado*), Antonio Álamo (*Los borrachos y Los enfermos*), José Ramón Fernández (*Para quemar la memoria*) y Yolanda Pallín (*Lista negra*).

Esta vuelta al teatro de compromiso tiene sólidas bases. Mi presencia en jurados de diversos concursos teatrales me ha permitido verificarlo. No es raro encontrar en cada uno de ellos, entre las obras presentadas, tres o cuatro que responden a los postulados de este teatro. Algunas han sido premiadas, como *Mane*, *Thecel*, *Phares*, de Borja Ortiz de Gondra. Por otras fuentes, tengo información de lo que se hace lejos de las habituales capitales del teatro. En Canarias, sin ir más lejos, Cirilo Leal traslada a su teatro la realidad social del

Archipiélago para radiografiar, como ha escrito el crítico Rafael Fernández Hernández, el ser insular. En Asturias trabaja Maxi Rodríguez y, en la Comunidad Valenciana, lo hacen Rafael González y Francisco Sanguino.

No resulta fácil explicar este fenómeno, aunque no creo que sea ajeno a la recuperación que está experimentando el teatro de texto tras años de marginación de la palabra en beneficio de otros signos escénicos. Sería bueno convocar a los autores del nuevo teatro comprometido para debatir en profundidad sobre el tema. En cualquier caso, parece que algo está cambiando en la sensibilidad de quienes actúan en nombre de la sociedad o como intermediarios entre ella y los creadores. Así interpreto que una de mis obras que aborda el tema del paro, *Eloídes*, fuera, en 1995, finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática y que sólo tres años después otra obra, este vez relacionada con el mundo de la inmigración clandestina, titulada *Ahlán*, lo haya obtenido. No menos significativo es que la primera de ellas haya interesado a un empresario para ofrecerla desde un escenario comercial.

* Premio Nacional de Literatura Dramática 1998