

LEYENDA Y CRISIS
DEL
CENTRALISMO TEATRAL

DE provincias lamentamos, año tras año, la orfandad teatral que nos toca padecer. Se ha demostrado con creces que las Campañas Nacionales sólo cubren una muy limitada parcela de tal necesidad y no solucionan totalmente el problema que el hecho teatral plantea a quienes viven fuera de Madrid. Se piensa entonces, con ciertas dosis de estulticia provinciana, en la posibilidad de acercarse a la vida teatral madrileña con el único fin de respirar aires menos viciados; se la imagina como una mágica panacea capaz de resolver todos los males que, desde lejos, se supone padecer. El centralismo toma, en el orden de la cultura, unas características peculiares y, desde luego, hiperbólicas. Aquello, lejano y añorado, pesa sobre las provincias como un acicate más que poderoso para atraer al aficionado. Sin embargo, en cuanto lo observamos con cierto detenimiento se nos hace patente, acto seguido, la triste realidad: los males del teatro español no se han resuelto. Ni en provincias, por supuesto, ni en Madrid. Esto es evidente. Sobre el papel, se han dado pasos más que halagüeños en pos de una puesta al día, en busca de espectáculos y soluciones que nos saquen de un marasmo que más que negativo es confuso. Pero nada más. Acontecimientos de importancia como el frustrado Festival de Teatro Independiente de San Sebastián o el correcto I Festival Internacional de Madrid han removido un poco lo que parecía languidecer mortecidamente. No es menos cierto que espectáculos como “Las Criadas” o “Tartufo”, que pudimos ver la temporada pasada, eran corrientes de aire nuevo en un panorama de teatro comercial evidentemente bajo, muy bajo. No podemos silenciar, en este orden de cosas —no sería justo— la interesante selección de títulos que las Campañas Nacionales han paseado por las diferentes ciudades españolas. Pero, con todo, la solución no se alcanza; la heterogeneidad de los espectáculos es palmaria y la vuelta a la temida rutina, irreversible. Lo que se apunta como solución no supone otra cosa que tímidos

y aislados intentos que chocan, una vez y otra, con un proceso de formación, de madurez, de trabajo crítico que nuestro teatro, convenzámonos, no ha logrado todavía. Cualquiera de los fenómenos citados desborda las posibilidades reales con las que se cuenta. Por eso, cuando —como en nuestro caso— se toma contacto con la cartelera madrileña, con un mínimo sentido crítico, lo primero que se nos viene a la cara es un cierto tufillo rutinario, a mala improvisación, a trabajos que se llevan a cabo sin que existan unas determinadas razones coordinadoras y ensambladoras que hagan patente el fenómeno teatral como conjunto. Si a esto añadimos el descontrol que muestra el teatro aficionado, o independiente (y a ellos hay que recurrir cuando queremos acercarnos a algún acontecimiento de verdadero interés), no se nos puede ocultar que el panorama es bastante desangelado. Se intenta quemar rápidamente —a veces demasiado rápidamente— unas etapas necesarias, sin darnos cuenta de que para ello se precisa una progresiva formación, y una consciente superación de ciertas y determinadas etapas de la evolución del teatro contemporáneo.

Viendo el fenómeno desde las carencias que sufrimos en provincias, viendo este panorama a la luz de nuestro lento y desasistido trabajo, no podemos menos que congratularnos de que esta aportación, a fin de cuentas, se aparezca más rica y más abundante en sugerencias. En una palabra: funcione mejor, sirva a un contexto más coherente. No es ajeno a todo lo dicho —y sintomático por otra parte— el hecho de que sea, después de mucho buscar, el Teatro Estudio Lebrijano quien represente a España en el ya tradicional Festival de Nancy. El trabajo virgen, realmente creador, de los componentes del grupo de Lebrija siempre será más beneficioso para el hecho teatral en sí que cualquier compañía al uso donde priven conceptos trasnochados y escalas de valor estereotipadas.

Hemos tenido oportunidad de seguir de cerca, en fechas muy recientes, algunos de los acontecimientos más celebrados del año teatral madrileño y no nos podemos sustraer a plantearnos públicamente las primeras conclusiones. Intentamos anotar ciertos y determinados fenómenos que se aparecen como síntoma y ejemplo de ese complejo problema que nos ocupa y nos preocupa.

CRITICA Y PUBLICO

Tratemos primero este fenómeno que trasciende el ámbito de lo meramente teatral para instalarse en el campo genérico de lo cultural. Por lo común, la crítica que ejerce su oficio en la prensa diaria es una crítica muy superficial, dominada por la premura y la necesidad. No existe un reposado y sereno cometido analítico, realmente crítico. Honrosas excepciones hay que confirman la regla. Unas veces se ve condicionada por las necesidades de espacio y tiempo; otras, porque, quienes la ejercen, no suelen ser verdaderos especialistas. O, también ocurre, suelen tener a su cargo secciones dispares que atienden con profesional prontitud en detrimento de la calidad y la serenidad de criterio. Y, sin embargo, la fuerza de la crítica teatral madrileña es tal que lleva al público al teatro, o deja fracasar una función en muy pocos días. El ejemplo, no por lo pasado menos lamentable, existe: la acogida de cierto sector de la crítica a la última obra de Antonio Gala —uno de nuestros autores con más posibilidades—, “Noviembre y un poco de hierba”, hace dos o tres temporadas.

Ante un planteamiento como éste el público reacciona ante el fenómeno cultural como si de un producto cualquiera se tratase. Desde el momento en que la crítica de la cultura se transforma en oficio rutinario pierde su más interesante valor y se abandona al servicio de una propaganda solapada e inconsciente, cuando no efectiva y rentable. El

público, por tanto, vive ajeno a las implicaciones del fenómeno en cuestión (y repito que no me refiero en este caso únicamente al teatro), y accede a él exigiendo a priori una serie de cosas cuya carencia ulterior, en caso de producirse, lo desalentará o confundirá. Otras veces, se siente defraudado. El público teatral madrileño —hablo, naturalmente, en términos generales— es un público rutinario y despersonalizado. Llegado el sábado, elige el espectáculo en cuestión y, religiosamente, asiste a él, simple y llanamente, a *consumir* teatro. Que el precio de las localidades sea excesivo a primera vista no es obstáculo. Si pensamos en la peculiar estructura administrativa que rige el teatro en Madrid, comprenderemos que el precio está acorde con ese esquema de *cierto* público, que va a *ciertas* funciones, con *ciertos* y determinados propósitos establecidos de antemano.

Una y otra vez leemos en la crítica al uso el consabido tópico de que la obra llegó (o no llegó) al *gran público* (ante abstracto que no hemos sabido nunca, a ciencia cierta, que es, pero que sigue rigiendo los destinos de cualquier función teatral). Por el *gran público* se aplaude o se patea una obra cualquiera; por el *gran público* se mantiene una obra durante cientos de representaciones o se retira del cartel a las pocas semanas. Pero lo cierto es que el público siempre es el mismo, al menos el público influyente; y que, además, no concibe el fenómeno teatral como algo sustantivo, vital, dinámico, sino como solaz y esparcimiento dulcificado en su día semanal de asueto. Quienes tienen conciencia clara de lo que el hecho teatral significa, trabajan siempre con estas limitaciones, las más graves e insalvables que se le puedan plantear: no hay público para el teatro, público interesado y formado, se entiende. Con ello, el hecho cultural —y como cultural, creador— que es el teatro no alcanza la última escala de un proceso que le es propio. Entre la escena y el público se eleva una barrera invisible que desvincula la potencia creadora del espectáculo de la comunidad que se reúne en torno a él. Lo mismo que se hace preciso desterrar a los críticos gacetilleros (a los “solaperos”, como los llamó Carlos Droguet) en lo que a libros se refiere, se requiere con urgencia una crítica teatral formadora, alentadora de un público capaz de acceder al espectáculo que se le brinda no con las ideas de éste o aquel crítico preferido, sino con una preparación eficaz y válida. Es lamentable que este tipo de crítica se tenga que refugiar en las revistas especializadas, cuando lo que se necesita es una mayor, y mejor, formación de aquellos espectadores no vinculados estrechamente al fenómeno.

AUTORES

A la vista de un esquema como el precedente, no nos puede extrañar que los autores se sometan al juego si quieren medrar en las carteleras comerciales. Se plantea entonces un nuevo juego de tensiones: el autor tiene *su* público y lo ha de mantener a toda costa. Una rápida ojeada a los títulos y autores nos lo pone de manifiesto. Y junto a ello, los traductores y adaptadores de obras extranjeras actúan bajo los mismos presupuestos. ¿Qué sucede entonces? Pues que las adaptaciones extranjeras —cada día más abundantes— no sólo no aportan nada nuevo al panorama teatral español, sino que son contraproducentes en nuestra indigente bibliografía teatral. Cuando hemos asistido, hace tan sólo unas semanas, al teatro de la Comedia donde “El Triunfador”, de Torcuato Luca de Tena, llena tarde y noche un local en el que aún se recuerdan los éxitos multitudinarios, e importantes, de “Tartufo” y “Castañuela 70”, comprendimos el por qué de este fenómeno contradictorio: allí, en la Comedia, estaba el público del autor Luca de Tena. Y no lo decimos en tono despectivo para la pieza, que tiene sus virtudes y sus defectos, sino como síntoma claro de la influencia de un autor sobre un determinado sector de público que espera, además, las cosas que su autor le va a dar. Por la misma razón podemos aludir a la obra de Edward Albee que

ha cubierto la temporada en el teatro Fíguro. Avalada por un aparato propagandístico que cargaba las tintas en la crudeza y valentía descarnadas del lenguaje y las situaciones —recuerdo que se aireó públicamente, en las primeras semanas de su estreno, una encuesta en torno a estas cuestiones—, quedaba luego muy lejos de ser una pieza feliz y trascendente; pero el público, guiado por su afán consumista, se apasionaba y tomaba partido; en una palabra: se hizo cuestión de la obra. Sin embargo, y esto me parece importante destacarlo, el móvil de la discusión marginaba lo sustancialmente teatral y prescindía de los posibles valores que la pieza pudiera mostrar. Y se hacía notorio que la pieza no planteaba cuestiones de interés, no acertaba a suscitar en el público apetencias y cuestiones de tipo creador. Todo se limitaba a un acuerdo tácito que autor y público cumplían fielmente.

En el presente apartado no podemos prescindir de los autores que revisan los teatros nacionales. En el Teatro Español y en el María Guerrero, una “Medea” y un “Romance de lobos” que intentaban plantear, a nivel actual, problemas subyacentes en nuestros clásicos antiguos y modernos. Es difícil valorar estas obras a la luz de la estricta relación autor-espectador. En tales espectáculos el director juega un importante y decisivo papel y es evidente que dos de los mejores directores españoles estaban al frente de los montajes referidos. Con ello, facilidad de medios y espectacularidad en los montajes, se diluían un tanto los valores netos de ambas piezas. Y más: el espacio escénico limitaba el desarrollo de las situaciones que los directores, con inmejorable buen criterio, proponían. Todo aquello se convertía en un grave impedimento para la relación con el espectador. Este asistía a las funciones, y hasta escuchaba con interés las piezas, pero mucho me temo que la misma retórica espectacular de los elementos escénicos (con un teatro María Guerrero remozado y un montaje atrevidísimo e interesante en el Español) desligaba un tanto al público de las ideas e incitaciones de los autores. Son reveladoras, al respecto, las palabras de José Monleón al referirse a “Medea”: “Yo no sé exactamente hasta qué punto se empobrece la comprensión y el interés del espectáculo por la posible dificultad de acceder a todas sus claves ideológicas. También diría que el texto se ahoga o se despega a veces, con cierto peligro para la unidad total —magia y razón— del espectáculo”. Y lo mismo sucede con la pieza de Valle-Inclán. Su montaje, demasiado académico y culturalista, deja inédita la faceta más interesante del escritor gallego: ese contenido demoníaco, diabólico, que le es consustancial. El público asiste a estos montajes con muchas más posibilidades de interesarse que cualquier otro, pero se produce entonces una inesperada desvinculación con los respectivos autores, difíciles por demás, consecuencia de nuestras ya consabidas limitaciones de concepción y realización del espectáculo. Encerrar a Valle, o una tragedia de Séneca, en los limitados esquemas de un teatro a la italiana sigue siendo muy arriesgado y las consecuencias muy de temer. Sigue nuestro público sin conocer verdaderamente al Valle-Inclán dramaturgo, como le aparece lejana y abstracta la “Medea” pulcramente vertida por Unamuno, y sagazmente propuesta por González Vergel.

ACTORES

Me parece éste el aspecto de mayor interés dado que es entre los actores donde se siente una mayor inquietud y una mayor concienciación de cara a los problemas del teatro. Al tiempo que es fácil observar, entre ellos, una desvinculación mayor con respecto a las propuestas del hecho escénico contemporáneo. Si nos atenemos a los espectáculos vistos, hemos de convenir que el panorama es bastante deplorable en cuanto a calidad de actores. Y no nos estamos refiriendo a su mayor o menor experiencia, a su mayor o menor asenso popular, a su mayor o menor tradición escénica. Hacemos esta salvedad porque es cuestión

generalizada y debatida por la crítica más consciente el hecho de que el trabajo de nuestros actores se sustenta en presupuestos bastante adocenados e inmovilistas. Es una evidencia el hecho de que, en ninguno de los casos al uso, el actor se plantea seriamente el trabajo de creación dramática: se limita a repetir un texto aprendido, con mayor o menor dosis de penetración y estudio, pero sin que exista, por su parte, otra cosa que una postura servil ante la obra en cuestión. Levantar un texto en escena sigue siendo, por el momento, una labor accidental, adjetiva, sometida total y absolutamente a las propuestas del autor, y nunca un hecho con personalidad creadora propia y eficaz.

Por las mismas fechas hemos asistido a un breve cursillo (quince días de intenso trabajo) en torno a la figura de Roy Hart. Quienes nos reunimos en los salones de la Escuela Superior de Arte Dramático, bien en torno a las clases prácticas, bien en los coloquios de la tarde, pudimos comprobar —fuésemos o no actores— que el trabajo que Roy Hart proponía era un trabajo serio y rico. Rico por cuanto comportaba una serie de posibilidades o sugerencias que se patentizaban a lo largo de las clases. ¿Qué era, en síntesis, lo que proponía Roy Hart? Simplemente —nada más ni nada menos— se trataba, a nuestro juicio, de una educación y un dominio de las posibilidades creadoras del actor. Bien es verdad que desde cualquier punto de vista, su trabajo podía parecer sorprendente. Su escueta descripción dará lugar, estoy seguro, a conclusiones demasiado simplistas, ambiguas y, desde luego, injustas. Veamos. Roy Hart, sentado ante un piano, tiene ante sí, de rodillas, a uno de los actores; el actor emite sonidos muy graves, hondamente graves, que, poco a poco, comprendemos que no están saliendo de su garganta, sino que se emiten desde las diferentes partes de su cuerpo, concretamente, y atendiendo a los expresivos gestos que hace Roy, del estómago. El actor se retuerce, se alza sobre sus rodillas, se aprieta los costados con los puños y sigue emitiendo el mismo sonido en diferentes tonos, recorriendo toda la escala cromática, sin que otra cosa suceda. El ejercicio se hace largo, terriblemente largo, angustioso. En un momento preciso, Roy Hart propone la palabra *hierro* que el actor repite y repite con un sonido cavernario entre violento, ácido y tristón. La tensión aumenta. Pero en los momentos en que la violencia o lo inconsciente amenazan el ejercicio, las notas del piano que maneja Roy se dulcifican en extremo y el autor recupera un tono descansado, amable, blando, feliz. Continúan otros actores, pero el ejercicio es diferente. De la violencia del anterior se pasa al esfuerzo, la dureza, la incomodidad; de aquí, a los agudos que se desquician hasta producir ensordecedores tonos inconcebibles en la voz humana, o a los retumbantes *gloria* de otro, que triunfalmente llenan la sala de trabajo... La palabra así tratada adquiere valoraciones cromáticas, sonoras y significativas insospechadas. Pero, con todo, aquellos ejercicios no significaban una receta infalible. Con aquel trabajo, esto era claro, no iban a solucionarse los males del teatro español, como muchos pensaban en el cursillo. La presencia de aquella experiencia entre nosotros suponía, sin embargo, una muy valiosa contribución a nuestro trabajo teatral. Tanto para quienes participaban directamente en ella, como para quienes, como en nuestro caso, observaban posibilidades de creación insospechadas.

Contado así, objetivamente, como lo vimos, puede parecer muy simple y hasta irracional. Pero la imposible relación entre este trabajo y el consabido profesionalismo de nuestros actores bien merece tenerse en cuenta. Cuando oíamos, en los ya citados coloquios, los relatos directos que los actores - alumnos hacían de su experiencia nos convencíamos —ellos creo que también— de lo positivo de su trabajo, de lo verdaderamente creador que resultaba. Interesaba ver cómo, en lo aparentemente inconsciente de aquellos ejercicios, los actores eran plenamente conscientes de que estaban desarrollando un trabajo serio. Sabían que no era algo hecho y válido por sí mismo, sino que su resultado era el eslabón de un dilatado y nunca detenido proceso. Todo lo que allí se dijo, desde las reservas ante la posibilidad de un mimé-

tico papanatismo, hasta el constante empeño por desentrañar el qué y el cómo de ese trabajo, era índice de una situación saludable. Los actores - alumnos y los espectadores interesados se preguntaban, investigaban, desde diferentes posturas: desde, incluso, la postura de cada uno —como pide y aprueba el propio Roy Hart con singulares gestos entre ceremoniosos y cordiales—. Pero surge invariablemente la pregunta, que además se repite una y otra vez: ¿está en Roy Hart la clave para solucionar de un plumazo todos los males que aquejan a un teatro en crisis como es el de nuestra época? Clarificar las líneas del teatro de Roy Hart, labor que puede ser muy sencilla, no es en modo alguno aclarar el panorama. En el mejor de los casos supone acercarnos a una experiencia que contribuye a ello, pero me temo que ni el propio Roy se ha planteado semejante cosa. Hart trabaja, experimenta, pone de su parte lo que considera interesante. No niega que su trabajo entraña riesgos, y riesgos graves, pero —aún con todo— él los arrostra, porque lo que de veras persigue es llegar al límite de esos riesgos y compulsar su capacidad para superarlos. Y no impone criterios. Trabaja. Sus normas no son, en modo alguno, reglas fijas (abre los brazos como un apóstol y solicita de los asistentes la participación en la búsqueda de caminos): “Es vuestra responsabilidad”, dice.

Nos interesó todo esto porque el hecho de que cada alumno tuviese su ejercicio ya indicaba una concienciación particular en cada individuo. No se proponía una nueva ley, norma o programa de trabajo, sino el despertar de los valores creadores de cada uno, como sujeto del hecho artístico. Y no significaba tampoco, como pensaron algunos, un procedimiento psicopatológico, sino un brindar la posibilidad de perder y retomar la conciencia de la entrega al hecho creador. “Entre los principios de sugestión que utilizo —confiesa Roy Hart— y la histeria sólo existe un paso, un puente grande y difícil, pero que puede ser controlable”. ¿Significaciones? “El cuerpo es el signo de la mente —continúa—. Si conseguimos movernos sin ridículo, sin parodia, con autenticidad, descubrimos en seguida un signo de lo que se piensa o siente. El cuerpo habla su propio lenguaje, no tenemos que buscarle uno”.

Ante un hecho así es imposible dejar de hacerse preguntas y más preguntas. Cuando luego asistíamos a una función cualquiera teníamos necesariamente que echar de menos la vitalidad, la dinámica creación que el trabajo de Roy Hart requería. Un trabajo que no podía darse con unos presupuestos como los nuestros, sino en función de un trabajo y un estudio cabe el actor como sujeto activo y creador del espectáculo teatral. Aleccionadora e inquietante experiencia esta que hemos tenido oportunidad de presenciar.

Y FINAL

Nuestro recorrido toca a su fin. Hemos penetrado en la leyenda del centralismo teatral y se nos ha aparecido su cara crítica. Desde provincias podemos tener plena conciencia de que cualquier trabajo que se haga puede ser tanto o más eficaz que lo realizado en Madrid, siempre y cuando el espectáculo se plantee con rigor y verdad. Sin lugar a dudas, tendrá más frescura y espontaneidad. No podemos mostrarnos pesimistas ante la diferencia cuantitativa que exista. Acercarse y expurgar los espectáculos de Madrid sin tomar la visión de los críticos al uso, meditando en los elementos que confluyen en la función, por separado y en conjunto, para comprender dónde radican las fisuras, dónde se muestran carencias y dificultades, dónde, en fin, radican los males de más urgente solución. A ello hemos querido contribuir con estas notas que ya se alargan más de lo previsto. El lector vea y saque sus propias conclusiones.

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN