

FERNANDO LAZARO CARRETER

Reflexiones sobre el Teatro en España



CUADERNOS DE ZARAGOZA
n.º 4

**Conferencia cultural pronunciada en el Salón de Sesiones
del Excmo. Ayuntamiento, por el Profesor D. Fernando
Lázaro Carreter, con el tema:**

“REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO EN ESPAÑA

REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO EN ESPAÑA

Alguien pudiera pensar, y tal vez no le faltara razón, que el tema que me he fijado para someterlo a algunas reflexiones, el del teatro en España, es prácticamente inexistente, y que hablar de él es como si los físicos trataran del éter o los médicos de los humores corporales. Ustedes saben qué ocurre en Zaragoza, y tal vez hayan venido a este acto con el mismo ánimo que a unas exequias. Vistas las cosas, sin embargo, desde Madrid parecen diferentes, con numerosos locales abiertos tarde y noche para ofrecer productos que se denominan teatro y que, en algún caso, lo son. El panorama es desde allí tan risueño, que un ministro de Información y Turismo, hace varios meses, no pudo contener su entusiasmo y afirmó que Madrid era uno de los emporios mundiales del arte dramático. Disculpemos el énfasis, para afirmar con mayor moderación que nuestra capital, efectivamente, y desde el punto de vista del número de espectáculos que ofrece, ocupa un lugar alto. Fuera de ella, prácticamente nada, Barcelona incluida. Por eso, tal vez esta charla debiera haberse titulado "Reflexiones sobre el teatro en Madrid", para ir más derechos al grano.

Pero ello hubiera resultado patentemente injusto. Porque si es verdad que, en provincias, los telones se alzan sólo esporádicamente, y no siempre para exhibir materia válida, es lo cierto que a lo ancho de toda la geografía española - por usar esta gárruba y moderna forma de hablar - el teatro vive en forma de esperanza o de ilusión, cuya llama mantienen viva jóvenes escritores o grupos de actores juveniles. No son ya aquellos aficionados de antaño, un antaño muy próximo, que escribían comedias robándose horas de sueño o de productividad en la oficina, para desbancar con su talento el de don Jacinto Benavente o el de don Alfonso Paso, o para disputar con sus representaciones la gloria

popular a las compañías más acreditadas. Esto existe aún, pero no me refiero a ello sino a algo mucho menos superficial: al hecho de que los nuevos autores, los nuevos grupos interpretativos proceden con un talante moral nuevo, con una especie de urgencia cívica, convencidos de que el arte del teatro desempeña un papel importante para su propia realización personal y para la edificación de una sociedad distinta. Quiere esto decir que no sería lícito hablar sólo del teatro en Madrid, con una visión superficial de lo que hoy parece, porque hay una vida teatral subyacente o soterrada que late por todo el país, y que aflora esporádicamente, aquí o allá, de cuando en cuando; ni con la frecuencia que fuera de desear, ni con tanto espacio que no podamos percibirla.

Pero ¿por qué no se manifiesta con más fuerza? La pregunta parecerá ingenua a quien conozca los entresijos del problema, y muy razonable a quienes están fuera de él. Para ellos ofrezco esta breve explicación. El motivo de más bulto es de índole económica; levantar un telón es aventura arriesgada. Ningún empresario se atreve a hacerlo si no cree que tiene una mínima clientela asegurada, aunque se equivoque muchas veces en sus previsiones. Debe decirse que los gastos son notables, y que a pesar de la misión civilizadora que es preciso atribuir al teatro, este no goza de protección estatal aceptable. En segundo lugar está eso que he llamado mínima clientela; pero detrás de esto hay un grave problema sociocultural que voy a abordar enseguida. Por último y para despejar cuanto antes el campo, y para no tener que ocuparme más de este problema, está la cuestión de la censura, la cual influye mucho en el llamado teatro comercial, es decir, el que funciona basado en su rentabilidad, tanto si esta su finalidad exclusiva como si la necesita para fines más elevados; pero que afecta infinitamente más al teatro joven a que me estoy refiriendo. La razón es simple: el espíritu juvenil, en proporciones crecientes, se afirma negando el "status" social y político vigente en cualquier país. Y la censura, donde existe, tiene como misión protegerlo. Los jóvenes hallan corrupto lo establecido; la sociedad adulta los encuentra a ellos disolventes. Resultado: la escasa presencia de ese teatro en nuestro panorama artístico. Según una encuesta publicada por la revista "Prime Acto" hace tres meses, ninguno de los autores de talante innovador que contestan a ella ha dejado de topar con escollos más o menos salvables. Y todos sin excepción, jóvenes y maduros, condenan agríamente esa red en que quedan atrapadas sus creaciones, que no son siempre subversivas sino meramente críticas, de acuerdo con una de las misiones justificadoras del arte dramático, cual es la denuncia de vicios o corrupciones crecidos al cuerpo social.

Señalemos, pues, la censura como una de las causas que re frenan la plena manifestación del teatro joven, y que alicortan el otro, el que hemos llamado comercial. Y prosigamos, pues no hay que detenerse en algo tan obvio, no sin antes advertir que mi postura personal, manifestada públicamente en más de una ocasión, es contraria al mantenimiento de ese artilugio administrativo. No quiero decir con ello que la sociedad deba abatir su protección; pero el instrumento protector debe ser la Ley, y el órgano único para aplicarlo, los tribunales de justicia. Fuera de ellos, en el terreno puramente administrativo, se abre el reino de la arbitrariedad o, por lo menos, de la falta de garantías.

Pero aun concediendo toda la importancia que es preciso atribuir a este obstáculo, no por ello deben cargarse sobre él todas las responsabilidades. Para mí, el más grave de todos está en la falta de público que apoye efectivamente lo nuevo. No hablo aquí de apoyo ideológico sino estético. Ese teatro juvenil que, para entendernos, llamaremos de protesta no sólo reacciona contra el "status" sociopolítico, sino que también quiere llevarse por delante las fórmulas artísticas recibidas, las estructuras del drama tradicional e incluso, su lenguaje. Conforme a los modelos establecidos por el teatro del absurdo - y *absurdo* no significa aquí que lo sea cuanto en él acontece, sino que lo es el comportamiento humano - gran parte de los autores jóvenes tratan no de reflejar la vida cual es, sino de devolvernos su imagen rota, despiezada, para que veamos la falsedad de sus articulaciones. Y esto atenta contra la mimesis o imitación de las acciones de los hombres que, desde Aristóteles, se viene reconociendo como necesario al drama, por lo cual una obra de teatro nuevo que siga esos derroteros - y son muchas - se reduce automáticamente el público a que puede acceder. Porque a éste no se le muestra en el escenario algo que pueda entender sin más mediación que la de la vista y el oído, sino que se le exige una lectura más profunda, interpretativa de acciones y palabras que no traducen literalmente acciones y palabras reconocibles como verdaderas. En suma, además de ver y de oír hay que interpretar y entender. Se trata de operaciones intelectuales que requieren cierto entrenamiento, cierta información previa, cierta predisposición... que parece faltar en proporciones alarmantes a los espectadores potenciales, esto es, a muchos jóvenes, si juzgamos por el hecho de que no forman número suficiente para mantener con fuerza tales espectáculos cuando les es permitido aparecer. Hace dos temporadas, el Teatro Goya de Madrid organizó unas sesiones semanales de teatro de cámara. Durante varios lunes consecutivos, el telón se alzó ante una sala semidesierta para exhibir obras de algunos escritores jóvenes de interés variable; entre ellos, y con no mayor éxito,

compareció uno de los autores más interesantes, si no el más, de esta clase de dramas: Miguel Romero Esteo, con su obra *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*. Se trata, en mi opinión, de una pieza maestra, pero de comprensión sumamente azarosa, ya que, desde el principio, el espectador debe conectar de modo irracional con una acción y un diálogo que, no sólo no intentan parecerse a la realidad, sino que quieren ser su negación. Vagamente, por un par de insinuaciones sueltas, podemos imaginar que la acción acontece en la cocina de un manicomio. Aunque se habla de un restaurante y de los dueños del mismo que son omnipotentes a los ojos de los personajes, algunos de éstos se refiere a unas monjas que los encerrarán en jaulas si se enteran de aquella ceremonia. Un personaje ilustre por su fidelidad y consagración a la cocina vernácula, acaba de morir y los cocineros y su viuda andan sin consuelo. Agentes desleales, que están atentando contra las esencias culinarias de la comunidad, representadas por el garbanzo y su más excelsa manifestación, la olla podrida, son los responsables de su muerte. Los cocineros y la viuda cierran filas contra aquella subversión, porque trata de desterrar lardos, enjundias y pringues en que la esencia de la buena-cocina consiste, y sustituirlos por una dietética más simple, ligera e internacional. Pero un marmitón se rebela: él no cree en la grandeza mítica del garbanzo. Para oprobialo, sus compañeros fieles a la tradición descuelgan de los telares el cadáver del mártir, ahorcado de una pierna; pero el rebelde lleva su arrojo a descubrir que es un pelele de paja y trapos.

Los demás, inflamados de misericordia, van a intentar su rescate. El marmitón rebelde no cede, y en un extenso y torturado monólogo invoca los derechos del hombre a una libertad que aguarda fuera de los muros de aquella rancia cocina y vitupera la esclavizadora olla podrida, en cuyo fondo ha hallado una calavera, al hombre mismo descarnado en su cocción con el garbanzo y la hortaliza. ¿Qué pueden hacer los cocineros, fallido su generoso esfuerzo persuasivo, sino proporcionarle la mucha consolación de la muerte? Con un simbólico embudo, le dan tortura de agua hasta que expira; lo colocan en el regazo de la viuda, tocada con la olla, y derraman sobre el torso desnudo de la víctima una salsa de tomate, para formar una inmisericorde, patética y grotesca "pietá", un monumento al ancestral garbanzo.

No sé si es esto, exactamente, lo que ví y oí; porque toda la acción transcurre y se expresa por medios oníricos y alucinados. Pero aunque mi interpretación no traduzca exactamente aquello, no debe de ir muy alejada. Y si es así, lo dicho basta para adivinar la poderosa carga crítica que posee el drama de Miguel Ro-

mero, que les he propuesto como ejemplo en este tipo de teatro del absurdo en su vertiente española (no olvido, que uno de sus maestros mundiales es un español: Fernando Arrabal). Pues bien, la obra había sido estrenada en París; algunas revistas habían hablado de ella, y se tenía derecho a esperar que la rodease cierta expectación... Pero los expectantes tal vez no llegábamos al centenar. Henos pues, ante un mal síntoma: la falta de curiosidad hacia el teatro que pudiéramos calificar de "difícil" entre quienes por su cultura real o presunta tienen la obligación de no conformarse con la facilidad. Entre ellos, los más jóvenes, que han recibido o están recibiendo (o deberían estar recibiendo) una educación superior.

Otra modalidad del "teatro de protesta" que se ha desarrollado en nuestro país, bastante alejada de esa obra del absurdo, es la de una especie de drama alegórico que quiere aludir a problemas españoles o ampliamente humanos, eludiéndolos. Sin duda tiene raíces históricas nacionales y modelos extranjeros, pero me parece que su presencia entre nosotros, en estos últimos tiempos, resulta de una finta del ingenio para pasar mercancías que suelen quedar en la aduana de los censores. Se trata de fábulas utópicas y ucrónicas, con tipos que son casi símbolos, y que desarrollan una trama en la cual los personajes retrógrados suelen triunfar sobre el que encarna la libertad. En realidad, se trata de un tema frecuente en las diversas formas de nuestro teatro actual: es el mismo esquema argumental que hemos visto en la *Paraphernalia* de Romero, que sustenta *La fundación*, de Buelo, pasando por cien obras más, conocidas o soterradas. Pero en el drama alegórico moderno suele ser constante. Era, por ejemplo, el esqueleto de *Tal vez un prodigio*, de Rodolfo Hernández, la obra que alcanzó el premio Lope de Vega, en 1971, y cuya ingenuidad la privó de asistencia pública. O el de *La jaula*, obra con que se reveló en 1972 otro escritor joven, pero que tampoco despertó mayor interés. El mensaje ideológico es demasiado simple, y el público se resiste muy justamente al rodeo alegórico que esas y otras obras le proponen para capturar al final una verdad hartamente sabida.

Pero esta línea, o tendencia, o subgénero, o como queramos llamarlo, ha producido en nuestro teatro más reciente otra obra maestra, sobre la cual me permito llamar la atención de ustedes. Me refiero a *Mary d'ous*, creada por Els Joglars la temporada pasada. Es un drama sin palabras o con muy pocas palabras; y, sin embargo, puedo repetir lo que antes he dicho a propósito de *Paraphernalia*: pocas obras he visto más directamente críticas que ésta. No es muy grande nuestra tradición de teatro mímico, y, en cambio, es muy grande su auge en otros países. Els Joglars

se proponen implantar entre nosotros esa modalidad dramática, con tal rigor que acreditan a este joven grupo catalán como una de las mejores compañías europeas de mimo. No realizan, como es habitual en el teatro pantomímico, una simple sustitución por gestos de lo que podían decir hablando, sino que parten de una previa renuncia de la comunicación oral, de suerte que el espectador no sea mediatizado por las estereotipias que el lenguaje acumula e impone al alma. De este modo, proponen al público una serie de expresiones corporales, que éste debe descifrar bajo su completa responsabilidad. Porque dichas expresiones no siempre tienen una interpretación única, como ocurre en la pantomima, sino que son polivalentes y pueden combinarse con múltiples situaciones humanas, sobre las cuales ejercen un efecto crítico igualmente poderoso. El resultado es una alegoría de la lucha por la libertad política y erótica, y ello es lo que me induce a incluirla en este segundo apartado de teatro joven del cual estoy tratando ahora. Determinados "gags" o remates de escenas arrancan los aplausos del público porque éste ve por transparencia un significado inequívoco. Así ocurre cuando "parece que" la mitificación de la mujer, y su alienación aneja, la transforma en imagen casi sacra, y es paseada por la escena en procesión grotesca. O cuando una pareja de enamorados trata de abrazarse en vano, porque están sujetos por fuertes tirantes en la estructura metálica que delimita el ámbito escénico, mientras por la periferia pululan parejas homosexuales con perfecta libertad de acción. O bien, en la impresionante escena final: los actores, liberados sus cuerpos de ropas, se meten alegres y confiados dentro de una gran membrana suspendida de los cuatro extremos del andamio; Súper y Semí, las dos potestades que se reparten la acción de mandar, los atrapan dentro cerrándoles el respiradero, con lo cual aquella bolsa de carne amadora se muta en un inmenso corazón cuyos latidos van cesando poco a poco hasta extinguirse. Tal conclusión confiere al espectáculo su último sentido: la yugulación de un juego ilusionado, y en cierto modo inocente, de liberación. Esta vez, y ante obra de tan manifiesta importancia, el público respondió bien. No sólo jóvenes: la burguesía culta madrileña acabó enterándose de que aquéllo valía la pena. Aquéllo, por lo demás, ya lo han visto ustedes, respondía al esquema que he descrito como característico del teatro alegórico (aunque no en exclusiva), pero con enriquecimientos plásticos y poéticos, e innovaciones que no son, por desgracia, habituales en esa clase de teatro.

"ELs Joglars" proceden a la creación colectiva de sus espectáculos. Vientos centroeuropeos y norteamericanos han introducido en el teatro joven la moda del colectivismo, de la par-

ticipación total de los actores en el proceso creativo de la función. Y es el tercer tipo de teatro joven a que deseo aludir. Efectivamente, se diría que en las tendencias últimas se vislumbra lo que podíamos definir como una crisis del autor. Los actores habían sido hasta no hace mucho eso sólo, actores de una acción, de una peripecia inventadas por un escritor. Eran simples cuerpos para ser ocupados por las criaturas del drama y meros portavoces de su ideología. Ni siquiera en fórmulas mucho más avanzadas del espectáculo, como las propuestas por Artaud, habían de desempeñar otro papel. Pero, insisto, ciertas tendencias provenientes del centro y del Oeste de Europa, han ido acentuando la responsabilidad de los actores para convertirlos en intérpretes no sólo del autor, sino de sí mismos, de su propia condición de hombres y de mujeres inscritos en unas determinadas coordenadas socioeconómicas, y obligados a tomar partido, por tanto, ante el texto que deben representar. Una sistematización nítida y coherente de esa exigencia la hallamos, por ejemplo, en Bertolt Brecht, el cual, como es sabido, pide a los actores que no se identifiquen con el personaje - de modo bien distinto a lo que Stanislavski y sucesores le demandaban - sino que establezcan una distancia crítica entre dicho personaje del drama y su propia persona, de modo que se rompa cualquier ilusión realista, y el espectador esté presenciando la representación en un doble plano: el de lo que acontece y el de la opinión que ese acontecer merece a quienes se lo muestran. Lo cual le obliga a mantener viva su propia opinión.

El actor asume así, diríamos, una función creadora que, desde Brecht - por poner en él arbitrariamente un punto de partida - no ha cesado de crecer hasta nuestros días. Hasta el punto de que muchos grupos teatrales, en todo el mundo, prescinden del autor y lo sustituyen por una creación colectiva en la que todos aportan sus experiencias personales. El director actúa como mero coordinador, y la compañía como filtro de lo que, democráticamente, se considera más válido, en función de la idea adoptada también comunitariamente. Parten de una especie de cañamazo más o menos denso, que ha producido uno de ellos, tal vez el director, o de un mito antiguo, o de una situación dramática tradicional, incluso de una obra concreta, y en un trabajo continuado y lento, el nuevo drama va adquiriendo cuerpo. Que puede ser definitivo o puede recibir cambios, de representación a representación, en función de la mayor o menor ósmosis comunicativa que se establezca entre la obra y el público. Todos ustedes conocen el valor de modelo que, para esta dirección de teatro, tuvo la experiencia del *Living Theatre*, en la década de los sesenta, a raíz de sus campañas europeas, por Italia, Alemania, Francia, Holanda, Bélgica, Inglaterra, Suecia, Finlandia, Dinamarca, Yugoslavia,

Suiza, e incluso España; porque en 1967, pudieron ser vistas actuaciones del *Living* en Barcelona, Valladolid, Bilbao y San Sebastián. Más o menos intensa, la influencia de este singular grupo norteamericano, que estableció un régimen de vida colectivo, de ideología anarquista y de consagración total al teatro como si se tratara de una pequeña comunidad de sacerdotes y sacerdotistas del arte dramático, ha sido enorme en toda Europa. Entre nosotros, si no presenta fórmulas tan radicales, ha inducido, sin embargo, la formación de grupos basados en un régimen económico ascético-cooperativo, y obstinadamente fieles a esa fórmula de creación solidaria de que acabo de hablarles.

El *Living* y por tanto, sus secuelas muestran el hondo influjo de Artaud en un punto fundamental: la escasa confianza en la palabra, en el diálogo, como vehículo de comunicación, y, como consecuencia, el desarrollo de las posibilidades expresivas del gesto, la actitud y el movimiento, para tratar de conseguir una conexión inmediata con el público sin el sistema comunicador mediato del lenguaje. En su mayor extremosidad, el drama es mudo o casi mudo. Obsérvese que no he clasificado dentro de esta tendencia la que representan "Els Joglars" barceloneses, porque ésta proviene, si no me engaño, del teatro de mimo, y la otra, que ahora trato de definir, constituye una negación del teatro tradicional, al cual, para contestarlo más fuertemente, le han arrebatado el habla. Por lo demás, sus concomitancias son obvias. Como ejemplo de esta manifestación extrema de drama sin palabras, creado colectivamente desde la experiencia de los actores, puedo proponerles *Después de Prometeo*, representado por el Teatro Experimental Independiente (TEI) hace dos temporadas. Este grupo, y lo diré como mera aclaración para quien no lo conozca, es el más consistente y estable de todos los que funcionan en nuestro país. Cuenta con algo inapreciable: una sala propia, en Madrid, aunque tan diminuta como es el Pequeño Teatro Magallanes. Fue fundado en 1960, con el nombre de TEM, bajo la competente dirección del inglés William Layton, discípulo a su vez de Lee Strasberg y de Meisner, y antiguo alumno de la Academia de Arte Dramático de Nueva York. Quiere esto decir que es fiel representante del "método"; y tal palabra, cuando se habla en términos teatrales, significa siempre el método de Stanislavski, que postula la total invasión del actor por el personaje. Layton, que proclama tal fidelidad al genial director ruso de finales del siglo pasado y primer tercio del nuestro, advierte, sin embargo, que su adhesión no llega al dogmatismo. El TEI, pues, bajo la tutela de Layton, pero concediendo al actor algunas iniciativas, desarrolla en Madrid las campañas más vivas e interesantes de teatro en los últimos años. Se apoya en textos escritos, siempre

extranjeros (y es reproche que, sin duda, cabe hacerle) pero una sola vez, y como pura demostración de su capacidad interpretativa en esa dirección de drama colectivo y casi mudo, que entabla su comunicación con los espectadores por medio del gesto y de la expresión corporal, montó el *Prometeo* a que acabo de referirme. Sus modelos obvios eran Roy Hart y el Open Theatre. Los actores ("autores" también en este caso) debían expresar esta idea que les servía de "canevas" o cañamazo: el titán mitológico había robado a los dioses, como es sabido, bienes que ellos sólo disfrutaban para entregárselos a los hombres. Por tal motivo, Zeus lo condenó a permanecer encadenado y a servir de alimento a un ánguila que le desgarraba permanentemente las vísceras. Por tanto, su empresa redentora fue insuficiente, y los hombres continuaban siendo víctimas de Zeus y de su corte de dioses enemigos y tiranos de la humanidad.

Esa idea es la que debían transformar en mímica los actores, sustituyendo el rigor lógico por el rigor sensible de sus gestos, murmullos, exaltaciones y abatimientos, mientras se movían entre el público al que trataban de imbuir tales emociones por contagio. Esta táctica obedece al supuesto de que sólo mediante la mostración de sentimientos verdaderos nuestros propios sentimientos se pondrán en marcha, sincronizados y coincidentes. Y que los espectadores *seremos*, efectivamente, los hombres y las mujeres a quienes los dioses deben muchas cosas, viéndonos en el hombre y la mujer que deambulan, gritan, sollozan y se arrastran entre nosotros, aturcidos, mecanizados, perseguidos, atropellados, presos y asesinados porque Prometeo no pudo liberarlos; y que tendremos que asumir o proseguir nuestra liberación.

Eso se pretende, pero ¿se consigue?; ¿logramos coparticipar de ese modo?; ¿es cierto que esa expresividad sustituye ventajosamente al lenguaje? ¿no se despliega ante los ojos y oídos del sorprendido espectador un abanico de ambigüedades? Tiene que atender a diez o doce actores que se mueven, saltan, salmodian, susurran, monologan sin diálogo; y su mente se esfuerza por reducir aquel caos a un cosmos inteligible. Al no lograrlo enteramente, experimenta una cierta frustración y, como consecuencia, un bloqueo de su capacidad participante: lo contrario de lo que se pretendía. Este *Prometeo* del TIE fue un experimento, sin duda interesantísimo, de la clase de teatro que estoy caracterizando a ustedes como producto de creación colectiva, en su manifestación más pura y extremada de la renuncia al coloquio y de la adopción de los lenguajes gestuales para la comunicación con el público.

Sin tanta extremosidad, esa dirección de la actividad dramática es, con mucho, la que atrae más a los grupos teatrales jóvenes en España. Quiero decir que lo normal es partir de un texto sumamente magro, más bien de una simple estructura argumental sobre la cual se ha procedido a la creación comunitaria por parte de los intérpretes. Tal hacen, por ejemplo, los muchachos sevillanos de "Esperpento", responsables de un espectáculo basado en O'Casey, titulado *Cuento para la hora de acostarse*; o Tá-bano, que montó no hace mucho el *Retablillo de San Cristóbal* de García Lorca, con aquella fórmula creadora, y que ahora representa en el Monumental de Madrid un *Robinson*, del cual les hablaré luego; o el grupo barcelonés que ha exhibido este año *La moschetta* de Ruzzante; o el llamado Ensayo Uno-En-Venta, que ha ofrecido el mes pasado una estupenda versión del mito de Anfitríon. Son espectáculos en general de corta duración basados en un texto breve que sirve de pretexto a estos muchachos para expresarse a sí mismos mediante un trabajo de integración total de cuerpo y de voz. También en este caso deseo proponer a ustedes como ejemplo la obra que considero más cuajada en esa dirección. Me refiero a *Quejío*, con cañamazo de Salvador Távora y de Alfonso Jiménez, la cual ha conocido prácticamente un triunfo mundial. Trataré de describirla con la mayor fidelidad que pueda. Por la sala, totalmente oscura, entran varios personajes portando candiles; el silencio es roto por el ruido de la cadena servil que uno de ellos arrastra. La melancólica y breve procesión de desheredados va subiendo a escena, para incorporarse al quejido que ha iniciado un cantador andaluz. Sólo figura en ella una mujer enlutada, que ira a sentarse a un extremo de la embocadura, sin intervenir prácticamente en la acción: un par de veces quema semillas de alhucema en una lata, cuyo aroma, esparciéndose por el teatro, contribuye a fortalecer el ambiente de ceremonia, de rito liberatorio tribal.

Pero no se trata de una tribu, sino de un pueblo. La mujer los tres cantaores, el guitarrista y el bailar pretendían asumir la representación de la Andalucía irredenta: una de las varias Andalucías que han convivido a lo largo de la historia, y ahí están. La más visible, y bien auténtica, es la jaranera, sensual y religiosa, porque sólo se puede sufrir sin morir buscando apoyo en los motivos elementales de la sangre y la esperanza. Convertida en irritante producto comercial, pasa aún como "arte español" por autonomasía; recuerdo mi angustia cuando en un "night club" de Bruselas - donde se abre y se cierra el Mercado Común - en el cuso de un espectáculo constituido por rozagantes mozas, se dio paso a un pobre enano, de traje corto y sombrero cordobés, que zapateaba alzando sus bracitos e imitaba, entre sosos olés del público, las arrogancias y desplantes de los toreros; se le anunciaba como "diminuto y gran bailarín español"

Vino después la "Andalucía trágica": un sincero esfuerzo para acercarse a los hontanares de la pena que tantas veces impregna el cante y el baile andaluz. Lo realizaron fundamentalmente artistas - Falla y Lorca a la cabeza - que hallaban sentimientos hermosos y auténticos en muchas coplas, verdaderas joyas líricas dictadas por un dolor genéricamente humano, y que daba grandeza al arte popular.

Quejío, que dista abismalmente del andalucismo pinturero, tampoco va por la línea estelizante de lo "jondo". Távora y Jiménez no quisieran extraer, con una operación quirúrgica docta, el cante y el baile del cuerpo social que los nutre, para contemplarlos como piezas preciosas. Por el contrario, es ese cuerpo el que quieren mostrar, a la indecisa luz de unos candiles. Y lo que el diálogo no dice, porque *Quejío* es también un drama sin coloquio lo expresan las cosas, la guadaña, la hoz, las cuerdas, la cadena, el pesado bidón que unce a los personajes; y por supuesto, el cante con su difícil inteligibilidad articulatoria ("que más da muerto que vivo / si tienes que callar"; "Hasta el aire que respiro / me han llegao a mí a quitar..."; "Candilejas de mi pueblo / que me quieren apagar"), y también el zapateado del bailar amarrado de manos, como los demás, a una soga que lo sujeta al bidón; porque "si atan las manos / quean los pies". Y al final, tras los esfuerzos aislados e inconexos de todos para soltarse, una solución de belleza plástica escalofriante, cuando los actores, en vez de esforzarse por separado, aúnan sus energías y remueven, por fin, y adelantan y dejan a su merced el bidón que los ancla, y muestran al público las ataduras de que se han liberado por su solo esfuerzo unido.

Quejío, repito, es tal vez la pieza maestra de esta modalidad de teatro nuevo que cuenta con el actor y con sus experiencias personales como ingrediente principal y hasta constituyente del drama. A mí tal tendencia me parece sumamente meritoria y, como experiencia, digna del mayor respeto. Ahora bien, el peligro que entraña no puede ocultarse a nadie, y es que fácilmente degenera en virtuosismo interpretativo. Es esto lo que vengo observando como testigo de nuestro teatro contemporáneo. En muchas ocasiones, estos grupos colectivistas se conforman con textos más o menos insípidos, como base para su propio esfuerzo. Otras, esa especie de aversión al autor que sienten como réplica al teatro tradicional, los lleva incluso a prescindir de la urdimbre básica, como he dicho, para proceder ellos mismos a toda la invención. Parten del supuesto, en mi opinión falso, de que la suma de varias experiencias ofrecerá forzosamente una experiencia total más rica. Eso es algo que no puede aceptarse sin reservas,

porque la suma de varias experiencias triviales (aunque a cada uno de los sumandos le parezca la suya extraordinaria y profunda) sólo podrá dar como resultado una trivialidad. Y, en efecto, se ve exhibir a veces productos infantiles, que se presentan como potentes frutos del intelecto político. Cuando se les dice - y a mí me ha ocurrido alguna vez - que no es para tanto, y que no valía la pena tanto esfuerzo por su parte para servir tan pobre e ino-cua idea, responde que no trabajan para intelectuales sino para el pueblo, que bien los comprende, porque le sirven aquella idea con las sencillas y familiares vestiduras del circo, el varieté, la panto-mima, el giñol, el melodrama... Sin embargo, no se ve que al pue-blo haya que servirle las ideas memas o triviales, ni está claro que exista ese pueblo "rousseauianamente" ingenuo, candoroso y pueril dispuesto a dar por bueno lo que unos jóvenes intelectuales creen o imaginan que es bueno para él. Ese pueblo tiene su mente ahormada - y más mal que bien - por otros modelos dramáticos que le sirven el cine y la televisión, y dificulto mucho que unas payasaditas sin sustancia logren conmovirlo. Quienes únicamente la gozan son, probablemente, los actores.

En esta tendencia, pues, como en todas, hay bueno y malo, experiencias triunfantes y fallidas. Yo diría, además, que es la más proclive a un cierto tipo de conformismo. Porque imposibi-litados algunos grupos de dotar a sus espectáculos de la carga crítica y sociopolítica que desearían, hallan consuelo y satisfac-ción para su inquietud artística en el virtuosismo, como he dicho. Muestra concluyente de ello es para mí la trayectoria y vuelo del grupo "Tábano". Comenzó con un espectáculo punzante - algu-nos decían corrosivo - titulado *Castañuela 70*, al que un buen día se le aplicó un resolutivo insecticida. Montaron después *El retablo del flautista*, traducción castellana del texto catalán de Jordi Teixidor, que fue flor de una noche. Continuaron con *El retabli-llo de don Cristóbal* de Lorca, que iniciaba su nuevo caminar de escarmentados. Pero mantuvieron la fama de díscolos y agresivos, de tábanos terebrantes. Y así, la noche del pasado 20 de abril estrenaron su espectáculo sobre *Robinson*, ante el público mejor dispuesto que jamás he visto para hacer tirunfar algo. Sobre un texto sumamente tenue inventado por el Magic Circus de París, esos muchachos realizan un trabajo memorable de perfección interpretativa. En un ambiente circense, canta, bailan, gesticulan, parodian; se divierten, en suma. Y divierten a los espectadores hasta un cierto punto. Justo hasta el comienzo del acto segundo en que deja de obrar la sorpresa, y se cae en la cuenta de que nada viene a ocupar su sitio. Ni la más leve traza de subrayado ideo-lógico. Puro alarde, mera brillantez, demostración palmaria de que el grupo está preparado para cualquier empresa por ardua que sea. Esa noche del estreno me pareció que el jolgorio inicial

iba enfriándose paulatinamente, hasta acabar en algo muy próxi-mo a la cortesía. Porque la ovación final premiaba seguramente el trabajo de los artistas, y la expectativa de más de un millar de muchachos que no le habían visto satisfecha, y que parecían invi-tar a "Tábano" para que la satisficiera en mejor ocasión.

Debo decir que me apena este divorcio hoy claramente per-ceptible entre la iniciativa de los actores y el esfuerzo de los es-critores. Apenas se acude a estos últimos porque una idea errada de lo que debe ser la participación en una sociedad democrática ha conducido a la aberración de pensar que todos valemos para todo. Y entristece que no se conjuguen los talentos de cada cual, si la meta a que todos apuntan es la misma. Los mejores resulta-dos se han logrado - el caso de *Quejío* es manifiesto - cuando de-trás de un espectáculo hay poetas sustentándolo con su capacidad creadora.

Pero he dedicado mucho tiempo a describir unos tipos de teatro que apenas se ven, y podría reprochárseme si no trato del otro, del que figura en las carteleras madrileñas. Al concederles espacios tan desproporcionados, no quiero sino contrarrestar el hecho de que del teatro joven se habla poco, aunque, insisto, compadezca en los escenarios con alguna asiduidad. El teatro co-mercial habla por sí solo con su presencia en las carteleras, y es más conocido.

Todo comercio - y perdóneme la trivialidad - es resulta-do de una oferta y de una demanda. Es esta última la parte más fuerte del trato, y la oferta tiene como opciones posibles someter-se a sus exigencias o intentar modificarla. En el teatro comercial intervienen más o menos los mismos factores que en el comercio de transacción, y subsiste el hecho de que es la clientela potencial la parte más fuerte. Dicho de otro modo, cada país tiene el teatro que demanda su público. Por eso, la situación del arte dramático en España no puede describirse sin considerar antes quiénes lo consumen. Y viceversa la descripción sociológica de las condicio-nes en que el teatro se produce, equivale prácticamente a una descripción de ese teatro. Son escasísimos los autores que pugnan por salirse de esa ecuación, y si me apuran mucho, tal vez yo no pudiera dar en conciencia más que un nombre: el de Antonio Buero Vallejo. Me estoy refiriendo, claro, a los que estrenan con mayor o menor frecuencia, no a los que lo intentan y no pueden, ni a los que ni siquiera lo intentan. En condiciones mejores, ese nombre iría seguido de otros muchos, que tal vez conocen ustedes y que conozco, pero a los que no voy a referirme porque está charla se refiere sólo a lo que se ve, a lo que tiene algo más que

existencia potencial. Y aun así, con muchas omisiones que impone el tiempo y que lamento en el alma.

Resulta muy difícil caracterizar al público de teatro. Una clasificación sin valor lógico pero útil podría dividirlo en dos sectores: el de aquellos que van a él como hábito, para llenar un trecho de ocio o satisfacer un deseo de satisfacción; y el de quienes van "a tiro hecho", cuando un espectáculo, por las razones que sea, reúne ciertas garantías que aconsejan ser visto. Dejo aparte un tercer sector, el de quienes sienten afición a un actor o a una actriz, e incluso a un género, y se constituyen en clientela habitual de aquel actor, de aquella actriz o de aquel género, y suelen desentenderse de lo que acontezca en el teatro fuera de ellos. Esta clientela es la de menos influencia en la suerte de la escena, porque desea ver los productos que compra en una pureza inmóvil

Está claro, me parece, que es el primero de los públicos descritos el que ejerce una influencia mayor sobre la vida del espectáculo. Como rasgos que lo definen me parece posible enumerar los siguientes:

a) Una situación económica confortable que se corresponde con la de la burguesía, dado que los precios de las localidades son altos.

b) Un deseo de ocupar satisfactoriamente trozos de tiempo vacío; la mera existencia de tiempos vacíos en la vida de una persona indica que no sienten urgencias espirituales; el no saber qué hacer es característico de quienes no han logrado crearse intereses de orden cultural - afición a la lectura o a la música, por ejemplo - para cuya satisfacción no suele quedar tiempo libre.

c) Una vida sin otros atractivos exteriores, sin otras tentaciones aunque sean muy superficiales, que les interesan más; es nota característica de las vidas adultas, con cierta proclividad ya a la vejez.

Estos tres rasgos, que alguno puede tomar no sin razón como una caricatura, definen al público teatral como no joven, no inquieto, no evolucionista desde los puntos de vista cultural y socioeconómico. Como público satisfecho de su contexto, ajeno u hostil a cualquier aventura. Y esos mismos rasgos se nos muestran claramente incompatibles con la juventud de cualquier procedencia, y de la clase obrera.

El modelo de teatro que impone, por tanto, a las empresas ha de ser forzosamente un reflejo de sí mismo. Ha de sentirse proyectado sobre el escenario, de tal modo que pueda reconocerse. Como no ha seguido las peripecias formales del arte dramático - esas que he descrito a propósito del teatro joven - no tolera en ese punto la menor transgresión. Todo lo más, alguna alteración del orden temporal del relato, a que el cine lo ha acostumbrado. Pero las cosas han de estar muy claras, en lo que pasa y en lo que se dice. De esta manera, el teatro comercial, si lo consideramos como arte, porque, al fin, dentro del arte dramático ha nacido, es el más estático inmóvil y regresivo de todos los géneros literarios. Cada uno de sus subgéneros presenta estudios estructurales que ya eran antiguos hace un siglo.

Ahora bien, a esa inmovilidad estructural no corresponde idéntica parálisis de los contenidos. Ir al teatro, si bien se piensa, tiene algo de aventurilla, de cana al aire que se va a echar una vez por semana. El público no quiere ser ofendido en su capacidad de comprensión: el autor insulta al público si este no lo comprende. Pero sí suele gustar a los espectadores que la función llegue un poquito más allá y sea un poco más picante que lo que ellos están dispuestos a admitir particularmente. Desde la impunidad de la sala les complace contemplar lo que no tolerarían a plena luz de su casa o su vecindad. Les agrada, en suma, escandalizarse algo. El teatro comercial acude solícito a satisfacer esta expectativa, y buena parte de las algaradas entre autores y censura se han librado durante los últimos años en ese frente. "Un poco más", suplica el mundo del espectáculo; "no tanto", responden los aduaneros. Y la victoria del primero, a la que asistimos en nuestros días, ha podido proclamarse como prenda de liberalidad.

Los tres subgéneros antañones que se han beneficiado de este rejuvenecimiento senil son la comedia de salón, el vodevil y el melodrama. Debo recordar a ustedes, porque es patente, que esa liberación ha sido tan súbita (y, por supuesto, quede bien clara mi absoluta conformidad con ella, como inicio de otra, la ideológica y crítica, que debe llegar también) ha sido tan súbita digo, que a nuestros autores no les ha dado tiempo para acomodarse, y ha sido preciso echar mano de traducciones apresuradas. Digamos igualmente que la censura, por razones incógnitas, es más complaciente con los escritores extranjeros que con los españoles, según queja reiterada de éstos. No vale la pena entretenerse en describir la situación en este campo. Pero porque no falten tampoco aquí los ejemplos, aludiré a obras triunfantes en las últimas temporadas, como muestra rápida de ese deseo de satisfacer la curiosidad "evolucionista" del público, aunque, eso sí, dentro de los marcos formales y estéticos más rígidos.

La comedia de salón - ya la conocen ustedes: gente elegante con problemas propios de la gente elegante - se ha enriquecido con un problema casi inédito entre nosotros: el de la homosexualidad. ¡Qué prodigiosa novedad esta de hablar libremente de algo que, si antes aparecía, se cubría con veinte mantas! Pues bien: ahí han estado pimpantes y triunfantes a la vez en la cartelera, sendas obras de ingenios extranjeros que nos la han mostrado a lo vivo. *Canción para un atardecer*, de N. Coward, aireó el drama de un caballero respetable tocado por el desvío. Y *Las tres gracias de la casa de enfrente*, giraba en torno a una muchachita cuyo amor querría arrebatarle al novio su tía. Me refiero a la tía de la muchachita. En el subgénero del vodevil se ha producido un descubrimiento mágico: Todos ustedes saben que se trataba de un mecanismo montado sobre tres ángulos; pues bien el nuevo vodevil - los nuevos vodeviles, porque casi no hay otra cosa en nuestros escenarios - ha descubierto que funciona mucho mejor con cuatro ángulos: el marido, la mujer; el querido y la coima. ¡Qué ingeniosas urdimbres suelen hacerse con estos cuatro cabos, ante el regocijo pillín de este público complaciente! Se ha inventado, además, algo que lo enriquece mucho; y es la pobreza de tela que se gasta lacoima. Tetrágono y brevedad indumentaria son los rasgos que permiten a cualquiera distinguir un vodevil moderno de los antiguos, tan pudorosos y tontos los pobres. Por fin un último subgénero: el melodrama. Ya saben: buenos, muy buenos y malos, muy malos. Los malos solían ser personas austeras, avaras, egoístas y antipáticas. Ahora no; acabo de ver uno - y no diré su título - en que los personajes perversos son bastantes simpáticos y originales. Se dedican a la trata de blancas. Es, sin embargo, un melodrama químicamente puro; pero el público sale comentando que es muy fuertecito, y se va tan contento porque la pillería le ha salido redonda: ha visto en escena cómo se induce a las jovencillas a la prostitución. Antes, sólo era dado contemplar como se martirizaba a una desventurada huérfana.

Por fortuna, nuestro teatro comercial no es sólo eso; por desgracia, es poco más. Pero hay, claro, escritores plenos de ambición estética y moral que consideran preciso dar la batalla en la cartelera diaria para imponer unos modelos de teatros dignos y limpios, comprometidos con nuestra circunstancia y empeñados en elevar la calidad ética del público. Quiere esto decir que su público es el que está ya previamente dispuesto a recibirlos, porque sintoniza con aquellos proyectos. Y es ese teatro cómico o dramático, el que está más necesario de una liberación, porque tiene asignada una función civilizadora de primer orden.

También, en este caso, son más afortunados los autores extranjeros que los nuestros, detenidos muchas veces en los umbrales del estreno por circunstancias ajenas a su voluntad. Pero gracias a ese menor rigor con ellos, el público dotado de cierta capacidad de exigencia ha podido asistir en los últimos años a una pequeña revisión del naturalismo, con Strindberg como figura principal; ha tenido contactos con el teatro irlandés, con Beham y O'Casey; ha contemplado la primera mostración de Büchner; ha visto con sus propios ojos a Sartre o a Camus o a Pinter o a Wesker o al más drástico Brecht... Yo diría que se ha recorrido un importante itinerario. A costa de eso, nada sube a los escenarios de Alfonso Sastre, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, y otros autores que no ofrecen dificultades de intelección y que podrían insertarse holgadamente, y con plena dignidad estética en un teatro comercial de límites más amplios. Pero, en fin, algunos escritores españoles han aportado últimamente a la escena obras de considerable importancia. Y como siempre, y para acabar, y a título de ejemplo, voy a fijarme en tres de ellas que habrán de perdurar en la historia del teatro español en esta época. Son sus autores, respectivamente, Antonio Gala, Ana Diosdado y Antonio Buero Vallejo.

Gala ha obtenido un triunfo memorable, esta temporada, con *Anillos para una dama*. Pero no es a esta obra a la que atribuyó esas cualidades excepcionales, sino a la estrenada anteriormente con el título de *Los buenos días perdidos*. No es una pieza inobjetable. Pero encuentro en ella un mérito incuestionable: el de oponerse frontalmente al conformismo o a la evasión que nos propone incansablemente, como remedio para nuestros males, el teatro burgués. Su protagonista es una tunanta a quien la ley cerró su "pensión para señoritas alegres", y que ahora vive con su hijo y la mujer de éste, una contorsionista añorante de su vida circense. Los tres, obstinados en dejarse llevar por la vida sin plantarle cara y refugiándose en sueños compensadores y mentirosos. Un amigo del sacristán, ex-seminarista, que ellos acogen en su absurdo hogar (un ala semiderruida de una iglesia) viene a estimular sus desvíos: hará más ladrona a la madre, en provecho propio, alentando y defraudando su erotismo; despertará criminalmente el amor en el alma dormida y soñadora de la nuera; y hundirá aún más al fracasado sacristán, que sólo ha sabido callar mientras todos abusaban de él, hasta que una situación límite lo hace estallar. No es un argumento alegórico; pero, a pesar de ello, se perfilan muy bien en él las complejiones de una propuesta formal a rechazar las imposiciones de la fuerza y las seducciones del embaucamiento. Con sus bromas, sus invenciones descoyuntadas y su lenguaje torrencial, *Los buenos días perdidos* lanza

uno de los mensajes éticos más convincentes de nuestro teatro contemporáneo.

En la misma línea crítica, pero con un compromiso aún mayor, está el drama de Ana Diosdado, *Usted también podrá disfrutar de ella*, que se mantiene en la cartelera madrileña desde el principio de la actual temporada. Es una aguda y penetrante denuncia, hecha con una maestría técnica memorable, de lo que solemos llamar sociedad de consumo. Ana Diosdado ha visto con lúcida claridad uno de los males de esa sociedad compradora y alienada, a través de dos de sus víctimas: la muchachita que quiere llegar a la fama, desprovista de cultura y con el alma sin hacer, con su atractivo físico como único bagaje; y un reportero de una revista del corazón, dotado de facultades para más, pero radicalizado su excentricismo porque no puede aplicarlas a otros fines, ni cree que valga la pena. Dos piezas de sendas máquinas empresariales, por cuya naturaleza humana nadie se pregunta: meros dientes del engranaje que permite - con el cebo de la modelo que la anuncia desnuda - gozar de la colonia "Ella", o del semanario "Para tí, mujer": con ambos productos serán felices millares de enajenados consumistas. La autora, mediante peripecias de inteligente invención ha facilitado su mutuo encuentro, los ha encerrado en un lugar que Fanny imagina paraíso terrenal, aunque Javier piense que es trampa última. Y así es. Drama potente que suministra una necesaria triaca contra esa alocada búsqueda actual del triunfo fácil, de la compra a ultranza, de la inconsciente sumisión a un modelo inhumano de capitalismo, que no duda en destruir a los hombres para sobrevivir.

Para final, porque ya he excedido los márgenes de la corte-sía, deseo decirles dos palabras sobre la última obra de Buero Vallejo, en la cual culmina por ahora la trayectoria que lo acredita como nuestro más importante escritor dramático actual. Me refiero a *La fundación*, que sigue representándose en Madrid. Imaginen ustedes una lujosa residencia. Un pequeño grupo de hombres parece vivir allí felizmente: nada les falta, y cada uno es libre de obrar como quiere. Sin embargo, hay algo inquietante: mientras unos llevan la corriente al protagonista que ve cosas maravillosas que los espectadores no ven, otro se obstina, contra la opinión de los demás, en disuadirlo de su error. Por fin, ante los ojos sorprendidos del público, el escenario empieza a mutarse. Un bello lienzo de pared se cambia en muro sórdido; otro deja paso a unas tupidas rejas. Y poco a poco, la hermosa habitación se va convirtiendo en celda carcelaria, a medida que el protagonista, un visionario, se va reponiendo del trastorno mental que le ha llevado a no ver la realidad. Es un primer acto de sorpresas continuadas, en el que luce la inventiva teatral de Buero.

La segunda jornada ya no ofrece esas sorpresas. Estamos en la celda de unos condenados a muerte por delitos ideológicos en un país imaginario. Todos los horrores de esa situación pasan ante el espectador con un lenguaje ceñido y eficazmente dramático. No están en una altruísta fundación, sino en una cárcel donde van a pagar con la vida el pecado de haber disentido. El autor, tan lejos del panfleto como de la disertación académica va impugnando, con criterio moral inexorable, esa forma diabólica de limitar al hombre, y va elevando escena a escena hasta un terrible desenlace, su voz serena y firme en defensa de la libertad. Antonio Buero ha mostrado ante tanto autor o grupo joven que hoy se hace hermético e ininteligible para decir eso mismo, que una actitud personal continuada, honesta y sin flaquezas, exigente en la búsqueda de la verdad artística, acaba imponiéndose y cargándose de autoridad para hablar y ser oído.

* * *

Termino ya. No he pretendido presentar a ustedes un panorama completo de lo que es hoy el teatro en España. Porque tendría que haber hablado de más autores, que, por su edad, prolongan líneas tradicionales, tanto en la comedia como en el drama, o que siendo más jóvenes escriben sin planes coherentes un poco al azar de la ocurrencia momentánea y que, tratando de escribir para las dos clases de público que he definido, acaban no satisfaciendo más que al primero. Pero esa segunda clase, la del público que he definido, acaban no satisfaciendo más que al primero. Pero esa segunda clase, la del público que busca en el arte dramático algo más que un modo de llenar el ocio, ha aumentado en número durante los últimos años, como lo prueba el hecho de que mantiene con su asistencia obras que sólo hace un decenio no hubieran podido triunfar. Tendría que haberles hablado de otras cuestiones: sobre la revisión de algunos autores del 98, como Valle-Inclán y Unamuno; sobre las adaptaciones de clásicos; sobre los montajes, a veces enajenantes; sobre otras muchas cosas que, insisto, no entraban en mi propósito. El cual consistía tan sólo en encajar dentro de esta hora y pico unas reflexiones modestas sobre nuestra actualidad teatral, que me preocupan como ciudadano convencido del papel que al arte dramático le corresponde en la futura edificación del país.

FERNANDO LAZARO CARRETER
De la Real Academia Española

AÑO DEL BIMILENARIO



Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza