

EL TEATRO EN LA TERCERA REVOLUCION BURGUESA

— Por Eduardo Haro Tecglen —

Nació en Pozuelo de Alarcón (Madrid) en 1924. Periodista, ha sido director de diarios y semanarios y autor de numerosos libros de ensayo. En la actualidad es crítico teatral y miembro del equipo editorial del diario «El País».



Teatro y sociedad se acercan en España al fin de siglo con una única ansiedad confusa. Pesan sobre este país demasiados arrastres históricos y sueños rotos como para que el presente pueda considerarse como un mero arranque del futuro, e incluso como para que el teatro pueda reflexionar ya, por sí mismo, sobre la situación. Vive compulsivamente.

La sociedad española ha segregado tres revoluciones burguesas en el siglo XX. Incómoda por el retraso en entrar en la modernidad y en la industrialización, la burguesía produjo la República de 1931; asustada por los riesgos de que esa República se hiciese demasiado popular, o dirigida por «las masas» —los liberales republicanos hicieron descripciones dramáticas de la masa (Ortega, Marañón)—; se planteó una nueva revolución recti-

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología

ficadora en 1936, dentro de la línea de los fascismos europeos. La tercera revolución, aún con un carácter más desapasionado, más en la tradición evolutiva, es el estado de transición iniciado a la muerte de Franco en 1975. Desde el punto de vista cultural en el que se trata de inscribir el teatro esa transición no ha terminado.

El teatro precede unas veces a estas revoluciones (las anuncia, las profetiza), a su realismo y su renovación técnica; otras veces se acomoda y otras se resiste a ellas. Al empezar el siglo, el novelista Pérez Galdós trazó con sus obras teatrales los primeros signos de renovación: el enfrentamiento de las sociedades industriales con las aristocráticas, la crítica de la influencia de la Iglesia, la lucha contra los preceptos calderonianos del honor, la negación de la aristocracia de la sangre... Fue ásperamente combatido por los conservadores; sin embargo, su irrupción de realismo y naturalismo (iniciado ya por Enrique Gaspar, hoy olvidado injustamente) permitió la aparición de una figura ambigua, la de Jacinto Benavente (Premio Nobel en 1922): crítica para la sociedad dominante pero desde dentro de ella, con las suficientes escapatorias y los necesarios compromisos. Dominó la escena hasta su muerte (1954) junto con algunos autores de la burguesía (Alvarez Quintero, Arniches) mientras otros intentaban difícilmente abrirse camino con un lenguaje nuevo. Entre ellos, Valle Inclán y García Lorca,

Hispanica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Angel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana», en la cultura española moderna*, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *La enseñanza teatral en España*, por Ricardo Domenech, catedrático y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid; *El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro*, por Francisco Nieva, académico de la Real Academia Española y profesor de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; *En torno a cincuenta años de teatro histórico*, por María Teresa Cattaneo, catedrática de Lengua y Literatura Española y directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Neolatinas en la Universidad degli Studi de Milán; *Tiempo de zarzuela*, por Carlos Gómez Amat, crítico musical y asesor de la Cadena SER; *Festivales, claridad y penumbra*, por José Monleón; y *Evolución del texto dramático contemporáneo: tres paradigmas españoles*, por Francisco Ruiz Ramón, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos).

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

fetiches actuales —sobre los que se quiere arrancar de nuevo el pasado— de la nueva democracia, o tercera revolución burguesa.

En ese momento se produjo una escisión muy importante: la de autores contra escritores, sobre el supuesto de que aquéllos tenían el secreto de lo que entonces se llamaba en España carpintería teatral y hoy se llama dramaturgia y trata de convertirse en una especialidad nueva dentro del teatro, según algunas definiciones del estructuralismo. En realidad, los autores tenían en sus manos la posesión del medio de producción: el público del teatro era una burguesía pudiente, los empresarios de los locales y de las compañías eran sus intermediarios, y los escenarios se cerraban a los escritores que no aceptaban las normas. El círculo se rompió alguna vez: la más decisiva fue cuando la actriz y empresaria Margarita Xirgu emprendió la renovación del teatro, trajo a España una dramática extranjera difícil (para la media de aceptación del público y sus empresarios) y estrenó las obras de los escritores condenados: Valle Inclán, Lorca, Alberti, entre otros. Este esfuerzo cuajó con el advenimiento de la República, aunque la mayoría del teatro siguiera siendo de la cepa burguesa acomodaticia: incluso durante la guerra civil, en la zona republicana, los intentos de revolución teatral fueron impotentes frente al arrastre del teatro entonces llamado comercial. En la revista de guerra «El Mono Azul» (existe de ella una edición facsímil), Luis Cernuda escribía en octubre de 1937: «La guerra, que tantas cosas ha removido, y que indirectamente ha podido ser origen de una total desaparición de esas obras teatrales embrutecedoras para el público, no parece hasta ahora una rectificación. Vaya por delante que en momentos como el actual de España todo está subordinado a la guerra; pero ¿es que las obras representadas en los teatros de Madrid o Valencia no tienen una repercusión en el espíritu de los espectadores? Y éstos, ¿no siguen embruteciéndose, como si aquí no ocurriera nada, ante los engendros que les sirven sobre las tablas? Piénsese que no sólo todo sigue igual en este punto, sino que aún está mucho peor». Esta cita ayuda a comprender la enorme capacidad del teatro —como factor interno dentro de las costumbres sociales, de los movimientos del gran grupo o del «carácter nacional»— para mantener su continuidad sobre los cambios externos. A menos que sea duramente forzado.

Fue forzado, efectivamente, en la caída de la República con la que se desmoronó todo el esfuerzo. La mayor parte de los promotores de ruptura —como la misma Margarita Xirgu o como el director de escena Rivas Cherif— tuvieron que partir al exilio o fueron encarcelados o asesinados como García Lorca, y se estableció un teatro desprovisto de cualquier sentido social: o se iba hacia un género cómico deleznable, barato o, cuando alcanzaba algo más de calidad literaria, no tenía más horizonte que la evasión o el entretenimiento. La censura fue decisiva.

Hay que notar, sin embargo, que un verdadero teatro franquista o fascista no salió nunca; y cuando se intentó, fracasó. Hubo más bien un teatro censurado —impregnado de pequeña moral, ajeno a todas las formas de libertad o de renovación— que estimulado por el régimen. Sobrevivieron y continuaron algunos autores anteriores no mal vistos por el régimen, o aplaudidos por él —Pemán, Arniches—, se creó un teatro de folletín y melodrama —Leandro Navarro, Adolfo Torrado— y renació un teatro que fue llamado de evasión, nacido —según los teóricos— de *La comedia de la Felicidad*, de Evreinoff representada en Madrid antes de la República (1928) en una traducción de Azorín: no tuvo demasiado público, pero sí una gran influencia. Era un teatro de más calidad literaria: el de Miguel Mihura y «Tono», el de José López Rubio y, desde luego, el de Enrique Jardiel Poncela. Se sumaron otros: Joaquín Calvo Sotelo, Víctor Ruiz Iriarte.

El desgaste progresivo de los mecanismos de censura, la escritura paralela, fueron permitiendo la aparición esporádica de nuevos autores adversos al régimen: Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Antonio Gala, Francisco Nieva. Utilizaban un lenguaje más alusivo que directo. Entre dos de ellos, Sastre y Buero, se planteó la polémica del «posibilismo». Buero insistía en que la defensa contra el franquismo consistía en llegar lo más lejos posible dentro de los límites de la censura, o tratar de forzarla y violentarla; Sastre, en que no había que ceder nunca y plantear a la censura el desafío de lo máximo. Sin entrar ahora en el análisis de posturas éticas o de razones prácticas, se puede ver el resultado: Buero es miembro de la Real Academia, tiene todos los premios de la nueva democracia y estrena con regulari-

dad; Sastre ha escogido un semiexilio en Fuenterrabía, no recibe honores y sólo estrena en teatros marginales con muy escasa frecuencia.

Al mismo tiempo, aparecían los grupos independientes, que trataban de escapar a los circuitos de los empresarios y a las normas de censura: fueron implacablemente perseguidos. Sin embargo, en algunos momentos pudieron dar un tono de frescura y la señal de que algo seguía latiendo bajo el manto de la opresión. Comenzaron a escribir, también, los que luego fueron conocidos como nuevos autores, o lo que se ha denominado como teatro subterráneo español: jóvenes que lanzaban desesperadamente sus obras contra la censura y les eran sistemáticamente rechazadas. Utilizaban formas de vanguardia por dos razones preferentes: una, la posibilidad de que la abstracción o la deshumanización de sus farsas, la utilización de claves y metáforas, pudieran saltar por encima de la comprensión de la censura; la otra, a la manera clásica de revolución estética contra el teatro conservador. Muchas de sus obras fueron publicadas en libros, en razón de que la censura se despreocupaba más de la literatura impresa —por la escasez de lectores— que de los medios de masas como el teatro o el cine y estos textos tuvieron una acogida excepcional. El hispanista americano profesor George E. Wellwarth les dedicó un libro (*Spanish Underground Drama*, Pennsylvania State University Press, 1972) de donde salió su apelativo de «teatro subterráneo»; el profesor Francisco Ruiz Ramón, también con cátedra en Estados Unidos, les incluyó en su *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Los dos estaban lejos del hervor español y sólo conocían estas obras dramáticas por lecturas, como los teóricos españoles Monleón o Domenech.

Todos estos antecedentes son precisos, e incluso quedan demasiado escuetos o esquemáticos, para poder comprender el hecho teatral a partir de la muerte de Franco y la entrada en el período histórico de la transición. Queda, probablemente, claro que lo que se ha llamado el tardofranquismo estaba ya relajado y perdida su guardia; personalidades y funcionarios del régimen se habían preparado para adecuarse a la transición, y de ahí salía una cierta permisividad (para esperar la recompensa del futuro) y una manera de aumentar en mucho las leyes de lo «posible».

Había una considerable esperanza en la abolición de la censura, puesto que se suponía la existencia de ese teatro subterráneo y de una capacidad prácticamente ilimitada en los autores que estrenaban reprimidos para llevar adelante un teatro fresco, nuevo y audaz. No fue así.

Se produjo, en efecto, una caída vertical de los autores menores que habían dominado el período anterior y que siguen prácticamente extinguidos; en algunos casos por razones de edad, en otros por el mero desgaste de sus fórmulas. Y sobrevivieron con un auge casi idolátrico los autores conocidos como resistentes —Bueno Vallejo, Antonio Gala— y, en menor medida, aunque su teatro sea superior, Francisco Nieva, más la irrupción del teatro subterráneo y de los grupos independientes. Nada respondió a estas esperanzas.

La transición política y social ha tenido tres etapas: un primer año en el que el viejo régimen trató de reformarse y sobrevivir —el gobierno de Arias Navarro, último presidente de Franco y primero de la Corona, con Fraga como Ministro del Interior, no pudo resistir más de un año—; una segunda etapa de centrismo cambiante hasta 1982 en el que Adolfo Suárez procedió a la legalización de los partidos políticos, los «Pactos de la Moncloa» con ellos, y la promulgación de la Constitución; terminó esa etapa, sustituido Suárez por Calvo Sotelo, con el golpe de estado del 23 de febrero de 1981 (aunque se prolongó hasta las elecciones generales de 1982); y la llegada, desde ese año, y hasta el presente, del gobierno surgido del partido socialista. El tránsito del teatro en este tiempo ha sido, por lo menos, sorprendente, y para comprenderlo hay que tener en cuenta varios efectos externos. Uno de ellos es la de que el cine y la televisión, que en otros países habían sido concurrencia y estímulo para el teatro (como si la cultura o la recepción creciese en bloque), no alcanzaron aquí su verdadera fuerza total hasta que la censura desapareció, y una serie de producciones extranjeras se volcaron materialmente sobre las pantallas grandes y pequeñas, produciendo no un complemento al teatro, que no se despertaba, sino una concurrencia. Otro, que no se produjo el recambio de público que se esperaba: el teatro, encarecido por su condición de artesanía, se vio al mismo tiempo abandonado por su público conservador

tradicional, que se veía traicionado por su contenido (trataba de dejar de ser burgués por la vía de las costumbres o de la libertad de exhibición); mientras, el pueblo había perdido la costumbre de ese lenguaje, no tenía medios económicos para acudir a él y prefería la calidad y el precio del cine.

Irrumpieron, eso sí, algunos desnudos que se hicieron célebres: la actriz María José Goyanes en una traducción de *Equus*, de Peter Schaffer; Rosa Valenty en *La carroza de plomo candente*, de Francisco Nieva; y Victoria Vera en *Por qué corres, Ulises*, de Antonio Gala. No es un dato anecdótico: fue la primera nota de una sensación de libertad y cambio, y se produjeron polémicas en las que los conservadores, la derecha y el *ancien régime* acusaban simplemente a la democracia incipiente de pornográfica. Se atrajo al público a ver estas excelentes obras sin que, por otra parte, se pueda decir que las comprendieran o simplemente que aceptaran sus premisas de libertad verbal.

El público no había tenido demasiado tiempo para adaptarse y los autores no sabían salir de un lenguaje semicríptico, alusivo; no tenían suelta la mano para adecuarse a una libertad y, también hay que repetirlo, la sociedad no ofrecía un rostro demasiado visible como para abordar sus problemas. Estaba, simplemente, tratando de cambiar. Los autores mágicos, Buero Vallejo y Antonio Gala, se fueron enfrascando cada vez más en sí mismos, y si se les aclamaba era, sobre todo, por lo que habían representado en la etapa de la represión. Cada uno en su estilo, se aferraron a los símbolos o al doble lenguaje y a la satisfacción de su público para no perderlo, lo cual les acercó cada vez más al teatro-fórmula y no aprovecharon las circunstancias que parecían favorables. No han perdido demasiado público hasta ahora, pero no lo han ganado —es el mismo de antes— ni han cumplido ninguna de las esperanzas. Alfonso Sastre, con su naturaleza revolucionaria, siguió manteniendo la idea política de que el poder no había cambiado suficientemente para hacer viable su teatro y, en efecto, fue respondido por el olvido y por la aceptación social de su marginación, hasta el estreno de *La Taberna Fantástica*, dirigida por Gerardo Malla en un teatro relativamente marginal, el del Círculo de Bellas Artes, aunque su éxito minoritario impulsara al productor, que la trasladó después

a otros teatros comerciales. La comparación del texto publicado de esta obra con la realidad de su estreno mostraba que lo que tenía un valor coral y una entrega en lenguaje y acción al mundo marginado de los «quinquis» se había convertido en obra de protagonista (con la aparición del actor Rafael Alvarez, «El brujo», que había actuado en teatros independientes y aquí recibió la consagración), con más comicidad de sainete amargo que dureza de denuncia. Es uno de los trazos del cambio de poder en los escenarios: del autor al director.

La gran decepción ocurrió con los «nuevos autores» del «teatro subterráneo» que se habían hecho legendarios en la clandestinidad; estaban en derecho y razón de esperarlo todo, puesto que habían sido aclamados por los eruditos. Pero su teatro quedaba ya muy viejo. Habían creado una vanguardia, un simbolismo, una metafórica, que les debía permitir atravesar la barrera de la censura y ser comprendidos por el público. Pero en realidad la censura lo había comprendido todo y les había prohibido; cuando fueron libres para estrenar, el público ya no requería metáforas ni símbolos, o trasposición de personajes, sino palabra clara y directa. Presionaron fuertemente para estrenar, su amargura emitió manifiestos contra las empresas, el gobierno, alguna crítica a la que consideraban poderosa; es decir, sustituyeron el enemigo de fuera del teatro, Franco, por otros enemigos también externos (Arrabal, triunfador en París, pero sucesivamente fracasado en Madrid, lo atribuyó al comunismo). Desgraciadamente, sus estrenos públicos no tuvieron público, éxito ni aplausos. Así pasó con Romero Esteo, con Alberto Miralles, Luis Riaza, Martínez Ballesteros, Angel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Martínez Mediero, José Ruibal, José Martín Recuerda...

El lenguaje de metáfora y clave parecía innecesario para las nuevas formas de libertad y lo que se había ideado para que no lo entendiera la censura no sólo no lo entendía el público, sino que no le importaba. Los «nuevos autores» no aceptaban la necesidad de reconversión de su ingenio y su talento. Los grupos independientes se vieron desnutridos; si su vida nómada y difícil estaba considerada por ellos mismos como heroica por la persecución de la dictadura, el heroísmo cívico no tenía ya sentido cuando la penuria era solamente económica por falta de interés

en su trabajo. Comenzaron a buscar apoyos en el Estado, en las nuevas autonomías, en partidos políticos o asociaciones culturales de barrio, en fundaciones bancarias: perdieron su independencia, y lo que había sido su razón de ser. El Estado del partido socialista, con José Manuel Garrido como director general de teatro y música (en la actualidad, Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música) trató de canalizar todo este ímpetu creando un Centro Nacional de Nuevas Tendencias, dirigido por Guillermo Heras y con sede en la marginal Sala Olimpia del barrio de Lavapiés de Madrid. La experiencia fallaba por su base: un teatro rebelde, de experimento y protesta, se hace contra la sociedad establecida, y no pagado por ella. En sus años de experiencia el CNNT ha realizado algún montaje brillante desde un punto escenográfico, ha tratado de atraer nuevos autores y no ha tenido nunca público. Los jóvenes a los que pensaba reclutar han rechazado ese tipo de cultura, lo cual no le impide seguir funcionando, dada su economía oficial.

Dos autores se desgajaron a tiempo del grupo del «nuevo teatro» y pudieron hacer su reconversión sin perder su fondo ni su ánimo. Uno de ellos, José Luis Alonso de Santos, consiguió una obra de protesta metida en un fondo de sainete amargo, *Bajarse al moro*, que fue vista por cientos de miles de personas en toda España. Hoy dirige una empresa teatral para sus propias obras y otras que considera valiosas al margen de los circuitos de admisión actuales. El otro, Fermín Cabal, con *Vade Retro*, ganó un éxito de estima, pero no tanto de público, y eso le pasó con otras obras menores siguientes. Hoy está alejado del teatro y se dedica a escribir guiones de cine. Probablemente el suceso teatral de mayor trascendencia en todo este tiempo fue el estreno de *Las bicicletas son para el verano*, del actor y escritor Fernando Fernán-Gómez que trataba de aspectos cotidianos —pero también ideológicos— de la guerra civil con unas escenas teatrales directas y un lenguaje sencillo. Pero el sistema no llegó a apurar totalmente el éxito de esta obra —que tuvo una difusión extraordinaria en cine y en libro— y las otras escritas por el mismo autor, que fueron estrenadas en condiciones precarias.

Al mismo tiempo se produjeron dos acontecimientos muy importantes. Uno fue la reconversión del teatro de autor en teatro

de director y, más tarde, de escenógrafo; el otro, la decisiva intervención del Estado en el teatro, sobre todo a partir de la llegada del gobierno socialista, cuya política continuada es la del apoyo al teatro de espectáculo más que al de texto. Sobre textos de teóricos dominantes en otros momentos —Artaud, Grotowski, Stanislawski y sus herederos americanos— se construyó la teoría de que el teatro se sale de la literatura dramática para constituir la *representación* como hecho único e irrepetible, formada por todas las artes que en un sólo momento coinciden sobre la escena. «La representación —se ha dicho— sólo existe en el presente común del actor, el lugar escénico y el espectador». El autor queda ya excluido, porque también se dice que el texto es solamente «la memoria del espectáculo»: No es éste el sitio para discutir estos temas —por la extensión que requeriría— pero sí para considerarlos como un hecho que ha presidido y preside aún la escena española. Esta situación reduce a un mínimo la existencia del escritor, o del autor, y zanja de una vez la vieja polémica que, como queda dicho, discutía la diferencia entre escritores y autores de teatro: nivela a los dos hacia la nada.

Y ésta es la situación actual: el director y el escenógrafo, a veces la inclusión de un dramaturgo —propiciada por las leyes de protección al teatro— intentaban cambiar su texto, o hacer mayor énfasis en situaciones o momentos más propicios al espectáculo que al discurso total. El dramaturgo era el nombre clásico del autor de teatro porque su pensamiento y su palabra se concebían en forma de teatro, en su construcción de la obra escrita, en las acotaciones describiendo el lugar de la escena, los trajes correspondientes a los caracteres, los movimientos y hasta los gestos de los actores. El nuevo dramaturgo —se ha propuesto la palabra dramaturgista para distinguirlo de la antigua acepción del dramaturgo— tiene autoridad para retocar, cambiar, alterar el texto, partiendo de la idea de que el autor no posee su *especialidad* o ha escrito en otro tiempo y lugar que no se corresponden al momento de su representación actual. En realidad el dramaturgista es un delegado —y contratado— del director de escena, que es quien se ha hecho con el poder absoluto. El director remodela la obra, pacta si puede con el escenógrafo, la traslada de época, de

lugar de acción, de personajes. Este poder absoluto del director de escena se ha consagrado por la entrega de los teatros oficiales o institucionales —en el Estado como en cada autonomía— a directores de escena, cuando su dirección podía ser ejercida por actores, autores o empresarios contratados. Hoy ésta es una cuestión en la que ni siquiera se piensa: la dirección de un teatro subvencionado se confía automáticamente a un director de escena.

Esto ha producido conflictos con los autores. Muchos lo han aceptado como único camino para estrenar y se han visto defraudados; otros han hecho públicas sus protestas y sus decepciones; y otros se han retirado del teatro y escriben en diferentes medios. El libro no es hoy decepcionante para el escritor, como lo fue antes; escribe lo que es él y, si tiene éxito, gana suficiente dinero; y si se acepta la mediatización, resulta económicamente más rentable hacerlo para el cine o el teatro. La busca del camino más fácil hizo que los directores de escena y su equipo de trabajo tendieran a la recuperación del teatro de autores desaparecidos —desde el Siglo de Oro hasta Lorca y Valle Inclán, que están ya en dominio público— que a los que podían intervenir directamente en sus creaciones. Esto ha secado prácticamente las fuentes de la escritura teatral; se exaltan con justicia —por sus valores intrínsecos— los autores-fetiché de la II República como Valle o como Lorca (casi exclusivamente: ahora la busca llega a Alberti con *El hombre deshabitado* y se ha estrenado una obra olvidada de Bergamín) y sobreviven con dificultad los que rompieron la censura en la etapa franquista y algunos desgajados del teatro independiente, como los citados José Luis Alonso de Santos o Fermín Cabal. La Ley de Propiedad Intelectual recientemente promulgada favorece estas acciones, al reducir a cincuenta años tras la muerte del autor su entrada en dominio público, lo cual quiere decir que los directores, dramaturgistas o adaptadores que manejen esas obras cobran los derechos de autor: un estímulo que no da el autor vivo.

El teatro de dirección y escenografía favorece los designios del gobierno por lo menos en el sentido de que una busca de prestigio en el extranjero, o de reasentamiento de la cultura tradicional española es más fácil de hacer con el mero espectáculo,

que en un país rico en plástica ofrece siempre grandes posibilidades, que con el texto, que tropieza con barreras de idioma. Los nombres utilizados, como Lorca o Valle, o los clásicos del Siglo de Oro tienen también prestigio mundial; y en el interior cumplen nominalmente con la advocación tranquilizadora de la cultura. Sin embargo, no siempre el trío compuesto por director, escenógrafo y dramaturgo tienden al esclarecimiento o la relectura concordante de los textos, sino que procuran buscar sus propios efectos de brillantez, y en ello se incluye la forma de dirigir a los actores.

Esto es naturalmente visible en el Centro Dramático Nacional, creado por el INAEM, porque su materia son los clásicos. La dirección de este centro por Adolfo Marsillach en estrecho trabajo con el escenógrafo Citrinowsky ha sido pensada contra la idea de museo teatral, sobre la idea del espectáculo y de la representación. Se ha dado menos importancia al verso original y la dicción de los actores que a las ideas de actualización del texto. *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, se hizo con otra idea del destino que la católica del autor y con cierta inclinación hacia el feminismo, como *La Celestina*, revisada, cambiada y añadida por Gonzalo Torrente Ballester, y *El burlador de Sevilla*, por Carmen Martín Gaité, llena de efectos cómicos del director Marsillach y de su escenógrafo habitual. El Centro Dramático Nacional, también del INAEM, bajo la dirección de Lluís Pasqual, ha procedido a revisiones semejantes con Shakespeare o con Valle Inclán, y también el Español, del Ayuntamiento de Madrid, aunque en éste la dirección de Miguel Narros es mucho más respetuosa generalmente con los textos (no así con las acotaciones). Son, en todo caso, representaciones espectaculares y bellas generalmente.

La clase actoral sufre también de una gran confusión; los viejos maestros han ido desertando la escena y prefieren el trabajo más remunerativo del cine y la televisión; los jóvenes, surgidos de la intuición de unas desfallecientes escuelas oficiales de Arte Dramático, notablemente desdeñadas por los poderes públicos, son más obedientes a una dirección plástica que les utiliza como una parte móvil de la escenografía y hace más

esfuerzo en su colocación, proximidad, expresión corporal o agilidad que a su voz y a su dicción. La Escuela de Arte Dramático ha estado durante muchos años —prácticamente, desde 1975— con la idea valiente de que era el teatro subterráneo y la nueva vanguardia quienes iban a crear el teatro en España, y muchos de los creadores de este género figuran hoy en sus cátedras o en su dirección; las enseñanzas han ido por ese camino que no siempre coincide con la realidad escénica del país.

El espectador español no encuentra en el teatro el juego de ecos necesario para que sus preocupaciones sean reflejadas y tal vez rectificadas. El cine o las series de televisión les ofrecen, por su carácter universal, una aproximación a los grandes temas de la civilización occidental; pero el microcosmos español no aparece. Los escritores están atrapados por sus propias dudas, incluso por su miedo; pero también por la nueva mecánica de producción. El intelectual tiene un miedo notable a adoptar una posición crítica frente a una sociedad moldeada por un gobierno de izquierda, por el temor de coincidir con las derechas o con los elementos latentes del antiguo régimen: es una congelación de conciencia. Esta paralización es menos notable en la novela, la poesía o el ensayo, que en el teatro. Podría ligarse todo ello a lo que llamamos desencanto o desesperanza con demasiada comodidad: probablemente el error estaba en el exceso de esperanzas, o en la imposibilidad de éstas, y no en cómo se ha continuado desarrollando el posibilismo de la sociedad española. Pero esa es otra cuestión.

Sin embargo, no puede desdeñarse el hecho de que en el teatro la producción sea pública o semipública —por un amplio sistema de subvenciones y ayudas—, de forma que todo proyecto haya de pasar por la revisión de la administración del Estado o de las autonomías que han construido sus burocracias culturales a imagen y semejanza de las estatales.

Es decir, que el antiguo sistema de empresarios que representaban a la burguesía dominante se ha sustituido por un sistema de funcionarios que representan los intereses del Estado: es un tamiz que hay que pasar. El empresario antiguo funcionaba de tal manera que ofrecía al público burgués su ideología favorita a

cambio de que sufragase la representación por medio de la taquilla; el Estado-empresario no cuenta con ese público, sino con el erario público. Al mismo tiempo, el escritor encuentra que el intermediario entre el Estado y su obra es el núcleo director-escenógrafo-dramaturgo que le obligan a la modificación, a veces sustancial, de su texto. La consecuencia es que prefiere, otra vez, dedicar su escritura a medios donde goza de mayor libertad e independencia.

Es, de todas formas, una salida que no tiene el actor. Como no existen compañías estables, sino de reparto —formadas por los actores disponibles, con arreglo a la ideación del director para cada obra—, tiene que cambiar de escuela y de estilo cada vez que actúa —y son muchas veces en la temporada, porque el sistema no permite una larga duración de las obras—, lo cual le priva de su estilo artístico personal. La misma subordinación del texto al espectáculo disminuye lo que deberían ser sus facultades de arte y profesión: la voz, la dicción, la interpretación. Se convierten en portadores de decorado —el figurinismo—, receptores de luz o simples repetidores de movimientos marcados previamente. Los que pueden, emigran al cine o la televisión, donde las condiciones no son distintas, pero por lo menos son más remunerativas, más cómodas y ofrecen más popularidad. Incluso hay directores de cine que dan a sus actores más libertad de interpretación, de participación propia o de composición de personaje que los directores de teatro.

De este tejido parece estar hecha la actual crisis profunda del teatro español. La posibilidad de que llegue a desaparecer a la larga no está excluida: quedaría convertido en un teatro oficial de acontecimientos, de espectáculos brillantes, fácilmente exportables, basado en nombres históricos y en calidades plásticas, enteramente sufragado por el Estado central y las Autonomías, envuelto en programas lujosos y en alardes de publicidad, mientras se hunde el teatro cotidiano, el ensayo, la palabra directa al espectador. Hay precedentes: la ópera, la zarzuela, la danza española son géneros que han pasado ya hace muchos años a esa situación, a ese estado de latencia del que sólo despiertan unos cuantos días al año. Pero han desaparecido prácticamente de la cultura de cada día.