



El teatro busca una defensa en su institucionalización. En el Congreso Internacional que se celebró en Madrid (en la foto, la presidencia: Manuel Collado Alvarez, Cristóbal Halfter, el director general de Música y Teatro García Barquero, Janiz Warminski, Laars Af Malmboorg y María Paz Ballesteros) se presentaron muchas angustias y se pidieron muchas ayudas.

SERVIDUMBRE Y GRANDEZA DEL TEATRO EN ESPAÑA

IGNACIO DE LA VARA

EL XIX Congreso Internacional del Teatro se ha celebrado en Madrid; y ha estado transido de la angustia española por este sistema de la expresión cultural que atraviesa una «situación deplorable», según el documento de algunos delegados españoles: proponen «una serie de medidas de protección económica». En realidad hay dos grupos de problemas que afectan al teatro español. Uno de ellos es la precariedad de su existencia. El otro es la razón misma de su existencia. Hay quien se plantea si esas razones sobreviven o si en realidad han transmigrado a otros medios de expresión a los que podría seguirse llamando teatro, además de cine o televisión. Es decir, si la función de relatar una historia por medio de la representación, en la que estuviera implicada la sociedad y se viera reflejada en ella, tanto por la identificación individual con los personajes, como por la identificación colectiva con los problemas, y con una cierta capacidad de depuración, de examen de las situaciones por el ejemplo, no se siguiera realizando con otras técnicas que reciben otros nombre. Los profesionales del

teatro en su forma clásica niegan esta eventualidad o esta tesis. Sin embargo, una gran parte de ellos han transmigrado también, como si estuvieran interiormente convencidos de que realizan el mismo oficio: los actores de teatro trabajan simultáneamente en el cine y la televisión; los autores lo intentan, y algunos lo consiguen, y los directores también. Bajo su negativa a admitir que se trata de lo mismo hay un reconocimiento práctico de que se trata de lo mismo de una manera alotrópica. Los que no están ya en el cine o la televisión es porque no pueden, porque no son llamados o considerados. En lo cual, indudablemente, se comete un error; dicho de manera general. Porque a veces se llama a autores que no tienen nada que decir en televisión; y es porque tampoco tienen nada que decir en el teatro.

Si esta teoría de la transformación fuese enteramente válida, estaríamos asistiendo al final del teatro, en su forma clásica. Hay ejemplos algo tranquilizadores en otros países, donde el teatro vive y goza de buena salud al mismo tiempo que sus continuadores. Pero son países de abundancia cultural; este es un país de economía pobre en esa materia, y reduce sus

gastos al mínimo. Dentro de las especializaciones, la cultura es indudablemente un todo. Los arqueólogos, los sociólogos, los psicólogos y algunos historiadores están de acuerdo en considerar que una cultura es una reunión o conjunto («assemblage») de objetos y de ideas que definen un tiempo y un espacio determinado. Alguien —el profesor Ronald Fletcher, catedrático de sociología en la Universidad de Nueva York— hizo un inventario de pequeños y grandes ejemplos que van unidos: herramientas, armas, casas; lugares de trabajo, oración, gobierno, recreo; obras de arte, sistemas de símbolos, creencias, ideas, percepciones estéticas, valores; instituciones, grupos, rituales, modos de organización. Son creaciones de un pueblo, a veces deliberadamente, a veces a través de imprevistas interconexiones y consecuencias, durante la acción de vivir dentro de sus condiciones particulares y transmitidas mediante cambios permanentes, de generación en generación. Más acá de esta amplitud de definición, y dentro de una hipótesis de trabajo más manejable, hay que considerar que los pueblos en los que vive el teatro en su forma tradicional son aquellos en los que hay una atracción simultánea por el cine y la

TEATRO EN ESPAÑA

televisión; y no sólo por estas prolongaciones, sino por la pintura, por la música, por la lectura. Es decir, que la cultura no produce unas concurrencias, sino por el contrario es un factor multiplicador. En España, en cambio, se produce en forma de división, y muchas veces de resta. Es un problema de la poquedad cultural del ciudadano y de su economía. Reduce sus inversiones mentales. No es frecuente —salvo excepciones— encontrar un escritor en un concierto, un músico en una exposición, un pintor en una librería, un actor en cualquiera de esos tres sitios. Si esto pasa con los hombres de cultura, es lógico que pase, en mayor medida, con los receptores.

La consecuencia de todo ello es que hay una especie de selección natural, de «struggle for life» a la manera de las primeras definiciones de Darwin: van sobreviviendo las formas más fuertes o más atractivas y van pereciendo otras para quienes es más difícil la adaptación al medio cambiante de la sociedad. Han muerto ya en España algunas de estas formas: el teatro lírico nacional —de la zarzuela al género chico—, la ópera, el ballet. No hay ninguna razón para que no muera también el teatro llamado dramático —o «de verso», como se decía antes— a menos que sepa transformarse. Hay probablemente una transformación de su función, como queda dicha antes, por las formas del cine y la televisión. Pero hay una forma de transformarse interiormente, sobreviviendo, y es trabajando dentro de su propia perceptiva. Los datos preceptivos del teatro, su diferenciación y su identificación, se concretan en una serie de valores propios. Uno de ellos es su capacidad superior de lenguaje que sus sucesores directos han disminuido en favor de la imagen; otro es su condición de algo que está sucediendo, que no se ha producido nunca de la misma manera y que nunca se producirá igual (es la razón misma del concierto y su disputa frente a la música grabada); la tercera es la de convocatoria de una asamblea, de un público que percibe simultáneamente las mismas emociones y que es capaz de condensar en una unidad sus sentimientos individuales (el cine no lo ha conseguido nunca, por razones quizá de su propia técnica; la televisión ni siquiera lo intenta). Curiosamente en razón de su propio pavor, el teatro ha ido abandonando su propia preceptiva. Ha descuidado el lenguaje en favor del espectáculo, ha deformado la espontaneidad del actor y su capacidad de desigualdad en razón de una es-

cuela y de una dirección, ha convertido los elementos auxiliares —la escenografía, la música, las luces— en elementos de primer orden; y está dejando morir al autor, constreñido y obligado por empresarios, promotores, censores, directores, escenógrafos, iluminadores y otras clases de técnicos. Es decir, al verse en riesgo de ser suplantado por el cine, ha tratado de asumir las condiciones de trabajo del cine. Es decir, ha cometido el error de considerar la servidumbre del arte cinematográfico como la razón del éxito de ese arte. Es evidente que no podía ganar, y que ha entrado en una batalla a la que no estaba convocado.

En torno a este gran problema han surgido, inevitablemente, los problemas inmediatos: esto es, cómo sobrevivir. La sociedad ha ido abandonando el teatro que no respondía a sus necesidades en un momento en que el teatro había entrado, como consecuencia de su imitación y de su pavor, necesitaba de más dinero: se había encarecido. Quizá irremediablemente. Al mismo tiempo la imitación de sus profesionales por los del cine, y ni siquiera por los del cine español, sino por los del cine mítico, tenía otras exigencias. Había perdido la noción de que el teatro es un arte pobre: ahora y siempre. Y un arte de

sacrificio. La forma de colmar la vanidad va por vías muy distintas de las que proporciona el dinero. En muchas ocasiones se ha confundido la creación de teatro con un trabajo como todos los demás; el trabajo también está en crisis en España. En consecuencia, la profesión teatral española está ahora en busca de dinero. Es capaz de aliarse con el diablo. Es decir, con el Estado. Son viejos enemigos. El Estado ha sido durante siglos y siglos perseguidor implacable del teatro, y no sólo de una manera general, sino minuciosa e individualmente de cada uno de sus productores; incluyendo, naturalmente, el Siglo de Oro. Algunas de las solicitudes de los firmantes de la propuesta redactada durante el Congreso Internacional de Madrid van claramente destinadas a pedir que cesen algunas formas de la persecución, que hoy se presenta de una manera más disfrazada, más oculta. Piden una «potenciación de la infraestructura teatral y una serie de medidas de fomento teatral con actualización del reglamento de Policía de espectáculos, estimulación de intercambios teatrales y potenciación a la investigación teórica y experimental», y que las medidas económicas —es decir, el reparto de algún dinero, de muy poco dinero, en forma de subvenciones— se haga de



Teatro pobre, pero con talento: «Tu estás loco, Briones», de Fermín Cabal, una visión del cambio político español desde una óptica de la izquierda.



Otra muestra de excelente teatro hecho sobre todo con inteligencia: «Antaviana», por el grupo catalán Dagoll-Dagom.

manera que no sea un equivalente de censura económica y burocrática y que se pongan al día los preceptos del Código Penal y del de Justicia Militar relativos a la libertad de expresión. La traducción de todo esto es la de pedirle al Estado que tenga otro concepto de sí mismo. No parece, por el momento, muy posible. Si el Estado da algún dinero para el teatro —para que el teatro pueda continuar— es porque tiene un interés en que el teatro continúe dentro de lo que él mismo considera el bien común: el Estado recibe un dinero de la sociedad y lo administra devolviéndoselo a esa misma sociedad según su propia idea de lo que es necesario. Es indudable que si considera que ciertas obras son dañinas para la sociedad —y su concepto del daño es la pornografía, el escándalo, la exaltación de ideologías o de acciones que le parecen disolventes o contrarias a su modelo de sociedad— no sólo no lo va a subvencionar, sino que pondrá toda clase de obstáculos a su propagación,

y entre esos obstáculos están los cogidos o los reglamentos. En determinados momentos de la vida del arte teatral, el Estado ha considerado como pornografía o escándalo la simple aparición de mujeres —las «actoras»— en un escenario; en otros ha estimado que el simple hecho del teatro era peligroso, y lo ha prohibido. A veces ha estimado que los sentimientos amorosos eran motivo de prohibición; y que sólo deberían autorizarse obras sobre vidas de santos. No tenemos ningún motivo concreto para pensar que la actuación del Estado sobre el teatro en el momento actual resulte menos reservada que entonces —dentro de la relatividad de proporciones de la vida actual— y que considere digno de premio y estímulo algo que está reflejando unas formas de vida y comportamiento de la sociedad de hoy que le parecen negativas para su concepto de bien común. Concepto que los creadores de teatro están en todo su derecho de rebatir, o de sustituir por otros. Piden al Estado

libertad para exponer esos conceptos contradictorios; le piden, además, algún dinero. Es de temer que la concordancia en todo ello va a ser muy difícil. En otros países se ha conseguido algo, incluso bastante. Pero no hay que olvidar que el Estado español, o quienes lo representan, está todavía muy impregnado de una carga totalitaria muy antigua, de un paternalismo por la sociedad y de un sistema teológico de moral que no corresponde exactamente a los modelos de los Estados occidentales de hoy; y que incluso realiza un considerable esfuerzo para ponerse al día, pero sin gran éxito por el momento.

El círculo es más cerrado, más grave de lo que parece. El teatro ha ido perdiendo en los últimos años la adhesión de una mayoría; es decir, de un público. No del público que va a ver una determinada obra que le interesa, o que está de moda, sino del público de teatro; la reducción del espectro cultural del español lo ha ido dejando al margen. Cuando tuvo esa mayoría, se enfrentaba con ella al Estado; eran los espectadores de los corrales de comedia los que luchaban contra las prohibiciones. Sin ese amplio grupo de apoyo, que esgrimía frente al Estado, sus probabilidades de éxito en la lucha son muy reducidas, y tiene que buscar el pacto —que es lo que ahora se presenta como «ley de teatro», iniciada ya por la buena voluntad del director general, García Barquero y que tendrá, según su promesa, que contar con los profesionales para su redacción final, que ha de pasar por el Parlamento—; pero un pacto es la consecuencia de un equilibrio de fuerzas. Tendría, antes, que buscarlas. Esto es, tendría que naturalizarse, que encontrar su razón de ser en una sociedad. ¿Lo puede conseguir con la ayuda estatal? Difícilmente: terminará por hacer, más o menos disfrazado, un teatro de Estado. Pero no lo puede conseguir sin la ayuda estatal; es decir, sin el dinero para presentarse en sociedad.

La ruptura de ese círculo puede consistir en volver a un cierto teatro pobre de medios, pero rico de inteligencia; de la inteligencia específica, adecuada, para trabajar dentro del cuadro general de la cultura española. Quizá sea demasiado tarde, o demasiado pronto. La reflexión de las gentes de teatro debería ser, por lo menos al mismo tiempo que su airada y justa protesta por las coacciones del Estado, sobre sí misma, sobre su naturaleza, sobre su función en la vida. Están demasiado empavorecidos por la catástrofe como para pensar en ello. ■ J.V.