

EL TEATRO ESPAÑOL, HOY

UN PÚBLICO EN BUSCA DE AUTOR

Los pasados meses de la escena española nos han recordado en cierto modo un momento en el ayer de nuestro teatro, las últimas décadas del siglo XVIII, repetidamente comentadas como intensas en producción dramática y de desbordado entusiasmo popular por este espectáculo. Ortega y Gasset en los *Papeles sobre Goya* escribe: «No menos entusiasmo que los toros provocó en estos tiempos el teatro. ¿Por qué no consta que el tiempo de 1760 a 1800 ha sido la época en que los españoles han gozado más del teatro?».

Si hacemos un poco de historia sin detenernos mucho en ella —no es ésta nuestra tarea de hoy—, encontramos que aquel fenómeno tuvo lugar casi por entero en la España reaccionaria de Carlos IV, Godoy y la Reina María Luisa. Años de repliegue feroz tras los intentos de Feijóo (†1764), Cadalso y Jovellanos, amén de Moratín y otros, por orientar la mirada de la nación hacia las nuevas culturas y filosofías enciclopedistas de más allá de los Pirineos, en busca de una salida racional para un pueblo despistado —si no perdido— durante décadas ya, desde los años dorados de la «edad conflictiva». Con las primeras muestras que representan los acontecimientos de la Revolución francesa, resultado práctico de las teorías del XVIII francés, surge una especie de terror ante cualquier cambio radical en la Península, que forja esa reacción aludida; el intento de airear una casa que por cerrada guardaba olores fracasó así. Sin duda el ruido de las guillotinas parisienas había impresionado más que toda la filosofía precursora de tales sucesos revolucionarios. Hasta aquí la historia.

Lo paradójico de aquellos años de intensa vida teatral es que no dieron absolutamente ningún ejemplo nacional de originalidad dramática, si exceptuamos el caso de Leandro Fernández de Moratín. De ahí el gran número de traducciones, de adaptaciones de autores extranjeros que inundaban las carteleras. Alboroto y pocas nueces, en resumen.

Aquí su paralelo con el panorama de la escena española (madriñena hoy como entonces) en los últimos tiempos. El «cotarro»



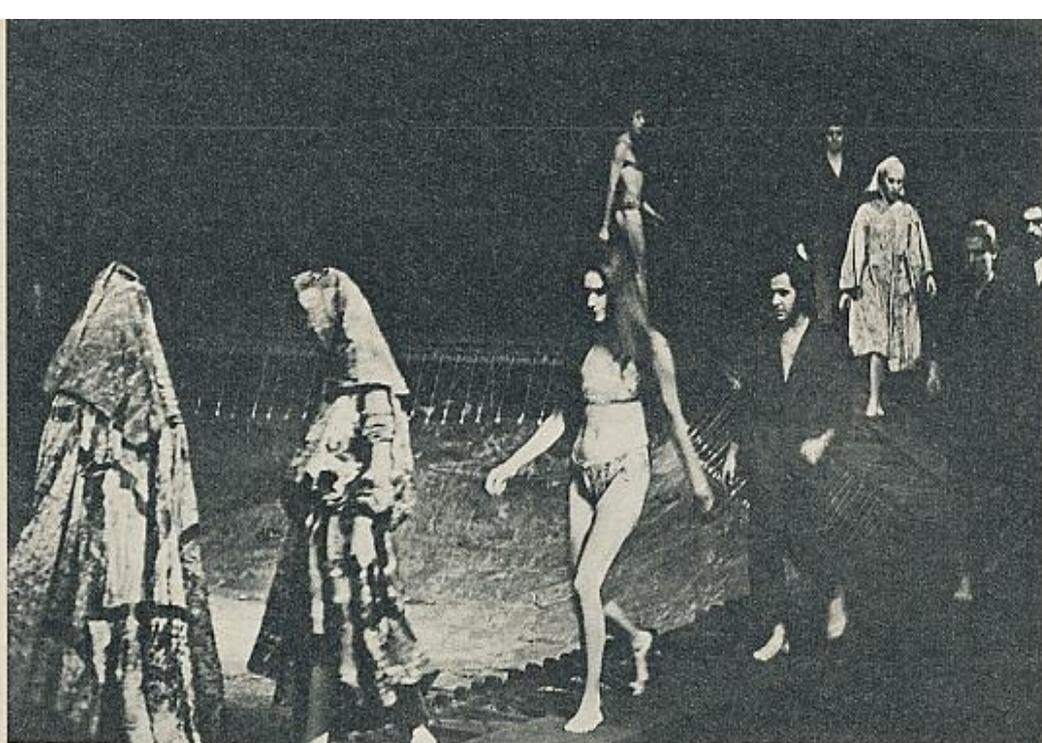
profesional y los aficionados más optimistas coinciden en afirmar un renacimiento del teatro español, pero sin aclarar en qué aspectos, sin detenerse a analizar lo que quieren decir con ello, y que, a la vista de la realidad, nosotros entendemos como renacimiento de la afición, del espectador que vuelve con interés y asiduidad a las salas habituales y a muchas nuevas promocionadas en consecuencia. Pocos han apuntado el triste, paupérrimo balance de lo que es el espíritu que debiera alimentarlo: creación, nuevas obras que representen nuestro tiempo y un adecuado reflejo en ellas de los experimentos contemporáneos en materia de expresión de este arte. Es decir, *literatura dramática*, más teatro, en el sentido más puro de la palabra. Porque —frente a la tiranía del

erudito que ignora el hecho escénico y critica y dicta el panorama dramático por el libro (literatura), sin dejar su mesa de despacho, y hace teoría por la lectura de obras y nunca a partir del hecho vital de la exposición física de las mismas— debemos tener en cuenta que la literatura dramática, para no quedarse en eso solamente, ha de realizarse teatralmente. Entonces, representada (1), pasará a ser

(1) Esto, véase así, no equivale a decir que todo lo representado («performed») tenga valores dramáticos, ni que una obra alcance tal rango con su estreno. Lo que queremos decir es que lo importante en ella es que sea dramática, que utilice las posibilidades de expresión de su medio, el teatro. En comparación, diríamos que un guión se convierte en cine solamente al ser filmado. En la experiencia de rodarlo encontrará el director la expresión cinematográfica, y será cine para dejar de ser literatura (guión). Aquí, natural-

teatro, pues sólo entonces poseerá la esencia del mismo. Para esa realización ya daba leyes Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*. En nuestro tiempo, Jerzy Grotowski avanza más en este sentido, aclarando que «Todo el valor del texto ya está presente una vez escrito; esto es literatura y podemos leer obras de teatro como parte de la "literatura"». En Francia dan el nombre de *teatro* a las obras editadas; a mi parecer equivocadamente, porque eso no es teatro, sino literatura dramática... Lo esencial del teatro es un encuentro... No me interesa hacer una interpretación literaria ni dar a una obra tal tratamiento, pues ambas cosas se alejan de mi competencia, de mi

mente, aplicar lo antes dicho sobre el teatro: no todo lo filmado es séptimo arte.



En los diez meses que abarcan la llamada «temporada oficial» emergen, bien sea por sus logros o bien por sus intenciones, *Llegada de los dioses*, de Antonio Buero Vallejo; *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán, y *Yerma*, de García Lorca (Versión Víctor García-Nuria Espert).



campo, que es el de la creación teatral. Para mí, creador de teatro, lo importante no son las palabras, sino qué hacer con esas palabras, aquello que dé vida a las inanimadas palabras del texto, aquello que las transforme en el "mundo" (2).

Bien; volvemos a los diez meses que abarcan la llamada «temporada oficial». Ni de lo uno —literatura dramática—, ni de lo otro —teatro— ha habido mucho, dicho así para que no nos juzguen pesimistas. Predominaron las adaptaciones de autores extranjeros (Shakespeare, Audubert, Ibsen, Sartre y otros menores) y las obras nacionales de consumo (López Rubio, Paso —versión de—, Alonso Millán, etcétera), olvida-

das ya al llegar el verano. Queda muy poco. Tiene razón José María Bellido:

«Funcionamos con una o dos generaciones de retraso, tratando de importar fórmulas expresivas de última hora, cuando no "adaptaciones" o "nuevas versiones" de clásicos. Te asombrará saber que son más de doscientos millones de pesetas los que salen de España anualmente en concepto de derechos para autores extranjeros en teatro, cine, televisión...» (3).

De esos diez meses, de tanta actividad, permanecen —y para ello vamos a incluir, por española, una obra de Arrabal presentada en Nueva York— como dignas de revisión, ya por sus logros, ya por sus intenciones: *La llega-*

da de los dioses, de Antonio Buero Vallejo; *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán; *Yerma*, de García Lorca (versión Víctor García-Nuria Espert) y... *Y pondrán esposas a las flores*, de Fernando Arrabal (en inglés). No tocamos *Misericordia*, de Galdós, ni *El buscón*, de Quevedo, adaptaciones para la escena de las respectivas novelas que no pudimos leer.

La llegada de los dioses era el primer estreno de Buero Vallejo después de la suya al Olimpo de la Real Academia Española. Y decepcionante, diríamos. Bien es cierto que ni en una terrible pesadilla se podría uno imaginar una puesta en escena tan deplorable como la ofrecida por José Osuna, y que habría mucho que decir de tan desafortunada experiencia en descargo de Buero. Pero hay, creemos, algo más cuya responsabilidad atañe al autor. Ya en *Los sueños de la razón* y en *El tragaluz* era observable cierto aspecto que ahora se ha manifestado como sintomático: la anacrónica teatralidad de Buero, que nos va inclinando cada vez más hacia una peligrosa preferencia: leerle en vez de verle representado. El silencio en escena cuando Goya está en ella con otros personajes que mueven los labios y que con «el sordo» no oímos en *Los sueños de la razón*, los personajes futuristas a ambos lados de la escena en *El tragaluz*, el apagado y encendido de luces indicando la subjetiva «visión» del joven ciego (es decir, ninguna) en *Llegada de los dioses*, entre otros, son síntomas de una *desteatralización* progresiva del nuevo académico. Porque sigue teniendo cosas que decirnos, pero su imaginación expositiva va quedándose en el tiempo, su *teatralidad* parece encoger de año en año. Sus personajes todavía dialogan, y en tal sentido sigue siendo teatro lo que escribe. Es, en cualquier caso, teatro viejo, divorciado del contenido que transporta. Echamos de

EMILIO MENENDEZ AYUSO

menos una puesta al día de su expresión escénica; no una asimilación de las modas de hoy, sino una evolución natural de su propia obra que le lleve a crear en formas paralelas a *nuestro tiempo*, representativas del mismo, resultado de un modo de expresarse dramáticamente hoy día. Esto es lo que nos entusiasma en Fernando Arrabal, el matrimonio perfecto entre forma y contenido. A través de aquélla, parte de su realidad de hombre de teatro encuentra casi siempre la manera más adecuada de *transmitir* lo que como pensador y hombre tiene que decir. Arrabal se exterioriza dramáticamente, tal es su medio y no otro. Buero también lo sigue haciendo, pero no estamos seguros ya, ante sus últimos productos, de que lo esté haciendo teatralmente. Esta duda la produce el hecho de que, repetimos, sus personajes aún se detienen a dialogar; pero limitar su dramatismo al diálogo, cuando en nuestro tiempo éste ya no es determinante exclusivo del teatro, acarrea la amenaza peligrosa de que sus obras pierdan espectadores y ganen lectores, lo cual viene a ser la negación de Buero como autor dramático. De ahí que esa torpeza en entregarnos su obra ponga una barrera entre él y el espectador, que pierde gran parte del interior de la misma, ya de por sí concebida en la mente del autor con la faja apretada de la censura y, por tanto, carente de espontaneidad. No dice las cosas ni cuando quiere, ni como quisiera, ni donde le gustaría.

En el otro extremo está situada la obra de Arrabal *And they put handcuffs on the flowers* (... *Y pondrán esposas a las flores*), que, en palabras de su propio autor, es un «grito», lanzado para ser oído en todas partes, no sólo por aquellos que estén dispuestos a escuchar, sino también por los que se nieguen a hacerlo. La pieza, cuyo título recoge viejas palabras de Federico García Lorca, es una auténtica experiencia. Importa que aclaremos esto de experiencia. Lo es en autor, actores y en el espectador. En el hecho mismo de la realización escénica, ensayos y representaciones ha ido encontrando Arrabal nuevas formas, más nítidas y puras, que, poco a poco, han ido incluso revelando sus inconscientes verdades, pudiendo decirnos *teatralmente* lo que quiere. Producto de esta «dramaticidad» han aparecido nuevos hallazgos en la idea expresada, que ha creado cambios y resuelto problemas del original. «Los diálogos —nos decían los actores americanos del Mercer Arts Center, de Nueva York— han variado frecuentemente; no en esencia, pero sí en matiz».

Cada nueva experiencia —fun-

(2) En entrevistas recogidas en *Towards a Poor Theater*, Ed. Methuen and Co., London, 1969, páginas 55-58.

(3) Declaraciones a Serafín Adame en el diario *Pueblo*, Madrid, julio, 1972.

UN PUBLICO EN BUSCA DE AUTOR

ción— ha tenido un carácter de vida, en el que han encontrado aspectos nuevos que progresivamente, con el autor, fueron sumando a la obra. De esa manera también ellos han participado en un acto total, integral, de creación artística, dramática en este caso. He ahí cómo el actor ha ganado una nueva plataforma, mucho más singular que la tradicionalmente ocupada de intérprete neutral de un texto literario. En este acontecimiento integral no deja de ser ilustrativo el que Arrabal, autor del texto, haya sido también recreador de su propia obra en el acto vivo y excitante de traducirla en expresión físico-dramática. El mismo ha puesto en escena su «grito». Sobre la realidad práctica del escenario ha motivado y completado su creación literaria. No cabe duda de que Fernando Arrabal, cuyo compromiso de hombre y artista con nuestra sociedad no es cuestionable, español universal a quien se han dedicado ya serias tesis doctorales, es un hombre de teatro de pies a cabeza. En ejemplos como el suyo, en figuras así, se revela apasionante la experiencia del autor dramático. Su vida y su arte salen juntos, indivisibles, con su expresión (4). Por supuesto que el espectador, sentado a un metro del área del actor, tiene, en medio de todo ese proceso, que participar de algún modo. De momento, la función no va a permitirle la evasión, meta del aficionado burgués cuando se sienta en una butaca. Quizá pase incluso un mal rato; pero, asegúrenos, será un mal rato purificador por el que probablemente llegará a la revelación de algo que permanecía oculto dentro de él. «El teatro es lo inesperado, que se muestra; el teatro es la sorpresa»:

«Me da la impresión de encontrarme ante gente educadísima, en un mundo más o menos cómodo. Y de repente algo se deshace, se desgarrar, y surge el carácter monstruoso del hombre o el decorado se convierte en extrañamente desconocido, y hombre y decorado revelan, quizá, su verdadera naturaleza» (5).

(4) Para un tratamiento más amplio de la obra y otros aspectos de Arrabal, con motivo del citado estreno en Estados Unidos, ver los siguientes artículos y entrevistas en la prensa americana: — *The New York Times*, mayo 30, 1972. Entrevista-reportaje de Mel Gussow. — *The New York Times*, abril 20, 1972. Crítica de Clive Barnes. — *After Dark*, diciembre 1971. Crítica de Michael T. Leach, con fotografías de la obra.

(5) *Entretiens avec Eugène Ionesco*, de Claude Bonnefoy. Ed. Belfond.

Entre el público, quizá muchos conceptos de su personal visión del mundo habrán comenzado con el final de la representación a descajar en su ordenado y simplificado sistema de valores. Ese será un gran momento, el mismo en que el teatro, con expresión pura y «sufrida», se habrá redimido de ese su frívolo aspecto burgués de espectáculo cuya sola finalidad es entretener. Unidos autor, actores y público, éste como sujeto receptor, han llevado a cabo ese acto de exploración que es el teatro para Ionesco, nunca una simple ilustración de algo dado (texto literario). Esta exploración es la que quisiéramos ver en Antonio Buero Vallejo, pero para que se produzca tendrá que romper unos moldes que ya ni a él mismo le sirven.

El carácter de novedad que trae hoy *Yerma*, treinta y siete años después de su estreno (6), se debe a la producción de Víctor García, a su interpretación del texto de Lorca y a su consecuente puesta en escena. Librando al original de sus localismos (paredes enjalbegadas, etcétera), reduciendo los signos aparentes al mínimo, se ha adentrado por completo en una visión esencial de la tragedia y nos la ha ofrecido luego con claridades que nunca antes habíamos visto expresadas. Esto no quiere decir que sea Lorca más Víctor García. Es esencialmente Lorca aún, Lorca más que nunca, ahora totalmente al alcance de nuestra comprensión gracias al extraordinario talento del director argentino. Su adaptación y puesta en escena nos hacen pensar en los postulados de la crítica estructuralista, especialmente en la francesa. Explicados los casilleros o capas que forman la existencia vital o artística, vida o arte, y confrontados con esa matriz, los sujetos de un acto vital o artístico adquieren posibilidades de comprensión que superan lo marcado por fronteras, culturas, lenguas diferentes. En resumen, se hace universal.

Tal nos ha parecido lo realizado por Víctor García con el original lorquiano, y es lo que más nos ha impresionado. La puesta, luego, en carne y hueso (o quizá antes, inspirando esta «exploración» el descubrimiento de la esencia) está llena de aciertos, de fenomenales y puras «teatralidades», para las que Víctor García está generosamente dotado, por inteligencia

(6) Tuvo lugar el 29 de diciembre del año 1934 en el teatro Español, de Madrid, Margarita Xirgu en *Yerma*.



Misericordia, de Benito Pérez Galdós, puede representar el intento de adaptación escénica de una novela.

propia y por una sensibilidad dramática apoyada en un profundo y amplio conocimiento (estudio y dedicación de años) de las formas escénicas contemporáneas. Ese genial tambor (obra al alimón de García y de Fabián Puigserver) que es el decorado (término insuficiente aquí) y por cuyo bastidor pasean los personajes testigos y los inculcados en los momentos vitalmente menos definitivos, para entrar en el hoyo y red de la vida y la muerte en situaciones definitorias, nos parece un hallazgo en interpretación y en expresión, lejos de ser esa *lona circense para epatar* que han querido ver en él los enemigos (pocos, pero los ha habido) de esta *Yerma* de Nuria Espert. Esa lona ha venido a solucionar importantes problemas de exposición escénica que, sin duda, hasta ahora tuvo la obra de Lorca, hoy felizmente despojada de los límites con que sus anteriores adaptadores la habían cercado. Entre otros, los de la lírica escena de las lavanderas, cuya poética popular, bellísima, había pesado siempre como una losa en el total de la obra, sin encontrarle el medio para que saliera espontánea y, por tanto, al cien por cien de sus posibilidades. García, apoyándose en las

formas de la lona (tenues montañas mamatorias, de madre tierra), nos la ha entregado en un auténtico «traveling» cinematográfico. En el caminar, correr, brincar, reposar y posar de las lavanderas sobre una superficie floja, sin solidez, en la que el actor se ve obligado a mantener alerta todo su cuerpo, nos ha dado el movimiento que, a la vista de los resultados, requería la escena. Con el público inmóvil en su butaca no era posible desplazamiento alguno. Esta experiencia, la del celebrado *Orlando furioso*, de Ronconi, no era posible ni por espacio ni por la naturaleza misma de la tragedia. Se nos ofrece de otro modo, pero con el mismo componente: movimiento.

Son muchos los puntos que merecerían un detenido análisis, imposible aquí por razones de espacio. Quien lea el reparto de esta *Yerma* verá, por ejemplo, que dos actores, dos hombres, interpretan los papeles de las cuñadas, las hermanas de Juan; ni cuestiones económicas ni necesidades de reparto explican satisfactoriamente la elección. Una encrucijada de íntimos significados que ligan a las hermanas con la personalidad de Juan, encuentran así,



Orlando furioso, de Ronconi, obra que incorpora como factor fundamental el movimiento.

en el bloque masculino de las dos figuras (no se ven los rostros), en su varonil caminar (siempre al margen, sobre el bastidor, ni viven, ni mueren) un comentario sugestivo y, sin duda, creador.

El clamoroso y unánime aplauso recibido en su periplo nacional e internacional (7) cede en importancia ante el hecho de que esta vez se ha hecho posible una completa comprensión de Lorca para un público lejano a la vida y formas españolas. «De todas las tragedias de sangre y de honor escritas por Federico García Lorca, era *Yerma* la que siempre encontré más difícil de comprender. Es decir, siempre hasta que, el miércoles por la noche, en la Academia de Música de Brooklyn, la compañía Nuria Espert, de Madrid, comenzó una brevísima temporada de la obra con una puesta en escena de Víctor García, que, comprensiblemente, ha recibido aplausos por todo el mundo», escribe Clive Barnes, el prestigioso crítico de «The New York Times» (8).

Otras son las razones que concurren en el éxito de *Luces de bohemia*, de Ramón María del Valle-Inclán. Tuvo, de entrada, una muy fina y sencilla realización de José Tamayo, con una interpretación estética a base de blancos, negros y sepias, muy

(7) Aunque ni siquiera cite el título el diario Pueblo, de Madrid, en el resumen de la temporada teatral madrileña, hecha por S. Adame.

(8) Stage: From Madrid, Lorca's *Yerma*. Viernes, 20 de octubre de 1972. Ver también: The Christian Science Monitor, Boston, sábado 6 de mayo de 1972. Harold Hobson, desde Londres, informa sobre el World Theater Festival: London: Lorca drama on a drum.

dentro del espíritu de esta «página madrileña». Pero lo más importante, aparte de su insospechado potencial como teatro moderno, es que viene con voz del pasado a hablarnos en presente de indicativo. El español de hoy ha escuchado ese periódico (esta producción de Tamayo nos sugiere una imagen: alguien que pasa hoy las páginas de un semanario amarillento del primer cuarto de siglo, de cuyas líneas todavía saltan para gritar seres humanos, vivos y frustrados, a quienes comprendemos «fraternamente») de un momento histórico nuestro con el interés que oíría actuales acontecimientos, y, aún más, con un dolorcillo debajo de su garganta aparentemente inexplicable. Luego, sí, tras no larga meditación, todo quedará claro, aunque no se nos vaya una fuerte sensación de «nostalgia del presente», que se escapa vacío llevándose nuestra inútil energía, sensación producida por «la carne viva de las palabras», en expresión de Charles V. Aubrun (9), que nos ha traído «la imagen siempre renovada de vidas jugadas o perdidas».

Luces de bohemia tiene un enfoque individual, y como tal, es la historia personal de una desilusión, la de Max Estrella, significando por desilusión el más trágico grado que pueda encerrar. Por otra parte, es la suma de una época, un especie de obra social en la que nos miramos —nuestras ideas y tradiciones— como en un espejo. Ejemplifica maravillosamente la estampa del

(9) La comedia española, Madrid, año 1967. Ed. Taurus.

autor, que, ligado a su circunstancia histórica, logra en tiempo y en espacio un alcance ilimitado. Sus extrañas figuras, que lindan en su tiempo en torno a problemas de su vida, vienen a encajarse en nuestro presente y a advertirnos que es la nuestra una lidia que se repite en circunstancias esencialmente continuadas.

Lo que, en definitiva, creemos que ha interesado especialmente al público que durante dos horas se ha enfrentado a *Luces de bohemia* la pasada temporada en el teatro Bellas Artes, ha sido su accesibilidad a comprobarla duplicado de la vida, y no simplemente virtuoso ejercicio dramático-estético. Esta es una marca importantísima y constante del arte español en el creador y en el espectador-lector. Aquel alza su expresión artística sobre la firme base de lo vivido y la liga a ello; el espectador-lector español prefiere encontrar en la obra del artista una transposición del mundo que conoce: su mundo de problemas, anhelos, esperanzas, etcétera. Resultado de esto es una producción artística que no irrumpe «para solaz de minorías», menos intelectualizada que la francesa, por ejemplo, pero en la que hay tanto arte como en cualquier otra. Así está en Américo Castro: «Entre nosotros, lo artístico suele nacer como un duplicado de la vida, envuelto con muchas otras cosas; en esto que llamamos vida —la presencia, el ademán, el hecho— puede haber tanto arte como en cualquiera de las artes, junto con vulgaridades y total carencia de valores. Muchas de nuestras mayores

creaciones literarias reservan sus encantos para quien se acerque a ellas con alma de cazador, de viajero sagaz, ducho en ordenar lo heterogéneo y contradictorio» (10).

En Valle-Inclán, este nivel alcanza mayores alturas con el impulso de su genialidad estética, de su fenomenal lenguaje. Recordar sus *Sonatas* basta para ilustrar el concepto.

Habrà quien se extrañe ante nuestra «socialización» de Valle, pero el caso es que esa disyuntiva (arte-sociedad) aparece en su propia vida. José Rubia Barcia (11), en un trabajo sobre los «Esperpentos», enfoca la evolución en don Ramón María de lo que pudiéramos llamar «conciencia social y humana en el artista». Ilustra este proceso con palabras del propio Valle, quien, en una época temprana de egocéntrico pesimismo, dice:

«Y ya dentro de mi alma, rosa obstinada, me río de todo lo divino y de todo lo humano y no creo más que en la belleza».

Luego, en 1920, en una entrevista en el diario «El Sol», de Madrid, le preguntan:

—¿Qué debe hacer el escritor?

Y responde:

—No arte. Ahora no es momento para arte. Es inmoral seguir jugando en estos tiempos. Lo primero que debemos hacer es justicia social.

Pasan los años, y a raíz de la caída de Primo de Rivera, el propio Valle-Inclán se queja de sí mismo por haber sido espectador ajeno de la vida española «viendo con una mirada de buen humor treinta años de Historia».

El autor de *Luces de bohemia* es este que acabamos de ver, el que no puede quedarse sin participar, sin compromiso. Para un resumen más completo podríamos añadir aquí las palabras de don Estrafalarío en *Los cuernos de don Friolera*:

Don Manolito.—Hay que amar, don Estrafalarío: la risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética y la de usted.

Don Estrafalarío.—La mía, no. Mi estética es la superación del dolor y de la risa. ■ E. M. A.

(10) Teresa la Santa y otros ensayos, Madrid, 1972, página 42. Ed. Alfaguara, del original de 1929, con nueva introducción.

(11) The Esperpento: A New Novelistic Dimension (Valle-Inclán Centennial Studies), The University of Texas, 1968. Sobre esta obra, ver: Alonso Zamora Vicente, La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»), Ed. Gredos, Madrid.