

## Algunas precisiones sobre el llamado "Nuevo Teatro Español"

El hecho es conocido, al menos en los círculos interesados: parece ser que, al margen del teatro que hoy se estrena en el país, y bastante al margen también de los "textos" o espectáculos que suelen montar los grupos auto-denominados "independientes", hay en estos momentos en España un copioso grupo de "jóvenes" autores (lo de jóvenes es en muchos casos hirientemente irónico, cuando se bordea la cuarentena), cuyos textos no alcanzan la luz por obstáculos de muy diverso tipo. Y viene siendo ya tópico, cuando se alude a ese llamado "Nuevo Teatro Español" (que incluso tiene sus siglas -N.T.E.- que, por comodidad, aquí aceptaremos), presentar una lista de autores que, si a finales de los sesenta, cuando el "fenómeno" empieza a comentarse públicamente, no sobrepasaba los cinco nombres, en la actualidad se está incrementando de modo harto sospechoso. Porque cabe preguntarse si es razonable el hecho de que en el escaso período de cuatro años, aquella primitiva lista esté alcanzando dimensiones que, optimistamente, podrían conjeturarse como esperanzadoras: no menos de treinta nombres "militan" ya en el N.T.E., a juzgar por los que suelen aparecer en cuenta encuesta, coloquio, festival, certamen o declaración conjunta se reseña en las revistas "del ramo".

Y es que, puesto que no puede exigirse al candidato que pretenda apuntarse al grupo el requisito de la pieza estrenada o publicada, podrá ser miembro del N.T.E. todo individuo que afirme haber escrito, al menos, una obra teatral, aunque nadie haya tenido oportunidad de conocerla.

Soy consciente -y espero que el lector también- de lo injusto de esta simplificación tan irónica como deliberada: no es sino un reflejo o consecuencia de la que el propio N.T.E. supone en cuanto hipotético grupo o movimiento. Es cierto que en estas listas figuran nombres que se han probado repetidamente con premios en certámenes, publicaciones e, incluso, en alguna representación, más o menos limitada en cuanto a sus públicos. Pero no es menos cierto que la situación de los más no es esa: lo "normal" -en esta exasperante normalidad teatral nuestra- es la figura del autor que, lanzado gracias a una obra premiada (y que suele permanecer en la clandestinidad forzada tras una irrepetible función de estreno... si se estrena), pasa a engrosar ese batallón de parados; intentará alimentar su precario renombre (a veces, pocas, su bolsillo) mediante su asiduidad a certámenes, festivales, encuentros e intentos, tan repetidos como frustrados, de mostrar su trabajo al público.

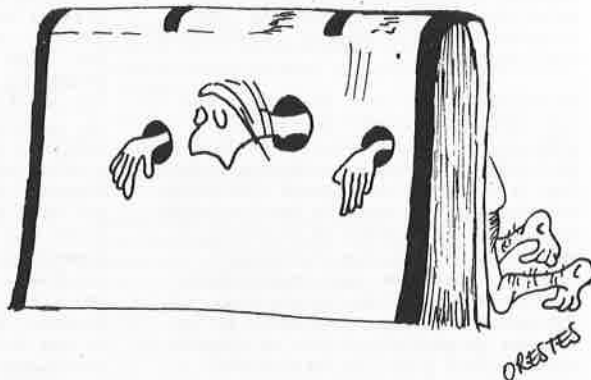
Pero no son sólo estos los que integran el N.T.E.: en sus filas figuran nombres cuya primera aparición pública suele despertar grandes sorpresas pues ni el más enterado de los seguidores del movimiento podría decir cuáles son los datos que justifican esa auto-calificación de dramaturgos. Podríamos recordar aquí la frase de unos de los primitivos del grupo: "Se habla de un nuevo teatro que no se ve por ninguna parte (...) Nuestro teatro es un caso de fe; es creer en lo que no hemos visto ni posiblemente veremos" (1). Aunque él lo diga en un sentido

bastante distinto, podría muy bien aplicarse a todos esos autores cuya entidad como dramaturgos depende de la fe (buena fe) del respetable público.

Por otra parte, si resulta impreciso el inventario de integrantes del N.T.E., no lo son menos sus postulados estético-dramáticos. Mejor deberíamos decir que no existen, pues, a pesar de la frecuencia con que estos autores se pronuncian en coloquios, encuestas y ponencias, sus declaraciones son más estratégicas que estéticas. Concebida en gran parte su tarea (por imposiciones externas, cierto) como una lucha, parecen preocuparse más de denunciar obstáculos y enemigos que de definirse desde una estética o poética teatral. Y si reprochamos esto es porque pensamos que una de las condiciones sine qua non para que un movimiento artístico pueda concebirse como tal, está en la existencia más o menos expresa, de una poética de grupo que pueda definir, aunar o caracterizar las propuestas y logros del movimiento.

Todo esto que señalamos es algo que se viene observando y, en contadas ocasiones, apuntando muy veladamente en algunos comentarios, pero que no parece conveniente propagar demasiado por razones estratégicas: se piensa que, frente a tantos obstáculos como el N.T.E. padece, sería flaco servicio la falta de apoyo incondicional precisamente de quienes deberían estar de su parte. Percreeamos que eso es desenfocar el problema: nadie puede interpretar nuestros reproches como lo que se llamaría "hacerle el juego" a quienes obstaculizan el desarrollo del N.T.E. Al contrario, pretende ser una acusación -quizá no formulada hasta ahora- contra los tales obstaculizadores. Porque a nuestro juicio, el más nefasto efecto de su actitud es, precisamente, el de posibilitar tal confusión. Es fenómeno harto conocido que el "complejo persecutorio" es caldo de cultivo muy propicio para el ensalzamiento de lo artísticamente mediocre. Autores y textos que, en una situación teatral y cultural "normal" no resistirían la "reválida" del enfrentamiento público en la representación, siguen alimentando su fe -y la nuestra- en sus supuestas cualidades dramáticas, mientras continúan en esta situación underground a la que se ven forzados. (Y no estaría de más señalar, a este respecto, cómo algunos autores alimentan ese complejo persecutorio con su postura marcadamente antiposibilista; aunque toda actitud censora es en arte absolutamente injustificable, nos parece suicida, puesto que esa censura sigue ahí, la postura de quienes escriben textos voluntariamente "imposible".)

Nadie duda que de los censores depende, en principio, la representación o publicación de un texto, así como sus manipulaciones ("adaptaciones", mutilaciones, restricciones de difusión, etc.). Pero tampoco conviene olvidar que, además hay otros responsables de la situación en que se halla el nonato N.T.E.; porque es sabido que, superada la primera valla censora, la carrera de obstáculos no ha hecho más que empezar. (Sin olvidar la imprevisible actuación de los colaboradores espontáneos de los censores, cuyas llamadas de atención (léase denuncias) pueden hacer que los "permisos de circulación" queden sin



efecto mediante prohibiciones, multas, restricciones, etc., que convierte en realmente prohibido un espectáculo teatral teóricamente permitido.)

Veamos algunas de esas vallas que el autor debe ir salvando hasta su llegada a la meta del público destinatario. Por ejemplo, ¿qué empresario, compañía profesional, cooperativa, se ha arriesgado a poner en pie un texto del N.T.E.? En un momento en que nuestras carteleras teatrales muestran un panorama que, como poco, cabría calificar de lamentable, nadie parece querer apostar sus cuartos a favor de uno de estos underground. Y no deja de ser significativo el que, cuando alguien lo ha hecho ha sido, precisamente, con textos que suponen para su autor una ruptura o abandono de los presupuestos que parecían caracterizar su tarea en el N.T.E.

Otra pregunta: ¿qué posibilidades tiene el lector interesado de conocer textos significativos del N.T.E.? En justicia hay que reconocer la tarea que en este sentido desarrollan algunas revistas y, en raras ocasiones, alguna editorial; pero lo normal es una total falta de atención en este punto. Es evidente que el teatro (no sólo el N.T.E., sino todo el teatro, en general) es la hermana pobre entre los temas de nuestro panorama de publicaciones. Pero, así como en estos últimos años determinados ejecutivos de la industria editorial se han empeñado en lanzar una nueva narrativa o una novísima poesía, resulta absolutamente injustificable el que no se haya hecho algo similar con los muchos textos inéditos del N.T.E.

Voluntariamente dejamos sin tratar, aunque la apuntemos, la cuestión referente a la valoración de lo que, hasta ahora, ha dado de sí, en cuanto a logros, el N.T.E. Y si no entramos en la cuestión es porque, como vamos a ver, tropezaríamos con unas dificultades básicas e insalvables.

En primer lugar: los textos del N.T.E. hasta ahora divulgados (con las restricciones apuntadas) no son sino una pequeña parte de lo producido por ese hipotético movimiento; y, dadas las características de los impedimentos ya sabidos, cabe suponer que los conocidos sean, en general, los menos "peligrosos" y quizá -aunque no son términos sinónimos- los menos valiosos. De donde deduciremos que sería cuando menos injusto valorar toda la producción del N.T.E. por una mínima y no muy representativa parte.

En segundo lugar: muchas de estas obras divulgadas lo han sido sólo en cuanto textos, lo que significa que sus rasgos meritorios o no no son más que

potencialmente teatrales, puesto que carecen de la actualización que una escenificación (entendida ésta como contraste entre proyectos y realizaciones) confiere.

En tercer lugar: para los textos que han alcanzado la meta del montaje público, es preciso contar con la escasa difusión que tales espectáculos padecen. Con la excepción de algunos contumaces asistentes a los escasos festivales de teatro que en el país se realizan, o de los vecinos de las afortunadas ciudades donde los casi irrepetibles "estrenos" del N.T.E. se efectúan, el desconocimiento de estas obras es (no digamos ya para el público en general, sino incluso para los interesados) prácticamente total.

Todo ello, a nuestro juicio, hace desaconsejable, por injusta, la valoración de una obra colectiva tan parcial e imperfectamente conocida; de ahí que nos sorprenda la frecuencia con que se vienen repitiendo elogios — a veces desmesurados — según los cuales ese teatro "subterráneo" estaría en la línea de los más importantes textos de la dramaturgia universal contemporánea. Juicios que pueden ser estratégicamente válidos si con ellos se pretende llamar la atención, hasta ahora muy escasa, hacia ese futuro teatro español, o premiar el esfuerzo de unos autores que continúan desarrollando su tarea en medio de dificultades, trabas e incomprendimientos. Pero pensamos que, desde un estricto punto de vista estético-dramático, tales juicios son, cuando menos, precipitados e incluso nefastos por exagerados. Porque la verdad es que, hasta ahora, entre los textos y espectáculos dados a conocer por el N.T.E. no hay ni una sola obra que realmente pueda ser considerada a la altura de los textos que están configurando en este momento lo más valioso del teatro universal.

En resumen, nuestras precisiones pueden concretarse en estos puntos:

1. El llamado "Nuevo Teatro Español" no existe como tal grupo o movimiento; existen, sí, diversos autores teatrales (cuyo inventario no parece demasiado riguroso) que no tienen otra cosa en común que las dificultades con que deben enfrentarse para mostrar su obra a la sociedad para la que escriben. Pero no hay una poética de grupo (ni siquiera a nivel ideológico parece haber cohesión, pese a lo común de sus posturas); no son visibles unas líneas estéticas, literarias o dramáticas que puedan definir o caracterizar su tarea, pese a los intentos parciales iniciados por algunos críticos e investigadores.

2. En el actual momento teatral español, relativamente discreto a nivel de montajes, escenografía, interpretación, etc., pero francamente lamentable en cuanto a textos, la responsabilidad de quienes con sus actitudes obstaculizan la eclosión de ese nuevo teatro que venimos necesitando, debe repartirse entre muy distintos elementos: la censura en cuanto Organismo, y los ciudadanos que contribuyen a subsanar las posibles flaquezas de aquella; los empresarios, grupos y compañías que evitan repetidamente las posibilidades de estos textos ignorados; los editores y responsables de publicaciones que cierran sus páginas a los mismos textos; la crítica teatral del país que, o ignora (voluntariamente o no) a estos autores, o repite las tópicas lamentaciones como único modo de salir del paso, o se deshace en elogios desmedidos que eluden el análisis de lo que comentan.

3. A pesar del indudable mérito de la tarea de estos autores y del valor de algunos textos, no hay razones para augurar, por el momento, una subterránea "edad de oro" de nuestra literatura dramática. Es quizá probable que sin los obstáculos con que deben enfrentarse, contrastando sus propuestas con el público, algunos de estos autores podrían elevar con su trabajo la dignidad de nuestros escenarios (tarea, por otra parte, nada difícil, dado el nivel que ofrecen). Pero de ahí a suponer que puedan aportar algo comparable a lo que hoy es el mejor teatro universal, hay alguna distancia. Digamos, de paso, que tampoco nos parece que deban establecerse tales comparaciones, porque en la mayoría de los casos no significan nada. Pensamos que resulta mucho más sensato, aunque sea mucho menos brillante, intentar forzar los límites, divulgar las propuestas, analizar los resultados. Y, ante todo, tratar de plantear el problema con un enfoque y unos presupuestos algo más rigurosos que los que se vienen empleando. Quizá para quien emprenda la tarea puedan servirle de algo las precisiones que aquí hemos apuntado.

José Manuel González Herrán

(1) en "Primer Acto", núm. 153, pág. 48. Voluntariamente prescindimos en estas notas de mencionar nombres de autores, títulos de obras, críticos, etc.

*La Reconquista de Granada vista por un poeta árabe contemporáneo*

Adnan Mardam Bey, erudito, poeta y juez sirio que reside en Damasco, nació en 1917. Su padre, también poeta y político, fue su primer maestro y no es de extrañar que a su muerte (1959) le dedicara una sentida elegía que en algunos versos recuerda la compuesta con el mismo infausto motivo por el poeta persa Saadí (m. 1292).

A partir de 1968 viene publicando una serie de dramas en verso en que, en forma dialogada, expone distintos episodios de la historia del mundo árabe. Así, ha tratado de la reina Zenobia, del místico Hallach, y muy recientemente (1974) del problema de Palestina y de la reconquista de Granada (1973). Estas obras no son en principio representables: se mantienen en la línea desarrollada por los grandes poetas egipcios Ahmad Sawqí (1869-1932) y Aziz Abaza (1899-1973) que vieron en el diálogo escenificado un medio más de expresar sus sentimientos. Y ¡cuáles son éstos para un poeta árabe contemporáneo en lo que a Granada se refiere?

Para Adnan Mardam Bey la pérdida de Granada se debe a la depravación moral representada en su obra por la cancioncita que se difunde desde la taberna del judío Simeón:

'Nuestra vida es un sueño  
entre vides y lanzas.  
Nuestra gloria es ilusión  
en un mundo caduco.  
La delicia mayor  
en esta vida es olvidar.  
Dame vino, si quieres olvidar.  
Hoy es mi día  
no el ayer que pasó.  
Mañana... es un sueño.  
Da igual vivir que morir.  
Nuestra vida es un sueño  
entre vides y lanzas.'

En este ambiente dos partidos pugnan por hacer triunfar sus ideas a ultranza: los halcones, representados por el héroe Musa b. Gassán y sus amigos Muhammad y Naim, y las palomas, encabezados por el juez de Granada Abu-l-Qasim. Entre ambos fluctúan la prometida de Musa e hija del Visir Yusuf Kumasa, Zaynab; la sultana madre Aixa que representa bien su papel de mujer fuerte y el indeciso Boabdil.

La lucha entre ambos partidarios impide formar un frente unido ante los cristianos y de ello se queja reiteradamente Musa b. Gassán:

'El enemigo ordenó sus filas  
y atacó unido.  
Los árabes, como ciegos en la noche,  
peleaban sin ton ni son.  
Con sus querellas intestinas llegaron  
al colmo:  
Se odiaban entre sí y todos  
cayeron en manos de la muerte.  
Con sus rivalidades parecen ser ellos  
mismos  
los enemigos de la patria.'

Frente a esto:

'Los godos unieron sus batallones  
formando regimientos  
Los árabes se dispersaron  
como las hojas de un árbol.  
Si de las desgracias no se sacan  
augurios ¿de dónde se sacarán?'

Para los partidarios de la resistencia la patria ya no es la tierra sino el honor que se protege con la espada y la herencia legada por los antepasados. De aquí que haya que luchar hasta la muerte,