

EL TEATRO Y SU CRITICA

Sería absurdo pretender ocultar, a estas alturas, que el teatro es un medio de información social, que da testimonio de los hombres y problemas de una época. Sería tan absurdo como no aceptar que el teatro español que actualmente se exhibe en las carteleras tiene poco que ver con la vida real de los españoles, lo que pone en duda su posible categoría estética y la función sociopolítica del teatro mismo. Decía José Monleón:

En este teatro escapista, enraizado en una situación angustiosa, en esa brutal disociación entre realidad y teatro, entre hombre de la calle y ese mismo hombre convertido en espectador, tendríamos ya una de las características fundamentales del teatro español contemporáneo, establecida, justamente, cuando parecía más difícil (1).

El porqué de esta situación es algo que no viene a cuento en el presente comentario. Pero sí me parece evidente el hecho de que se ha pasado de una escena nacional *viva* —obra de unos autores que

(1) José Monleón: *Treinta años de teatro de la derecha*. Tusquets Editor. Barcelona, 1971, 155 pp.

se expresaron dentro de un sistema, tales como Mihura, Calvo Sotelo, López Rubio..., con la esporádica aparición de Buero Vallejo, Olmo, Muñiz, etc., dentro de unos condicionantes ciertamente restrictores en ocasiones y, en otras, lamentablemente represivos (2), como señala Paco Nieva—, pues digo que se ha pasado de una escena nacional viva a una situación de colonización, pletórica de vodeviles, de comedias sexy—donde el españolito de pro puede, más o menos, dar rienda suelta a sus apetitos libidinosos—, de intrascendencia, en definitiva.

Y junto a esta caótica situación es obligado señalar—quedaría incompleta esta somera panorámica, si no lo hiciera—la presencia de numerosos grupos de los llamados independientes, y toda esa larga serie de autores considerados como *underground* por George E. Wellwarth. Una larga serie de autores que son los que luchan, tiempo ha, contra todos esos factores de censura, empresarios, economía, y todos esos condicionantes que conforman el tinglado teatral nacional. Y son esos autores—de alguno de los cuales me ocuparé a lo largo de estas líneas—quienes mantienen vivo el debilitado pulso de nuestra dramaturgia hispana..., aunque sea bajo tierra!

Nombres como Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Mediero, Carlos Muñiz, Sastre, Olmo, Ruibal..., y tantos otros, son los que no han logrado esa cuestión fundamental para que el teatro tenga carácter de tal, que es pasar del libreto a la representación escénica. Y este problema es tanto más grave si nos vamos a autores ya fallecidos, españoles—Valle-Inclán es un buen ejemplo de ello—, considerados como clásicos fuera de nuestros lares. Y esos grandes maestros del teatro universal—Brecht es el otro ejemplo—, a quienes sólo conocemos de oídas, o leídas, o gracias a esa ímproba y oculta labor de los grupos independientes. Pese a ello últimamente hemos podido ver en el escenario alguna que otra obra de Mediero, Gala, Brecht..., pero con el inevitable retraso, a cuentagotas, y no lo más representativo y conflictivo. Lo que puede dar pie a pensar en una forma de *integración* haciendo inofensivos sus presupuestos, para la bienamada burguesía.

Vayan todas estas consideraciones por delante, no como fruto de transgresiones más o menos *dilettantes*, sino como muestreo para situar la conflictiva situación del teatro que en estos tiempos se hace en España. Y para incidir en lo que me interesa. Que es el señalar cómo en una vorágine como la de nuestra Talía particular parece casi imposible la reunión de dramaturgos, críticos—la crítica es

(2) Francisco Nieva: «El desbarajuste de los teatros nacionales». *Informaciones*, Suplemento literario. Madrid, 6 de noviembre de 1975, pp. 6-7.

otro hermoso caballo de batalla hispano—y compañías teatrales. Pues pese a todo lo dicho más arriba estas reuniones son posibles. Y se hacen. Si bien es verdad que los reunidos responden precisamente a las características de ese *otro* teatro. Y *otro* en el sentido de uno más, aditivo, y en el sentido de diferenciación más total. De la utilidad *práctica* de estas reuniones me ocuparé en seguida.

Ya con anterioridad el Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga había organizado un curso de verano sobre novela, en 1972. Allí se proyectó la celebración de un curso sobre teatro durante el verano de 1973. Y como se proyectó se llevó a cabo durante los meses de julio y agosto de 1973, en el que —como reza la contrasolapa del libro— «dramaturgos, críticos y compañías teatrales trabajaron en Málaga con unos frutos que llenaron de optimismo. El profesor Manuel Alvar fue encargado de realizar el proyecto y este volumen es el resultado de las reuniones».

El grueso volumen que se menciona es *El teatro y su crítica* (3), que da título a este comentario y es —evidentemente— el objetivo del mismo. Pero unas consideraciones más antes de meternos de lleno en el contenido del citado volumen.

Creo que reuniones de este tipo siempre son saludables y bienvenidas. En ellas tienen ocasión de confrontar sus realidades sociológicas quienes —normalmente— trabajan con la más absoluta independencia en esa sórdida empresa del quehacer teatral. Un cambio de impresiones, un confrontamiento de pareceres, una revisión de la labor emprendida siempre es aceptable como proceso de una mayor *higiene mental*. Yo recuerdo ciertos «Festivales Cero» y ciertas «Semanas de Teatro Independiente» que ni siquiera llegaron a ver alcanzados todos sus objetivos de programación... por diversas causas. Pero lo que se alcanzó a poner encima de un escenario no era sino para pensar que ese teatro bajo tierra era —es— la esperanza más sólida de la urgente revitalización teatral que clama a gritos nuestra escena. Pero hay una pequeña diferencia. En los casos citados se trataba de algo más físico, más directamente visible: la representación de espectáculos. Y si bien estos intentos abortaron a poco de ver la luz administrativa, el resultado fue positivo, desde un punto de vista *práctico*. La diferencia que veo en esta otra tentativa es que es más *teórica*. No ya en trabajos de tipo meramente investigador o abstracto, sino en esos otros ensayos marcados por el análisis de la realidad sociohistórica del teatro contemporáneo español. La dificultad estriba en hacer efectiva la erradicación de esos problemas

(3) Varios autores: *El teatro y su crítica*. (Reunión de Málaga de 1973). Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga. Col. Ciudad del Paraíso, s. l. s. a., 520 pp.

que alejan a nuestros escenarios de la realidad cotidiana, de hacer un teatro más nuestro y más real, a tenor de esas consideraciones. Y sobre todo, el poner en escena esas obras—Olmo, Arrabal, Martín Recuerda y Rodríguez Méndez—que son el epílogo del libro, y que hace mucho tiempo que luchan por vencer todas esas trabas con que se encuentra un autor que no sea Alonso Millán o el inefable Alfonso Paso.

Quede claro mi valoración-positiva para el libro y para quienes en él intervienen. Quede claro que todo cuanto se haga para hacer salir a nuestro teatro de la diáspora en que se desenvuelve, hoy por hoy, es elogiabile desde cualquier punto de vista.

II

Pero adentrémonos ya en el contenido del libro. El volumen se presenta dividido en tres grandes apartados: «Teoría e Historia» —nueve ensayos—, «Estudios sobre teatro contemporáneo» —seis ensayos— y «Creación» —cuatro obras.

Sería demasiado prolijo el enumerar y detenerme en cada uno de los títulos que conforman *El teatro y su crítica*. Tocaré solamente algunos de los aspectos que me han parecido más representativos.

Es sumamente significativo que el Mito aparezca como punto de partida de varios de los trabajos. Un Mito que recorre el camino de Tirso, Zorrilla, Unamuno y Buero Vallejo, de mano de Antonio Prieto, Gallego Morell, María del Pilar Palomo y Manuel Alvar.

El Mito como realidad antropológica que entiende que el mito es tal mito cuando escapa de lo individual para convertirse en colectivo ha sido y sigue siendo fuente de producción teatral, amén de poética y novelesca. Si bien—como señala A. Prieto— el Mito se encuentra en inferioridad de condiciones frente a los otros dos, puesto que el enmarcamiento de un escenario con sus acotaciones espacio-temporales supone una restricción a las sugerencias que supone la libre interpretación—en la medida de lo posible—de un texto lírico o novelesco.

Un ejemplo claro lo vemos en Tirso y Zorrilla, quienes han sabido conjugar una serie de elementos populares—caso del joven ante la calavera—, si bien transformándolos y adecuándolos a la historia a narrar—como ocurre con esa calavera que se transforma en estatua de piedra—, con lo que se confirma el carácteracrónico, en esencia, del Mito. A ello se le añade la puesta en pie de un mecanismo de comunicación, de un código, que recogiendo el significado mítico supone una actualización del mismo.

Esto lo vemos en Buero —*La tejedora de sueños*—, que frente a la Penélope odiseica muestra un desnudo espiritual que se encuentra maniatado a su pasado, pero que considera inadmisibles sus sacrificios. Canalizado por la figura de la criada Dione, que se convierte en antagonista —en malvada, según la terminología de los cuentos maravillosos— y en torno a quien gira la complejidad de la obra, pues se sitúa frente a Penélope en el amor de Anfino y se le enfrenta al ser deseada por Telémaco.

Pero todo ello —como señalaba antes— otorgándole validez actual, haciéndolo más cercano —en el caso de Buero, para la España de 1952—. En ocasiones —*El Burlador y Don Juan Tenorio*— haciendo que la balanza se incline en las preferencias del público. Lo vemos claro en la supremacía de la obra zorrillesca a su fuente. El público del siglo XVII, todo un conjunto de receptores, sintió la apetencia de vivir en presente el mito propuesto en Don Juan, y no aceptó la solución contramítica postulada por Tirso con la condenación del protagonista, y así dio paso a Zorrilla. Y es curioso señalar que Zorrilla concedió más importancia a su Doña Inés «cristiana», pero quedó eclipsada por el embozo de Don Juan.

Si el Mito se nutre de diferentes orígenes, imperando la necesidad de *distanciación*, al tiempo que exige *comunidad* por parte del público, uno de ellos puede ser la trasposición autobiográfica. Este es el caso de don Miguel de Unamuno. Para él su obra surge como deseo de una comunicación teatral —lo que sería la máxima objetivización— a partir de una crisis espiritual. Importante en él es el problema de desdoblamiento —recordemos *La Esfinge*—. Esta es una de las constantes inalterables de su producción dramática y de toda su poesía. Tiene razón María del Pilar Palomo cuando concluye que toda la obra de don Miguel «se puede agrupar por funciones en subordinación a una cosmovisión vivencial de comunicación simbólica.»

Emparentado con el Mito, bebiendo de su misma raíz, encontramos el Símbolo. Llena de símbolos está la obra de Arrabal —que analiza Angel Berenguer— *Los dos verdugos*. En resumen, Berenguer nos acerca al segundo nivel de lectura que oculta la obra de Arrabal, que es la que sigue: «proceso de denuncia, de suplicio y de muerte que corresponde con toda verosimilitud a la denuncia del sistema republicano burgués por la burguesía española, a su proceso de destrucción —guerra civil— y a su muerte —caída de la República—».

Si la realidad civil española tiene papel preponderante en la producción de Arrabal, el Amor lo es para Lorca. Idefonso Manuel Gil nos aproxima al desarrollo del carácter de *Yerma*, que se abre con un antagonismo: Pineda, o la Libertad, y Yerma, o la Esterilidad. La

obra total de Lorca está cuajada de símbolos, metáforas, símiles —¿a quién se le escapa?—, y en *Yerma* vemos una serie de constantes de origen de la Naturaleza que se manifiestan con increíble belleza: el agua —virilidad fecundadora—, la leche —maternidad—, reforzadas ambas por la sangre. Ya en el prólogo a *El maleficio de la mariposa* Lorca había dicho que «El amor pasa con sus burlas y sus fracasos por la vida del hombre», y que «la Muerte se disfraza de amor». Desde entonces Lorca ha salpicado todas sus obras de Amor, intentando atisbar sus pasos. Abundar más en el tema sería repetir algo ya dicho y analizado por los exégetas del Lorca universal, y que a nadie se oculta.

Alguno de los trabajos incluidos en *El teatro y su crítica* vienen a aportar luz sobre facetas casi desconocidas de nuestro panorama histórico teatral. Tal es el caso de H. Bonnin y de Elena Romero, que nos introducen en esas parcelas olvidadas del teatro catalán y del sefardí.

Junto a ellos Cándido Pérez Gállego nos presenta su visión del proceso dramático como un «sistema en movimiento». Utilizando métodos lingüísticos —E. Zierer—, Pérez Gállego nos plantea los diversos integrantes que componen el desarrollo escénico, en el que todos los puntos que componen el esquema móvil del teatro han de estar en una interconexión total.

Es cierto que en el teatro intervienen una serie de factores fuera del libreto. Lo que ocurre entre nosotros —nuestro escenario— y el conflicto provocado por unos problemas inmediatos que transcurren en la vida real —lo que Pérez Gállego denomina «lo que falta»—, eso será el teatro. Ello supone la puesta en funcionamiento de dos dinámicas, de dos lenguajes, cuya unidad deberá resolverse en un encuentro crucial entre ambos.

Pero la temática que supera numéricamente a las otras es la que atañe al estudio de las interconexiones entre la escena y la sociedad. Desde muy distintos puntos de vista: los condicionantes históricos filosóficos, desde el siglo XVIII a nuestros días, el inicio del teatro social en España, lo que llama Rodríguez Méndez la «incultura teatral», un proyecto para un nuevo teatro español...

Es innegable que en España, merced al abandono de la cultura teatral, asistimos a un tremendo abismo entre la minoría estudiosa y el público en general. Múltiples son los factores que se conjugan en ello. Señalemos la presencia de un público burgués que procura *integrar* en su sistema todo aquello que desde el escenario puede atentar contra su seguridad —cuando no lo rechaza definitivamente—, una crítica periodística no preparada, y el complejo empresarial que

se distingue por su amor al no riesgo. Las razones de ello se resumen—como señala Juan Carlos Rodríguez—en un *Estado árbitro*, que obliga a una escena mediatizada. De ahí—y de otros múltiples factores—la conexión íntima entre sociedad-política-teatro.

Pero, como ya dije, existe otro teatro *oculto*, subterráneo, que viene realizando escarceos más o menos afortunados. Tal vez cuando los llamados grupos independientes limen un poco sus inclinaciones miméticas y ahonden en lo primigeniamente español, los caminos quedarán más clarificados. Y que conste que ello no supone la ignorancia de las corrientes teatrales del mundo—desde un Brecht, Grotowsky, Artaud, Magic Circus...—sino una interiorización de las mismas en busca de lo sustantivamente hispano.

Pese a ello, es incuestionable que las frescas corrientes renovadoras de nuestra escena provienen de los soplos de estos grupos jóvenes que no siguen las directrices de este teatro colonizado, de mal gusto y mínima calidad que es la nota preponderante de las carteleras.

Y junto a estos grupos existe una legión de autores que nutren sus creaciones de la realidad misma, de nuestra relación con los demás, intentando eso que aún no vemos: que el teatro sea una expresión total, libre y crítica. Estos autores están empeñados en aunar lo individual con lo social, y en ellos está la esperanza renovadora.

III

La tercera y última parte de *El teatro y su crítica* la componen cuatro obras de teatro, que si bien no las podemos llamar inéditas—algunas han aparecido en revistas y publicaciones especializadas—, continúan sin recibir la confirmación del público mayoritario español.

Lauro Olmo presenta *La noticia*. Es una obra corta, casi diría que de circunstancias. Pero llena de intención. La anécdota sobre la que se construye es muy simple: un voceador de periódicos se decide a proclamar una *noticia*. Esta simple decisión supone una reacción por parte de los lectores del periódico, que temen conocer el contenido de esa no proclamada novedad. Al final, todos—voceador y lectores—se refugian en el conocimiento de los últimos resultados deportivos, sin atreverse a decir ni a conocer esa noticia que podría perturbar su tranquilidad. En el fondo no es más que la trasposición dramática de un miedo colectivo que prefiere ocultar una verdad—reconocida, sabida, pero no admitida públicamente—en pos de salvaguardar su acomodaticia situación.

Esta obra de Olmo es menor si se la compara con *Mare Nostrum*, S. A., enraizada en la tradición europea sobre la degeneración de la cultura mediterránea de nuestros días. O bien —especialmente— con *La condecoración*, en donde muestra el grado de hastío y aburrimiento de la juventud española, y que busca nuevos horizontes, nuevas maneras para encontrar la libertad, lejos de capitalismo y marxismo. Pero en estas tres obras citadas, Olmo pone el acento en unas situaciones que son perfectamente identificables y que afectan al público-gente, que es quien protagoniza sus obras.

Ceremonia para una cabra sobre una nube es la obra de Fernando Arrabal que se incluye en el libro. Está fechada en 1966, y llena de simbología. Los personajes: F., el Hombre, y L., la Mujer, están encerrados en sendos balones, y desde ellos mantienen diálogos oníricos, en los que domina el deseo de la realización del acto amoroso con sadismo-dolor. Sobre ellos se cierne una misteriosa cabra, encima de una nube, que preside el enclaustramiento de F. y L. Ambos ansían ser libres, pero se ven encerrados en esos balones que los cercan. Y cualquier intento de escapar se ve frustrado por la acción de una niña juguetona que acaba por atravesarlos con un sable, cuando F. —al intentar liberar a L.— queda aprisionado en el balón de ella. Con suelta de globos final.

Como se ve es una obra abierta, polisémica. Me parece interesante resaltar la estructura dialogada. Hecha a base de una obsesión que preside y cierra el diálogo —la presencia de la cabra en la nube—, en ella se insertan frases de bellísimo contenido onírico-poético, que nos hacen pensar en Sade, o tal vez en un Artaud.

Más cercano a los postulados artaudianos, expresado ya desde el título, es ese ritual, esa *ceremonia* que es constante en la obra dramática del iniciador del *Teatro pánico*. Hay una serie de dominantes en todas las obras que Arrabal ha llevado a la escena. En la corta obra que nos ocupa encontramos: el sexo —como afirmación del deseo de libertad total—; la ceremonia: el rito, que junto con el exilio —según señala Berenguer— son dos obsesiones definitorias de Fernando Arrabal, y la violencia como grado máximo de una situación insostenible y aprisionadora del ser humano. Se pueden encontrar ciertos parentescos con *Oración*, hasta casi me atrevería a intentar dar una explicación a la simbología que se introduce en *Ceremonia para una cabra...*, ...pero me parece más honesto el dejar planteada la obra como campo para posibles interpretaciones, con lo que queda claro el carácter de «abierta» —según Umberto Eco— de la misma.

Otros dos de los más serios e importantes dramaturgos actuales son José Martín Recuerda y José María Rodríguez Méndez. Perte-

recientes a esa generación de autores que no estrenan, suponen un acertado camino en la consecución de un teatro español de altura. Combinan su actividad creadora con la de teóricos —en *El teatro y su crítica* se incluyen ensayos de ambos— y Martín Recuerda con la de director de la *Cátedra Juan del Enzina*, jalonada de aciertos en sus representaciones. Dos obras, representativas del quehacer de cada uno, se incluyen en el libro: *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* y *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*.

En la primera, la protagonista es Mariana de Pineda, enclaustrada en un beaterio para mujeres de *dudosa moral*, pero que es realmente una prisión política. Junto a esta figura legendaria hay un coro de mujeres —regidas o *arrecogías*— sobre cuyas historias particulares se ve levantada la anécdota, que acaba con la muerte de Pineda, sin juicio. Martín Recuerda se confiesa seguidor y recogedor de la tradición española. Todo ello queda claro con la utilización de coplas, refranes, decires, de la época de Fernando VII. Pero más allá de eso hay todo un substrato popular, que es quien verdaderamente protagoniza la obra, y que supone del autor un hondo conocimiento del sentir español a lo largo de los años. No en vano subtuló su obra *Fiesta española en dos partes*.

El tema de Mariana de Pineda no es nuevo en nuestra dramaturgia. Ya Lorca, granadino también como Mariana y Recuerda, había dedicado uno de sus primeros dramas a la heroína de la libertad de Granada de los tiempos absolutistas de Fernando VII, que estrenó Margarita Xirgu en 1927. La diferencia entre ambas la señala Francisco Ruiz Ramón (4):

Por otra parte, aunque en el drama de Lorca hubiera un fondo político éste quedaba encubierto y desbordado por el tratamiento lírico del tema, mientras que en el drama de Recuerda es su fondo político lo aparente. (...) Hay que afirmar de inmediato que la versión de 1970 es superior a la de 23-27, no por su compromiso político, lo cual cae dentro del territorio de la ética, no de la estética, sino por sus valores estrictamente dramáticos.

Incluso puede afirmarse que Martín Recuerda lleva a un grado extremo lo que estaba incipiente en la Mariana Pineda lorquiana: el escenario como unidad en la que se integra lo teatral, las artes plásticas, auditivas y coreográficas. En este sentido Recuerda recoge la herencia que arranca en Valle, pasa por Lorca y Alberti. Como ante-

(4) Francisco Ruiz Ramón: «Notas para una lectura de "Las arrecogías..."». *Revista Primer Acto* núm. 169, junio 1974. Madrid, pp. 14-15.

riormente en *Las salvajes de Puente San Gil* y *El Cristo*, se cumple en el escenario, en el espacio del drama y en el espacio histórico del público—al suprimir la distanciación física escenario-sala, se suprime la distancia temporal Granada de 1830-España de 1970—, se cumple, digo, el ritual de violación de conciencia colectiva y de sus mitos. Desgarrados en un redentor acto de agresión.

Este substrato popular colectivo acerca a Martín Recuerda a la obra de Rodríguez Méndez. Si el uno presenta toda una herencia andaluza—que se españoliza por extensión—, Rodríguez Méndez parte de los bajos fondos madrileños. Y ya la copla que inicia la obra lo refleja:

*De bellotas y cascajo
se va armar la bullaranga,
que se casa el tío Pingajo
con su novia la Fandanga.
La madrina será la Cibeles
el padrino el Viaducto será;
los asilos del Pardo, testigos,
y la iglesia, la Puerta de Alcalá.*

La obra entronca con el género chico español, y quizá también con el esperpento de Valle-Inclán. La acción transcurre en la época de la pérdida de las colonias americanas, allá por 1898. Todo el ambiente que reflejó la generación del 98 está presente en *Bodas que fueron...* Es un cuadro alucinante que culmina con el fusilamiento de Pingajo al amanecer, que recuerda las pinturas negras de Goya. Es importante señalar la preocupación—tanto de Martín Recuerda, como de Rodríguez Méndez—por el lenguaje. Un léxico perfectamente encuadrado en boca de cada uno de los personajes y definitorio de los mismos, recoge lo que ya iniciaría Fernando de Rojas y continuaría el Arcipreste de Talavera.

En obras como éstas y en *Flor de otoño*, del mismo Rodríguez Méndez, y *La doble historia del Dr. Valmy*, de Buero Vallejo, y *La tragicomedia del serenísimo príncipe D. Carlos*, de Carlos Muñiz..., y en tantas otras, se encuentran los pilares del resurgimiento—aún esperado—de este nuevo teatro español. Mientras tanto, tendrán que seguir trabajando bajo tierra, en espera de poner la luz en nuestros escenarios.—S. M.