

EL TEATRO ESPAÑOL ANTE EL SIGLO XXI

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

Autor de teatro

RESUMEN:

Adentrados ya en el siglo XXI, el artículo es un intento de aventurar cuál será el rumbo que seguirá el teatro español en las próximas décadas a partir de su actual estado. El recorrido incluye, tanto a los autores, como a quienes intervienen en el proceso de puesta en escena de sus obras, es decir, directores, actores y empresarios. También se tienen en cuenta los modelos de producción en el teatro privado, público y alternativo.

PALABRAS CLAVE:

Teatro español. Dramaturgos actuales. Jóvenes autores. Directores de escena. Actores. Espectadores. Teatro comercial, de titularidad pública y alternativo.

ABSTRACT:

Once in the 21st century, the article is an attempt to forecast which will be the direction that Spanish Drama will follow in future decades from now on. Our journey includes the authors and those who intervene in the process in the staging of their plays, i.e. directors, actors and entrepreneurs. The models of production in private, public and alternative Drama is also taken into account.

KEYWORDS:

Spanish Drama. Current playwrights. Young authors. Scene directors. Actors. Spectators. Commercial, state and alternative Drama.

Las páginas que siguen son continuación de otras que escribí en esta misma revista hace ahora cinco años¹. Se me pidió entonces que diera mi opinión sobre las perspectivas del teatro español en el siglo que acababa de empezar, pero acabé dedicando casi todo el espacio a hablar del estado en el que se hallaba y no de su futuro. Lo justifiqué con algunos argumentos que me parecían razonables, pero también me guiaba la prudencia. Sin duda, es más fácil hablar del pasado que del futuro. Se me invita ahora a que haga lo que no hice entonces, es decir, a ofrecer mi punto de vista sobre el porvenir de nuestra escena.

El lustro transcurrido desde aquella primera entrega no es, en términos históricos, un periodo tan dilatado que permita llegar a conclusiones firmes, pero sí suficiente

¹ Jerónimo López Mozo, "La aportación del autor español al teatro del siglo XX", *Monteagudo*, n.º 6, 2001, pp. 67-70.

para, repasando lo que llevamos vivido en el ámbito del teatro, contemplar un horizonte de unos veinticinco años. Ir más allá sería una temeridad. Aún he de decir, antes de entrar en materia, otra cosa. A la actividad escénica contribuyen todos los profesionales, de modo que su buena o mala salud es una responsabilidad compartida. Pero cuando hablamos del teatro de un país, solemos referirnos, en primer lugar, al que escriben sus autores. Eso haré en las líneas que siguen, pero no olvidaré que su desarrollo depende, en gran medida, del concurso de los demás creadores, así como de otros factores que tienen que ver con las infraestructuras de que disponen.

De las cuatro, ya casi cinco, generaciones de autores que han alcanzado el nuevo siglo, tres apenas harán aportaciones que contribuyan a determinar el panorama teatral futuro. La más veterana, la realista, por razones obvias. Pocos de sus integrantes siguen en activo. También hay que excluir a las dos siguientes, la del Nuevo Teatro Español y la de la Transición, porque, aunque algunos de sus miembros sigamos escribiendo, poco tenemos que añadir a una obra que, salvo raras excepciones, está prácticamente cerrada en lo que se refiere a propuestas innovadoras. Tampoco se hará notar su influencia, pues, aunque existiera, los más jóvenes la niegan. No somos los españoles muy dados a reconocer magisterios, ni siquiera el de los autores más importantes, salvo que se trate de clásicos anteriores a Valle. Resulta curioso que este desapego se produzca en una época en la que muchos jóvenes dramaturgos se forman en cursos y talleres impartidos por autores veteranos, pero deja de serlo cuando constatamos que el interés de los alumnos se limita a aprender técnicas de escritura, sin que, por lo general, muestren el menor deseo por conocer la obra de los profesores.

Si en los próximos años suben a los escenarios textos de los autores amortizados, no será para que sirvan de modelo para un teatro nuevo, ni para incorporarlos al repertorio dramático vivo, sino como un hecho esporádico o, más probablemente, para rendirles homenaje con motivo de alguna efeméride. Los más veteranos de los llamados a portar la antorcha del teatro español en el primer tramo del presente siglo serán los que se dieron a conocer a partir de 1984, nacidos casi todos en la década de los sesenta². Son autores a los que, además de la edad, les unen otras cosas: su formación académica; su paso por talleres en calidad de alumnos y su interés por impartirlos cuando dejan de serlo; y la tendencia a ejercer, por necesidad, por voca-

² A este grupo pertenecen, entre otros, Juan Mayorga, Itziar Pacual, José Ramón Fernández, Antonio Onetti, Sergi Belbel, Antonio Álamo, Lluisa Cunillé, Rodrigo García, Raúl Hernández, Alfonso Plou, José Miguel González, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín, Maxi Rodríguez, Ignacio García May y Angélica Lidell.

ción o por ambas cosas, otros oficios teatrales, preferentemente el de director de escena. A este grupo se han ido sumando sin solución de continuidad nuevos nombres³, de modo que el censo actual es, quizás, el más extenso que haya existido en España.

Las características del teatro de estos jóvenes autores han sido ampliamente analizadas. Aunque no existe un patrón común a todos ellos, los estudiosos⁴ destacan algunos aspectos dominantes que, de alguna forma, les definen. En cuanto a temas, una relación no exhaustiva incluye el de la defensa de la libertad del hombre, la denuncia de la violencia desatada sobre los más débiles, el mundo de las drogas, la incomunicación, el anhelo consumista, es decir, cuestiones que afectan a la sociedad actual, ya sea en su conjunto o a parcelas concretas. Pero también abundan los que reflejan los fantasmas personales de los propios autores, convirtiendo el escenario en el espejo de sus obsesiones. En la forma de plantear estas cuestiones, hay un retorno a la palabra como elemento importante en la expresión dramática, si bien su recuperación no se hace a costa de prescindir de otros signos no verbales, sino incorporándola a ellos. En un hipotético vocabulario sobre la estética del teatro actual no faltarían palabras y expresiones como fragmentación, elipsis, hipertextualidad, minimalismo escénico, estructuras flexibles, ruptura del tiempo y del espacio, lenguaje audiovisual, secuencias de corte cinematográfico y un largo etcétera que alude a lenguajes y a ritmos que tenemos perfectamente asimilados.

A mediados de la pasada década, Guillermo Heras veía en esta nueva generación la vitalidad necesaria para afrontar los desafíos de un teatro adecuado a los nuevos tiempos⁵. Ha transcurrido suficiente tiempo para que podamos preguntarnos si esas expectativas se han cumplido. La respuesta es negativa. La presencia en los escenarios de su teatro es tan escasa como lo fue la de sus predecesores, señal evidente de que despiertan escaso entusiasmo entre quienes tienen en sus manos la capacidad de

³ Entre ellos Pedro Víllora, Inmaculada Alvear, Diana de Paco, Aurora Mateos, Carmen Pombero, Pablo Heras y Gracia Morales.

⁴ Son importantes las aportaciones de estudiosos como César Oliva, Virtudes Serrano, María José Ragué, Mariano de Paco, Francisca Vilches de Frutos, Guillermo Heras, Eduardo Pérez Rasilla, José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo, Carmen Márquez y Alberto Miralles. Fuera de España el interés por el actual teatro español es grande. La revista *Estreno*, publicada en Estados Unidos, cuenta con numerosos colaboradores especializados en la materia, entre ellos Patricia W. O'Connor, John P. Gabriele, Phyllis Zatlín, Sandra Harper, Eileen Doll, Candyce Leonard y Linda Materna. En Europa cabe citar a Magda Ruggeri, Emilio Coco, Monique Martínez Thomas y Wilfried Floeck.

⁵ Guillermo Heras, *Escritos dispersos (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. 1984-1994)*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1994, p. 105.

programarles, tanto en el sector del teatro de gestión pública como en el privado. Algunos han cosechado éxitos notables y, sin embargo, no consiguen ver representadas sus obras con regularidad. El inicial entusiasmo de muchos ha decaído y, con ello, su producción. Algunos empiezan a ser más conocidos por su dedicación a otras tareas creativas que por su condición de autores de teatro. Poco después de la clausura de la última Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, celebrada en Alicante en noviembre de 2005, la crítica teatral y profesora de Artes Escénicas María José Ragué, publicó un artículo en el que hacía balance de las últimas ediciones del evento teatral y llegaba a la conclusión de que nuestro teatro más joven languidece⁶. Me apresuro a informar de que la Muestra de Alicante no elige las mejores obras escritas por los autores españoles, pues no produce espectáculos, sino que programa a partir de las propuestas presentadas por las compañías de teatro. Allí se ofrece, pues, lo que ya está en el mercado, que no es necesariamente lo más representativo. Así, se da la paradoja de que lo que se ve está lejos de reflejar la realidad de la escritura teatral en España, que permanece oculta, pero tiene la virtud de mostrar las limitaciones que dificultan su desarrollo.

Con esto no pretendo hacer del autor víctima de la pobreza de un panorama teatral que no acaba de mejorar, aunque lo es, ni exculparle de la responsabilidad de que los vaticinios de Guillermo Heras no se cumplan. Entre los jóvenes autores, los hay muy estimables, pero no todos lo son. Los hay creadores efímeros, de un día, que se marchitan apenas han despuntado. Otros, bajo envolturas vistosas y aparentemente modernas, hacen un teatro antiguo, sin que ellos mismos, desconocedores de la escritura de épocas anteriores, lo sepan. A estas alturas, empezamos a tener perspectiva suficiente para separar el grano de la paja, aunque no siempre resulta fácil. En efecto, la vieja costumbre de la autoedición ha alcanzado tales proporciones que suponen un elevado porcentaje del total de obras dramáticas que se publican. Para el lector resulta difícil apreciar si las obras que adquiere han sido costeadas por su autor, y ello porque, con frecuencia, llevan la cobertura de sellos editoriales conocidos, que los prestan sin someter los textos a ningún control que garantice que son merecedoras de ser incorporadas a sus catálogos. Otro vehículo que permite la difusión indiscriminada de textos es Internet. Cualquier autor puede colgar libremente sus obras, sin que nadie avale su calidad. Por su parte, el lector o navegante curioso no tiene información sobre lo hallado, de modo que se enfrenta a un volumen tan ingente de títulos que, encontrar alguno interesante, equivale a buscar una aguja en un pajar. Algo parecido sucede en el terreno de la representación. A lo

⁶ María José Ragué, “La vanguardia escénica languidece”, *El Mundo*, 20 noviembre 2005, p. 56.

largo de la historia, son numerosos los casos en los que el autor produce, dirige y hasta protagoniza sus propias obras. En la actualidad sigue siendo una práctica habitual a la que nada cabe objetar, ni siquiera en los casos en que se justifica como la única vía para representarlas. Aquí, como sucede en el campo de la edición, las obras llegan al escenario por la exclusiva voluntad de sus autores. En el pasado, era una práctica que conllevaba no pocos riesgos. Si el público rechazaba el espectáculo, suponía para el autor el final de aquella aventura. Hoy no sucede lo mismo, pues las ayudas oficiales a la producción y la contratación de las funciones mediante cachet hacen que el juicio del público no sea determinante para la vida escénica del espectáculo. Puede permanecer largo tiempo en cartel o en gira, contribuyendo a alimentar la idea de que el teatro actual carece de interés. Quiénes creen que la cantidad es señal de la buena salud de la profesión y ponen todo su empeño en incrementarla, hacen un flaco favor al colectivo autoral. Todas las vocaciones deben ser estimuladas, pero entre los estímulos no debe figurar el otorgar la condición de autor a quien, pudiendo alcanzarla, todavía no lo es.

¿Están entre los autores que han iniciado su andadura a caballo de los dos siglos los Valle Inclán, Lorca o Buero que ostenten para la historia la máxima representación del teatro del que acaba de empezar? Nunca se sabe, pues, salvo Lorca, que tuvo franco el acceso a los escenarios, los otros dos alumbraron buena parte de su obra en tiempos poco propicios. Valle se adelantó a su época y Buero escribió bajo la presión de la censura. Puede que el milagro se repita con alguno de los dramaturgos que aquí nos ocupan, pero creo más probable que, entre los más valiosos, no pocos queden varados en el lugar en el que ahora están. No será por causa de la censura, aunque alguna de sus variantes se mantenga viva⁷, sino por razones artísticas y de otra naturaleza de las que enseguida me ocuparé. El autor español parece condenado a luchar contra la adversidad. Comparte con los demás profesionales de la escena la falta de adecuación de los espacios teatrales a las exigencias de un teatro renovador. Por otra parte, esos mismos profesionales se ponen del lado de los empresarios al dar la espalda a sus obras porque desconfían de ellas. Por eso, cada vez es más notorio el desánimo de los autores. Espigando en sus declaraciones públicas son frecuentes comentarios como “La excepción es que los autores españoles estrenemos”, “¿Por qué se nos mira con recelo y miedo?”, “¿Por qué se nos niega la posibilidad de expresarnos?”, “¿A qué viene tanto desdén hacia nuestras obras?” o “¿Será que somos muy malos, que aburrimos, que lo que escribimos no interesa al público?”.

⁷ De las nuevas censuras me he ocupado en mi artículo “Teatro y silencio”, *ALEC (Anales de la Literatura Española Contemporánea)*, volumen 24, número 3, 1999, pp. 679-688.

A los que piensen que las quejas de los dramaturgos son interesadas y excesivas, les remito a otras voces que, por venir de quienes no reúnen la condición de juez y parte en el asunto, pueden merecerles más crédito. En el año 2001, Haro Tecglen señalaba en una de sus críticas que es muy peligrosa para la literatura dramática española la invasión que se produce en los escenarios de viejas obras que rechazan la actualidad⁸. Apenas tres días después se quejaba de que, para informar del teatro que se representa, es preciso dar una cronología, pues todo viene del pasado⁹. No mucho más tarde insistía en la cuestión de forma más explícita con estas palabras: “Cuando faltan los alimentos se va uno nutriendo de su propio hígado y se pone amarillento. [...] Está pasando con el teatro, que sufre esa misma penuria de alimento fresco y se amarillea con el sabor del pasado. Cuidado, no quiero decir que no haya hoy obras inéditas de calidad, y escritores para el teatro; por algunas razones las empresas o los [teatros] oficiales prefieren repetir títulos antiguos, nombres clásicos, autores famosos [...]. Supongo que no debe ser mala cosa cuando lo hacen con tanta dedicación. Pero la casi reducción del teatro a un repertorio puede estancarle como ha sucedido ya con la zarzuela y está sucediendo con la ópera”¹⁰. A un escritor tan poco vinculado al teatro como Manuel Hidalgo, la situación de la escena madrileña le llevó a hacer la siguiente reflexión: “Nos falta la emoción, la capacidad de identificación, el diagnóstico del momento, el palpito de la vida del presente, la polémica y el escándalo deseables que sólo puede dar un tipo de teatro: el escrito por el autor contemporáneo, actual, y, en nuestro caso, español. Veo en las marquesinas musicales de importación, reposiciones, reestrenos, traducciones y adaptaciones de piezas extranjeras de éxito comprobado, clásicos y menos clásicos, todo ello en forma porcentualmente abrumadora respecto al total, pero no veo al autor español de hoy, no veo tal problema social o político, tal costumbre [...], o tal rasgo de nuestra vida española elevado a las tablas con tanta urgencia como pertinencia, me da igual si para reír, para llorar o para pensar, o para todo a la vez. Y no veo, claro, la expectativa, la vibración por el hecho de que eso vaya a producirse, la posibilidad del acontecimiento, de la gran noche teatral –a la antigua usanza–, en la que el autor previamente atendido, seguido y esperado vaya a darnos su último diagnóstico, su última crónica, su última sátira de lo que nos pasa y de lo que somos. [...] Ha habido cambios decisivos en el consumo de los bienes culturales, en las costumbres, en el ocio. Todo, incluso esto, tiene su causa y su porqué. Pero una pérdida es siempre un mal, y el hecho es que la voz de los drama-

⁸ Eduardo Haro Tecglen, “Pasar el rato”, *El País*, 18 septiembre 2001.

⁹ Eduardo Haro Tecglen, “Vieja conciencia”, *El País*, 21 septiembre 2001.

¹⁰ Eduardo Haro Tecglen, “Medio siglo después”, *El País*, 14 diciembre 2001.

turgos españoles no suena como debiera. Como quisiéramos oír para mejor escucharnos a nosotros mismos”¹¹. A propósito del estreno en Madrid de la obra de un joven y desconocido autor norteamericano, al crítico Javier Villán le llamaba la atención la escasa confianza que los productores españoles tenían en los dramaturgos autóctonos para tener que buscar un texto de poca monta en el mercado americano¹². Tiempo después, Villán insistía en el tema en un artículo que llevaba el significativo título de “El borrascoso norte de la escena”. En él se refería a la menesterosidad del autor español, al que se le representa poco y en malas condiciones. Si esto no se remedia, decía, el horizonte del teatro español es sombrío. Y añadía que la coartada de negar la existencia de autores de relieve es mentira, pues mientras no se les represente no se sabrá lo que hay¹³. Otro crítico, Enrique Centeno, ponía el dedo en la llaga al afirmar que, en la actualidad, la cultura teatral no pasa por los autores o por los creadores, sino que depende del oligopolio de empresarios que ponen el dinero, y programan, contratan o encargan montajes teatrales pensando en el mayor beneficio económico¹⁴.

Mas continuemos el recorrido por los demás representantes de la actividad teatral. Hace tiempo que los directores establecidos que siguen en activo y los jóvenes que empiezan a darse a conocer vienen mostrando los perfiles de las que serán sus líneas de actuación en el futuro inmediato. Se ha consolidado la que siguen los que, ignorando la producción contemporánea, trabajan casi exclusivamente a partir de obras consagradas. En no pocos casos se trata de evitar los riesgos que implica afrontar la representación de obras nuevas cuya bondad no está contrastada. Pero no siempre es así. Hay directores cuyo interés se ciñe a mostrar su talento mediante lo que recientemente Jesús Campos ha denominado el virtuosismo de la ejecución¹⁵. Para ellos lo importante no es el discurso que contienen los espectáculos que dirigen, sino la envoltura que les proporcionan. Es algo que ya venía sucediendo en la ópera, territorio al que han extendido su actividad, no por casualidad, sino porque en él se sienten cómodos. Cuando excepcionalmente alguno se plantea poner su arte al servicio de un teatro comprometido con nuestro tiempo, no recurre a los autores vivos, sino que busca en el repertorio clásico, único en el que cree, obras cuya acción pueda trasladarse a la actualidad. Para conseguirlo vale todo, desde la modificación de los textos hasta intervenciones de mayor calado que disimulen los inevi-

¹¹ Manuel Hidalgo, “Teatro español”, *El Mundo*, 29 septiembre 2001.

¹² Javier Villán, “La prueba. Prescindible y correcta”, *El Mundo*, 12 enero 2002.

¹³ Javier Villán, “El borrascoso norte de la escena”, *El Cultural*, 30 diciembre 2004.

¹⁴ Enrique Centeno, *Guía del ocio de Madrid*, 19-25 octubre 2001.

¹⁵ Jesús Campos, “¿... Y a dónde vamos?”, *Las Puertas del Drama*, nº 24, otoño 2005.

tables anacronismos que se producen. Son labores de maquillaje que, con frecuencia, devienen en intervenciones traumáticas y sin sentido. Alguien la calificado esta moda, quién sabe si pasajera, de auténtica devastación. Esta visión del teatro no ha nacido en nuestro país. Viendo los espectáculos que se programan en los festivales internacionales que se celebran en España, podemos comprobar que está muy extendida fuera de nuestras fronteras. Curiosamente, esta generación española de directores estrella ha conseguido incorporarse a esa corriente, adquiriendo una proyección internacional que sólo excepcionalmente se había producido con anterioridad¹⁶. El caso de Calixto Bieito es, sin duda, el más significativo. Trabaja con regularidad en Alemania y el Reino Unido y su nombre aparece íntimamente ligado a festivales como el de Edimburgo¹⁷.

Pero este grupo de directores no es el más numeroso ni el más significativo, aunque sí el que acapara mayor atención por parte de los medios de comunicación. Son muchos más los que trabajan a partir de presupuestos que, pudiendo calificarse de modestos y, desde luego, menos espectaculares en sus resultados, resultan, desde el punto de vista artístico, más ambiciosos. Algunos, ya instalados, gozan de un merecido prestigio. Son los que, egresados de las escuelas oficiales o privadas de arte dramático, y tras su paso por compañías alternativas, han llegado a los teatros de titularidad pública, lo que les ha permitido trabajar con medios suficientes para mostrar su valía¹⁸. Otros, más jóvenes o que todavía no han encontrado la oportunidad

¹⁶ Entre los pocos casos de directores españoles que han trabajado en otros países europeos están el de Ricard Salvat, Nuria Espert y, más recientemente, el de Lluís Pascual, que ha sido responsable del Teatro de Europa, con sede en el Odeon, de París, y que ha dirigido espectáculos para el Teatro de la Ópera de París y el Piccolo Teatro de Milán.

¹⁷ Las puestas en escena de Calixto Bieito provocan tanta expectación como rechazo. Para muchos, el interés de los productores por contratar sus servicios obedece a razones comerciales más que artísticas. La polémica y el escándalo son un buen reclamo para el público, dicen. El propio director no lo niega. En unas recientes declaraciones admitía que hay quienes le utilizan para vender más entradas, en especial cuando tienen pocos abonados, y otros que no creen en su trabajo, ni confían en él, pero que le contratan para poder poner un *Bieito* en su teatro (Entrevista de Lourdes Morgades en el suplemento *Babelia*, de *El País*, 23 diciembre 2005).

¹⁸ Entre los ejemplos más representativos de este grupo de directores figuran Alex Rigola y Eduardo Vasco. Rigola (Barcelona, 1969) se licenció en interpretación en la Escola Superior d'Art Dramàtic del Institut del Teatre. Desde 1996 hasta el 2000 dirigió y, en algunos casos, adaptó obras que fueron representadas en las salas barcelonesas Ardenbrut, Adrià Gual y Beckett y en varias ocasiones en el marco del Festival Internacional de Sitges. A partir del año 2000 estrenó en los teatros Lliure, Nacional de Cataluña, Romea y La Abadía, siendo en la actualidad director del primero. Eduardo Vasco (Madrid, 1968) es licenciado en interpretación y dirección por la RESAD. A principios de la

de llegar a los escenarios importantes, van acumulando méritos poco a poco, casi siempre con enorme esfuerzo¹⁹. Así como los autores de teatro lo son aunque sus obras no se representen, no sucede lo mismo con los directores. Su trabajo solo vale si se materializa sobre el escenario, y la realidad es que acceder a ellos no resulta fácil. Los datos son elocuentes. Hace diez años la Asociación de Directores de Escena contaba con unos ciento sesenta afiliados. Cerca de un veinte por ciento no había realizado ningún montaje en las tres temporadas anteriores y no llegaban al centenar los que habían hecho uno. Hoy las cosas apenas han cambiado.

En el campo de la interpretación está prácticamente cerrado el ciclo de los actores autodidactas. Son pocos los que continúan en activo, de modo que la convivencia en los escenarios de aquellos que aprendieron el oficio en las tablas con los jóvenes salidos de las escuelas de arte dramático toca a su fin. Es ley de vida y, como tal, hay que aceptarlo. Pero hay motivos para lamentarlo. Creo que, a pesar de la dificultad para conciliar el trabajo de profesionales de tan distinta formación, el instinto y la sabiduría teatral de los antiguos cómicos ha sido muy útil para los que han ido llegando con más formación que experiencia. De estos es el futuro. Los hay que ya cuentan con una trayectoria consolidada y gozan del reconocimiento del público, aunque el tiempo de los monstruos sagrados de la escena haya pasado y, con él, el peso que tenían algunos nombres. Repasando la nómina de actores en activo, el teatro español no debería temer la falta de profesionales en este colectivo. Sin embargo, algunos nubarrones se ciernen sobre el atractivo paisaje. Es verdad que hay muchos actores, pero también lo es que cada vez resulta más difícil

década de los noventa dirigió, al frente de las compañías A Teatro y Don Duardos Teatro, obras de de Yolanda Pallín, Calderón de la Barca y Lope de Vega. En 1994 creo con Yolanda Pallín Noviembre Compañía de Teatro, que, en los primeros años, representó obras de autores contemporáneos para dedicarse luego a nuestros clásicos. Los primeros montajes fueron representados en salas alternativas y, a partir de 1998 se dieron a conocer en la Sala Olimpia (dependiente del CDN), Teatro de la Abadía y, sobre todo, en el Festival de Almagro. En esos años realizó trabajos relativos al espacio sonoro para el CDN y la CNTC. Finalmente, fue nombrado director de esta última compañía.

¹⁹ Dos casos representativos son los de Andrés Lima y Mariano de Paco Serrano. El primero, actor de cine y autor de algunas piezas teatrales, entre ellas *Las siamesas del puerto*, se vinculó hace una década a la compañía Animalario como director de escena. Dicha compañía obtuvo en 2005 el Premio Nacional de Teatro por la puesta en escena de *Hamelin*, de Juan Mayorga. La trayectoria de Mariano de Paco Serrano es tan breve como intensa. En su currículo figuran puestas en escena de autores clásicos –*La traición en la amistad*, de María de Zayas– y contemporáneos –*Ella se va*, de López Mozo–. Su dirección de *Danny y Roberta*, de John Patrick Shanley le ha hecho acreedor del Premio José Luis Alonso para nuevos directores, que concede la Asociación de Directores de Escena.

completar un reparto que responda a las necesidades concretas de la puesta en escena de una obra. Si de lo que se trata es de formar una compañía estable, el fracaso es inevitable. No es, desde luego, un problema nuevo. Cuando Adolfo Marsillach creó la Compañía Nacional de Teatro Clásico, su proyecto era disponer de un elenco estable que se sintiera comprometido con la difusión por todo el territorio nacional de nuestro riquísimo repertorio clásico. No lo consiguió. Salvo unas pocas excepciones, los más interesados por su oferta eran los que en ese momento no tenían perspectivas para trabajar en el cine o la televisión. Al tener que depender del mayor o menor talento de los intérpretes que se encontraban libres en el mercado, resultaba imposible conseguir un estilo uniforme y la calidad que se espera de un centro dramático estatal. Han pasado bastantes años de aquello, pero la situación no ha variado. No quisiera que de lo dicho se dedujera que las industrias cinematográfica y televisiva son las responsables de esta situación. El mal está en el propio teatro. Es verdad que aquellas acaparan a muchos profesionales, pero también lo es que les proporciona una estabilidad laboral que éste no les garantiza. Así, los actores desarrollan su actividad donde pueden, sea en los citados medios, sea la radio, en el doblaje de películas y en la publicidad. Añadamos que raro es que quien acepta una oferta para hacer teatro renuncie a lo que en ese momento está haciendo. El pluriempleo en los actores es habitual y esa múltiple actividad les obliga a cumplir largas y fatigosas jornadas de trabajo, lo que repercute, como no puede ser de otro modo, en su quehacer artístico.

Es posible que, de cuanto llevo dicho, se desprenda que el teatro español no vive su mejor momento. También, que el lector, seguramente conocedor de las estadísticas e informes que certifican su buena salud, no esté de acuerdo conmigo. No seré yo quien le quite la razón si esos optimistas datos se refieren al aumento de espectadores con el consiguiente incremento de las recaudaciones. Pero le pediría que fuera un poco más allá y analizara la procedencia de esos ingresos, pues comprobaría que, en gran medida, proceden de los musicales y de unos cuantos espectáculos cuyo éxito de público produce cierto rubor. Estamos hablando de futuro, en concreto del que se vislumbra a veinticinco años vista. En mi opinión, en la línea de salida hay tres modelos de teatro que poco tienen en común, aunque, en ocasiones, se produzcan coincidencias que les acercan. En uno se antepone la rentabilidad al contenido y a los valores artísticos. Es el teatro comercial o de consumo, el que tiene mayor atractivo para una sociedad de tendencia conservadora. En el extremo opuesto, se sitúa el alternativo, cuyo motor es el compromiso con un público más inclinado a la reflexión sobre los asuntos que le preocupan. En él tiene su asiento la inquietud innovadora. Entre ambos, está el de titularidad pública, buque insignia del teatro nacional, cuyo fin es asegurar la continuidad y la altura de las artes escénicas.

Los tres tienen reservado un papel importante en los años venideros, pero no estoy seguro de que todos respondan de igual manera a los retos que tiene planteados la escena española.

Las coordenadas en las que se mueve el teatro comercial apenas han variado, a pesar de que nuevos gestores con ideas originales acordes con los nuevos tiempos estén sustituyendo a los viejos empresarios. No todos responden a lo que esperamos de ellos o a lo que prometen cuando inician su andadura. Los que llegan más lejos suelen ser actores o directores que crean sus propias compañías, como lo hicieron José Tamayo, Nuria Espert, Luis Escobar o Adolfo Marsillach, por poner algunos ejemplos significativos de la segunda mitad del siglo pasado. De su mano llegan espectáculos interesantes y de calidad, pero su labor es una rareza en un medio dominado por la mediocridad, la búsqueda de lo seguro, la falta de compromiso y que tiene olvidado el carácter artístico de su negocio.

Tampoco cabe esperar demasiado, hoy por hoy, de los teatros públicos. Los Centros Dramáticos Nacionales, cuyos presupuestos han crecido considerablemente desde los años ochenta, carecen de objetivos claros. No existen estatutos que regulen su actividad y ni siquiera cumplen su función de servicio público. Sus directores son nombrados y cesados, casi sin excepción, tras cada cambio de gobierno, sin que se tenga en cuenta la gestión realizada. No hay, pues, continuidad, ni posibilidad de plantear proyectos a largo plazo²⁰. La opinión de los propios profesionales de la escena no puede ser más negativa. Hablan de escaparates de las Administraciones de las que dependen, de centros proveedores de envoltorios de diseño para contenidos que estimulan la endogamia cultural elitista, de formar parte del mercado sin albergar la menor intención de modificarlo, de no pretender más que confeccionar una programación con la que llenar el patio de butacas, sin preocuparse de atender al enriquecimiento espiritual de los ciudadanos. Los teatros públicos son lo que sus directores quieren que sean. No es sorprendente que algunos los consideren como algo que se

²⁰ A propósito del último relevo en el CDN, Ignacio García May afirmó que, en España, la cultura se reconstruye constante y sistemáticamente a partir de ruinas, pues cada vez que un gobierno sustituye a otro la consigna es arrasar (Ignacio García May: "Al enemigo, ni agua", *El Cultural de El Mundo*, 7 abril 2004). A veces los cambios son tan bruscos que cuesta trabajo asimilarlos. Algo así ha sucedido en el Teatro Español de Madrid, de titularidad municipal, en el que se ha pasado de una gestión llevada con criterios puramente comerciales, interesada en que los espectáculos permanecieran en cartel mientras proporcionaran beneficios, a otra cuya programación en nada se diferencia de la de un festival internacional, tanto por la procedencia de los espectáculos como por su escasa permanencia en cartel, incluso en los casos de producciones propias o coproducciones. Sirva como ejemplo *Misiles melódicos*, de Sanchis Sinisterra, que, a pesar de un espectáculo coproducido por el Teatro Español, sólo se ofrecieron seis representaciones.

les ha cedido en usufructo para desarrollar en ellos proyectos que sólo persiguen su realización personal. Confío en que algún día la racionalidad se instale en esta importantísima parcela del quehacer teatral, pero no lo veo cercano.

Nos quedan las salas alternativas. Es el sector de la profesión con menos medios y el que se enfrenta a mayores dificultades, y, sin embargo, creo que en él se está produciendo el impulso dinamizador que necesita el teatro español. Durante años, su supervivencia no ha estado asegurada y no puede decirse que ahora lo esté, pero mucho ha cambiado la situación desde que El Gayo Vallecano abriera sus puertas, en 1978, en el barrio de Vallecas o La Cuarta Pared inaugurara su primera sala, años después, en el barrio de Lavapiés. No ha sido, el suyo, un camino de rosas. Instaladas en viejos almacenes o naves destartaladas y situadas lejos de las zonas tradicionales de cines y teatros, el público que asistía a ellas era escaso. Tanto que, a pesar de su escaso aforo, era harto difícil llenarlas²¹. La precariedad provocada por la falta de recursos económicos afectaba a las salas, incómodas y mal dotadas técnicamente, a sus gestores, obligados a trabajar a cambio de unos salarios pobres, y a las condiciones de contratación de las compañías que recalaban en ellas. A pesar de estos y otros inconvenientes, desde el principio fueron el refugio de quiénes, teniendo algo que decir, no eran aceptados en los escenarios comerciales. No faltan los que manifiestan su preferencia por trabajar en ellas, renunciando a formar parte del teatro de mercado para no tener que someterse a sus mecanismos²². Contra viento y marea, las salas alternativas han ido consolidándose. Sus instalaciones han mejorado, el censo de locales se ha incrementado en las ciudades en que iniciaron su actividad²³ y su presencia se ha extendido a toda la geografía española. Los críticos acu-

²¹ El aforo de las salas alternativas de Madrid oscila entre las 35 localidades de La Nave de los Locos a las 172 de La Cuarta Pared.

²² A veces hay que tomar estas declaraciones con cierta reserva. No siempre el teatro que hacen se corresponde con el que se supone que debe programarse en dichas salas, que, de acuerdo con su denominación, es el alternativo. A menos que se llame alternativo a cualquier monólogo declamado frente al público por un actor-conferenciante o a un diálogo costumbrista representado en el escenario desnudo o ante una cámara negra. María José Ragué considera que tampoco es necesariamente alternativo lo que se denomina nuevas tendencias. En su opinión, alternativo significa riesgo, búsqueda, investigación formal y temática, lo fronterizo, lo que llega hasta los límites en los que el profesional de la escena es capaz de adentrarse para comunicarse con el público (M^a José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996, p. 263)

²³ En Madrid, en muy poco tiempo, se ha pasado, de apenas seis salas, a algo más de veinte. A las pioneras Triángulo, Cuarta Pared, Pradillo, El Canto de la Cabra, Mirador, La Espada de Madera, Aguas, y Teatro de Cámara se han ido sumando El Montacargas, Guindalera, Lagrada, Karpas, DT, La Nave de los Locos, TIS, Ítaca, Réplika, La Puerta Estrecha, Tarambana, Tribueña, Youkali y Liberarte.

den a los estrenos, algunos de los espectáculos que ofrecen reciben premios importantes y la programación empieza a interesar a un público que antes no las frecuentaba. Sin embargo, sigue sin producirse el trasvase de producciones desde este ámbito al circuito comercial, tan normal en otros países, en los que productores y empresarios están atentos a lo que sucede en él. Curiosamente, el único puente existente se ha establecido a través de los autores. Al caso de Sanchis Sinisterra, cuyas obras son representadas indistintamente en teatros públicos, comerciales y salas alternativas, se han ido sumando, entre otros, los de Ernesto Caballero, Juan Mayorga y, muy recientemente, el de Laila Ripoll²⁴.

No ignoro que algunos de los problemas de las salas alternativas son, por ahora, insuperables. Los espectáculos deben ajustarse a las características de sus escenarios. Las posibilidades escenográficas suelen ser limitadas y la nómina de actores, mínima²⁵. Pero, al tiempo, la existencia de esas trabas ha permitido descubrir algunas virtudes a tener en cuenta. Para muchos espectadores habituados a las grandes salas ha sido un descubrimiento agradable ver como en las de pequeño formato se produce un acercamiento al escenario, que favorece el establecimiento de una relación más íntima y rica con los actores. Llama la atención que esta realidad no sea percibida por instituciones y gobiernos de todo tipo y color político cuya obsesión es la construcción de rimbombantes palacios de las artes escénicas de ruinoso mantenimiento y escasa utilidad, como se está comprobando en muchos de los que ya están en funcionamiento. Por fortuna, frente a ese despropósito, no faltan personas sensatas que consideran el modelo de las salas con pequeño aforo como el más adecuado para acoger un arte cada vez más minoritario²⁶.

²⁴ Su obra *Los niños perdidos*, que ya había sido representada en salas alternativas, ha sido programada en la temporada 2005-06 por el Centro Dramático Nacional.

²⁵ Es frecuente que en las versiones de obras clásicas el elevado número de personajes se reduzca a unos pocos. Suele plantearse como un hecho deliberado, pues lo que el adaptador pretende es ofrecer lo esencial del texto original. En ocasiones, la explicación es cierta, pero más frecuentemente los verdaderos motivos de las mutilaciones son de índole económica y/o técnica. La compañía, para subsistir, debe estar integrada por pocos miembros y, por otra parte, el escenario no admite la presencia de un elevado número de actores.

²⁶ A finales de 2003 la cafetería del Teatro María Guerrero fue convertida en una sala, bautizada con el nombre de la Princesa, con capacidad para 60 espectadores. Poco después, el Nuevo Teatro Alcalá inauguraba un anexo con 160 butacas y el Teatro Gran Vía abrió en los bajos una segunda sala para 300 espectadores. De cara al futuro, el Teatro Español prevé abrir una sala pequeña y la CNTC otra de pequeño formato para ensayos y exhibición de espectáculos en su sede del Teatro de la Comedia, actualmente cerrado por obras.

Un estudio sobre las salas alternativas de nuestro país, del que el dramaturgo Julio Salvatierra se ha hecho eco en las páginas de *Las Puertas del Drama*²⁷, señala que en ellas se produce el 92% de los estrenos de autores españoles vivos. Así, pues, vienen a ser una reserva en la que los dramaturgos, cual si de una especie en peligro de extinción se tratara, encuentran cobijo. Estos datos no son, desde luego, una invitación al optimismo. Pero ahí es dónde, con todas las imperfecciones que se quiera, reside la actual creación dramática española. Las salas alternativas son, en palabras de Itziar Pascual, su patria natural. Ellas, dice, han asumido la necesidad de acoger una creación huérfana de otros compromisos, públicos o privados²⁸. Por ello y porque creo que los depositarios del teatro de arte no pueden ser quienes han demostrado que le desprecian, apuesto por los que vienen acreditando su interés por un teatro comprometido. Pero, ¡ay!, ¿acaso el teatro que viene no será la continuación del que triunfa y no me gusta? ¿No estaré confundiendo mis deseos con la realidad? Es muy probable. Sin embargo, tal vez haya, entre los lectores de estas páginas, más de uno que esté de acuerdo conmigo. Quizás no sean muchos, pero sí suficientes para mantener vivo un arte que está abocado a ser de minorías.

²⁷ Julio Salvatierra, “Autores y Alternativas (en Madrid)”, *Las Puertas del Drama*, nº 24, otoño 2005, p. 15.

²⁸ Itziar Pascual, “Escribir, un oficio delicado”, *Acotaciones*, nº 14, enero-junio 2005, p. 186.