

SOBRE IMPRESIONES DE UN SIGLO DE TEATRO

ANTONI TORDERA
Universidad de Valencia

Dedicado a Juan Muñoz

RESUMEN:

Reflexión sobre el teatro español del siglo XX con referencias a las distintas etapas y a la ausencia más señalada: el déficit de una educación por la puesta en escena.

ABSTRACT:

A reflection about the Spanish Drama of the 20th century with references to the different phases and the most remarkable absence: the deficit in the education for staging.

PALABRAS CLAVE:

Teatro español, Siglo XX, Recepción, Puesta en escena.

KEYWORDS:

Spanish Drama, Twentieth century, Reception, Staging.

Apenas cumplido el trámite de acabar un siglo y de celebrar el tránsito, -por cierto, con más miseria o mediocridad que otra cosa: transmisión televisiva de los principios de siglo en cada latitud del planeta-, ya nos hemos acostumbrado a hablar del XX como del “siglo pasado”. Es algo en realidad tan estúpido como la desazón que sentimos al llegar el cumpleaños de una nueva década, en especial a partir de una cierta edad. Y así, sin darnos cuenta, nos hemos apropiado de la licencia de, por ejemplo, hablar del teatro español del siglo XX con una distancia aparente, esa perspectiva que, con cautela o hipocresía se autoexigen los académicos para analizar un fenómeno, convertido ya en “histórico” o “historiable”, y así considerar garantizada la objetividad, como si la ideología o el propio gusto adquiriesen mayor y mejor solera con los años.

El pavor ante el fin de milenio fue invocado por grupúsculos poco representativos e incluso pintorescos, pero que demostraron una gran eficacia en sus conjuros, ya que el mundo no fue destruido ni sobre la tienda de Paco Rabanne en París llegó a caer ningún pedazo de estación espacial. Sin embargo, si quisiéramos identificar alguna señal de milenarismo apocalíptico equivalente a las pestes, invasiones y destrucciones del ya re-

moto fin del primer milenio occidental, existe una catástrofe, en el sentido de fin de una época, que ha cumplido su epifanía en nuestras conciencias apenas sin profecías previas. Nos referimos a la llamada globalización, esa hidra de mil cabezas cuya monstruosidad más aparente consiste en que no poseen rostro, pero que ejercen una gran eficacia a través de, por enumerar algunos de sus rasgos más obvios, la gestión del comercio mundial, los señores de la comunicación planetaria, la espectacularización creciente de todas las relaciones humanas, los mecanismos que ahondan y potencian la distancia entre pobres y ricos, y, en fin, todos los procesos de la globalización que apenas son etiquetables en sus sujetos de responsabilidad.

La actual situación se percibe como una peste no palpable, pero que nos desborda, nos afecta y nos manda, constituyendo, al margen de su dimensión política, un nuevo paradigma, cuya consciencia ha cristalizado recientemente y desde el que miramos al siglo XX, tras los pocos años transcurridos, como un período ya lejano, incluso adorablemente tierno en sus manifestaciones artísticas (¡aquella fecunda continuidad de ismos y vanguardias!), y que ahora, como olvidando guerras y genocidios, contemplamos con cierta nostalgia.

En cualquier caso, y sean éstas las condiciones u otras, parece lícito, como decíamos al principio, considerar que ya se puede estudiar el teatro español del siglo pasado con cierta objetividad. Por nuestra parte, sin embargo, -y teniendo en cuenta el breve espacio que se nos ha propuesto (por fortuna)-, insistimos en ser parciales o cautos y quisiéramos exponer al posible lector lo que al día de hoy, veintiuno de agosto de 2.001 y desde el monte, se nos antojan tres rasgos interesantes de aquella historia, cuya primera y tal vez principal dificultad, por el momento, reside en lo complicado que resulta secuenciar su cronología, en una centuria caracterizada no por la sucesión, sino por la acumulación en el tiempo de opciones estéticas, avatares biográficos, proyectos dramáticos y circunstancias sociales. Sirva de ilustración de esa dificultad el año 1958, en que se estrena en España, y en qué condiciones, *El triciclo* de Arrabal, mientras el teatro de exilio sigue su propio ciclo y en nuestro país campea la producción escénica impuesta por la dictadura franquista.

Así que, por todo lo dicho, llamaremos a esos tres rasgos una especie de señales o impresiones de muy diferente envergadura y que son, insistimos, los que ahora destacan ante la propia subjetividad de quien esto escribe.

La primera impresión que suscita el teatro español del siglo XX, -liberados de la presión inmediata del día a día-, es la de una época de *relativa* grandeza dramática. Y digo relativa literalmente: durante aquel siglo en el resto de Occidente todo se inicia con nombres como Chejov o Strindberg o Pirandello, a lo que podríamos añadir la obra de Brecht, Bernard Shaw u O'Casey y, a lo largo de los años, Camus, Pinter, Arthur Miller, Genet o, últimamente, Müller y Koltés. Y en una palabra, Samuel Beckett.

La lista podría ser mucho más amplia y abrumadora, precisamente porque encierra un truco bien visible: es una enumeración confeccionada al azar y escogiendo de cada país lo mejor, diríamos. Por otro lado, son los críticos y muchos historiadores los que han fomentado esa situación, esa especie de agravio comparativo, unas veces al actuar obsesionados por etiquetar internacionalmente las posibles filiaciones de nuestros autores, orillando los rasgos propia y fecundamente diferenciales, y otras veces, en el extremo contrario, estableciendo supuestos precursores, en ocasiones a pesar de la propia voluntad del autor (el caso del primer Mihura con respecto al Teatro del Absurdo), y en otros pasajes, ensalzando sistemáticamente la calidad estética y dramática de todas las obras de un mismo dramaturgo, y éste sería el caso de algún título menor de García Lorca.

Muchas son las razones objetivas que explican tanto esa falta de autoestima como de su opuesto, el chovinismo, más allá de las lógicas aspiraciones del hispanista especializado en un autor, sea Buero o Arrabal, en el que no es posible reconocer obras fallidas, o las del crítico de espectáculos, empeñado en mostrar en sus reseñas su conocimiento del teatro “extranjero”. Y esas causas objetivas no pueden reducirse al secular aislamiento de la cultura y la sociedad españolas, así que me permitiré añadir los otros dos factores más concretos.

Uno de ellos es histórico, como segunda impresión que desearía recordar, ya que no descubrir, y consiste en el hecho de que al natural desarrollo que hubiera permitido la continuidad, cuando no el crecimiento dramático en nuestro país, le fueron impuestos *dos cortes*, de diferente cualidad física, pero no por ello menos contundentes. Ante todo la sangrienta Guerra Civil, con efectos brutales para el teatro: autores a los que la muerte cortó muy probablemente frutos textuales propios de la madurez creativa; autores a los que el exilio alejó de nuestro conocimiento, pero sobre todo que los distanció irreversiblemente del caldo nutritivo que todo artista necesita, el de la inmediatez del pulso personal de las circunstancias de sus conciudadanos, de su público; autores que, al quedarse aquí, hicieron su obra para el silencio, bajo la censura o condicionados por la autocensura.

El segundo corte no ha sido por más incruento menos efectivo: la transición democrática. El aparente “milagro” de esa transición pacífica, papel del Rey aparte, ha supuesto un consenso de silencio, como diría Chomsky, un pacto para silenciar lo punzante, las diferencias, la recuperación necesaria de la Historia, para acallar (no estrenando) los textos críticos del modo como se estaban haciendo las cosas, o dando por superados, que no catados, determinados autores y generaciones, y abandonando, por anacrónicas, determinadas fórmulas de producción teatral más o menos independientes, o clausurando, por poco rentables o innecesarios, aquellos espacios de aquellos circuitos, que hoy parecen rebrotar en las interesantes salas que empiezan a proliferar, justo al lado de los teatros públicos y de las factorías de teatro musical importado y de éxito bien contrastado. Pacto, en suma, en el que ha participado el espectador, aparentemente saciado del teatro que se confronta con la realidad o evacuado a la fuerza hacia el sofá ante el televisor.

Claro, que el tema del público de los teatros de nuestro país y durante esos cien años está por estudiar, no sólo en su evidente conservadurismo, sino en sus reales posibilidades para reaccionar o para amar otro tipo de teatro que el que, mayoritariamente, se la ha ofrecido durante casi todo el siglo. Y esto apunta a la tercera impresión, a la que se me permitirá denominar como el déficit de una consciente y consistente educación por la *puesta en escena*. De Stanislavski o Antoine a Strehler o Brook. Pero para explicarme mejor o más a mi gusto, bastaría referirse a la fortuna (?) de Bertolt Brecht en España, reducido como lo fue a una aclimatación plúmbea de su lúdica concepción del teatro y a una “moda” tan pasajera como otras. El caso es que en nuestro país no tuvimos el honor de recibir y ver al Berliner Ensemble, así que no hubo ocasión para que nuestros intelectuales pudieran escribir páginas tan bellas y fecundas como las que Roland Barthes redactó, dejándose impregnar de aquella eclosión de signos, al intaurarse como espectador parisino, en 1954, de *Madre Coraje*, esto es, de Helene Weigel, es decir, una manera pletórica de teatro político, en breve, de teatro. Y Brecht en España, salvo excepciones, fue jibarizado, de similar modo a como, por ejemplo, Grotowski fue traducido a un extraño ritual de contorsiones físicas, y de modo semejante a como, aún hoy, Stanislavski oscila entre el esoterismo sectario y el chiste fácil entre algunas gentes del teatro.

El tema, todos estos temas, requiere muchas más páginas y, con seguridad, mayor sofisticación expositiva, así que, como primera y apremiada conclusión se podría decir de otra manera: el balance y perspectiva de la dramaturgia española del siglo XX, los juicios que ésta merece remiten, también, a la historia de la puesta en escena durante ese dichoso siglo.

Conclusión abierta o moraleja

Seguramente no nos hemos explicado bien, pero no debiera deducirse que pretendíamos un diagnóstico apocalíptico, como sería lógico en estas postrimerías, aún, del siglo XX. En realidad lo escrito aquí tiene otro destinatario (y de ahí los esquematismos): los historiadores del teatro.

A pesar de todo ese siglo ya ha pasado, empieza a sernos lejano. A pesar de todo existe una situación más libre de maniqueísmos y más rica en consciencia histórica, en herramientas intelectuales y en documentación. Y todo eso es un desafío a los historiadores, para releer nuestro siglo de teatro.

No todo está por hacer, pero permítame el lector volver a citar a Barthes y hablar, para terminar, como un niño: “Cuando yo jugaba a policías y ladrones, en Luxemburgo, mi mayor placer no era el de provocar al adversario y ofrecerme temerariamente a que me pillasen; era el de liberar a los prisioneros, lo que tenía por efecto volver a poner todas las partes en circulación: el juego volvía a empezar de cero”.