



# PROBLEMAS DEL TEATRO POPULAR

*Lauro Olmo*

La característica más acusada —y voy a hablar, exclusivamente, desde la experiencia personal y siendo consciente de los límites que esto supone— del teatro popular es su extraordinaria capacidad para no dejarse definir, clasificar. Es algo que va tan ligado a la vida misma que, como ésta, puede sorprendernos constantemente. Sabemos que es una comunión, que su protagonismo es colectivo aunque se exprese por boca de un solo personaje que, irrenunciablemente, sería síntesis de la colectividad. Su don comunicativo no radica sólo en la inteligencia, en el intelecto, sino en ese *algo más* que previene del hondón comunitario. Hay quien confunde esto llamándole visceral, casi acercándose a lo psicológico; lo cual, si ahondamos un poco

en la cuestión, es algo así como querer anular el poder de la máscara: de esa máscara popular que, por su protagonismo colectivo, está compuesta por una depurada síntesis de los rasgos de la convivencia social. Esta máscara-síntesis, *la máscara popular*, habla, se expresa, se comunica desde ese hondón que, superando los límites individualizadores de lo psicológico, supone otra síntesis cuya principal característica, en cuanto a poder de comunicación, procede de los ritmos y de las gracias, tristes o alegres, del lenguaje.

De lo dicho se desprende que estamos hablando de un proceso selectivo. Si hay algo que no nace por generación espontánea —y menos aún del mundo de la abstracción— es el perso-

naje popular. Pero hay una abstracción a la española que comienza cuando el personaje se descarna, algo que nos lleva a afirmar que la abstracción en España es el hueso, el esqueleto, que es con el que aquí se efectúan las distorsiones expresivas: las esperpentizaciones. Digo esto por dejar claro a qué tipo de abstracción me refería al afirmar que es imposible que de ésta nazca el personaje popular. Y ahora, por ahondar, voy a contradecirme, aunque sólo en apariencia. Al personaje popular hay que *inventárselo*. Más aún: al pueblo que se sube a las tablas hay que *inventárselo*. Si no fuera así, ese pueblo o ese personaje carecería de verdad teatral: de verdad representativa. Se que esto lo conocemos todos con el nombre de recreación. Y

también sé que sin éste proceso recreador no hay modo de aprehender la realidad, tan insondable, tan inmensa, tan viva: tan extraña de lo popular. Lo contrario tiene un nombre: costumbrista. Pero de eso no hemos venido a hablar aquí.

Quizá de lo dicho se desprenda que una de las exigencias de lo popular es que posea, irrenunciablemente, poder de comunicación. La mayor o menor onda expansiva de éste podría aproximarnos a una definición de teatro popular.

Digamos algo ahora sobre el teatro de andar por casa, de ese teatro que tanto poder de comunicación ha perdido. Hoy, la teoría teatral es riquísima: parece que todo está sopesado y clasificado. Los complejismos elementos que componen la totalidad del hecho escénico, con sus partes verbales y paraverbales, significados, textos, pretextos y el larguísimo etcétera que requiere hoy la marcha hacia la representación, parecen ser, y nadie con más autoridad que Shakespeare para definirlo, «los árboles que no dejan ver el bosque»: que no dejan ver la comunidad. Yo no combato esto, claro, aunque confieso que no deja de impresionarme. Quizá sea porque yo no me he defendido nunca bien en las mesas de siete tenedores. A cinco he llegado; pero reconozco que sin la suficiente gracilidad.

Decíamos más arriba que al personaje popular, al pueblo, hay que inventárselo para que alcance la debida representatividad. Pero uno piensa que para realizar esta operación creativa hay que sentirse o ser

pueblo a la vez, hay que estar inmerso en los ritmos verbales y, a través de ellos, llegar al hondón de la colectividad. Sé que me estoy reiterando; pero es una reiteración necesaria dado lo escurridizo de la cuestión ya que, de aquí, pretendo saltar al sainete como una de las llamadas vías de lo popular. Muchas veces, y quizá a la ligera, hemos dicho que los antecedentes del sainete están en el paso, en el entremés, cosa que posiblemente sigamos diciendo. Sin embargo hay que matizar la cuestión, pues el sainete, y esto no ocurre con los dos medios expresivos anteriores, nos mete, por lo regular, en lo psicológico: en lo individualizante.

Advierto que no estoy tratando de decir originalidades, sino de sentar algunas bases. Todos sabemos que la ciudad moderna y los fabulosos medios de comunicación no han removido decisivamente los medios de expresión. O dicho de otra forma: nos han metido sin contemplaciones en lo urbano. Y hemos venido a parar en lo urbano gentes que procedemos de lo poético-dramático. Yo, para mi modo de caminar por el teatro español, me centré en tres vías: la grotesca, la esperpéntica y la poético-dramática. La primera, y perdonar esta precisión de párvulo teatral, procede de la distorsión de lo psicológico. En cierta forma, de la distorsión de lo individual en busca de más representatividad. (No nos cansaremos de repetir esta palabra: representatividad.) La segunda, que es un descarnamiento, constituye esa abstracción a la española que, estéticamente, distorsiona

y potencia el hueso —la *no* carne— como expresión. En cuanto a la tercera, la del hondón colectivo sin distorsiones —y esto no quiere decir que no tenga capacidad para producir monstruos— es la que, por su condición totalizadora, que estamos perdiendo, nos plantea con más claridad el problema de la falta de poder comunicativo que aqueja al teatro actual. Sé que esto es extremar un poco las cosas, y también sé que si hay un medio de expresión inextinguible, ése es el teatro: el teatro como acto de comunicación. Lo que quizá empiece a preocuparnos seriamente es su arrinconamiento ante la ofensiva de los otros medios expresivos, su reducción a espectáculo de minorías: una reducción totalmente anti-teatral. Al teatro podrán ir dos o 200 personas, pero ese hecho no es suficiente para calificarlo de minoritario. El teatro que no lleve en sí a la colectividad no es teatro. El que la colectividad acuda o no acuda, todos sabemos que es otro problema. ¿No es llegado el momento de que el teatro se reencuentre consigo mismo y se convierta en ese más allá espectador televisivo o cinematográfico? O preguntado de otro modo: ¿no es llegado el momento de que el teatro se condense en su número preciso de tenedores? ¿En que la palabra —aquella palabra con la que Shakespeare, según Brecht, conseguía hermosísimos amaneceres— como todos sus poderes rítmicos y sugeridores vuelva a intentar, secundada por todos los demás elementos que constituyen el hecho teatral, el ahondamiento en las entrañas de lo significativo? Mientras llega o no lle-

ga ese reencuentro, volvamos al teatro de andar por casa.

Insinuábamos que el sainete, con su condición individualizante y localizante —entre nosotros casi no es más que una aventura madrileña, urbana—, se diferenciaba como vía de lo popular del paso y del entremés, y que la principal diferencia estaba en que en éstos la psicología importaba poco o nada. Una pregunta sería: ¿lo psicológico tiene máscara? ¿Tiene la antigüedad y la capacidad de juego de la máscara? El sainete parece carecer de máscara y, cuando se distorsiona hacia lo grotesco o hacia lo esperpéntico, quizá sea debido a una búsqueda de la misma: a la búsqueda de una mayor representatividad. Una búsqueda difícilísima en un tiempo como el nuestro en que las decantaciones son prácticamente imposibles. La prisa nunca lleva al hondón. De aquí los juegos de artificio, la movilidad superficial, lo espectacular del teatro actual.

Uno de los ataques mayores que ha sufrido el sainete español ha partido, sobre todo, de una interpretación dogmática y dictatorial de los seguidores de Brecht, uno de los autores universales que yo más admiro y del que, entre otras cosas, aprendí a no caer en reverencialismos de ninguna especie. Yo no me voy a meter ahora en disquisiciones sobre el populismo, los medios expresivos de clase, el distanciamiento, etc. La verdad es que mi fuerte no son los análisis, quizá porque no esté dotado para poder desarrollar un proceso analítico convenientemente. Los ataques al sainete

eran —son— por considerar a éste como un medio expresivo burgués, pero no por ser un medio expresivo del burgo, de lo urbano, sino por su pretendida condición expresiva-clasista, por sus convenciones, por ser el reflejo de un determinado modelo social. El sentido revolucionario tenía —tiene— que buscar su propia y necesaria expresión. En una palabra: lo tradicional estorbaba, estorba. Quizá de aquí proceda la valoración de lo cirquense. Y estoy diciendo esto con absoluta y teatral seriedad. ¿Quién se atrevería a negar la gran parte de verdad que posee toda esta postura crítica? Buceando en la fosa común de los sainetes, ¿se salvaría alguno del sambenito que supone todo lo dicho? Pero otra pregunta sería: ¿la claridad teórica que arroja todo ese análisis ha enraizado y proporcionado al teatro, no digo ya la expresión revolucionaria, sino la más mínima aportación en cuanto a su necesario poder comunicativo? ¿No está ocurriendo precisamente lo contrario? Y en parte, ¿no estará pasando esto por llevar al teatro a competir en terrenos que no son precisamente los suyos —cine, televisión— y en las que lleva todas las de perder? En fin, no nos desviemos; centrémonos en lo psicológico, que es donde está el quid de la cuestión saineteril.

Es lógico que un determinado modelo social condicione, según sus valores o intereses, la convivencia; pero lo que no está tan claro es que los elementos verbales vigentes en este modelo convivencial sean condenables sin más ni más. Se-

rán condenables los tópicos, las frases hechas, las combinaciones verbales transmisoras de dogmas al servicio del modelo, y ciertas matizaciones afectivas que logran ciertos encantamientos; pero —y, por favor, no nos salgamos ahora de lo psicológico—, ¿éstas combinaciones no pueden ser alteradas introduciendo nuevos matices, nuevos horizontes, aunque partan estos de la visión crítica o testimonial que, ante la imposibilidad circunstancial de la revolución, se intente realizar con otras combinaciones verbales que creen nuevas matizaciones afectivas? Ya sé que posiblemente caeríamos en el peligro de crear nuevos encantamientos producidos por los nuevos tonos y los nuevos ritmos; pero, ¿qué hacer si la revolución se convierte en una utopía? Podríamos responder, ¡pues sirvamos a la utopía! Bien, pero —y seguimos en lo psicológico—, ¿con qué lenguaje? Puede ser que la respuesta vuelva a ser: ¡carguémonos el teatro psicológico! Pero todos sabéis que esa honda operación poético-dramática, partiendo de lo urbano —y es casi siempre imposible que nosotros podamos escapar de la mediatización de lo urbano—, requiere una facultad que estamos perdiendo. Que lo que empieza a dominar es un proceso unificador de modos convivenciales y que, como consecuencia, parece que estamos condenados a operar con lo psicológico. Con lo psicológico-urbano que fatalmente nos conduce a ese teatro de andar por casa que, ni aún con las distorsiones de lo grotesco y de lo esperpéntico, nos permitirá llegar, hoy por hoy, ni a los

aledaños de esa meta que, producto de otros tiempos psicológicos y otras decantaciones, conocemos por el nombre de *La Celestina*.

Como final, les voy a pedir un favor: den por no leído todo este lío en que me acabo de meter. Lo asombroso del teatro es su

maravillosa capacidad para hacernos una pedorreta a todos. Y a mí el primero, claro. Gracias por haberme aguantado.

---