



LA NOMINA DE AUTORES

Domingo Miras

El autor novel, el autor joven, el nuevo autor. Se dice de él que su problema es estrenar, y alguna vez —cada vez son menos— una voz lo recuerda: hay que estrenar a los autores nuevos.

Estrenarlos, es decir, representar una obra suya. Habrá que entender, pues, que, una vez estrenados, el problema se habrá resuelto. Los hechos, sin embargo, desmienten este razonamiento: algunos de tales autores han sido estrenados y su situación sigue siendo la misma. Y no porque sus estrenos hayan fracasado; ahí tenemos el éxito de Martín Recuerda, de Rodríguez Méndez, de Fermín Cabal, de Carlos Muñiz y de algún otro que, no obstante, no han mejorado sus expectativas frente al futuro de su restante obra dramática, y siguen siendo tan *noveles, jóvenes y nuevos* ahora como antes.

El estreno por sí solo no resuelve el problema de los autores nuevos, porque se trata de un problema más hondo y más grave de lo que se suele pensar. En los años sesenta se produjo en nuestro teatro una mutación histórica que es indispensable analizar. Hasta entonces, y desde siglos atrás, el autor nuevo anhelaba estrenar porque sabía que, a través del estreno, se entraba en la *nómina de los autores que estrenan regularmente*. Ahora, el estreno no resuelve nada porque *esa nómina no existe*. Y esto es gravísimo.

En los tiempos en que tal nómina existía, el estreno que no fuese un fracaso significaba la inclusión en ella, bien con las campanas al vuelo si el éxito había sido redondo, bien (lo que era más frecuente) con cierta discreción si el estreno había resultado mediano. Luego, la vocación y la

constancia en el esfuerzo iban determinando la permanencia o la desaparición de unos u otros autores en el censo de comediógrafos y dramaturgos.

Como queda dicho, hace unos años acaeció en nuestro teatro un hecho que en ese mundo resultaba insólito, pero que los naturalistas conocen muy bien en su versión biológica: cambiaron repentinamente las condiciones del medio y los individuos de la especie se extinguieron, sobreviviendo únicamente los más aptos. O, dicho en otros términos: de la noche a la mañana se multiplicaron los textos traducidos sin adoptar correlativas medidas protectoras de la dramaturgia propia (por el contrario, la censura se endureció especialmente para ella), y nuestra lánguida y enferma nómina de autores seguros se pulverizó. Sólo sobrevivió

el más fuerte, Buero Vallejo, gracias a la garra de su teatro y a su formidable prestigio. Alfonso Paso intentó resistir halagando a un público al que, evidentemente, despreciaba, y sólo consiguió hacerse despreciable a sí mismo, mientras la corriente se lo llevaba junto a sus compañeros de generación, como se llevó a los Calvo Sotelo, los López Rubio, los Ruíz Iriarte. Pensar que estos autores desaparecieron porque hacían un teatro de derechas son ganas de ocultar la cabeza para no ver la realidad: ¿acaso no era de derechas la España de los sesenta?, ¿acaso el teatro que hoy se representa con éxito es un teatro de izquierdas?, ¿o es que también Alfonso Sastre era de derechas?

La cuestión no es tan simple como la mera dicotomía derecha-izquierda, sino que representa un profundo cambio de orientación insensatamente promovido y alentado por los gestores públicos del arte dramático, en cuya virtud desapareció el hábito social del teatro y lo sustituyó el fenómeno de los éxitos espectaculares, pero aislados, discontinuos, cuyos costos implican la necesidad absoluta de llenar la sala.

Esta necesidad de asegurar el éxito de antemano, y aún de procurar que tal éxito sea superior al del local competidor, impone los montajes más espectaculares y dispendiosos posibles, con el correlativo aumento del tiempo de amortización de los mismos y, por tanto, la necesidad de su más prolongada permanencia en cartel. En consecuencia, se estrenan menos obras y las pocas que se estrenan son rigurosamente seleccionadas para evitar el riesgo, y eso atendiendo no tanto a la obra en sí como al nombre del autor que pueda atraer al público, o al

hecho de tratarse de un texto ya probado en otras latitudes y cuyo poder de convocatoria se conoce.

Cuando existía la nómina de autores, el público los seguía a través de sus obras, y entre autor y espectadores existía un diálogo continuado, constante y fecundo, con sus altibajos de éxitos, semiéxitos e, incluso, fracaso de cuando en cuando, que regularmente era remontado en el estreno siguiente. Era éste un clima favorable a la producción dramática que, evidentemente, podía dar mejores o peores frutos según fuesen las circunstancias políticas, o de vitalidad intelectual o social, pero que, sin duda, constituía de por sí un idóneo caldo de cultivo para la dramaturgia y para el teatro como fenómeno social. Sus peligros: la rutina, el provincianismo, el empequeñecimiento.

El teatro español había caído de cabeza en estas tres calamidades, es cierto: por la censura y por las otras circunstancias, teníamos un teatro rutinario, provinciano y pequeño. Había, pues, que poner remedio. Y el remedio fue tal, que el enfermo pereció: se acabó la nómina.

Venían otros tiempos: textos de Dürrenmatt, Weiss, Shaffer, Frisch, Genet, Brecht, montajes esplendorosos, espectáculos irrepetibles... Y todo eso estaba bien, qué duda cabe: sería insensato negar la necesidad de oxigenar y renovar nuestra escena con lo mejor que se producía en el mundo y cuyo conocimiento era indispensable. Pero, ¿se tomó alguna medida, por mínima que fuese, para proteger nuestra endeble, pero real, tradición teatral? Todo lo contrario. Se llegaba al extremo de que las obras españolas se escribían con personajes y ambiente extranjeros para estimular la toleran-

cia de los poderes públicos, pues tal era la diferencia de trato que unas y otras recibían. La nómina se desintegró. Buero aguantó la mutación, y Gala se agarró al último vagón, salvándose por los pelos de la quema gracias al éxito de *Los buenos días perdidos*, tal vez el último éxito que sirvió para algo... Salom y Moncada sobreviven en una posición más discreta, y asunto concluido. Por añadidura, ninguno de estos autores tiene el estreno asegurado, ni mucho menos: en cualquier momento pueden encontrarse con el despido... No son, pues, tan afortunados como pudieran parecerlo a quienes sientan la tentación de envidiarles.

Ultimamente el proceso se ha consumado: *el público ya no va al teatro, sino que va al éxito*. Esta es la nota que caracteriza a la situación presente. Podemos, pues, decir que el público teatral no existe. Existe el público de éxitos, un público amorfo e intercambiable al que se puede manejar y de hecho se maneja con procedimientos de *marketing* obligándole a asistir al éxito prefabricado del musical de turno, lo mismo que se le lleva a los bingos o a las estaciones invernales. Este no es el público de teatro, el público que seguía a sus autores, a sus intérpretes: el público de teatro pereció.

Es curioso que este fenómeno, que comenzó en los años sesenta, siendo Fraga ministro de Información y Turismo, y se fue fortaleciendo a comienzos de la década siguiente con el eficaz auxilio de la censura, colocada como un dique ante los autores que pudieran revitalizar la nómina, ha alcanzado su plenitud y perfección en los años de la transición, ya sin censura oficial, pero con una política teatral incomprensible (si es que

ha existido alguna) por parte de los poderes públicos que tenían a su cargo la protección del arte escénico español, eficazmente secundados por los directores de turno del Centro Dramático Nacional, admirables servidores de la política del éxito por el éxito, sin otras miras ni otros objetivos.

Esta política nefasta no es exclusiva del partido en el poder, aunque él la haya inventado. También la oposición la practica con entusiasmo, como si la doctrina del consenso hubiera de extenderse incluso al modesto campo de los errores teatrales. Ahí tenemos al Ayuntamiento socialista de Madrid, en cuyas manos se halla el primer coliseo de España, que acaba de nombrar para dirigirlo a quien en la temporada anterior dirigía el Centro Dramático Nacional: ¿cabe un mayor continuismo, una mayor identidad de la política teatral de los unos y de los otros? Como primera medida, ya en la presente convocatoria del Premio Lope de Vega se ha suprimido (por primera vez desde 1932) la cláusula del estreno en el teatro Español de la obra que resulte premiada. Una tradición de medio siglo, en la que se inserta la representación de obras como *La sirena varada*, de Alejandro Casona; *Leonor de Aquitania*, de Joaquín Dicenta; *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, ha sido alegremente echada a la basura porque sí. ¿A cambio de qué? El Español fue durante mucho tiempo un órgano viviente, un teatro que encontraba autores, los proyectaba hacia la sociedad, los incluía en la cultura nacional y, en ciertos casos, los situó en nuestra Historia. ¿Qué va a hacer ahora? ¿Montajes espectaculares de clásicos para el éxito de relumbrón, con alguna cosita intercalada para servir de

coartada? La respuesta la tendremos a corto plazo.

Entre tanto, antes o después acabará por salir alguna sala oficial de segunda división para estrenar a españolitos de quienes se piensa que carecen de la calidad indispensable para acceder a las salas importantes. Así se cumple con ellos. No nos engañemos: esa sala, si aparece, será un *ghetto*, con montajes oscuros y baratos de autores desconocidos, a la que no acudirá un público que ya se ha acostumbrado a los éxitos espectaculares de los montajes costosos y brillantes, interpretados por figuras estelares de primera magnitud y avalados por el nombre de autores ilustres. A la salita en cuestión acudirán los parientes y amigos del novel de turno, y algún que otro tipo raro: no es menester, por tanto, que sea grande. Así resultará menos gravosa. En una sala así los autores nuevos podrán darse el gusto de *estrenar*, que era de lo que se trataba, y luego, con el cuerpo ya satisfecho, se volverán a su casa una vez verificada y cumplida su anhelada cita con el teatro. Y dejarán de incordiar.

Si la dramaturgia ocupa un puesto de honor en la historia de nuestra cultura, si España cuenta en su literatura con una de las tres o cuatro mejores dramaturgias del mundo y, desde luego, con la más nutrida y voluminosa, el dejarla morir o suprimir su desenvolvimiento sería un verdadero crimen cultural. Y es evidente que dicha dramaturgia se extinguirá si transcurre una generación que carezca de autores propios. ¿Habrá que acusar de este crimen a los gestores públicos teatrales, tanto del Gobierno como de la oposición?

Una política teatral de autores habrá de cubrir necesariamente dos objetivos:

1. Asegurar una nómina de autores vivos y frecuentes.
2. Ampliarla y diversificarla todo lo posible.

Ello supone promover montajes cuidadosos (no dispendiosos) de los clásicos, es decir, de los autores muertos cuyos textos siguen siendo fuente de enseñanza e inspiración, y aquí hay que incluir tanto a Calderón como a Valle; supone igualmente montajes cuidadosos (no dispendiosos) de los autores vivos consagrados, integrantes de lo que vengo llamando la nómina, como exponentes del teatro actual y vivo en su estado de plenitud, y supone, por último y con la misma prioridad, los montajes cuidadosos (no dispendiosos) de los autores noveles, pues constituyen el futuro de nuestra dramaturgia, la única posibilidad de que un teatro propio y viviente pase de nuestras manos a las de las próximas generaciones de españoles, en lugar del vacío de un teatro muerto y liquidado, circunscrito al montaje de clásicos y extranjeros. La proporción en que se mezclasen estos montajes debería ser objeto de análisis al estudiar la programación de cada temporada, y sin que esta política impidiese el debido y necesario conocimiento *de cuanto de verdadero interés* se hace en el exterior, que también puede y debe ser fuente de enseñanza.

Nada de esto sería posible sin una reconducción inteligente del público que le aparte de los vicios a que se le ha llevado, lo que tendría que hacerse con las precauciones necesarias para no provocar su definitiva desbandada. El teatro no es sólo una cuestión de público, como parece plantearse la que he llamado política de éxito, ni tampoco es solamente una cuestión de

autores, como ocurriría en las eventuales salas *ghetto* arriba mencionadas, sino que es la simbiosis de uno y otro elementos a través de la representación y el montaje como nexo de unión entre ambos, por lo que montaje y representación habrán de ser coherentes con autores y público a fin de vincularlos en lugar de separarlos.

Todo cuanto en este trabajo se ha dicho, tiene como premisa la necesidad de que en España exista un teatro propio, un teatro español. Quienes consideren que esto no es sino una forma de chauvinismo, ya que la cultura es universal y nuestro público puede igualmente solazarse con un teatro de origen extranjero, máxime cuando las mentalidades y los hábitos tienden a homogeneizarse internamente, tendrán perfecto derecho a decidir que estas líneas carecen de interés.

Por mi parte se me ocurre pensar que, si en la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII hubiese habido las facilidades que ahora hay para traducir e importar a los contemporáneos extranjeros de la época, es decir, los isabelinos, con sus intrigas argumentales, sus sangrientos crímenes, su verso libre con posibilidad de interpretación realista en vez de declamada, muy probablemente se hubiesen llevado al público de calle, como suele decirse, y los autores españoles del Siglo de Oro se hubiesen quedado sin estrenar: ahora no existirían Lope, ni Tirso ni Calderón, no tendríamos centenarios que celebrar, y no sólo eso: como Corneille aprendió del último Calderón hasta las comas, al no haber existido Pedro Calderón tampoco existiría Pedro Corneille ni, en consecuencia, sus sucesores del teatro clásico francés: esa *cultura universal* sería, pues, bastante

pobretona. Si unos y otros pudieron existir y existieron fue porque las circunstancias históricas de su entorno propiciaron la existencia de una nómina en la que se insertaron. Nómina que, con frecuencia, fue competitiva y cruel hasta la brutalidad: prácticamente a palos fue expulsado de ella Ruiz de Alarcón y jamás logró Cervantes incluirse en ella. Aún así, existía: unos autores y un público se comunicaban asiduamente.

A este objetivo deberá tender la política teatral del presente, aunque podemos estar seguros de que no lo hará. Y, sin nómina en la que incluirse, los autores consagrados seguirán dependiendo de la suerte, y los autores noveles, los jóvenes autores o autores nuevos, si son constantes, probablemente acabarán por *estrenar*, pero nada más. Después se irán a su casa, a pensar en otra cosa.