

"Martes de carnaval", de Valle-Inclán. Dirección: Mario Gas. CDN (1995). (Foto: Ros Ribas)

El teatro español durante los últimos doce años

NOTAS PARA UN ANÁLISIS

Por Eduardo Pérez-Rasilla*

Una consideración superficial sobre el teatro español posterior al franquismo y a los primeros años de la transición política podría llevar a pensar que han ocurrido pocas cosas en el ámbito escénico durante estos años. Sin embargo, un análisis mínimamente documentado y riguroso muestra una profunda transformación en la escena española que se manifiesta tanto en lo que respecta a la creación en sus distintas facetas (dramaturgia, dirección, escenografía, interpretación), como en lo que atañe a la recepción de los espectáculos y a sus implicaciones sociales. Por ello, no es extraño que las gentes del teatro español hayan manifestado con frecuencia su sorpresa, casi siempre en forma de protesta o de expresión de desencanto, precisamente porque la evolución de la escena española en poco se ha ajustado a las expectativas, legítimas a no, que se forjaron unos y otros.

El predominio del teatro público

La participación de los poderes públicos en el teatro constituía una vieja reivindicación de la intelectualidad progresista. Aunque durante los últimos años la intervención del Estado en el teatro está en claro retroceso debido a la crisis económica y a las críticas suscitadas por su supuesto protagonismo, desde el comienzo de la democracia los poderes públicos han subvencionado el teatro en unas proporciones no comparables con ninguna situación anterior. Este hecho ha permitido alcanzar importantes niveles de calidad a los que no son ajenas la abundancia de medios y la seguridad que proporciona el respaldo de las instituciones públicas.

Uno de los fenómenos más característicos del teatro de los últimos años ha sido sin duda, y en reciprocidad con el fenómeno anterior, el retroceso del teatro privado hasta tal punto que se ha llegado a temer —con motivo— por su

* Crítico teatral.



"La tuerta suerte de Perico Galápagos", de Jorge Márquez. Dirección: Juan Margallo (1996). (Foto: Chicho).

futuro. Si durante los setenta se reclamaba la subvención estatal para el teatro de modo que se pudiesen conseguir unos niveles de calidad y no se dependiera de la arbitrariedad de los empresarios, ahora es frecuente leer avisos alarmantes sobre la desaparición del sector privado. En buena medida se ha invertido la situación respecto a la que dominaba el teatro español durante los setenta.

El apoyo económico creciente que ha recibido el teatro por parte de los poderes públicos —que para muchos se ha convertido en competencia desleal—, junto a motivos variados, como la diversificación de la oferta cultural y de ocio, que no atañen exclusivamente al teatro, pueden ser las causas principales de este fenómeno. La desaparición de locales ha sido una de las constantes durante este período, lo que ha motivado el temor de la profesión, y, en líneas generales, de los aficionados al teatro.

En la base de algunos de los cambios del teatro español contemporáneo está el elevado coste de producción de los espectáculos. Es significativo, por ejemplo, el aumento del precio de las entradas. En un teatro comercial la butaca costaba alrededor de las 350 ptas, en 1976. En 1983 su precio oscilaba en torno a las 900 ptas. Hoy el dinero que hay que abonar, por una butaca suele superar las 2.500 ptas.

La recuperación de Valle-Inclán y Lorca

Pese a la euforia que trajo consigo el inicio de la democracia y el triunfo aplastante del PSOE, en las elecciones de 1982, en el teatro no todo han sido alegrías desde entonces. Por el contrario, las esperanzas de estreno y montaje de piezas largamente guardadas en los cajones de tantos dramaturgos contemporáneos, se desvanecieron muy pronto.

Desaparecida la censura y asegurado ya el régimen de libertades políticas, el teatro fue abandonando poco a poco su carácter reivindicativo y politizado de los setenta. Los medios de comunicación fueron conquistando la función que les era propia y se convirtieron en el foro de intercambio de ideas y

críticas que hasta poco tiempo antes se había visto obligado a desempeñar el teatro. La sociedad civil caminaba hacia su madurez, y el teatro, que hasta entonces había permanecido en vanguardia, pareció quedarse un poco rezagado.

Casi desde la época de la transición, el teatro prefirió retomar textos de autores anteriores a los que la censura o las condiciones del público habían hecho imposible el acceso a las tablas, y su puesta en escena se considera como la satisfacción de una deuda histórica. Pero es raro que se acuda a los dramaturgos más inmediatos en el tiempo, la mayoría de ellos pertenecían al período de anteguerra. Una de las primeras conquistas teatrales de la democracia española fue la recuperación de Valle-Inclán y Lorca, cuyas programaciones se vieron reforzadas en 1986 por el cincuentenario de su muerte.

Aunque durante la dictadura se habían estrenado ya algunas piezas de Valle y Lorca, es ahora cuando se pone en escena prácticamente su obra completa en las mejores condiciones de producción y cuando recibe la mejor respuesta del público. Estrenos como los de las *Comedias bárbaras* (todas juntas por vez primera), de la mano de José Carlos Plaza, o de *El público* o *Comedia sin título*, bajo la dirección de Lluís Pasqual, entre otros espectáculos dedicados a los dos grandes dramaturgos españoles del siglo XX constituyeron los acontecimientos teatrales más sonados de estos últimos años. La recuperación de Valle-Inclán y Lorca se convirtió en el auténtico emblema teatral de la década de los ochenta.

A ellos pueden añadirse los nombres de Alberti, Unamuno, Bergamín, Gómez de la Serna, etc., aunque todos ellos en menor proporción. Ha habido intentos más o menos exitosos, o se ha hablado de ellos al menos, de montar textos de Azaña, José Ricardo Morales, Max Aub, etc.

Es significativo que la recién creada Abadía (1995), escuela y centro teatral dirigido por José Luis Gómez, haya elegido de nuevo a Valle-Inclán para abrir la programación.

El auge del teatro clásico

Tal vez el inusitado interés que ha suscitado el teatro español del Siglo de Oro deba su comienzo a la busca de una visión de los clásicos que se apartara de la utilización politizada y propagandista que se había hecho de ellos durante el régimen. Se pretende —y la frase se ha repetido hasta la saciedad— tratarlos como autores vivos, actualizarlos, acercarlos al público y evitar la sensación de que sus obras se tomen como piezas de museo. En cierto modo este criterio puede aplicarse también a la puesta en escena de los clásicos extranjeros, entre los que destaca de manera abrumadora la obra de Shakespeare y, más ocasionalmente, Esquilo y Molière. Con todo la representación de los clásicos griegos es infrecuente en la escena española.

En conjunto, estas producciones se han caracterizado por el éxito de público —a veces muy llamativo— y por un notable nivel de calidad, reconocido habitualmente por la crítica, pese a que no ha faltado la polémica acerca de la oportunidad de las versiones o las interpretaciones de los textos.

Si bien en un principio los profesionales se sintieron atacados por los que podrían denominarse medios academicistas o puristas, posteriormente se han dejado sentir las críticas procedentes de sectores progresistas o de la propia profesión.

La labor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, inició su andadura en 1986. Los primeros espectáculos firmados por su creador —y director actual, Adolfo Marsillach—, resultaron polémicas, pero su trayectoria de conjunto ha contribuido, junto al ya afianzado Festival de Teatro Clásico de Almagro y algunos otros festivales y Jornadas que han ido proliferando a lo largo de estas últimas temporadas, a que el espectador acuda masivamente a las programaciones de Lope, Calderón, Moreto, Tirso o Ruiz de Alarcón, con una asiduidad que pocos podían predecir hace algunos años.

El auge de los clásicos ha motivado también la escritura de come-



días de aire barroco como la que compuso Ignacio García May (1988) y obtuvo un sorprendente éxito cuando se presentó en el María Guerrero bajo la cuidada dirección de Pere Planella y una escenografía firmada por Svovoda.

En lo referente al teatro clásico grecolatino, el veterano festival de Mérida, con el imponente marco del teatro romano, debía constituir una magnífica tribuna para mostrar a los clásicos por antonomasia, pero los vaivenes políticos y organizativos del citado festival no siempre han permitido el cumplimiento de estas metas.

Como conclusión de lo dicho hasta ahora, es fácil deducir que los directores de los teatros públicos se han inclinado, por lo general, hacia formas fuertemente estetizantes en las que rara vez han tenido cabida textos verdaderamente conflictivos desde un punto de vista político y social en lo que se refiere a su relación con la sociedad contemporánea. Esta actitud ha merecido las críticas de algunos sectores de la profesión.

El recurso a lo conocido

Posiblemente el éxito del recurso a lo conocido ha llevado a algunos teatros privados y a otros teatros públicos a la programación de autores "seguros" en lo que a la respuesta de taquilla se refiere. Así, han tenido ocasión de subir frecuentemente a las tablas dramaturgos como Benavente, Arniches, Jardiel Poncela, Mihura –sobre todo Mihura (*El caso de la señora estupeña*, *Tres sombreros de copa* –en más de una ocasión–, *Maribel y la extraña familia*, *La tetera*, *Melocotón en almíbar*, *A media luz los tres*, *El chalet de Madame Renard*)–, Casona, López Rubio, Calvo Sotelo, etc., incluso Muñoz Seca o los Quintero, cuyas puestas en escena no siempre han alcanzado la calidad que sus textos merecían. A la recuperación de estos autores tal vez hayan contribuido tanto los criterios comerciales como una cierta intención de réplica frente al éxito de los autores promovidos por la izquierda.

Esta actitud, independientemente de la calidad de algunos de los

textos y autores escogidos, ha contribuido notablemente a proporcionar una cierta sensación de estancamiento en el teatro español.

El difícil camino de los dramaturgos extranjeros contemporáneos

La escena española no se ha desentendido de los clásicos del siglo XX o de finales del XIX, como Chejov, Gorki, Gogol, Strindberg, Ibsen, Pirandello, O'Neill, Priestley, Brecht, Sartre, Camus, Giraudoux, Miller, Williams, Beckett, Mrozeck, Weiss, Pinter o Dürrematt, muchos de los cuales han conocido brillantes montajes. Sin embargo, cuando los responsables de los teatros públicos madrileños como el María Guerrero, el Albéniz o la Olimpia han pretendido, con un criterio loable, dar a conocer a los dramaturgos últimos del panorama europeo o americano, como Koltés, Müller, o Mamet, p.ej., el público parece haberles vuelto la espalda. Algo semejante ha sucedido con la programación en el teatro Alfil de textos de Shanley a Sheppard.

**"La otra orilla", de Encarna de las Heras.
Dirección: Luis Castilla. Cuarta Pared
(1993).**

Esta circunstancia evidencia una lacerante limitación de las posibilidades reales del público teatral madrileño, poco propenso a participar en las que considera arriesgadas aventuras teatrales y profundamente conservador, pese a que algunos éxitos ocasionales de determinados espectáculos parezcan sugerir lo contrario.

Mayor ha sido la proyección de los grandes directores extranjeros, cuyos espectáculos han visitado España con cierta frecuencia y habitualmente con éxitos de público resonantes: Brook, Ronconi, Strehler, Bergman, Kantor, etc. Pero no debe olvidarse que, en estos casos, el número de funciones programadas rara vez superan la media docena, por lo que el entusiasmo del público minoritario o de la crítica no significa tampoco un éxito popular propiamente dicho.

Hacia un teatro de director

Si bien el protagonismo que, según algunos, ha alcanzado el director en la escena española, se ha convertido en motivo de discordia, no puede negarse el aumento del nivel general de calidad en muchos de los espectáculos presentados durante los últimos años en España. En un sentido semejante cabe hablar de la labor del escenógrafo, complemento inseparable de los grandes montajes españoles de los últimos años y descubridor de espléndidas posibilidades en el uso del espacio y de la iluminación, aunque tampoco los escenógrafos se han librado de la acusación de suntuosidad. Algunos de los escenógrafos que merecen un mayor reconocimiento son los polifacéticos Francisco Nieva y Gerardo Vera, Pedro Moreno, Andrea D'Odorico y el recientemente fallecido Carlos Citrinowsky, entre otros que podrían citarse.

La escena española tendrá siempre una deuda pendiente con la figura señera del malogrado José Luis Alonso Mañes, quien se empeñó todavía durante los años de la Dictadura en presentar un teatro de calidad semejante al que podía presenciarse en los grandes escenarios europeos. El magisterio de



Alonso, la abundancia de medios con que por primera vez en la historia cuentan algunos teatros oficiales y la preparación exhaustiva, audaz aunque en ocasiones autodidacta de la mayor parte de los directores, han propiciado el montaje de espectáculos excelentes, como algunos de los que durante los últimos años han firmado Miguel Narros, Lluís Pasqual, José Carlos Plaza, Josep Luis Gómez, José Mario Flotats, Marío Gas, Gustavo Tambascio, o —el propio José Luis Alonso, entre otros. Pero estos grandes directores rara vez se han atrevido con textos de autores contemporáneos, y ha preferido acudir a autores clásicos españoles y extranjeros en el sentido más amplio del término. Entre las excepciones de quienes, además de escoger a los clásicos para sus montajes, se arriesgan a programar autores más o menos inéditos se encuentra José Luis Alonso Mañes.

A esta circunstancia se han unido las imputaciones de personalismo, de megalomanía y de despilfarro a algunos directores, fundamentalmente a aquellos que se han responsabilizado de la gestión de los teatros públicos. Independientemente de la oportunidad de las críticas o de la poco disimulada envidia que las inspira en no pocas ocasiones, la mayor parte de las puestas en escena firmadas por los directores citados se han caracterizado habitualmente por la abundancia de medios, sí, pero también, pese a que puedan señalarse aspectos discutibles en los trabajos de los directores y los escenógrafos, sería injusto no reseñar que no sólo han dado muestras de exquisito buen gusto en muchos de sus trabajos, sino que además han obtenido resonantes éxitos de público.

Algunos dramaturgos españoles que comenzaron a escribir tras la muerte de Franco han optado con alguna frecuencia por producir o dirigir ellos mismos sus propios textos o las propuestas de sus compañeros. Entre ellos se encuentran José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, Ernesto Caballero, etc.

EI CNNTE

La puesta en marcha del Centro Nuevas Tendencias Escénicas en 1984, dirigido por Guillermo Heras, tenía como objetivo la creación de un espacio en el que pudieran presentarse las tentativas más innovadoras y arriesgadas, que difícilmente tendrían cabida en las salas convencionales. La programación de la sala Olimpia, sede del CNNTE, ha sido desigual, y con frecuencia discutible, puesto que no siempre se ha ajustado a la finalidad para la que fue creada, pero el balance de conjunto de estos diez años de trabajo es notablemente positiva. Textos de dramaturgos jóvenes, puestas en escena innovadoras o concepciones del espectáculo arriesgadas y alejadas de los moldes tradicionales han podido exhibirse gracias a la labor del CNNTE. Su supresión al final de la temporada pasada constituye una de las noticias más lamentables de la historia del teatro último.

El teatro danza es una de las manifestaciones que ha alcanzado un mayor desarrollo y, sobre todo, unos mayores niveles de calidad durante los años últimos. También en este apartado el CNNTE ha prestado un apoyo insustituible con sus programaciones dedicadas a la danza. Grupos como Mal-Pelo, Ananda Dansa, Lanónima Imperial, Boccanada y otros muchos, así como los nombres propios de Cesc Gelabert o María José Ribot, por no citar sino algunos ejemplos, han dejado constancia de un trabajo riguroso y una brillantez notable en los resultados.

Del teatro independiente al teatro alternativo

El teatro independiente, cuya labor fue decisiva tanto en el plano escénico como en el plano político durante los años sesenta y setenta, ha desaparecido como tal en buena medida. Muchos de sus miembros han pasado al profesionalismo o incluso algunos de ellos han ocupado la cúpula del teatro público español durante este período en los ámbitos más diversos: autores, actores, directores. En consecuencia han cambiado su régimen itinerante por la estabilidad profesional y económica.

Constituyen una relativa excepción *Los Goliardos*, de Ángel Facio y, más relativamente aún los grupos catalanes, que explotan comercialmente fórmulas mucho menos politizadas y alejadas del espíritu bohemio de sus comienzos. Sus espectáculos, habitualmente de excelente calidad, son muy diversos entre sí: desde el humor satírico, amable e inteligente de *Tricycle* o *Vol-ras*, a los aparatosos musicales de *Dagoll-Dagom*, a la revalorización de la revista de *La Cubana*, a la calculada provocación escandalosa de *Els Joglars*, a la plasticidad de *Els Comediants* o al carácter pseudo ritual y violento de *Fura dels Baus*. Sobre todos ellos se encuentra el *Teatre Lliure* (1976). Nombres como Lluís Pasqual, Fabiá Puigserver, Carme Portaceli, Anna Lizarán, Lluís Homar, Carlota Soldevila, etc. han alcanzado una amplia proyección y unos extraordinarios niveles de calidad. Desde el año anterior han decidido compaginar la len-

gua catalana con el castellano para la producción de sus espectáculos, lo que, de momento, les ha servido para cosechar un estrepitoso éxito en su amplia gira por España.

Una transformación semejante han experimentado grupos procedentes de otras autonomías. El grupo sevillano de *La Cuadra*, dirigido por Salvador Távora presenta espectáculos fuertemente ritualizados, —con un código muy elemental e inmediato, por otra parte—, mediante los que pretende expresar a través de la plástica, la danza, la música y hasta los aromas (incienso, fuego, etc.) —más que con la palabra— el alma andaluza, basándose sobre todo en los elementos culturales propios de su tierra: toros, cante flamenco, imaginería, procesiones de Semana Santa, etc.

Por último, pueden destacarse también los trabajos del veterano *Teatro de la Ribera* aragonés o los de sus paisanos de *Teatro del Alba*; los vascos de *Orain*, *Geroa*, *Teatro Gasteiz Antzerki*, *Trapu Zaharra* —con sus interesantes experiencias de teatro de calle— o *Ur Teatro*, dirigido por Helena Pimenta, la gran revelación última de la escena española; los andaluces de la *Jácara*, *Tiempo*, *Esperpento*, *la Zaranda*, *Teatro para un instante* o *Atalaya*; los gallegos de *Deriva*; los asturianos de *Teatro del Norte*; los castellanos de *Fuegos fatuos*; los madrileños de *Cambaleo*, *La tartana*, *La carnicería*, *La Deliciosa Royala*, *Guirigai*, *Zascandil*, *Producciones Marginales*, etc. Además pueden incluirse algunos grupos dedicados preferente o exclusivamente al teatro clásico, como *Zampanó*, *Teatro Corsario*, *Compañía de Francisco Portes*, etc.

Parece consolidarse un nuevo teatro independiente o más bien teatro alternativo, tal como ahora se le denomina, que busca formas expresivas novedosas, pero también reducir los elevados costes de producción. Este teatro alternativo constituye uno de los fenómenos más interesantes del actual panorama español y se halla todavía en fase de expansión, en Madrid y en Barcelona, pero también en otras ciudades españolas, en las que se han abierto salas de aforo reducido, a las que habitual-

mente acude un público joven, distinto del que prefiere las grandes salas.

Entre las salas alternativas madrileñas destaca la apuesta por el riesgo del teatro Pradillo, que reúne directores y dramaturgos como Carlos Marqueríe, Antonio Fernández Lera, Juan Muñoz o Rodrigo García. Los responsables de Pradillo son partidarios de un tipo de trabajos muy poco convencionales, que siguen la estela de Heiner Müller, de carácter fuertemente ritualizado, en los que los elementos líricos y narrativos parecen imponerse a los estrictamente dramáticos. No siempre el público ha respondido a este interesante afán innovador y la sala ha pasado por importantes problemas de subsistencia. Menos vanguardista, pero comprometida con un teatro español joven, la sala Cuarta Pared sí ha conseguido en cambio la asiduidad del público.

En estas salas alternativas han presentado algunos de sus trabajos directores jóvenes de quienes cabe esperar resultados importantes. Entre ellos podemos citar a Adolfo Simón y a Alfonso Zurro.

Otras experiencias teatrales

Tal vez la desconfianza o el miedo al riesgo o quizás, por el contrario, el empeño por buscar nuevos cauces de expresión teatral ha llevado a la relativamente frecuente adaptación de textos narrativos a la escena, aunque, evidentemente, el proceso no sea absolutamente nuevo. Desde los clásicos, como Unamuno o Galdós, hasta los narradores españoles últimos, como Tormo, Martínez de Pisón o Millás, pasando por Delibes, que obtuvo éxitos notables con las adaptaciones de algunas de sus novelas, son muchos ya los narradores de diferentes generaciones que han conocido versiones escénicas de sus obras.

Una curiosa experiencia teatral viene dada por las funciones que desde hace algunos años viene montando la Asociación de Directores de Escena, dirigidas por Juan Antonio Hormigón e interpretadas fundamentalmente por directores que en esos días se convierten en actores.