



# EL AUTOR FRENTE A LA INDUSTRIA TEATRAL

Jerónimo López Mozo

Tengo que empezar por hacer algunas consideraciones sobre mi postura en la debatida cuestión de si el teatro es un género literario o la síntesis de diversas formas de expresión artística.

En contra de quienes piensan que el teatro es un texto que sirve de pretexto para que otros creadores posteriores levanten sobre él un espectáculo<sup>1</sup>, creo que el texto no es, por sí solo, teatro, sino una parte más o menos importante de él según la función que cumpla dentro de la representación escénica.

Para los primeros está claro que el teatro es pura literatura y, en consecuencia, al concebir su obra lo hacen de modo que el mensaje que desean transmitir llegue al espectador únicamente a través del lenguaje verbal. Para los segundos, el trabajo tiene una doble

vertiente que consiste, por un lado, en confiar al texto que redactan una parte del mensaje y, por otro, en apuntar a quienes han de poner en pie el espectáculo la parte que puede ser comunicada mediante otras formas de expresión. No quiere decir ello, y me importa mucho destacarlo por cuanto es uno de los argumentos esgrimidos por sus detractores (a veces con razón), que el hecho de poner en cuestión que el teatro sea literatura suponga que en lo que toca al texto los autores puedan descuidar su calidad. A mí, personalmente, me preocupa mucho este aspecto porque entiendo, eso sí, que el texto es la aportación (única aportación) literaria al espectáculo teatral y debe estar a la altura que hoy en día alcanzan los demás lenguajes acústicos o visuales que forman parte del hecho teatral.

Sirva este preámbulo, que he pretendido breve, para conocer mi punto de vista y sirva también para explicar que para determinados autores la obra teatral lo es desde que el texto está concluido (la representación es un apéndice deseable, pero no imprescindible) y que para otros, en cambio, éste es sólo el primer paso de un proceso que concluye con su puesta en pie en un escenario.

Los últimos, y con ello entro en el tema del artículo, atraviesan (atravesamos) momentos difíciles por cuanto hay razones sobradas para pensar que junto a las enfermedades crónicas que padece el teatro español, algunas de las cuales ya han sido inventariadas en estas mismas páginas por Domingo Miras, ha aparecido otra que afecta a cierto tipo de obras conde-

nándolas a no ser estrenadas por muchos que sean los méritos que reúnan.

Mientras el autor escribe el texto (la propuesta) todas las dificultades que puede encontrar pertenecen al mundo de la creación. Será su capacidad intelectual la que determine los límites de su trabajo. Pero cuando entra en la etapa siguiente, la de gestionar su representación, advierte que la negociación la establece con una industria, cultural si se quiere, pero industria al fin y al cabo. Sus interlocutores someten la obra (no siempre) al control de calidad, lo que parece lógico. Pero paralelamente la hacen pasar por diversas pruebas encaminadas a determinar la rentabilidad económica del proyecto y a valorar los riesgos que corren al asumirlo. La obra es para estos industriales del teatro, por encima de cualquier otra consideración, una mercancía, un objeto destinado al consumo. Su decisión de aceptarla o de rechazarla dependerá del saldo positivo o negativo que resulte de su estudio de mercado. Puro marketing.

Sin ánimo de generalizar, el empresario suele ser poco amigo de las aventuras por mucho prestigio que puedan proporcionarle. Su discurso es, no faltaría más, el adecuado al medio, pero bajo el noble vocabulario discurre una mentalidad poblada de cifras, de signos más o de signos menos, de sumas y restas... Ordena los números en dos columnas. En una coloca los posibles ingresos: los que llegan a través de la taquilla y los que puede obtener en forma de subvenciones oficiales. Aquellos son siempre inciertos, pues dependen tanto de la opinión de la crítica (cada vez menos influyente) como de la

aceptación de la obra por parte del público, del local en que se vaya a representar, del gancho del autor y de los actores e, incluso, de la casualidad. Estas, las subvenciones, son, salvo para algunos privilegiados, maestros en el arte de conseguirlas, en el mejor de los casos insuficientes.

En la otra columna figuran los costes inherentes a la puesta en pie del espectáculo, costes que el industrial conoce «a priori» y cuya determinación está sujeta a muy pocos errores. Así, pues, actúa preferentemente sobre ellos y suele hacerlo, salvo casos muy concretos referidos al mundo del gran espectáculo musical, con ánimo restrictivo. Dos de las partidas afectan de forma muy directa al autor. Son el precio de la escenografía y la nómina de actores. Sus obras tendrán mayores posibilidades de ser adquiridas por la industria teatral cuanto más elementales sean los decorados y más reducido el reparto.

Tal como están las cosas, y para desgracia del teatro español, es cada vez menos probable que cualquiera de nuestros dramaturgos, suponiéndole con talento suficiente para ello, pueda plantearse hoy la redacción de un texto de la envergadura del *Marat-Sade*. Estamos en el tiempo (véase si no la cartelera) del monólogo (barato y cómodo para ir de gira). Y eso es, dicho con el mayor respeto por los monólogos, que desde luego me gustan, triste.

No meto en el saco de la industria teatral al teatro independiente, que si bien es verdad que rechaza los textos con numerosos personajes o de costoso montaje no lo hace a partir de consideraciones que tengan que ver con el lucro, sino desde la realidad de un

movimiento que está atravesando el peor momento de su historia tratando, aún, de encontrar su lugar en la España postfranquista y de superar su tradicional pobreza, tanto más notoria en un medio artístico en que los costes de producción son elevados. Que el problema económico del teatro independiente es de diferente naturaleza del que afecta al teatro comercial es evidente y, por tanto, su análisis debe ser otro.

A veces la mezcla de la necesidad moral de representar a determinado autor marginado o ideológicamente afín y de una buena voluntad digna de elogio que ignora los riesgos materiales que algunos proyectos llevan aparejados da como resultado la puesta en pie, por parte de grupos independientes, de obras que desbordan sus posibilidades económicas y humanas. Aunque los resultados artísticos sea aceptables, las diferencias entre las propuestas de los autores y lo ofrecido en el escenario son tales que difícilmente consideran aquellos, por mucho que agradezcan el gesto de quienes les representan, que sus obras han sido definitivamente estrenadas<sup>2</sup>.

Las esperanzas de no pocos autores (y de otros sectores de la profesión) están depositadas, agotadas o abandonadas las bazas del teatro comercial y del independiente, en el protagonismo que el Estado puede jugar en la tarea de proteger un arte que para muchos ha entrado, si este apoyo no se produce de inmediato y con generosidad, en la recta final de su existencia. Dejando de lado las migajas de las subvenciones, las aspiraciones se centran preferentemente en sentar plaza en los dominios del polémico Centro Dramático Nacional o de cualquier en-

tividad que pueda sustituirle en el futuro. Para los autores sentar plaza supone ser estrenados en alguno de los teatros gestionados por el mencionado organismo.

No es objeto de este artículo entrar en las frecuentes polémicas sobre la razón de ser del CDN desarrolladas a partir de su creación y a lo largo de las sucesivas etapas que ha conocido. Tampoco opinaré sobre el papel que corresponde jugar al Estado en el mantenimiento del teatro, ni sobre cual debe ser la política a seguir para garantizar que su tutela no pueda llegar a convertirse en eficaz arma de control o en camuflada censura. Parto, pues, del hecho cierto de la existencia del CDN y de las posibilidades de estreno que brinda al autor vivo español.

Suponiendo que su misión tenga, cuando menos, la triple vertiente de ofrecer aquellos espectáculos foráneos culturalmente interesantes que no han merecido la atención de las empresas privadas, de recuperar el legado de nuestros clásicos y, finalmente, de promocionar a los autores españoles vivos, la primera deducción que cabe hacer es que la cuota de escenario que a los últimos corresponde en el conjunto de la programación anual es pequeña para el amplio censo de autores que aguardan su oportunidad. No es pecar de pesimista pensar que a razón de dos o tres dramaturgos vivos programados en cada temporada, algunos tendrán que aguardar su oportunidad durante, quizá, diez años (para bastantes será definitivamente tarde) y que para los más afortunados (los que ya han estrenado o están en puertas de hacerlo) las perspectivas de repetir la experiencia son lógicamente mínimas. Es obvio que por mucho que

el responsable de turno del CDN mejore el porcentaje de autores españoles vivos en la programación, la desproporción entre estrenados y no estrenados será siempre desesperanzadoramente grande.

Pero, además (y esta sí que es una cuestión de política teatral que afecta a la selección de obras que por su coste de producción rechaza la empresa privada), sucede que por razones de prestigio en cada temporada incluye algún espectáculo fastuoso<sup>3</sup> que consume buena parte del presupuesto de la temporada. No estoy seguro de que lo que voy a decir sea así, pero en algunos casos tengo la sensación de que esta circunstancia está presente en la mente de quienes programan y de que conscientes de que el dinero va a escasear a medida que la temporada avanza tienen más o menos veladamente presentes criterios de pobreza en la selección de nuevos textos españoles. Téngase en cuenta que estas obras se incluyen a finales de campaña y durante breve tiempo, que quienes las eligen apenas tienen confianza en ellas y que si lo hacen es por cumplir una lógica exigencia que tratan de salvar con el máximo sigilo para no verse salpicados con su posible fracaso.

De acuerdo con este criterio, los autores españoles vivos favorecidos en esta rifa de las oportunidades son presionados para que entreguen, para su representación, obras con pocos personajes y escenario único (obras baratas), invitándoles a que aquellas que no reúnen dichos requisitos continúen guardadas en el cajón del olvido<sup>4</sup>.

Cerradas también para este tipo de textos las puertas de los centros oficiales, y dando

por sentado que la condición de arte caro que tiene el teatro no va a modificarse en el futuro inmediato, sus autores se debaten entre dos posibilidades: una, la de aceptar las reglas del juego impuestas por la industria teatral y encajar sus ideas en el corsé de las exigencias económicas; otra, la de renunciar desde el momento mismo de la gestación del texto a cualquier intento de verlo representado.

En el primer caso, lo que se pone en juego es la libertad de creación. El argumento de que al someterse a tales reglas el autor pone a prueba su ingenio es tan falso como aquel otro empleado hasta hace pocos años que consideraba que la censura, lejos de ser una pesada losa, era un estímulo, pues es en las circunstancias adversas donde el creador da su verdadera talla.

La segunda posibilidad supone para quienes entienden (entendemos) que el teatro es lo que se muestra sobre el escenario y no lo escrito en unos folios un duro golpe de difícil asimilación. Y es que al admitir desde un principio que los textos no serán representados se ven en la necesidad, si no quieren que se conviertan en proyectos inéditos, de darlos a la imprenta para que puedan, cuando menos, ser leídos.

El retorno a la antigua práctica de la lectura de piezas dramáticas se produce en el momento en que muchos ponemos en tela de juicio que el teatro sea un género literario. La inoportunidad no puede ser mayor. Pero el hecho es ese y hay que afrontarlo. Para los autores de textos-literatura no hay problema. Los de textos-propuesta (o textos-guión) se meten de lleno, en cambio, en un cúmulo de con-

tradiciones del que a mí, por lo que me afecta, me importa salir.

Si se pretende ser fiel a la función que concedemos al texto en el conjunto de la representación teatral, su lectura puede producir cierta sensación de pobreza (por ausencia de las partes que deben ser transmitidas a través de formas de expresión no literarias) e incluso convertirse en un aburrido ejercicio si el lector no es profesional del teatro. La cuestión, al menos para mí, no se resuelve renunciando, ni siquiera temporalmente, al papel del texto. Pretendo que éste, aún destinado por razón de las circunstancias apuntadas a ser leído, conserve su carácter de propuesta para la escena y no devenga en pieza literaria.

En mi próximo trabajo trato de solucionar desde un plano personal este problema. Por el momento es sólo un proyecto que 'estoy madurando.

En su desarrollo estará presente, de un lado, la idea de que escribo el texto para ser representado. De acuerdo con mis criterios sobre su función dentro del espectáculo dramático será lo suficientemente abierto que permita que los demás elementos que intervie-

nen en él (en el caso de que algún día fuera estrenado) trabajen con libertad y enriquezcan mi propuesta. De otro lado, tendré presente que va a ser leído e intentaré, por ello, que su lectura resulte agradable como la de una novela o un poema y, además, proporcionaré al lector los elementos suficientes para que mentalmente cree su propio escenario.

Constará de dos partes bien diferenciadas, pero que presentaré ensambladas de modo que formen un único cuerpo.

Una parte, la destinada a la representación, será el texto propiamente dicho, formado por los diálogos y las acotaciones. La otra consistirá en una serie de notas o apuntes que irán intercaladas con las escenas. Dichas notas, no representables, pero que pueden ser un material valioso en manos del director y de los actores para profundizar en determinadas claves de la propuesta, estarán dirigidas al lector. En ellas daré cuenta del proceso seguido en la elaboración de algunas escenas, de cual ha sido su origen, de cómo unas soluciones han prevalecido sobre otras posibles, se incluirán reflexiones mías y, ante todo, se completarán los retratos de los personajes e, incluso, aparecerán tipos episó-

dicos que no figuren en el reparto.

Esta es mi respuesta, seguramente modesta, a la cuestión planteada.

<sup>1</sup> Antonio Gala. *Primer Acto*, n.º 184. Abril-mayo, 1980.

<sup>2</sup> Un caso reciente de lo que digo es la versión ofrecida por el colectivo El Búho de la tragedia compleja de Alfonso Sastre *La sangre y la ceniza*. El propio autor, que en unas notas que acompañaban la primera edición española autorizaba la reducción de texto y la eliminación o doblaje de personajes, aprobó la simplificación que de su propuesta original realizó el citado colectivo. Pero era evidente, como apuntaron algunos críticos, que el trabajo de síntesis para adaptar tan complejo y ambicioso texto a las posibilidades humanas del grupo y a las exigencias de la itinerancia produjo una versión, aunque estimable, minimizada. En tales circunstancias, el estreno de *La sangre y la ceniza* tal y como fue concebida aún no se ha producido.

<sup>3</sup> El propio Haro Tegglen, durante algún tiempo miembro de la Junta Asesora del CDN, lo confirma en *Hoja del Lunes*, de Madrid, el 10-3-80.

<sup>4</sup> Un ejemplo sería la representación durante la pasada temporada en el María Guerrero de la obra de Angel García Pintado *El taxidermista* (tres personajes y decorado único) en lugar de *La sangre del tiempo*, accésit del Premio Lope de Vega 1981 (amplio reparto y acción en diversos lugares).