

## Teatro español en la democracia

Ante la realidad social, ética y religiosa de la época franquista, el teatro español adopta el hecho dramático como vehículo de una «utilidad» que trasciende su sentido artístico. De un lado esta «utilidad», aparece como un medio de evasión de la realidad y, por lo tanto, como instrumento eficaz para la pérdida de una toma de conciencia con la realidad social. Nada más esclarecedor y representativo de esta actitud que las manifestaciones de Miguel Mihura, uno de los grandes humoristas españoles de todos los tiempos. En su «Primera carta a Álvaro de la Iglesia», a propósito de *La Codorniz*, revista que fue el ideario de una forma de humorismo que trascendió nuestras fronteras, y que admiró sin reservas Ionesco, dice: «*La Codorniz* nació para tener una actitud sonriente ante la vida, para quitarle importancia a las cosas, para tomarle el pelo a la gente que veía la vida demasiado seria... Para inventar un mundo nuevo, irreal y fantástico, y hacer que la gente olvidase el mundo incómodo y desagradable en que vivía. Para decir a nuestros lectores: No se preocupen ustedes de que el mundo esté hecho un asco. Una serie de tipos de mal humor lo han estropeado con sus críticas, con sus discursos, con sus violencias. Y no tiene remedio. Vamos a olvidarlo y procurar no enredarlo más... y aquí reunidos... en un mundo aparte mientras la gente se mata, vamos a hablar de las mariposas, de las ranas, de los gitanos, de la luna y de las hormigas... Piense usted, señor director, que con estas críticas de la vida usted no va a arreglar el mundo... Y nosotros, los humoristas, no hemos nacido para eso». La evasión como fin y objetivo único del teatro, contará con dramaturgos de talento como López Rubio, Tono, Álvaro de la Iglesia, Llopis, etc.

En la actitud opuesta, se encuentran autores como Buero Vallejo, Alfonso Sastre y la llamada generación realista, compuesta por José María de Quinto, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, López Aranda, Carlos Muñiz, Martín Recuerda y algún otro. Para estos autores, el teatro debe ser un medio de expresión de la condición humana y un espejo de cuanto acontece en la sociedad. Esta actitud supone un compromiso social y a veces, político. Justo no sería olvidar a autores como José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Luca de Tena, José María de Segarra y otros que, desde una

ideología opuesta a la que preconizaban los «realistas», escriben unos textos dramáticos que no siempre buscaban la evasión del espectador, sino claras actitudes políticas como las piezas escritas sobre el rey Alfonso XII, por Luca de Tena, en una época en que la monarquía estaba en entredicho y casi en la clandestinidad.

Como oposición a los «realistas», otro grupo de dramaturgos exige para el texto dramático una mayor calidad estética, cuyos modelos son buscados en un retorno a las vanguardias, aunque conservando las preocupaciones éticas de aquellos autores que pretendían enterrar. Un ensayista norteamericano, George Wellwarth, publica en 1972 *El teatro underground español*, atrayendo la atención sobre unos autores, desmesuradamente elogiados y que el tiempo se ha encargado de situar en el lugar que les corresponde. Su aportación estética no fue capaz de mostrar la realidad española como lo hicieran los «realistas», acaso por la búsqueda de universalidad en los temas y su excesiva preocupación por la forma.

La muerte de Franco y la llegada de la democracia supusieron una convulsión social de tal envergadura que llegó a conmocionar la vida española. La democracia era la «solución» de todos los problemas. Se ofrecía una vida nueva en un mundo nuevo. La primera actitud fue un «pacto de silencio». Todo, todo cuanto pertenecía a esta época debería ser enterrado. Nada, nada servía para los nuevos tiempos de la «libertad sin ira», como rezaba una canción.

La crítica del poder y la inquietud cultural ya no son «necesarias». La moda pasa a ser modernidad y el único valor en alza en la vida cultural es la juventud, llegando a convertirse en fetiche, al que le nacen nuevos e incondicionales adoradores. Con la «herencia del olvido» en la mochila, se ha puesto a andar la nueva promoción de autores dramáticos.

En 1984 el gobierno socialista crea el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, encargando la dirección a Guillermo Heras. La misma denominación de esta entidad, «Nuevas Tendencias Escénicas», define los objetivos a realizar. Sólo «lo nuevo» tendrá cabida en su programación. ¿Y si lo nuevo no existe? Habrá que inventarlo. De aquí que su programación fuese recibida con recelo, prevención y sospecha. La realidad es que los «Nuevos autores» tenían, por primera vez en la historia del teatro en España, un «lugar» donde desarrollarse, unas posibilidades de promoción y una caja de resonancias para darse a conocer y llegar –intentarlo al menos– al gran público, con medios económicos para sus montajes, circunstancias que nunca habían tenido los Teatros de Cámara y Ensayo de la anterior época. Autores, hoy conocidos como Antonio Álamo, Leopoldo Alas, Ernesto Caballero, Javier Maqua, Alfonso Armada, Álvaro del Amo y algún otro, hicieron sus primeras armas en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

Un año más tarde, el Instituto de la Juventud crea el Premio «Marqués de Bradomín», para autores menores de treinta años, poniendo al alcance de los ganadores y finalistas, no sólo la escena sino también la edición. Con ello, ya no sucedía que obras de gran dignidad, premiadas en otros concursos, incluso como el Lope de Vega, quedaran confinadas al silencio, salvo que un golpe de suerte las desenterrara. A este premio se le ha dado tal importancia, sin que entrara en su valoración la calidad de obras y autores, que hasta se afirma la existencia de una «generación» Bradomín. Sobre esta generación, uno de sus componentes, Sergi Belbel, confiesa: «El Marqués de Bradomín no ha llegado a crear escuela, pero sí ha ofrecido una cierta imagen de marca».

El primer objetivo de los nuevos autores es recuperar el «teatro de la palabra» que consideran alejada de la escena por la hegemonía y dominio de los directores que había imperado anteriormente. (En realidad, la «palabra» nunca había desaparecido de la escena, aunque se hubiese abusado del «teatro de mudos»). El objetivo, confuso en su planteamiento, llega a definiciones como la del joven actor, adaptador y director Gaspar Cano que confiesa su concepción del arte dramático como «la palabra representada». Pese al deliberado propósito de recuperar «el teatro de la palabra», estos autores han nacido y se han criado impregnados de una cultura audiovisual, transmitida por la televisión, por lo que es difícil no hallar en sus textos dramáticos ese ritmo televisivo de la palabra como soporte de la imagen y no la palabra como creadora de imágenes.

El segundo objetivo es captar espectadores jóvenes. Para lograrlo, afirma Itziar Pascual, «ya no valen los modelos que han sido practicados durante mucho tiempo por los grandes directores y los grandes dramaturgos». Tan rotunda afirmación se hace sospechosa ante manifestaciones como la de Luisa Cunillé: «No creo haber leído lo suficiente para tener una visión lo suficientemente amplia del teatro español actual». Declaración que más tarde especifica: «No conozco demasiado el teatro de los setenta para hacer ninguna comparación con el de los noventa». Estas afirmaciones, si no tan rotundas sí encubiertas, son fáciles de hallar en otros miembros de la última promoción.

Este propósito de captar espectadores, lo reafirma Sergi Belbel con la idea compartida por sus compañeros: «El autor teatral ya ha bajado del pedestal y ha ido en busca del público», olvidando las concesiones a que obliga el imperativo de la audiencia. Concesiones que si no excluyen ciertos temas, sí condicionan unas formas de tratamiento de los mismos. Se trata de hallar un nuevo lenguaje teatral, válido para este tiempo, pero no como ha sido tradición «matando al padre», sino ignorándolo.

La búsqueda de ese nuevo lenguaje dramático, lo define así la profesora

María José Ragué: «La nueva escritura comporta discontinuidad de tiempo y de espacio: que los planos se superponen y confunden. Aparecen personajes abstractos, voces anónimas, despersonalizadas que, a menudo, se confunden con los objetos. La ruptura de unidades, la yuxtaposición, los monólogos o recitaciones líricas sustituyen a los diálogos». Esta «nueva» forma, en bastantes ocasiones, olvida que la esencia del drama es lucha, contraste, oposición entre personajes y situaciones y «representa» acciones más afines a la narrativa que al drama, lo que obliga a pensar que no cuanto acontece en la escena es realmente «teatro». Reflexión que han eludido ensayistas y críticos, aceptando que teatro es todo lo que se «dice» en un escenario.

Pese a que los temas tratados por los jóvenes autores (la atracción por el mundo marginal, el racismo, el militarismo, la droga, etc.), su actitud carece de todo tipo de compromiso que no sea el acto teatral en sí mismo. Algunos autores como Javier Maqua, Luis Araujo y Antonio Onetti son la excepción, con piezas comprometidas con la marginación, la crítica al poder y la realidad social.

**Fernando Martín Iniesta**