

Todos estamos hoy de acuerdo, después de un largo recorrido de modernización y especialización en nuestro teatro², que es al director a quien corresponde la concepción y responsabilidad global del espectáculo, pues es él quien debe tomar la decisión final respecto a todos y cada uno de los elementos que conforman una puesta en escena. ¿Establece esto una indiscutible jerarquía en el trabajo? ¿Es compatible este orden jerárquico de decisiones con la esencia de la actividad teatral, que ya hemos dicho que es necesaria e inevitablemente colectiva, o sea, fruto de la creatividad de *todos* los que intervienen en su producción, especialmente de los autores, directores, actores y escenógrafos?

Planteemos las preguntas desde el análisis de la situación concreta de nuestro teatro, que es aquí donde empiezan a hacerse visibles las paradojas y las dificultades. Por un lado, es evidente que existen directores de cierto prestigio que realizan un «teatro de director», más o menos encomiable, que ha servido sin duda para dignificar el trabajo de dirección, pero que ha proyectado una imagen social distorsionada de la profesión de director de escena. Trabajar para ser un buen director no es lo mismo que aspirar a convertirse en un director estrella obligado a dejar su huella dactilar bien visible en todo lo que aparece sobre el escenario. Por otro lado, frente a la mayoría de los nuevos directores, dispuestos al trabajo colectivo, respetuosos con el esfuerzo de todos, siguen existiendo en nuestro teatro algunos directores autoritarios que parecen haber reemplazado a los antiguos empresarios (todavía quedan algunos), y a los divos y primeras figuras de antaño. Que el director de escena es irremplazable (¡ojo con los nuevos productores!), nadie lo pone en duda. Que esos directores han de estar bien formados (¡nada de espontáneos!) también debe quedar muy claro. Pero ya es hora de cerrar el camino a esos directores prepotentes (afortunadamente pocos, pero todavía influyentes) que convierten el hecho de ser el último responsable del espectáculo en exculpación o justificación de sus abusos o caprichos, y que no estimulan la creatividad de los actores ni respetan su libertad y dignidad, amparándose en su supuesta e indiscutible genialidad. En el trabajo teatral nadie puede imponerse a nadie, y menos el director: ésta es una paradoja constitutiva de la práctica teatral. Choca esto con profundas resistencias, pues cada participante o creador cree que su aportación es la más importante. Pero la creatividad no respeta jerarquías y muy torpe es el director que no lo tiene en cuenta.

Hay una soterrada batalla interna en la que cada «estamento» quiere tomar el poder: actores, directores, productores, dramaturgos, escenógra-

² Véase el artículo de J. A. Hormigón en estas mismas páginas.

fos, etc. La pugna actual está centrada sobre todo entre directores y autores. Ante el predominio de los directores, parece que se levanta poco a poco la voz de los autores, que reclaman su parcela de poder, en consonancia con lo que se ha dado en llamar equívocamente la vuelta al «teatro de texto». En esta pugna por el «poder», los actores siguen llevándose la peor parte, pues hasta la figura del escenógrafo parece gozar de cierta autonomía, como si su área estuviera, en principio, lo suficientemente acotada como para que, en caso de litigio, nadie se atreviera a discutirla. Lo paradójico del teatro es que, siendo imprescindible la existencia de un responsable último que dé coherencia al espectáculo, no se pueden establecer relaciones de poder, sino de colaboración, por difíciles que sean, para que la creatividad, fundamento de todo arte, pueda surgir. Hoy el teatro lo requiere más que nunca, porque todo el trabajo se ha hecho más complejo y más consciente. Es también labor del director armonizar y hacer productivas todas esas tensiones internas.

Si alguna voz hubiera que levantar sería a favor de los actores. A su favor, porque hoy parece que ocupan un lugar abusivamente subordinado. Sin duda están en el puesto más difícil de la «cadena de montaje», a pesar de ser los que gozan de mayor popularidad. Porque un actor, en último término, no sólo sirve para encarnar o interpretar un personaje, sino para crearlo, o sea para dar sentido y coherencia al texto del autor y al montaje en su conjunto. Por un lado, hay que exigirles más y, por otro, hay que respetar y estimular más su trabajo.

Autores y textos

No hay teatro sin texto, aunque este texto no ha de ser necesariamente literario. Un texto dramático es el que está escrito *en función* de la representación. En su origen puede no serlo, pero para convertirse en texto dramático debe transformarse en función de la representación. Así que, en último término, el teatro es un arte con dos caras: *texto y representación*. Olvidar principios tan obvios y oponer «teatro visual» a «teatro de texto», «texto espectacular» a «texto literario», y otras distinciones por el estilo, no conduce más que a la confusión del fundamento, o sea, de lo fundamental: que el teatro nace de unir texto y representación, por muy variadas que sean las formas y fórmulas en que esta «unión» se lleve a cabo.

No hay duda de que con un texto excelente se puede hacer un espectáculo deplorable, y al revés, con un mal texto, un excelente montaje. Pero no será esto lo habitual. Lo normal es buscar buenos textos para realizar exce-

lentes representaciones. Exijamos buenos textos para hacer buenas obras. El deber de los autores de teatro es escribir textos dramáticos bien elaborados, bien contruidos, con un sentido coherente, con estructuras y conflictos que permitan el trabajo de los actores, en los que cierta polisemia y ambigüedad (necesaria para no imponer ideas, creencias o juicios) no se confunda con la ausencia de ideas y juicios, pues de ellos están hechos los personajes y los conflictos y las situaciones dramáticas.

Hemos de pedir hoy a nuestros autores que escriban textos legibles y visibles, lo que no es incompatible con la complejidad estructural y cierta indeterminación del sentido. Silencios, elipsis, interrupciones, alusiones, connotaciones, metáforas, símbolos, todo es válido en la construcción de un texto dramático; pero todo ello no puede justificar la ausencia de organización y coherencia interna, el dotar al texto de suficientes elementos como para permitir la elaboración de un sentido por parte del espectador. Se necesita una trabazón, una justificación interna de todo lo que el texto dice y hace. No hay duda de que se puede «hacer teatro de todo», pero «no todo vale», ni «todo puede ser teatro». No se trata de apelar a ninguna filosofía o tesis, pero sí son necesarias ideas. Se da hoy un culto excesivo al fragmento, al vacío de sentido, al relativismo subjetivista, a la inhibición pasiva y la ausencia de criterios e ideas. Hay un exceso de textos nihilistas, autistas, desesperados, malhumorados, hiperrealistas. El «realismo» parece justificar la aparición de cualquier historia sobre el escenario. Hablar de temas como el sida, la homosexualidad, el paro, la violencia, las drogas, la marginación y la desesperación parece dar legitimidad a cualquier texto. La desvinculación de estos textos, sin embargo, con todo lo que pueda oler a un referente político, social o ideológico concreto, contrasta con las pretensiones de ser un teatro actual, de urgencia, interesado por los problemas de hoy.

La manoseada «vuelta al texto» debiera significar que los autores buscaran dignificar la palabra teatral, devolvieran al lenguaje mismo su capacidad dramática y poética. Porque la palabra en el teatro produce efectos de pensamiento, estéticos y emotivos que ningún otro medio puede producir. El misterio de las relaciones humanas, de sus extrañas motivaciones y conducta, sigue inquietando a cualquier espectador que no se conforma sólo con ver reproducidas sobre el escenario sus miserias y anhelos, sino que quiere conocer y comprender, encontrar razones, motivos e impulsos para cambiar su pensamiento, su conducta, su forma de representarse el mundo y de enfrentarse a él. Esto es lo que debiera inquietar a nuestros autores, nuevos o viejos, y no el convertirse en autores de moda, nuevas estrellas en el disputado y quimérico firmamento de la autoría teatral.

Crisis y críticos

Hay frases y lugares comunes que se resisten a desaparecer. Uno de ellos, la llamada «crisis del teatro». Es fácil argumentar que ningún fenómeno artístico contemporáneo está libre de crisis, incluso se puede afirmar que el arte moderno vive en permanente estado de crisis y que este estado es ya consustancial a su propia práctica. Podemos incluso generalizar este enunciado comprobando que así ha ocurrido también a lo largo de la historia. Lo nuevo de hoy sería esa *conciencia de la crisis* impulsada por la «aceleración de la historia» y la infatigable necesidad de cambio que conlleva. Cambio y crisis irían unidos, necesariamente unidos. Allí donde hay reposo, repetición, hay muerte. Nace aquí otra paradoja, porque el arte, ¿no aspira a ser eterno? ¿Cómo puede ser eterno si no tiene un minuto de reposo, si, por su propia esencia, debe ponerse a sí mismo en cuestión permanentemente?

Asumamos la paradoja, que es la paradoja propia del ser humano: somos mortales, nada escapa a la historia y la única posible eternidad es la de vivir el tiempo presente con la conciencia más clara de su finitud. Lo «eterno» en el arte es aquello que es permanente o recurrentemente contemporáneo, o sea aquello que puede cambiar, aquello «que puede dejar de ser lo que es, para poder volver a ser de nuevo lo que es».

Convirtamos la paradoja en oxímoron aclarando que «contemporáneo» no es lo mismo que «actual», entendiendo por actual lo cotidiano, lo inmediato, las urgencias de la vida y la supervivencia que, de forma perversa, el mercado convierte en moda o actualidad. Lo contemporáneo aludiría más bien a aquello que se hace permanente, obstinadamente presente a lo largo de la historia.

Un elemento fundamental de esa intrínseca necesidad de renovación lo constituye la crítica. La crítica nació con el teatro mismo, en Grecia, y no es concebible un teatro vivo sin una crítica viva. El primer crítico, sin duda, es el público. Él era, en último término, quien otorgaba los premios en los certámenes dramáticos en Atenas. Ese público y su crítica hizo posible también el Siglo de Oro, y siempre ha estado presente en los momentos de cambio, exigiendo cambios. Toda crisis del teatro se manifiesta en último término a través de una crisis del público.

Pero no sólo el público, todos los creadores del teatro deben asumir cierta función crítica, desde el autor al director, del actor al dramaturgo. Y, por supuesto, ahí están los críticos «oficiales». En Grecia, los mismos autores ejercían de críticos y defensores de sus obras frente a las de otros. Y desde el Renacimiento ha habido tertulias y polémicas, academias y escritores a quienes la pasión por el teatro les llevaba a discusiones apasionadas, incluso feroces. ¿Qué pasa hoy en nuestro teatro?