

Teatro y Democracia

Los más críticos, no podía ser de otra forma. También los de intervenciones mejor hiladas. También, parece, para un viejo periodista cultural, los más respetables. Hubieran querido transformar el mundo y, finalmente, el mundo se transformó ante sus ojos. Una vieja historia. Otra vez.

El teatro es la vida, pero la vida elige otros escenarios. Ya no son necesarios ni el poncho, ni la ocarina, pero tampoco son posibles las compañías estables, ni el público estable, ni los autores «consecuentes». Democracia y teatro pudieran ser sinónimos y sino sinónimos, inseparables. ¿Qué falla entonces? Para algunos no falla nada, quizás se equivocaron algunas estrategias, pero nada más. Para otros casi todo. Pasen y vean.

Teatro y Democracia

La Muestra de Teatro Contemporáneo de Autores Españoles se inauguraría en Alicante, como ya es tradición, el 12 de noviembre, dos días después de las dos mesas redondas que, bajo el epígrafe *Teatro y Democracia*, tuvieron lugar en la sede cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

El acto fue presentado por del Director General del INAEM, José Antonio Campos, quien destacó la elección de Alicante como sede de la convocatoria, «porque dentro de los cambios que se han producido en el país y que han alejado el foco de la vida teatral de Madrid y Barcelona, Alicante es una ciudad que se ha incorporado de manera cotidiana a la misma».

Una poeta, un crítico, un teórico y una actriz fueron los ponentes: Ana Rosetti, José Monleón, César Oliva y Nuria Espert: «una espectadora constante y fiel; un referente ético; la erudición y el amor al teatro y la mujer más importante que ha tenido el teatro español en esta época».

José Monleón: «El Estado debe permitir que eduquemos nuestra libertad».

Tras presentarse a sí mismo como «el inmoderado moderador», José Monleón se instaló ante una primera paradoja: «¿por qué en mi

juventud, pese a vivir en una dictadura, este tipo de debates los planteábamos con mucha frecuencia y ahora son una excepción? ¿Cómo pese a la represión, el discurso crítico que se produjo era mucho más rico que el actual? Contestó con otra contradicción: «la democracia que nos ha dado tantas cosas, al teatro, al mundo teatral le ha quitado la tensión ética». Existía entonces para muchos la necesidad de discutir una serie de cosas que al parecer hoy ya no importan, «aunque siguen siendo fundamentales como entonces».

Para tratar de conciliar su doble personalidad de inmoderado moderador se quiso atener, con grandes infidelidades, a sus notas. No era para menos, puesto que «alrededor de las palabras teatro y democracia podríamos describir la historia de la humanidad».

La primera consideración que, en su opinión, habría que hacer es que el teatro nació en una democracia, lo que los convierte en «dos conceptos inseparables». Fácil de entender si consideramos que el teatro son siempre varios personajes con distintas visiones de la vida, algo que se opone a la de varios personajes que «tienen que decir» lo mismo. El teatro existe porque varios personajes dicen cosas distintas y «esa posibilidad de decir cosas distintas y decirlas además en un escenario es sencillamente la democracia». Como el teatro la democracia cambia la unidad por la pluralidad: «sólo las malas obras tienen un único punto de vista». El espectador se tiene que enfrentar al hecho de que varios puntos de vista pueden parecer igualmente razonables, ¿qué hacer entonces? Bueno, «pues eso también es la democracia», asumir un conflicto.

El teatro nos enseña a escuchar, «aunque hay espectadores que, aunque estén callados, no escuchan y [lo que es peor, se entienden] críticos que tampoco escuchan y escriben la crítica que ya llevaban pensada». Esa idea de la atención y el discernimiento que exige el teatro «en un manual mínimo de lo que sería un espectador normal, se está definiendo al ciudadano: alguien que escucha y opina». Por esa razón los griegos hicieron del teatro un medio de la formación de ciudadano, subvencionando el Estado a aquellos ciudadanos que no podían pagar su entrada, porque entendían que era crucial para su formación, «antes incluso que aprender a leer o escribir».

La primera exigencia del teatro «es la libertad». Una palabra que forma parte de las que, como pueblo o justicia, «de tenerlas claras serían suficiente bagaje para convivir», y sin embargo, son las que «tenemos más confusas en la historia contemporánea».

Antígona ejemplifica para Monleón el concepto de libertad porque plantea el tema esencial de la rebelión contra las normas y la tragedia que esto representa. ¿Cómo armonizar el ejercicio de la libertad con la norma? «Esto sigue siendo el punto crucial del debate contemporáneo, relacionado directamente con otra pregunta: ¿Quién hace la norma y cómo? No es lo mismo la transgresión de una norma

acordada por la comunidad que la dictada por un tirano. Otro punto en común entre teatro y democracia. Estamos llenos de normas establecidas en la historia y cuando cambia la historia permanecen. Escuchamos a políticos que, cuando hablan, el problema no es que tengan razón o dejen de tenerla, es que hablan en otra época, con argumentos de otra época». Esto lo relaciona Monleón con la abstención en las elecciones y el problema de las democracias que se «legitimán con porcentajes de votos cada vez menores». Todo esto tiene mucho que ver con el teatro porque el teatro son, «fundamentalmente personajes que no aceptan la norma. Un personaje nos interesa porque desea o necesita algo que, según la norma, no puede desearse». Es, en definitiva, un arte que vive de la transgresión, y por tanto «obliga a analizarla» a preguntarse el porqué de las cosas. Una cuestión secular que pone en cuestión, entre otras cosas, «el proceso de la civilización occidental».

Que la libertad es inseparable de la educación es el axioma con el que Monleón quiere concluir sus palabras. Creemos en lo que nos educan a creer, por tanto, la cantidad de millones que se invierten en adoctrinamiento, que no educación, de las personas es una «delincuencia continua». Pensamos lo que «determinados sectores quieren que pensemos». Además de citar la brutal actualidad del adoctrinamiento religioso que justifica actos atroces, Monleón puso un ejemplo divertido. Su origen valenciano y su desconfianza del poder central de Madrid movieron su curiosidad hacia las actividades políticas y culturales que se hacían en Valencia. Sus paisanos le recibieron animados: «Estamos contentos, Pepe, porque te interesas por las cosas de Valencia, tenemos que hablar de Wifredo el Velloso». En ese instante supo que no tenía nada que hablar con ellos. «Yo soy valenciano pero a mi Wifredo el Velloso [Guifré el Pilós, en valenciano] no me sirve como referente para construir mi visión del mundo». La educación y el nacionalismo hacen pensar a muchos que su identidad es lo que le dicen que es. Frente a esto no cabe más medida que «la democratización de la norma», puesto que la educación es un instrumento perverso a través de los tiempos. Una cultura democrática es la «formalización de la conciencia de nuestra libertad».

La cuestión se extendió hasta «el cielo y el infierno», al teatro infantil, a los periódicos, a los libros de historia..., todos como «constructores del imaginario» lugar en el que se asienta la dominación.

Las tres ideas que formaron el eje de su intervención: La libertad, la legitimidad de la norma y la educación, son, en su opinión, las bases contra y sobre las que se construye el teatro. El Estado lo que tiene que hacer es «permitir que eduquemos nuestra libertad». Se paga mucho por ser libre, es muy doloroso ser libre, «y eso hay que saberlo».

Ana Rosetti: «Prescindir del poncho y la ocarina».

La autora de *Los devaneos de Erato* (1980) recordó los diferentes filtros represivos por los que pasaba el teatro independiente durante la dictadura, las variadas formas de la censura y cómo, al mismo tiempo, «el teatro era el único reducto donde podíamos estar juntas las personas a las que no nos gustaba aquella realidad y pensábamos que había alguna manera de cambiarla». Por esa misma razón, puntualizó que muchos no estaban en el teatro por razones estrictamente culturales, sino «porque era una disidencia».

Con la democracia y sus cambios (teatros estables, fin de la censura, etcétera) aquella función de refugio del teatro independiente perdió su razón de ser. Cada mochuelo podía buscar el olivo de su disidencia, porque las cosas «ya no eran o blancas o negras». La libertad de elegir trajo además la liberación de las máscaras: podías liberarte del sentimiento de culpa que generaba anteriormente el gusto por determinadas cosas. «En el teatro independiente hubo mucha creatividad, pero también muchas obras doctrinarias sin ningún interés». La democracia facilitó poder disfrutar del «otro teatro», del «teatro comercial», ya pudimos acudir a la «ópera o la zarzuela sin que nadie pensara que estabas pactando con el enemigo». En este sentido la democracia fue «como una salida del armario» para muchos, les permitió prescindir «del poncho y la ocarina» que antes habían de llevar permanentemente.

Esto fue importante en todos los ámbitos de la cultura porque permitió que determinadas creaciones [entre ellas la poesía de Ana Rosetti] fueran valoradas, leídas, escuchadas o contempladas, sin prejuicios seudopolíticos.

Ya espectadora sin disfraces ni remordimientos, Ana Rosetti comienza a disfrutar del gran teatro que se producía entonces: del hecho teatral como algo envolvente. El teatro como espacio artístico, realizado en ocasiones por grupos antes independientes. Aquella manera de presentar el teatro facilitó que volviera a ser para todos, «incluso para todos los públicos». Ése es el verdadero teatro. No como el de aquel «Taller de teatro popular», de Cádiz, que representaba a Brecht y Beckett por los barrios marginales y se negaba a llevar a esos mismos lugares una murga de los carnavales, que «no sólo era teatro popular, sino teatro callejero». La poeta de los ojos asombrados concluyó así: «Una prueba de que el integrismo puede darse en cualquier parte y con la mejor intención».

César Oliva: «Quizás la evolución hacia una escena inocua ha sido demasiado acentuada».

César Oliva comenzó precaviendo sobre sí mismo: «Si a un docente le ponen delante de un micrófono y no trae su intervención escrita puede extenderse hasta las doce de la noche». Para atajar ese peligro, leyó pausadamente su ponencia, lo que aconseja al cronista reproducir literalmente los párrafos de mayor interés.

Ausencia de conflictos y debates

«Nadie puede negar el claro retroceso que ha experimentado el mundo de la cultura en los últimos años, lo que supone un evidente contrasentido respecto a la estabilidad y bienestar social en el que nos encontramos. Todo tiene su porqué, su antecedente y su consecuente. El pasado tiene bastante que decir al respecto y no se puede ignorar por mucho que nos duela. Hoy día parece que España fuera otra cosa de lo que fue; historiadores hay a los que el borrón y cuenta nueva les quita de la memoria demasiadas vicisitudes por las que hemos pasado: historiadores oficiales, con todo lo que eso comporta. Se nos está contando la historia de España normalizada como si fuéramos alemanes o franceses, pero no es así. Nosotros tenemos una Guerra Civil a nuestras espaldas y una dictadura que ha condicionado todo: el arte y la literatura también. Por eso no se puede opinar sin tener en cuenta que las cosas han sido y son así por muchas circunstancias».

«Si hoy no tenemos un Buero Vallejo que represente a la escena española es porque esta sociedad, este público no quiere que haya más conciencias despiertas ni más alternativas críticas. La crisis teatral ha sido y es tan evidente que se ha querido remediar con medidas políticas no demasiado bien estudiadas. Desde la instalación de la democracia hemos pasado por dos partidos políticos tan definidos como opuestos en sus modos y comportamientos. Y en ambos los buenos propósitos se han tornado en inevitables dependencias e imposiciones».

«Con diferencias ambos [partidos] han coincidido en inyectar buena dosis de dinero a un medio que venía de una gran pobreza, levantando grandes centros dramáticos, arreglando teatros de pueblos y ciudades, cuando no haciéndolos nuevos para mayor gloria de los inauguradores. Aquí se ha podido comprobar que los empresarios siempre se han llevado la mejor parte de la industria de la escena a pesar de las dificultades que han tenido con la competencia del sector público. los teatros han ido quedándose vacíos, salvo algunos espectáculos algunos de ellos de importancia. Todo ha sido así, a sa-

biendas de que los principales problemas parten de una pésima enseñanza general a niños y jóvenes que ignoran los principios básicos de la cultura, entre los que se encuentra el teatro».

«García Lorca, con palabras de su época, pero de fácil correspondencia con la actualidad, decía que “no tendremos una sociedad mejor hasta que no tengamos un teatro mejor”. Un teatro porque es el único lugar en el que la emoción del arte dramático se percibe de manera personal, pero el escenario ha sido siempre lugar de conflicto y debate, divertido si se quiere, pero conflicto y debate. Y en el teatro de hoy apenas se encuentran conflictos ni debates».

¿Quién invertirá en algo que está condenado a la indiferencia de las mayorías?

«El principal problema de la dramaturgia española de comienzos del siglo xx, es que tiene un difícil equilibrio entre las fuertes inversiones de las que goza la escena y los resultados artísticos que obtiene. Quizás dichas inversiones no han respondido a un modelo previamente estudiado y contrastado con otras realidades sociales y que sirvieran tanto al Estado como a las Autonomías. Se han elevado los gastos destinados a la producción, lo que ha ocasionado la necesidad de la subvención para poner en marcha cualquier proyecto, pero ese aumento de fondos ha ocasionado una serie de espléndidos productos manufacturados que suponen un escaso riesgo empresarial tanto para el sector público como para el privado».

«El flujo económico que procede del nuevo negocio teatral determina la aparición de nuevas empresas de distribución que se sitúan entre las de compañía y las de local, sirviendo incluso a entidades contratantes como ayuntamientos, diputaciones, cajas de ahorro, que de esta manera no necesitan personal cualificado. Mas dichas empresas de distribución con objetivos mercantiles son las que empiezan a marcar los gustos del público. A veces pasan de la mera distribución a promover espectáculos que preparan y producen dentro de las más estrictas leyes del mercado. El siguiente paso será importar y exportar como si de un producto comercial se tratara sin apenas atender a su contenido. Esto encarece los espectáculos y hace que sean más manos a repartir los posibles beneficios lo que obliga a un replanteamiento de las empresas que organizan compañías».

«Nadie puede negar que la inmensa mayoría de los que han trabajado por el teatro español se han movido por un claro deseo de dignificarlo. Desde las leyes hasta los actores. La elevación de los presupuestos del Estado para el teatro y el aumento del nivel artístico de los profesionales son las señas de esa voluntad de progreso. Sin embargo, no ha habido relación entre lo que se lleva invertido y la calidad de los

productos. ¿Qué autores han surgido que la sociedad reconozca como tales? ¿Qué directores? ¿Qué actores han sustituido en las carteleras a José María Rodero, Carlos Lemos o Irene Gutiérrez Caba?»

«A pesar del dinero que circula, tampoco se han consolidado nuevos sistemas de producción, ya que los que parecen inventados no son sino actualizaciones de los antiguos en cuanto que hay un empresario cuya principal función es sacar beneficios de su inversión. Claro que, ahora, con la ayuda de las instituciones públicas, ese des-nivel entre lo que se gasta y lo que se ingresa, esa falta de rentabilidad hace que las empresas privadas pidan ayudas para subsistir o fomenten espectáculos altamente comerciales, o las dos cosas. No hay más que repasar los grandes éxitos de público y comprobaremos que la mayoría reciben ayuda del Estado o de las Comunidades, a través de la Red de Teatros Públicos o como subsidio».

«La supervivencia gracias al dinero público alcanza a la mayoría de las compañías e individuos de la escena española de principios del siglo XXI. Si reunimos la necesidad de hacer rentable los montajes escénicos con el cada vez menor nivel cultural del público tendremos una primera explicación de la entidad de esta época en la que el teatro merece menos atención que nunca por parte de los medios de comunicación. En este panorama, ¿quién va invertir en algo que, salvo excepciones, está condenado a la indiferencia de las mayorías? La nula respuesta que encuentra esta pregunta es señal inequívoca de que algo está pasando en la escena española. Ese poco interés que ofrece el teatro actual redundará en el incremento de lo mercantil, aumenta la presencia del producto espectacular y disminuye la experimentalidad».

«Es evidente que los tiempos cambian y que el teatro ha dejado de ser tribuna de ideas políticas o sociales, pero quizás la evolución hacia una escena inocua haya sido demasiado pronunciada».

«De todo este proceso de cambio en el teatro español más reciente, la principal consecuencia para la creación escénica ha sido la paulatina y progresiva pérdida de identidad y presencia del autor dramático, como si sus ideas no fueran ya tan necesarias como antes eran. Convendremos en admitir que su papel en la profesión ya no es determinante. Lo sigue siendo, por supuesto, pero no tanto. Y esta situación no es sino la consecuencia de la suma de nuevas exigencias en las que se mueve la industria teatral, a las que quizás tampoco se haya sabido sumar los escritores de comedias y dramas».

Nuria Espert: «Ahora las verdades están en todas las bibliotecas».

Con esa voz que todos sus espectadores reconocerían entre miles, Nuria Espert tomó la palabra para apoderarse no sólo de la atención sino de la emoción de quienes escuchábamos. Sus palabras parecían reflexionar por roce de unas contra las otras, con naturalidad. Venían de ella pero se repartían entre todos y cada uno se sintió su dueño. No representaba, pero su comercio con la voz, su improvisación, no aspiraba sólo a ser comprendida.

Introducción

«El teatro no ha tenido el desarrollo que todos esperábamos cuando nuestras dificultades parecían insalvables y se salvaban, finalmente, con un porcentaje de equidad con aquello que habíamos soñado suficiente para justificarnos... Era un espejismo pensar que, muerto el tirano, floreceríamos como un jardín maravilloso, esplendoroso; pues no. Pues no. La lucha ha cambiado de dirección... Aquellos públicos fervorosos y fieles eran gentes desesperadas por encontrar un lugar donde les hablaran de cosas reales puesto que no tenían a su alcance (desde los libros, los periódicos, la televisión) nada fiable. Podían fiarse de Sartre, de Brecht, de Espriu, de Buero Vallejo. Iban allí a fiarse. Como leíamos *Triunfo*, porque nos fiábamos... El público venía a fiarse de nosotros, de los textos y del valor de las personas que lo hacíamos, porque sabían que allí se estaba luchando por dar unas determinadas verdades».

«Ahora todas esas verdades están en todas las bibliotecas y una compañía de teatro no tiene más que echar mano y sacarlas. Pero aunque su posición interior sea la misma y siga siendo fiel a lo que quiere y a lo que representa, aunque sea una persona libre [el espectador] que pertenezca a sus propias ideas y esas ideas sólo hayan ido cambiando y madurando con el aire libre que ha entrado por las ventanas, sabemos que todo ese público, o gran parte del que creíamos que era público teatral, se ha convertido en público de un espectáculo mucho más pobre, que es el espectáculo político. La gente se ha tranquilizado en cuanto a qué es lo que tenía que aportar para que aquello cambiara, puesto que ya hay partidos, impuestos y periódicos. Y si vas a ver *un* Strindberg, vas a ver a esa actriz con esos dos actores y ese gran director, porque te han dicho que es un espectáculo muy bueno. No vas como se iba [antes] a encontrarte contigo mismo y a deshacer las mentiras que te contaban sobre la familia y el amor y el hombre y la mujer».

Nudo

«Las ventajas extraordinarias de las que estamos disfrutando no se ponen en cuestión. El hecho es que estamos construyendo de una manera a veces torpe, a veces sesgada, a veces un poco inocente, a veces con innecesaria dureza, esta joven democracia. Es muy joven, no tiene treinta años. Esta joven democracia lo ha pasado muy mal de pequeña y también, como decía César, tiene las rémoras de nuestro pasado».

«El esfuerzo debe continuar, aunque no se sabe bien cómo escapar de todas las dificultades de las que hablaba César, que no son espirituales, sino de organización de una industria sólida, que no existe. Cómo conseguir que el teatro español no empiece siempre desde cero. Que cada espectáculo que se crea no sea como si viniera de la nada».

Esta falta de solidez, de continuidad, piensa Nuria Espert que no afecta sólo al teatro, sino de una manera general al mundo de la cultura en nuestro país, sin embargo «... al teatro se le echa encima de las espaldas todo un peso de reforma y de cambio y de exigencia que no se echan encima los médicos, ni los abogados, ni los maestros... Es halagador que alguien crea que el teatro puede cambiar el mundo. Pero ese peso que se nos ha echado encima da la impresión de que no somos capaces de llevarlo».

Esa exigencia al mundo del teatro viene del papel que representó en los últimos años de la dictadura y primeros de la transición: «ahí sí, de una manera natural, para poder respirar llevamos un fardo que quizás no nos correspondía llevar solos».

Desenlace

«Pero ahora que el teatro es el teatro, esa misma exigencia es difícil, sobre todo porque ya no la hace el público. El público no abarrota los teatros donde la gente se mata por mostrar una cara de la dureza de confrontación de la que hablaba Pepe. No. Quiero decir: *Arte*¹ es una función maravillosa, inteligente, muestra del mejor teatro que se escribe hoy en el mundo, pero no carga con ese fardo de ponerte ante tu verdad y tu realidad, como lo hacen Valle Inclán, Lorca, todos ellos, el mismo Alejandro Casona (aunque su teatro —bien intencionado— no tenía el talento de los otros dos). Pero todos han pensado que a partir del teatro tenían que crear una especie de gran cátedra para la educación de los pueblos. Esto no está pasando. Y cuando aparecen textos de personas jóvenes cargados con ese fardo suelen carecer o carecen (casi siempre, me atrevo a decir) del poder de encuentro con la gente, del talento para que este público, que sólo va a ver teatro, se trague esa píldora. Esto nos está hablando del futuro.

¹ Obra de teatro de Yásmína Reza. Estrenada en España con José María Pou, Carlos Hipólito y Josep Maria Flotats como protagonistas tuvo un notable éxito de público.

Hemos avanzado en muchos aspectos, hemos cambiado rancias opiniones, hemos hecho cosas fantásticas, pero el mundo de la cultura, toda la cultura, no ha florecido como era de esperar. Como esperábamos en el año 1975».

Teatro y Democracia / 2

La segunda mesa redonda sobre Teatro y Democracia fue presentada por Juan Vicente Martínez Luciano, profesor titular de Filología Inglesa en la Universidad de Valencia y que, hasta junio de 2005, había sido director de Teatros de la Generalitat valenciana. Además de excusar la presencia por motivos familiares de Ferrán Mascarell en la reunión, Martínez Luciano presentó a sus acompañantes Guillermo Heras y José Sanchís Sinisterra, dos de los currículos con más contenido y extensión del teatro español contemporáneo. Posteriormente participaría en el coloquio que, en esta ocasión, estuvo mayoritariamente protagonizado desde la mesa, constituyendo una especie de prolongación de las intervenciones. Como contrapunto a lo sucedido en el día anterior, una sesión que se centró en los años últimos años de la dictadura y en los primeros de la transición democrática, Martínez Luciano propuso que se abordara desde el presente la evolución y situación del teatro, cuestión que consiguió, como veremos, a medias.

Guillermo Heras: «No sabemos qué hubiera ocurrido si hubiéramos optado, en los años ochenta, por un modelo de compañías residentes»

Guillermo Heras echó su cuarto a espadas a favor del cambio democrático con naturalidad. Simplemente porque es importante «valorar lo que tenemos». A partir de ahí comenzó a analizarlo. Para él, el primer síntoma de que algo había cambiado se dio cuando la confusión entre teatro madrileño y teatro español concluyó. En los años finales de la década de 1960 existían dos bloques: Madrid y Barcelona. Con la aparición del teatro independiente en los setenta, aunque «invisible», la geografía teatral se extendió por todo el país. Hoy, para conocer el teatro español «hay que viajar» por todo el Estado. Ése es, en su opinión, el «gran cambio» en el teatro, al que han acompañado otros tanto en la producción como en la recepción, tanto en la gestión, escenografía y la actuación, cuanto en la actitud de los espectadores.

Frente a los modelos dominantes en el tardofranquismo, los teatros oficiales («que dependían del Ministerio de Información y Turismo») y el teatro comercial, «o teatro de empresa privada» y el emergente teatro independiente que «quería transformar «la geografía teatral con propuestas estéticas y éticas diferentes», hoy la situación es totalmente distinta. En este punto Heras realizó una defensa del teatro comercial, que es «muy lícito y muy difícil, aunque José [Sanchís Sinesterra] y yo hayamos elegido hacer otro teatro». Respecto al teatro independiente [Heras, fue director del grupo Tábano entre 1974 y 1983] opina que «quizás por ser un cajón de sastre aún no esta debidamente situado, ni estudiado».

El espectador de aquellos modos de hacer teatro también era distinto al actual. Frente a la «aquiescencia» que entonces recibían los grupos independientes o el entusiasmo que suscitaban las representaciones de Adolfo Marsillach, Alonso de Santos, Luis Escobar o la figura de Nuria Espert, hoy el público actúa «con mayor frialdad en el modo de acudir al teatro» y, por tanto, la nostalgia se hace presente: «He actuado ante 10.000 personas en Vigo [con el grupo Tábano]. Ahora en nuestras pequeñas salas 60 u 80 espectadores son un éxito».

Autocensura y autocrítica

Ha desaparecido la censura, «una censura que actuaba tanto sobre los textos como sobre las representaciones». Una censura que convertía en éxitos textos que no tenían ninguna vocación de transgresión política, «como *El hombre y la mosca*, de Ruibal», una obra cercana al teatro del absurdo, «pero todo el mundo identificaba la mosca con Franco». Ya no tenemos censura, «pero tenemos algo peor: autocensura». Una autocensura impuesta, en su opinión, por el mercado, y que favorece la banalización de los textos, lo políticamente correcto. «Es muy difícil que un autor se pueda permitir el lujo de cuestionar que un negro sea un asesino. Parece que estamos cuestionando a una etnia». Somos incapaces de pensarnos «todos igual de canallas o de buenas personas». Frente a la censura política y moral del franquismo, «inventábamos metáforas, ahora no encontramos las soluciones».

La fuerte inversión económica del Estado en el teatro destinada mayoritariamente al Plan de Rehabilitación de Teatros puesto en marcha por el MOPU en 1980 constituyó un éxito, tanto de «concertación económica, pues contribuyeron las comunidades autónomas, los Ayuntamientos y el Ministerio de Cultura», como por sus resultados pues «existen más de 480 teatros rehabilitados más los de nueva planta». El éxito «desde el punto de vista de los contenedores es total, pero, ¿los contenidos?». A partir de aquí Guillermo Heras apuntó una

serie de cuestiones con la finalidad de que fueran debatidas posteriormente. Entre ellas:

La escasa modernización de la empresa privada madrileña con relación a la catalana. «No ha concluido el proceso para ponerse a la hora europea, sigue con ideas obsoletas. Sigo viendo teatro antropológico, años cuarenta».

La crisis del teatro independiente, que no ha sido bien analizada. Y sobre la que habría que hacer autocrítica.

Autocrítica que esbozó en estos términos: «Participé junto a otros directores (Lluís Pascual, José Carlos Plaza, entre otros) en la creación de modelos de teatros públicos. Decidimos colaborar con el Estado. Así nacieron el Centro Dramático Nacional y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias. Eso supuso un cambio que no sé analizar. Tampoco sé que hubiera pasado si hubiéramos optado por un modelo de compañías residentes, es decir, que aquellos grupos independientes (Tábano, Els Joglars, TEI, Els Comediants) en vez de irse a la empresa privada o parte de sus miembros al teatro público, se hubieran transformado en compañías residentes. Si hubiéramos apostado por un teatro independiente apoyado por el Estado, la historia habría sido distinta. No sé si mejor o peor».

La formación de las gentes del teatro es la otra gran diferencia con el presente, y algo que ha marcado la transformación de la sociedad teatral. «Éramos autodidactas, mi biblia era la revista *Primer Acto*. Eso creaba fuertes disfunciones». Recuerda por ejemplo la entrada del grotowskismo en el teatro español: José Monleón publicó unas fotos en *Primer Acto*, simplemente unas fotos. A partir de ellas comenzamos a hacer montajes de actores vestidos con mallas y que retorciéndose en el suelo chillaban textos de Calderón. Habíamos visto y leído que eso era lo que hacía Grotowski en Polonia». Naturalmente, nada que ver con la realidad. En contraste, las jóvenes generaciones teatrales tienen una formación excelente y, a través de los festivales internacionales, ocasión de contemplar el trabajo de otras tradiciones. Pero, «¿sus espectáculos tienen la fuerza de los de antes?

Finalizó su intervención con una retahíla de preguntas:

1. ¿Por qué el repertorio estrenado en los últimos años de la dictadura, en teatros públicos e incluso comerciales, era mucho más interesante que el que ahora se representa en España?
2. ¿A la democratización de las estructuras económicas, políticas y sociales se ha correspondido con una profunda democratización del tejido teatral español?
3. ¿Dónde han parado palabras muy utilizadas en el tardofranquismo y la transición, tales como: ética, compromiso, investigación, experimentación, itinerancia, cooperativa o autogestión?

4. ¿Qué somos en realidad? ¿Cómo somos tratados por algunas instituciones? ¿Cómo ciudadanos o cómo consumidores?

5. ¿De dónde viene el divorcio entre teatro y sociedad? Más allá de algunas obviedades, ¿no será que el teatro que hacemos no acaba de emocionar?

6. ¿Hay menos talento o menos conciencia profesional que en otros tiempos?

7. ¿Se debe programar una política cultural de lo público, basada sólo en la ley del talón [*sic*]?

8. ¿La posibilidad de estar informado se corresponde con una auténtica opción de tener una opinión libre?

Pese a su hipercriticismo sobre el presente, el autor de *Muerte en directo* y *Rottweiler* concluyó afirmando su convicción de que «no todo tiempo pasado fue mejor». Menos mal.

José Sanchís Sinisterra: «Las tareas pendientes de la democracia».

La experiencia teatral de José Sanchís Sinisterra, iniciada en la década de los sesenta, le avala no sólo para hablar del teatro desde dentro, materia en la que es uno de nuestros grandes talentos como autor y como investigador, sino también para contar la historia de nuestro último medio siglo de teatro. Sin embargo, elige en su intervención hablar de lo que no ha sucedido, o de aquello que no ha sucedido y debiera haberlo hecho: las tareas pendientes de la democracia. Y explicó su elección: «Para mí la democracia no es un territorio al que se llega y ya está. Es un sistema muy frágil, muy precario, fácilmente manipulable y, aunque pueda conservar la apariencia formal de la democracia, puede ser una forma de dominación y hasta de opresión, más peligrosa porque no adopta las formas ostentosas del poder totalitario. Hay que hacerla cada día y preguntarse cada día dónde estamos. Hay que ser muy críticos con la democracia, precisamente porque la necesitamos».

Memoria histórica

El teatro debe, en su opinión, asumir «una voz importante respecto a la recuperación de la memoria histórica». Es, piensa, una tarea pendiente, que no existen razones para dar por perdida. No se trata sólo de realizar una crítica del franquismo, se trata «después de cuarenta años de vivir una historia mutilada, silenciada, falsificada, de recuperar la voz de los vencidos y mirar en aquellos años lo que nunca salió a la luz pública»

Investigación

El proceso de modernización que ha vivido el país y, con él, la cultura, ha «primado la importación de modelos extranjeros sobre la propia investigación». Modelos extranjeros que, en ocasiones, se han adoptado de manera creativa, pero «las artes que no investigan se convierten en productoras de objetos de museo y, ahí, entra el mercado. Los momentos vivos de un arte son aquellos en los que los creadores se han planteado problemas (técnicos, éticos o estéticos) relacionados con la forma. Paradójicamente en democracia «pareció que ya no había que preguntarse por el cómo ni por el porqué». Es necesario incrementar la investigación para que el espectador «al convertirse en un descifrador se active, dude». Y al hacerlo, el arte prolonga su vida.

Salas pequeñas

Fiel a su idea del teatro alejado de los mega espectáculos, Sinistera piensa que la cuantiosa inversión del Estado ha estado destinada prioritariamente a lo que él denomina «las grandes superficies». Pone como ejemplo el Teatro Nacional de Cataluña, del que «nos escandalizaríamos si fueran claras y públicas sus cuentas». Cuando este teatro era sólo un proyecto, él abogaba por destinar el dinero a la construcción o habilitación de diez salas pequeñas distribuidas por la ciudad de Barcelona. Sigue pensando que esa decisión habría sido mejor: «invertir en espacios bien dotados pero de menor costo, espacios que permitan la aparición de la teatralidad emergente». Esta tendencia hacía los grandes proyectos que aún predomina en las comunidades autónomas y en el Estado «habría que invertirla democráticamente».

Multiculturalismo

La exaltación de los localismos identitarios le parece una de las desviaciones del Estado de las Autonomías. Desviación que se ha prolongado en muchas políticas teatrales enfrentándose «a una concepción ya inevitable: la del multiculturalismo». El teatro deber dar voz a los nuevos sujetos históricos. Un fenómeno que «está produciendo un desgarramiento en la sociedad occidental, pero sobre el que la cultura no ha hecho casi nada». No se trata, afirma, de integrar a las distintas etnias, sino de «permitir que se exprese su identidad, que ya no es pura». «El mundo será mestizo o no será», concluyó, con su personal versión del tópico malrauxiano.