

EL TEATRO ESPAÑOL DE LOS 90. ALGUNAS CLAVES PARA SU COMPRENSIÓN

M^ª FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS
CSIC. Madrid

A punto de finalizar la década de los noventa, el debate sobre la crisis y renovación del teatro español sigue abierto. Profesionales e historiadores continúan discutiendo en torno a la vigencia de un arte que, promovido por una minoría ilustrada, consigue todavía atraer en determinadas ocasiones a numerosos espectadores. El reciente éxito comercial y crítico de algunos espectáculos avala estas afirmaciones.

El objeto de esta exposición será plantear la riqueza de una dramaturgia que, cuando se dan unas condiciones idóneas, logra suscitar la aceptación de un público mayoritario y el elogio unánime de la crítica. La coincidencia de ambos factores convierten a una creación escénica en obra susceptible de ser incluida en el canon¹ dramático. Intentaré demostrar cómo la confluencia de un imaginativo trabajo de dirección y de creación dramática puede alzarse con la clave del éxito, lo que me llevará a solicitar una mayor colaboración entre dos de los grandes artífices del espectáculo: el autor y el director. Abordaré también la importancia del paulatino

¹ Sobre el concepto de éxito comercial y crítico y su utilización como criterio para el establecimiento de un canon de obras dramáticas, puede consultarse Dru Dougherty y M^ª Francisca Vilches. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos. 1990; M^ª Francisca Vilches y Dru Dougherty. « Panorámica de la escena madrileña entre 1900 y 1936: Apuntes para una historia del teatro representado ». *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature*. 1992. 17. 1-3. pp. 75-86 y *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos. 1997. En relación con el concepto de canon existe una amplia bibliografía en Luis González-del-Valle. *El Canon. Reflexiones sobre la recepción literaria-teatral (Pérez de Ayala ante Benavente)*. Madrid: Huerga y Fierro. 1993.

proceso de descentralización política en la potenciación a escala nacional de determinados textos y figuras. Procuraré, en definitiva, mostrar la vitalidad de la escena española contemporánea, bastante evidente para todos los que tenemos la oportunidad de seguirla día a día, y de apreciar la calidad de sus numerosos espectáculos¹.

ALGUNOS EXPONENTES

No voy a enumerar aquí todos los espectáculos en los que han coincidido la aceptación del público y de la crítica, pero sí me gustaría hablar de varios montajes basados en textos de autores españoles de diferentes épocas que se han llevado a escena en el último lustro².

He seleccionado un exponente del teatro clásico, los *Entremeses*, de Miguel de Cervantes, presentados por José Luis Gómez y Rosario Ruiz en el recientemente inaugurado Teatro de la Abadía, de Madrid [1996]; dos textos de la vanguardia histórica española, *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, de Valle-Inclán, otra puesta en escena de José Luis Gómez [1995], y *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca, una producción de la compañía « Teatro de la Danza », dirigida por Luis

¹ El seguimiento del teatro español contemporáneo no debe realizarse exclusivamente sobre la lectura de los textos. Desgraciadamente son pocas las historias dedicadas a analizar el teatro español representado del siglo XX. Citemos entre las más importantes las de Ricard Salvat. *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos. 1983; Paloma Cuesta. *Comunicación dramática y público: El teatro en España (1960-1969)*. Madrid: Universidad Complutense. 1988; Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches. op. cit., 1990; César Oliva y Francisco Torres Monreal. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra. 1990; Andrés Amorós. *Luces de candilejas*. Madrid: Espasa Calpe. 1991; César Oliva. « Cuarenta años de estrenos españoles », en AA.VV.. *Teatro Español Contemporáneo. Antología*. México: Centro de Documentación Teatral. 1991. pp. 11-54 y « El nuevo teatro español. Entre el escenario y el libro », en Darío Villanueva. « Los nuevos nombres: 1975-1990 », en Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española*. IX. Barcelona: Crítica. 1992. pp. 432-458; Serge Salaün. *El cuplé*. Madrid: Espasa Calpe. 1992; Manuel Aznar (ed.) de *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona: Associació d'Idées/ Cía. Investigadora de Teatro Español Contemporáneo. 1996; María José Ragué-Arias. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel. 1996, y M^a Francisca Vilches y Dru Dougherty, op. cit., 1997.

² Deseo aclarar que en este trabajo no consideraré las creaciones de autores tan importantes para la historia del teatro español contemporáneo como Fernando Arrabal, Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala y Alfonso Sastre. Pese a la calidad textual de algunas de sus creaciones estrenadas durante estos años e, incluso, el éxito comercial alcanzado por ellas, la crítica especializada no se ha mostrado muy elogiosa con su puesta en escena.

Olmos [1995]; un texto de la llamada Generación Simbolista¹, *Aquelarre y noche roja de Nosferatu*, de Francisco Nieva, producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas dirigida por Guillermo Heras [1992]; dos textos de autores pertenecientes a la Generación del Teatro Independiente², *La sombra del Tenorio*, de José Luis Alonso de Santos [1994], y *El Nacional*, de Albert Boadella, una producción de « Els Joglars » [1993], y una creación colectiva de la compañía « T de Teatre », *Homes*, basada en textos de Francesc Pereira, Benet i Jornet y Sergi Belbel [1994]³. He de señalar que las generaciones más jóvenes, aquéllas que rondan ahora la veintena y la treintena, no han conseguido todavía hacerse con el interés de un público mayoritario.

SOCIEDAD/DIRECCIÓN/DESCENTRALIZACIÓN

Si realizamos un análisis de todos estos espectáculos podemos apreciar unas claves comunes entre ellos. En primer lugar, utilizan como soporte textual obras que intentan reflejar desde una perspectiva crítica las costumbres de la sociedad de su época y poner de manifiesto la necesidad de transformarla. En segundo lugar, son montajes dirigidos por imaginativos directores de escena que procuran transmitir a públicos mayoritarios — el gran reto de todo creador — estas actitudes críticas, llegando, incluso, en el caso de los textos clásicos a buscar la contemporaneización de éstos. En tercer lugar, son producciones en las que sus artífices han sabido sacar partido de los textos gracias a los recursos proporcionados por la puesta en escena, deudores, por otra parte, de la estética de los grupos independientes de los años sesenta y setenta:

¹ A partir de 1990 ha habido una destacada recuperación de algunos textos escritos por autores pertenecientes a este grupo generacional. Abordo este tema en mi ensayo « La Generación Simbolista en el Teatro Español Contemporáneo », presentado en septiembre pasado en el congreso « Entre actos: Diálogos sobre Teatro Español entre siglos », organizado en la Penn State University por Martha Halsey y Phyllis Zatlin, cuya publicación se realizará en el próximo año 1998.

² En la actualidad estoy trabajando sobre este grupo generacional que inició su andadura teatral en el circuito de los grupos independientes y que ha accedido a los teatros estables, principalmente del sector público, a partir de la década de los ochenta. Entre sus componentes más destacados se hallan Alonso de Santos, Benet i Jornet, Ferrnín Cabal, Rudolf Sirera, Sanchis Sinisterra y Alfonso Vallejo.

³ Sergi Belbel se ha constituido en uno de los valores más interesantes de la escena española. Uno de su últimos estrenos, *Després de la pluja — Después de la lluvia —*, trata un tema de gran actualidad: la denuncia de las restricciones de las libertades individuales en la sociedad actual a partir del reflejo de la vida de un grupo de empleados de una financiera que se reúnen en una azotea para poder satisfacer su deseo de fumar. He de señalar que, en contra de las opiniones más extendidas, los autores noveles han conocido en estos años una especial atención por parte de los gestores del sector público.

escenarios vacíos con escasos elementos polivalentes que facilitan sus desplazamientos geográficos, utilización de los efectos luminotécnicos y musicales para sugerir situaciones, estados anímicos y coordinadas espacio-temporales, incentivación plástica a través de figurines y máscaras coloristas, inserción de formaciones coreográficas de grupos, potenciación del trabajo tonal y gestual de los actores, inspiración en elementos del teatro popular, etc.¹ Además se detecta una presencia muy significativa de creaciones cuyo origen se sitúa en la Comunidad Autónoma de Cataluña, donde existe una destacada protección a la creación teatral autóctona.

En efecto, si se analizan los textos « clásicos » de Cervantes, Valle-Inclán y García Lorca, puede apreciarse en ellos una voluntad crítica sobre los modos de comportamiento de la condición humana en sus épocas respectivas. En todos ellos, los directores han jugado con el deseo de acentuar esta crítica y buscar sus conexiones con las lacras de la sociedad del momento.

Así, en los *Entremeses*, de Cervantes, José Luis Gómez y Rosario Ruiz seleccionaron aquéllos que podían mostrar posibles concomitancias con la sociedad actual: *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso* y *El retablo de las maravillas*. Son entremeses en los que Cervantes realiza una acerada sátira de algunos de los vicios de la condición humana: el engaño, la lujuria, la necesidad, la ambición desmedida. Comprendiendo la universalidad de su propuesta y la actualidad del mensaje cervantino, de una gran tolerancia, Gómez y Ruiz plantearon un espectáculo rebosante de teatralidad, basado en un alarde gestual y prosódico de los actores. José Hernández creó un espacio escénico abierto y casi desnudo donde los actores realizaban los bellos desplazamientos coreográficos ideados por M^a del Mar Navarro. Los espectadores nos quedamos sorprendidos ante la policromía de los figurines diseñados por M^a Luisa Engel, los efectos de luces de Juan Gómez Cornejo y la belleza de la partitura de Luis Delgado, inspirada en la música popular de la época. Como señaló Jaime Siles en *Blanco y Negro*: « El éxito de la dirección de José Luis Gómez reside precisamente en esto: en la exacta comprensión del tipo de texto y espectáculo, y en el respeto a la condición abierta que el género supone y en representarlo en una forma en que la acción es la que lo hace ser »².

¹ Esta es una característica destacada de la escena contemporánea actual. Véase al respecto mi artículo « Perspectivas del teatro español para el año 2001: Un enfoque sociológico ». *Siglo XX/20Th Century*. 1994. 12. 1-2. pp. 251-264.

² Jaime Siles. « Teatro: *Entremeses* ». *Blanco y Negro*. 7 abril 1996.

El teatro español de los 90. Algunas claves para su comprensión

En la presentación del *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, que agrupaba cuatro piezas de Valle-Inclán — los autos para siluetas, *Ligazón* y *Sacrilegio*, y los melodramas para marionetas, *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista* —, José Luis Gómez buscó transmitir la validez contemporánea del mensaje valle-inclaniano, una denuncia de la incapacidad del ser humano para refrenar su afán de poder, riqueza y lujuria, a través de un renovador montaje basado en varios elementos: la capacidad gestual y prosódica de los actores para ofrecer una perfecta caracterización de tipos; el lirismo introducido por las canciones, coros y bailes, de inspiración popular; el impacto visual obtenido por las tonalidades de los figurines y máscaras de José Hernández, y un diseño escenográfico de Curt Allen Wilmer que jugaba con un espacio escénico abierto, unos sugerentes efectos luminotécnicos y algunos objetos polivalentes de carácter simbólico, adecuados perfectamente a la vertiginosidad de las estructuras cinematográficas del teatro creado por el autor gallego.

También Luis Olmos, director de la compañía « Teatro de la Danza », logró acercar al espectador contemporáneo la ingenuidad y la moraleja del texto lorquiano en su recreación de *La zapatera prodigiosa*, una sátira contra la maledicencia y la intromisión de lo público en la vida privada. Empezó para ello una puesta en escena de recuperación histórica del estreno de 1930 gracias a la escenografía de Gabriel Carrascal y los figurines de M^a Luisa Engel, que se inspiraban en la concepción escénica y los trajes diseñados por el propio Federico, realizados por Salvador Bartolozzi¹. Buscó su actualización en el planteamiento de un montaje coreográfico y musical de inspiración popular que suscitó el beneplácito del público y de la crítica.

En *Aquelarre y noche roja de Nosferatu*, de Francisco Nieva, Guillermo Heras brindó una idónea representación de la propuesta textual del autor manchego, en la que pretende, desde una óptica paródica, una recreación de la figura del conocido vampiro como exponente de la degradación de un mundo finisecular dominado por la concupiscencia y el desenfreno. Heras logró transmitir la riqueza simbólica, las reminiscencias literarias y los « guiños » cinematográficos del texto a través de una sugerente concepción del espacio escénico, donde las proyecciones fílmicas de F. W. Murnau o Fritz Lang, las ilustraciones musicales de Manuel

¹ Véanse más detalles sobre los mismos en M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty. *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca [1920-1945]*. Madrid: Tabapress/Fundación Federico García Lorca. 1992.

Balboa, los cambios de luces ideados por Miguel Ángel Camacho y los coloristas figurines diseñados por Rosa García, contribuían a conseguir el lúgubre ambiente libertario deseado.

La escena española contemporánea no ha vuelto sus ojos exclusivamente a temas universales ofrecidos por los textos clásicos o de un pasado inmediato. En estos últimos años los autores teatrales han expuesto en sus obras problemas de la sociedad del momento y de su propio devenir como protagonistas. Temas como la reflexión metateatral, la guerra de los sexos o, incluso, como señalaba anteriormente algo tan actual como las consecuencias de la paulatina aplicación de la normativa sobre la restricción del uso del tabaco en espacios públicos, han sido llevados a escena con la aprobación del público y de la crítica.

La conciencia de crisis teatral experimentada por una determinada generación de autores ha tenido importantes repercusiones en el teatro actual. En *La sombra del Tenorio*, José Luis Alonso de Santos realizó una profunda reflexión metateatral y un acerado acercamiento a la naturaleza humana al llevar a escena a un viejo cómico secundario, que, a punto de morir en un hospital, recuerda su sueño de encarnar al Tenorio y expone las numerosas dificultades y satisfacciones generadas por el mundo de la farándula. Teniendo en cuenta la dificultad de mantener dos horas la atención del público centrada en un único personaje, Alonso de Santos escogió como director e intérprete a Rafael Álvarez « El Brujo », quien protagonizó un arriesgado ejercicio de actuación basado en las gradaciones tonales y en su capacidad gestual sobre un escenario casi desnudo, ocupado sólo por una cama y un tocador, que permitía, por otra parte, un fácil desmantelamiento para montarlo en diversas localidades, incluso en salas de reducidas proporciones.

Albert Boadella, autor y director procedente a su vez de los grupos independientes que trabajaron en los años sesenta y setenta, ofreció en *El Nacional* una reflexión metateatral sobre la decadencia de este género, símbolo también de cierta degradación de la sociedad contemporánea. El escenario se vio invadido por los diálogos y los cantos de unos músicos y cantantes fracasados que viven sus frustraciones en el marco de un antiguo teatro de ópera a punto de ser demolido. Boadella intentó expresar la permanente contradicción entre la grandeza del género y sus carencias en una inteligente puesta en escena, donde jugaba con los contrastes producidos entre el deterioro de los personajes, ataviados con unos figurines que simulaban andrajos y uniformes de empleados de la sala

— un acomodador, una asistente, varios operarios... — y la belleza de sus aportaciones operísticas. El diseño escenográfico de carácter arquitectónico de Xavier y Jordi Bulbena afianzaba esta dicotomía al reproducir el escenario de un teatro cuya suntuosidad desentonaba con la apariencia destartalada de los muebles y objetos que lo cubrían. Producción de « Els Joglars », alcanzó el máximo galardón en el Festival Internacional de Edimburgo de ese año, convirtiéndose así en el primer espectáculo español premiado en este importante certamen.

La guerra entre los sexos, tema clave en la sociedad actual tanto por los numerosos ensayos críticos que ha generado como por la frecuencia de su aparición en conversaciones cotidianas, fue reflejada en *¡Homes!*, una aplaudida creación del grupo « T de Teatre » sobre textos de Francesc Pereira, Josep M. Benet i Jornet, Sergi Belbel y Ferrán Verdés¹. Una vez más, uno de los autores se convirtió en director del montaje. Me refiero a Sergi Belbel, que consiguió transmitir gracias a su original tratamiento escénico una divertida sátira de las relaciones entre los sexos y la actitud masculina frente a la mujer. Para ello recurrió a la acentuación de los contrastes y otorgó el protagonismo a un conjunto de actrices que asumían irónicamente una gran variedad de personajes masculinos — don Juan Tenorio², entre ellos —, en una estructura abierta, basada en juegos coreográficos y tonales de grupos. Para lograr atraer la atención del gran público y facilitar su movilidad, ideó un espacio desnudo ocupado sólo por sillas, que posibilitaban los rápidos desplazamientos espacio-temporales de las actrices y su conexión con el público.

¿Qué conclusiones podemos sacar de este repaso?

Creo que, sin duda, el éxito de estas creaciones se debe a que son espectáculos muy modernos y renovadores que responden plenamente a las grandes tendencias que definen el teatro contemporáneo español actual, a saber:

1.- La atención a las producciones de los escritores dramáticos españoles, una de las grandes reivindicaciones de los profesionales del teatro.

¹ Algunos críticos apuntaban que detrás de este seudónimo se escondía una estrecha colaboración entre los dos últimos autores. Deseo mencionar que en su publicación en castellano se da como creación colectiva.

² Sobre este personaje, véase el volumen editado por Carlos Serrano. *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales de Don Juan Tenorio*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. 1996.

2.- La capacidad de los espectáculos para reflejar los cambios sociopolíticos de la sociedad actual, bien buscando ejemplos en la dramaturgia clásica, bien en los textos más contemporáneos.

3.- La búsqueda del apoyo mayoritario del público. Recordemos que la elección de determinadas opciones estéticas por su posible aceptación entre el gran público — los llamados « índices de taquilla » — ha sido motivo de frecuentes debates en los últimos años.

4.- El destacado protagonismo del director de escena. Se percibe, incluso, la conversión de los autores en directores de sus propios espectáculos para poder sobrevivir mejor. Recientemente en un seminario celebrado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, titulado Conversaciones con el Autor Teatral de Hoy, I — llevado a cabo entre el 12 de marzo y el 16 de mayo de 1997 —, José Luis Alonso de Santos, en diálogo con Andrés Amorós, basó su intervención en la importante influencia en la resolución final de sus obras de las sugerencias de los directores con los que había trabajado.

5.- La utilización de estéticas procedentes de la formación de sus autores y directores en grupos independientes de los años sesenta y setenta.

6.- La evidencia de la total implantación del modelo autonómico. Recuérdesse que desde el inicio de la transición política la consecución de un proceso descentralizador ha sido una de las líneas maestras de la política cultural española. Los espectáculos de « Els Joglars » y « T de Teatre » muestran el total afianzamiento de la escena catalana.

7.- La responsabilidad del Estado para albergar y potenciar la iniciativas más renovadoras. Todos estos espectáculos han recibido ayudas directas o indirectas del sector público. Incluso, en algún caso, se ha tratado de una producción de un centro dependiente de la Administración Central, aunque lo mayoritario ha sido el empleo de la fórmula de concertación — « Teatro de la Abadía » y « Teatro de la Danza », por ejemplo —.

NOTAS

Deseo expresar mi agradecimiento a José Ibáñez por su colaboración en tareas de ayudante de investigación.