

Temas de hoy: Teatro y Sociedad en España

UNAS PALABRAS DE G. LORCA

Afirmar que el teatro español está en crisis no es un modo original de entrar en materia pero, al menos, es un modo. No original, decimos, porque esta afirmación, en forma de lamento, se ha convertido en un obligado eje de referencia para todas las meditaciones, más o menos volanderas, que pretenden definir la situación del arte escénico en nuestro país. La voz del pueblo no es siempre la voz de Dios, la voz de la verdad. Pero acontece que el oscuro instinto colectivo si en algo no yerra es, precisamente, en el venteo de las crisis,

Vengamos, sin embargo, a precisar con términos unívocos qué podemos entender por crisis. El buen sentido, decantado secularmente en el Diccionario, nos conduce a una de estas dos posibilidades: hemos de entender por crisis un cambio notable en un proceso; o bien, el momento decisivo o difícil en que se halla un negocio grave. Ignoro si alguien, al hablar con buena fe de la crisis de nuestro teatro, ha pretendido que éste se encuentra en trance de cambio. Pienso más bien que por crisis se entiende casi unánimemente que la escena española vive en trance de muerte. El problema es ahora decidir si esto nos importa o no, si los españoles hemos de asistir impávidos al naufragio de este arte secular o si hemos de exigir una terapéutica de urgencia.

No planteo el problema de este modo para obtener una fácil adhesión sentimental al segundo término del dilema. Si para meditar acerca de la necesidad imprescindible de salvar el teatro sólo fuera posible esgrimir como razón la de que entristece ver cómo periclita un arte que ha dado al mundo los nombres gloriosos de Lope y Calderón, no valdría la pena solicitar la atención de nadie. Y no por creer que este sea argumente insignificante, sino por suponerlo ineficaz. Si en el cuadro de funciones que definen —o deben definir— nuestra sociedad, el teatro hubiera llegado a resultar superfluo o in-

necesario, una mínima adecuación a la realidad nos reduciría al silencio. La añoranza nada resuelve, y en ocasiones, en materia de arte sobre todo, suele ser altamente perjudicial, porque constituye un grave entorpecimiento para esa marcha, siempre avante, que es la vida del Arte.

El dilema —impasibilidad ante la consunción de nuestra escena o activa decisión de defenderla— quizá exija unos instantes de reflexión previos a la decisión. Y constituyen un excelente apoyo para iniciarla estas palabras pronunciadas por Federico García Lorca, en 1935, desde el escenario del Teatro Español, de Madrid:

“Yo no hablo esta noche —dijo— como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo, del rico panorama de la vida del hombre, sino como *ardiente apasionado del teatro de acción social*. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo, y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera... Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama matar el tiempo.”

Los veinte años que han caído sobre estas palabras del poeta granadino no las han hecho amarillear. Por el contrario, están ahí, a la vez, como un clarinazo y un norte. Trátemos de oírlo y de verlo.

Esquemáticamente, el pensamiento de Lorca puede contraerse a estos tres puntos:

1.º El teatro integra esencialmente la vida cultural de un país, hasta el punto de poderse medir la grandeza de uno por la del otro.

2.º Una consciente política cultural obliga a vigilar delicadamente la salud del arte dramático. Y

3.º El teatro ha de encarnar de algún modo el alma del pueblo en que nace y que le da vida.

Estos tres puntos, sobre todo los dos últimos, pueden servirnos de bastidor para tejer nuestro comentario. Si concedo menos importancia al primero, es sólo porque lo que en él se afirma no posee la fuerza de la evidencia. Es cierto que el apogeo del arte teatral ha subrayado en muchas ocasiones la plenitud de determinadas culturas: Atenas, la España áurea, la Inglaterra isabelina, la Francia de Versalles... Y que en la decadencia, teatro y cultura, se han unido también abundantes veces. Pero también es cierto que pueden darse ápices cultura-

les sin un teatro del mismo nivel. Pensemos, por ejemplo, en la Italia del Renacimiento o en la Alemania nazi.

Quedémonos en esto, es decir, en la pura superficie de los hechos, Quizá, interpretándolos en profundidad, halláramos razones más que perentorias para asentir al primero de los puntos formulados por Lorca, pero ello nos distraería demasiado y se nos antoja que en los dos restantes hemos de encontrar argumentos tan densos que no sintamos necesidad de este primero, cuya problemática verdad no se impone de golpe.

Examinemos el segundo, el que postula la conveniencia del teatro como una espina dorsal del espíritu de un país, como una armazón que vertebró en gran parte su vida moral.

TEATRO Y PÚBLICO

El teatro fué, desde su nacimiento, un incentivo para la congregación de masas y un medio de expresión popular. Esta palabra, *popular*, no tiene, aplicada a la aurora del arte dramático, la significación discriminatoria que hoy posee; popular era el teatro, porque era espectáculo para todo el pueblo, para los menestrales y para las clases privilegiadas, para el soldado y para el clérigo. Pero hubo un momento en que los distintos estamentos sociales comenzaron a diferenciarse según el piso que ocuparan sus miembros en el local de espectáculos, y la asistencia o no al recinto en que se celebraba la representación, cualificaba ya socialmente. Recordemos la ordenación de un corral en el siglo XVII: un amplísimo patio —lo que hoy llamamos el patio de butacas— ocupado por la muchedumbre indiscriminada; un pequeño anfiteatro, reservado para mujeres; y arriba, en lo más alto, invisible para el público, la *tertulia*, una localidad diminuta para personas de alto rango y de economía privilegiada, que no deseaba contactos con el “vulgo fiero”.

Comparemos esta ordenación con la de una sala de teatros a la italiana, una de esas salas de que se enorgullecen muchas ciudades españolas: el patio bajo, antes ocupado por la masa, acoge ahora en cómodas butacas a los espectadores de calidad, unas docenas de palcos se disponen para los asistentes de selección, y allá, en lo más alto, la “tertulia” ultraselecta de antaño, se ha convertido en el “gallinero”, desde el que unos cuantos pobres se apretujan y distienden su cuello para otear la escena.

Sin duda alguna, esta sustitución del corral por el patio de butacas y de la “tertulia” por el “gallinero”, constituye la más profunda revolución que ha experimentado arte alguno. Los pasos sucesivos que el teatro ha dado en la historia de Europa han sido: arte para todos —arte para la mayoría indiferenciada—, arte para la minoría privilegiada. Y el artista teatral, el autor y el actor, no han hecho otra cosa que servir humildemente, ancilarmente, este proceso.

Y he aquí las consecuencias sumariamente enunciadas: en los siglos XVIII y XIX, se produce la diferenciación entre un arte dramático para el pueblo y otro para la burguesía y las clases intelectuales; los sainetes por un lado y la tragedia a la francesa por otro; el drama romántico frente a la comedia moratiniana; el género chico de una parte y el drama echegarayesco de la otra; el teatro de Apolo, antítesis clara del Teatro Real.

En nuestro siglo, este estado de cosas ha experimentado aún más profundas alteraciones. Ha venido a introducirlas el triunfo de lo que Ortega ha llamado el hombre-masa, portador de especiales exigencias en orden a su diversión, que han acarreado el triunfo del cinematógrafo y de los deportes, como espectáculos multitudinarios. Detengámonos un punto a considerar esta situación.

La congregación, la agrupación en masa para participar de emociones colectivas, es inherente a la condición humana. Se trata, unas veces, de comunión espiritual en misterios religiosos; otras, de formación de bloques de conjunta acción política. Dos coordenadas, en suma, de las preocupaciones humanas: la ciudad de la vida y la ciudad de la muerte.

ESPECTACULOS POPULARES: EL CINE

Pero no se agotan aquí las exigencias de colectivización. Esta no es otra cosa que un mecanismo de compensación, es decir, de liberación. El hombre, al formar cadena con los demás hombres, lo hace a costa del sacrificio de su individualidad, a costa de la exaltación de todo aquello que lo diferencia de los demás; en suma, a expensas de la reducción de su espíritu a unos cuantos impulsos elementales. Dicho de otro modo, la "diversión" colectiva no es otra cosa que una degradación colectiva, un descenso en los estratos de la personalidad hasta encontrar un rudimentario plano en que todas las personas son iguales, indiferenciadas, no-personas, en definitiva. Un campo de fútbol en tarde de partido, constituye la más clara comprobación de cuanto decimos.

¿Y el cine? ¿Qué significado puede poseer este otro gran alcaloide de las multitudes de hoy? Su análisis resulta mucho más difícil y consumiría el espacio de que dispongo.

En general —y es ésta la más grave acusación que se puede lanzar contra él desde el arte—, el cine, con grados diversos de calidad, es cierto, se dirige a buscar con denuedo al hombre-masa para halagarle, ofreciéndole modelos de felicidad "standard", inasequibles, pero sugestivos. Paraísos artificiales, válidos igualmente para un "coolie" oriental que para un vaquero tejano; lo mismo para un prusiano que para un marismero andaluz. Salvo las excepciones de todos conocidas, el cine hoy vigente sitúa a los públicos de todo el mundo en niveles comunes. Y esto sólo es posible si se degradan las notas definidoras

de las diversas colectividades, si se desconocen éstas, si se horadan para llegar a estratos espirituales, que se identifican, casi con el mero impulso biológico. De ahí que el cine tenga que producirse mediante símbolos universalmente accesibles: bellezas arquetípicas, amores contrariados y victoriosos, perversidad vencida por el bien, persecuciones triunfales... Faltan casi siempre aquellas cuestiones que puedan rozar las heridas profundas de cualquier espectador, o, si aparecen, es desde un especial punto de vista, que admite consolador remedio. El triunfo del cine en nuestro siglo es el triunfo de unos medios de captación páfidamente engañosos. Todas las apetencias de la masa, aun las más deformes, le han sido servidas. Para su sensualidad, el "sex" de las estrellas, de los galanes y de sus mutuas efusiones eróticas; toda una biología, artificialmente dispuesta para encontrar cálidas adhesiones, a despecho de las notas de diversificación personal, de auto-represión de instintos, de control espiritual en suma. Y esta nivelación, a la vez degradante y halagadora, podemos ir hallándola en todos los temas que frecuentan las pantallas cinematográficas del mundo entero. La biografía de un hombre señoero, por ejemplo, cuya eminencia estriba en su profunda diferenciación, en no ser como los demás, se desvirtúa de ordinario para hacerlo inteligible a la masa; el cine lo entrega al público, sencillo, alicortado, vulgar, comprensible desde las más elementales categorías de la comprensión. ¡Qué grotesco ese Bonaparte, que hace pocos meses ha recorrido en triunfo los cines españoles! Si de lo biográfico pasamos a lo histórico, los modelos ofrecidos al espectador indiferenciado, al ordinario espectador de cine, sufren la misma reducción. Pienso ahora en aquella Roma del amanecer cristiano que ha sido pasto favorito de los productores cinematográficos de los últimos años. En el aspecto psicológico, el halago es especialmente visible. De ordinario, el personaje de películas se ofrece como un super-yo. El espectador no lo reconoce como semejante, como hermano, como compañero de embarque, sino como un modelo para la ensoñación. Hay aquí una clave fundamental para comprender la vigencia del cinematógrafo. El devoto asistente se descarga de su propia persona, de su fealdad, de su pobreza, de su debilidad, de su mezquindad, de su timidez, de su desgracia conyugal, para vivir de pronto en los mágicos personajes dibujados en la pantalla. Esta descarga obra los efectos de un narcótico, y sólo es posible si se produce desde el plano complejo, por individual, en que el espectador se encuentra, a otro más general y de más agradable acceso. Por la pantalla al público se escapa materialmente de su vida, y se instala en un mundo donde todo es más agradable, donde la esposa no acusa el paso de los años sino que conserva la fragancia de la mañana nupcial, donde no existen atosigadoras limitaciones económicas, donde la injusticia se sabe desenmascarada desde el principio, donde nos es dado poseer como íntimo lo inaccesible... Sí, es agradable el mundo del cine. Pero ¿ocurriría lo mismo si en lugar de

ser la pantalla ventana de evasión fuera espejo de reflexión?; ¿si en lugar de permitirnos un escape de nosotros mismos, nos pudiese ante los ojos nuestra alma, nuestra concreta situación, nuestros problemas?

CULTURA DE MASAS

Hemos tocado aquí la gran ausencia en todo lo que los sociólogos llaman, con vocablo alemán la *Kitsch*, o sea la cultura de masas. Ni el cine californiano, de las revistas de circulación multitudinaria, ni el teatro al uso, ni la televisión en los países que la poseen, aspiran a más que divertir. Van tras el hombre indiferenciado, sirviéndole lo que su espíritu sin exigencias demanda y sólo se le anticipan para adivinar sus gustos. Todo un aspecto importante del capitalismo moderno se apoya en la pobreza cultural de la masa, y extrae de ella fabulosas riquezas. La cultura, la *Kitsch* se convierte así en una explotación de la que los individuos aislados están inconscientes. Y lentamente —en nuestro país, con una celeridad aterradora— las masas se van haciendo homogéneas, lisas, infantiles, en la misma medida en que los niños adquieren una prematura madurez. Las fabulosas tiradas del *Reader - Digest* o de *Life*, las cadenas de colaboración de la prensa, la radio, los millares de cinematógrafos al servicio de la industria de Hollywood, garantizan el porvenir más oscuro para nuestro público si una vigorosa reacción no se produce, y si no se logra despertar en todos, universitarios y obreros, comerciantes y oficinistas, el ideal de una cultura dignificadora, de aquello que lo distingue como hombre entre todos los demás hombres. Se hace preciso infundir en él la conciencia de la explotación que lo degrada. Y esto hay que promoverlo desde todos los puntos en que pueda estribarse la reconquista, desde los organismos estatales y provinciales de cultura, desde la Universidad, desde la escuela, desde la Radio oficial, desde tantos y tantos lugares, hoy convertidos en cenáculos o, lo que es peor, en servidores directos de la *Kitsch*.

No hay más remedio que volver los ojos a una cultura dirigida, a una inteligente orientación de la masa, a un movimiento de disolución de la grey en sus individuos, en hombres y mujeres, en conciencias. La cultura que la dignidad humana exige es estrictamente diferencial, y se hace preciso respetar de modo radical el albedrío de cada individuo. Pero a la comunidad, en sus élites mejor dotadas, le corresponde velar por la elevación de los niveles culturales en que el individuo ha de realizar su elección. Pensar que el cine, el teatro, la radio o la prensa son sólo empresas comerciales es una nefasta idea que se hace preciso desenmascarar desde el instante mismo en que se piensa en la elevación espiritual del país.

EL TEATRO. CONTRA EL PÚBLICO

Pues bien, en esta campaña dignificadora de la cultura de nuestras masas es en lo que resulta necesario implicar el teatro. Estoy seguro de que esto no parecerá fácil a quienes consideren el estado actual del teatro en España, cuando apenas si llega a la docena el número de compañías dramáticas, y en donde a un ritmo vertiginoso las bocas de casi todos los viejos escenarios han sido amordazadas por blancas pantallas cinematográficas. Y no faltará la razón a quien desespere de que en un plazo próximo se produzca una reacción de signo positivo. Pero quizá una terapéutica curativa no pueda implantarse sin un diagnóstico previo, sin que antes no tomemos clara conciencia de por qué la masa ha vuelto la espalda al escenario. Y entonces se nos aparece clara la razón: el teatro en vez de lanzarse a la captura del hombre español se ha mostrado desdeñoso con él. Cuentan aquí una serie de factores muy importantes, desde los altísimos precios de los espectáculos dramáticos hasta la calidad de estos espectáculos. El teatro también ha vuelto la espalda al público. Se ha convertido en un lujo sólo accesible a las clases pudientes, las cuales, en la medida en que se han ido indiferenciando, lo han ido abandonando. Fuera de Madrid, los devotos del teatro constituyen una exigua minoría, que cultiva muchas veces su fidelidad desde una infecunda nostalgia. Se constituye así un movimiento de escape en espiral: el teatro se ofrece a estrictas minorías sociales; pero éstas tienden a su trasmutación en masa. Se prepara en suma un fastuoso dining-room a gentes que prefieren la mesa llana de un merendero.

Quizá haya quien califique de excesivo este desolado panorama. Y pensará con razón, que algún drama en nuestros días ha logrado congregarse multitudines insólitas, en cuanto a número, en la historia del teatro nacional. No es argumento éste para teñir de rosa aquel triste paisaje. Idénticas multitudines atraído, no hace muchos años, una "troupe" de negros, diestros en el arte de colar un balón por un aro de hierro, y de ello no se sigue que aquel juego fuera un espectáculo popular en España.

No. Un éxito parcial, memorable por su misma excepción, no puede hacernos pensar en que el colapso del teatro es transitorio y que bastaría para vencerlo una serie de obras tan afortunadas como aquella o aquellas. El hecho evidente es que no llega quizá a la docena el número de compañías dramáticas que recorren las larguísimas leguas de nuestro país. Y que hay millares de españoles, incluyendo a muchos jóvenes universitarios, que jamás han asistido a una representación teatral.

Otra nota de mayor entidad es necesario añadir para caracterizar eso que hemos llamado el desdén de la escena hacia el pueblo. Ya lo hemos anunciado: su naturaleza y calidad. Esta última ahuyenta a las élites intelectuales. Aquélla, a la masa. Cualquiera podrá señalarme al instante alguna excep-

ción. La proclamo gustoso desde ahora, y la dejo fuera de este reproche que me dispongo a formular, a saber, la pertinaz constancia de ambientes y problemas burgueses en nuestro teatro. Se trata de una herencia de su más inmediata historia, cuando el público asistente quería ver reflejados en el escenario su pequeño mundo, sus pequeños problemas conyugales, sus pequeños amores contrariados, sus pequeños y nada acongojantes baches económicos. Así continúa hoy, con las excepciones antes reconocidas, nuestro teatro. Con desesperante monotonía, el telón se alza una y otra vez para mostrarnos saloncitos elegantes, habitados por señores elegantes, con problemas propios de los señores elegantes de la víspera de nuestro momento histórico. ¿Qué puede decirle esto al hombre para el que todo aquello es una referencia, no una realidad que se produce en su vida? ¿Cómo lograrán distraerle estas cuitas que nunca ha sentido y que ni siquiera poseen la sugestión de la belleza? Diversión por diversión, el cinematógrafo no admite competencia. El teatro —aquel saloncito del teléfono blanco y aquel jardincito del fondo, aquel médico famoso, aquella dama del gran mundo— de nada le informa y por nada lo atrae. Porque su vida está acosada por una realidad bien diversa y sabe que ninguna de sus desdichas admite las providenciales compensaciones que siempre se dan en nuestros dramas.

Sí, el teatro español contemporáneo muere asfixiado por una formidable cobardía. Lo que brinda al espectador medio son flores mustias o heridas previamente restañadas. Rara vez la escena alberga personajes de nuestro hoy, y cuando esto acontece —pienso, por ejemplo, en *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo— se enciende la esperanza y el teatro contemporáneo parece nacer. No hay tragedia en la escena actual; los dramaturgos parecen temerla. Cuando el hecho dramático se produce es siempre para que compense otros males planteados y produzca un resultado confortador. Si un hijo muere, es para que los padres se reconcilien; si un banquero se arruina, es para que deponga su soberbia. Abundan aún las obras con problemas patéticos y no dramáticos, con acontecimientos que no pueden salir de la escena, que sólo afectan a los personajes de aquel tingladrillo teatral. Así, los conflictos policíacos más o menos enmascarados. No existe apenas tragedia, ese golpe brutal asestado a una o a unas criaturas, que destroza sus vidas, que arruina sus conciencias, porque sí, como en la realidad acontece, sin que nuestra pobre comprensión humana pueda hallar la razón de tanta crueldad.

En la comedia, la situación es igualmente penosa. Si se excluye algún nombre de cierta consideración, la comedia habitual en los escenarios de nuestro país está montada sobre un sencillo esquema sentimental, amoroso de ordinario, urdido mediante un diálogo de pretensión jocosa. Falta por lo general, el gran latido del teatro cómico: la sátira de las miserias humanas, de prototipos y situaciones. La comedia es un

género esencialmente ligado al tiempo en que nace. Pensemos en Molière, perpetuamente en litigio con personas o instituciones fustigadas por él; en Goldoni, satirizador de una aristocracia caduca; en Moratín, destructor de los pseudoescritores dieciochescos, en don Ramón de la Cruz, látigo levantado contra las modas ultramontanas... Hagamos retroceder nuestra memoria treinta años, y hallaremos en nuestra Patria nombres de mayor o menor calidad, pero empeñados en poner un comentario al tiempo que les tocó vivir y a las pasiones que les tocó conocer. Todo hoy es pálido y desustanciado, anécdota trivial sin acoso a nuestro tiempo. A lo sumo un chiste, una alusión a cualquier circunstancia efímera, siempre, claro es, con una circunspección que no admita sospecha. Se me dirá que no toda la culpa es imputable al dramaturgo o al comediógrafo. Pero las condiciones en que éstos trabajan son muy semejantes a las del novelista y hoy la novela española se halla, en algunos casos eminentes, a la altura de su tiempo. Si las miras, en el teatro, se ponen demasiado bajas; desde la intención misma del autor, mal se puede alienar la responsabilidad.

Ni la comedia ni el drama hoy vigentes poseen, pues, capacidad sugestiva. Se pretende distraer con algo que no logra atraer. De ningún modo el teatro actual puede ser ese instrumento que en otros países se está utilizando como antídoto contra el estupefaciente de la *Kitsch* y como tónico de la vida espiritual del pueblo. Veamos por qué y cómo es necesario encontrar fórmulas salvadoras para remontar la penosa indiferencia que hoy rodea al teatro. Y, ante todo, asomémonos al porqué.

Como hemos enunciado anteriormente, los espectáculos masivos y los restantes instrumentos de la cultura popular, descienden a niveles ínfimos para mostrarse atractivos. No hay ni un solo espectáculo de carácter estético, dignificador, más que los conciertos musicales, y éstos ni abundan ni penetran en estratos sociales que no estén previamente dispuestos por la afición. Las emisoras de radio, incluso las de carácter oficial, no fomentan los gustos musicales de sus oyentes, lanzadas todas a una intensa competencia de vulgaridad. Por eso los conciertos musicales son un arma, pero no de decisiva influencia, mientras no se logre crear en torno a ellos un clima suficiente de curiosidad.

EL TEATRO EN LA REGENERACION DE LA KITSCH

Excepto, pues, estas espaciadas convocatorias a la comunión estética, no hay espectáculos en nuestro país orientados a la liberación de los individuos, a su independización de las redes pegajosas de la *Kitsch*. Pensemos ahora en lo que sería un teatro bien estructurado, en sus aspectos económico y artístico, en el que la masa estuviera de algún modo implicada, tanto en lo uno como en lo otro. Un teatro accesible a amplias zonas sociales y con fuerza de atracción, en el que la problemática

fijara el interés del público, brindándole su imagen como un ejemplo fiel, e invitara al espectador a recorrer los caminos de su propia conciencia, de sus propios problemas, de sus creencias, de sus deberes. Y todo ello con la subyugadora fuerza del arte. García Lorca no se engañaba, probablemente, al profetizar que el teatro, en estas condiciones, podía "cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo". Y no sólo su sensibilidad, podríamos añadir, sino todos los resortes de su ciudadanía. Parece evidente, por eso, que el teatro ha de convertirse en un objeto de delicada atención por parte del Estado; en algo tan cuidado, tan vigilado —en el sentido de vela y no de custodia— como puedan serlo la escuela o la Universidad. Se hace preciso que desde todo lugar en que aliente el espíritu, se den los necesarios clarinazos para que despierte una clara conciencia del significado que puede alcanzar el teatro en la vertebración moral y política de la Patria. Se trata de defender el modo de ser del hombre español en esta realidad concreta que llamamos España, porque entre uno y otra se están interponiendo una tipología humana, unos modos de comportamiento y unos ideales de vida que son el producto de otra civilización y que constituyen una seria amenaza para el modo de ser nuestro. La *Kitsch* homogeneizadora impone desde California modos y modas, cuya calidad no es ocasión de discutir, sino de atacar, porque son artificiales, porque no han resultado de los supuestos históricos, morales, religiosos, económicos y culturales de nuestra realidad concreta. Desde las manifestaciones efusivas del amor, hasta el modo de celebrar las fiestas hogareñas; desde los módulos de vida que los distintos estamentos convierten en ideal, hasta la clase y naturaleza de los placeres, todo está siendo violentamente reemplazado, y la alienación de nuestra idiosincrasia va creciendo en la medida en que nuestro pueblo se va haciendo súbdito de la *Kitsch*.

Este último hecho no sorprende tanto como la impasibilidad con que las minorías directoras y responsables de la cultura asisten al fenómeno. ¿Ocurre igual en todos los pueblos europeos? En modo alguno, porque los más de éstos han organizado su propia defensa, precisamente desde el teatro.

Para ello, se percibe una tendencia general a no abandonar el arte escénico a un porvenir azaroso. Lo que podemos llamar la temporada teatral, no se confía a la oportunidad o a la conveniencia o a las posibilidades de unos empresarios, sino que se planea según los fines educativos y generadores que se le asignan, en todas sus dimensiones: locales, compañías, directores, obras y público. Porque a éste se le va a buscar adonde está, en las fábricas o en las oficinas, en las minas o en las Facultades, facilitándole el acceso de modo increíble, persuadidos como están los promotores teatrales, del sentido cultural y no mercantil de su empresa. La compañía dramática que rueda por el país en busca de ferias propicias, explotando los últimos éxitos de la capital, cumpliendo una finalidad profesional sin ulteriores designios, ha desaparecido casi de Europa, como está desapareciendo entre nosotros. Pero en Eu-

ropa. y no entre nosotros, se ha sustituido por compañías titulares de los diversos teatros de la capital y de las provincias, o por compañías regionales, cuyo regular desplazamiento se prevé anualmente. Han surgido así los llamados "pequeños teatros" de las ciudades italianas o los teatros regionales franceses.

EJEMPLO DE ALEMANIA

Para ver más de cerca el panorama podemos examinar unos datos estadísticos relativos a Alemania occidental. Funcionan allí, regularmente, en la actualidad, 105 teatros con compañía titular y 52 sin ella. Noventa y tres de estos teatros están protegidos por el Estado o por las Municipalidades. He aquí la cuantía de algunas de estas subvenciones, expresadas en nuestra moneda:

Munich	(800.000 habitantes).....	48.000.000	de	Ptas.	al	año
Frankfort	600.000	"	40.000.000	"	" " " "
Maguncia	100.000	"	10.000.000	"	" " " "
Baden-Baden	40.000	"		3.000.000	"	" " " "

Ignoro a cuánto ascienden las subvenciones que son concedidas a los dos teatros nacionales madrileños, pero mucho me temo que las cantidades sean astronómicamente inferiores. Y esto sólo en Madrid; las provincias —la ancha extensión del país— están absolutamente vírgenes de esta protección. Los festivales veraniegos rinden poco en este sentido; no discutamos su problemática accesibilidad para públicos irredentos; nos basta su brevedad para comprender cómo, a pesar de la buena intención que los promueve, están lejos de constituir ese esfuerzo regenerador que propugnamos. Y los premios nacionales de teatro, admirables por su generosa finalidad, son también de acción limitada y carecen de eficacia orientadora.

Un importante atractivo de este auge del arte escénico en Alemania lo constituye el servir de fuente de trabajo para 17.500 artistas, esto es, actores, músicos, escenógrafos y directores de escena. Pensemos en la espléndida levadura que en el seno de una nación representan 17.500 profesionales del arte teatral y lo que el hecho supone de incitación para la juventud. ¿Qué panorama se ofrece, por el contrario, ante un muchacho, ante una muchacha de nuestro país, que aspiren a orientar sus vidas hacia el arte dramático? La imposibilidad es manifiesta, por falta material de organismos eficientes en donde educar su afición y por la imposibilidad de procurarles digno lugar en donde ejercitarse. Ignoro si puede resultar una inversión más remuneradora para el porvenir espiritual del país la protección de que es objeto la industria cinematográfica, cuyos fines, groseramente mercantiles —abro siempre gustosas excepciones en estas categóricas generalizaciones— han sido denunciadas innumerables veces. Y resulta inútil insistir en lo que una tan abun-

dante demanda por parte de los escenarios, puede contribuir al renacimiento de nuestra anémica literatura teatral y a un mejor conocimiento de los hombres y problemas de otros pueblos, a través de sus obras más representativas. Toda la campaña europea de revitalización del teatro se ha puesto bajo la bandera de una palabra clave y hoy se habla unánimemente de *teatro popular*, indicando a la vez que el teatro había dejado de ser popular y que debe recuperar esta connotación, sin la cual el teatro no es teatro. La reconquista, pues, de amplios sectores de masa indiferenciada, es la meta fundamental de todos los esfuerzos. Tomemos nuevamente como plano de referencia lo que acontece en la zona oeste de Alemania. Hay allí unas organizaciones, denominadas *Volksbühnen*, que cuentan con varios cientos de millares de adheridos, obreros y estudiantes en su mayor parte. Estas organizaciones facilitan el acceso de sus adheridos a todos los espectáculos teatrales que se suceden en la localidad, mediante una cotización mensual escasísima. En una dirección convergente trabajan los poderosos sindicatos obreros, en cuyas finalidades entra, como es lógico, y en un puesto privilegiado, la elevación cultural de sus miembros. Son por eso muy cuantiosas las cantidades que dedican a sufragar las compañías, constituidas por productores, que actúan regularmente en los centros de trabajo, bajo la dirección de auténticos expertos en el arte teatral. Sus repertorios se componen de obras clásicas y modernas, incluyendo entre éstas últimas lo que se suele llamar "vanguardia". Además, y como plano de contraste, hacen que sus teatros representen anualmente las más importantes compañías profesionales del país. Pensemos, por un momento, en el ejemplo edificante de aquellos obreros, sustancialmente iguales a los nuestros, reunidos para el gran festejo que en la escena se desarrolla, inventado por Shakespeare y Calderón, por T. Wilder y B. Shaw, por Schiller y Goethe, por Betti y Giraudoux.

Como simple punto para la meditación y no para la crítica acerba, recordemos algunos títulos de obras que se han representado recientemente en Madrid, en un concurso entre agrupaciones teatrales obreras, organizado por la Obra Sindical de Educación y Descanso: *El conflicto de Mercedes*, *La caraba*, *María Fernanda*. *¿Quién me compra un lío?* *La millona...* Digamos, en justicia, que otras agrupaciones obreras han mostrado mucha mayor exigencia en la elección de las obras. Pero el punzante contraste entre unas y otras, entre las bien inclinadas y las que dieron vida a pobres y desustanciadas urdimbres, muestra bien a las claras la falta de un claro designio, de un fin decididamente educativo en los organizadores de este que podría haber sido benemérito concurso.

ARTE Y COMENTARIO DE NUESTRO TIEMPO

De dos tipos son, pues, los efectos saludables que pueden lograrse con la sistemática y permanente promoción de espec-

táculos teatrales en los medios de producción; por un lado, efectos para unos pocos, para los que, recién terminado su trabajo, van a ceñirse la corona de Lear o la espada de Ataide; por otro, efectos para los más, los generales y benefactores efectos que se producen cuando una mesa se halla devotamente congregada, en espera de que se alce el telón, para sumirse en un mundo potenciado por el arte.

Todo esto es factible, y hasta si se me apura, fácilmente hacedero. No es un sueño imaginar una noble competencia entre los distintos núcleos teatrales así surgidos, y a amplios sectores, hoy indiferenciados, de nuestra sociedad, más preocupados por obtener el permiso para representar determinadas obras, más interesados en lograr la colaboración de tal o cual director de escena prestigioso, en conseguir representaciones especiales de las compañías profesionales u oficiales, que en discutir las incidencias del deporte comercializado, del cine "standard" y de los concursos radiofónicos.

Pero no es sólo en los ámbitos obreros en donde se hace preciso captar una masa atenta al arte teatral, sino también en los estratos de más lucida cualificación económica o cultural. Propondré dentro de unos instantes un arbitrio, cuya sencilla ejecución pudiera, quizá, convertirlo en remedio. Pero antes se hace preciso que nos detengamos un momento a considerar aquel último punto de los tres formulados por García Lorca, cuyo comentario, como dijimos, iba a servirnos de soporte para este artículo. Recuérdese que lo formulábamos así: "El teatro ha de encarnar de algún modo el alma del pueblo en que nace y que le da vida". No quiere esto decir que el futuro teatro para todos, pueda prescindir del teatro antiguo, cuando éste ha dado albergue a constantes espirituales del hombre, bajo un poderoso manto de arte; ni tampoco podrá prescindir del teatro extranjero, clásico o moderno, siempre y cuando ejemplifique esas constantes u ofrezca muestras importantes de modos y problemas ajenos a nosotros, pero ilustrativos acerca de otras colectividades. Ni puede estar ausente el arte de vanguardia, esos conatos a los que el tiempo y sólo el tiempo concede la victoria o el fracaso, pero que constituyen una aventura importante de unos cuantos hombres, equivocados o no, para descubrir nuevos mundos de conquista.

Pero ni el teatro antiguo español, ni el extranjero, ni la vanguardia, pueden ser otra cosa que venas importantes por las que se nutra una parte del teatro popular. La más importante porción de este teatro ha de recibir la sangre autóctona y caliente que demandaba Lorca. Arte de hoy, escrito por dramaturgos y comediógrafos de hoy. ¿Podemos pensar que faltan éstos, si no hemos tenido ocasión de comprobarlo, y, sobre todo, si faltan los incentivos que puedan atraer a los jóvenes escritores a una lucha en la que la victoria es uno de los resultados posibles?

Un teatro de hoy, hemos dicho; precisémoslo: un teatro que, con medios exclusivamente artísticos, sirva de comentario a los

problemas que hoy nos asedian a los hombres de España. Un fecundo comentario que haría a todos mejores, que purgaría, en el sentido aristotélico de la palabra, porque el comentario, el diálogo, la problematización de los acontecimientos engendran comprensión mientras que el silencio anega. O bien —y esta es otra dirección abierta al teatro contemporáneo—, exposición de las grandes cuestiones humanas, desde nuestra concreta situación histórica. No sabemos a qué puede conducir el no llevar a la escena los problemas del adulterio, de la limitación de natalidad, del hostigamiento que produce la miseria, del descarnado escepticismo de buena parte de nuestra juventud, del utilitarismo a que se somete lo espiritual, de la inquietud religiosa, de las rápidas y no siempre lícitas alternativas de fortuna y otras cien cuestiones semejantes, si no es a un reconcentramiento insano de pasiones, abandonadas a sí mismas, sin la noble corrección que el arte puede ejercer sobre ellas. Y hemos de repetir aquí lo que antes decíamos: que los escritores no tienen derecho a alienar su responsabilidad si antes no orientan su esfuerzo en direcciones que la dramaturgia de nuestra Patria exige. ¡Este sí sería el teatro que atrajera y distrajera a la vez, que levantase el corazón de los espectadores a planos superiores por el mero hecho de devolvérselo reflejado en el espejo luminoso del escenario!

FINAL, A MODO DE UTOPIA

Y aquí tocamos la cuestión más dificultosa: el modo de acometer esta empresa salvadora del teatro, la manera de quitarle a ésta sus rasgos autópicos. Pero hay ya bases evidentes sobre las que resulta posible edificar. Están, por ejemplo, los sindicatos obreros y de estudiantes, con sus cuadros teatrales más o menos inorgánicos y sin trayectorias definidas. Bastaría una acertada política de orientación y la fijación de unas metas que dieran sentido a los esfuerzos, para que se convirtieran en fecundos instrumentos de acción. Hay también los teatros de cámara, esas pequeñas y quijotescas agrupaciones dramáticas, encargadas de aproximarnos los paisajes artísticos que no han entrado aún dentro de nuestro horizonte y que se hace preciso sacar de sus criptas, de sus paraísos cerrados para pocos, al patio de las fábricas y de las Universidades y a las plazas abiertas de las villas. Hay también los Teatros Nacionales, a los que el Estado debería liberar de toda obsesión económica, prodigándolos en todas las grandes ciudades españolas, desencadenando en favor de ellos una eficaz campaña de atracción. Y hay todavía un pequeño número de empresas teatrales privadas, a las que la administración pública podría liberar de sus pesadas cargas fiscales, considerándolas piezas de un mecanismo educativo superior.

Pero hay todavía un sencillo plan —sencillo si se aunan las voluntades—, más o menos inspirado en los otros países europeos y cuya realización entre nosotros sería fecundísima. No

es otro que el de la constitución de teatros locales patrocinados por las instituciones públicas de cada ciudad o provincia. Aquí se impondría una seria corrección del punto de vista hoy vigente en muchos municipios propietarios de una sala de espectáculos, a la que consideran sólo fuente de ingresos y no arma de acción cultural. Se hace imprescindible la sustitución de la subasta leonina por la explotación directa y encaminada a estrictos fines educativos. Pero, disponga o no la ciudad de un teatro propio, poco importa el caso, hay siempre salas privadas utilizables y hay paseos públicos y naves de fábricas y anchas eras y claustros escolares y atrios de iglesias, que son siempre propicio lugar para que luzcan las empresas generosas.

Esa compañía local, entregada a un director competente, formada por actores improvisados o profesionales, podría preparar anualmente tres o cuatro obras teatrales, que reunirían los caracteres arriba señalados. Y una vez que esas tres o cuatro estuvieran perfectamente "montadas", sin huellas de improvisación, sin rasgos de festival benéfico, podrían exhibirse ante el público de toda la provincia, cuya asistencia estaría prevista mediante abonos sumamente económicos y activamente distribuidos. Imaginemos así al teatro popular de Gijón, desempeñando una temporada de un par de semanas; y, a continuación, la breve temporada que allí desarrollara el teatro de Oviedo o el de Santander o el de León, mientras el gijonés recorría todas estas provincias... ¡Estos sí que serían unos hermosos y eficaces festivales, de varios meses de duración, y ésta sí que sería lícita y enaltecedora competencia entre vecinas ciudades!

Ignoro si me ciegan una profunda fe en el teatro y un molesto desasosiego ante la rápida inmersión de nuestra masa, del entrañable pueblo nuestro, en niveles culturales, tan superficiales quizá, como antaño, pero mil veces más falsos por exóticos. Si nos hemos atrevido a ocupar unas páginas de este Boletín razonando acerca de la necesidad de salvar nuestro teatro, no fué, como antes dijimos, movidos por la añoranza, sino por conceptuar que esa salvación va vinculada a la redención de tantos millones de compatriotas nuestros, hoy víctimas de la *Kitsch*, a los que muchos gozos que hacen fecunda y razonable nuestra existencia están negados, y porque es preciso alzarse del estado de colonia cultural a que estamos abocados si unos enérgicos, amorosos e inteligentes tironazos, no encaminan por sendas españolas la cultura de nuestro pueblo.

FERNANDO LAZARO