

SOBRE EL PAPEL DEL «AUTOR» EN EL TEATRO INDEPENDIENTE*

Miguel Bilbatúa

¿Qué interés presenta plantearse el papel del «autor» en el teatro independiente? ¿Por qué hacerlo? Saliéndonos de la rutina, el tema debiera parecernos insólito. ¿Acaso alguien ha planteado cuál es el papel del músico, o del escenógrafo, en el teatro independiente? ¿Por qué, entonces? ¿Por qué, específicamente, en el teatro independiente? No sirve la respuesta de que éste sea un Festival de Teatro Independiente. Volveremos sobre este punto. Fijémonos, ahora, en el primer aspecto de la cuestión. ¿Por qué hablar sobre el papel del «autor»?

En primer lugar, es preciso desterrar de la circulación el nombre de «autor» referido al dramaturgo en cuanto pieza del espectáculo teatral. Tal equivalencia supone, por parte del dramaturgo, una apropiación indebida. El dramaturgo se arroga la pretensión de ser el creador fundamental —el autor— del espectáculo. ¿Por qué? Por su real complejo de inferioridad y su pretendida superioridad.

Su complejo de inferioridad. El dramaturgo es, obviamente, un escritor. La palabra es el campo en el cual actúa, hasta convertirlo en significativo. Nada más, nada menos. La dramaturgia es un aspecto particular de la literatura. Parece ocioso decirlo. Pero no es así. El dramaturgo es el pariente pobre de los escritores. Por razones históricamente comprensibles, no considera que su finalidad se cumpla en el trabajo a través de la palabra. La palabra, para él, es sólo un medio para alcanzar, usurpándola, una significación posterior. El dramaturgo desprecia, paradójicamente, la palabra: el objeto sobre el cual trabaja. Para él, el texto dramático, el producto de su trabajo, carece, en tal estado, de sentido. En cuanto texto, para el dramaturgo, su obra no está cumplida.

La sublimación de este complejo de inferioridad origina su pretendida superioridad. El espectáculo teatral se convierte en la plasmación de la palabra. La puesta en escena al servicio del autor. Se llega a hablar de fidelidad a los clásicos (cuando los autores que hoy denominamos clásicos no eran respetados en su propia época), se inician discusiones acerca de la legitimidad o no de las adaptaciones (de

* Ponencia presentada en el Festival Cero de San Sebastián.
Publicada en «Primer Acto», n.º 121. Junio de 1970.

nuevo, el problema de la fidelidad), admitiéndose que es posible modificar el lenguaje —adaptarlo a los tiempos actuales—, pero negándose comúnmente cuanto supere un piadoso maquillaje.

Y, sin embargo, dentro de tal concepción debería encontrarse desterrada cualquier posibilidad de adaptación. Si lo importante es el texto, si la puesta en escena es únicamente el servir al texto, hacerlo llegar al espectador en condiciones óptimas, ¿cómo cambiar impunemente las palabras, la base del texto? El mito de la separación fondo-forma reaparece. Si la puesta en escena debía servir a la palabra; ahora, la palabra se convierte, a su vez, en servidora.

Negamos al escritor su propio trabajo: su trabajo sobre la palabra; el escritor reniega de su función. El vino viejo puede servirse en nuevos odres, como si en el trabajo del escritor el qué fuera separable del cómo.

Despreciando la capacidad significativa de la palabra; despreciando su autonomía; no aceptando que el texto es ya en cuanto texto una obra cumplida y que su finalidad se cumple con su publicación, es decir, con su capacidad física de comunicarse, en cuanto texto con el público, el dramaturgo degrada su función. Pero al necesitar del gesto para realzar la palabra, el dramaturgo —convertido en autor— empobrece no sólo su creación literaria, sino también el espectáculo teatral.

Porque hemos de tener presente la especificidad artística del espectáculo teatral en cuanto hecho artístico. Una especificidad que nace del elemento significativo que utiliza y que tal elemento no es la palabra. ¿En qué consiste el signo teatral? No se trata tanto de definirlo cuanto de mostrar su complejidad. El signo del espectáculo teatral no es, como el signo de la literatura, por ejemplo, un signo simple, sino un signo complejo. En él se integran el gesto, la palabra, el sonido —tanto en cuanto música como en cuanto modulación de la palabra—, el decorado (quizás conviniera mejor hablar de elementos físicos que encuadran la escena), e, incluso, el espacio arquitectónico escena-sala en cuanto condiciona a los restantes elementos.

Y este signo complejo es, en su globalidad, lo que el espectador recibe como significante. Porque el signo —tampoco el signo teatral— no es neutro; aparece ideológicamente cargado. Con una carga ideológica que no procede de la palabra, sino del conjunto.

Llegados a este punto parece conveniente abrir un paréntesis acerca de las responsabilidades de los críticos de teatro en esta confusión que pretendemos analizar. Y no nos referimos a los habituales gacetilleros de tanta prensa diaria, sino a quienes se plantean con cierto rigor su trabajo crítico. Su confusión entre literatura dramática y espectáculo teatral los lleva continuamente a juzgar la importancia de un estreno por el renombre culturalista del dramaturgo. ¿Cuántas veces no habremos leído: «por fin, Valle Inclán o Sartre, o Camus, o Sean O'Casey, o Brecht, en España»? Sin fijarse en el montaje, sin considerar que Brecht, pongamos por caso, puede aparecer en el escenario como un renovador, tanto estética como políticamente, o como el pretexto sobre el cual seguir ejerciendo pirotecnia

teatral. El crítico cubre entonces, porque el origen literario haya sido progresivo, una mercancía reaccionaria.

Porque el gesto no es ideológicamente neutro; más aún, puede modificar — incluso invertir— el significado de la palabra. Ya no se trata, entonces, de decir, sino de cómo decir. La puesta en escena no aparece ya como servicio de la palabra, sino como creación artística autónoma. Ya no servirá como juicio valorativo su mayor o menor fidelidad al autor, al dramaturgo, porque ella será el autor del trabajo artístico que aparece en el escenario.

Se nos presenta, por consiguiente, como necesaria una radical distinción entre literatura dramática y espectáculo teatral. Ambos independientes, aunque convergentes en algunos momentos —convergentes, en cuanto que la literatura dramática, el texto se integra, en algunas ocasiones, dentro del espectáculo teatral—, pero ambos autónomos en el alcanzar su finalidad expresiva y comunicativa. Pero ¿es posible en la práctica esta distinción que postulamos? Nos acercamos de este modo al segundo bloque de preguntas con que iniciábamos la ponencia: ¿Por qué referirnos al papel del autor en el teatro independiente? ¿Por qué específicamente en el teatro independiente? ¿Por qué esta distinción entre los llamados, para entendernos, «teatro comercial» y «teatro independiente»?

Refirámonos brevemente al teatro comercial. Es un tópico, y una realidad, decir que en España el teatro es privilegio de las capas altas de la burguesía. Sería más correcto decir que el teatro sólo puede ser consumido por las capas altas de la burguesía de Madrid y Barcelona —a las de las demás provincias, sólo queda el viaje a una de estas capitales, o la gira veraniega—. Y ello, por la propia estructura del teatro en cuanto producto económico. Producto caro, producido dentro de una economía liberal, objeto de lujo, únicamente rentable de un modo continuo donde existan amplias capas con poder adquisitivo suficiente, es decir, Madrid y Barcelona, en donde al mayor número de población fija se junta una amplia y continuada población flotante.

Pero esta estructura económica del teatro no sólo condiciona su localización geográfica, sino que incide, por un lado, en el tipo de obras que pueden representarse y, también, a la relación dramaturgo-espectáculo teatral. En cuanto se refiere al primer punto porque, lógicamente, el carácter de empresa privada exige al empresario montar obras que se acomoden a los gustos del público —y aquí no hablamos del público en general, sino del público concreto que tiene cada teatro—; por consiguiente, no es lógico apreciar diferencias de óptica entre el empresario que monte a Paso y el que monte a Genet: únicamente se dirigen a diferentes espectadores potenciales; por consiguiente, asimilación ideológica del teatro por la burguesía. En cuanto a la relación dramaturgo-espectáculo teatral, porque esta estructura económica exige al empresario el partir de una base fija, que le permita medir los riesgos de producción, y esta base fija no puede ser otra que el texto. De este modo, el texto —e indirectamente, el autor— se convierte en el elemento fundamental de un espectáculo degradado.

Ahora bien, siendo de carácter económico las bases en que se funda la relación

dramaturgo-espectáculo teatral —estando basadas en la estructura económica de la producción teatral— cualquier intento de modificarlas ha de incidir en este punto, con todo cuanto ello comporta, ya que no podemos considerar la producción teatral como algo aislado de la estructura económica y política en la que se inserta. Pretender superarla desde dentro del teatro es inútil: la solución no se encuentra allí.

Permítasenos un segundo paréntesis. ¿No se deberá a esta confusión entre literatura dramática y espectáculo teatral, a un negarse a considerar las específicas condiciones en que se produce el espectáculo teatral desde el punto de vista económico, el que ciertos críticos se hicieran durante años, y algunos siguen haciéndose, la pregunta: Por qué no estrenan nuestros autores de la llamada «generación realista»? ¿Acaso había un público —entre otras clases que se han anexionado al teatro— suficiente para gustar de los espectáculos que se crearan a partir de sus textos? Creemos un nuevo público, se decía. ¿Cómo? ¿A partir del propio teatro? ¿No sería, por el contrario, la propia dinámica histórica la que originaría el que nuevas capas y clases exigieran otro teatro?

Aquí aparece el posible papel del teatro independiente, no sólo en cuanto marginal a la estructura comercial del teatro, sino también en cuanto exigencia de un nuevo público, en cuanto expresión de los intereses y gustos de este nuevo público. Un teatro independiente que no se plantee como salto a la «profesionalidad» por caminos laterales, sino como investigación acerca de las necesidades que conlleva el crear un nuevo espectáculo teatral que exprese las exigencias y los gustos de la clase ascendente. Investigación que habrá de referirse, por consiguiente, tanto a nuevas fórmulas de comercialización del producto teatral como a sus elementos artísticos.

Por ello planteábamos cuál es el papel del dramaturgo en el teatro independiente. La posibilidad de una investigación sobre el signo teatral. Pero tengamos en cuenta que esta investigación no puede permanecer en los elementos formales —mejor dicho, todo signo es ideológico; pretender eliminar de un signo su carga ideológica es también una postura ideológica: sólo que reaccionaria— sino realizar una búsqueda de nuevas formas expresivas que representen las exigencias y gustos de que antes hablábamos.

No se trata, pues, de una negación de la palabra en el signo teatral; se trata de una integración de la palabra dentro del signo teatral: de su afirmación como uno de los elementos constitutivos del mismo.

M. B.