

La batalladora crítica de la Transición

[Enrique Llovet]



Foto: Manuel Martínez Muñoz. CDT.

Escena de *¿Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala. Dirección: Mario Camus. Teatro Reina Victoria, 1975.

La tan traída y llevada Transición política española hizo en nuestra crítica teatral dos impactos muy sonoros y visibles que alteraron seriamente su formalidad y en cierto sentido, rozan también el fondo de su trabajo: el cambio de horario de las representaciones que afectó a la composición del público estrenista y por tanto a la vieja alta tensión de las primeras noches de un texto y el destape femenino que favoreció un firme y utópico anhelo de libertad sexual. Lo que pasaba en la calle se reflejó en el teatro y lo que pasaba en los escenarios favoreció en la calle las crecientes ansias libertarias. Era lógico.

La crítica de la Transición ayudó a la audiencia española a aceptar con facilidad una actualización del lenguaje

Todo hecho teatral formula, de alguna manera, un dibujo, un retrato, por parcial que sea, de la sociedad en que se produce. Entre Lope de Vega o Calderón, el absolutismo político y la vida económica del siglo diecisiete español, debió existir cierta correlación indiscutible. Como debió existir igualmente, aunque en ámbito más limitado, entre los primeros escritores liberales y los primeros burgueses en nuestra modestísima Ilustración.

Así que llegó la Transición y toda la crítica estuvo de acuerdo en la necesidad de que nuestra vida teatral testimoniase la vida real española y celebrase en su evolución y cambio complicado su área de proyección mediante el ensanchamiento de sus problemas y la mejoría de sus formas expresivas. Con ello parecieron buscarle nuevos destinatarios, precisamente en aquellas partes del cuerpo social más necesitadas de iluminaciones y esclarecimientos, sin perder la vieja población adicta, es decir la burguesía, a la que esa nueva vida teatral también debía hacer reaccionar enérgicamente. El colectivo crítico debió temer, que salir de ahí era, con seguridad dirigirse solo a las exquisitas minorías y bajo una capa de maximalismo paternal caer en el viciado círculo de los lenguajes crípticos cuyas claves ignora la mayoría aunque su posesión produzca muy legítimo placer a la minoría crítica lógicamente mejor informada.

En cualquier caso lo más triste, lo más valorado, lo más visible de esa Transición fue la terrible y patética sorpresa de encontrarnos, a la muerte de Franco, con un vicio cultural muy valorado. No sé porque habíamos soñado con una rica y efervescente cosecha de inmediata floración. No fue así. Desapareció la censura y la crítica no percibió la llegada de un teatro redondo y superior.

Foto: Manuel Martínez Muñoz. CDT.



La carroza de plomo candente,
de Francisco Nieva.
Dirección: José Luis Alonso.
Teatro Figaro, 1976.

Nuestro público era el mismo, maltrecho, indiferente y descastado por los vicios culturales anteriores. Ese público perdió rápidamente la minoría cómplice y muy politizada que acostumbrado alentar las protestas crípticas pero que de pronto puede manifestarse en cualquier lugar y mucho más directamente. No fue eso solo.

Nuestra población teatral, casi toda integrada en la burguesía media, se encontró desorientada en su gusto, pasiva en su consumo, aburrida e incierta. La falta de interés y el miedo económico de los empresarios tradicionales, no pudieron enfrentarse con el nacimiento de una vigorosa y espectacular vida política, promotora por sí sola de un gran cupo de emociones y superior de tensión y de teatralidad superiores a las ofrecidas por los escenarios.

Y, sin embargo, la crítica perseveró. Autores, grupos y críticos sabían que sus fracasos habían llevado a una cierta corrección del inmovilismo tradicional. La crítica de la Transición ayudó a la audiencia española a aceptar con facilidad una actualización del lenguaje, específicamente en cuanto se refería al ensanchamiento del vocabulario; un retoque de los caracteres, que ya pudieron desplegar, casi con plenitud, toda una nueva dialéctica de los instintos; un ensanchamiento grande de los análisis de las afectividades; una mayor importancia teatral de los conflictos promovidos por la conciencia de la soledad humana, la problemática de la comunicación y el sentimiento de angustia; una denuncia de la injusticia social; un supuesto funeral de inestabilidad. Esa misma crítica admitió también la dramatización indiferente a la conceptualización clásica de los espacios y, sobre todo, de los tiempos; la supuesta irracionalidad de los comportamientos, las visiones automáticas, oníricas o sencillamente intuitivas, los comportamientos de explicación puramente existencial y, en general, todas las abstracciones que incluían elementos surreales. Este código, repescado por el surrealismo y retocado por los beneficios de la gran escritura teatral que fue de Synge a Beckett fue el niño mimado de la crítica de la Transición. Una crítica que trabajó preguntándose si debía primero ayudar a hacer una buena sociedad que le permitiese hacer gran teatro o debía ayudar al buen teatro para así crear, desde su oficio, una sociedad mejor. Y así sigue. ■