

MUERTE DEL N. G. T. U.

A partir de 1970 comenzó a germinar en el teatro independiente la idea de la profesionalización colectiva. El T. I. no tenía buena prensa entre los profesionales, excesivamente preocupados por el fantasma del intrusismo, incapaces —muchos de ellos— de comprender que el verdadero intrusismo, el realmente peligroso, procedía de otros horizontes. No obstante, el teatro profesional se benefició considerablemente del T. I. No sólo éste le preparó un público nuevo, sino que al despertar numerosas «vocaciones» y ponerlas a prueba, le suministró algunos de los que hoy se cuentan entre sus mejores elementos. Muchos actores del T. I., en efecto, convencidos de que el teatro era la principal razón de su vida, aspiraron a convertirlo en su principal actividad y se pasaron al profesionalismo.

En los años sesenta, sin embargo, este paso era siempre una aventura individual, y ello suponía, para

des de éxito. Y sin embargo, la experiencia ha fracasado. El NGTU ha muerto. ¿Por qué? ¿Consistió su error en apoyarse de forma exclusiva en el público de la Cataluña rural, en prescindir del público barcelonés? ¿Han sido las tensiones internas la causa de su disolución?

He aquí una conversación con Frederic Roda Fábregas, que acaso pueda aportar alguna luz sobre este paso a la profesionalización que otros grupos intentan realizar todavía. No es ya el problema del NGTU, sino, en última instancia, el de nuestro teatro independiente, el que aquí se debate.

—¿En qué consistía para vosotros la profesionalización?

—Profesionalizarse no significaba para nosotros dedicarnos exclusivamente al teatro. Pensábamos más bien que una total dedicación podía ser perjudicial, y que era mejor causa gran parte de nuestro tiempo a otras actividades que nos mantuvieron en estrecho contacto con la rea-

lona, en cambio, fuimos acogidos con reticencias. Se nos ha considerado poco «vanguardistas». Se decía que éramos un grupo que «hacía fiestas». Lo cierto es que hemos intentado realizar un trabajo riguroso. Por ejemplo, recurriamos intensamente a la expresión corporal (¿cómo hacer teatro, si no?), pero no nos dejábamos arrastrar por el mito que hoy se ha forjado en torno a ella. La utilizábamos y la criticábamos. Otro ejemplo. Nuestra escenografía era muy sencilla. Quisimos evitar la espectacularidad fácil y novedosa hoy en boga. Por otra parte, intentábamos elaborar un método de trabajo. El NGTU había partido del director-dictador y, con «Els pledejaires», habíamos alcanzado un método de creación colectiva que considerábamos interesante. Yo lo denominaba «federalismo creativo». Los actores que intervenían en cada escena hacían sus propuestas de montaje. La labor del director consistía únicamen-

DE LA UNIVERSIDAD A LOS PUEBLOS

En 1969 existía entre los estudiantes universitarios un notable interés por el teatro. Muchos colegios mayores organizaban cursillos y representaciones, que recibían una excelente acogida. Pero el NGTU no surgió hasta octubre de 1970, después de que fracasaran una serie de proyectos ambiciosos, apoyados por Ricard Salvat y basados en la creación, en la Facultad de Letras, de una especie de Instituto o Departamento de Dramáticas susceptible de llevar a cabo, en total ruptura con los TEU de la primera mitad de los sesenta, una reorganización de la actividad teatral universitaria. El doctor Estapé, entonces rector, pareció muy interesado en el proyecto, e incluso se publicaron esperanzadoras notas en la prensa. Sin embargo, como era de prever, no ocurrió nada. Convocamos de nuevo a la gente, y se propuso el montaje de unas obras cortas de Ruibal, que había de ser nuestra primera experiencia. Pero ya antes de finalizar el curso, cayó en nuestras manos «Dins un gruix de vellut», de Alexandre Ballester. En octubre visitamos de nuevo a Estapé con el propósito de obtener dinero para montarla, y desenpolvar, además, el viejo proyecto. Pero en el grupo, que se había ampliado hasta veinticinco personas, algunas de las cuales no eran universitarias, comenzó a discutirse la conveniencia de ligarse o no a la Universidad como institución, de buscar su protección. Acordamos entonces separarnos definitivamente de la institución, creando un grupo independiente universitario, ligado a la Universidad, por supuesto, pero también en estrecho contacto con los problemas ciudadanos. No hay duda que las circunstancias del momento contribuyeron considerablemente a la adopción de esta postura.

Rechazamos la protección oficial, académica, pero mantuvimos nuestro carácter universitario. Creíamos posible y conveniente una acción, desde la Universidad y para ella, sin el apoyo de la institución. Otros grupos universitarios y, naturalmente, la Federación de TU, pretendían que nos integrásemos en el TU. Otra de nuestras discusiones habituales giraba en torno a la convivencia de hacer teatro en unos momentos en que la atención ciudadana parecía volcada hacia problemas mucho más urgentes. La conclusión fue que era necesari-

rio no recluirse en los claustros, llegar a otros ambientes. Llevamos nuestro espectáculo a públicos trabajadores, pero la experiencia resultó poco satisfactoria, decepcionante incluso, porque no tuvimos la acogida que esperábamos.

La historia del NGTU es la historia de muchas deserciones, de tensiones constantes. En un extremo, los que querían convertirlo en una especie de tuna. En el otro, los que aspiraban a una acción maximalista, de planteamiento radical. Pero la mayor parte se aglutinó en torno al proyecto de montar una trilogía Ballester, completando «Dins un gruix de vellut» con «Un bagul groc per Nofre Taylor» y «A punt de pesta». Pretendíamos con ello iniciar una panorámica de teatro contemporáneo, con obras de otros autores catalanes jóvenes. En diciembre de 1971 estrenamos «Un bagul groc...», al término de un laborioso y apasionante trabajo de dramaturgia. Cavall Fort pidió, entonces, nuestra colaboración. Ballester escribió «Cap cap pla cap al cap del replà», a partir de una idea surgida de su trabajo con el grupo. Trabajamos en este espectáculo de febrero a marzo de 1972, pero la censura no lo autorizó para niños.

No fue éste nuestro último tropiezo. «A punt de pesta», nuestro proyecto siguiente, fue totalmente mutilada. Tuvimos comprometida una gira por Cataluña, y ello nos obligó a remontar precipitadamente «Dins un gruix de vellut». Fue entonces cuando comenzamos a intuir las posibilidades de profesionalización. Antes, sin embargo, intentamos «pasar» de nuevo «A punt de pesta». Pero era el año del cólera, y fue inútil. La experiencia de nuestra primera gira, la buena acogida recibida, nos impulsaba a intentar la progresiva profesionalización colectiva. En enero de 1973, después de haber montado de nuevo «Cap cap pla al cap del replà», los diez miembros del NGTU decidimos dar el salto. Compramos una camioneta, focos, material. Ya no éramos un grupo universitario. Hoy, después de «Els pledejaires» ya no somos ni siquiera un grupo. Nos hemos disuelto.

N. G. T. U.

el nuevo profesional, una ruptura radical con su anterior experiencia. Para quienes han comenzado su carrera en el vodevil y nunca se han movido de él, la degradación de nuestros escenarios comerciales es «lo natural». Quienes han empezado con Chejov, o con Brecht, quienes siguen de cerca las experiencias de Grotowski, sólo pueden aceptarla por fuerza.

En 1970, aproximadamente, cuando comenzó a hablarse de la decadencia del T. I., de su inadecuación a las circunstancias, surgió la idea del grupo profesional e independiente al mismo tiempo. Puesto que el T. I. parecía hallarse en un callejón sin salida y se sentía individualmente la necesidad de profesionalizarse ¿por qué no intentarlo colectivamente? La aventura dejaría de ser individual. El salto colectivo permitiría conservar muchos de los presupuestos del T. I. su rigor en el trabajo, su audacia de repertorio, la aspiración a un público nuevo. Si el problema es colectivo, ¿por qué no afrontarlo de forma también colectiva? El carácter insatisfactorio de la solución individual era patente. «Els Joglars», en cambio, y a pesar de la singularidad de su teatro, mostraban en alguna medida la viabilidad del intento grupal. Y el intento se hizo. Las experiencias no se cuentan aún por decenas, pero sí por unidades. Aquí está, por ejemplo, el Nou Grup de Teatre Universitari, el NGTU. Su prestigio era incuestionable. Los hermanos Roda Fábregas eran sus principales animadoras. Alexandre Ballester, su autor. A Ballester, hombre de pueblo, supieron llevarlo a la Universidad, y después tuvieron la osadía de llevar al cultísimo Racine a los pueblos. El relativo fracaso que conoció «Facem comèdia» en el Campsa, montada por un equipo profesional, acrecentó aún más el prestigio del NGTU. Parecía, pues, que su salto a la profesionalidad tenía buenas probalida-

dad. El teatro iba a ser nuestra principal actividad, pero no la única.

—¿Qué tipo de organización económica adoptásteis?

—Establecimos una organización económica comunitaria: durante las giras, compartíamos el fruto de nuestro trabajo. Por otra parte, creamos un secretariado permanente, a sueldo, que tenía como misión programar nuestras actividades, establecer un mínimo de política teatral, realizar un estudio permanente del mercado. Creíamos que no bastaba con ir a los pueblos de vez en cuando. Lo importante era la continuidad, crear en los pueblos al hábito de ver teatro. Establecer una red de poblaciones y llevarles un nuevo espectáculo cada tres meses. Ir una vez a Berga y no volver jamás no tiene ningún sentido.

—¿Por qué empezásteis un texto de Racine?

—«Els pledejaires» tenía, a nuestro juicio, dos ventajas. Por una parte, era un texto poco «intelectual», muy abierto, asequible a un público sin experiencia. Racine sólo asusta a los entendidos, pero para el público de los pueblos este nombre es como cualquier otro: el nombre de un autor. Por otra parte, este texto nos era muy útil para poner a prueba nuestra capacidad profesional, y en esta primera etapa ello resultaba primordial. La pobreza de nuestros recursos y el hecho de que en la mayor parte de poblaciones no hubiese locales adecuados nos obligaban a basar todo nuestro trabajo en el juego escénico y en la interpretación. «Els pledejaires» se adaptaba perfectamente a estas necesidades.

—¿Cómo era acogido el espectáculo?

—Conseguimos grandes éxitos en las plazas de los pueblos. El público se divertía y muchos acudían a la plaza al oír la reacción de los que veían el espectáculo. En Barce-

te en coordinar y homogeneizar el conjunto.

—¿Cuáles son, entonces, las razones de vuestra disolución?

—Creemos que hay dos razones fundamentales. Una de orden interna, ideológica. Nos dimos cuenta que éramos capaces de crear unas formas teatrales, pero hemos comprendido que, por el momento, detrás de estas formas no había nada. Sin embargo, la causa principal es de orden externo. Nosotros hacíamos teatro profesional independiente, pero no hay empresarios independientes. Falta en los pueblos y ciudades pequeñas esa persona que se propone conseguir un taquillaje de 20.000 pesetas en una noche. Nosotros estábamos obligados a pedir una cantidad fija por actuación. Para quienes sólo hacían «cultura» esta pretensión era incomprensible, no podían imaginar que con una mínima promoción un espectáculo podía resultar rentable; podía cubrir gastos y reportar incluso un beneficio.

—¿Consideráis, pues, que el T. I. tiene pocas posibilidades de profesionalización?

—Mientras no haya empresarios independientes, ninguna. Como grupo, sólo podíamos sostenernos si en los pueblos contábamos con gente que tuviese nuestra misma mentalidad, que hiciesen del teatro una actividad cultural pero también económica. Sin embargo, ésta, como he dicho, no es la única causa de nuestra disolución. Es necesario también, para emprender una experiencia de este tipo, una cohesión ideológica muy fuerte, que nosotros no hemos conseguido. Yo diría que nuestro error consiste en haber creado todo un sistema de actividad teatral, muy complejo, pero carente de las bases económicas (el empresario) e ideológicas necesarias.

Jaume MELENDRES

WROCLAW, 1973

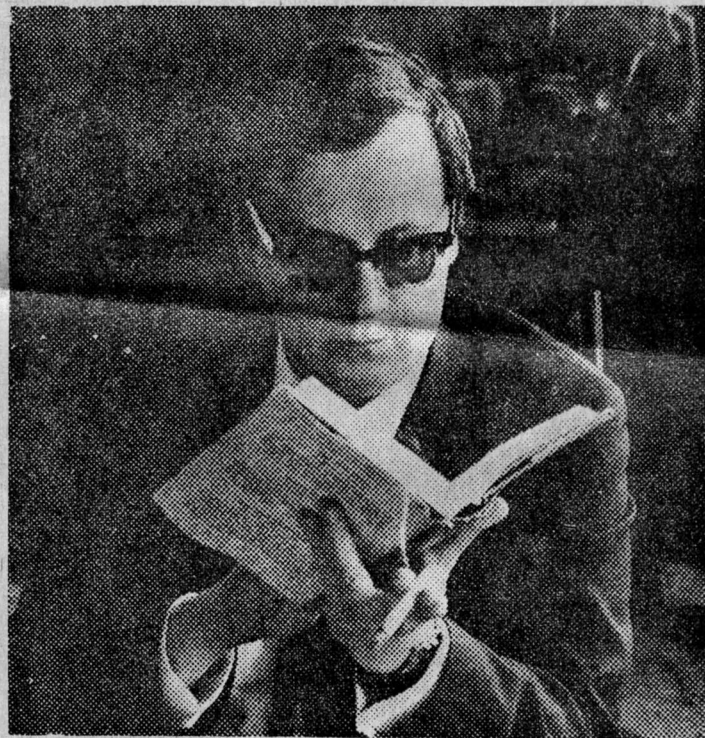
QUO VADIS, GROTOWSKI?

Wroclaw quedó sacudida por una nerviosa ráfaga de placer cuando se aseguró —ya con carácter definitivo— que el Teatro Laboratorium de Jerzy Grotowski participaría en el festival de teatro. Los periodistas acreditados, los periodistas sin acreditar, los «observateurs», los simpatizantes, los horteras y los perros callejeros —que los hay con mucha flema— entraron en el «bureau» dispuestos a todo por conseguir una entrada, una entrada peregrina y recoleta para visionar a los chicos del Laboratorium. Peno no; quite usted hombre, quite usted. ¿Qué acaso se creyó que al local del Rynek-Ratusz puede entrar cualquiera? No señor, no; las cosas —los asuntos de teatro— para Jerzy Grotowski corresponden a una élite.

Cuando Grotowski estuvo en E.E.U.U. las pasó canutas. Al menos eso es lo que se desprende de los comentarios de prensa surgidos después. En el fondo, era presumible. Las limitaciones de público del señor Grotowski colmaron la paciencia de los norteamericanos, ochenta personas para «Akropolis», y un máximo de ciento veinticinco para «El príncipe constante», eran cifras excesivas. Y ocurrió que las entradas para su «teatro pobre» (1) se convirtieron, en el mercado negro, en fabulosas cifras para potentados. Algo de eso ha ocurrido ahora en París, con la reciente y breve estada del Teatro Laboratorium. Entonces uno se pregunta: ¿quo vadis Grotowski?

Yo discutí estas cuestiones con Boguslaw Litwiniec en Wroclaw, y parece que mencionar su nombre es entrar un poco en el Sancta Sanctorum del teatro polaco; quiero decir con esto que aún los más iconoclastas sujetos de allá bajan la cabeza y murmuran quejas cuando de Grotowski se trata.

Por ejemplo cuando asistí a su teatro del Rynek-Ratusz pude oler muy fácilmente un enrarecido ambiente claustral y místico apenas enfilada la escalerilla que conduce a la sala. Además del control de entrada, en donde cortaban meticulosamente una pequeña porción de loca-



lidad, el espectador debe pasar aún por dos controles más, amén de un cacheo en la misma entrada del salón-escenario-patio-de-butacas para evitar la introducción de cualquier objeto sospechoso (cámaras, microcámaras, cintas magnéticas, y demás adelantos de la civilización). Quizá lo que más me sorprendió fue la «devoción» con que el escaso público soportaba eso, y sobre todo la resignación y mansedumbre con que penetraba en la sala, se apretujaba en cualquier rincón, se quedaban en cucullas, de pie o medio al biés (no dispusieron ningún tipo de asientos) y comenzaba a orar. Todo se resumió en un ritual para iniciados devotísimos. Todos creyeron estar en el epicentro del mundo, en el «nirvana» de lo dramático, y a nadie se le ocurrió la más mínima reflexión crítica de lo que allí nos estaban ofreciendo. Pero lo que he podido leer en estos últimos años, y por las fotografías que han llegado hasta mí, algunas piezas montadas por Grotowski merecían gran interés no sólo desde el punto de vista de manipulación del actor (terreno que parece ser el suyo) sino incluso en la «puesta en escena», «Akropolis», el drama de Wyspianski sutilmente reelaborado hacia derroteros políticos, «El príncipe constante» de Calderón retomado por Slowacki, y «Fausto» de Marlowe, todos ellos con sus subsiguientes primeras, segundas y hasta terceras versiones, parece que realmente tenían un punto de equilibrio entre el actor y la dimensión escénica. Incluso sus concepciones sobre la disposición del público, agrupado en envolventes discontinuas (dando la vuelta al decrepito sistema del escenario saliente, boga que comenzó en Ontario, Canadá), tuvieron —a juzgar por lo leído— gran importancia como avanzadilla a futuras experiencias. No obstante éste «Apocalypsis cum Figuris» que he presenciado ahora en Wroclaw me ha parecido sencillamente un soberbio latazo. Ustedes me dirán (los fans del amigo Grotowski me dirán) que como yo no entiendo el polaco, pues eso. Es cierto, pero tampoco entiendo el danés y en cambio no puede menos que admirar aborto la peripeca del «Odin Teatret» de Holstebro, dirigido por Eugenia Barba, ex grotowskiano para más detalle.

Volviendo a «Apocalypsis...» creo que el principal abortivo del empeño fue la monocorde ilusión de creer que el método puede erigirse en espectáculo; los textos de la Biblia, de Dostoyevski, T. S. Eliot y Simone Weil rodaron por aquí y por allá como cantos sin rumbo, y si en alguna ocasión se creó un clima fue gracias a este fabuloso actor llamada Ryszard Cieslak, el único hombre que ha dado un cierto sentido práctico al método de Grotowski.

Creo pues que, a partir de ahora, habrá que hablar más de Cieslak, y menos de Grotowski.

F. MONEGAL

(1) «Hacia un Teatro pobre» de Jerzy Grotowski. Edit. Siglo XXI, México