

«Nuestras miradas —escribía Brecht en 1926— se dirigen hacia estas inmensas marmitas de cemento que llenan el público más deportivo y exigente del mundo». Hoy, casi cuarenta años después, los estadios de fútbol siguen ejerciendo sobre el hombre de teatro un poderoso atractivo. No sólo son, frecuentemente, el escenario de buenos espectáculos que pueden palparse junto a un buen cigarro, sino que además, y sobre todo, en el deporte uno sabe siempre a qué atenerse. Un penalty es un penalty, tanto en Barcelona como en Lugo. Se puede levantar la pierna hasta cierta altura, y más allá de este nivel se incurre en falta.

La reciente imposición al grupo sevillano Esperpento de una multa de cincuenta mil pesetas por parte de la Dirección General de Espectáculos, por una representación dada en la Escuela Universitaria de Ingeniería Técnica Industrial de Lugo, viene a recordar que en el terreno teatral es mucho más difícil saber a qué atenerse. Porque, según parece, el espectáculo objeto de sanción es exactamente el mismo («Cuento para la hora de acostarse») que Esperpento ha representado por toda España, incluso —tal como ocurrió este verano pasado en Barcelona— en régimen comercial.

No es éste, por supuesto, el lugar de entrar en la discusión acerca de la oportunidad de esta multa. Sí conviene recordar, en cambio, —y ya al margen de este suceso concreto— que, en virtud de la actual ordenación jurídica, un espectáculo teatral, además de estar sometido al doble trámite de la censura previa —censura de texto y de montaje— corre siempre el peligro de ser suspendido o sancionado por simple denuncia de un particular. Es posible que Esperpento incurriera en falta al añadir a su «Cuento para la hora de acostarse» una presentación escenificada no incluida en el texto aprobado. Dejando aparte el hecho de que en Barcelona, por ejemplo, el espectáculo hubiese sido presentado repetidas veces, y de forma totalmente pública, con esa misma presentación, sin que nadie la considerase delictiva, lo cierto es que la posibilidad de sancionar un espectáculo subsiste incluso cuando éste no se aparta en absoluto de lo autorizado. Ejemplos de tal eventualidad no faltan en nuestra historia reciente. El poder de la denuncia particular es sorprendente. Basta citar, a este respecto, el caso ocurrido en Barcelona, hace un par de años: una denuncia de este tipo obligó a cambiar, pocas horas antes del

estreno (y nunca se supo cómo el denunciante había tenido acceso a los ensayos) el decorado de una obra que iba a ser presentada en el Festival Internacional de Barcelona, sin que existiese fundamento objetivo alguno para considerar que tales decorados infringían el ordenamiento vigente o el buen gusto, la sensibilidad estética del espectador. Cualquier palabra, cualquier gesto, cualquier elemento de una representación teatral es susceptible de las más insospechadas interpretaciones. Basta con que un solo ciudadano subraye la posibilidad de una de ellas, para que intervengan los poderes públicos y se produzcan consecuencias, muy graves a veces, para los profesionales del teatro.

Si a hechos de este tipo se añade la relativamente escasa homogeneidad de los criterios aplicados en la instancia de la censura previa (escasa homogeneidad que hace que en algunos casos se prohíban palabras o gestos que simultáneamente pueden oírse o verse en otros escenarios), queda totalmente justificada la necesidad —subrayada ya, oportunamente, por el nuevo ministro de Información y Turismo— de llevar a cabo una revisión profunda de la censura artística. Muchos profesionales han señalado, repetidamente, la conveniencia de su desaparición, en la creencia de que el mejor control moral e ideológico lo pueden ejercer los propios ciudadanos, no ya con denuncias y métodos similares, sino sobre todo con su no asistencia y con la expresión pública y civilizada de su disconformidad y siempre queda el Código Penal. Pero en lo que sí están de acuerdo todos los profesionales es en la urgente necesidad de la reforma de la censura, en su adecuación a una sensibilidad general mucho más abierta y adulta que la de hace unos años. Esta deseada reforma debería clarificar los criterios adoptados y, —creemos— suprimir la eventualidad de que, cuando no se dan desórdenes públicos, una simple denuncia pueda poner en tela de juicio la decisión que, de iure (a través de la autorización escrita) o de facto (permitiendo un cierto margen de desviación respecto a lo autorizado) ha tomado el propio Ministerio. Sobre todo, cuando al dar lugar a sanciones de elevada cuantía, una denuncia puede destruir meses o años de trabajo. En el teatro, como en el fútbol, la claridad de los reglamentos produce siempre positivos efectos.

J. M.

EN EL ROMEA

EL GRAN REMEDIO

Como que el señor Joan Capri se nos ha puesto malo, la empresa del teatro Romea ha llamado a Matilde Almendros —que siempre está muy bien dispuesta— para que organice un aplicado repaso de «grans autors del teatre català», según reza su propia publicidad.

Me parece una gran idea; de esta forma se cubre el bache, no se pierden fechas, y de paso se airean las



Maria Matilde Almendros

tumbas del arte para que los muertos salgan a darse un garbeo, que buena falta les debe de estar haciendo.

Los muertos escogidos para esta ocasión han sido, nada más y nada menos, que Sagarra, Pitarra y Rusiñol, con sus piezas respectivas «Reina», «La Dida» y «Els savis de Vilatrasta». Uno, francamente, no puede menos que maravillarse de la capacidad de trabajo que florece en algunas compañías, como por ejemplo en la de Matilde Almendros, quien sólo ha necesitado cinco días para poner a punto una pieza de Sagarra, y apenas una semana para rematar a la terna.

Yo estuve el viernes por la noche en la presentación, y tuve que salir un momentito, hacia el final del primer acto, porque me estaba floreciendo una lágrima y no me gusta que me vean llorar. Me emocioné, para qué engañarles. La platea del teatro estaba llena casi en sus tres cuartas partes; el público siguió la pieza con mucha devoción, y aplaudió las bajadas de telón y algunos recitados. Me maravilló, sobre todas las cosas, la profunda ligazón que ató, ya desde los primeros instantes, a la mayoría de los espectadores con la obra que les estaban ofreciendo. Una explicación del fenómeno quizá fuese el carácter de contemporaneidad que reinaba en la sala. Podría afirmarse que casi la mayoría de los asistentes eran contemporáneos con lo que les estaban ofreciendo, y sobre todo con la forma en que se lo ofrecían.

Ví a una viejecita, sin ir más lejos, que entró en el patio de butacas acompañada de un bastón y de una dama respetable —sin duda se trataba de su hija— que no más levantarse el vermellón comenzó a revivir una danza mágica, y en ese éxtasis revivificador se pasó toda la velada. Es muy posible que un año de balneario no lograra producir en ella tan bienhechora labor.

Ví también a un caballero en la fila diez que estuvo forcejeando largo

tiempo con su ojo izquierdo, sin duda aquejado del mismo mal que a mí me hizo salir aquel momento. Repito que fue enterecedor. Luego, cuando estaba ya en casa, me puse a pensar en donde demonios podía residir el éxito de la empresa. Después de desechar varios ingredientes, llegué a la conclusión de que muy posiblemente todo residiera —además de la obra elegida— en la concha del apuntador. Hacía mucho tiempo que este admirable elemento, que preside todas las escenas, había sido suprimido —no sé por qué feroz arranque— de nuestros teatros. Me complace mucho que María Matilde Almendros la haya revitalizado. Pero la feliz idea no acaba aquí; lo bueno del asunto es el carácter, eminentemente dramático, del propio apuntador. Este caballero, cuyo nombre ignoro, no sólo secundó con acierto los pequeños lapsus y devaneos mentales de los actores, sino que en determinados momentos de hondura poética, su voz se hacía notar en la sala, grave, como una especie de almohadón profundo sobre el que arrebujar las voces de todos los intérpretes. Era algo así como una especie de representación de arte y ensayo, con banda original y subtítulos, sólo que en este caso ambas componentes se daban en el mismo idioma.

También la añagaza escenográfica ayudó a que el público no se sintiese incómodo. Un ciclorama azul de fondo, un par de remos en aspa colocados allá, unas rocas de cartulina, un sol que se pone y cuatro arcadas con guirnalda de flores recién pintadas.

No puedo citar a los intérpretes en primer lugar porque esto no es una crítica al uso y en segundo lugar porque no hubo programas de mano. Lo comprendo perfectamente. Dada la rapidez de los acontecimientos —nadie se esperaba que Joan Capri se pusiera malo—, no hubo tiempo para que el impresor hiciera los programas. Pero sí hubo tiempo para que Matilde Almendros sacase de la tumba a tres «grandes» autores del teatro catalán.

Vistas las cosas y dada la imponente capacidad de improvisación de la citada compañía, yo recomendaría al Ministerio de Información y Turismo que tomase muy buena nota de este asunto. Porque no me extrañaría que, si le diesen opción, la señora Almendros fuese capaz de montar a los clásicos —todos a la vez— en los próximos Festivales de España. Y si se le avisa con unos meses de tiempo es probable que agote de una tirada la historia dramática del mundo, en estos sus primeros dos años.

Vivir para ver.

F. MONEGAL

Sobre el estreno del último Sagarra

LA MORAL DEL FRACASO

Existen, al menos, dos razones para hablar del espectáculo presentado por el grupo GOC de Esparraguera el pasado sábado día 19. Se trata, en primer lugar, del estreno (tras una primera representación-test en Hospitalet) de un premio que cuenta con un cierto prestigio: el Josep M. de Sagarra, concedido en su última edición a Jordi Bergoñó por su obra «Por». En segundo lugar, y utilizando la palabra más terrible del léxico teatral, la representación fue un fracaso. He aquí, pues, dos razones de peso: la coincidencia en un mismo hecho teatral de un éxito —una obra premiada— y un fracaso —un montaje que no convenció a nadie, ni siquiera a sus realizadores, a pesar de lo que dijera hace unos días Ramon Barnils en este mismo periódico.

Lo mínimo que puede decirse del texto de Bergoñó es que se trata de un texto hábil y hecho, pero terriblemente pesimista. Y no tanto porque sus tres protagonistas —guardianes de una prisión— descubren un buen día que a despecho de las apariencias son en realidad tan prisioneros como aquellos a quienes creen vigilar, como porque no permite vislumbrar salida alguna a una situación presentada como negativa. El hombre, se nos dice, es ante todo prisionero de sí mismo, de su miedo. Y contra ese miedo —principal causa de una circunstancia opresiva— no se puede luchar porque, al menos en la obra de Bergoñó, no sabemos exactamente de dónde procede. Es lo que ocurre siempre que una obra se basa en los «caracteres». Cada personaje tiene su «carácter»: uno es conformista a ultranza, y está siempre dispuesto a creer que todo va sobre ruedas; otro es terriblemente pesimista, y el tercero vive en su pequeño mundo y, siendo de carácter poco firme, pasa constantemente de un extremo a otro.

¿Por qué unos son conformistas y otros no? Sobre este particular, nada se nos dice. La gente es así, y lo es hasta tal punto que ni siquiera un hecho tan alarmante como el amenazador descenso es apurada. Se recuerda así al espectador que en el mundo hay ilusos, gentes que para negar lo evidente están incluso dispuestas a matar. La debilidad didáctica de este tipo de textos consiste en que ningún espectador se reconoce a sí mismo en tal actitud: uno tiende a creer siempre en su propia lucidez y, además, vivimos en un mundo mucho más complejo, donde los techos no bajan, aunque a veces se derrumben los edificios.

Hay que señalar, sin embargo, que el fracaso de la representación no es imputable al texto. El pesimismo en que hundió al público hay que buscarlo, más que en el mensaje, en la ausencia de ritmo, en una interpretación poco convincente, en los errores técnicos y, sobre todo, en que nadie entendió el sentido del montaje. Y lo grave es esto último, porque todo lo demás es perfectamente comprensible en una primera representación.

He aquí una de las paradojas del trabajo consciente y ambicioso. Estamos acostumbrados a que, en los escenarios, los actores se desplacen de un lado a otro sin más justificación que la de «animar» la acción, distraer al espectador y romper la monotonía de un diálogo. Los actores de nuestro teatro industrializado parecen siempre presos de una indecible angustia, de un intenso nerviosismo: se levantan, se sientan, cambian de sillón, pasean. No pueden



Jordi Bergoñó

estarse quietos. O no saben, porque estarse quieto es una de las técnicas más difíciles del arte escénico. En los ensayos, el director de teatro industrializado suele decir al actor: «usted ahora se levanta y se coloca delante de la chimenea». El actor nunca pregunta por qué. Sabe que casi nunca recibiría una respuesta convincente. Y de todos modos, el público tampoco se formula esa clase de preguntas.

Nada de eso ocurrió con «Por». Este es un trabajo consciente —y he aquí una tercera razón para referirse a él. Es un trabajo de varios meses, y nada en él es gratuito. Cada movimiento estaba totalmente justificado, respondía a un propósito concreto, a una intención dramática. El color de los muebles no pretendía producir únicamente un efecto estético; la ausencia de determinados elementos materiales y la presencia de otros había de producir sobre el público unos efectos calculados, necesarios para comprender el sentido del montaje.

Y los espectadores vimos, en verdad, que nada era gratuito, que todo respondía a una intencionalidad. Y a diferencia de lo que ocurre en el teatro industrializado, donde ya nadie se pregunta nada porque resultaría inútil, el público de «Por» empezó a interrogarse. Se hallaba frente a lo que podríamos denominar un lenguaje escénico peculiar, frente a un código de signos. Un código, sin embargo, que nadie supo interpretar. Nadie comprendió por qué determinados objetos eran visibles y otros invisibles. Nadie pudo entender que una habitación que durante mucho tiempo había estado al fondo del escenario estuviese, de repente, en el próscenio.

Y esta es la gran paradoja: los gratuitos movimientos del teatro habitual parecen justificados; los justificados movimientos que vimos en «Por» parecieron gratuitos. Tan gratuitos que, a pesar del intenso frío reinante en la sala, muchos espectadores optaron por dormir.

He aquí el verdadero drama de esta noche teatral: comprobar la absoluta inoperancia de un esfuerzo sostenido a lo largo de varios meses, extremadamente riguroso. Fue un intento de comunicación frustrado.

Pero ¿conviene recordar, sobre todo a los miembros de GOC, que el teatro es una aventura de imprevisibles resultados, y que a despecho del resultado inmediato es mucho más importante para el futuro de nuestro teatro un fracaso sin paliativos como éste que un éxito mediocre conseguido recorriendo una vez más, sin riesgo alguno, los caminos trillados? Una mala representación será siempre una mala representación. Pero este resultado negativo puede ser fructífero si GOC no se detiene ahí, si restablece el equilibrio entre sus ambiciones y sus posibilidades, si tiene mucho más en cuenta, en sus experimentaciones, que éstas no pueden apoyarse en el vacío; que, por el contrario, deben encontrar sus raíces en un público y, concretamente, en el de la localidad donde viven y trabajan.

Jaume MELENDRES

Boris Vian, en Barcelona

Boris Vian es un escritor —dramaturgo poeta y novelista— casi desconocido entre nosotros. «Los forjadores de imperios», una de sus obras más difundidas en otros países —estrenada en 1959 en el Théâtre National Populaire de París, bajo la dirección de Jean Vilar—, será

presentada por el grupo «Gogó. Teatro Experimental Independiente», en el Teatro de Estudios Norteamericanos los días 31 de enero (10'45 h.), 1 de febrero (10'45 h.), 2 (a las 7 de la tarde) y a las 10'45 de la noche) y, por último el domingo, día 3, a las 7 de la tarde.

MAS SOBRE EL MARQUES DE BRADOMIN

Esta vez ha sido Pedro del Río quien me ha escrito carta. En honor a la verdad la carta de Pedro del Río es mucho más inteligente que la que días atrás me mandó María Luisa Ponte. Es una carta sin zalamerías, que va al grano, y —lo que es más importante— parece totalmente sincera. En ella se defienden dos puntos básicos, que paso a resumir:

- 1.º El señor Pedro del Río viene interpretando el personaje de Marqués de Bradomin desde el año 1970 y siempre lo hizo manco.
- 2.º En la temporada 71-72, y con motivo del estreno en Madrid, se modificó la capa del personaje, y el día del ensayo general en el Bellas Artes (el día que yo asistí) parece que por ser precisamente una representación de «ensayo» no escondió su brazo izquierdo bajo la pañora.

Me parece muy bien. Pedro del Río es un profesional, que me escribe una carta sin andarse por las ramas, y aquí está. Yo por mi parte debo repetir lo que ya dije en mi artículo y que ha sido el iniciador de la pequeña polémica: cuando estuve en Madrid, visionando el ensayo de la pieza, observé que el actor que interpretaba al Marqués de Bradomin no lo daba manco (y ahora Pedro del Río lo corrobora en su carta). Preguntado el señor Tamayo, director de la pieza, sólo obtuvo sorpresa y embarazo. Por lo visto, pues, no sabía nada del accidente del Marqués. Eso es lo que yo escribí en el artículo y eso es lo que hubo.

F. M.