

LA PARTE INVISIBLE DEL ICEBERG

teatro | **Expres**

Tele/Expres, 2 de abril de 1974

He aquí una de las numerosas paradojas de nuestra vida teatral: se hace muy poco teatro, pero se habla mucho de él. Podría decirse, incluso, que cuanto menor es la actividad, cuanto más reducida su calidad, más intenso es el discurso, más exasperadas son las discusiones acerca del teatro. Y ello, no sólo porque la palabra es el último refugio de los que se ven expulsados de la práctica, sino también porque para acabar con esta situación de derroche dentro de la miseria (algún día habrá que contabilizar las energías desaprovechadas y en última instancia destruidas por la inactividad) es necesario reflexionar sobre ella, buscar colectivamente los medios que permitan transformarla.

Es en este terreno —el que cree que el conocimiento es la base de la acción transformadora— donde hay que situar los dos seminarios que se han celebrado recientemente en Madrid. El primero, organizado por los

colegios mayores San Juan Evangelista e Isabel de España, convocó, desde el 25 de febrero al 2 de marzo, a Mariano Anós (actor), Juan Ruesga (arquitecto y escenógrafo), Miguel Bilbatúa y Fernando Lara (críticos) y Juan A. Hormigón (dramaturgo y director) para tratar acerca de los «Problemas de infraestructura teatral».

El Departamento Teatral del Instituto Alemán, por su parte, organizó del 6 al 12 de marzo, el seminario «Proyectos de reforma del teatro español: 1920-1939», en el que participaron Sigrifido Burman, Paco Nieva, Antonio Castellón, José Monleón, Ricardo Doménech, Xavier Fábregas, Miguel Bilbatúa y Juan A. Hormigón.

Ambos seminarios fueron dirigidos por Hormigón. Aprovechamos su estancia en Barcelona como profesor invitado del Instituto del Teatro para que nos explique algunos detalles de su desarrollo.

¿Qué se pretendía con el seminario «Problemas de la infraestructura teatral»?

Hacer un análisis completo, de abajo a arriba podríamos decir, de todos los aspectos previos al espectáculo teatral, es decir, de todo lo que no entra en el terreno estrictamente artístico sino que aparece como el soporte material de este ámbito. El teatro no es sólo un «arte», sino también un medio de producción de objetos artísticos, y deseábamos analizar las características y las leyes que rigen esta producción.

¿Cuáles fueron los temas?

Hubo seis ponencias. En la primera, «Economía teatral», se estudiaron los rasgos de la producción teatral con relación a los modos de producción dominantes en distintas economías, considerando que los mecanismos de la producción teatral son similares, en cada país, a los mecanismos que presiden la organización económica general. Así, en los países —como España— donde la economía se halla en manos de la iniciativa privada, y el objetivo capital es la obtención de beneficios empresariales, el teatro está también confiado a la iniciativa de algunos individuos que, lejos de considerarlo como un servicio público, invierten en él su dinero para obtener rendimientos elevados. Era, como puedes ver, una ponencia introductoria, de carácter general, que pretendía situar el debate y el marco global del seminario.

¿Y las restantes ponencias?

La segunda, bajo el título de «El edificio teatral», estuvo dedicada al análisis del instrumento técnico de trabajo, el edificio. Edificio, por supuesto, no quiere decir «sala», aunque ésta sea su centro. Estamos acostumbrados a crear —porque esa es la realidad en nuestro país— que para hacer teatro basta con un escenario y una platea, dotados, respectivamente, de unos camerinos y un vestíbulo. Pero lo cierto es que con un instrumento de trabajo tan deficiente, sólo se pueden construir objetos igualmente deficientes.

¿Cómo debería ser un verdadero edificio teatral?

Hay numerosos ejemplos en otras partes del mundo. El edificio teatral debe comprender, además de la sala, locales destinados a ensayos, talleres, laboratorios, una sala destinada a la experimentación de medios audiovisuales, biblioteca, archivos e, incluso, una zona residencial donde pueden hospedarse las compañías itinerantes o los estudiantes que acudan a hacer su stage. En una palabra, no debe ser un lugar de paso, sino un lugar de trabajo.

Los actores, el público y el repertorio

Mariano Anós trató los problemas del actor. Su ponencia se titula «El actor como trabajador», título suficientemente explícito que contempla a los actores no desde la perspectiva romántica del «artista» que aspira a convertirse en genio, sino como la verdadera fuerza productiva dentro del proceso de producción teatral. El cuarto tema fue «La organización del público». Hoy, la financiación privada ha convertido al espectador en un simple consumidor. Nosotros tratamos de plantearnos la posibilidad de un nuevo espectador que deje de ser un individuo aislado, y entre en contacto con los demás espectadores a través de lo que, en muchos países, se denomina «asociaciones de espectadores». Sólo a través de canales de este tipo podrán converger los intereses de los productores y del público. En una economía teatral de oferta y demanda, el espectador no es más que un

cliente que, a lo sumo, puede abstenerse de comprar pero que no tiene ninguna posibilidad real de influir en lo que va a ser producido. Y por último, antes de abordar el problema capital de la descentralización, se analizó «El repertorio como infraestructura», es decir, sin considerarlo en su aspecto estético o ideológico sino, al igual que el oficio, como un instrumento de trabajo, como un capital —o un patrimonio— que poseen las compañías y les permiten llevar a cabo una tarea sólida y progresiva.

Del drama centralizado a los centros dramáticos

Finalmente, se esbozó lo que podríamos llamar un anteproyecto de programa de descentralización teatral en España. Se trataba de formular una alternativa global, capaz de acercar el hecho teatral al país. Una alternativa, por supuesto, que sólo sería posible en el marco de cambios más amplios, a largo plazo, y que no excluye las pequeñas transformaciones inmediatas.

¿Cuál sería la base de esa descentralización?

La creación de centros dramáticos, que deberían actuar como verdaderos polos de descentralización. Cada uno de estos centros supondría la existencia de una compañía estable,

delos vigentes en Europa occidental. La participación del sector público (Estado, Municipios, Diputación) debería cubrir, al menos, el 70 por ciento del presupuesto. El 30 por ciento restante, debería correr a cargo de las asociaciones de espectadores, asociaciones culturales y taquilla.

Todo esto está estrechamente relacionado con una posible ley del Teatro...

Naturalmente, pero no creo que en las circunstancias actuales una ley pudiese resolver todos los problemas que tiene planteados nuestro teatro. Sin embargo, bastaría con que, en una primera fase, la ley reconociese que el teatro no puede ser abandonado a la iniciativa privada. Bastaría con que se estableciesen las bases de la financiación pública y las de una descentralización real. Estos son los puntos fundamentales. Pero en cualquier caso, la Administración no podrá decir jamás que la profesión teatral española no ha formulado alternativas. Las recogerá o no, pero ahí están.

Los proyectos del pasado reciente

Precisamente, en el seminario organizado por el Instituto Alemán de Madrid se estudiaron los proyectos de reforma aparecidos en el período



Juan Antonio Hormigón

con actores contratados por períodos largos, en régimen social (vacaciones, días de descanso, etc.), obligados a un máximo de ocho funciones semanales. Junto a los actores —se señaló la cifra de quince como mínimo indispensable—, la compañía debería contar con dos directores, un dramaturgo, cuatro músicos y un equipo técnico, además del personal dedicado a la gestión administrativa. Esta compañía trabajaría en su punto de origen, actuaría en el área geográfica que le correspondiera y sólo eventualmente realizaría giras en el área de otros centros. Evidentemente, no debería monopolizar la actividad teatral, sino que, por el contrario, su misión sería la de actuar como incentivo para promover la aparición de un verdadero teatro amateur y la creación de asociaciones de espectadores.

¿Cuántos centros deberían crearse en la península?

Se estudiaron las condiciones óptimas que debería reunir una población para contar con un Centro Dramático, y se dividió el territorio en varias regiones teatrales, en base a algunos proyectos de regionalización ya existentes. De este modo, se estableció, para una primera etapa, la cifra de doce centros para el conjunto de la península.

¿Y el dinero?

Para los problemas de la financiación se pensó, por supuesto, en mo-

1920-1939, es decir, a partir del momento en que se observa, por primera vez en el siglo, una clara voluntad de reforma del teatro. Por otra parte, no existen en este terreno ni estudios ni bibliografía, y creímos importante colmar este vacío que no es en absoluto un vacío erudito, sino cultural. Creo que, hoy, todo intento de reforma debe entroncar con lo anterior, porque sólo la continuidad cultural permite transformar con eficacia.

¿Cómo podría caracterizarse brevemente este período?

Como el período de la reforma teatral frustrada. Hubo varios intentos, algunos muy interesantes, que murieron sistemáticamente porque la base material dominante del teatro español permaneció inalterada, en manos de un empresario que, al darse cuenta del peligro, se cerró más todavía y dio lugar al gran teatro de derechas. Puede decirse que la República, que tanto se preocupó en el terreno de la enseñanza y de las bibliotecas populares, no estuvo a la misma altura en el campo del teatro y de los medios de comunicación cultural en general, porque dejó inalterado el aparato productivo, renunciando así a una reforma profunda de nuestra escena. Una reforma que se hace cada día más urgente y que reclama, no sólo la profesión teatral, sino toda la sociedad.

Jaume MELENDRES



El Molino lleva ya una semana con espectáculo nuevo y parece como si no se hubiera enterado nadie. Generalmente en nuestra ciudad se cosechan unas extraordinarias mentes observadoras del más mínimo suceso escénico —ya sea en la propia urbe, en el extrarradio o en el extranjero— que ante esta maravilla del Paralelo ensayan siempre un extraño mutis. Pues bien, a pesar de estos señores, la dirección de El Molino ha puesto revista nueva para regodeo de la clientela.

El nuevo ingenio lleva por título «Ay, ¡qué doctor!», y tiene a Mary Mistral y a Pipper como sus más genuinos intérpretes.

Debo confesar de buen principio que a mí este nuevo título ya me produjo cierto aire de desconfianza. Por regla general El Molino siempre ha condensado en sus títulos un aire de sarcasmo intemporal muy estimable. Recuerden —por citar aprisa y breve— su última producción «La flauta del Faraón», de evidente temática, cuyo éxito sobrepasó los límites de lo imaginable. Aquel era, sin duda alguna, su mejor terreno. Para los que no tuvieron la fortuna de asistir diré que el asunto se deslizaba a orillas del Nilo, en el más puro desbarre egipcio.

Pues bien, en este nuevo producto —decía—, el título ya me desconcertó. La concatenación de un «Ay» —expresión inequívocamente de vodevil— con un «¡qué doctor!» presumían un cierto despegue de la empresa hacia derroteros que hasta hoy no le eran propios. Y efectivamente así ha ocurrido.

Como primera providencia nos han suprimido a Johnson, que era un elemento que animaba mucho. Es cierto que últimamente el hombre estaba muy inquieto, y que Pipper debía aguardar en el patio de butacas por si fuese necesario reemplazarle. Pero de eso a suprimirle de un plumazo... Creo que un papel, aunque breve, hubiera sido lo justo y lo adecuado para el propio clima de la casa.

En segundo lugar la presentación y desarrollo del espectáculo ha sufrido ciertos cambios en lo habitual. Uno está acostumbrado a cierto aire propio cuando penetra en El Molino. Un aire que se desprende de los Calcos, de las banquetas de platea, del servicio de bar, y de la escena. En cambio, en esta ocasión, al levantar los telones he tenido la impresión de que el tinglado pretendía caminar hacia un tipo de exquisitez muy forzada, muy a lo «Colsada» de hace unos años. Esta impresión se reafirmó cuando Mary Mistral y Pipper iniciaron su juego de libreto en una consulta médica. Por un momento tuve la desagradable sorpresa de verme imitado en cierto modo a Luis Cuenca y Tania Doris, no sólo en cuanto a interpretación se refiere, sino, incluso, en el papel pintado, en los decorados y en el vestuario. Por fortuna la Mistral nos cantó luego un «Fuego en Bombay» capaz de resucitar al mismísimo Clark Gable.

Creo que la verdadera imagen de El Molino viene dada por producciones tipo «La flauta del Faraón», que es, además, lo que gusta a la gente. El foso semiabierto, el maestro al piano desgranando compases de «Girls from Babylon», y el desbarre en versión egipcia adueñándose de la escena.

Lo que sería perjudicial para la salud de El Molino es que en próximas realizaciones acentuasen esta línea que ahora han apuntado —por fortuna muy levemente.

Peligros del modernismo.

F. MONEGAL

GUIA DEL ESPECTADOR

LA EXCEPCION A LA REGLA

MARY D'OUS, de «Els Joglars». Teatro Capsa. Descuento a estudiantes. «Els Joglars» inventan un inédito lenguaje escénico —a veces excesivamente caricatural— en esta interesante reflexión sobre el poder y el amor víctima de la rutina.

¡AY, QUE DOCTOR! Teatro Molino. Para los amantes de esta venerable pero todavía fresca institución que es el Molino, un nuevo espectáculo que, aun alejándose peligrosamente del esquema tradicional para caer en otros convencionalismos, puede alegrar una noche.