

EL DIFÍCIL NACIMIENTO DE UN TEATRO

Sería erróneo aplaudir incondicionalmente, por el mero hecho de ser gallegos, los dos espectáculos que el pasado sábado, inaugurando el III Ciclo de Teatre de Granollers, nos ofreció el grupo «Teatro Circo» de La Coruña, del mismo modo que sería injusto condenarlos por sus errores o sus insuficiencias, mayores, sin duda, en el terreno específicamente escénico, que los aciertos. Sería erróneo, sobre todo, porque desde el día en que los Reyes Católicos, por unas determinadas razones de Estado prohibieron el uso del gallego, esta lengua quedó relegada al rango de idioma inferior o subalterno, es decir, condenada a muerte en tanto que vehículo de cultura. Sin embargo, hay hierbas que no mueren, a pesar de ser buenas, y así, atravesando subterráneamente más de cuatro siglos, con excepcionales salidas a la su-

cida del teatro gallego (el manuscrito que la recoge es del siglo XVII) y, por así decir, la última, la de uno de sus más jóvenes autores, cerrándose de este modo un ciclo que pretende apoyarse en el presente, para ensancharlo, buscando sus raíces en el pasado, en la tradición, por reducida que ésta sea.

El «Entremés famoso» es una pieza corta que nos relata el conflicto surgido entre gallegos y portugueses a raíz de la explotación pesquera del gran río fronterizo que, con determinadas zonas de pastos, ambos pueblos compartían. La acción se sitúa en una situación posbélica, después de la guerra hispano-lusitana de 1640.

«Zardigot»

«Zardigot» gira también en torno a un conflicto bélico, que se traduce

palabra y cada gesto al máximo, de «decir» muchas cosas, de aprovechar a fondo la ocasión de acceder al público. Se olvida, entonces, que el teatro debe ser, ante todo, fuente de placer (sin que ello signifique superficialidad o engaño), y que sólo ofreciendo al espectador unas horas de diversión se conseguirá abrir nuevos «mercados».

En preparación: un «Macbeth» gallego

Pero con estos «errores», Ruibal por una parte, y los miembros del «Teatro Circo» (grupo fundado en 1967 y dirigido por Manuel Lorenzo), con su teatralidad todavía balbuceante, con una simplicidad escénica que, en realidad, no hace más que reflejar una pobreza económica vergon-



«El retale del flautista» fue uno de esos «espectáculos de los jóvenes» que no tardó en adueñarse del consenso popular y escalar los peldaños del teatro profesional



La pieza de Dürrenmatt «Proceso por la sombra de un burro» también nació en el calor de los festivales independientes. Luego sería programado con carácter estable por todo el país

perficie —Rosalia de Castro, Castella, Blanco Amor, la revista «Nos»,—, esta lengua, esta cultura comienza a salir hoy a campo abierto (aunque no todavía al aire libre) con una fuerza y un caudal que no parecen fáciles de detener.

El «Teatro Circo» de La Coruña presentó, como queda dicho, dos espectáculos distintos en una misma sesión, y esta duplicidad responde a algo más que a la necesidad de completar un programa de duración normal. Los espectáculos fueron el «Entremés famoso sobre la pesca do río Miño», de Gabriel Feixóo de Araúxo, y «Zardigot», de Euloxio R. Ruibal. En otras palabras, nos fueron ofrecidas la primera obra cono-

en el enfrentamiento ideológico de un padre con su hijo, partidarios respectivamente de liberales y conservadores. Los dos espectáculos presentados son, por tanto, espectáculos de guerra, pero aquí acaban las similitudes. Mientras que el primero tiene un final feliz, al acabar con la reconciliación de las partes rivales, el segundo —el de Ruibal— desemboca en tragedia, es decir, conduce a la destrucción definitiva de la dividida familia. Sin embargo, las mayores diferencias no residen en el grado de optimismo de los respectivos autores, sino, sobre todo, en el tono en que uno y otro han construido sus piezas. El «Entremés famoso» es una obra alegre, desenfadada y, a pesar de las deficiencias del montaje, de su ingenuidad (sobre todo puesto en el escenario a la italiana del Casino de Granollers ante un público muy distinto al que debe ser el suyo habitual), un espectáculo divertido. «Zardigot» es un texto torturado, terriblemente serio, angustiado y angustioso, que navega en el trascendentalismo. En mi opinión, un grave error.

Un error grave, pero perfectamente comprensible. La tendencia a lo trascendental es característica de las culturas «anormales», y esto lo sabemos perfectamente los catalanes que tenemos, en este terreno, una larga experiencia. Cuando se escribe o se hace teatro contra viento y marea, cuando un grupo que se ha mantenido activamente a lo largo de siete años cuenta solamente con 20.000 pesetas de subvención (anuales), cuando hay que luchar contra la inercia de quienes siguen creyendo que las cosas serias sólo pueden hacerse en la lengua «noble», el artista cae en la tentación de cargar cada

zahte e insostenible, se nos dio el pasado sábado un espectáculo infinitamente más apasionante que el espectáculo meramente teatral: el de unos hombres que están construyendo, pese a quien pese, y partiendo de cero, un teatro. Hay que inventarlo todo desde el principio, hay que crecer y multiplicarse al mismo tiempo. Galicia era una isla —lo es todavía— y algunos quieren romper este aislamiento. Hay que salir, a cualquier precio, de la niñez y alcanzar, al menos, la pubertad. Hay que demostrar a los ignorantes y a los políticos que el gallego es una lengua de verdad, capaz de todo, capaz de cerrar un trato en un mercado y de traducir a Shakespeare, tal como pretende demostrar por ejemplo, el mismo «Teatro Circo» que prepara ya un «Macbeth» en gallego. Este es el verdadero, el gran espectáculo que nos han brindado Manuel Lorenzo y sus compañeros con unos montajes forzosamente deficientes, con un voluntarismo digno del de los hombres de la Renaixença catalana. Ni Lorenzo es un gran director (aunque no carece de intuiciones estimables) ni sus actores consiguen deslumbrarnos (aunque algunos de ellos —Agustín Vega, por ejemplo— son dignos de atención), y sin embargo hay que aplaudirlos y apoyarles porque están construyendo su teatro, conscientes de que nadie va a realizar por ellos este trabajo. Afirmar que el «Entremés famoso» y «Zardigot» son dos grandes montajes, no sólo sería poco útil a sus autores, sino que además introduciría una lamentable confusión en el espectador. Sería lo mismo que tener buenas cartas en la mano y jugarlas mal.

Jaume MELENDRES

Una encuesta de «PRIMER ACTO»

La condición del actor

«Primer acto» acaba de publicar en su número 175, correspondiente al mes de octubre, un documento que seguramente no tiene precedentes en la historia del teatro español: la radiografía del actor profesional y, más concretamente, del que tiene su residencia (y sus medios de vida) en Madrid. Un «Equipo de estudios teatrales», cuyos miembros permanecen en el anonimato, ha realizado una detallada encuesta sobre la situación real del actor y sobre la opinión que éste tiene sobre dicha situación. Trescientos cuarenta y cinco actores, sobre un total de 650 personas interrogadas, han cumplimentado el cuestionario, lo cual constituye un primer índice del escaso interés que presenta para muchos el planteamiento de los problemas que colectivamente les aquejan.

El documento de «Primer acto» es, hasta cierto punto escalofriante. Después de las obligadas preguntas de «currículum» (dos tercios de los actores son varones, casi la mitad lleva más de once años en la profesión y ha pasado por escuelas de Teatro, una cuarta parte posee estudios universitarios y un tercio el título de bachiller), se formulan una serie de cuestiones que pretenden delimitar con la mayor exactitud posible la situación laboral de los actores. Sabemos así que el 78 por ciento de ellos no puede vivir exclusivamente del teatro (actividad que sólo da trabajo durante más de ocho meses al año a un tercio de los encuestados) y que, si bien casi el 50 por ciento cobra más de 1.000 pesetas diarias (cuando trabajan, por supuesto), un 13 por ciento no alcanza ni siquiera las 500; podemos saber también que, a pesar de lo que las leyes disponen, dos de cada tres actores no cobran los ensayos, que la inmensa mayoría es favorable a la representación única, que —a despecho de tantas y tantas anomalías— el ejercicio de la profesión satisface a la mitad del censo, y que sólo uno de cada diez actores cree que los teatros del país reúnen las mínimas condiciones de salubridad e higiene.

Pero lo más sorprendente no es eso, sino el total desconocimiento que el actor español tiene de las normas legales que, si bien no siempre le amparan, al menos le afectan. Esta despreocupación por la normativa laboral (una normativa decimonónica y caduca que, entre otras cosas perfectamente peregrinas, sigue dividiendo a la profesión en categorías como «primer actor-director», «primer actor», «actor de carácter», «actor cómico», «primer galán», etcétera, para acabar con una misteriosa categoría de «racionistas», término que, según Casares, se aplica a los «actores de infima clase»), este desinterés, pues, por todo lo que atañe a los propios intereses aparece ya en un hecho relativamente secundario pero revelador: uno de cada tres actores no exige copia de los contratos que firma (lo cual equivale prácticamente a la indefensión) y una cuarta parte de los que así proceden lo hacen porque «confían en la empresa» (lo cual equivale a tener una idea muy confusa de cómo están organizadas las cosas en nuestra sociedad). Más aún, el 63 por ciento de los actores ignora qué porcentaje paga en concepto de Seguridad Social, el 45 por ciento desconoce cuáles son las contraprestaciones que puede exigir a cambio de esa cotización y el 64 por ciento no las ha utilizado jamás. A pesar del intenso paro que diezma a la población dramática (paro reconocido por el 80 por ciento de los actores), el 75 por ciento de los actores desconocen la existencia de un seguro de paro y sólo uno de cada cien lo ha utilizado alguna vez; los fines de la Mutualidad Laboral (por lo cual también cotizan los actores) son ignorados por el 40 por ciento de ellos y prácticamente nadie sabe quién dirige este organismo y menos aún quién elige a estos desconocidos dirigentes. Todo ello es tanto más insólito cuanto que, a pesar de pagar a Hacienda una patente fiscal en concepto de «trabajador por cuenta propia», casi el 90 por ciento de los actores no creen serlo, es decir, son conscientes de su condición de asalariados, de pertenecer a eso que en el eufemístico vocabulario vigente se denomina «la parte social».

Todos los cuerpos o grupos profesionales tienen tendencia a caer en el corporativismo, es decir, en una defensa exclusiva de los propios intereses, desvinculada de los intereses más generales. Pero, a la lectura de los resultados de la encuesta, parece que la profesión de actor no se halla todavía ni en esta fase y que la aceptación de lo establecido es la actitud más habitual. Ciertamente, no existen textos explicativos de la normativa sobre Mutualidad; ciertamente, el Sindicato no parece tener mucho interés en informar a sus miembros de la existencia del seguro de paro; ciertamente la escasez de puestos de trabajo y la competitividad que ésta entraña dificulta cualquier acción colectiva. Pero a pesar de todo, no deja de sorprender este fatalismo que parece planear sobre los artistas de la escena.

A todas estas constataciones —de signo negativo, podríamos decir— hay que añadir otras de carácter mucho más esperanzador que, los realizadores de la encuesta destacan en sus someras conclusiones: con diversos matices, casi todos se declaran contrarios a la censura (aunque sólo el 34 por ciento la rechaza lisa y llanamente, mientras que el 39 por ciento la cree «conveniente siempre y cuando actúe de acuerdo con un código de censura razonable y conocido por los profesionales»), y además señalan la necesidad de que se elabore una ley de teatro con la colaboración de los propios interesados y afirman la urgencia de crear una «entidad que defienda sus intereses, democrática y con poder ejecutivo», es decir, «una asociación de profesionales del teatro».

Sea como sea, esta encuesta del «Equipo de estudios teatrales» (a la que seguirán nuevos trabajos sobre otros sectores de la profesión) constituye un documento de primerísima importancia para conocer la realidad del mundo teatral y a él habrá que referirse imprescindiblemente en el futuro.

J. M.

«O PALHEIRO», EN TALLER DE TEATRO

Como Portugal está de moda, cualquier ocasión es buena para presentar a los lusitanos progres del clavel «e o futuro».

Por esto, Antonio Joven, que es perspicaz como pocos, nos presentó en su «Taller de Teatro» la obra de Miguel Barbosa «O Palheiro» (verbigracia, «Los profetas de la paja») en traducción de José Luis Cerrato. Sala Villarreal, viernes próximo, a las 10.30, y sábado, a las 6.30 y 10.30.