

LOS BASTIDORES DEL ESCENARIO VACIO

Es imposible, desde esta página abierta a la actualidad teatral, no referirse a la situación —calificada por muchos de insólita e inesperada— que están conociendo los escenarios de Madrid (a partir del lunes, día 3) y de Barcelona (a partir de la noche del pasado martes). Nadie, en efecto, podía creer quince días atrás que los actores, esta profesión tradicionalmente tan desunida (y no porque la desunión sea un fenómeno «natural» en la actividad dramática, sino a causa de la peculiar estructura en que ésta se desenvuelve, basada en la rivalidad personal y en la inseguridad laboral), nadie creía, pues, que los actores fuesen capaces de unirse en torno a unos objetivos laborales comunes y, menos aún, que aceptasen los riesgos que en España lleva consigo

el abandono colectivo del trabajo. Y sin embargo, así ha sido. El lector conoce ya, sin duda, la causa inmediata de la total paralización de los locales de teatro en las dos únicas ciudades de la península que los mantienen regularmente abiertos. En el curso de la asamblea de actores celebrada en Madrid, el día 16 del pasado mes de diciembre, se decidió por una parte, declarar la situación de conflicto colectivo como respuesta al reiterado incumplimiento empresarial de las actuales ordenanzas laborales —incumplimiento que ni los mismos empresarios han osado negar— y por otra, nombrar por votación una comisión de actores que asistiese con plenitud de derechos, y junto a los representantes sindicales, a la negociación del conflicto y

posteriores incidencias. Esta comisión, compuesta por once actores, no sólo fue reconocida por la mesa, sino que incluso firmó el documento de declaración de conflicto y el acta de avenencia a que éste dio lugar, sin que nadie la impugnase. Los problemas surgieron en el momento de entablarse las conversaciones para la firma del Convenio Colectivo, momento en que una parte de la representación económica se negó a reconocer el derecho a voto de la llamada «Comisión de los Once», y la Organización Sindical apoyó dicha postura señalando que tan sólo poseía un carácter consultivo, es decir, voz pero no voto. Esa fue la chispa que provocó el incendio. Los actores madrileños decidieron, entonces, unánimemente, defender a la «Comisión de los Once» —consi-

derada, a diferencia de los vocales sindicales, como representativa de la inmensa mayoría y depositaria de la voluntad de la asamblea— y adoptaron una actitud de paro. Esta se propagó rápidamente a las compañías madrileñas que actualmente trabajan en Barcelona. Manolo Escobar sacudió a la opinión pública al sumarse a ella, y los teatros Barcelona y Talía cerraron sus puertas en la misma noche del miércoles, siguiendo la pauta marcada el día anterior por el T.E.I.

En la mañana del jueves, reunidos en asamblea, los actores barceloneses que todavía gozan del privilegio de trabajar se declararon también en situación de paro, en solidaridad con sus compañeros del censo de Madrid, solidaridad que parece traducir la convicción de que el problema allí planteado les afecta también en profundidad. Los espacios dramáticos de TVE y de la radio, los estudios de cine y de doblaje se incorporaron rápidamente al movimiento, con espectaculares adhesiones individuales, como son, por ejemplo, las de Lola Flores y de Raphael. Esta es, en resumen, la historia de los hechos.

El síntoma y la enfermedad

Una historia que para muchos pertenece simplemente al capítulo del orden público, y en la que otros ven amenazadores fantasmas políticos. Pero más allá de estas apreciaciones, hay que intentar descubrir las verdaderas raíces de la delicada situación planteada. Y estas raíces poseen una doble vertiente.

De forma inmediata, los verdaderos causantes del actual para son quienes más se quejan de él, es decir, los empresarios e indirectamente, la misma Organización Sindical: si los primeros no hubiesen incumplido repetidamente sus obligaciones laborales —el pago de ensayos, por ejemplo— o si el Sindicato Nacional del Espectáculo no hubiese permitido este incumplimiento —que nadie ignoraba dentro de la profesión— los actores no hubiesen ido al conflicto colectivo y, en consecuencia, no hubiesen elegido esta «Comisión de los Once» hoy impugnada. Es fácil ahora acusar a los actores de causar grandes pérdidas, de perjudicar al público, de adoptar posturas que no cuadran con la normativa vigente, o de querer acabar con el teatro a base de reivindicar mejores condiciones de trabajo. Nadie, sin embargo, se atreve a señalar que los verdaderos enemigos del arte dramático son quienes obligan a realizar un montaje en veinte días, los que no invierten sus beneficios en convertir sus locales en teatros a la altura del desarrollo tecnológico contemporáneo, los que no mantienen en ellos plantillas estables, los que —en una palabra— ofrecen sin riesgo alguno —si el negocio anda mal basta con convertirlo en cine, lo cual ni siquiera requiere previo expediente de crisis— productos adulterados y, por la forma en que se llevan a cabo, ilegales. Los mismos, para no ir más lejos, que han implantado las nada fantasmales lis-

tas negras como impune sistema de represalia frente a quienes, individualmente hasta ahora, osaban reclamar sus derechos legales.

Esta es, de forma inmediata, una de las raíces del paro de los teatros barceloneses y madrileños. Pero, más allá de esta causa, la huelga traduce otro estado de cosas, acaso más grave. En efecto, esta situación anormal provocada por el incumplimiento de la ley, esta indefensión práctica del actor es cosa vieja. Y sin embargo, hasta hoy no se había conocido un fenómeno nuevo el que están contemplando nuestros atónitos ojos. ¿Por qué? ¿Qué es lo que ha provocado esta insopetada reacción de los actores? Creo que la causa profunda —la que, por tanto, deberían atajar los poderes públicos— es el desconcierto que reina actualmente en el sector del espectáculo y, más concretamente, en el teatral. Algo anda muy mal en él, algo huele a cadáver. La situación del teatro ya no satisface a nadie, ni siquiera a quienes mantienen todavía una posición privilegiada, los que trabajan regularmente y consiguen ingresos infinitamente superiores a la media del país. Todos, absolutamente todos, se sienten amenazados por el paro forzoso, se saben en manos de la ley de la oferta y la demanda, de empresarios que sólo les ofrecerán infectos productos, aunque rentables a corto plazo. Nadie ve una salida a esta situación, ningún claro en el horizonte. Nadie ve lo único que podría serenar los ánimos: una política teatral entendida no como una mera y defensiva «protección», sino como un conjunto coherente y dinámico de disposiciones emanadas de la profesión en sentido amplio y capaz, por una parte, de asegurar a ésta las condiciones de trabajo que merece todo ciudadano y, por otra, de devolver al teatro su papel de servicio público. En resumen una Ley del Teatro, tantas veces prometida como aplazada «sine die». Creemos que las autoridades competentes deberían superar el simple estadio del orden público y abordar por fin los problemas de fondo que sacuden a la profesión.

Los escenarios vacíos han tenido siempre para dramaturgos y actores un especial atractivo, y son muchas las obras que se han escrito pensando en esta situación. Apagados los aplausos y los focos, la trama desnuda se convierte inmediatamente en un marco adecuado para hacer comprender la vida subterránea que fluye tras los telones, la dura realidad que se esconde en las apariencias más brillantes y, según el tópico, frívolas. Pero los escenarios vacíos de estos días ya no sirven, al contrario de lo que ocurre tradicionalmente, para analizar artísticamente un problema individual —el del viejo actor retirado, que siente la nostalgia del pasado, por ejemplo—, sino que ponen de manifiesto el tremendo problema colectivo de una profesión que vive angustiada y sin futuro. ¿Para cuándo la Ley del Teatro?

Jaume MELENDRES

¿TOLERARA LA APERTURA A «DON ALVARO»?

LA RESURRECCION DEL DUQUE DE RIVAS



El célebre cuadro de Esquivel. Zorrilla lee sus poemas, flanqueado por dos óleos que representan al Duque de Rivas —a la izquierda— y a Espronceda. Un «happening» netamente romántico

Hablando la otra tarde con Rodrigo Royo —a tenor de un posible relanzamiento de «Diario SP»— me dijo muy convencido que él creía en la resurrección, porque era cristiano.

Viene ahora la anécdota de perlas porque yo también —aunque por distintos motivos— creo en la resurrección del Duque de Rivas; y fundamentalmente creo en la vuelta —con todos los honores— de aquel «Don Alvaro» funesto que se autocalificó «hijo de los infiernos» en el instante último de su vida.

Del mismo modo que apunté semanas atrás un necesario resurgimiento de Voltaire, la llegada de un texto apadrinado por Alberto Blecuá y prologado por Joaquín Casaldueño que tiene por objeto lanzar de nuevo a la palestra «La fuerza del sino», hace pensar en una saludable lectura del mismo por parte de las generaciones últimas, y quizás algún peleón veinteañero encuentre en él algo más que aquella melancolía errante que le insufló el falso profesor de literatura y teatro de su bachiller o E. G. B.

Los motivos de tal presentimiento vienen de la mano del texto. Me da en la nariz que de la obra de Angel de Saavedra poco queda en los caletres intelectuales. Quizás algún hispanista voluntarioso se lo sepa de corrido, pero —repito— me da un no sé qué de duda y sospecha sobre la ignorancia del tema. No me extrañaría que muchos de los que se consideran «en el meollo» supieran casi nada del Marqués de Calatrava; quizá porque hoy el romanticismo sólo quedó en su slogan ario, verbigracia, «sturm und drang»; y pocos pelillos a la mar se han echado por querer leerse la comedia de la cabeza a los pies.

A mí, particularmente, el drama romántico siempre me subyugó; no sólo por la arrebatadora inmersión pasional que ejerce en el oyente o lector, sino por sus capacidades mágicas y sobrenaturales; alternativas que tan estupendamente encajan en nuestros tiempos. Y de la faccía romántica, la de «Don Alvaro» supera a todas con creces, entre otras cosas porque en la Jornada Primera se llega ya a un punto trágico que podría hacer suponer al lector le-

go el fin del drama. Una fuga proyectada, unos inconvenientes paternos, un amor que se desborda, una escena popular en la barraca de Tío Paco, un «crescendo» de los preparativos del amante y la espera de la amada, y, finalmente, un desenlace, trágico donde los haya, la arribada del padre en sobreaviso, la ruin fortuna de una pistola que mata, la maldición, la huida y el acabóse para ambos. ¿No es éste un bello final para cualquier tragedia? Pues no acaba aquí la cosa, que cinco Jornadas tiene el drama; y a excepción de la Tercera, que es finiquitada con esperanza —sin duda el señor de Rivas creyó oportuno dar un respiro al respetable— las demás tienen todas idéntico desenlace: la Segunda declina con la entrada en una cueva penitenciaria y desolada, final tan trágico como la muerte misma; la Cuarta en el campo del honor con la muerte de un hermano de la amada; y la Quinta frente al Convento de los Angeles con la triple muerte funesta y el requiem de los monjes espeluznados.

Y todo, absolutamente todo, con el mayor rigor del drama, sin permitirse en un momento siquiera la facilidad del desbarre.

Ante esta filigrana uno se pregunta, finalmente, qué pasaría si la obra se montara. Porque la violencia del drama, el papel de la nobleza, el castigo impuesto por el Rey a los duelistas, la situación del clero y la blasfemia encubierta por tal o cual pequeñez religiosa, son patentes en la obra. Y por mucho menos se han dilapidado obras nuevas.

F. MONEGAL

teatro | eXpres

UN STRINDBERG DEL 44

A raíz de la publicación, en la edición de «Teatro/eXpres» correspondiente al pasado 28 de enero, del artículo «El hombre de la locura de oro», consagrado a Strindberg con motivo de la edición catalana de tres de sus piezas cortas, Juan Germán Schröder nos escribe para informarnos que una de estas obras, «La más fuerte», fue estrenada en Barcelona el día 30 de noviembre de 1944 por el Grupo Teatro Estudio y en los locales del Club Helena, al mismo tiempo que el sainete en dos tiempos, de Ramón de la Cruz, «Las castañeras picadas».

La información de Schröder posee un interés suplementario indudable. En efecto, ambos textos sólo fueron autorizados en sesión única (si usted no los conoce no comprenderá la comicidad del hecho), y ello dio lugar a que los organizadores del acto se inventasen para justificar en el programa la denominación de Teatro de Cámara. De ahí sur-

gió, precisamente el grupo Teatro de Cámara de Barcelona, que dirigió el propio Schröder, y que inició sus actividades con la presentación de «Huis clos», el famoso texto sartriano.

Juan Germán Schröder nos facilita también algunos datos complementarios de este estreno de Strindberg. La interpretación corrió a cargo de M.^ª Juana Ribas, Marta Font y M.^ª Luisa Bosch; la escenografía fue de M. Gaspar Gracián y el vestuario de Ginette Simont. Schröder basó su puesta en escena en el modelo del teatro naturalista, llevado, sin embargo, voluntariamente, al expresionismo y convirtiendo en protagonista el constante juego de una cucharilla sobre el mármol de una mesa de bar, juego que traducía los sentimientos del personaje silencioso durante el monólogo de su oponente.

Quede, pues, pública constancia de este Strindberg tallá 44.

CANDIDO / TEI

Seguendo el consejo que desde esta misma página dimos a la gente de teatro, los del TEI acaban de sorprendernos favorablemente con el proyecto de montaje del «Candide», de Voltaire, recientemente reeditada por Alianza Editorial. Desde aquí, y bajo el rótulo «Voltaire: se levanta la veda», dimos la bienvenida al empeño editorial del país por dar a conocer varios cuentos y trabajos del genial escritor. Y recomendábamos con fruición cuán interesante sería ensayar una adaptación del «Cándido» o de «El ingenio».

Esperamos con ansia ver terminados los preparativos del grupo de Madrid —que en estos días milita en la Capsa a caballo de Bercht y la comedia musical— y desde aquí, nuestra cordial felicitación.