

QUEREMOS CHICAS

Durante mucho tiempo, me intrigó sobremanera el rabioso contraste existente entre el lujo de los números coreográficos de las revistas del Apolo (donde se invierten elevadas cantidades de dinero y, además, se pretende dar la impresión de modernidad y de «técnica avanzada») y la extrema pobreza de las escenas dialogadas o de «argumento» que se incluyen en los mismos espectáculos, recitadas ante unos decorados pintados (mal pintados, exactamente) de una ingenuidad avasalladora, tan trashedados caducos y arcaicos, que llegan a tener, incluso, un cierto encanto para los amantes de lo camp.

Cuando, en cierta ocasión, Luis Cuenca me contó el secreto del asunto, recibí una excelente lección teatral y tuve la certeza de que el arte escénico es una verdadera ciencia exacta. La ley artístico-económica que justifica este discriminado tratamiento puede formularse así: toda inversión monetaria en las escenas de argumento equivaldría literalmente a tirar el dinero. ¿Por qué? Porque el público, en estos momentos, ni ve el decorado ni lo mira. Sólo mira (y escucha) a los actores y le basta con que un modesto telón pintado, minimeamente figurativo, le sitúe el «lugar de la acción»: un salón, un dormitorio, el consultorio de un médico, etcétera. Y hasta tal punto es éste el comportamiento del espectador que no sólo éste es incapaz al término de la representación, de describir tales decorados, sino que incluso puede prescindir de ellos al cabo de un momento. Y, en efecto, en las revistas del Apolo, al cabo de unos minutos de haberse iniciado la escena los actores avanzan imperceptiblemente hacia la corbata del escenario y dejan que tras ellos caiga el telón de boca, quedando (mientras los tramoyistas montan, detrás, la maquinaria del siguiente número coreográfico) desprovistos de todo soporte plástico. En tales casos, la acción —es decir el diálogo— prosigue como si nada hubiese ocurrido y los espectadores permanecen insensibles al escamoteo de que acaban de ser víctimas. La convención teatral alcanza, aquí, sus máximas cotas y, en opinión de Cuenca —doctores tiene la revista—, romperla, innovar en este terreno, no aportaría a la empresa ningún espectador marginal.

Puede decirse, pues, con fundamento empírico de causa, que existe un tipo de teatro que se define precisamente por su capacidad de prescindir de todo elemento escenográfico a pesar de que aparentemente, por el «verismo figurativo» de las situaciones que plantea, debería exigirlo.

Parientes del Apolo

Tiene toda la razón del mundo Martí Ferreras cuando, al referirse al pasado sábado al estreno de «Aquí l'inspector Cristòfol... cambio!» (un horroroso título bilingüe), se preguntaba por qué Joan Capri «no renuncia de una vez por todas a operar sobre supuestos pretextos escénicos

(...) y se limita a enfrentarse con su público y a contarle «sus» cosas a «su» manera».

Ferreras, con estas palabras, estaba denunciando el profundo parentesco existente entre el «teatro» de Capri y la revista de Cuenca. Un parentesco tan profundo que ambos son, en definitiva, una única y misma cosa. La diferencia estriba, simplemente, en que Capri (que se dirige a un público básicamente pequeño burgués que todavía considera que el teatro, aunque sea cómico y verdozo, es moralmente superior a la revista), en que Capri, digo, quiere mantener la apariencia de «teatro». A tal efecto, contrata autores que le escriban, no guiones, sino «obras» (legitimadas por una firma) y paga a un escaparatista de tienda de muebles (la imagen también es de Ferreras) para que éste ofrezca al espectador un simulacro de decorado, unas onzas de ilusión de realidad. Estos factores, unidos a la presencia en nómina de un director de escena, hacen que el espectador se crea realmente en el teatro, cuando en realidad se halla en la revista: una media revista, sin embargo, porque en ella sólo se le da la parte «literaria» de un libreto del Apolo y se le niegan las chicas alegres y los jardines espectaculares a nivel europeo.

Así pues, el parentesco entre Capri y el Apolo suele quedar notablemente enmascarado. Pero ahora, con «El cap i la fi» (la obra que contra todo pronóstico acaba de estrenarse en el Capsa) ya no hay posible confusión. Hay que decir, en primer lugar, que se trata de un texto cien por cien capriano, destinado a Capri (su autor es Carles Valls) y, al parecer, fue rechazado por el famoso actor, en última instancia, a causa de su excesiva osadía. Establecido, pues, el parentesco entre la programación actual del Romea y del Capsa, queda por establecer la del Capsa con el Apolo. Y este último grado de consanguinidad nos lo da precisamente lo que antes señalábamos como la característica escénica de un cierto tipo de teatro: la ausencia de una verdadera escenografía. En efecto, Ventura Pons (1?), director de escena, ha hecho Apolo puro. Una clara visión de la jugada y de la bolsa: este texto cortado a la medida de un actor de revista (coincidiendo con unas gotas de crítica social, unas gotas de actualidad, unas gotas de malentendido sicalíptico y un toque de sentimentalismo) ha sido montado sin ningún aparato escenográfico. Simplemente, al fondo del escenario, una gran pantalla donde, al iniciarse cada escena —cada sketch— son proyectadas una o varias diapositivas (por ejemplo, unas butacas de salón) que cumplen exactamente la misma función de los telones pintados del Apolo: situar el espectador para ser inmediatamente olvidadas sin ser objeto de ninguna utilización escénica, sin poseer ningún sentido dramático.

El hecho de que en «El cap i la fi» este decorado —impropiamente cali-



ficado de «cinético» por la publicidad— no desaparezca durante la escena (1), se debe simplemente a que, mientras, no hay que montar ninguna escenografía complicada para el número siguiente.

Y esto es lo grave: que no haya número siguiente, que textos como «Aquí l'inspector Cristòfol... cambio» o «El cap i la fi» pretendan pasar por teatro de «verso» cuando son simples libretos destinados al lucimiento de un actor cómico (el del Capsa, Angelat, menos cómico que Capri pero más actor) y, subsidiariamente, de sus partenaires. Más grave todavía es que éste sea hoy el único teatro catalán de nuestros escenarios comerciales, es decir, que el único teatro catalán actual no sea ni teatro ni revista, sino media revista.

No voy a discutir aquí la calidad de tales espectáculos, su carácter pretendidamente popular, las razones que han inducido a Garsaball a este brusco giro en su trayectoria, ni tampoco el contenido ideológico de tales obras. Pero puesto que estos productos tienen, sin duda, un público adicto, puesto que ahí están, exijamos al menos a sus promotores que no sean

tímidos o pudibundos: que nos den las chicas de una vez. Seguiríamos sin teatro catalán en la cartelera comercial, pero tendríamos revistas catalanas de cuerpo entero.

Jaume MELENDRES

(1) Aunque a veces es sustituido por «subdecorados» (si un actor habla por teléfono se proyecta un teléfono ampliado por si alguien es lento de reflejos), que demuestran una total falta de confianza en la capacidad imaginativa del espectador o en la del responsable del espectáculo.

REPETIR CIEN VECES LA LECCION

Para el grupo A-17, repetir cien veces la lección —en este caso, «La lliçó», de Ionesco, no es ningún castigo, sino un verdadero placer. Y esto es lo que, contra viento y marea, van a conseguir el próximo viernes por la noche, en el curso de la brevísima temporada —desde hoy martes hasta el domingo, según el horario que se especifica en cartelera— que van a iniciar en la Sala Villarroel. «La lliçó» se convierte así en uno de los espectáculos más representados de la historia del teatro independiente catalán. Para celebrar la efemérides, se anuncia un sonado fin de fiesta en la noche del viernes. Felicidades.

El teatro en la Biblioteca Cultural

Después de la eficaz campaña televisiva orquestada para atrapar el lanzamiento de la segunda etapa de cultura embotellada a precio módico, uno no puede menos que observar y acoger con franco interés estos tomitos varios que se engloban bajo el rótulo de Biblioteca Cultural RTVE. Por lo que me atañe, y lo que atañe a esta página y a sus posibles lectores, merece hablarse del titulado «El teatro español hoy», número seis de la colección y que firma el profesor de la Complutense madrileña —según reza la contraportada— don Luciano García Lorenzo. El libro arranca de Jacinto Benavente y acaba con un apartado de cuatro páginas viudas encargadas de condensar «el teatro en lengua catalana, gallega y vasca». El repaso a la historia moderna del teatro español sigue unos derroteros —en este librito— tan larga y profusamente trillados y manoseados que al calor de su lectura me daba la impresión de estar leyendo una «acción abreviada de la historia del teatro español de Ruiz Ramón, o de las apreciaciones de los manuales clásicos.

Creo que el papel del historiador de teatro debe enfocarse desde cauces muy distintos de los habituales profesores de las «historias de las literaturas»: máxime cuando se escribe un libro sobre el teatro de hoy, época ésta nuestra que se caracteriza por la cons-

tante movilidad de estructuras y esquemas mentales, hasta el punto de no existir una literatura dramática tal y como antes se entendía, sino una «acción» dramática que se desarrolla sobre sí misma parodiando aquella buena definición norteamericana del «work in progress».

Por este motivo, el trabajo que ahora se publica me parece totalmente desfasado en su intento titular: el teatro español hoy. Hablar de Benavente, Linares Rivas y Martínez Sierra no es precisamente profundizar en el meollo del teatro actual. Y paradójicamente cuando se trata de hablar de lo de hoy, el autor se despacha tan ricamente con meras enumeraciones de los nombres que lo protagonizan.

Se supone que un señor que cobra por un libro, y que se lo editan tan ricamente, y que vienen los de la «tele» y se lo espárcen con fuerza publicitaria increíble por todo el territorio nacional... se supone —digo— que este señor profesor de la Complutense se ha tomado la molestia de investigar por su cuenta el «teatro español hoy». Pues no. Este caballero ha comprado los textos teóricos del pasado, de Torrente Ballester, de Ruiz Ramón y de Guerrero Zamora, y nos ha colocado un resumen. Y claro, como estos textos se quedan todos en Buero Vallejo y la historia de su escalera, el refrito sólo se atreve

a dedicar las diez últimas páginas a lo que en realidad había de ser la sustantividad de todo el libro: el teatro español hoy.

Así, en estas páginas telefónicas a una especie de listín telefónico —pero sin teléfonos ni direcciones— de los hombres del teatro español actual. Quedan ahí, condensados en un párrafo que no entinta más allá de quince líneas, todos los nombres de los que en los últimos quince años trabajan en el teatro y «hacen» el teatro español actual; y se observa perfectamente la inseguridad del historiador al no conocer —por falta de investigación— absolutamente nada de lo que habla. Para muestra dos florecillas: al hablar del suceso del Grupo de Teatro Lebrijano se acentúa la importancia de «Oratorio» diciendo que «el auténtico flamenco es incorporado a la expresión teatral» cuando en realidad «Oratorio» de flamenquismo tenía muy poco; sin duda este curioso historiador ha confundido el asunto por la proximidad e interrelación que en cierto tiempo tenían el grupo de Lebrija y el grupo «La Cuadra» de Sevilla, que posteriormente presentó «Quejío». Otra: al hablar de los teatros nacionales se consigna la existencia de una compañía de teatro nacional en Barcelona, compañía que según él lleva el título de «Adrià Gual». Sin comentarios.

F. MONEGAL

teatro | eXpres



El nuevo lenguaje de la nueva radio

DIRECTO

de lunes a viernes, cara al público, a la una de la tarde

SIETE DIAS AL DIA

La semana en una hora
SABADOS A LA UNA DE LA TARDE

Dos realizaciones de
Juan Castelló Rovira

PARA

**RADIO BARCELONA,
LA RADIO**