

BAJO SU RESPONSABILIDAD



Salvat con María Asquerino, actriz invitada en el TNB

rúbrica firme, el contrato, y ya estará todo en regla. Todo parece indicar que en los próximos quince días el asunto adquirirá carácter oficial.

Estupendo; perfecto; me alegro. Pero me inquieta el resultado, pongamos a dos años vista. La inquietud me viene de un simple repaso a la historia moderna, a la historia modernísima del Teatro Nacional de Barcelona. Es forzoso hacerse la pregunta ¿qué ha sido de los directores que estuvieron al frente de él? Todo comenzó con José M. Loperena, el primero y el que aguantó más en el puesto. Loperena tenía una imagen suficientemente acreditada; había dirigido con irregularidades —como todo el mundo, por otra parte—, pero contaba con muchos puntos a su favor. Su incorporación, al teatro comercial del país, de Brecht era un acierto; su tratamiento de Valle-Inclán, otro. Pues bien ¿qué queda hoy de José María Loperena, director de teatro? Me lo encontré la otra noche y me dijo que estaba escribiendo textos legales, y que ejercía de abogado en el despacho de su padre. Después de su etapa en el Nacional Loperena no ha levantado cabeza en el teatro. Ensayó por un breve espacio de tiempo los cuatro volvíles que le encargaban, y ahora, finalmente, utiliza el recurso de la abogacía para ir tirando.



Loperena mirando, tal vez, a los de arriba

Se ha aireado finalmente el nombre definitivo que va a tomar el relevo en la dirección del Teatro Nacional de Barcelona. Se ha aireado en la prensa, que no en los medios oficiales. Hasta el momento de escribir estas líneas a Juan Germán Schroeder se le ha hablado de for-

ma entusiástica, pero también oficiosa de que el cargo es para él. El propio Schroeder me ha comentado su conversación con don Mario Antolin, director general de Teatro, las promesas que se le han hecho, y el encargo de que comience a organizar el tinglado. Ahora sólo falta la

El segundo hombre fue Salvat, ¿y qué ha sido de él? Ricard Salvat ha tenido la habilidad de cuidar un cierto tipo de relaciones internacionales, especialmente con gente de teatro de Italia y Francia, lo cual le ha proporcionado un cierto trabajo esporádico para ir manteniendo el prestigio. Su trabajo de asesoramiento y supervisión —y posteriormente de dirección— del Grupo Incontro con la obra de Alberti «Noche de guerra en el Museo del Prado» ha sido un acierto indiscutible. ¿Pero qué ha sido de Ricard Salvat en España, qué es y en dónde vive y trabaja? Lo encontrarán ustedes en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Central, sección Historia del Arte. En los teatros de la ciudad —al igual que Loperena— no lo busquen. Ni en la Escuela Adrià Gual, que parece haberse desintegrado en el éter.

El último ha sido Esteban Polls, personaje que no conozco, pero que ha dado a la ciudad una de las más tristes, aburridas y fatales temporadas del Nacional. ¿Qué ha sido de él? No lo sé; me parece que no lo sabe nadie. Polls llegó de... de Costa Rica, creo, cargado de misterio —a ciencia cierta nadie me ha sabido decir qué hacía en Centroamérica— y el misterio ahora subsiste que ha cesado.

Bien. Hasta aquí la historia; una historia trágica de la que se entresaca una sola moraleja: «sé director del Nacional, y no vuelvas a levantar cabeza».

Y ahora, a la vista de tres ejecutorias, y puestos los años de exis-

tencia del Nacional sobre el tapete, sería totalmente injusto pensar que el error ha sido «no haber encontrado el hombre adecuado». Me resisto a creer que los tres directores antes citados sean tan malos como sus períodos al frente del Nacional demuestran. ¿Quién está detrás de todo esto, en la sombra, moviendo los hilos del tinglado, y transformando a los directores, sucesivamente elegidos a dedo, en simples peleles?

¿A qué se debe que hombres que disponían de una excelente salud teatral, sean una ruina —teatralmente hablando— después de haber pasado por una experiencia común: el Nacional?

Hay ahí algo que corrompe; algo que acecha, que juega con las ansias de sobresalir —tan humanas, por otra parte— que atrae ese mortal sentimiento que tenemos todos de orgullo y egoísmo. Los directores de teatro no son la excepción.

Comienza a ser tiempo de meditación. Llega la hora de pedir cuentas. Barcelona exige responsabilidades por la muerte del teatro. Y la gran responsabilidad, en el fondo, no es de esos nombres que jugaron un papel de mandados durante un cierto tiempo. La gran responsabilidad atañe a ese aparato que está arriba, que manda y cesa, que rubrica y excomulga, que perdona y sentencia, y que ahora está a punto de añadir un nuevo pelele a su colección.

Todo bajo su responsabilidad.

Ferran MONEGAL

TEATRO DE CALLE PERO SIN CALLE

Ante los espectáculos que nos vienen ofreciendo la mayor parte de los grupos más inquietos y ambiciosos, uno siente idéntica perplejidad a la que causan, en los países nórdicos, los potentes automóviles obligados a circular a una velocidad máxima de ochenta kilómetros por hora en carretera y a ciento diez en autopista. La incompatibilidad entre el producto y su soporte material es exactamente la misma en ambos casos. En efecto, en esta geografía nuestra donde las representaciones espontáneas en la calle no están permitidas, donde las plazas no pueden convertirse ni siquiera por unos minutos en improvisados espacios lúdicos so pena de yerse envuelto en desagradables situaciones (hace un par de años los alumnos del Instituto del Teatro acabaron el Día Mundial del Teatro en comisaría por haberse lanzado, disfrazados, a la vía pública), la mayor parte de espectáculos de los grupos, más jóvenes tienen una decidida vocación de aire libre. Son concebidos y realizados desde esta perspectiva, con la esperanza de romper muros y eliminar ese cajón tradicional que solemos denominar escenario a la italiana. Pero como esos coches de motor salvaje, condenados a la lentitud, tales espectáculos se ven obligados a circular en los viejos locales, a desplegarse entre las tres paredes del teatro decimonónico. No obstante, no cesan en su empeño. Lejos de conformarse con lo que se tiene, lejos de intentar aprovechar las posibilidades (mayores de lo que suele creerse) que ofrecen los escenarios convencionales, los grupos del llamado teatro independiente profesional, pretenden crear en los viejos locales cerrados la «ilusión de calle». Hace unas décadas, y en nombre del naturalismo, los hombres de teatro intentaron crear la ilusión de realidad. Hoy es la ilusión de calle, de plaza, de espacio abierto y de teatro abierto.

He aquí la primera razón de la incomodidad que causan en el público la mayoría de estos espectáculos. El espectador está sentado en la misma butaca de siempre, paga el mismo precio de siempre, pero ve frente a sí (a veces detrás o al lado de sí) a unos hombres y mujeres que quieren hacerle creer que estamos en la calle, que actúan como si estuviesen a trescientos metros de distancia (con grandes gestos, sobreactuados; con voces elevadas y distorsionadas), como si quisiesen conseguir una atención que nadie les niega en la obscuridad intimista de nuestros locales, hijos de Strindberg o de Adrià Gual. Hay, en estos espectáculos, una latente impresión de falsedad que opera en el sentido contrario al que sus autores pretenden: no se produce el deseado acercamiento, sino más bien un rechazo visible ante una convención injustificada, tanto más injustificada en la medida en que jamás es explicitada. Basta con asistir a una representación de «Danza de la lanza de papel» en el Capsa para darse cuenta de este fenómeno. Los actores del PTV (Pequeño Teatro de Valencia) se esfuerzan inútilmente por conseguir un contacto que sólo sería posible en el marco de la vía pública, en un contexto legal que autorizase el agit-prop.

Pero esta inadecuación entre el producto ofrecido y el lugar donde se ofrece, entre el coche y la carretera, no es sino un aspecto parcial de algo más profundo y significativo. ¿Por qué esta tendencia al teatro callejero? En realidad esta tendencia recubre otra mucho más importante: la resurrección del género farsesco como forma artística susceptible de vehicular un teatro popular. Y aquí es donde empiezan los problemas. Hoy los grupos independientes están asimilando la farsa al teatro popular, al teatro del pueblo para el pueblo, al teatro capaz de despertar el interés de las grandes masas de la población tradicionalmente alejadas del arte escénico. Espectáculos como el de PTV no son tanto una reivindicación de espacios escénicos más libres y abiertos, sino de dramaturgias más abiertas y libres. No se piden otros locales, sino otros públicos. Y se cree que estos «otros» públicos están en la

calle, que es ahí donde hay que buscarlos y que, por lo tanto, los productos elaborados han de ser susceptibles de una representación al aire libre.

Este es, el propósito, el legítimo propósito. Otra cosa mucho más problemática son los resultados. Más problemática, y también podría decirse peligrosa, porque en nombre de este teatro popular representado, a pesar de todo, ante el mismo público de siempre, estamos asistiendo al desarrollo de una estética cada vez más pobre, al nacimiento de unos espectáculos progresivamente primarios y esquemáticos, hechos para un público que no existe todavía y que tal vez no existirá jamás con las características que al parecer se le suponen: un público primario que ha de conformarse con poco.

En definitiva, la resurrección de la farsa como género popular esconde una concepción extremadamente discutible de la noción misma de popular, al menos tal como se nos da esta farsa. La misma concepción que, salvando las inmensas distancias, permite a los artistas de la derecha (véanse, por ejemplo, las declaraciones de Sáenz de Heredia en el penúltimo «Fotogramas») justificar su posición: las masas son simples y hay que darles productos simples. Espectáculos como la «Danza de la lanza de papel» o muchos de los que pudimos ver la temporada pasada en la Muestra de la sala Villarroel se caracterizan por su carácter absolutamente primario tanto en los contenidos como en lo formal. Un carácter primario que, probablemente, sus autores justificarán con sus deseos de «llegar» a un público no habituado a las especulaciones elitistas de muchos hombres de teatro, pero que muchas veces (y no me refiero ahora concretamente al PTV) encubren una incapacidad para llevar a cabo análisis más profundos y para elaborarlos artísticamente de una forma más rica, más osada. Para muchos, ser actor de teatro equivale hoy a denunciar de forma primaria ciertas situaciones y a aprender ciertas rudimentarias técnicas cada día más estereotipadas (la contorsión, la voltereta), más parecidas a sí mismas. Muy lejos del ejemplo de Laurence Olivier, que para interpretar el papel de Othello trabajó su voz hasta ganar seis notas en los graves («esto me ayudaba al principio de la obra», afirmó para explicar su esfuerzo), la mayor parte de los actores de la farsa contemporánea se conforman con un rudimentario —aunque a veces espectacular— bagaje técnico.

La situación (no imputable por supuesto ni al PTV ni a otros grupos, sino consecuencia de factores claramente extrateatrales) es alarmante: frente a un teatro convencional cada día más agonizante, un teatro progresista cada vez más esquemático, más pobre en recursos técnicos y dramáticos, más superficial y más ingenuo. Cabe preguntarse si este teatro, que tal vez tuvo un sentido hace unos años y acaso lo tenga todavía en algunos lugares, es el que hoy necesitamos como alternativa: Creo que no. Al público que desea nuevos horizontes, ya no le basta hoy con que le digan cuatro verdades simples y conocidas de un modo más o menos desenfadado. Sus necesidades artísticas se han acrecentado. Y —cosa que no hay que olvidar— también sus necesidades políticas. Hoy, ni siquiera un espectáculo tan redondo como «El retablo del flautista» conocería el éxito que cuatro años atrás lo colocó en las cúspides de la historia del teatro catalán de todos los tiempos.

Hoy el público espera otros espectáculos. El problema, el gran problema es que ni la política teatral imperante ni la política *tout court* permiten tales espectáculos. Y en esta situación de espera se nos ofrece una alternativa angustiosamente insuficiente y marginada, cuyo terrible drama podría ser el de no satisfacer ni a Dios ni a César, ni a la administración ni al público.

Jaume MELENDRES

teatro | eXpres

“PRIMER ACTO” SOBREVIVE

Que lo sepan todos los suscriptores: se tambalea, pero sobrevive. No es la primera vez, en sus diecinueve años de existencia, que esta revista (la única que nos queda después de la muerte de «Yorick» y de la corta vida de «Pipirijaina») cae gravemente enferma y se ve obligada a guardar cama durante varios meses. Pero en esta ocasión han sido muchos meses, puesto que desde el mes de marzo, en que apareciera el núm. 178 con el texto de «La lozana andaluza» de Alberti, los buzones de sus lectores no habían recibido nuevos ejemplares. Más aún, el silencio de sus responsables —ni una nota informativa pidiendo disculpas y paciencia— hacía pensar en su definitiva desaparición. Y sin embargo, acaba de llegar a nuestras manos un número extraordinario, de triple numeración (179, 180 y 181) y precio algo más elevado, que pretende «cubrir todo el fin de temporada 1974-75, hasta que la revista se normalice y aparezca periódicamente a partir del mes de septiembre», de indudable atractivo tanto por esta promesa como por su contenido (1).

En una nota siminar a los lectores se nos explica la obligada ausencia durante este periodo y se exponen las dificultades surgidas que son, en realidad, las mismas de siempre, pero más acuciantes: «deficiencias generales nacidas de la propia debilidad económica» que han deteriorado la imagen de P. A.; falta de publicidad; estancamiento del número de lectores; no existencia de ningún «grupo de presión» que apoye financieramente la empresa, etcétera.

Teatro/eXpres desea, obviamente, que P. A. conozca la normalización anunciada por sus realizadores, sabiendo que no es fácil porque gran parte de las contradicciones en que se debate la revista son ajenas a su voluntad y son las mismas con que se enfrenta toda la vida teatral. Lo alarmante es, sin embargo, que en esta reaparición de emergencia no se aluda en absoluto a las medidas que han sido tomadas para resolver los crónicos problemas que tiene planteados la revista. Los lectores deberían conocerlas porque sin ellos, sin nosotros, «Primer Acto» no se salvará. Y debe salvarse.

T. E.

(1) Entre otros materiales, una entrevista con Bernard Dort, el texto de «El señor Galíndez» de Eduardo Pavlosky y, sobre todo, un amplio reportaje sobre el último espectáculo del Living Theatre con las notas de puesta en escena de «Siete meditaciones sobre el sadomasoquismo político», que constituyen un verdadero manifiesto ácrata.