

# EL CASO DE UNA ESCENOGRAFIA LICEISTICA QUE NO FUE

No siempre el hombre tropieza dos veces en la misma piedra, y quien dice hombre dice empresa. La del Gran Teatro del Liceo, por ejemplo, cometió un importante desliz, una notable infidelidad a su público, cuando hace unos cuatro años, en un sorprendente esfuerzo de «aggiornamento», programó la «moderna» ópera de Weill-Brecht —escrita en 1928— «Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny». Con Weill-Brecht llegó el escándalo. Aquellas dos memorables representaciones fueron el «Hernani» barcelonés y, ante la ira de los abonados de pro, la empresa se vio en la necesidad de justificar públicamente su error.

Algo semejante hubiese podido ocurrir ahora con el estreno mundial de «Rondalla d'esperpers». Por supuesto, ni el libreto (Josep M. de Sagarra), ni la partitura (Ventura Tort) poseían ribetes revulsivos, inconoclastas. El problema estaba en la escenografía. Y estaba ahí a partir del momento en que la empresa del Liceo solicitó los servicios de Iago Pericot (cuya línea escenográfica era bien conocida después de trabajos como «El tuerto es rey», «Galatea» y «Mary d'Ous») para hacer lo que podría denominarse un «remiendo decorativo». Pericot, como era de prever, no hizo un trabajo de remendón y presentó un proyecto absolutamente innovador, al menos en el contexto liceístico. El propio Pericot nos narra más abajo los hechos y su desenlace: la empresa no quiso tropezar por segunda

vez y la escenografía no se realizó. Alguien hizo el remiendo que Pericot había rechazado.

Y lo grave es que el abonado no se sintió defraudado (de fraude): no le importa, al parecer, que se aprovechen decorados de «Terra baixa» para un estreno mundial. Lo importante es no salirse de la «ortodoxia», del «seny». Lo importante es que nada se mueva.

En una palabra, más allá de la anécdota particular, la historia de la abortada escenografía de «Rondalla d'esperpers» plantea un problema mucho más amplio, que afecta de forma directa, a la vida teatral de la ciudad. La empresa, aquí, actúa como portavoz y defensor de los deseos de su público, un público que se encierra en la tradición, en el inmovilismo estético. Se huye de toda manifestación teatral que introduzca aires del siglo XX, tanto en los contenidos («Mahagonny») como en las formas («Rondalla d'esperpers» y también «Mahagonny»). Conclusión: este público no apoyará ni financiará ninguna normalización de la vida teatral porque tal normalización comporta necesariamente formas y contenidos demasiado peligrosos, demasiado «nuevos».

Vale la pena constatarlo hoy, cuando en esta misma página publicamos el manifiesto de la profesión teatral barcelonesa sobre el asunto del Teatro Nacional. ¿Quién apoyará hoy la exigencia de un teatro público al servicio de la cultura catalana, gestionando democráticamente?

## LOS HECHOS, SEGUN IAGO PERICOT

—¿Qué ocurrió, exactamente?

—Todo empezó cuando Loperena, al que había sido confiada la puesta en escena de «Rondalla d'esperpers», me llamó para decirme que me había propuesto como escenógrafo. Aunque pareciera increíble, la empresa quería, exactamente, que se aprovecharan los decorados de «Terra baixa» y se completasen, en el segundo cuadro del último acto, con otros en la misma línea. Le dije a Loperena que estaba dispuesto a hacer un proyecto de nueva planta, pero no, por supuesto, a aprovechar materiales de derribo. Loperena consiguió que la empresa aceptara la idea y realicé el proyecto. Loperena y Joan de Sagarra lo acogieron con entusiasmo. Entonces lo presenté a Pàmies y al compositor, Ventura Tort. No hubo en aquella reunión objeción alguna, salvo la de la empresa que me pidió ponerme en contacto con el jefe de maquinistas por si el proyecto presentaba dificultades técnicas. No se habló en absoluto de dinero y la escenografía —teniendo en cuenta que el dictamen técnico fue favorable— quedó técnicamente aprobada. Se me convocó entonces a una nueva entrevista para formalizar el contrato. Pàmies me hizo esperar toda una mañana y no me recibió. Supe después, a través de Loperena, que el proyecto había sido rechazado. El propio Loperena canceló su colaboración a la vista de los hechos.

—¿No se trataba, entonces, de una cuestión de dinero?

—Nunca se habló de presupuesto de realización y, ni siquiera, de mis honorarios. En cualquier caso, el coste de la escenografía no superaba ni mucho menos las cien mil pesetas, cantidad que hoy puede considerarse, en este terreno, como realmente irrisoria. Es posible, sin embargo, que la empresa, con un público asegurado, no estuviese dispuesta ni a gastar este dinero. En el contexto actual, una ópera catalana había de recibir presumiblemente —y así fue— un apoyo masivo

del público. ¿Para qué gastar más de lo necesario? ¿Para qué correr riesgos? Porque creo que la clave del asunto está ahí: en no correr riesgos, en dar al público del Liceo lo que éste espera y nada más, absolutamente nada más. Y lo que éste espera es realmente poco —o mucho, según como se mire: que se respete la tradición.

—Parece, más bien, que cuando se cuenta con un amplio soporte de abonados la empresa puede forzar un poco las cosas sin que se tambalee la economía.

—Sí, eso parece en teoría. Pero del mismo modo que al cabo de los años los cónyuges acaban pareciéndose físicamente, con el tiempo la empresa y su público van al unísono, son una misma carne. La regla es ahora el inmovilismo más absoluto. No siempre fue así: hubo un tiempo en que los escenógrafos del Liceo eran enviados a Europa para ponerse al corriente de lo que allí se hacía. Hoy, en 1975, se les pide que aprovechen viejos decorados. Se vive todavía en la mentalidad del «decorado».

—En el ballet, sin embargo, se ha aceptado a un Maurice Béjart.

—Ciertamente. Pero el ballet es distinto, sobre todo en lo que se refiere a la escenografía. En primer lugar, tiene un carácter más «popular» y se admiten, por tanto, mayores licencias: el precio de las entradas suele ser inferior. Por otra parte, la ruptura estética-escenográfica ha sido mucho menos visible. El ballet ha exigido siempre amplios espacios vacíos, escenografías mínimas y, además, de signo naturalista. El ballet es, casi por definición, simbolista, y ello desde hace muchos años. Béjart, por ejemplo, juega fundamentalmente con la luz, y esto se admite. Pero en ópera, el aficionado quiere «realismo» y todo lo que se aparte de este realismo es herético.

—¿Por qué, entonces, aceptar una colaboración de este tipo?

—Por inocencia, claro. Porque en

otros países se está intentando una renovación del género, y uno tiende a creer que aquí vamos a seguir la misma línea. El gran patrimonio operístico pertenece, ciertamente, al siglo pasado. Pero en otros lugares se pretende adecuarlo a la sensibilidad contemporánea. La renovación de la ópera, la posibilidad de captación de nuevos públicos, se centra básicamente en sus aspectos teatrales, escénicos. Quienes quieren romper viejos moldes no acuden tanto a nuevos compositores como a directores de escena y a escenógrafos. Es el caso, por ejemplo, de Ronconi y su «Barbero de Sevilla» en el Odeón parisino, o de Patrice Chereau en la Ópera de París, dirigiendo los «Cuentos de Hoffman». Se está acudiendo a hombres de teatro para renovar la ópera. Ya han caído en desuso los anacrónicos conceptos del «regidor» o del «decorador». El teatro ha abierto nuevos caminos a la ópera y, a su vez, la ópera puede abrirlos al teatro. Eso es lo que intenté, y lo que la empresa del Liceo no aceptó. Prefiere el inmovilismo total.

—Existe un último aspecto de la cuestión: ¿cuando una empresa rechaza un proyecto que ella misma ha solicitado, lo paga?

—Por supuesto que no. El escenógrafo se halla, en este sentido, en la más completa indefensión. Evidentemente, es, hoy por hoy, una profesión liberal. Pero un abogado que atienda una consulta (aunque no llegue a defender el caso) cobra sus honorarios. Un arquitecto que realice un proyecto, aunque el edificio no se construya, también. El escenógrafo puede dedicar muchas horas a un proyecto y si finalmente el empresario no lo acepta ha trabajado en balde. La suya no sólo es una profesión liberal, sino además artística. Y ya se sabe que los artistas trabajan por amor al arte y no tienen estómago.

Jaume MELENDRES

transformables: un mismo elemento podía asumir funciones dramáticas distintas, de acuerdo con las exigencias de la acción. Así, por ejemplo, lo que inicialmente aparecía como una simple plataforma se convertía posteriormente en cueva y, más tarde, en claustro de convento, de suerte que no sólo se establecía una cierta conexión profunda entre ambos espacios, sino que además, cada uno de ellos venía connotado por lo que significaban dramáticamente. Más allá de la mera ilusión de realidad, ingenua y anacrónica, apelaban a la capacidad intelectual y artística del espectador.

I. P.

## LO QUE LOS LICEISTAS NO PUDIERON VER

natural (cipreses y pinos de verdad) y el simbolismo en los restantes elementos escenográficos. Tales elementos no sólo eran objeto de una notable estilización, sino que además tenían el carácter de poseer una coloración aditiva (a través de la luz) y de ser móviles y

La obra de Sagarra pertenece a la estética que podríamos denominar «realista». Mi escenografía intentaba romper con este punto de vista, respetando y al mismo tiempo potenciando el significado del texto, la claridad de su acción.

Después de analizar detenidamente el texto, opté por una escenografía única, donde estuvieran simultáneamente presentes los tres espacios dramáticos definidos por Sagarra, eliminando en cada uno de ellos su carácter más anecdótico y subrayando sus aspectos más «simbólicos».

Se superponían dos conceptos estéticos en cierto modo opuestos: el naturalismo en el vestuario y en el paisaje

## MANIFIESTO DE LA PROFESION TEATRAL SOBRE EL TEATRO NACIONAL DE BARCELONA

Leídas las recientes declaraciones de don Mario Antolín, director general de Teatro, sobre la situación del Teatro Nacional de Barcelona y el cierre del mismo a causa del incumplimiento de los compromisos financieros municipales, los abajo firmantes, profesionales del teatro en todas sus ramas, declaramos:

1) Que la inoperancia del TNB ha sido denunciada repetidas veces por todos los medios de comunicación —haciéndose eco del descontento de la profesión y del público— sin que jamás los organismos responsables hayan dado una respuesta satisfactoria a la opinión pública.

2) Que resulta sumamente sorprendente que las primeras manifestaciones oficiales al respecto, lejos de anunciar una reforma a fondo en la organización del TNB, sirvan para justificar un cierre que a todas luces parece indefinido.

3) Que los verdaderos motivos de dicha situación no parecen haber sido expuestos por el director general de Teatro, puesto que la deuda municipal se ha venido arrastrando a lo largo de cuatro años sin que el Ministerio de Información y Turismo tomase medida alguna o la denunciase pública y claramente y sin que ello impidiese el funcionamiento del TNB; que, por tanto, la actitud del Ministerio debe ser contemplada en un contexto político más amplio, el mismo que ha dejado en suspenso la creación o el normal funcionamiento de teatros nacionales en otras capitales.

4) Que el cierre del TNB causa grave perjuicio cultural y económico a todos los contribuyentes (que han financiado sin contrapartida alguna el pago de cinco meses de alquiler de un local inactivo, por valor de más de cuatro millones de pesetas) y a la profesión en general, aquejada de paro prácticamente absoluto.

5) Que la profesión teatral barcelonesa ha considerado siempre unánimemente que el TNB debe ser gestionado desde y para Barcelona y que si ello no ha sido así se debe a la total y exclusiva responsabilidad del Ministerio de Información y Turismo con la cómplice inhibición del Ayuntamiento de Barcelona, que ha desoído tales deseos.

6) Que, en consecuencia, aducir la conveniencia de que el TNB esté «enfocado desde el punto de vista de la ciudad y no bajo el punto de vista de Madrid», cuando el Ministerio ha hecho todo lo posible para evitarlo, aparece como un argumento claramente demagógico para ocultar las verdaderas causas del actual desmantelamiento.

Por ello, los abajo firmantes exigimos:

a) Que el alcalde de Barcelona justifique públicamente el destino dado a las cantidades presupuestadas para el TNB desde 1971, explique las razones que han movido al Ayuntamiento a suprimir de su Presupuesto la partida anteriormente asignada al teatro y defina su política futura en este terreno.

b) Que el Ministerio de Información y Turismo defina, igualmente, su política teatral, anuncie las inmediatas medidas que piensa tomar —con o sin el Ayuntamiento de Barcelona— y deje de mantener una situación que suprime de facto lo establecido de jure.

c) Que, de acuerdo con sus propios deseos, expresados nítidamente por el director general de Teatro, el Ministerio haga lo necesario para que sin más dilación el TNB no sólo exista, sino que esté efectivamente enfocado desde el punto de vista de la ciudad, goce de la necesaria autonomía, se ponga al servicio de la cultura catalana y deje de estar sometido a las presiones de todo orden que derivan de una organización basada en el centralismo administrativo.

Finalmente, los abajo firmantes expresan su convencimiento de que sólo una solución que garantice la gestión democrática de un TNB entendido como servicio público, concertada en función de las alternativas que los profesionales podemos ofrecer ya en este momento, responderá a sus intereses y a los de la población y merecerá su apoyo.

Barcelona, noviembre de 1975

FIRMAS:

Joan Abellán, Alicia Agut, Alex Aixela, Francesc Alborch, M. Jesús Andany, Josep M. Angelat, Rafael Anglada, Paco Angulo, M. Josep Arenos, Conxita Arquimbau, Lurdes Barba, Anna M. Barbany, Damià Barbany, Conxita Bardem, Jaume Batiste, Nadala Batiste, Joan Anton Benach, Josep M. Benet, Joan Borrás, Mercè Broquetas, Joan Brosa, Joaquim Carbo, Joaquim Cardona, Montserrat Carulla, Josep Casali, Enric Casamitjana, Carme Cera, Enric Cervera, Lluís Cobas, Josep A. Codina, Imma Colomer, Els Comediants, Joan Castells, Antoni Coromina, Antoni Chic, Antoni Chic, Josep M. Domenech, Núria Durán, Paquita Ferrándiz, Joan Font, Aurora García, Mario Gas, Montserrat Gausachs, Pedro Gil, Maifé Gil, Teresa Giro, M. Josep Gomara, Jordi Graells, Miquel Granerí, Joan M. Gual, Lluís M. Güell, Joan Guillen, Vicor Guillen, Enrique Guitart, Ramón Ibars, Josep M. Loperena, Alfred Lucchetti, Francesc Lucchetti, Josep M. Lucchetti, Carlos Lucena, Joan Llaneras, Montserrat Lluçia, Josep Madern, Enric Majo, Gloria Martí, Carlos Martín, Carla Martín, Marta Martorell, Josep Maseguer, Sergi Mateu, Jaume Melendres, F. Monegal, Albert Miralles, Josep Minguell, Margarita Minguell, Carme Molina, Angels Moll, Josep Monras, Josep Montañez, Agata Moragues, Rosa Morata, Antoni Moreno, Julià Navarro, Francesc Nello, M. Luisa Olivada, Joan Olle, Joan Olle Freixes, Ventura Oller, Miquel Palenzuela, Lluís Pasqual, Vicky Peña, Gonzalo Pérez de Olaguer, Manuel de Pedrola, Yago Pericot, Víctor Petit, Jaume Picas, Pere Planella, Esteve Polls, Ventura Pons, Fabià Puigserver, Maria Renui, Ignasi Roda, Armonia Rodríguez, Francesc Rodríguez, Toni Roig, Gloria Roig, Roger Ruiz, Magda Sabartes, Conxa Sagarra, Anna Sagrista, Montserrat Salvador, Ricard Salvat, Mercè Sanchis, Carme, Sansa, Dora Santacreu, M. Rosa Sarda, Juan Germán Schroeder, Sergi Schaff, Claudi Sentís, Manuel Serra, Enric Serra, Jordi Serra, Jordi Serrat, Albert Socías, Manuel Solas, Carlota Soldevila, Jordi Teixidor, Ramon Teixidor, Lluís Torner, Llorenç Torres, Jordi Torres, Josep Torrents, Iván Tubau, Fernando Ulloa, Joan Valles, Carles Velat, Pere Vidal, Joan Zanny, Pere Daussà.