

# ACERCA DEL TEATRO PUBLICO: FRANCIA, ITALIA, CATALUNYA

En algunos países del mundo, los críticos se plantean propósitos algo más consistentes que —por ejemplo— atacar un espectáculo porque sus responsables han cometido el gravísimo error teatral de poner en el programa de mano la foto de un señor y no la de otro (1). Este es el caso, felizmente, de la Italia de esta primavera y especialmente de la Roma que sigue mostrando sus barrocos ocres. En efecto, respondiendo a la cita del diario «Corriere della sera», la crítica romana ha participado, junto con otros profesionales del teatro, en un amplio debate sobre la reorganización del Teatro Stabile di Roma que se ha convertido —como era de suponer— en una completa y compleja reflexión, de carácter polémico, sobre el presente y el futuro de lo que, a partir de los años cuarenta, finalizada la guerra, se dio en llamar el «teatro público».

Puede comprenderse que el debate de la profesión teatral romana sobre este tema tiene para nosotros un interés que desborda el campo meramente informativo. Un teatro público es, precisamente hoy, la reivindicación imperiosa de toda la profesión teatral barcelonesa (y cabe suponer que también de la catalana en general), apoyada además por importantes sectores de la vida ciudadana. Nosotros nos lanzamos por este camino con treinta años de retraso, en el momento —para ser exactos— en que nuestros predecesores, nuestros modelos, se interrogan sobre su viabilidad y su futuro. Y no sólo los italianos. También los franceses vienen planteándose desde hace algún tiempo esas mismas cuestiones, introduciendo en los viejos esquemas, marcados por la huella del frívolo Malraux, notables matizaciones. ¿Quiere decir esto que estamos propugnando para Catalunya formas caducas y obsoletas, que somos víctimas de un ciego mimetismo europeísta?

Creo que no. Y precisamente por esta razón, porque no nos movemos por mimetismo, porque no tratamos de importar fórmulas más o menos prestigiosas, es conveniente seguir al día las experiencias del vecino e incorporar a nuestros proyectos las enseñanzas que se derivan de sus reflexiones. Algunas de ellas —y no poco importantes— ha sido ya incorporadas a lo que podríamos llamar la opinión pública teatral. Por haberlo sufrido en carne propia al soportar durante años la existencia del Teatro Nacional de Barcelona, nos parecía de estricto sentido común la afirmación de Bernard Dort según la cual «nosotros (los que defendimos el teatro público en Francia) seguimos apoyando una concepción del teatro entendido como servicio público, pero no identificamos necesariamente esta concepción con un teatro subvencionado por el Estado» (2). Desde luego, una cosa es el teatro público y otra el teatro al servicio de un régimen político.

La diferencia resulta, para nosotros, meridiana. Y la «Memòria per a una alternativa a la situació del teatre a Catalunya», elaborada por la Assembla de Actores y Directores de Barcelona, tiene este principio por fundamental. Más aún, podría decirse que su preocupación básica es evitar toda posible asimilación de este tipo. Con tal propósito, la «Memòria» centra su atención, de modo casi exclusivo, en los aspectos organizativos del futuro Teatro Municipal de Barcelona y propugna la puesta en funcionamiento de unos mecanismos que garanticen el control democrático del TMB, es decir, su independencia respecto al poder político vigente: quienes subvencionen tendrán derecho a estar presentes en la gestión del TMB, pero más derecho tienen todavía a esta presencia quienes pagan (los ciudadanos) y quienes en él trabajan (los profesionales). En consecuencia, la «Memòria» exige la creación de un amplio Patronato (cuyas funciones principales son el establecimiento de las directrices generales del TMB y la aprobación de la programación y de todas las actividades del teatro), integrado por representantes de la Administración (central y local), del corpus ciudadano (Asociaciones de Vecinos) y mayoritariamente de los diversos estamentos profesionales. La «Memòria» postula igualmente la necesidad «sine qua non» de que esta organización esté al servicio de las aspiraciones culturales de las clases populares y evite todo espejismo elitista o museístico, desarrollando, en el ámbito ciudadano barcelonés, una verdadera política de descentralización.

Ello no significa que, de aprobarse por parte de las autoridades competentes, sin modificación o regateo alguno, este proyecto organizativo, quedaría soslayadas para siempre las posibles fricciones entre los intereses populares y profesionales y los intereses del poder: siempre las habrá y, en ocasiones, literalmente rudas.

Pero lo importante es saberlo y, como consecuencia, crear unos mecanismos que tengan presente esta posibilidad y aseguren, no obstante, la continuidad de la institución.

Puede decirse, por tanto, que la profesión teatral barcelonesa ha sabido reanudar sus barbas cuando ha visto cómo se las afeitaban a su vecino francés. Las enseñanzas galas no han caído en saco roto.

## Divorcio a la Italiana

Sería ahora necesario que se aplicasen las enseñanzas italianas. En parte, tal como se desprende de la polémica impulsada por el «Corriere della sera», los problemas del teatro público italiano provienen también de notables deficiencias estructurales, entre las que destacan la independencia respecto a los organismos públicos y la insuficiencia de medios materiales puestos a disposición del arte dramático. Pero sólo en parte. Lo que directores, autores, actores, técnicos y críticos romanos han subrayado con mayor intensidad es la «crisis de identidad» que atraviesa el Stabile di Roma y, generalmente, el teatro público italiano.

¿Qué significa esta expresión, casi existencial, de «crisis de identidad»? Con esa pomposa frase, los críticos romanos traducen un hecho para ellos evidente: de los ocho teatros estables existentes hoy en Italia (3), sólo tres han sabido encontrar una línea estética e ideológica coherente y propia: el Piccolo de Milano, con el gigante Strehler a la cabeza («el único genio que en Italia se ocupa de cosas teatrales», en opinión de Giorgio Polacco, crítico de «L'Unità»); el Stabile de Génova, gestionado por Squarzina y Chiesa, y un Stabile mucho menos conocido entre nosotros que es el de Catania (4). Curiosamen-

te, dos en el extremo Norte, y uno en el Mediodía extremo. Los demás, con todos los matices que se quiera introducir, sólo han conseguido lo que Ghigo De Chiara («Avanti!») presenta para el de Roma el día de su triunfal puesta en marcha por Visconti: sobrevivir a su inauguración, sin encontrar a su misma existencia un objetivo claro y convincente para el espectador medio.

Es lógico, pues, que hoy, ante la crisis de la institución romana, ante la ausencia de una idea motriz capaz de impulsar una vida autónoma del Stabile de la capital italiana y de la mayoría de los Stabile del país, los profesionales se interroguen, más que sobre su estructura, sobre su contenido. La estructura es similar en Roma y en Milano, en Torino y en Catania. Y los resultados, en cambio, son distintos.

## Cosa nostra

Aprovechar la experiencia italiana sería, entre nosotros, comenzar a interrogarse, también, sobre los contenidos. Tenemos, ya, al menos sobre el papel reivindicativo, unas estructuras sólidas, de obediencia felizmente democrática. Pero no se dice en ninguna parte qué tipo de teatro va a producir una institución —el futuro TMB— entendida como servicio (cultural) público. Y si es lógico que el acento haya sido colocado, hasta ahora, en los aspectos estructurales, ilógico resultaría que, en nombre de éstos, se demorase o evitase la discusión de los aspectos dramáticos o, dicho en términos más clásicos, de los aspectos estéticos. ¿Basta, acaso, con propugnar un teatro estrechamente vinculado a las aspiraciones populares? Porque, ¿cuáles son, en el terreno del arte dramático, tales aspiraciones, hasta hoy acalladas? Nadie lo sabe a cien-

## LA DIPUTACION Y EL INSTITUTO DEL TEATRO TIENEN LA SOLUCION

En cierta ocasión un académico de la lengua me tildó de «valedor» del nuevo Instituto del Teatro, y digo «nuevo» porque desde la llegada de Hermann Bonnin y su amplio equipo bien puede decirse que el caserío de la calle Elisabets es un centro totalmente distinto del que antes anidaba allí. En muchos papeles he dado probadas muestras de confianza ante la ejecución del «nuevo» Instituto del Teatro, ante sus hombres y ante el núcleo de actividad que allí se vislumbraba. Por eso me agrada que el comentario de hoy no fuera tergiversado ni tomado por los pelos, a tenor de reprimenda.

A raíz de la visita de Nuria Espert al Museo del Teatro, en donde tuvimos ocasión de platicar con ella con amplitud fantástica de tiempo y temario se apuntó el tema del desastre teatral en Catalunya —particularmente en Barcelona— y la poca operabilidad que una compañía privada puede esgrimir al respecto. Alguien preguntó a Nuria Espert si pensaba dejar de andar recorriendo el extranjero en plan de diva, y si se iba a quedar aquí, para levantar el teatro catalán. Ella contestó, con toda la razón del mundo, que esto es labor de un plan de acción teatral convenientemente subvencionado, y no de una «troupe» privada que ha de cubrir las 280.000 pesetas semanales, de gastos fijos, entre otras minucias.

Pues bien, esta cuestión me ha tenido preocupado durante la semana última y creo que los hombres de nuestro Instituto del Teatro, tan emprendedores y modernos, tienen la solución —una de las soluciones— muy en su mano.

A nadie escapa que el Instituto depende económicamente de la Diputación Provincial. Precisamente hace pocos días recibí la cuidadosa Memoria del Curso 1973-74 que Andreu Vallvé ha confeccionado, y en la que se especifica claramente el monto crematístico que nuestra Diputación derramó —y derrama— sobre el Instituto. Tampoco escapa ya a nadie que la Diputación Provincial es uno de estos escasos y preclaros organismos cuyas arcas viven una saludable pujanza. Pues bien, la pregunta es sencilla: ¿por qué no ampliar el derrame económico en favor del teatro?

En la charla con la Espert tomé un momento la palabra que me cedió Xavier Fábregas y pregunté a Frederic Roda —subdirector del Instituto— ese porqué. Le pregunté por qué se le pedía a Nuria Espert un trabajo que en todo caso había de realizar el Instituto. Mi amigo Roda contestó que la labor del Instituto era docente de formación de profesionales y no de otra cosa. Pues bien, meditemos sobre este punto. ¿De qué va a servir —me preguntó— que las buenas gentes del Instituto anden pariendo a nuevos y estu-

pendos profesionales del teatro, si el «teatro» no existe en esta tierra? ¿Qué van a hacer estos maravillosos profesionales salidos del Instituto, si no pueden ejercer su profesión? En una palabra, ¿de qué sirve una profesión si la sociedad no la necesita? Creo que estas cuestiones deberían ser meditadas por el señor Samaranch y por el señor Bonnin, conjuntamente. Debería preguntarse la Diputación de qué le sirve derramar altruísticamente su dinero en favor de la formación de una profesión que la sociedad no necesita. De alguna forma creo que eso es comenzar a construir por el tejado.

En muchos artículos, repetidamente, los comentaristas teatrales de esta ciudad —al menos la mayoría de ellos— hemos apuntado la labor de aniquilamiento teatral que nuestro pueblo ha sufrido durante treinta y cinco o cuarenta años. Este trabajo depredador está dando ahora sus primeros frutos: una sociedad totalmente despreocupada, que vive totalmente al margen de la problemática del arte teatral, y lo que es peor, que apenas sabe nada de ello. Las familias de hoy —en su mayoría— ya no transmiten apenas la herencia cultural del teatro a sus hijos, porque ya no la poseen ni siquiera los padres. Estos primeros frutos que ahora se observan son sólo el comienzo. Dentro de un par de generaciones más el teatro se ofrecerá como reliquia en las vitrinas de un museo, como aquellos daguerrotipos de antaño que nos mostraban las delicias de un ingenio extraño y volador llamado Zeppelin. Por este motivo vuelvo a preguntarme ¿de qué sirve fomentar una profesión que se extingue? ¿No sería más inteligente crear la necesidad de ella a nuestra sociedad? ¿No sería muchísimo más útil devolver el «vicio teatral» a nuestro pueblo, para que así la enseñanza del cómic —la labor docente— quede plenamente justificada? Pues bien, la única forma de crear adeptos al opio teatral es servir teatro, regalar teatro, al pueblo. Ahí es donde entra la ineludible compañía —o compañías— subvencionada que vuelve a sembrar la huella del teatro en todas las familias catalanas.

Sinceramente opino que nuestra Diputación —dada la incompetencia económica y mental que en este campo presenta el Ayuntamiento— sería la pieza clave para iniciar este movimiento. Máximo teniendo a su lado este puñado de hombres de teatro que encierra el Instituto, y que podrían ofrecer una labor de asesoramiento y de ejecución como ningún otro organismo ciudadano posee.

No creo que una conversación al respecto, entre los señores Samaranch y Bonnin, sobrase.

Ferran MONEGAL

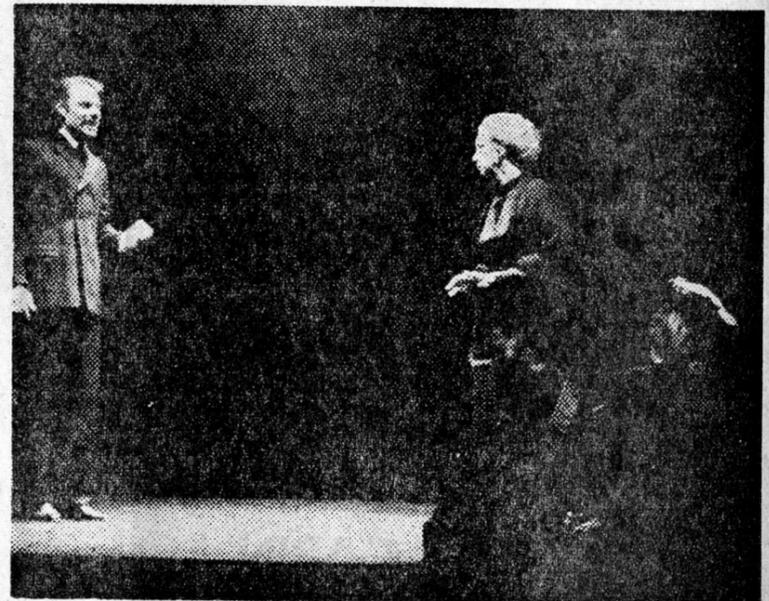


Una escena de «Sarto per signora», montaje del Stabile de Catania. El último espectáculo que cada año este colectivo dedica al teatro «europeo».

cia cierta; lo único que poseemos son indicios y, como tales indicios, sumamente discutibles o problemáticos. ¿Basta tal vez, afirmar que sería suficiente producir un teatro de calidad, un teatro «bueno», para reconciliar de este modo con el arte escénico a una población que ya casi nada espera de él? Aun admitiendo este principio sumamente abstracto habría que reconocer que, incluso desde un punto de vista estrictamente técnico, las opiniones sobre lo que es «buen teatro» son tan diversas, dentro de la profesión teatral, como opuestas; y quien dice opuestas, dice irreconciliables.

La pelota está en el aire y es necesario agarrarla sin más demora. Una elección democrática (por sufragio universal de los distintos estamentos en juego) puede garantizar la presencia en el Patronato del futuro TMB de todo el abanico de opciones dramáticas, la neutralización de intereses privados y de los favoritismos de capilla. ¿Garantiza, sin embargo, esa mínima coherencia estético-ideológica a la que los críticos italianos atribuyen el buen funcionamiento de los Stabile de Milano, Génova y Catania y la «crisis de identidad» del de Roma y cuatro más? Lo peor que podría ocurrirle al Teatro Municipal de Barcelona es que, ante la necesidad de iniciar sin más dilación su vida pública, se limitase a ser un simple compromiso ideológico, un cajón de sastre de todas las tendencias homologadas por la prensa internacional, un toma y daca entre grotowskianos y brechtianos, por ejemplo. Creo que estos problemas deben ser abordados ya, independientemente de los trámites administrativos, de las luchas que son, en última instancia, luchas culturales, es decir, políticas. Esta página está, por supuesto a la disposición de quienes tengan algo que decir sobre la materia.

Jaume MELENDES



Claudio Volonté e Ida Carrara en «Cosi è» (se vipare), presentado en Catania

## MERCADILLO MERIDIANA

Avda. Meridiana, 292 (Salida Metro Sagrera), Pasaje Coello, 9

### ALQUILER Y ENTREGA INMEDIATA

de puestos (Tiendas) de ventas de (ropas, zapatos, discos, cassettes, baratijas, artesanía, antigüedades, etc...)

Con gastos incluidos en el alquiler (Impuestos, publicidad, electricidad, etc...)

Visitas en el propio Mercadillo, de 9 a 13,30 y de 16 a 20 horas  
O bien llámenos al Teléf. 340-66-58

**IMPORTANTE: Inauguración el 15 de mayo**