

El barrio lejano y el campo ignorado

Incidir en estos momentos sobre las posibilidades de una implantación teatral en el barrio y en el agro del país, me parece una utopía romántica, pero me parece también una bella buena idea. Una bella buena idea que el celebrado y prometedor dramaturgo —¿aún se usa esa expresión?— Jerónimo López Mozo acaba de publicar y custodiar en ediciones Zero (1). Cuando un país, como el nuestro, ha olvidado de tal forma el teatro que ni tan sólo en los círculos universitarios se fomenta ¿no es utópico hablar de una posible o imposible implantación en los ámbitos populares (barrios) o en los páramos campesinos? A primera vista puede parecer de ilusos querer ensanchar un movimiento que aún no ha nacido; querer desplegar las alas de una actividad que ni aún en su cuna —la gran urbe— acampa. Pero en segunda aproximación acaso la normativa que queremos dogmatizar no sea válida, al menos en este país, motor de irregularidades, sistemática viviente de la excepción a las reglas. Los tremendos éxitos de «Quejío» y «Oratorio» en los ámbitos rurales, y de «Castañuela 70» en los barrios me hacen pensar así. Por eso creo que el libro de López Mozo está justificado. No sólo eso, sino que quizá venga a desplegar además las reales posibilidades de los «independientes», abiertos a algo mucho más ambicioso y duradero que los estrechos «círculos comerciales». Nuestros empresarios míopes se quedaron cortos al creer que con los cuatro rectángulos al uso, cubiertos de trapos y luces caras, iban a mantener el negocio. Se está demostrando que eso se acaba; y yo quiero creer —como quiere creer también López Mozo— que este «acabar» no será sino el renacer del teatro antiinstitucionalizado; es decir, del teatro en los circuitos de barrio y en las comarcas rurales. Al menos eso es lo que deseamos todos los que de alguna forma lo amamos. Pero lo que está muy claro es que los parámetros de funcionalidad foráneos aquí fracasan. Se ha hablado mucho —hemos hablado mucho— de los niveles de acción realmente efectiva que las troupes hispanoamericanas, decontractés y casi sin «oficio» teatral, han logrado con sus espectáculos de acción directa, de problema concreto, de denuncia. Aquí esto no ha funcionado por ahora en primer lugar porque el sistema censor no lo ha permitido, y en segundo lugar porque quizá tampoco la codificación lingüística y estética era la apropiada para nosotros. Pero lo que sí podría funcionar sería una especie de simbiosis afinada entre el tradicional «teatro documento» centroeuropeo, y el rabioso teatro político. Ahora que se habla de democracia y de partidos es el momento adecuado —quizá sea el momento adecuado— para que nuestras generaciones de autores «maudits», dejen de usar la eterna parábola en sus obras, dejen de utilizar la técnica de los circunloquios y las medias palabras o las insinuaciones alambicadas —porque era la única forma de poder pasar «censura»— y se atrevan francamente, llanamente con el teatro político y el teatro documental; no para llenar las repletas ciudades mastodónticas —Madrid o Barcelona— sino para comenzar a irradiar su luz desde los barrios lejanos y desde el campo ignorado. Para todos ellos el texto de López Mozo será de especial utilidad.

F. MONEGAL

(1) «Teatro de barrio, teatro campesino». Biblioteca de Promoción del Pueblo. Serie P. Número 86. Ediciones Zero. Madrid 1976.

CRONICA EN TERMINOS DE PORTIVOS DE UNA JORNADA TEATRAL EN L'HOSPITALET

La diaria maratón teatral —la expresión es de Martí Ferreras— que a lo largo de la pasada semana ha conocido l'Hospitalet (tres espectáculos por jornada) vivió el sábado uno de los momentos de mayor intensidad. Sin apenas el tiempo de tomarse un refresco, pudimos asistir sucesivamente a la revelación de un grupo, al descubrimiento de un director hasta ahora inédito entre nosotros y al esperado estreno del espectáculo de Salvat (Ricard) sobre su homónimo Salvat-Papasait, (1). Tres remates y dos goles. Dos goles tan sólo porque el montaje doblemente salvatiano se perdió por la banda de una interpretación basada en el naturalismo estático (aunque la expresión no esté homologada en los tratados) sobre un texto que pasa del discurso enciclopédico al sainete y al melodrama y que no suscita en el espectador ningún interés especial por la figura del poeta y, menos aún, por su obra.

Despertar este interés es, sin duda, o debería ser, el objetivo mínimo a cumplir en los montajes sobre un intelectual o artista. Lo demás, diríamos, debe estar por añadidura. Y esto es precisamente lo que ha conseguido el autor del mejor tanto de la maratoniada tarde de Hospitalet, en el montaje del grupo «Fábula rasa» sobre Machado con textos del Juan de Mairena.

¿Quién conoce a Quim Vilar?

«Juan de Mairena, recuerdo de un maestro apócrifo» nos ha permitido redescubrir a Machado y descubrir a un director. Su nombre, Quim Vilar. ¿Quién le conocía? Supongo que nadie y, sin embargo, este hombre cuyo aspecto reivindicaba al menos los cuarenta años posee una amplia trayectoria profesional en un país teatralmente tan exigente y desarrollado como es la República Democrática Alemana. Quim Vilar trabajó allí y luego, hace ya tres o cuatro años, regresó. A diferencia de otros que saben explotar provechosamente currículums basados en cursillos de seis meses, Vilar permaneció en su casa, ocultando sus títulos, su saber y su oficio. Este montaje, felizmente, lo devuelve al mundo y sólo cabe esperar que no se retire de nuevo. No podemos permitirnos este lujo; uno de los problemas mayores del teatro catalán es, por encima del de los actores, autores y escenógrafos, el de los directores: la formación profesional de éstos exige una mínima regularidad en el trabajo, requiere un par de montajes por año y ello, durante varios años. Un ritmo imposible de alcanzar en las actuales condiciones. Hoy, un director puede esperar, a lo sumo, un montaje cada dos o tres años y entonces, cuando uno se juega la identidad artística y profesional en un lance que tal vez no volverá a repetirse o que tardará largos años en producirse de nuevo, entonces se trabaja con crispación, el espectáculo se convierte en un testamento provisional, en una obra con caracteres de póstuma. Y los directores, como el hierro, si no están protegidos se oxidan (2).

Volvamos, pues, a este Quim Vilar que ha tenido el privilegio (extramuros desde luego) de trabajar con regularidad y serenidad. Su «Juan de Mairena» no es evidentemente un espectáculo perfecto, un hito en la historia en el teatro. No podía ser perfecto, en primer lugar, por razones técnicas: ser catalán y enamorarse de Machado se paga caro en el escenario y seis de los siete actores y actrices del grupo «Fábula rasa» se encuentran en este caso; se ven obligados, así, a luchar con un idioma que no es el suyo y que tiene además, en boca de Machado, una calidad musical de altísimo nivel y exige, por tanto, un *savoir dire* castellano que ninguno de estos seis actores poseerá jamás. En segundo lugar, las condiciones de trabajo en que se ha producido el espectáculo son las habituales del teatro independiente: el «Juan de Mairena» le faltan —sobre todo en la segunda parte— muchos ensayos y, tal

vez, alguna reducción de texto. El «Juan de Mairena» del grupo «Fábula rasa» dirigido por Quim Vilar es, simplemente, un espectáculo «normal», es decir, este tipo de espectáculos que se producirían habitualmente en una situación de normalidad. No es el partido del siglo pero sí un excelente encuentro, lleno de belleza, de inteligencia y de sensibilidad. Es, en una palabra, un trabajo tan suavemente agudo, tan penetrante (sin gritos ni estridencias) como el mismo personaje protagonista del espectáculo. Quien haya leído los escritos de Machado sobre el apócrifo Mairena (este apócrifo que llevó su condición hasta el extremo de inventarse a su vez, otro maestro apócrifo) comprenderá enseguida el mérito de este logro.

Resulta arriesgado apostar por un director en base a un único montaje. Por ejemplo, Quim Vilar hubiese podido haber copiado este espectáculo de cualquier otra experiencia del mismo tipo vista en la Alemania Democrática. Pero en este punto cabe recordar, entre otras cosas, la primera demostración de Ladislao Kubala en Barcelona, hace ya quién sabe cuántos años: también un futbolista puede tener una única tarde feliz, pero, aquella tarde, en Les Corts, Kubala consiguió convencer a todos los espectadores de que su juego, sus malabarismos y sus fintas no eran el mero producto de la inspiración momentánea (sino, esencialmente, el del trabajo pacientemente acumulado durante años), sugiriendo así la posibilidad, luego confirmada, de tardes similares o, incluso, tal vez, más luminosas. Esto es exactamente lo que ocurre con Quim Vilar, con este su primer montaje barcelonés y —aunque en lengua castellana— catalán.

Los secretos de una dirección

¿Cuáles son los indicios que permiten lanzar una afirmación como ésta? Aun a costa de olvidarse muchos, he aquí algunos de ellos.

— Los especialistas pueden adivinar enseguida que Vilar posee una vasta cultura teatral, pero el espectador cree hallarse simplemente ante un hombre que conoce su oficio. En otras palabras, Vilar no agrade con su patrimonio cultural al espectador, no le sitúa en posición de inferioridad y en cambio le proporciona el placer de un trabajo bien hecho que, en consecuencia, no está al alcance de la improvisación o de la mera buena voluntad.

— Vilar no quiere decirlo todo en un único espectáculo; en otras palabras, sabe limitar sus ambiciones.

— Como corolario del punto precedente, juega a favor del texto que tiene entre manos y no en contra, es decir, no intenta superar a nadie, destruir ninguna obra, ser más papista que los papas. No intenta salvarse a costa de Machado.

— Igualmente como corolario de lo que antecede, Vilar no intenta salvarse a sí mismo sacrificando a los actores, sutil costumbre, ésta, cada vez más extendida, en nuestro teatro. Ello significa que (a excepción del insalvable obstáculo lingüístico) Vilar no exige de los actores nada que no esté a su alcance. Por el contrario, trabaja con la materia prima que ha encontrado y siempre a su favor, y ello sin dejar de hacer comprender que el producto hubiese sido mucho mejor si las condiciones también lo hubiesen sido.

— Sabe que en el teatro incluso lo desagradable debe ser hermoso, pero rehúye toda concesión esteticista. Así, los pupitres del «Juan de Mairena» transformables en cosas tan dispares como un edificio o la boca de un escenario nunca dan lugar a una manipulación gratuita, a una simple exhibición circense, a una demostración de cómo cocinar diez platos distintos con un mismo ingrediente sin que los comensales descubran el embrollo.

— Es un director que trabaja con medios escasos, pero saca el máximo partido de ellos, es decir, hace milagros

con el presupuesto sin reivindicar, por ello, la pobreza.

— Sabe que, a largo plazo, es más importante presionar (sobre la sensibilidad del espectador) que impresionar. Cree, en definitiva, que el espectador es una criatura adulta (tal adulta como los niños mismos) y le enseña todas sus cartas. El teatro, para Vilar, es una convención, un juego que puede ser jugado con luz y taquígrafos.

Remota Catalunya

Creo que en la situación política presente e inmediatamente futura cada vez más importante hacer las cuentas de la vieja, es decir, apoyarse sin triunfalismos en los valores sólidos que poseemos. A tal propósito responde el laudatorio examen de las virtudes teatrales de Quim Vilar que adolece —soy consciente de ello— del grave defecto de cargar en el haber de una sola persona lo que sólo ha sido posible con el trabajo de muchas. Desde esta misma perspectiva economicista es obligado reseñar que la tarde del pasado sábado deparó un segundo tanto positivo, marcado por el TEI de Sant Marçal, población de 135 habitantes situada —salvo error grave u omisión inadmisibles— en la zona catalana del Estado francés. El TEI de Sant Marçal ha acudido a la I Semana de Teatro de Hospitalet con el montaje de una obra, «Estricta vigilancia», cuya fecha y circunstancias de nacimiento ignora su propio autor, Jean Genet, delincuente común y dramaturgo fuera de lo común (3).

Es muy probable que este montaje en torno a las relaciones de tres criminales encerrados en una misma celda sea valorado por la crítica en nombre de sus aspectos formales más espectaculares y revulsivos, como son la absoluta desnudez de sus tres intérpretes masculinos o el confinamiento del público en jaulas carcelarias, hacinadas y promiscuas, de metálica tela. Si ello fuese así, equivaldría a frivolidad uno de los montajes más consistentes del teatro catalán contemporáneo, al menos dentro de su corriente más tributaria de Antonin Artaud. Desoyendo la voz de Jean Genet (que se oponía a que este texto fuese representado) y siguiendo, en cambio, los sabios consejos de su traductor, Josep M. Benet i Jornet («Escenificar-la (l'obra) servint de manera naturalista les rèpliques de l'acció, sense afegir-hi res més, seria potser abocar-se a l'avoriment i derivar pel pendent del treball insatisfactori, trairia la mateixa concepció del text»), el TEI de Sant Marçal ha convertido el texto de Genet en una verdadera ópera-ballet, capaz de impresionar por un igual el sentido de la vista y el oído, en un espectáculo de imborrable recuerdo, tan denso como tenso, tan sólido como discutible, tan contundente como su propia coherencia. Que conste en acta.

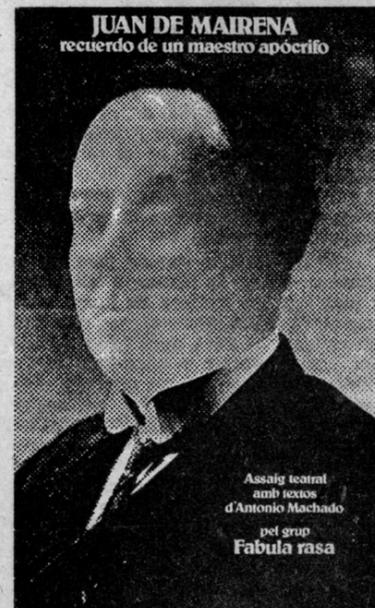
Jaume MELENDES

(1) En realidad no se trata de un estreno absoluto puesto que el montaje había sido presentado en el Hospital Psiquiátrico de Sant Boi, para el personal y los residentes, en febrero de 1975. Pero al ser éste un montaje realizado según el método del *work-in-progress*, sólo ahora ha alcanzado su forma definitiva.

(2) Basta echar una ojeada a la nómina de directores que forman los cuatro colectivos de dirección en los montajes que se están preparando para la campaña del Griego. Sólo uno de ellos (Puigserver, Planella, Pasqual) está constituido por personas que han hecho un espectáculo en el último año. El período de aprendizaje alcanza en otros colectivos la friolera de cuatro o cinco años, siendo muy frecuente la ausencia de los escenarios a lo largo de dos años.

(3) Texto editado por Edicions 62, col. «El gallinero», Barcelona, 1973.

En busca de Machado a través de Juan de Mairena



JUAN DE MAIRENA
recuerdo de un maestro apócrifo

Se estrenó en la I Setmana de Teatro de l'Hospitalet, de la mano del Grup Fabula Rasa, un interesante montaje alrededor de los textos que Machado escribiera bajo el pseudónimo de Juan de Mairena, aquel «yo filosófico» que nació en épocas de la juventud del poeta. Machado popularizó ese pseudónimo en las páginas de «La Vanguardia» en donde salía, a título póstumo, el espíritu del viejo profesor liberal que defendía una libertad que agonizaba. Su colaboración la titulaba «Desde el mirador de la guerra», un ojo avizor que hablaba de una España que nada tenía que ver con la otra España, aquella otra España que persiguió la Lengua Catalana durante tantos años y con tanta saña. El montaje del Grup Fabula Rasa es una de esas realizaciones que en modo alguno querriamos muriese con la Setmana de l'Hospitalet. De alguna forma los responsables de la realización deberían mostrar su trabajo al pueblo catalán, cosa que redundaría en beneficio de nuestra propia historia.

VI Premi Ciutat de Granollers

L'Associació Cultural d'Antics Alumnes de Segon Ensenyament de Granollers, convoca el VI Premi de Teatre Ciutat de Granollers, dotat amb 100.000 pessetes per l'Excel·lentíssim Ajuntament, i que s'atorgarà d'acord amb les següents bases:

I Poden optar al premi, les obres de teatre en llengua catalana, de tema lliure, inédites i no representades.

II Els treballs cal que siguin tramesos, abans del 15 d'octubre, al secretari del jurat del VI Premi de Teatre Ciutat de Granollers, Casa de Cultura Sant Francesc de la Fundació Pere Maspons i Camarasa - carrer Espi i Grau - Granollers.

III Cal presentar els originals, escrits a màquina, per triplicat, i signats per l'autor.

IV Els autors no premiats s'els enviarà per correu els originals, durant el mes de gener següent. De l'obra premiada se'n reservaran dos exemplars per l'arxiu del premi.

V El jurat atorgarà un premi de 100.000 pessetes a l'autor. En el cas que el jurat ho cregui oportú el premi podrà ser dividit entre diverses obres.

El mateix jurat, després d'haver facilitat una còpia a l'obra guanyadora o de les finalistes, atorgarà una borsa fins a un màxim de 50.000 pessetes per a fer possible l'estrena a Granollers de l'obra guanyadora o de les finalistes, a la vista d'una «memòria», que presentaran els grups o companyies concursants.

VI El jurat estarà integrat pels senyors Xavier Fàbregas, Jaume Melendres, Jaume Fuster, Frederic Roda i Gregori Resina que actuarà de secretari.

L'adjudicació serà feta a Granollers durant el mes de desembre, d'acord amb el programa, lloc i hora, que oportunament seran anunciats.

VII D'acord amb la disposició de la Comissió del Institut Nacional del Libro Español, els guanyadors dels premis literaris no perden la propietat intel·lectual de les obres premiades.

VIII Segons les disposicions de l'organisme esmentat al paràgraf anterior, l'entitat que convoca el premi té opció a publicar el treball premiat en el plaç de 18 mesos, comptats des de la data d'adjudicació del Premi.

IX Les condicions del contracte que s'estableixi entre les parts, s'ajustaran a les normes establertes per INLE en aquests casos.

Granollers, maig del 1976

QUINCE AÑOS DE LA ADRIA GUAL

Ayer tarde fue inaugurada en el Museo del Instituto del Teatro —en el recién remozado Palau Güell— una exposición monográfica sobre la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual al cumplirse los quince años de su creación. Frederic Roda, subdirector del Instituto del Teatro, presentó el acto haciendo una rememoración del origen y desarrollo de la EADAG.

Seguidamente habló Ricard Salvat, que empezó excusando la presencia de Salvador Espriu por razones de salud, para señalar a continuación que aquel acto tenía un significado especial al haber reunido a muchas de las perso-

nas que hicieron posible la existencia de la Escola Adrià Gual. Salvat recordó a los hombres que impulsaron la EADAG desde el principio —el propio Roda, Cirici Pellicer, Maurici Serrallonga, María Aurèlia Capmany, Carme Serrallonga—. «Recibimos mucha ayuda en un momento muy difícil». Añadió que se creó un equipo que planteó una nueva política teatral y que creó montajes que pudieron representarse durante varios días.

Salvat recordó brevemente algunos de los principales montajes de la EADAG —«Primera història d'Esther», «Ronda de mort a Sinera»— y de la

primera salida al extranjero, de la que salió la idea de crear una compañía profesional. Después vendría la experiencia del Remea, con la que se completarían 15 años de esfuerzos, la mayoría de los cuales fueron destinados a estrenar autores catalanes. La EADAG también posibilitó el recuperar para el teatro a destacados intelectuales catalanes pertenecientes a otros campos culturales: Mestres Quadreny, Joan Brossa, J. Palà, Cardona Torrandell, Ràfols Casamada, Guinovart, Jordi Pericot, Pla Narbona, A. Artis Gener...

En la exposición inaugurada en los bajos del Palau Güell se ven numero-

sas fotografías de los montajes de la EADAG, carteles, bocetos, figurines...

Con el motivo de esta exposición han sido organizadas una serie de conferencias. Esta tarde, María Aurèlia Capmany hablará sobre «experiencia teatral d'una novel·lista», el día 22 Ricard Salvat hablará sobre el «Panorama general de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual». Para el día 30 de junio está prevista una «Taula rodona» con miembros de l'EADAG. Robert Saladrines actuará de moderador. El día de la clausura de la Exposición, Arnau Olivar hablará de «l'EADAG, visió crítica d'un espectador». Todos estos actos tendrán lugar en el Palau Güell, calle Conde del Asalto, números 3 y 5.