

EL CAPSA Y TRES MAS TIRAN LA TOALLA

Aunque ni oficiales ni públicos todavía, los rumores son cada vez más sólidos y peligrosos, probablemente irreversibles: el teatro Capsa no cambia de titular (como se había dicho muchas veces en los últimos meses) pero se convierte en cine. Por si fuese poco, seguirán idéntico camino tres locales más: el Poliorama, el Español y el Talía. Cuatro locales de una sola vez, cuatro. Sólo quedarán en pie de guerra teatral el Romea, la Sala Villarroel y —eternamente amenazado por los bancos— el Barcelona. Un local para cada seiscientos mil habitantes.

La atención de los escasos espectadores teatrales que quedan aún en Barcelona se centrará, sin duda, en la desaparición del Capsa, este local que nació con vocación pionera, es decir, de mártir. Nadie ignora que los otros tres locales que próximamente serán cerrados al arte dramático funcionaban según criterios de estricta rentabilidad económica, sin notorias preocupaciones artísticas o cívicas. El Capsa, en cambio, pese a la gran irregularidad de su trayectoria, se ha movido siempre de acuerdo con otros objetivos y ha sufrido unas veces hambre y, otras, persecución

por la justicia. El Capsa era una institución ciudadana, a diferencia del Poliorama (pongamos por caso), capaz de albergar durante dos años al excelso Paco Morán. Y hoy, la institución dimite. Garsaball, al parecer, ya no puede más y transforma el exiguo escenario —ruidoso, apenas viable para hacer teatro— de la calle Aragón en pantalla. De arte y ensayo, sin duda.

Cuando la noticia trascienda (o sea, ahora mismo), usted ya no podrá ver nunca jamás un espectáculo teatral en el Capsa. El último fue el «Mairena» del grupo Fábula Rasa. Ahora, por unos días, recitales de canción, verdadero canto del cisne de los espectáculos in vivo en el Capsa. Y es probable que, en este momento, las iras se enciendan. Las iras contra Pau Garsaball. Las acusaciones de traición.

Curiosamente, la gestión de Garsaball al frente del Capsa ha recibido, a lo largo de cinco años largos, más críticas que elogios: al menos, los plácemes se daban por sentados e implícitos, mientras que las objeciones se hacían públicas y explícitas. Y verdad es que la actuación empresarial de Garsaball (al margen de su

trayectoria cada vez más reducida como actor) aparece hoy llena de incoherencias e, incluso, de errores evitables. Puede decirse que Pau Garsaball fue víctima de sus propias iniciativas, casi siempre intuitivas, jamás racionalizadas. En el Capsa, la pasión venció siempre a la razón. Garsaball se dejó engañar algunas veces y, sobre todo, se engañó a sí mismo con frecuencia. Creyó, por ejemplo, que «Al cap i a la fi», alias «El cap de l'alcalde» era una obra «similar» al «Retaule del flautista», que Capri pertenecía al mismo mundo que Teixidor. Creyó —otro ejemplo— que bastaba con traer una compañía portuguesa después del 25 de Abril de los claveles para llenar el teatro y apuntarse un tanto político y económico. Perdió mucho dinero en ambos casos. Garsaball se jugó los beneficios del «Retaule» en un montaje absurdo y los perdió casi enteros. Pero Garsaball nos dejó las únicas horas teatrales válidas —en el campo comercial, por supuesto— de los últimos años.

Ahora tira la toalla. ¿Vamos a acusarle de alta traición?

En la noche griega del pasado domingo, cuando Gerena cantaba ante dos banderas autonomistas, democráticas y andaluzas, una conocida actriz barcelonesa sugería la idea de sentarse colectivamente a la puerta misma del Capsa para protestar contra su cierre teatral. Creo que vale la pena hacerlo siempre y cuando no se confunda el enemigo. Garsaball —le guste o no a él mismo— es un empresario privado, es decir, una persona que debe obtener una mínima rentabilidad económica de unas inver-

siones igualmente económicas. Su biblia es —y debe ser— el libro mayor. Nadie le paga nada para hacer «labor cultural». Si el libro mayor le aconseja a veces dedicarse a un negocio que dé lugar a números azules y no rojos, Garsaball debe oír estas voces. De lo contrario, además de pasar hambre, haría un flaco favor al teatro.

Mientras el teatro se halle en manos de la empresa privada, nada podemos objetar al hecho de que esta empresa sea consecuenta con su propia definición. Si un día dejara de venderse el chocolate, la Nestlé cerraría y nadie se creería autorizado para exigir a sus propietarios que siguiesen en el negocio. Podríamos luchar por el futuro laboral de sus trabajadores, pero no por el futuro de unas estructuras caducas.

Podemos también luchar por la instauración de nuevas formas de producción teatral. Su necesidad se hace, precisamente, más patente en ocasiones —como ésta— de crisis absoluta del teatro comercial, del negocio teatral privado. ¿Cómo puede protestar la profesión teatral (directamente afectada por los hechos) del cierre de cuatro locales privados cuando esta misma profesión es ya consciente de la inoperancia de las estructuras en que se insertan, y presenta unas alternativas que entienden el arte dramático como un servicio público? El cierre de locales destinados al teatro es un episodio normal de la actual organización del teatro en Catalunya y en el resto del Estado español. De la concepción capitalista y salvaje de la cultura.

Este «episodio normal» confirma claramente la oportunidad de la lucha



emprendida por la profesión teatral barcelonesa.

Subsiste, sin embargo, una cuestión urgente. Y es el peligro de que se desmantelen materialmente todos estos teatros (focos, telones, telares, camerinos) que algún día, cuando nuestra sociedad se parezca más a lo que suele soñar la mayoría de los ciudadanos, vamos a necesitar. Contemplando el proceso desde una cierta perspectiva (histórica, diríamos) resulta mucho más grave este desmantelamiento que la —tal vez provisional— conversión en cine de cuatro locales, cuatro.

Nadie podrá evitarlo si no exigimos, antes de que sea demasiado tarde, la municipalización del teatro y de los teatros. Incluso de nuestros viejos teatros, porque en ellos puede inventarse también un teatro nuevo.

Jaume MELENDRÉS

UN CIERTO OLOR A WILDE

En Madrid, en donde la salud teatral parece dispuesta a superar todas las embestidas de los tiempos modernos, acaban de estrenar a Wilde. Y no precisamente al Oscar Wilde de «La importancia de llamarse Ernesto» o de «El abanico de lady Windermere», sino que se han atrevido con la sublime decadencia de «El retrato de Dorian Gray», para colmo de adaptaciones y para la suculencia de los derechos de autor. Bien pensado revisar ahora aquel sepulcro blanqueado que atendía a la voz de Dorian puede constituir una deliciosa parábola política que en la coyuntura que el país vive producirá más de un éxtasis en las plateas «engagés»; pero no creo que los productores del ingenio hayan pensado en esa posibilidad.

Mis recuerdos sobre el exquisito Wilde se remontan a los tiempos negros del Instituto del Teatro, cuando dirigía aquella institución un afamado académico. A la luz de unos candiles miserables los alumnos de aquella casa sorbíamos con fruición la «Balada a la cárcel de Reading» en una traducción mediocre que comercializaba Austral. Se me ocurrió un montaje alucinante que enjalbega al Wilde de «Reading», al Lorca del «Romancero», al Amado Nervo de «La amada inmóvil», y unas florecillas del poeta Porfirio Barba Jacob; anudando el conjunto se estructuraba todo sobre la sólida base del Jean-Paul Sartre de «Eróstrato» y de «La infancia de un gran jefe». Naturalmente aquel empeño era tan imposible como caótico, pero me sirvió para hacer boca con el bueno de Wilde, en todos sus frentes literarios. Por eso cuando arribé a la Facultad de Letras y el inolvidable José María Castro y Calvo nos anunció de entrada, que él usaba la misma colonia que Wilde —agua de Vetiver, aunque desconozco la caligrafía de esta palabra— comencé a sentir un profundo y entrañable respeto por aquella asignatura y por aquel maestro.

En cierto modo, pues, la esfinge solitaria de Wilde, deliciosamente corrompida por sus vicios, sigue persiguiéndonos. No creo que la comedia que ahora acaban de perfeccionar los adaptadores, usufructuando la filigrana Gray —que no «gay»— tenga futuro en la cartelera madrileña. Aun con el porrón de años vista que les separa de aquellos acontecimientos, la meseta sigue siendo la meseta, y Castilla, Castilla. Quiero decir que el humor malévolo de Wilde va a encajar muy mal con las señoras de las mediastardes madrileñas, llenas de bombones y de abalorios, más dispuestas a pasar el rato en local refrigerado que a soportar los sofocos del ingenio viciadísimo de Wilde.

Creo que «El retrato de Dorian Gray» sigue siendo aún hoy, por aquellas latitudes, un revulsivo importante; y me temo que el adaptador e intérpretes no lo han entendido así. En la puntual crónica que Antonio Valencia publicó en el matutino «La Vanguardia» se informaba de la variante homosexual y barata que al conjunto han dado; resolviendo todo el complejo mundo de aquella buena novela, con cuatro golpes de cadera ejecutados por el «marica» de turno. Mal asunto cuando se cae tan bajo. Si ya de por sí estrenar la adaptación de Dorian Gray en pleno verano es alarmantemente sintomático, el derribar la novela hacia el recurso facilón y epidémico es ya definitivo.

Me hubiera gustado ver a ese Dorian Gray en pleno invierno, en una «rentrée» de campanillas, con ingredientes más creíbles e intenciones más perversas.

Porque destrozarse una buena novela para agriar los bombones de cuatro gallinas sudadas es algo que no vale la pena. Por más agua de Vetiver (?) que se derrame en el patio de butacas.

Ferran MONEGAL

PROGRAMA DE LOS FESTIVALES POPULARES DE VERANO DE L'HOSPITALET

VIERNES DIA 9
10,30 noche. Grup Casal de Mataró. «La Pau retorna a Atenes». Collblanch.

SABADO DIA 10
7,30 tarde. Ara va de bo. «Xiula Maula». Sta. Eulalia.

10,30 noche. Grup Casal de Mataró. «La Pau retorna a Atenes». Can Buxeres.

10,30 noche. G.A.T. «El Dragón». Collblanch.

DOMINGO DIA 11
7,30 tarde. Ara va de bo. «Xiula Maula». Bellvitge.

10,30 noche. Grup Casal de Mataró. «La Pau retorna a Atenes». Sta. Eulalia.

10,30 noche. La Roda. «Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret». C. Católico.

VIERNES DIA 16
10,30 noche. Assemblea D'Actors i Directors. «Bodas que fueron famosas del Pindango y la Fandangá».

SABADO DIA 17
10,30 noche. La Roda. «Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret». C. Católico.

10,30 noche. Assemblea D'Actors i Directors. «Bodas que fueron famosas del Pindango y la Fandangá». La Florida.

DOMINGO DIA 18
7,30 tarde. Els Comediants. «Plou i fa sol». Collblanch.

10,30 noche. G.A.T. «El Dragón». C. Católico.

10,30 noche. Ballet Contemporani de Barcelona. Sta. Eulalia.

VIERNES DIA 23
10,30 noche. Esbart Dansaire Sant Isidre. Collblanch.

SABADO DIA 24
7,30 tarde. Els Comediants. «Plou i fa sol». Sta. Eulalia.

7,30 tarde. Cia Pepa Palau. «Helena a l'illa del baró Zodiac». Bellvitge.

DOMINGO DIA 25
7,30 tarde. Ara va de bo. «Xiula Maula». La Florida.

VIERNES DIA 30
7,30 tarde. Comediants. «Plou i fa sol». C. Católico.

10,30 noche. Ballet Contemporani de Barcelona. Collblanch.

10,30 noche. Camelamos Naquelar. «Camelamos Naquelar». Bellvitge.

SABADO DIA 31
10,30 noche. Ballet Contemporani de Barcelona. Can Buxeres.

10,30 noche. Camelamos Naquelar. «Camelamos Naquelar». La Florida.

PROBLEMAS NO METAFISICOS DE LA ENSEÑANZA TEATRAL: II COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE LA FORMACION DEL ACTOR

Durante una semana, del 21 al 26 de junio pasado, París ha sido (y nunca más adecuado el tópico) escenario del II Coloquio Internacional sobre la formación del actor, que vivió su primera edición el año anterior en Avignon. El encuentro ha sido organizado por el Conservatorio de Arte Dramático de París y han participado en él representantes (compuestas por alumnos y profesores) de siete escuelas extranjeras (1), así como miembros de la Escuela Nacional de Strasbourg, una institución que desde sus inicios apareció como una alternativa renovadora frente al sacrosanto Conservatorio parisino al que nadie, salvo la Comédie Française, daba ya demasiado crédito.

Este coloquio ha coincidido con las tradicionales (y casi míticas) sesiones del antiguo «concours de sortie» de los alumnos de tercer curso del Conservatorio, concurso que hasta hace dos años (momento en que se produjo un cambio radical en la dirección del centro) lo era en el sentido más estricto del término: constituía unas verdaderas oposiciones para ingresar en la «Comédie» y, subsidiariamente, para ser contratado por la empresa teatral privada. Hoy, aun cuando persisten todavía muchos vestigios de la antigua concepción (la edición de un folleto propagandístico con fotos, teléfonos y medidas corporales de los examinados, la presentación de escenas de lucimiento personal, las invitaciones a la crítica y a los industriales), el concurso ya no reparte premios. Es —o tiende a ser— una simple muestra del trabajo realizado en el curso académico puesto que además de los actores salientes presentan sus trabajos los de primer y segundo año. Tales muestras, junto a las de alumnos de otras escuelas participantes en el Coloquio, habían de ser, pues, la materia concreta de la reflexión sobre los problemas (inmensos problemas) que suscita la enseñanza del arte dramático.

Vale la pena reseñar la situación de crisis —o de cambio— en que se halla el antiguo «concours» del Conservatorio de París (tributario del vedetismo, de la «carrera» teatral entendida como «uno contra todos los demás») porque tales cambios son reveladores de una de las pocas conclusiones que pueden extraerse del coloquio celebrado: la formación del actor es, ante todo, una formación profesional y como tal está en estrecha relación con las necesidades de la práctica profesional posterior. Las características de esta práctica se están desplazando de forma casi imparable desde lo individual a lo colectivo y este desplazamiento no sólo modifica hechos tan anecdóticos (pero importantes al mismo tiempo) como el examen de salida, sino, sobre todo, la misma organización de la enseñanza teatral: los programas, la selección del profesorado y del alumnado. Y ello con una complejidad mucho mayor que la que presentan las relaciones formación-profesión en otras industrias, menos vinculadas a la instancia superestructural, más dependientes de la oferta y la demanda.

Aunque formuladas de otro modo, esta era en definitiva la hipótesis de trabajo que presidía el Coloquio: no sólo iban a abordarse temas como el de la relación de las escuelas con el mercado (cine, TV, compañías, etc.), sino que se trataba de contrastar distintos métodos pedagógicos utilizados en sociedades distintas.

Tal vez debido al hecho de que todos los participantes en estos encuentros procedíamos de países de la Europa occidental y a causa, también, de la superficialidad con que los organizadores dirigieron los debates, en el transcurso de éstos aparecieron con mayor nitidez las coincidencias que las divergencias, los puntos de contacto que las singularidades, los problemas planteados que las soluciones implantadas o vislumbradas.

En primer lugar, el **eclecticismo** que preside la enseñanza teatral. Para los representantes del Institut del Teatre de Barcelona (institución que desde hace cinco años se mueve en una óptica decididamente ecléctica, la presencia en un mismo centro de personas que encarnan y enseñan

concepciones teatrales distintas y a veces claramente divergentes, nos parecía el resultado singular de una situación política y cultural igualmente singular: la de un país donde, tanto en política como en cultura, la oposición ha sido (y es todavía) muy heterogénea, capaz de trabajar unida frente a un enemigo común —en este caso, el viejo teatro y su didáctica— sobre unas bases fundadas en el respeto e incluso en la mutua potenciación. Este II Coloquio sobre la formación del actor nos ha permitido comprobar que, aunque en grados distintos, la situación es parecida en todos los centros occidentales de enseñanza teatral: la presencia simultánea en una misma escuela de métodos pedagógicos y de opciones teatrales diferentes y divergentes es casi general (2).

El segundo problema común a la mayoría de escuelas es la conflictiva (o al menos no resuelta todavía) relación entre la enseñanza de técnicas especializadas y su integración coherente en una práctica no técnica, es decir, artística, creadora. El paso, por así decir, del oficio al arte; de la reproducción a la creación.

Y por último, en estrecho contacto con las dos cuestiones anteriores, el gran problema de la democratización de la enseñanza teatral, que presenta una doble vertiente: por una parte, la participación del alumnado y del profesorado en la gestión material y académica de los centros; por otra, la transformación de la vieja relación maestro-discípulo. Esta última cuestión está conociendo soluciones diversas, que el caso francés ilustra de forma ejemplar: el renovado Conservatorio de París mantiene todavía (con opciones teatrales al día, a diferencia de lo que ocurría antes) el esquema «medieval» o, si se quiere, gremial, que une, y al mismo tiempo oprime, al maestro y al aprendiz; la Escuela Nacional de Strasbourg, en cambio, tiende a diluir esta misma relación, convirtiendo al profesor-maestro en un miembro más del colectivo, sin más autoridad (eso sí, remunerada) que la que se deriva de su trabajo real en dicho colectivo.

Si tras seis días de conversaciones y de contrastación de prácticas teatrales, no fue posible llegar a conclusiones de validez general, menos puede este comentario aspirar a conseguirlo. Cabe sólo añadir que las escuelas occidentales de arte dramático se ven sometidas a una doble contradicción: por una parte, la necesidad de no hipotecar su labor a las exigencias de un mercado que responde todavía a viejas y caducas concepciones del teatro, procurando al mismo tiempo facilitar a su clientela unas mínimas defensas en este teatro; de otras palabras, preparar a los actores para la práctica inmediata y, al mismo tiempo, poner en ellos los gérmenes de su transformación. En segundo lugar, las escuelas de arte dramático se están convirtiendo cada día con mayor fuerza en centros de investigación que deben asumir la tarea de inventar simultáneamente un nuevo teatro y la forma de enseñarlo.

J. M.

(1) INSAS, de Bruselas; Statens Teaterskole, de Dinamarca; Institut del Teatre, de Barcelona; Rose Bruford College of Speech and Drama, de Gran Bretaña; Civica Scuola d'Arte Dramatica «Piccolo Teatro de Milano»; Hochschule der Künste Berlin, de la R. F. Alemana; Dramatiska Institutet de Estocolmo.

(2) Este eclecticismo se explica por la suma de varios factores. Por ejemplo: a) la crisis de los valores artísticos de la clase hoy dominante y la todavía notoria indefinición de los valores de la clase ascendente; b) la incompleta renovación del personal docente de los centros de enseñanza por razones de inercia burocrática y laboral; c) la misma ambigüedad de la industria teatral; d) la necesaria inestabilidad de las posiciones artísticas de un mismo hombre de teatro.