

**español y zarzuela:
teatro popular**

EL problema está planteado en estos términos: ¿Cómo ha de ser un teatro popular surgido de la burguesía? Y aun antes: ¿No enervará este propósito una contradicción? ¿Es posible tal teatro? He aquí un tema importante. Quizá el tema primero del teatro español contemporáneo.

Resulta que, en mayor o menor grado, a través de procesos ideológicos o sentimentales distintos, somos muchos los que no estamos satisfechos del ámbito social de nuestro teatro. Resulta que, al fin, tras muchas décadas en las que la burguesía ha considerado lo más natural del mundo que el teatro fuese sólo cosa suya, se ha producido un estado de mala conciencia que ha hecho factible el planteamiento y la exigencia de un "teatro popular".

Al llegar a este punto, nos hemos metido en un confuso bosque. La palabra pueblo ha sido empleada con significados diversos y por lo general ambiguos. A veces, "pueblo" ha sido el término que abarca el mundo social desplazado, las clases de economía inferior, generalmente constituidas por trabajadores manuales. Otras, "pueblo" ha sido un término unificador y revolucionario, en tanto hacía referencia a la urgencia de una sociedad de estructuras y relaciones más justas que la actual, en donde la colectividad, en lugar de aparecer dividida, enfrentada por las relaciones de explotación, fuese un todo armónico. Una tercera imagen del concepto "pueblo" ha aludido a una sensibilidad, a una pureza, al ánimo festivo, a la ingeniosidad creadora de un tipo humano históricamente desatendido y, dentro de su aparente oscuridad, desprendido y generoso. Queda aún un cuarto y cada vez más desprestigiado concepto: el de identificar pueblo con horda, turba u otro sustantivo automáticamente condenatorio.

Dejando a un lado esta última interesada concepción —de la que hay sus variantes racistas, neocolonialistas o políticas— y refiriéndonos a las otras tres, nos encontramos con lo siguiente:

Dado que la identificación de pueblo con proletariado posee una carga económica y política muy patentes, y que la idea de pueblo "total" queda automáticamente referida a procesos de transformación social mucho más vastos que la posible acción del teatro, es lógico que la necesidad de comunicación con la sociedad "extraburguesa" desemboque a menudo en la señalada idealización artística. Creer que existe una aguda sensibilidad ética y estética en el hombre de la calle, en el campesino, o en el obrero, que espera sólo la palabra exacta para ponerse en pie, es, en todo caso, una esperanza. Y la esperanza resulta particularmente necesaria en las épocas de crisis.

En España, la historia de los que han trabajado para esa "sensibilidad popular" cubre uno de nuestros capítulos más patéticos. No se trata, claro, de remontarse a épocas de organización y estructura distinta a la nuestra, sino de la ya larga etapa en la que este tipo de trabajo surge como una rebelión dentro de la clase burguesa, como una expresión parcial de su mala conciencia.

Los animadores de esta rebelión son, por lo general, gentes que merecen respeto. De algún modo, son las víctimas voluntarias, y necesarias, de la contradicción en que estamos metidos. Son los ejemplos irrefutables de nuestra frustración como sociedad.

¿Qué hacer para despertar esas zonas sociales que viven sin hacer historia? ¿Qué decirles? ¿Y cómo? ¿Y dónde? ¿Y cuándo? ¿Cómo integrarlas a nuestra cultura? ¿Cómo hacerles partícipes de nuestras experiencias?

El problema acaba planteándose a un nivel personal. El autor, los mejores autores, "necesitar" dirigirse a los más, aunque no vayan al teatro, aunque la comunicación sea imposible desde su misma raíz. Paradójicamente, el teatro "popular" acaba siendo una necesidad de quienes lo hacen antes que un teatro para quienes habrán de recibirlo. El "pueblo", entendido como la sensibilidad ética y estética del "no burgués", se nos hace entelequia, porque, en cualquier caso, y aun suponiendo que el autor tenga razón en sus intuiciones, tal tipo de hombre no va al teatro, no lo conoce, no puede pagarlo, no le interesa, no sabe lo que es.

De aquí, de esta irrealidad inicial, de esta contradicción básica, viene un paradójico y permanente experimentalismo. El autor, el director, trabajan en el vacío, dirigiéndose a un espectador que "no está" en la butaca, y, por tanto, que no opina ni puede dar a este teatro una determinada dirección, una resonancia viva, una audiencia adecuada.

Ausente este pueblo de hoy, este hombre vivo —sujeto a tantas presiones alienatorias, sometido a circunstancias que el teatro no puede alterar— y tédico depositario de la "sensibilidad popular", el teatro busca en el pasado los viejos recursos, la vieja prosa, los viejos mitos, que un día salieron del fondo popular, y los reelabora y reorganiza, tendiendo un puente hacia una platea formada por el público de siempre, por las señoras de siempre, por la rutina de siempre...

¿Cómo ser fieles a nuestra "necesidad popular", a nuestra formación burguesa y a la realidad económica del teatro español?

He aquí una primera y grave pregunta sin la cual, me parece a mí, es imposible examinar los espectáculos que Adolfo Marsillach y Alfredo Mañas acaban de montar en el Español y en la Zarzuela. De ambos y de un modo concreto quiero hablar en mis próximas crónicas.

JOSE MONLEON



si uno
es bueno...
el otro
es
mejor!

**SOLO
GARVEY
SUPERA A
GARVEY**



GARVEY
RODEGAS DE SAN PATRICIO
JEREZ