

ENCUESTA

TEATRO POPULAR

El proyecto de un Teatro Popular Español nos remite a una serie de experiencias históricas, cuya significación y sentido conviene examinar para situar adecuadamente la citada iniciativa.

Sin duda alguna, el Teatro Nacional Popular francés es el inspirador del proyecto de Francisco Rabal, sobre quien debe de ejercer una legítima influencia el recuerdo de Gerard Philipe, actor ligado a los grandes triunfos de aquel conjunto.

Pero...

El T. N. P. francés fue fundado en 1920 y confiado a Firmin Gemier, que ofreció la primera representación el 11 de noviembre del mismo año. Desde entonces —y aun antes: recordemos a Romain Rolland— se discutieron en Francia los principios teóricos de un teatro popular. Lo que presupone que, cuando en 1951 volvió a organizarse el T. N. P. bajo la dirección de Vilar, gravitaba todo un pasado capaz de potenciar de un modo casi inmediato a la nueva compañía. Los problemas políticos, estéticos, económicos y hasta arquitectónicos del «teatro popular» estaban formulados desde hacía mucho tiempo. El Imperio subvencionaba diez salas. La República se quedó sólo con cuatro, pero apoyó generosamente a los teatros que probaban la «utilidad pública» de sus temporadas. Hay, pues, detrás del T. N. P. una vieja historia cultural y política bien distinta a la **SIGUE**

¿Qué posibilidades cree usted que tiene el proyecto de un teatro nacional popular?

Responden:

*María Dolores Pradera,
José María Pemán,
Antonio Buero Vallejo,
Lauro Olmo,
Adolfo Marsillach,
Fernando Rey,
Enrique Llovet*

(Viene de la pág. 25)

que encarna al diputado Azorín explicando que es absurdo tener "un" teatro español subvencionado cuando aún está sin resolver la obligatoriedad y gratuidad de la enseñanza primaria.

El T.N.P. renaca, en el 51, de una corriente que crea, al mismo tiempo, ocho Centros Dramáticos Nacionales, repartidos por toda Francia, y hasta nueve a diez compañías permanentes con ambiciosos planes de trabajo. Es, por lo tanto, parte de un todo, lentamente fraguado en las luchas políticas y en la historia teatral de Francia.

Si nos asomamos a Alemania —país clave del teatro occidental— encontraremos otro proceso. Piscator, figura fundamental en la concepción alemana de "un teatro popular", comienza su trabajo en un contexto muy preciso: la posguerra de un gran país vencido y entregado a una serie de luchas políticas. Piscator, como es sabido, ha tomado conciencia en el campo de batalla de la inutilidad e irresponsabilidad del viejo teatro artístico; por ello, ha planteado la necesidad de un teatro político, volcado sobre los problemas del presente alemán.

Importa mucho, a los efectos del nacimiento del "teatro popular alemán", considerar la existencia de la Volksbühne, asociación de espectadores creada a finales del XIX bajo el lema de que "el arte debe dejar de ser el privilegio de un sector de la sociedad para pertenecer a todo el pueblo". Apoyada por los intelectuales y por los movimientos obreros, la Volksbühne creció rápidamente, imponiendo obras y directores de calidad. Una obra sostenida por la Volksbühne tenía asegurada su economía. Con igualdad de cuotas, las localidades eran repartidas entre los socios, evitando así la consabida discriminación clasista del teatro a la italiana.

Piscator fue contratado por la Volksbühne. Y surgió el problema. Para Piscator, dirigirse a "todas" con una obra "artística" era un programa demasiado vago. Habiendo visto en la revolución rusa las bases ideológicas de su trabajo, concibió el "teatro popular" como "un teatro del proletariado", como una ilustración de la lucha de clases.

Es interesante recordar que la Volksbühne, ante esta actitud de Piscator, procuró someterlo a la dirección de obras clásicas; pero Piscator remonó la limitación a través de versiones reescritas por él y montadas con referencias a las realidades inmediatas y próximas. Rotos los compromisos entre la Volksbühne y Piscator, éste creó su propio teatro, sin que los 18.000 abonados conseguidos fuesen suficientes para sostener la economía de una sala de 1.200 localidades. El fracaso estableció un principio claro: ningún teatro popular era posible sin la amplia subvención estatal.

Siguiendo la marcha inicial del teatro popular en Alemania y Francia tendríamos, pues, dos concepciones. Una, la de Gombier, heredada por Vilar, y otra,

la del primer Piscator. Según la primera, el "teatro popular" debe unir, soslayar un teatro de agitación, mostrar la injusticia como una enfermedad social perfectamente curable. Según la segunda, el teatro popular está destinado a dar a las masas una conciencia histórica, estimulando su intervención revolucionaria en la vida política.

Es del todo lógico que, salvo en circunstancias excepcionales, haya sido la primera de las concepciones citadas la que, en los mejores casos, se haya traducido en realidades. La otra posición, por su radicalidad e idealismo, no ha podido hacer otra cosa que tachar de conformistas las posiciones de un Vilar o de un Stralzer.

La verdad es que se trata de dos posiciones que, siendo antagónicas a primera vista, son complementarias entre sí. No es lo mismo plantear —como hizo Piscator— un "teatro popular" en plena agitación civil, cuando domina la violencia, que en un período histórico ante el que se ha depositado una coalición colectiva. El mismo Piscator, después de la última guerra, volvería de los Estados Unidos al Berlín occidental para montar un teatro abierto a todo el mundo y no por ello menos comprometido. Jean Vilar, por su parte, se vería obligado a acentuar la sustancia política de su repertorio —y aun a abandonar el T.N.P.— cuando el poder personal de De Gaulle alteró las bases de la sociedad francesa. Un título concreto y muy significativo sería montado por Piscator y por Vilar: "El dossier Openheimer".

La idea moderna de "teatro popular" tiene una base política: forma parte del progreso, de la igualdad de oportunidades, del acceso colectivo a la cultura. Económica e ideológicamente está íntimamente ligada a las estructuras y perspectivas del ámbito en que se desarrolla. El Workshop y otros "teatros populares" ingleses nacen del período Atlee; el Piccolo cobra una gran parte de su fuerza de la llamada apertura a la izquierda, que supone el acuerdo entre socialistas y democristianos. Piscator, tras largo exilio, volvió a trabajar en una Alemania Federal que no escatimó fondos para el teatro...

¿Y en España? ¿Cuáles son los antecedentes de este proyecto lanzado ahora por Francisco Rabal?

Los antecedentes próximos son escasos. Y, como de costumbre, más generosos que prácticos. Aquí se nos escañó el concepto entre dos deformaciones: para unos, el "teatro popular" fue, simplemente, el teatro barato; el teatro que estaba al "alcance de todas las bolsitas", independientemente de su calidad o sentido; para otros, el "teatro popular" fue aquel que congreaba y encantaba a campesinos y gentes de duro vivir. Yuxtapuestas las concepciones de "teatro popular" y "política oligárquica" no hay otra conclusión que el paternalismo, el circunstancial reparto de bienes estéticos, por lo común mal entendidos y rutinariamente



MARIA DOLORES PRADERA.—Actriz. Premio Nacional de Teatro por «El jardín de los cerezos», de Chejov; Premio Larra por «Soledad», de Unamuno.

MARIA DOLORES PRADERA

CREO que esta idea puede tener todas las posibilidades de éxito, siempre, claro está, que se haga dentro de unas normas lógicas y con un horario adecuado, para que puedan acudir las gentes que trabajan sin tener que limitarse, como

ocurre ahora, a los sábados y domingos. Y con unos precios verdaderamente populares; actualmente, algunos teatros comerciales facilitan a muchos grupos de empresas entradas al cincuenta por ciento de su precio en taquilla, obteniendo resultados satisfactorios.

Creo también muy interesante que todos presten una verdadera colaboración, participando las figuras del teatro, actores, directores, etc., etc.

JOSE MARIA PEMAN

CONSERVO un gran afecto y una gran admiración por Paco Rabal desde que lo vi y traté asiduamente al encarnar el protagonista de mi «Edipo». Yo había escrito ese papel para un famoso gran actor maduro y bien instalado, siguiendo la costumbre teatral de emparejar estos grandes héroes dramáticos —Edipo, Macbeth, Otelo— con los grandes intérpretes, clasificados a la cabeza del escalafón. Por una de esas incidencias que ocurren en el mundo o mundillo teatral, ese actor salió de la compañía de Pepe Tamayo, que iba a montar la obra. Entonces, Pepe tuvo una de esas ideas entre locas y geniales que se arranca, a veces, de su parpadeo nervioso de hombre que quiere ver todas las cosas a la vez. El «Edipo» había de hacerlo Paco Rabal; un galán que hasta entonces sólo había hecho papeles de mucha menor importancia. Primero, me estremecí... Luego, empecé a comprender que podía ser una experiencia apasionante esto de redimir al joven Edipo de la tiranía de los grandes intérpretes veteranos. Realmente, era corriente en el teatro, por esto de rebucar las grandes figuras, que Edipo fuese representado por un actor de más años que su madre, Yocasta. La osadía de Tamayo fue recompensada. Realmente, Rabal multiplicaba por

ciento el patetismo de Edipo al verle encarnado en un cachorro humano, lleno de vida y aplastado por el dolor.

Yo vi ese Edipo de Rabal ante grandes masas populares: teatro romano de Mérida, plaza porticada de Santan-



TEATRO POPULAR

confeccionadas. Unamuno escribió un extenso artículo sobre las necesidades de un "teatro popular", entendiéndolo por tal un teatro válido para todos los españoles. ¿No debiera ser, entonces, popular todo el teatro? ¿No encierra una aberración ética la idea de que el teatro "no sea popular"? ¿Y cómo disociar el "derecho al teatro" del cuadro general de derechos y obligaciones de toda una colectividad?

Si admitimos que la humanidad vive un proceso que le lleva hacia formas más justas, el porvenir del teatro popular es seguro. Día vendrá en que —salvando las representaciones experimentales, a cierto nivel de especialistas— todo el teatro será automáticamente popular. Será para todos, en una colectividad donde, armónicamente, cuenten y pesen los derechos e intereses de todos. El teatro va, en este aspecto, indisolublemente ligado al progreso y a la justicia social.

Congregar un público sin distinción de clases; crear un repertorio abierto y crítico que nos una, pero justamente; buscar en toda la historia del teatro español los escasos títulos que puedan cumplir esta función; reconsiderar, desde estos nuevos supuestos, los manjares; estudiar y conocer las más serias exigencias de los espectadores...

Sobre tales principios se trabaja en muchos países desde hace años. Algún día habremos de empezar aquí, continuando los balbuceos de *La Barraca*, de las Misiones Pedagógicas, de algún grupo creado tras la guerra civil, o de los actuales teatros nacionales. Algún día habremos de darle al teatro el importante papel revelador y conciliador que puede jugar entre nosotros. Aún no tenemos una sala adecuada —toda la arquitectura teatral moderna, ignorada en España, está dominada por un deseo de no dividir a los espectadores, de no restablecer la jerarquía de clases según la disposición de las localidades—, nacida de una nueva concepción social del teatro. Apenas unos pocos se han interesado por esta última. Tienen las empresas privadas demasiada voz y demasiado voto. La patriotería falsea la situación e impide mejorarla. El dogmatismo nos pone a menudo en la disyuntiva irracionalista del todo o el nada, que, lógicamente, sólo se resuelve en el nada...

El T.P.E. nace en un cuadro de exigencias y contradicciones terribles. Pero será bueno que nazca. Incluso que se equivoque. Nada se nos dará de golpe y el Teatro Popular Español, integrado en los procesos de la sociedad española, a la espera de una democrática y descentralizadora activación de nuestra vida teatral, será un paso adelante.

JOSE MONLEON



ANTONIO BUERO VALLEJO.—Premio Lope de Vega por «Historia de una escalera». Autor, entre otras obras, de «Las Meninas», «Un soñador para un pueblo» y «El concierto de San Ovidio».

der, «auditorium» al aire de Vigo. Entonces comprendí que Rabal estaba citado con el pueblo; con el gran público, que se estremecía con la terrible y dolorosa aventura.

Tengo, pues, por una trayectoria ló-

gica y racional esto que ha llevado al gran actor, impulsado de exigencias artísticas y morales, a saltar sobre sus éxitos de escena y pantalla para encarrarse con una ambiciosa experiencia de «teatro popular». Hay demasiadas

JOSE MARIA PEMAN.—Dramaturgo, poeta. Miembro de la Real Academia Española.



gentes en los órdenes políticos, intelectuales y sociológicos, preocupándose de nivelar económicamente a los hombres, y demasiado pocas preocupándose de nivelarlos cultural y espiritualmente.

Creo que la empresa de llevar el teatro a los españoles menos pudientes será recompensada con éxitos sorprendentes. Al pueblo se le solía llevar la farsa casi infantil, como en «La Barraca» lorquiana, o un teatro intelectualista escrito con propósito social —modelo Brecht— y que el mismo autor, al morir, declaraba que había sido entendido por sus compañeros de oficio literario, no por el pueblo... En cambio, es inesperado el buen entendimiento que a menudo se produce entre los clásicos y la gran masa. Hay una plataforma de autenticidad que sostiene por igual al hombre sencillo y al clásico sincero.

Muchos países tienen ya en marcha esta aventura del «teatro popular». En ninguna parte es más necesario y deseable que en esta España, donde el teatro ha sido entrañablemente popular en su nacimiento y curso histórico.

Paco Rabal va a acudir a la cita que tiene planteada con el pueblo. Estoy seguro que hará una buena, una magnífica tarea de Arte y Patria.

ANTONIO BUERO VALLEJO

LA formación actual de las clases populares en España es, por causas de las que ellas no tienen, en general, la culpa, deplorable. Ello resta posibilidades objetivas a la acertada orientación y buena marcha de un Teatro Nacional Popular entre nosotros, pero, al tiempo, acentúa su necesidad. Un T. N. P. español es, pues, urgente en la medida misma en que, hoy, es difícil.

En virtud de esas dificultades, la organización y consolidación de un Teatro Nacional Popular no puede ser espontánea; si queremos lograrlas en un país que, como el nuestro, apenas posee Fundaciones privadas con capacidad subvencionadora o Municipios y Organizaciones autónomas de floreciente economía que pudiesen sustituirlas y descentralizar la vida cultural, la ayuda estatal será imprescindible. Ayuda económica y publicitaria fuerte, teniendo en cuenta que al pueblo hay que ofrecerle hoy localidades baratas, pero que, el tiempo, hay que darle espectáculos teatrales de calidad y, por lo tanto, caros; teniendo en cuenta, asimismo, que hay que animarle mucho más para que asista a una función de teatro que para que presencie un partido de **SIGUE**

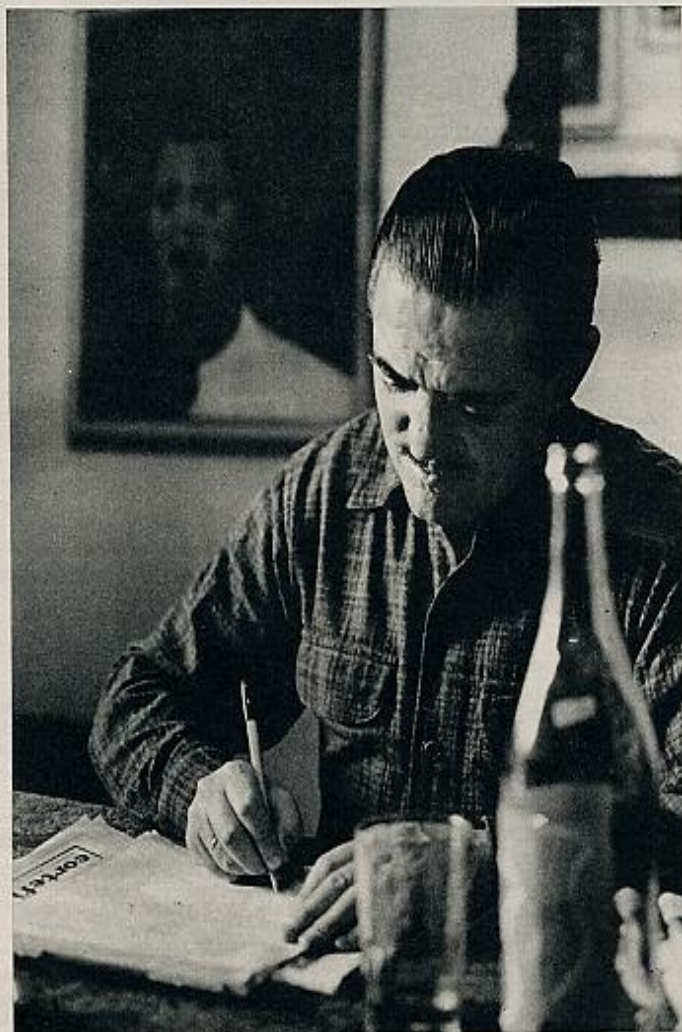
fútbol. En rigor, ése es el problema actual de todo nuestro teatro, incluido el privado, que todavía intenta la aventura de la calidad y el que, quizá, la intentaría más a menudo si se encontrara con mayor respaldo y estímulo. Todos ellos deberían ser ayudados más de lo que lo están, y aligerados de impuestos en lugar de sobrecargados por los que, inexorablemente, les van cayendo encima. Puede ser, no obstante, que un proyecto de T. N. P. alcanzase, por su especial significación, ayudas más considerables y permanentes que las que ordinariamente se dispensan.

Pero esta ayuda económica comporta sus riesgos. Pues nadie da algo por nada, o por cosas que a él se le antojan contrarias a sus propósitos; al menos, no es frecuente que así suceda. Por consiguiente, lo natural es esperar, si hay ayudas, injerencias, tentativas de orientación cuando menos. Y un T. N. P., si quiere ser algo vivo y auténtico, debe poseer la mayor independencia en la elección de obras y en los montajes, así como la más amplia libertad para convertir su escenario en plataforma crítica incluso ante cosas que, quienes ayudan, no suelen considerar criticables. En ese sentido, un T. N. P. puede siempre, aquí o fuera de aquí, nacer lastrado; con su condición formativa y dinamizadora, en el pueblo, de inercias culturales y sociales, disminuida desde el principio. ¿Se debe por ello abandonar la idea en España? No. Se debe llevar adelante. Procurando, eso sí,

que sus organizadores sean personas de probado amor al pueblo, de probada tenacidad y de evidente solvencia teatral; estimulando y aprovechando todo lo que de positivo y eficaz pueda haber en la intención de quienes ayuden al proyecto, y evitando con suave firmeza el exceso en la injerencia o en la pretensión orientadora, si lo hubiere. La realidad que se consiga quedará probablemente, como casi toda realidad, por debajo del ideal ansiado; pero si no es del todo negativa, si se consiguen, aunque sean débiles, efectivos resultados en pro de un teatro popular y popularizado, el intento habrá merecido la pena.

LAURO OLMO

DESDE hace algún tiempo se viene hablando de la necesidad de un Teatro Nacional Popular. Y hasta se han señalado caminos. Pero, hasta el momento, nada ha fructificado. La empresa, naturalmente, es de mucha envergadura, no sólo en el aspecto económico, sino en el cultural. Si pensamos cómo se puso en marcha «La Barraca», y que al frente de ella había gentes como Federico García Lorca, centraremos el proyecto en su auténtica dimensión. Quizá el máximo



LAURO OLMO.—Escritor, hoy dedicado al teatro. Entre sus obras destaca «La camisa». Premios Valle Inclán, Alvarez Quintero y Nacional de Teatro.



ADOLFO MARSILLACH.—Actor y director. De toda su labor como director teatral señalamos su temporada al frente del teatro Español.

ejemplo para nosotros acaba de ofrecérsenos el «Piccolo Teatro di Milano» interpretando, magistralmente y con plenitud de resonancias populares, la comedia de Goldoni «Arlequín, servidor de dos amos». Con lo expuesto, queremos decir que la empresa requiere una entrega total en todos los aspectos, empezando, y esto es esencial, por la supresión de las timideces oficiales. Desde luego, y pensando en su urgente necesidad por su indudable efecto revitalizador, se está retrasando demasiado la formación en España —país creador en este terreno— de su Teatro Nacional Popular. Dentro de la oleada turística, cursos para extranjeros, etc., muchos de los que nos visitan se extrañan de que carezcamos de él. Porque no nos equivoquemos: la llamada Fiesta Nacional o los tablaos flamencos no cubren el hueco. Ni «El Cordobés», ni Raphael, son nombres suficientes. Y esto uno de los que lo saben es Paco Rabal, hombre rico en intuiciones, ya que de la entraña del pueblo procede. Nuestro popular actor acaba de hacer un llamamiento. Nos llama a todos para intentar ir poniendo las cosas en su sitio. El sabe que solo no va a llegar a ninguna parte. Esto habla mucho en su favor y demuestra que se ha planteado la cuestión con hondura. ¿Logrará salir adelante? La postura crítica en que se mueven hoy las principales agrupaciones teatrales y populares de Europa, ¿encontrará el necesario apoyo por parte de quienes pueden impedirlo?, ¿se podrá programar con la necesaria e insoslayable flexibilidad? Y desde el punto de vista oficial, ¿se subvencionará todo este ambicioso y noble proyecto y se pondrán a su disposición los medios de propaganda que pertenecen al Estado? Dada la trascendencia cultural de todo esto, esperemos que sí; lo cual significaría «comenzar a caminar». Lo demás se iría dando por añadidura. Se ha dicho que «andando se hace el camino». Yo tengo confianza en Paco Rabal, actor predilecto de Luis Buñuel. El sabe que «los muertos no andan», que no hacen camino. Y es que, en definitiva, el teatro popular es la vida misma.

ADOLFO MARSILLACH

¿QUE es un Teatro Popular? Depende. En principio, parece lo más lógico contestar «aquel que se dirige al pueblo». Pero... ¿qué es «el pueblo»? ¿Dónde está la frontera que lo delimita? Todos los individuos que integran un país forman «su pueblo». Sin embargo, se acepta, para entendernos, una clasificación social y económica del pueblo como el enorme conjunto de una masa con difícil acceso a las conquistas de la civilización burguesa —nevera, lavadora, televisor, etc.— y a los placeres de la cultura —libros, conciertos, teatro—. Claro que esta imprecisa definición nos lleva de inmediato a contradicciones evidentes: ¿el baño que ya tiene televisión y una moto y un piso aceptable es «pueblo» o no? Seguramente habrá que contestar que sí. Pero es un «pueblo» que no va al teatro. ¿Por qué? ¿Por que es caro? Tal vez. Aunque, en cambio, si va al fútbol o al cine. Y los precios no son inferiores a los de una localidad «alta» de un teatro. Y que no se me diga que esa localidad es incómoda, porque presenciar un partido de fútbol desde un graderío de pie no es precisamente el colmo del «comfort». No. Lo que ocurre es que al albañil —añadánse otras profesiones parecidas— no le gusta el teatro. Entre otras razones, porque lo desconoce. Luego, porque tiene entendido —y no le falta razón— que es un lujo de la burguesía. Y después, porque maldito el interés que siente por los problemas que en las funciones normales se le presentan. Además, el albañil lo que quiere —si un día se decide a ir a un espectáculo dramático— es ocupar una localidad de «abajo» porque lo considera como una conquista social necesaria a la que no desea renunciar.

Un Teatro Popular tendrá la obligación de atraerse a este amplísimo sector de la población española que pe-

dría ir al teatro con algún esfuerzo, pero que no va porque prefiere otro género de diversiones y porque de lo que se habla en las comedias finas le importa un bledo.

Hay «otro pueblo». El de los campos, el de las ciudades pequeñas... El campesino y el obrero que no han visto nunca teatro ni saben de qué se trata. También a ellos tendrá que orientarse un Teatro Popular que esté dispuesto a ir a buscarles en vez de esperar que lleguen, más o menos cómodamente instalados en un local de Madrid.

Es tanto lo que se debe hacer al aceptar el honroso título de Popular que da un poco de miedo. Nunca una empresa privada podrá realizarlo. El problema está dentro de las obligaciones del Estado. Pero entonces hay que plantearse otras preguntas: ¿un Teatro Popular subvencionado o un Teatro Nacional Popular con todas las consecuencias de lo Nacional? No sé. Vamos a verlo. A mí la idea de un T. N. P. francés a «la española» me parece bien. Sus posibilidades de trabajo, inmensas; sus dificultades de creación, infinitas.

Sólo una cosa para terminar —y lamentar estar obligado a ser breve—: «Lo popular lleva dentro de sí el concepto de lo divertido» y no pienso que lo divertido sea únicamente lo gracioso. Quiero decir que la verdadera pedagogía es la que no aburre. Yo le pediría al nuevo Teatro Popu-

lar que se quiere iniciar que sea heterodoxo, irrespetuoso, desvergonzado y, a poder ser, «actual».

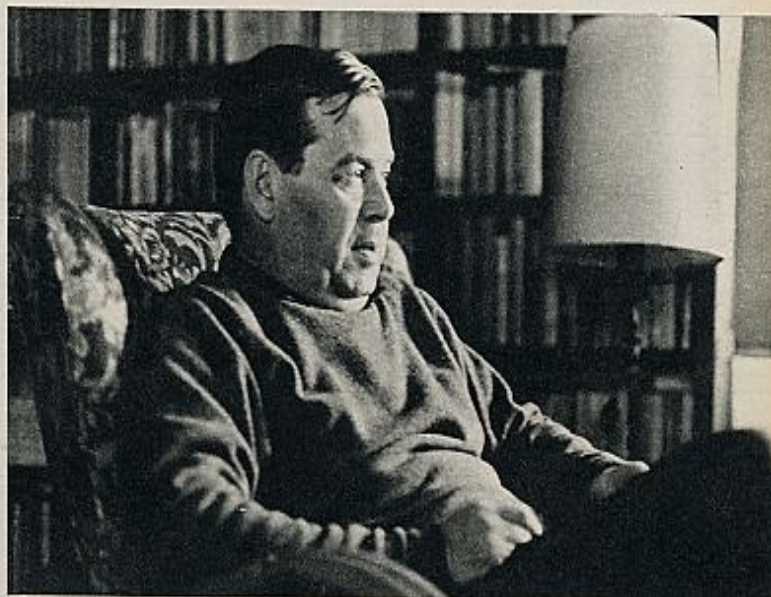
Por favor, que no tenga el pueblo —si es que alguna vez nos ponemos de acuerdo en saber lo que es eso— la horrible impresión de asistir a una clase.

FERNANDO REY

LA idea de un Teatro Nacional Popular en España debe ser aplaudida y apoyada por todos los que amamos el teatro y somos conscientes de su misión.

Esta importantísima dimensión de la cultura, este estimulador y disciplinador de la misma no debe seguir escamoteándose a los más: al pueblo. No es necesario hacer historia de los orígenes del teatro, de sus sucesivas transformaciones, pues todos las conocemos; pero, por diversas causas, la participación activa del público en el teatro ha declinado notablemente en nuestro país. Una «empresa» que rompa esa indiferencia, que corrija las causas, que despierte esa dormida conciencia, es una noble obligación. El teatro nació del pueblo; es devolverle al

TEATRO POPULAR



ENRIQUE LLOVET.—Director de la cátedra Tirso de Molina y consejero nacional de teatro, Premio Nacional de Teatro y cinco veces Premio Nacional de Cinematografía. Crítico titular de TVE e «Informaciones».

pueblo lo que fue suyo. El resultado práctico de un T. N. P. español será un éxito. Podemos asegurarlo sin temor a equivocarnos. Existe una gran mayoría, una enorme masa de españoles —estudiantes, obreros, empleados, gentes «económicamente débiles»— que están hambrientos de un teatro al que no pueden ir. Acercarlo a ellos, hacerlo asequible a sus posibilidades económicas, es reconocer lo que, al fin y al cabo, no son sino sus derechos. Este público, además, en nuestro país es tradicionalmente amante del teatro, es descendiente directo de aquel otro que mantuvo en forma el teatro español en el Siglo de Oro.

¡Son tantas las cosas que se me ocurren, las sugerencias que haría!... ¡Mi cerebro es un hervidero de ideas! ¡El tema es apasionante! Sería parte de la misión de este T. N. P. español una revisión de las grandes obras del teatro universal y de las grandes obras íntimamente vinculadas con los problemas de nuestro tiempo...

Vale la pena. Hasta ahora, todos los intentos que se han hecho en nuestro país, en este sentido, han dado excelentes resultados: Paco Rabal hace unos años, en una especie de carpa que funcionó en la calle Reina Victoria; Tamayo, Nuria Espert, los Festivales, el Español, el María Guerrero, el Beatrix, los experimentales, etc., dentro de ciertas limitaciones, son buena prueba de ello.

Un público con una virginidad teatral como el nuestro devolvería ciento por uno. Es mucho lo que este T. N. P. puede hacer por la cultura, por la creación de un público nuevo no viciado y de cortos alcances, por la formación de lo que pueden ser unas nuevas estructuras teatrales.

¡Adelante! Sueño también con una Teatrolandia.

ENRIQUE LLOVET

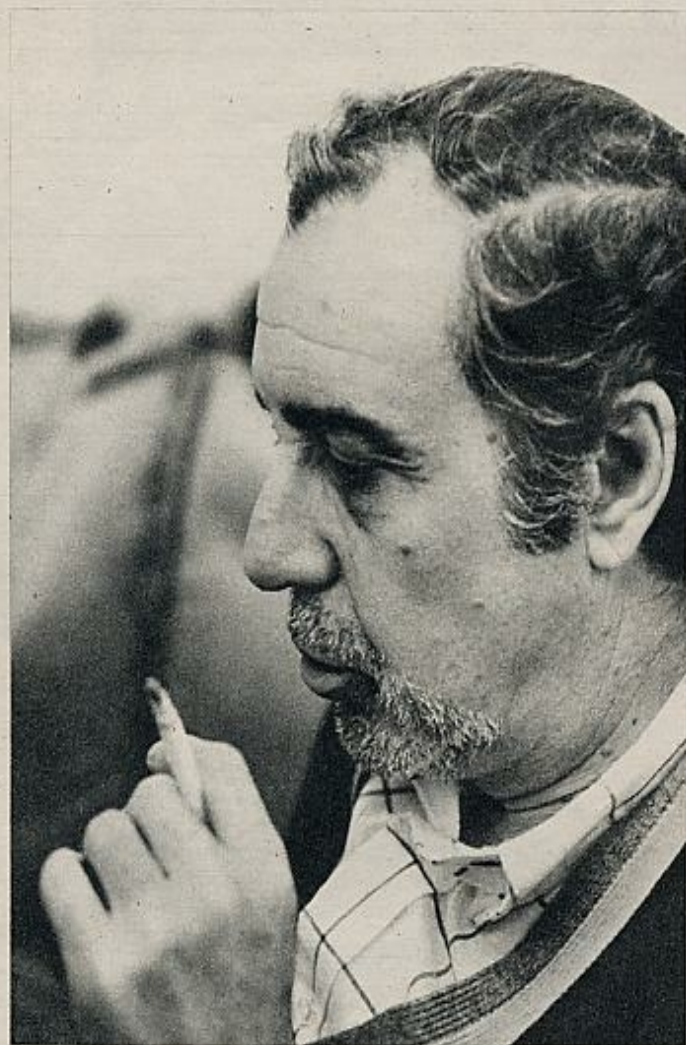
POSIBILIDADES, todas. Supongo, porque ese campo está plenamente virgen. No debemos olvidar que el teatro, entre nosotros, está vinculado a una clase social. Se tratará, pues, de romper esa parcial adhesión y tratar de interesar a toda la sociedad y especialmente a las clases populares ante los hechos dramáticos. El problema, por tanto, me parece limitarse a «cómo» hacerlo.

No creo que teatro popular sea, sencillamente, teatro más barato. Teatro «popular» implica una forma de interpretar, montar y programar capaz de seducir al pueblo. Ello es ilustrativo: mucha de la problemática de nuestro actual «teatro de consumo» es tan burguesa, tan adscrita a cuatro datos primarios de la vida de las gentes que van hoy al teatro, que se excluye su empleo. En cambio, imagino que la tragedia —la indagación sobre el hombre—, el repertorio realista —tenemos la mejor literatura dramática del mundo en materia de «hombre»— y hasta el zorrillismo —la nostalgia del «harén» encarnada por Don Juan— deben y pueden nutrir un fondo de programación a completar con los temas de nuestro tiempo.

No tengo la menor duda sobre el interés que una actividad de este rango puede despertar: hace tres mil años que todo o casi todo lo que sabe el hombre sobre el comportamiento de los demás lo ha aprendido contemplando una acción dramática.

Pero... ¿quién va a pagar el dinero que se va a perder cuando a ese deseo de nuevo público se agregue el gasto de una vieja estructura?

Fotos: G. C. M.-P. y ARCHIVO.



FERNANDO REY.—Actor. Entre sus últimas actuaciones destaca «Becket», junto a Rabal, en el teatro Español.