TEATRO

El robinsonismo de los premios

Nuevamente, los más importantes concursos teatrales están en pie. Algunos, como el Lope de Vega, andan ya con las votaciones avanzadas e incluso algún que otro título que empieza a insinuarse como destacado. Otros, como el Arniches, acaban de cerrar el plazo de admisión y proceden a mandar las obras a los jurados. Los hay, como el de Teruel, que lanzaron su convocatoria hace dos o tres semanas. La Olimpiada del Humor dio ya su premio, esta vez a un joven escritor y director llamado Wilburg Laya. El renacido Palencia prepara la constitución de su nuevo jurado. En San Sebastián, el veterano Guipúzcoa guarda, todavía, silencio...

¿Cuántos premios teatrales se organizan regularmente en España? ¿Qué han dado al teatro español a lo largo de los años?

La primera cuestión sería saber en qué medida los premios han nacido para justificar culturalmente a sus organizadores y en qué otra para servir a la escena y a la sociedad españolas, Aceptando que ambos objetivos no se excluyan entre sí y que los premios estén regidos, en su abrumadora mayoría, por la independencia de sus promotores —citaré, incidentalmente, por si tiene algún valor indicativo, que fui excluido del jurado del Guipúzcoa, tras pertenecer a él varios años por recomendación del entonces director general de Cultura Popular y Espectáculos—, deberíamos volver a preguntarnos por la razón de su escasa proyección sobre los escenarios españoles. Para algunos, un tanto trivialmente, este es un síntoma bien de la mala composición de los jurados, bien del escaso talento de nuestros hipotéticos autores noveles; óptica que se traduce en un visión displicente de los premios. Para otros, entre los que me incluyo, el "problema" de los premios está más allá de sus límites específicos. Su inoperancia es una consecuencia más de la impotencia del teatro y de la sociedad españoles para cobijar la expresión pública de sus sectores más jóvenes y más críticos. Lo ocurrido con las dos últimas ediciones del Lope de Vega ilustran muy concretamente lo que digo. El premio del 68 fue para Pombo Angulo, cuya significación como escritor y hombre político es bien conocida desde hace años. Pues bien, su obra fue programada y estrenada con toda regularidad. El premio del 69 fue para Diego Salvador, escritor joven y prácticamente desconocido. Su obra, "Los niños", no apareció, sorprendentemente, en la primera programación del Español, aunque luego, para cumplir con las bases del Premio Lope de Vega, se anunció su inclusión, bien que a finales de temporada y restándole resonancia. Y si ésta es la política ante un Premio Lope de Vega, que es, por la constitución reglamentaria de su jurado, un premio oficial, ¿qué tipo de desconfianza no han de suscitar todos esos otros premios, confiados a jurados totalmente independientes y en nada respetuosos con las normas de censura?

Durante años, las entidades promotoras —casi siempre oficiales— de los premios han pedido que los teatros nacionales tomaran en consideración las obras galardonadas. Parece lógico. Porque el teatro nace en la representación y las razones que justifican el empleo de una parte del presupuesto nacional en los premios y otra en la administración de los teatros oficiales, son, al margen de su cuantía y cualificación, las mismas, siendo absurdo que se ignoren entre sí. Una política teatral de orden nacional debería de atender y relacionar los premios con los teatros oficiales y las temporadas subvencionadas; al igual, que las distintas entidades municipales o provinciales que organizan premios deberían comprender que sus obligaciones no acaban con la entrega de una cantidad al vencedor.

Decir que todo esto es imposible cuando ni siquiera se ha conseguido organizar y sostener regularmente el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, expresión máxima de la relación entre el Estado y nuestro teatro nuevo, es una simple constatación estadística. Mucho más importante resulta preguntarnos por las razones de este fracaso. Son, justamente, las mismas que han hecho de cada premio teatral un estimulante pero perdido Robinsón.

Aunque, a fin de cuentas, también el robinsonismo sea un testimonio. ■ **J. M.**

CANCION

La Nova Canción Galega

«Este pandeiro que toco,
por moito que o repe-
[nique,
non teñas medo que
[raxe
que é de coiro de ca-
[cique».

(Cantiga popular gallega.)

Cuando el grupo de «Al Vent» (pliegos poéticos de bolsillo) lanzó hace unos años su proclama hacia todos y desde todos los rincones de la Península, se invitaba a poetas, músicos y cantantes a colaborar estrechamente para sacar la poesía de los cenáculos y las ediciones minoritarias, para vivificarla al soplo renovador de las voces juveniles que al grito de Raimon surgían buscando el compromiso, aisladas, en lucha con el ambiente y el necesario perfeccionamiento artístico. La canción catalana ya estaba en el aire hacía tiempo y en el país vasco Lourdes Iriondo, el padre Lekuona y algunos más comenzaban una canción, todavía desconocida en el resto de la Península, arraigada en la propia tradición cultural e histórica, pero que abordaba nuevos problemas y temas de creciente universalidad junto a los que, de un modo cada vez más grave, iban surgiendo en la realidad más inmediata. Con menos calidad artística, aunque muy combativa, se iniciaba en Madrid una canción castellana que operaba dentro del ámbito universitario y que no logró nunca gran importancia fuera de estos límites hasta que los profesionales como Nino Sánchez, Massiel, Alberto Cortez, apoyados por la industria del disco y los medios de comunicación, levantaron su seudofigura de representantes de una canción que solamente con Paco Ibáñez alcanzaría un digno y reconocible exponente testimonial. Entre tanto, los poemas de Celso Emilio Ferreiro comenzaban a cantarse en Galicia de un modo anónimo y junto a los de Manuel María, X. Méndez Ferrin, Bernardino Graña, Novoneira y otros más jóvenes eran barajados por los gallegos residentes en Madrid, celosos de que su voz estuviera presente en el panorama de la canción ibérica. Faltaban todavía los intérpretes capaces de cantar una Galicia diferente frente a los eternos enamorados de la «saudade». Y aunque los esfuerzos de los gallegos de Madrid, de pliegos «Al Vent» y de la casa Edigsa no cuajaban, la voz rompió el silencio al fin en la Universidad compostelana. Fue en la primavera del 68, con Xavier y Benedicto, a los que poco después comenzarían a unirse Moscoso, Vicente, el poeta Conde Cid, Miró...: Estaba en pie la Nova Canción Galega y había nacido Voces Ceibes. Y con Voces Ceibes, la continuidad en el testimonio que un día iniciara Curros Enríquez y que hoy se aglutina alrededor del mensaje de Celso Emilio Ferreiro y las nuevas generaciones de poetas dispuestos a romper la niebla, el verde, el tópico («Escacho a néboa, o verde mol i o tópico» ha escrito B. Graña) para poner al descubierto la Galicia total la de la emigración, la del minifundio, la del noroeste de España, la de los pobres y los ricos, la de la esperanza... La Nova Canción Galega se centra fundamentalmente en Voces Ceibes, cuyos miem-

bros no se acompañan con la gaita o la pandereta, sino con guitarra; su canción no se basa en el folklore gallego, y es, sin embargo, eminentemente gallega; rompe las formas de la tradición y continúa el espíritu que alentara la mejor poesía gallega de otros tiempos, frente a los Juan Pardo, Andrés do Barro y otros famosos. La voz incómoda de Voces Ceibes gana terreno continuamente. Prueba de ello son los recitales que continuamente ofrecen en distintas universidades españolas y las recientes actuaciones en distintos puntos de Francia. ■ **F. ALMAZAN.**