

TÁBANO Y LAS PUERTAS DE EUROPA

CUANDO el grupo Tábano vio, por causas «ajenas a su voluntad», cómo se interrumpía la temporada teatral que había mantenido en la Comedia, de Madrid, con su polémica «Castañuela 70», hizo sus maletas y se marchó al extranjero. Cuando de nuevo su siguiente espectáculo, «El retablo del flautista», se suspendía ante el estupor general (esta vez sin llegar siquiera a la segunda representación), Tábano cogió las mismas maletas de la otra vez y volvió a marcharse. En sus viajes, el grupo Tábano visitó una serie de países europeos, representó sus comedias ante un público de españoles emigrantes y, en algún caso, ante un auditorio de grupos experimentales.

Acabada su segunda «tournée», los Tábano han vuelto a Madrid, y, sin disolver la agrupación, cada uno de ellos ha tratado de ubicarse en alguna compañía profesional y encontrar un trabajo que le permita sobrevivir mientras el grupo entero decide cuándo, cómo y dónde monta su siguiente espectáculo.

La historia de los viajes al exterior es bastante frecuente. Pero la de un grupo de teatro que tiene fuera el éxito que dentro no se le deja, que regresa y vuelve a marcharse, que cuenta ya en su planteamiento laboral con una inevitable salida al extranjero, que no se enriquece, pero que no le importa demasiado, que busca un medio de expresión teatral que se adecue fundamentalmente al público español de allende las fronteras, es, cuando menos, no excesivamente común.

Por eso, unos meses después de su regreso, cuando ya la experiencia del último viaje supera la anécdota, cuando los proyectos del grupo pueden ir perfilándose algo más, nos hemos puesto en contacto con ellos. Y nos hemos reunido una tarde de domingo con la casi totalidad del grupo, alrededor de una larga mesa de madera, sentados en bancos o en cajones volcados, y rodeados por primitivas perchas que dejan colgar los trajes que no se pudieron lucir durante todo el tiempo que los teatros españoles hubieran necesitado.

Al principio, lógicamente, se habla de la gira.

—Hemos actuado en La Haya, Rotterdam, Utrecht, Amsterdam, Beverwijk, Frankfurt, Munich, Mannheim, Weinheim, Höchst, Baden, Neuchatel, Basel, Zurich, Uster, Biel, Ginebra, Burdeos, Aix, Niza, Toulouse y Rennes. Hemos actuado también para la radio francesa y para la radio alemana. También hemos dado una representación en el

teatro Hot, de La Haya, junto a otros grupos europeos, como Magic Circus, Tandarica, de Budapest, y Pip Simmons, de Londres. Pero nuestro público habitual ha sido el de los emigrantes españoles.

—¿Y cómo reacciona ese público ante un espectáculo como el vuestro?

—Bueno, nosotros teníamos ya la experiencia anterior de «Castañuela setenta», y nos ha ido muy bien; pero, de todas maneras, lo que pasa es que la gente de la emigración está muy falta de espectáculos en español y están como bastante aislados. O sea, que en cuanto tienen una posibilidad de verlos, van siempre que esté a su alcance económico y que la función no sea en un día que tengan que trabajar. Al parecer, existe un importante crédito del Ministerio para el teatro en el exterior. De momento, lo único que sabemos que ha ido es una compañía con «Ninette y un señor de Murcia», de Mihura. Nosotros no sólo no fuimos subvencionados, sino que perdimos cincuenta mil pesetas en aquella primera gira. Por cierto, nos hemos enterado que esa compañía subvencionada ha sido rechazada de plano por los trabajadores españoles. Parece ser que en algunos sitios por donde han pasado no han podido celebrar la función, debido a las protestas de los espectadores, quienes reclamaban un teatro más popular y más crítico, en definitiva, más suyo.

—¿Se diferencia mucho la reacción de un público compuesto por emigrantes que la del público de un teatro de Madrid?

—El entusiasmo del público hace el setenta por ciento, por lo menos, de una representación. Allí, el entusiasmo con el que se va a ver una representación es mucho mayor. Y, además, existe esa emotividad de la gente que está fuera y no ve nunca teatro en español. El espectáculo que hemos representado por ahí ha sido exactamente el mismo que el de Madrid, sin añadir ni quitar nada. La reacción del público era, sin embargo, mucho más espontánea y divertida.

—¿Habéis tenido algún problema en alguna representación, alguna prohibición?

—No, ninguno. Sólo cuando cruzamos la frontera para volver, dos del grupo, que venían solos, fueron detenidos para declarar. Estaban en una lista en la que estábamos todos; pero los demás cruzamos por otra frontera, sin sospechar siquiera que podía ocurrir algo. Bueno, tampoco a ellos les ocurrió nada. Sólo declararon, pero no fueron detenidos por más tiempo.

—Bien, ¿y cuáles son ahora vuestros proyectos? Si las obras que tenéis en cartera («Piensa mal y acertarás», «De cómo el señor Mockinpott consiguió liberarse de sus padecimientos...») no están autorizadas por censura...

—Este es el problema que estamos discutiendo ahora. Lo que está claro es que nosotros queremos trabajar aquí, que queremos hacer cosas aquí, aunque sea también interesante salir de vez en cuando para hacer un espectáculo a los trabajadores. Pero nuestro campo de trabajo está en España y es desde aquí de donde debe

salir nuestra línea de trabajo, es decir, donde debe continuar desarrollándose.

—¿Cuál es esa línea de trabajo?

—La musical. La utilización de una serie de elementos populares como la revista, la zarzuela, pero para darles un giro.

—A propósito de esto recordamos que una de las críticas que se hicieron a vuestro «Castañuela setenta» era que el espectáculo podía quedarse en superficial, en puro chiste, precisamente por esa reiterada utilización de elementos de revista... Y otra de las





La utilización de una serie de elementos populares como la revista o la zarzuela, pero para darles un giro.

cosas que se comentaron fue que el público —bastante público, al menos—, tal como estaba estructurado el espectáculo, podía limitarse a pensar que estaba asistiendo a un «acto de protesta» y, con ello, sentirse feliz y cumplidor de sus deberes. Que no era un espectáculo que convulsionara, que inquietara, sino que, contrariamente, satisficiera... Vosotros también habréis oído hablar en estos términos...

—Hacer un espectáculo en España significa pasar por censura, hacer esto, lo otro y lo de más allá. Por lo tanto, existen unos condicionamientos de partida, comunes también a otras cosas que no son teatro. De ahí a la prohibición de una obra hay un margen que se puede aprovechar. (De cualquier manera, recordamos que «Castañuela setenta» fue prohibida.) La reacción del público era muy variada y había desde el espectador que se lo pasaba bomba al que reclamaba su dinero a la salida porque le habían timado. Con respecto a que mucho público pensara que estaba ejerciendo un acto de protesta viendo el espectáculo, es algo que ocurre con muchas cosas y no sólo con «Castañuela setenta», generalmente con cantantes con quienes se piensa que se está quedando muy bien y de los que se sale con una especie de fervor patriótico. Este tipo de espectadores nos interesa en general muy poco. Pero, de todas maneras, ¿no os parece importante a vosotros ver que en un teatro lleno hay mucha gente que está de acuerdo? Esto también es importante.

—Y de este tipo de trabajo en comunidad que venís haciendo a vuestras contrataciones en compañías comerciales normales, ¿existe un cambio muy importante?

—Bueno, nos puede costar tanto acostumbrarnos al cambio como a cualquier profesional el hacer algo que no es lo que le gusta. De cualquier ma-

nera, siempre se pueden aprender cosas de los demás. El problema está, sin embargo, en que las compañías de teatro no están acostumbradas a trabajar en equipo. Todo ese mundo de actores que se unen para hacer una función, pero que se separan para la siguiente, nos suena un poco raro. Es muy distinto a trabajar en un espectáculo que es completamente tuyo, en una identificación plena.

—¿Y cómo tenéis dividido el trabajo en Tábaro, cómo lo habéis organizado?

—Como es muy complicado el trabajo en equipo, estamos justamente tratando de hablar ahora sobre ello; lo que podemos decir ahora es sólo por encima, sin concretar. Hay un peligro, en principio —y esto es conveniente que lo entendáis bien, porque puede sonar muy distinto a como lo queremos decir—, que consiste en que todo el mundo deba hablar y opinar sobre el conjunto de las cosas. Esto nos puede llevar a una especie de desmadre por el que todo se enturbie y deje de funcionar. Por otro lado, una excesiva «especialización» de funciones nos llevaría a una jerarquización o diferenciación que tampoco nos interesa. Entonces, llegamos a una división bastante clara: los problemas generales, aquellos que versan sobre qué obra se va a montar, cómo se reparte el dinero, cómo administramos el local, cómo organizamos las jiras, con quién hay que hablar y con quién no, esto lo organizamos entre todos y todos opinamos por igual; para ello tendemos a que el nivel del grupo sea cada vez más alto y todos nos sintamos igual de comprometidos. Y luego, los problemas de un decorado, de una música, de un vestuario, intentamos que lo solucionen un poco los dedicados a ello, sin cuando siempre se acepten las opiniones de los demás. Lo que estamos consiguiendo de momento es que cualquier es-

pectáculo que montemos sea una cosa determinada por todos.

—Hay una cosa en vuestra trayectoria que resulta curiosa. ¿Cómo es que en un momento estáis montando una obra de Ghelderode y al año siguiente «Castañuela setenta»? ¿Por qué se produce este cambio?

—El grupo se ha formado y disuelto varias veces. La primera vez lo formamos dos actores del Teatro Estudio y otros dos actores profesionales para montar una obra de Valle-Inclán. Se hizo la obra y luego se disolvió el grupo. Esto nos ocurrió varias veces —unas después de montar la obra, otras después de su prohibición, en ocasiones después de una multa— hasta que se consolidó definitivamente cuando encontramos una línea que interesara a todos los miembros del grupo, y esto ocurrió con «Castañuela setenta», no sólo con los planteamientos previos del espectáculo, sino con las representaciones, cuando nos íbamos dando cuenta cómo reaccionaba el público y qué era lo que interesaba y lo que nosotros podíamos hacer. El salto brusco ocurrió cuando descubrimos una línea más nuestra que la que podían ofrecernos Artaud o Grotowski, de los que, además, no teníamos más que un conocimiento teórico. No se trata de rechazar a estos autores, ni mucho menos; realmente no conocemos del todo su posible alcance. Con «Castañuela» hemos encontrado un sistema de movernos y de ser que si entendemos y con el que nos sentimos cómodos. Lo que estamos haciendo no es ni mucho menos el único camino. Es válido en unos aspectos y en otros no, como es lógico. Lo que pasa es que ahora estamos aquí, en esta línea, y ya la iremos cambiando según vayamos obteniendo nuevas experiencias.

—A este respecto quisieramos que nos hablarais un poco más de vuestro

concepto de teatro popular, qué es para vosotros, qué significa y cómo lo utilizáis.

—Lo básico-básico es conseguir que el espectáculo se entienda. Emplear un lenguaje que sea comprensible para el público. Para ello utilizamos la sátira, pero no tiene por qué ser el único camino. Quizá sea mejor el teatro de la crueldad, pero, de momento, no vemos la forma de aplicarlo. Nos interesa un tipo de teatro que lleve música, que esté dividido en episodios (que vemos que es muy válido porque ameniza mucho el espectáculo). Queremos lograr representaciones que no den descanso al espectador, que no tenga espacios muertos, que no permita que el espectador se distraiga con nada. Se pretende entrar en el público a partir de la comicidad y explicarle, también a partir de ahí, otras cosas. Por otra parte, nuestros espectáculos deben estar condicionados por el público que lo va a ver, porque, por ejemplo, en nuestras representaciones para emigrantes van hasta niños (porque, claro, los emigrantes no suelen tener dinero para pagar a una muchacha que les cuide los hijos) y hay que contar entonces con que no tenemos en el público un silencio sepulcral y que se parte de unas condiciones técnicas —con los escenarios, la luz, los medios técnicos— que no favorecen la creación de un espectáculo muy medido.

—¿Ganáis aquí suficiente dinero para poder manteneros en las jiras, donde, según dicen, pasáis hambre y todo tipo de limitaciones?

—Bueno, hay una cosa que queremos aclarar sobre nuestras jiras. Por supuesto, hemos ido todos poniendo dinero para pagar la gasolina, comprando latas de conserva para ir comiendo, y cosas así. Pero luego se ha dicho —no sabemos si por error o por lo que sea— que al repartir el dinero de la última jira hemos tocado cada uno a ochocientas pesetas. La jira ha sido en parte profesional y en parte no. Es decir, se ha ido cobrando dinero en sitios y en otros hemos actuado sin cobrar. Si en algún momento hay que actuar sin cobrar, lo hacemos también; siempre que se ha podido trabajar, hemos trabajado. Sólo no cobrábamos en los casos en que no se sacaba dinero suficiente para cubrir los gastos fundamentales. Al volver de la jira tenemos dinero para el grupo e incluso para subsistir y para un momento de apuro de alguno de nosotros, si alguien tiene un hijo, si alguno necesita dinero para pagar un alquiler... O sea, queremos eliminar esa impresión que la prensa ha difundido de señores llorando o muertos de hambre. No trabajamos para morirnos de hambre, no somos masoquistas. Y, además, pensamos que es muy serio esto de cobrar cuando se trabaja. Cuando no cobramos en absoluto es cuando, desgraciadamente, no nos dejan trabajar. ■ Entrevista recogida en magnetofón por DIEGO GALAN y FERNANDO LARA.