

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 el 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 acercamos 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 escindió el concepto entre dos deformaciones: por una, el "teatro popular" fue, simplemente, el teatro barato: el teatro que estaba al "alcance de todas las bolsitas", independientemente de su calidad o sentido; por otra, 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 encarnarse 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**