

AÑO TEATRAL 1969

DEL CERO A LA EXPECTA

TENGO ante mí los sesenta y tres títulos —cerrando con el estreno de «La paz», de Aristófanes, en el Español— que configuran la temporada madrileña del año 1969. No me parece exagerado decir que en el primer semestre, salvo alguna que otra esporádica representación de cámara, no hay ni uno sólo que merezca la pena. Pudo estar ahí, es cierto, el programa Arrabal-Genet, que debía presentarse en el Reina Victoria, pero ciertas manifestaciones de Arrabal, el tema de su última obra estrenada en Bruselas y, en definitiva, la supervivencia latente del conflicto que diera meses antes con los huesos del escritor en las cárceles españolas, lo impidió. Pese a contar con la aprobación de la censura previa, «Los dos verdugos» cayó en el mismísimo ensayo general. Y con «Los dos verdugos», «Las criadas», pues, apenas rehechos del «shock» de la suspensión, la empresa del Reina Victoria no consideró prudente abrir las puertas del teatro para que la Compañía de Nuria Espert montase únicamente la obra de Genet.

Esto sucedió en Madrid durante el estado de excepción y vale la pena recordarlo porque marca la existencia de un clima que no estaba para probaturas teatrales. «Marat-Sade» saltaba casi al mismo tiempo —primero, por voluntad de Peter Weiss; luego, porque, vista la declaración que acompañó la retirada, se estimó que no debía autorizarse la reposición— del Poliorama, de Barcelona, dejando un hueco que, tras breve paréntesis cinematográfico, cubrirían «Las criadas», de Genet. Se aseguró que Genet, que andaba por Londres en aquellas fechas, se iba a solidarizar con Peter Weiss y con Jean-Paul Sartre —que había retirado el



«Marat-Sade».

permiso para la representación de sus obras, cortando los ensayos de una de ellas—, destruyendo lo que quedaba en pie del brillante trabajo de Víctor García. Por fortuna no fue así y «Las criadas» vino a ser, en el Poliorama, de Barcelona, el único espectáculo apasionante y arriesgado de aquellas fechas.

Nuestros escenarios se llenaron de obritas menores y de algún que otro clásico rutinariamente despachado —Español, de Madrid, y Nacional, de Barcelona— a la espera de tiempos mejores para el teatro. En Oviedo, después de dar una conferencia, el comisario me lo advirtió: «No estamos ahora para teatrillos».

teatros nacionales

El Nacional María Guerrero estaba en gira por América, mientras se efectuaban una serie de reformas en el un día teatro de la Princesa. La gira estaba planteada como una honrada representación del mejor teatro que aquí suele hacerse: si luego, una vez en los escenarios americanos, las críticas fueron de todas clases, es, simplemente, porque el actual teatro español las merece. Aquí, por el carácter oficial de la gira, se tendió a presentarla como un extraordinario éxito; un poco bajo cuerda, circularon otras versiones, apoyadas en el conocimiento de una serie de críticas decididamente desfavorables, con la casi unánime excepción del espectáculo dedicado a Valle-Inclán, el gran éxito de la gira. En última instancia, y por desgracia, se soslayó el debate sobre la gira del María Guerrero; un debate que, superando los ya conocidos tópicos sobre la madre patria y sus hijas hispano-americanas, hubiera podido cla-

ACION

rificar las conexiones culturales entre nuestro teatro y el de aquellos países, sacando las oportunas conclusiones con vistas al futuro.

En el Español, Miguel Narros, sin el ímpetu de su época de «La Numancia», consumió su turno con «Medida por medida», de Shakespeare; «Te espero ayer», Premio Lope de Vega del 68, y, más certeramente, con «El sí de las niñas», de Moratín. Tres espectáculos dotados de medios materiales, más o menos ajustados mecánicamente, pero igualmente faltos de espíritu creador. «La paz», de Aristófanes, es un encomiable intento por escapar a ese rutinismo dominante, aunque al resultado último le falte rigor.

Ambas compañías, la del María Guerrero y la del Español, ofrecieron sus representaciones en varias ciudades españolas. El Español y el Nacional de Barcelona intercambiaron sus compañías. Intercambio escasamente expresivo, pues la verdad es que entre las ideas de José María Loperena y las de Miguel Narros hay muchos, y no precisamente incitantes, puntos de contacto. Se trata, ya se sabe, de teatros oficiales que han de andar con pies de plomo para justificar, cuantitativamente, la protección económica y para no molestar a nadie. La aventura de la creación ha de ceder el paso a un paternalismo pedagógico, muy difícil de vulnerar dada la absoluta sujeción de los teatros oficiales a las comisiones de la Administración.

el nacional de cámara

Recluido en el Español y confiado a Mario Antolín, conoció



«Las criadas».

por JOSE MONLEON

muchos problemas. Tal énfasis se puso en prohibir la protesta de los espectadores —con notas conminatorias en la prensa y todo—, que, automáticamente, la protesta se convirtió en un hecho extrateatral de carácter político. Por otra parte, el programa previsto no se cumplió en absoluto, y mientras los jóvenes autores veían rechazadas sus obras —Carlos Pérez Dann, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Diego Salvador, Angel García Pintado, José Ruibal, Hermógenes Sainz, Manuel Martínez Mediero, etcétera—, explícita o tácitamente, se estrenaba, entre el escándalo o la indiferencia, «Hitler», de José Camón Aznar; un «Guillermo Tell», de Eugenio

d'Ors, o «La hoguera feliz», del padre Martín Descalzo.

En definitiva, el teatro de Cámara y Ensayo renunció a los objetivos que podrían estimarse fundamentales de una actividad de este tipo. Sólo «El Diario», de Alberto Boadella, y los excelentes mimos de Els Jotglars, las discutidas «Biografía», de Frisch, y «Un delicado equilibrio», de Edward Albee, más la visita de algún grupo extranjero, alcanzaron, objetivamente hablando, los términos deseables. Es decir, que se trató de espectáculos que podían aceptarse o no, pero que, a priori, justificaban su presencia en los ciclos de Nacional de Cámara y Ensayo.

Añadamos que, salvo la visita de Els Jotglars y Los Cátaros, el Nacional de Cámara y Ensayo no dio oportunidades a nuestros grupos independientes, perdiendo así otra de las razones de su existencia. Al final, vistos los problemas planteados, se optó por una especie de hibernación; se dieron las sesiones por terminadas y se abrió un compás de espera. La buena época de «Ronda de mort a Sinera» o de «Proceso a la sombra del burro», en los tiempos del Beatriz, había sido definitivamente liquidada. Incomprensiblemente, dentro de la condición minoritaria —casi microscópica a escala nacional— de las sesiones del Nacional de Cámara, la Administración temió que se ofrecieran representaciones abiertamente polémicas. Entre ellas estaba «Los soldados», de Hochut, que quizá hubiera reverdecido las noches del «Marat-Sade», primera y triunfal salida del Nacional de Cámara y Ensayo en su nuevo domicilio del Español.

En última instancia, quizá el término Nacional de Cámara y Ensayo era una contradicción. Se podía, como teatro nacional, haber representado viejos, difíciles y olvidados textos —como ocurrió con el «Guillermo Tell», de d'Ors—, pero era imposible «ensayar», «probar», «investigar» desde los supuestos conservadores que impone el carácter de empresa «nacional». El Nacional de Cámara y Ensayo era, en este sentido, una falsa imagen. Y, en el futuro, habrá de elegir entre ser una verdadera plataforma para la experimentación —con la libertad que ello supone— o, simplemente, guardar silencio para siempre. El dilema es ob-

DEL CERO A LA EXPECTACION



Cátaro-Colón.



«El Tartufo».

vio que se inscribe en el curso general inmediato de los modos de convivencia entre los españoles.

Las campañas nacionales

Piedra fundamental en la política teatral de este año fueron las llamadas Campañas Nacionales, la segunda de las cuales se halla todavía en curso. En las páginas de TRIUNFO hablé de ellas en más de una ocasión. De un lado, suponen el mayor esfuerzo del estado al servicio de la descentralización teatral, la conciencia clara de que no basta tener teatro en Madrid y en Barcelona, y que, correlativamente a las subvenciones empleadas en los Teatros Nacionales, es justo que las distintas ciudades se beneficien de la ayuda estatal al teatro. Del otro, se trata de un esfuerzo de dudosos resultados —aunque sea, en principio, una iniciativa encomiable—, porque las Campañas, por apretada que sea su actividad, sólo ofrecen el teatro, dentro del marco de la ciudad, de un modo esporádico, sin integrarse a la colectividad como un fenómeno cultural continuo. Los títulos propuestos, y aceptados por la comisión estatal, están a un nivel alto; las compañías aglutinan a una serie de profesionales prestigiosos; sin embargo, el éxito de la segunda Campaña ha sido inferior al de la primera. Y en la prensa abundan los comentarios fríos o desfavorables.

El problema está, probablemente, en que las Campañas Nacionales aseguran unas cuantas

representaciones anuales a una larga serie de ciudades españolas, sin dar un paso, sin embargo, en el verdadero camino de la descentralización. Porque esta última sólo será posible de abajo a arriba, vigorizando la vida teatral de las ciudades, procurando apoyar sus actuales grupos no profesionales, viabilizando el trabajo continuado de quienes representan en cada una de ellas la pasión y el estudio teatrales. Las jiras deberán ser, en todo caso, el complemento de esa actividad que habrá de vivir de y para su ciudad, y no, como ahora, una baza política de la Administración aprovechada por nuestros profesionales para asegurarse, con el consiguiente rutinismo, un saneado beneficio económico. Las Campañas no pueden crear un público vivo y regular.

el teatro de cada día

Figura a la cabeza, según ya viene siendo habitual en los últimos años, Alfonso Paso, nada menos que con diez obras. Sus ingeniosos y reveladores títulos son los siguientes: «Rodríguez... y a mucha honra», «Millonario con yate y americana», «Por lo menos tres», «El armario», «Ye-yé», pero honrada», «España es diferente», «Pepi and gumer», «Anda, idiota, cástate», «Un día en Madrid» y «Nerón-Paso». En segundo lugar, a mucha distancia, está Juan José Alonso Millán, con «Pepe», «Estado civil: Marta» y «Amor dañino o la víctima de sus amores». A su rue-

da, con dos estrenos, Jaime Salom, autor de «Los delfines» y la triunfal «La casa de las chivas».

Frente al impresionante silencio de nuestros mejores autores, frente a la ausencia de todos los nombres jóvenes que quieren escribir un teatro social y estéticamente ligado a nuestra hora y a nuestras circunstancias, Alfonso Paso, Juan José Alonso Millán y Jaime Salom encarnan la imagen escénica del teatro español del año 69. Tres autores dominados por un sentimiento moralizante, por un respetuoso espíritu crítico y por una vieja estética literaria. Jaime Salom, que encarna la «seriedad» o la gravedad dentro del trío, es, probablemente, y no por esta razón, claro, el que escribe un teatro menos inconsistente; debajo de los oropeles y convenciones suele haber, siquiera, un tema interesante.

Tras el trío de escapados, el gran pelotón de los nombres familiares. Víctor Ruiz Iriarte, con «Historia de un adulterio»; Joaquín Calvo Sotelo, con la reposición de «Micaela»; Juan Ignacio Luca de Tena, con el «Yo soy Brandel» —tras la muy celebrada reposición de «¿Quién soy yo?»—; Emilio Romero, con «Sólo Dios puede juzgarme»; Tejedor y Alfayate, con «De profesión: soltero»...

Un teatro como el de siempre, hecho al modo de siempre, para el público de siempre, con el beneplácito del empresario de siempre, de espaldas a cuanto le quita a la vida el valor de un cómodo y tonto pasatiempo.

una ruptura inesperada

Sería muy difícil explicar lo que sucedió a comienzos de la presente temporada. Cuando más desesperada era la situación, cuando ir al teatro empezaba a convertirse en un síntoma sospechoso, cuando los espectadores parecía que siempre celebraban la boda, la comunión o el cumpleaños de alguien, tres títulos importantes llegaron a Madrid, escoltados por otros dos menores, pero nada desdeñables. Aquí están: «Las criadas», de Genet; «Rosas rojas para mí», de O'Casey; «El Tartufo», de Molière-Llovet; «Fortunata y Jacinta», de Galdós-López Aranda, y «La hora de la fantasía», de Anna Bonacci.

Especialmente los tres primeros, alteraron el pulso normal de las representaciones. El espectador aceptó o rechazó los espectáculos, se levantó airado de la butaca antes de acabar la representación, resistió con gesto hosco hasta el final o aplaudió con entusiasmo. Lo que resultó difícil —por razones distintas, aunque afines— fue limitarse a los aplausos corteses y convalecientes, a esa especie de «limosnita por el amor de Dios» que el todopoderoso espectador suele dispensar a los humildes cómicos. Había, por el contrario, que decir sí o no, lo que suponía casi una revolución copernicana en el modo de participar el espectador español en los espectáculos.

Ya he comentado en su momento lo que opinaba de «Las criadas», de «Rosas rojas para mí» y del «Tartufo». Sus significaciones últimas me parecen incluso secundarias, porque lo fun-



«Rosas rojas para mí».

damental, dada la agonía de la escena española, ha sido su valor estimulante, su capacidad polémica, su planteamiento como fenómenos intelectuales y no como pasatiempos. Su agresividad ha logrado, incluso, sobrepasar ese «snobismo» que aquí congela los escasos empeños de este tipo. No ha bastado envolver la obra con la ilustre gelatina de un nombre mitificado. Ni cortar previamente las frases más reveladoras y duras. Las tres obras han solicitado —o solicitan— un compromiso del espectador. De ahí las voces de un muchacho de Defensa Universitaria entorpeciendo el curso de «Las criadas», las caras largas y los pateos ante ciertas escenas de la obra de O'Casey, la controversia ante el «Tartufo».

paréntesis para «Las criadas»

Tras su temporada barcelonesa, la Compañía de Nuria Espert recuperó el Fíguro para el teatro con «Las criadas». Ha sido el primer espectáculo que, en un plano totalmente comercial, se ha planteado un interesante experimentalismo en los caminos que conducen hacia Artaud o hacia Grotowski. Hasta ahora, más de un grupo independiente —y aun el mismo «Marat-Sade»— habían abordado la cuestión, pero ha sido, creo, «Las criadas» la que ha reafirmado ante el gran público la posibilidad de un teatro cuya expresión no sea literaria, de una interpretación que sea orgánica y no se asiente en la preceptiva de la buena dicción

y el análisis psicológico del personaje.

barcelona

No he seguido la temporada teatral barcelonesa con minuciosidad, aunque sí he visto algunos de sus espectáculos. El balance es inquietante, porque el público ha dejado de apoyar el teatro interesante que allí se ofrece. Mientras las minorías se han entregado a feroces enfrentamientos, las mayorías han vuelto la espalda. Si las cosas siguen igual, pronto no habrá —salvo unos cuantos centenares de espectadores abúlicos, ausentes y venerables— más que actores y detractores, es decir, los que hacen y los que rechazan los espectáculos, con lo que, en definitiva, hacer buen teatro habrá dejado de tener sentido. Paralelamente —y ese es el dato completamente fundamental—, los vodeviles y las piccitas infimas, aceptadas con benevolencia y no hostigadas por nadie, se hacen pluricentenarios y van dando a la colectividad barcelonesa una imagen del teatro y de su función. Para unos pocos «todo está superado», para los más «todo es aún ignorado», cosa que podría convertirse, probablemente, en la base de una serie acusación contra la minoría teatral barcelonesa.

«El malentendido», de Camus; «El adefesio», de Alberti, y ahora «Guadaña al resucitado», de Gil Novales, es un ejemplo de lo que digo. Los dos primeros espectáculos cayeron ante la indiferencia general. El tercero, pese

al entusiasmo de las críticas y de ciertos sectores, corre el mismo peligro. El hecho es grave, profundo, y no puede repararse en un día: Barcelona cuenta con un público teatral exclusivamente burgués y la burguesía no quiere ver obras vivas y actuales. O entran a formar parte del público nuevos sectores (es curioso que la Universidad, la gente joven, vaya poquísimo al teatro en Barcelona), o se produce un determinado proceso dentro de esa burguesía, o el teatro seguirá siendo una cuestión dividida entre heroicas minorías y grandes públicos alrededor de infimas obritas de bulevar.

teatro independiente, ensayos, teatro «off»...

Al fondo de un teatro por lo general plácido y blanco, se mueve una profunda marea de necesidades. Más de cien grupos de teatro independiente buscan aire para trabajar. Docenas de improvisadas escuelas intentan, como pueden, la investigación de los medios de expresión del actor. Compañías profesionales se plantean la necesidad —y se les impide— de realizar una actividad complementaria a las representaciones. Más de un primer actor o actriz asegura que quizá abandone la «cadena regular» para intentar trabajar con más independencia en un teatro «off», situado no importa dónde, sin dorados ni butacas. Innumerables escritores jóvenes, en vez de «rendirse a la evidencia» —ahí está el Lope de Vega para Pombo Angulo, ahí está la pro-

gramación del Nacional de Cámara, ahí están las carteleras comerciales, ahí están los sudores de los grupos independientes, etcétera, etcétera—, siguen escribiendo sus obras, arañando premios, consiguiendo que sus textos sean leídos y ocasionalmente representados. Es una especie de gran resaca intrahistórica que va gimiendo por un teatro más libre y más abierto, que se duele de la prohibición de la jira del Living, que duda con desconfianza ante cualquier paso hacia adelante, que se pregunta cuándo será la hora de tener un teatro español que sea la imagen de España y no su terapéutica de clase.

Son, en definitiva, muchos problemas que, lógicamente, no han podido plantearse en un tiempo asentado sobre los recuerdos de una guerra civil. Problemas que, por otra parte, no dan marcha atrás en el tiempo, sino, por el contrario, se abren a una época definida por una serie de fenómenos, esperanzas y temores, totalmente nuevos en el orden nacional e internacional.

Mil novecientos sesenta y nueve se cierra casi como siempre. Con un «intrateatro» empeñado en ser teatro y someterse a la colectividad lo antes posible. Sólo que esta vez se respira una provisionalidad, un sentimiento de cambio, una duda expectante, que confiere a la visión general del teatro español un inevitable signo de esperanza.

Si los españoles hemos de entendernos y conocernos alguna vez, el teatro sabe que tiene un papel fundamental.

J. M.