

DESDE hace unos meses está actuando en Madrid, en un local pequeño y casi familiar llamado Pequeño Teatro, un grupo de gente joven que se denomina T.E.I. (Teatro Experimental Independiente). Hacen dos funciones distintas cada día. Por la tarde, una inquietante e inclisiva «Historia del zoo», del «bestselleriano» Edward Albee—, y por la noche, una absolutamente enloquecida que tiene el insólito título de «Haz lo que te dé la gana», y en la que se salta, se canta, se baila, se corre, se pega, se abraza y un montón de cosas que van desde el más ortodoxo teatro clásico (en el programa se dice que es una versión musical de *Mal Hester* y *Danny Apolinar*, que lo han robado de «Noche de Reyes», de William Shakespeare, que a su vez lo robó de «Apolonio y Silla», anónimo griego, que a su vez fue robado de... Según adaptación del T.E.I.) al más frivolidado vodevil. Además, el T.E.I. tiene planteada una «Empresa Cultural» para poder dar sesiones de cine-club, organizar películas, representar mil funciones más, crear un laboratorio para nuevos actores y hacer un poco todo lo que le dé la gana y pueda.

La existencia de un grupo de teatro, abierto y fresco, es ya bastante sorprendente. Pero lo que aquí nos lleva a hablar de este extraño caso es un proyecto, más poco habitual aún, que este llamado T.E.I. tiene. La cooperativa stanislawskaiana (bella frase que quiere decir que, de un lado, todos los componentes de este grupo trabajan en cooperativa, y, de otro, que su método interpretativo se basa en las enseñanzas del maestro Stanislawski) va a hacer una película. Y esta película, según nos dicen, se va a realizar con el mismo sistema de trabajo que usan para sus representaciones teatrales.

Si en el panorama, aburrido y triste, del cine español las obras de excepción que surgen de tarde en tarde no son sólo difíciles, sino casi suicidas, en cuanto que los planteamientos de producción no son demasiado adictos a obras poco multitudinarias y los autores que las realizan se ven obligados a desarrollar por sí mismos una poética personal que nada tiene que ver con el medio ambiente, el planteamiento de una película basada en la improvisación de un actor, con un montaje económico casero y una realización a cargo de todo un grupo, de manera que cada uno de sus componentes está encargado de uno de los trabajos que generalmente lleva sólo el director, es tan increíble que el estupor, cuando no el escepticismo, es el único comentario posible.

De cualquier manera, y dicho sea con perdón, el T.E.I. merece seguir en sus enloquecidos proyectos. Esto es al menos lo que hemos pensado después de hablar con ellos, después de tragarnos un montón de veces sus representaciones, después de ver que entre bastidores y en el escenario (por llamarlo según los cánones) el grupo trabaja con una coherencia admirable y un entusiasmo que, en nuestra morriña cotidiana, creíamos ya inexistente.

Sin embargo, no todo van a ser triunfalismos. Hay también reservas a la hora de definirlos, de acercarnos a sus bases. Y sobre algunas de ellas hemos hablado con los tres o cuatro miembros del grupo que parecen más representativos, más responsables.



EL TEATRO UNA NUEVA MENTALIDAD

Porque, como ellos mismos dicen, dentro del T.E.I. hay otro T.E.I. Existe el pequeño grupito inicial que inventó la historia y la llevó a cabo, y luego otra gente que se apunta y más tarde se borra, trashumantes no del todo definidos que colaboran en algo, pero no se entregan del todo «a la causa».

Poniendo un poco los puntos sobre las *ies*, empezamos desde el principio.

—¿En qué consiste el T.E.I., cuál es ese famoso método de trabajo, qué diferencias existen entre ese grupo y el llamado (aunque también habría que matizar) teatro comercial o al uso?

—El grupo T.E.I. funciona desde hace diez años. Entonces fue cuando se fundó una escuela de arte dramático en Madrid, que se llama el T.E.M. (Teatro Estudio de Madrid). La escuela partía del deseo de introducir en España unas formas diferentes de interpretación y de concepción del teatro. De esa escuela es de donde surgió el T.E.I., que acabó separándose de ella por problemas ideológicos. Y es que nos pareció que la escuela se iba aburguesando, convirtiéndose en un producto «snob».

Buscando la improvisación

—Nuestro sistema de trabajo difiere del teatro normal en tres aspectos: el primero, que hace diez años tenía mucho valor y ahora ya es menos original, es el de trabajar en cooperativa. Pero no sólo en su aspecto económico (y esto es el segundo punto), sino también en lo que significa trabajar en equipo, es decir, eliminar al autor como estrella, al actor como estrella y al director como estrella. Las estructuras españolas de teatro funcionan todavía en este sentido. La tercera cuestión que nos interesa es la de entender la función del teatro como un medio de producir en el espectador una comunicación a nivel emocional, nunca intelectual. O, es decir, crear esa comunicación intelectual «a posteriori», a partir de una emoción que produce el espectáculo y que lleva a pensar, pero impedir que se pongan las defensas del pensamiento ante un espectáculo.

—Para conseguir esto utilizamos dos cosas: una es que el actor entregue sus emociones, día a día, en el escenario. Y la otra, que el director o el equipo de dirección huyan del panfleto y basen su trabajo en el porqué de las motivaciones que obligan al ser humano a reaccionar de una manera y no de otra. Generalmente nos vemos obligados a limar los textos, a transformarlos un poco, eliminando lo que el autor, a nivel literario y consciente, ha querido comunicar. Eliminamos esto para crear esa misma comunicación a otro nivel, y aunque la representación literariamente sea de menos calidad, funciona mejor para encontrar esa cosa endiablada y difícil de definir que es la «catarsis». Y esta «catarsis» no puede existir si te limitas a montar un texto, a interpretarlo sin más. El autor es un generador de ideas, no de palabras. Y realmente no puede trabajar fuera del grupo. Intentamos crear nuestros propios textos; de momento, usamos algunos conocidos, pero reformándolos en este sentido que decimos, de manera que los títulos que hemos montado ya no tienen nada que ver con los originales. Los actores tienen sus vivencias pro-

pías y todos los días les ocurren cosas, sienten cosas que deben plantear en el escenario. Aunque el espectador no las capte de forma directa, resulta que son vivas y, por lo tanto, le dan vida a la obra que se representa. ¿Cómo no vamos a variar un texto que fue escrito en mil novecientos sesenta, en Nueva York, como «Historia del zoo» y que quedó fijado en esa época, en una problemática concreta, si nosotros lo representamos en mil novecientos setenta y uno, a un público diferente, con una mentalidad y unas circunstancias diferentes? Esos elementos nuevos que concurren en la representación hay que aportarlos a la obra en sí. El producto final es lo que importa. El mito del texto es una tontería. La riqueza de la persona que lo pone en escena, la riqueza del país en que se hace, la riqueza de la situación, esas son las cosas que importan. A lo mejor es muy bonito también recitar un verso, no lo sabemos. El museo también tiene su importancia, pero a nosotros no nos interesa por ahora.

—¿En qué consiste exactamente vuestra técnica de interpretación? ¿Qué relación puede tener con el psicoanálisis?

—Esto del psicoanálisis puede ser una parte de nuestro trabajo. Como el primer paso para encontrar las justificaciones del actor. Pero luego hay que potenciar las emociones y los efectos orgánicos a base de expresiones,

ruidos, sonidos... La primera fase es en la que el actor debe tratar de encontrar, psicoanalíticamente, sus propias emociones. El psicoanálisis nos vale como medio de descubrimiento, no como medio curativo; esta es una cuestión que no nos interesa demasiado para el trabajo. Lo que queremos fundamentalmente es quitarle la careta a la gente. Si luego se la quiere volver a poner es un problema suyo. Sólo queremos ver lo que cada actor tiene dentro. Si esto es liberatorio, doloroso, agresivo, angustioso o maravilloso y da mucha paz es una cuestión aparte. Lo que sí es cierto es que trabajando en un personaje puedes llegar a ver en ti mismo unos mecanismos que a ese personaje le van, y ese descubrimiento puede servirte, si no como liberación, al menos como información.

«Esto lo utilizamos para improvisar. Pero improvisar no en el sentido inmediato que se le puede dar en España de «meter morcillas», sino en interpretar orgánicamente, de verdad, de acuerdo a tu estado de ánimo, sacando en el escenario tus propias vivencias, tu estado de humor, creando una relación real con los otros personajes que, con el mismo sistema interpretativo que tú, concretan la situación.

—Entonces, no podréis actuar con actores de características diferentes a las vuestras.

— Es más difícil, pero también se

puede hacer, porque, a pesar de los pesares, no hay ningún actor del mundo que, por mucho que quiera, pueda repetir una escena de la misma manera. Lo que hay que hacer es tener las antenas muy desarrolladas para captar las máximas diferencias posibles. Pero tampoco podemos ahora colgarnos la muletilla de seres perfectos. Nuestras representaciones, como es lógico, hay veces que salen mejor que otras, y viceversa. Como nosotros no estamos representando si no improvisamos, es decir, investigando lo que en ese momento está pasando en escena, esto tiene que conducir a un aumento constante de cosas. Pero si en algún momento llegas a mecanizarte (cosa también probable), entonces tienes que tratar de encontrar nuevas emociones que te lleven a la representación fresca y sincera, que es necesaria. Y entonces hay que ensayar de nuevo y hacerlo todo como desde un principio. Realmente, hay que dominar mucho la técnica para estar vivo dentro de un molde que se repite todos los días.

Abajo las estrellas

Mientras estamos hablando hay un jaleo impresionante con las tazas del café —polvos y agua caliente—, con el cordón de un teléfono que no deja

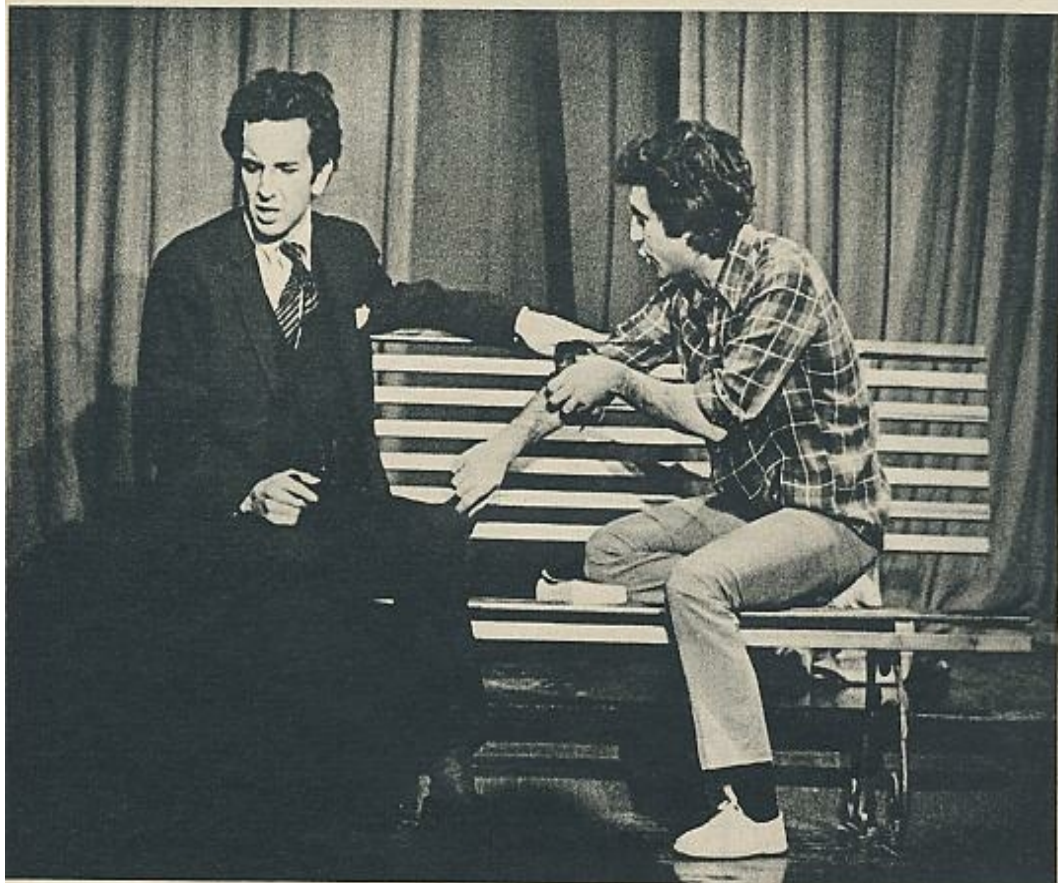
de sonar y con las voces que se entrecruzan, ya que se organizan al mismo tiempo varias conversaciones. Lo que es curioso es que la gente del T. E. I. no se molesta con ello, sino que siguen charlando como si tal cosa, contestando por turnos espontáneos, cuando a cada uno le da la gana. En ocasiones las respuestas de un miembro del grupo son discutidas por alguien. Y, al final, entresacamos lo que nos parece que queda claro de la discusión. Hay bromas, referencias personales, una sensación de que nuestra conversación —voz seria, magnetofón en marcha, cara congelada, respuestas ya conocidas— que nos huele a grotesco. Y ante esto, José Carlos Plaza, Manolo Coronado y Pedro Carvajal reaccionan riéndose con gestos ampulosos y diciendo algo así como: «Mira éstos qué serios que vienen esta tarde». Preguntamos otra vez por lo del estrellato, por el teatro comercial «normal», por el interés que puede tener ofrecer un reparto con alguien que atraiga a un público sosón. Plaza, en un lenguaje casi gráfico, a una velocidad sorprendente, que es un prodigio que no se le va la lengua y acabe con un nudo en la boca, dice (en nombre de todos):

—El estrellato si es negativo; el talento genial, no. Cuando una persona limita su talento de director, o de actor, o de autor a mantener una figura que le ha dado fama, a responder a la demanda, entonces el talento es negativo, porque se ha convertido en estrellato. El teatro, para nosotros, no es un espectáculo de un día o de un momento. Es como con las farmacias, que tienen que estar abiertas siempre, sin farmacéuticos geniales, cubriendo una necesidad social. Si surge alguien con genio es una maravilla. Pero por muy genial que sea (y que conste que no creemos que en España tengamos ningún genio), el resultado de su trabajo siempre será mejor que si cuenta a su lado con el medio genio de otra persona. Lo que puede conseguir un equipo de gente preparada es siempre más de lo que puede lograr una persona sola. El equipo no limita el talento individual de uno de sus miembros, sino que lo aumenta. Tratamos de conseguir ese equipo, porque quien sabe mucho de literatura no tiene por qué saber dirigir actores, y quien sabe dirigir actores no tiene por qué ser un especialista de decoración. Tratamos de llegar a la conjunción perfecta, aunque, de momento, no lo hayamos logrado. Nuestros espectáculos no son todavía ese resultado que pretendemos.

—A la hora de enfrentarnos con un local abierto, a unas sesiones abiertas al público, ¿os habéis visto obligados a hacer alguna concesión? ¿Todas las ideas que había originalmente en el T. E. M. han sido desarrolladas luego por vosotros?

—Bueno, no; hemos abandonado las ideas que nos parecían equivocadas o no del todo buenas. El T. E. M. tenía un poco ideas del arte por el arte. Un teatro bueno, de calidad, pero sin proyección hacia el exterior. Estaban pecando un poco de ser una célula en la que se iba a crear un hermoso laboratorio de teatro en el que el espectador no tenía demasiada razón de ser. Esta fue la principal razón por la que rompimos. Y este es también

Plaza y Llopis en «Historia del zoo».



RESISTENCIA Y ESTABILIDAD

calidades sobresalientes de las nuevas
INVOLCAS



INVOLCA

La mesita trasladable perfecta.

Pida una demostración a su proveedor habitual o solicite información a: INVOLCA ESPAÑOLA

CENTRAL: Nápoles, 181 - Tel. 226 1550 - BARCELONA - 13
DELEGACION: Montera, 21 - Tel. 221 09 64 - MADRID - 14

AYUDE A LOS NIÑOS DEL MUNDO

COMPRA
TARJETAS
DEL UNICEF

FONDO DE LAS
NACIONES UNIDAS
PARA LA INFANCIA



serigrafía

TEI

un poco, ahora, nuestro problema. Y es que a veces necesitamos hacer alguna concesión para que el espectáculo se entienda mejor. El espectador español está acostumbrado a oír, pero no a ver. Es decir, si ve la gran pantalla de cine, pero no unos ojos que se mueven y lo que esos ojos le dicen. Entonces, en muchos momentos, nos planteamos el problema de clarificar o no una cosa que, de otra manera, para el espectador medio, permanecería ignorada. Sin embargo, «Historia del zoo» la hemos hecho sin ninguna concesión. Las concesiones de las que hablamos no son nunca de tipo ideológico, sino con respecto a nuestro sistema de trabajo interno. Lo que ocurre es que para llevar este método de trabajo al límite y hacer que una representación salga con alegría, con honradez y con sinceridad, necesitas que el actor pueda dormir, que esté tranquilo, descansado y que se dedique íntegramente a esa representación. Como con nuestro local no se consigue aún el dinero suficiente para que el actor pueda vivir, resulta que éste tiene que multiplicarse y dedicarse a otras cosas, y cuando llega a la representación viene cansado y puede (algunas veces ocurre) que quiera forzar la representación, meter una gracia o algo así para demostrar que está en forma y que puede responder perfectamente. De cualquier manera, creemos que el musical («Lo que te dé la gana») está montado como debería estarlo, con total libertad de interpretación para los actores, y esto puede hacer pensar a alguien que son cosas «fáciles» que se introducen para tener más éxito. Pero no es cierto. Lo que sí haría falta es que con sólo una obra en la que trabaje el actor pudiera comer, dormir y, sin necesidad de tener un Cadillac, pudiera pasarse sin angustias económicas. También intentamos lograr esto. Estamos en la etapa inicial y, cuando hemos abierto el local, hemos llegado ya un poco cansados y sólo es entonces cuando empezamos a trabajar.

Un poquito cada uno

El Pequeño Teatro (Magallanes, 1, de Madrid) es un local mínimo donde a veces (pocas, la verdad) la gente tiene que sentarse en el santo suelo. Si no es necesario, puede elegirse cualquiera de las múltiples butacas puestas hasta en los lugares más insospechados y seguir la representación tomándose cualquier cosa (menos un «San Francisco», por favor). Un espectador que llega tarde tiene que abrirse paso entre los mismísimos actores, que, si es la comedia musical inspirada en Shakespeare, seguramente le dirán algo, se meterán con él o le acompañarán hasta donde pueda sentarse. El señor en cuestión se pondrá de todos los colores, como si de una película de Jacques Demy se tratara, y generalmente no abrirá la boca ni se moverá de su asiento hasta que esté bien seguro de que el peligro ha pasado. Lo que no puede hacerse, según dicen unos carteles muy serios puestos por todos los sitios, es pedir nuevas consumiciones durante la representación. A la hora del trabajo se acaba la frivolidad. Pero, aparte de

esto, cada uno canta o baila; todo es cuestión de que el desmadrado conjunto de actores no se sienta interrumpido por ello.

De «Historia del zoo» a «Lo que te dé la gana» hay un abismo. Casi no parece que las dos obras se den en el mismo sitio. Por eso uno puede creerse que la gente del T.E.I. se enfrenta ahora a un largometraje que estará realizado en su totalidad por la cooperativa. El guión se inspira en «La sesión», de Pablo Población, por la que el T.E.I. obtuvo el Premio Nacional de Teatro en 1970. Se trata de un juego psicodramático en el que cada actor da rienda suelta a su inconsciente, buscando, en la combinación de todas las interpretaciones, la creación de esa catarsis de la que más arriba se hablaba. Sobre la dificultad de realizar una película entre un grupo de personas, de ponerse todos de acuerdo y de que, al final, todo ello tenga una coherencia, hablamos un poco ahora. Una de las dudas que surgen en la conversación es la de que cómo ese trabajo en común es posible si cada persona, individualmente, tiene casi siempre una confusión más que respetable si a nivel ideológico se está despiestado. Cómo al unirle varios esa confusión no estalla acabando con todo. Se habla de esto, se discute algo y, al final, otra vez Plaza, dice (con la sonrisa beneplácita de la mayor parte de los asistentes):

—Los problemas de cada uno son iguales a los problemas de todos. Los básicos, vaya. Aunque no se aclaren en seguida, junto a unas personas que están en tu mismo caso, es más fácil llegar a esa clarificación. Los más graves son los pequeños problemas. De todas formas, cuando trabajamos en equipo, nos respetamos mucho unos a otros y es difícil que lleguemos a las manos, aunque se pasen momentos, a veces, poco gratos. Pero lo que ocurre realmente es que nos queremos todos mucho, y así es muy fácil.

«La película la vamos a hacer entre todos, y esto es algo que la gente no se cree con facilidad. Hace cinco o seis años nadie podía creerse tampoco que una obra de teatro la podía montar un equipo. Nos decían siempre que era absurdo. Era el director quien lo organizaba todo y quien decía siempre la última palabra. Pues bien, la película la estamos preparando en las mismas condiciones. Claro que el equipo no quiere decir que cuatro señores vayan a hacer todos lo mismo, sino que, en la práctica, se dividen las funciones. Lo que tiene de bueno un equipo es que un señor está haciendo algo que tú no sabes hacer, y viceversa. Hablándose reunido antes todo el mundo alrededor de una mesa y habiendo discutido todos los pormenores y todas las cuestiones, realmente quien dirige luego es esa mesa y los acuerdos que en ella se tomaron. Cada uno de nosotros va a hacer una cosa diferente: uno dirigirá a los actores, otro se encargará de la planificación, otro montará decorados y, en conjunto, tiene que salir mejor que si lo hiciera un señor solo.

Sobre el papel, «La sesión» será, otra vez, un título extraño en el panorama cinematográfico español. A ver qué pasa esta vez. ■ DIEGO GALAN y FERNANDO LARA. Fotos: RAMON RODRIGUEZ.