

MADRID: SEMANA DE TEATRO UNIVERSITARIO

EXAMEN COLECTIVO DEL TEATRO ESPAÑOL

UNO ha asistido ya a varios intentos de debate colectivo de los problemas del teatro español de nuestros días. Siempre han acabado mediando razones que minimizaban o impedían el propósito. Al final, los informes, conclusiones, peticiones o manifiestos salidos de tales intentos han solido expresar la opinión de un solo sector de nuestros hombres de teatro. Un lenguaje crispado y una crítica esquemática, hijos de la falta y dificultad de diálogo, han sido las cargas habituales en estas abortadas manifestaciones del teatro español.

Ahora, dentro del marco de la I Semana de Teatro Universitario, en la que participaron una serie de espectáculos de los grupos independientes, los estudiantes madrileños movilizaron a numerosos hombres de teatro para que analizaran los problemas de nuestra vida escénica. Las Conversaciones, celebradas en la Ciudad Universitaria, sin bombo ni protección alguna, al arrimo de los Colegios Mayores y limitadas al tiempo que permitieron las «consabidas» circunstancias, fueron quizá el primer ejemplo serio o antecedente constructivo de ese Congreso Nacional del Teatro Español que se viene reclamando desde hace tiempo. Esta vez no hubo crispaciones ni enfrentamientos irreductibles. Cuando los participantes no estuvieron de acuerdo en algún punto, expresaron su divergencia, y en paz; cuando hubo unanimidad, el acuerdo vino a significar algo así como un juicio, situado por encima de las diferencias estéticas e ideológicas, sobre los males evidentes del teatro español.

Citemos los nombres de los participantes para que se vea el alcance de este debate; empresarios: Ramón Tamayo, Justo Alonso; autores: Alfonso Sastre, Antonio Buero Vallejo, Francisco Nieva, Lauro Olmo, Jordi Teixidor, Antonio Gala, Jaime Melendres, Angel García Pintado y Juan Antonio Castro; actores: Mari Paz Ballesteros, Manuel Gallardo y Juan Diego; directores: Vicente Sáez de la Peña, Juan Antonio

Hormigón y Miguel Narros; grupos independientes: Ditirambo, Goliardos, Tábano y Teatro Lebrijano. Por las Escuelas Oficiales de Arte Dramático: Francisco García Pavón, director de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; Hermann Bonnin, director del Instituto del Teatro de Barcelona, y J. Fuentes, presidente de la Asociación de Alumnos del centro madrileño. Críticos teatrales: Juan Antonio Benach («El Correo Catalán»), Pablo Corbalán («Informaciones»), Ricardo Doménech («Primer Acto»), Moisés Pérez Coterillo («Reseña»), Javier Fábregas («Serra d'or» y «Destino») y José Monleón (TRIUNFO). Entre los que oyeron las ponencias e intervinieron en el coloquio cabría citar a otros conocidos profesionales.

Estaban también invitados para que aportaran su ponencia: José Carlos Plaza, Alberto González Vergel, Pau Garsaball, José Luis Alonso, Tirso Escudero (hijo), Aurora Bautista, Conchita Velasco, Lola Gaos, Fabiá Puigserver, Feliu Formosa, Antonio Llopis, Angel Fernández Santos, Adolfo Prego, Angel Facio, Manuel Lorenzo; Esperpento, de Sevilla; César Oliva, Ricardo Salvat, José Martín Recuerda, Grupo Teatro Libre, Javier Navarrete y Alberto de las Heras.

Valía la pena hacer la lista de los ausentes para que se vea, unida a la relación de los asistentes, el planteamiento abierto y democrático de las Conversaciones. Habría aún que añadir que la ausencia de la parte final de la lista —desde Angel Facio en adelante— vino impuesta por las circunstancias, dada la imposibilidad de extender las Conversaciones hasta los días inicialmente fijados. Del resto de los ausentes, algunos no dieron señales de vida; otros, como Pau Garsaball, el empresario del Capsa barcelonés, mandaron a los organizadores su ponencia.

En conjunto, considerando el temario propuesto, las ponencias aportadas y los debates que siguieron a su lectura, las Conversaciones de la I Semana de Teatro Universitario han elaborado un valioso material crítico. Conviene decir que si no hubo re-



«Ubu Rey», en el Colegio Mayor Siao Sin.

presentación de los Teatros Nacionales, otras instituciones significativas, como las dos Escuelas oficiales fundamentales en la enseñanza del arte dramático en España o el grupo sindical de actores, estuvieron representadas por quienes mejor podían hacerlo en los debates.

Dificultades de un resumen

Ya hemos dicho que otras veces es fácil, demasiado fácil, resumir este tipo de debates, encerrados en una simple cuestión de principios. Esta vez hubo, en

cambio, que explicarlos a lo largo de una serie de intervenciones que si no rehúan los principios, tenían que concretarse en el análisis del hecho teatral. Lo tópic era pronto ahogado por el equilibrio y el realismo. A proponernos esto o lo otro se llegaba tras el debate sin imponerlo como punto de partida. Por eso es difícil el resumen de las Conversaciones en unas líneas o en unos folios. Son las matizaciones de los diversos puntos de vista las que dan a las mismas su valor como instrumento de aproximación y conocimiento de la realidad teatral española de nuestra época.

Intentaré, hechas estas salve-



De izquierda a derecha, Juan Diego, Manuel Gallardo, Hermann Bonnin, José María Lunde, Javier Fábregas, F. García Pavón, J. Fuentes y J. Monleón.

dades, señalar algunos puntos en los que hubo clara coincidencia.

Local teatral

Las limitaciones existentes en la actual reglamentación de las salas de espectáculos constituyen un serio freno a la vida teatral. Como sucede en otros países, habría que establecer unas normas básicas de seguridad —en USA, por ejemplo, sólo se determina a estos efectos el número de espectadores que puede albergar cada local—, dejando abierta la posibilidad de no importar qué tipo de locales que se limitaran a cumplirlas. Las disposiciones que existen actualmente en España sobre el particular son anacrónicas: 1) Porque imponen inexorablemente una base fuertemente mercantil al hecho teatral, encuadrado dentro de la explotación del costoso edificio en que se ofrece. Y 2) Porque coartan la experimentación y el cumplimiento de la función comunitaria del teatro, privado de dirigirse regularmente a una serie de sectores, hoy extraños, en su mismo ámbito social.

Los ejemplos que, sobre este punto, dan los teatros más avanzados y vivos del mundo son numerosos. Una legislación como la española cortaría de raíz todos los locales de «off-off-Broadway», muchas de las salas en que se desarrolló el gran movimiento teatral latinoamericano de años atrás, la actividad de innumerables grupos —citemos, por ejemplo, el famoso grupo de Cali dirigido por Enrique Buenaventura— que trabajan regularmente para sectores populares. Pensemos, por dar otro dato, que los lugares elegidos por Grotowsky en sus jiras internacionales serían totalmente inviables desde la perspectiva de nuestra reglamentación.

El anacronismo es tal que, a menudo, nuestras autoridades hacen la «vista gorda», concediendo como favor especial lo que es una exigencia social, económica y estética del desarrollo teatral. El teatro no debe estar encarcelado en unas pocas salas.

Empresa de local

Todos parecían ver en la empresa de local uno de los elementos más conservadores y regresivos —no es nada nuevo: Unamuno ya consideraba a los empresarios como una enfermedad del teatro español— de nuestra estructura teatral. Económicamente, serían los colocados en la mejor situación; artísticamente, ejercerían una especie de arbitraje, decidiendo lo que se estrena y convirtiéndose así —el otro factor sería la censura— en discutibles conductores de la manifestación teatral.

A este respecto, sin embargo, cabría diferenciar el «empresario de puro», que se limita a aportar una sala y buscar una rentabilidad, de aquellos otros empresarios que han llegado a poseer un local para mejor desarrollar la

Cooperativas

Se insistió en la necesidad de que el teatro reconsidere la posibilidad de variar sus propias estructuras de producción sin esperar cambios generales. Aparte de que ello ha de mejorar la relación de los que intervienen en el hecho teatral, supone la posibilidad de incidir en el proceso social. La cooperativa, sin ver en el concepto ninguna panacea, y considerando que puede establecerse bajo diversas formas —parece más justo una puntuación que asegure a los componentes una participación económica, según su respectivo trabajo, que una división a partes iguales—, sería una idea dominante en la organización de los grupos «independientes» y en el planteamiento de las actividades profesionales «tradicionales» que in-

JOSE MONLEON

actividad que antes hubo de enfrentarles con los «del puro». Es el caso, a dos niveles distintos, del Bellas Artes, dirigido por Tamayo, o del Pequeño Teatro, regentado por la cooperativa del TEI. También podría citarse, como otro ejemplo, el Capsa, de Barcelona.

En cuanto al tratamiento fiscal de las salas teatrales, es obvio que si nos atenemos a aquellas que presentan espectáculos serios, no merecen ir dentro de un epígrafe de la contribución industrial. Todo aquel teatro que cumpla una función útil a nuestra sociedad debería merecer un tratamiento fiscal muy distinto. ¿No parece ridículo hablar de subvenciones y obligaciones de la Administración hacia el teatro mientras permanezca la actual ley fiscal?

Bien entendido que las modificaciones en este punto no deberían encaminarse a mejorar sistemáticamente la rentabilidad de los locales, sino la economía global del hecho teatral y el más amplio acceso de espectadores.

tenten rebajar los condicionamientos cotidianos. Es lógico que a la hora de encaminarse hacia el trabajo en equipo y justo reparto del riesgo y del dinero producido por la actividad teatral, la cooperativa aparezca como la vía más a mano, la experiencia que debe ser abordada y desarrollada.

La censura

Unanimidad de todos los participantes: La censura es un grave obstáculo para la creación y manifestación del teatro. Empresarios, autores, directores, actores, críticos, grupos, todos coincidieron y a menudo remitieron a su existencia una parte sustancial de sus problemas.

¿Por qué una censura previa? ¿Por qué ese control del teatro y ese temor a que se debatieran en él los conflictos de la vida española? ¿No es esa una función fundamental del teatro? ¿No encuentra ahí el escenario una de las razones más legítimas de su existencia?

Inútil volver a escribir lo que se dijo de la autocensura y del carácter empobrecedor de la muy venerable institución. Inútil volver a repetir la imagen de unos hombres de teatro preguntándose cómo conseguirán expresar lo que no puede ser expresado. Inútil señalar los límites de un teatro de claves y equívocos que, al ser sólo comprensible a través de la complicidad ideológica con el autor, acaba negando su función crítica, su posibilidad de servir a todos los espectadores. Los casos en que una obra claramente crítica consigue salvar las distintas barreras que se oponen a su presencia no harían, por su carácter de excepción, sino revelar la presión habitual de tales barreras.

¿Solución? Que desaparezca la censura y se apliquen los códigos que señalan las responsabilidades de todos los españoles, aceptando que el teatro es uno de los lugares específicos y quizá más apacibles en que una sociedad debe expresar sus conflictos.

Trabajo en equipo y unidad del fenómeno teatral

Ya hemos hablado, al referirnos a las cooperativas, del trabajo en equipo. La idea de la creación colectiva fue discutida. La mayor parte de los movimientos y espectáculos teatrales tienen responsables concretos con su función específica. Incluso el hecho de que detrás de las manifestaciones más hondas del teatro suela haber algún conductor —Brecht, en el Berliner; Stanislavsky, en el Teatro de Arte; Beck, en el Living, etc., etc.— fue aceptado por la mayoría. El objetivo inmediato sería, sin embargo, evitar la pugna entre los diversos factores de la creación teatral, impulsando una mentalización que no viera en la colaboración una merma de talento, una injerencia de los demás en el propio terreno.

También se subrayó la necesidad de evitar las divisiones habi-

¡Se acabaron los problemas del afeitado vibratorio! con la nueva **PHILIPS** ANATOMIC



Superior apurado

La rejilla de acero-cromo es una delgadísima lámina, increíblemente flexible y resistente, que hace del afeitado vibratorio un afeitado verdaderamente eficaz.



Inclinación anatómica

A diferencia de las cabezas clásicas, la cabeza afeitadora de la PHILIPS ANATOMIC tiene una inclinación de 30° permitiendo un deslizamiento suave y llegando eficazmente a las zonas más inaccesibles.

En cuanto al cortapatillas, desplazado de la rejilla afeitadora, permite su libre aplicación sobre bigote y patillas impidiendo el rasurado accidental de otras zonas.

PHILIPS ANATOMIC

para que usted también tenga una PHILIPS

EXAMEN COLECTIVO DEL TEATRO ESPAÑOL

tuales entre los distintos campos del teatro. Ciertamente son distintas las coordenadas de trabajo de un grupo independiente y las de una compañía «tradicional», como son distintas las aportaciones a un espectáculo de un director, un actor o un autor. Pero procede ensamblar tanto los campos de producción teatral como las funciones específicas de cuantos hacen el espectáculo. Todo el teatro, en fin, ha de ser contemplado desde una perspectiva que atienda, en sus diversos ámbitos, a su función social; todos los participantes en él aceptados como partes complementarias y comprometidas en el resultado común.

Conviene añadir que jamás estas preocupaciones se desentendían de la calidad estética de los resultados. La responsabilidad ética de los espectáculos obliga a preocuparse seriamente por los resultados artísticos.

Escuelas y carnet sindical

Imagen desoladora de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, tanto por lo que dijo su director como, sobre todo, por lo que apuntó el presidente de su Asociación de Alumnos. Paradoja de una entrada «inmediata» en la Universidad, de un «ascenso» en la estimación sociocultural del centro, cuando sus cuadros de profesores y sus planes de estudios no pueden convencer a casi nadie.

Mejor situación, sin duda, la del Instituto del Teatro, de Barcelona, más libre en sus posibilidades de contratación de profesores y organización de seminarios. Seguramente, porque es menos absorbente depender de una Diputación Provincial que hacerlo directamente de un Ministerio.

Sentado esto, la contradicción: ¿es lógico que a la hora de entregar el carnet profesional se equiparen los estudios, durante varios años, en un centro oficial, con doce meses de meritaje, quizá saliendo al escenario sin pronunciar una palabra?

Y, en esto del carnet, muchas preguntas: ¿por qué un bachiller recibe el carnet profesional con sólo seis meses de meritaje? ¿Por qué los hijos de los actores reciben ese carnet automáticamente? ¿Por qué hay tanta gente con carnet que no sirve y tanta otra que ve obstaculizado o dificultado un trabajo valioso por no tenerlo?

La evidencia, en fin, de que tanto la formación del actor como la concesión del carnet pro-

fesional están necesitadas de una profunda reestructuración.

Los actores y el Sindicato

Conocido es todo el movimiento reivindicativo de los actores, impulsado por una serie de asambleas y reuniones. El día semanal de descanso, el pago de los ensayos, el aumento en más de un 100 por 100 del salario mínimo, son manifestaciones de ese movimiento.

Aquí, uno de los puntos de batalla, el de la representatividad de los actores dentro del Sindicato del Espectáculo. Manuel Gallardo, vocal de los actores en dicha organización, se enfrentó con la opinión de los que cuestionaban las posibilidades de presión de los actores dentro de la ordenación teatral establecida.

Todas las miserias intelectuales del actor español, tantas veces temeroso y puro instrumento en el hecho escénico, fueron examinadas, así como las reivindicaciones laborales que parecen lógicas y que han conquistado los actores de muchos países.

Límites y servidumbres de la crítica

Se señaló que la crítica teatral fue concebida durante años como una especie de institución cuyo «peritaje» debía ser, en tanto que emanación de unos conocimientos, coincidente. Este principio se asienta en la concepción de una crítica unitariamente al servicio de unos mismos intereses y una concepción común del teatro y de su función social.

Frente a esta idea se declara que todo crítico parte de un pensamiento global concreto. Y que

es lícito y lógico que existan diferencias entre críticos que arranquen de distintos compromisos sociopolíticos.

Se ve en la general falta de explicitación de estos discursos ideológicos subtextuales una de las limitaciones de la crítica teatral española y una de las causas de sus escasas aportaciones a la sociedad española. Sin que ello suponga, desde luego, que no sea posible, en algunos casos por razones de orden estético, que difieran dos juicios teatrales apoyados en un mismo pensamiento social y político.

Se entiende también que los límites a la investigación escénica repercuten claramente sobre la crítica más especializada, en tanto que la investigación y la confrontación con los resultados que ella propone es una parte fundamental del quehacer y des-
volvimiento de esta crítica.

Teatro independiente

Concebido como una nueva forma de profesionalización teatral, como un trabajo de grupo, impregnado de exigencias estéticas y responsabilidades sociales, distintas a las tradicionales, ordenadas sus relaciones de producción y trabajo de forma también distinta, se trata de un movimiento importante en todo el mundo que no ha sido todavía reconocido por la legislación española. Urge, pues, destruir la equiparación legal entre los teatros independientes y los viejos teatros de cámara, creando una reglamentación que les permita trabajar regularmente y cumplir la función cultural y descentralizadora que pueden prestar a la sociedad española.

En cuanto a cuál deba ser el público del teatro independiente, se rechaza toda generalización limitativa. Importa concienciar a los espectadores tradicionales; importa dirigirse a nuevos espectadores de los grandes centros urbanos; importa conectar con públicos campesinos.

Todos esos públicos interesan dentro de la unidad con que ha de ser contemplada la función del teatro. Cada grupo se atenderá simplemente a sus circunstancias y a la mejor posibilidad de llegar a los públicos generalmente marginados de la vida teatral, para mostrarles su situación real dentro de la sociedad española.

* * *

Se trataron otros muchos temas. Pensemos que a cada ponente le fue atribuido uno. Pero, quizá, los señalados fueran los más importantes y los que arrastraron una clara unanimidad. Quedó fuera, por no haber sido autorizado, el debate sobre el teatro y la Universidad.

Es obvio que la presencia de unos cuantos famosos, la lucha contra el tiempo, algún que otro incidente polémico entre los participantes, la suspensión de «El Fernando» y «Oratorio» en la programación de la Semana, y otras cosas, hubieran permitido hilvanar una crónica sensacionalista, citando personajes e intentando describir su comportamiento.

Creo que los organizadores de la Semana no merecían esto. Ni cuantos participaron en los debates. Ni, en definitiva, el teatro español. Por eso, muy gustosamente, cambio el relato pinturero por el comentario de algunos puntos en lo que hubo acuerdo y clara conciencia crítica. ■ J. M.

«Qué bonita es la guerra», por Tambar 12, teatro independiente.

