

EL TEATRO SE MUERE

A la Mesa Redonda nos fallaron Herman Bonnin y Federic Roda, del Instituto del Teatro. Mario Gas, que estuvo presente, nos solicitó al final que prescindieramos de sus intervenciones. Participaron, en cambio, Montserrat Carulla y Rosa María Sardá, actrices ambas de la compañía titular del Nacional; el director y estudioso del fenómeno teatral Ricard Salvat; el autor en lengua catalana Jordi Teixidor y el autor en lengua castellana y director Alberto Miralles; cinco

celonesa quiere algo, lo consigue; cuando ha pretendido tener uno de los mejores equipos de fútbol de Europa, lo ha tenido; cuando ha querido contar con una temporada de conciertos de primerísimo orden internacional, también la ha tenido; ahora mismo, en que se interesa por el mercado del arte, el número de nuevas galerías y el nivel de las exposiciones es impresionante, y como quiere ver ópera, sostiene el Liceo, aunque sea como un teatro apeadero, sin cuerpos esta-

y tantos años de ineficaz protección al teatro en Barcelona. En Madrid funcionan los teatros nacionales desde que acabó la guerra. El Nacional de Barcelona sólo existe desde hace seis años. Por otro lado, el empresario teatral barcelonés se ha caracterizado por su falta de imaginación, interesado únicamente en los aspectos más inmediatamente lucrativos del negocio. También los grupos independientes, que han aporta-

das. Y luego está el problema de la crítica. Yo pienso que, respetando nuestras áreas y personalidades respectivas, críticos, actores profesionales y grupos independientes tenemos en común la lucha para conseguir que el teatro exista en nuestra ciudad. Una crítica blanda podría, sin duda, llegar a ser negativa, pero no comprendo ese afán en pisotear cuanto se presenta en Barcelona, sea del tipo que sea. El crítico está muy

José Monleón

personas a través de cuyas opiniones cabe establecer un juicio nada superficial sobre lo que está ocurriendo en el teatro catalán. Mi papel ha sido, deliberadamente, el de moderador de un debate en el que ellos son, a la vez, jueces y parte, críticos y protagonistas.

JOSE MONLEON.—*Los temas de esta Mesa Redonda son varios, aunque todos se encuentran íntimamente ligados entre sí. Lo primero es preguntarnos por la paulatina disminución de la vida teatral barcelonesa; luego, por el escaso interés de la mayoría de sus espectadores, y, finalmente —salvando el fenómeno particularísimo de Els Joglars—, por la ausencia de un teatro cultural e idiomáticamente arraigado en Cataluña. ¿Por qué esta regresión? ¿Qué sucede?*

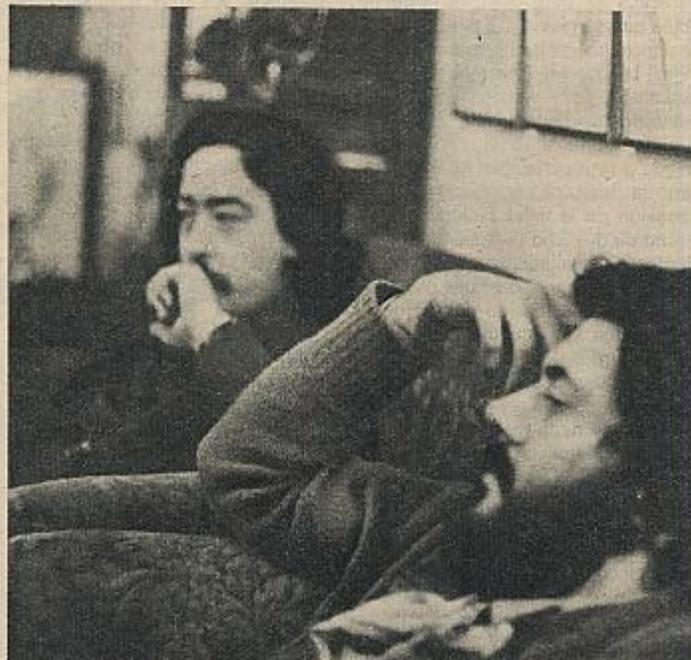
UN TEATRO SIN PÚBLICO

RICARD SALVAT.—Creo que el problema es muy complejo, y que sería largo abordarlo en su totalidad. Sin embargo, me parece que, puestos a explicar por qué Barcelona se ha quedado sin teatro, existe una cuestión fundamental. Y es que a la burguesía, que participa en el poder político y posee el poder económico, no le interesa que haya teatro. Si antes lo hubo es porque esa burguesía creyó que podría manipular a las gentes de teatro; cuando la práctica probó que buena parte de esas gentes no estaba dispuesta a ello, la burguesía se replegó hasta conseguir la casi desaparición del teatro en la ciudad. Hace poco he tenido que trabajar sobre los textos de Gramsci; a menudo éste se encaraba con la burguesía de Torino diciéndole que tenía el teatro que se merecía. En la Barcelona de hoy, quizá cabría formular algo parecido. Porque el hecho cierto es que cuando la burguesía bar-

bles ni creatividad propia, pero capaz de traer a los mejores cantantes del mundo... Si no existe, pues, un gran teatro en Barcelona, la primera sospecha es que ello se deba, simplemente, a que nuestra burguesía no está interesada en tenerlo. En otro orden de cosas, sería también necesario aludir a las dificultades de todo tipo con que nos hemos encontrado...

ALBERTO MIRALLES.—Yo veo la cuestión de otra manera. Pertenzco al campo del teatro independiente. Y creo que ese teatro, a través del empleo de nuevas técnicas, desplazó en un momento dado al teatro burgués, sin que, al mismo tiempo, consiguiera crear el nuevo público que sustituyera al antiguo. Entre otras cosas, porque las representaciones únicas o las temporadas esporádicas difícilmente podían determinar el hábito de esos nuevos espectadores que el teatro independiente buscaba. Sólo cuando este teatro independiente ha conseguido profesionalizarse ha conformado el fenómeno del Capsa, en el que ya aparece un espectador distinto, aunque se trate de un fenómeno minoritario y aislado dentro de la gran ciudad que es Barcelona. Ahí me parece que está el quid de la cuestión. Trabajar para conseguir que ese público, ideológica y biológicamente joven, que vemos en el Capsa, crezca y llegue a sostener el teatro barcelonés. Porque —y en eso estoy de acuerdo con Salvat— es obvio que a la burguesía no le interesa un teatro que plantee una necesidad de concienciación y responsabilidad social, y ha pensado que su ausencia era el mejor modo de cargárselo. Ausencia que quizá sea, a la larga, muy saludable, pero que, de momento, coloca al teatro en una situación difícil.

MONTSERRAT CARULLA. Estoy en parte de acuerdo. El primer punto serían los treinta



Jordi Teixidor y Mario Gas.

do excelentes espectáculos, han contribuido a crear cierta confusión con su injustificado enfrentamiento a todo el teatro profesional. De hecho han conseguido que aquí resulte casi vergonzoso decir que uno vive del teatro. A mí me parece admirable la labor de los grupos, cuanto hay en ellos de avanzada, pero no olvidemos que el teatro independiente es, si no logra profesionalizarse, una plataforma para los actores que quieren llegar al teatro profesional. Otro punto a tomar en consideración sería el detestable nivel medio de las obras presentadas en Barcelona a lo largo de muchos años. El público barcelonés, burgués o no, ha sido estafado tantas veces que, a fuerza de aburrirse y de ver espectáculos malos, ha dejado de ir al teatro. Si, en algún caso, determinadas obras han llenado las salas, era porque se trataba de valiosas excepciones o por snobismo. No es, pues, que el burgués no quiera ir al teatro, sino que lo han echado a pata-

preparado, y todos lo sabemos, pero no tiene por qué hacer alardes de sus conocimientos y explicarnos cada vez que en el extranjero hay quien hace las cosas mejor que nosotros. Me parece que son ese conjunto de factores los que han acabado con el teatro en Barcelona. Si no nos unimos, creo que no volveremos a tener teatro nunca más.

ROSA MARÍA SARDÁ.—Estoy de acuerdo con cuanto se ha dicho. A lo que ha dicho Montserrat Carulla sobre la escasa imaginación de nuestros empresarios yo añadiría que, a estas alturas, incumplidas sus previsiones sobre el negocio teatral, ya no nos queda prácticamente ninguno. Esta falta de empresarios nos coloca a menudo a los actores ante la necesidad de organizarnos en cooperativa, pero el teatro está tan desacreditado, cuenta en general con tan pocos espectadores, que eso no resuelve nada. Hemos llegado a una situación límite, de la que sólo podremos salir con



Goldoni, en el Nacional de Barcelona.

planteamientos radicalmente distintos a los actuales.

JOSE MONLEON.—Centrándonos en el tema del público, cuya ausencia "sanciona" la agonía actual del teatro en Barcelona, yo creo que puede ser peligroso quedarse con una visión generalizada de la burguesía como sector reaccionario, opuesto a cualquier progresión teatral. A la burguesía pertenece la inmensa mayoría de ese público joven y nuevo del que hablaba Miralles; las discrepancias que existen dentro de esa clase social son obvias e incluso cabría hablar de una división generacional entre quienes ganaron la guerra y sus hijos... Cabe pensar que quienes sostuvieron durante un año "El retaula del flautista", o quienes llenaron el Romea día tras día para ver "La bona persona de Sezuan", pertenecían a ese sector de la burguesía que en todo Occidente sostiene el teatro más progresivo... Lo que me habéis dicho quizá no explica del todo la deserción de ese público.

ROSA MARIA SARDA.—Definitivamente, han dejado de ir al teatro porque lo que se les ofrecía no tenía calidad.

MONTSERRAT CARULLA. Esa es también mi opinión.

JORDI TEIXIDOR.—En ese sentido, me gustaría matizar un poco la primera intervención de Salvat. Porque si bien tiene razón, creo que toda la explicación no está ahí. Es decir, que si bien se ha producido un frenazo al desarrollo de nuestro teatro, creo que antes existió algo que es muy necesario tener en cuenta. Me pregunto, suponiendo que la burguesía llegara a comprender que el nuevo teatro seguía un camino contrario a sus intereses de clase, por qué, previamente, no fue capaz de sostener otro que estuviera de acuerdo con ellos. Desde los años cuarenta a los últimos sesenta puede decirse que no surgió un teatro contrario a los

intereses de la burguesía, sin que, pese a ello, esta última crease su teatro.

RICARD SALVAT.—No lo veo tan claro. José María Sagarra pertenece a ese teatro burgués. La primera crisis del Romea surge cuando, tras la muerte de Sagarra, creo que en el sesenta y dos, faltan autores para sustituirlo.

LOS LIMITES DEL CAPSA

RICARD SALVAT.—Por lo demás, el problema que yo planteaba estaba especialmente referido al teatro catalán. Con respecto a lo que está sucediendo en el Capsa, sólo diré que ya lleva casi dos años sin estrenar una obra catalana. A mí me parece que el Capsa no es un teatro específicamente catalán o barcelonés; funciona como un teatro más, que se programa de acuerdo con lo que sucede en Madrid y que está de espaldas a las gentes que animaron el movimiento del teatro independiente catalán. No hay en lo que digo ninguna actitud peyorativa, sino el deseo de fijar objetivamente una realidad. Vamos, pues, a desmitificar la imagen de un teatro que, por lo general, presenta espectáculos madrileños.

ROSA MARIA SARDA.—Yo creo que se trata de un empresario que alquila sus paredes a quien quiere comprarlas.

ALBERTO MIRALLES.—A quien quiere, no, porque el Capsa ha propuesto un teatro que se mueve dentro de unas constantes muy claras. Y que ha creado un público.

ROSA MARIA SARDA.—Eso es cierto, pero estamos hablando del teatro catalán.

RICARD SALVAT.—El público se creó en los años sesenta, y el Capsa no ha hecho otra cosa que recoger una serie de fuerzas ya existentes.

ALBERTO MIRALLES.—Naturalmente, esas fuerzas no han

surgido de repente, sino que han ido madurando con el tiempo.

RICARD SALVAT.—No, no. Responden a un proceso concreto de los años sesenta, al cual el Capsa no ha sido fiel, pues ni siquiera ha mantenido el estreno anual de una obra totalmente producida en Barcelona. Y si aquí no producimos teatro, el resto es secundario, al margen de que se programe "teatro profesional" o "grupos independientes".

LA SABIDURIA DE LOS PACTOS

JOSE MONLEON.—Volvamos a la cuestión concreta. En años anteriores, la censura fue peor que la actual y sobre el teatro —y más aún sobre el escrito en lengua catalana— gravitaron con mucha más dureza una serie de factores. ¿Por qué, sin embargo, hubo un movimiento autoral, un número de teatros independientes, una asistencia de público y, en general, una vida teatral catalana hoy en retroceso? ¿Qué explicaciones de orden general podríamos dar a esa regresión?

RICARD SALVAT.—Pienso en la creación del Teatro de la Abadía por los irlandeses. Aquí disponíamos de una serie de elementos favorables. Pero, económicamente, existía un problema: como el teatro no lo subvencionaba la Administración, ni tampoco el capital privado, había que supeditarlos a los gustos del público. Y estos gustos, salvo casos excepcionales, conducen a la "pitarrada". La cuestión estaría en saber por qué, teniendo la posibilidad de crear un Teatro de la Abadía en Barcelona, esto no fue adelante.

MONTSERRAT CARULLA. A mí me parece que la burguesía catalana lo que no quiere es precisamente teatro burgués. Mantiene, en el campo intelectual y artístico, posiciones bas-

tante menos cerradas que otras burguesías, siquiera por snobismo. A ver el actual espectáculo del Capsa —"Terror y miseria del Tercer Reich"—, por ejemplo, no sólo van muchachos de dieciocho años, sino gentes que han cumplido los cincuenta. Y que, perteneciendo a la burguesía, salen bastante más satisfechas que cuando ven las obritas que se califican de burguesas, con las que se aburren y ni siquiera les sirven para presumir en las conversaciones.

JORDI TEIXIDOR.—Creo que hay un problema de infraestructura económica. De algún lado ha de salir la financiación. Si el Capsa se ha visto obligado a apoyarse en las compañías madrileñas es porque ni el Estado, ni la Diputación, ni el Ayuntamiento, ni siquiera la Banca catalana le han dado al señor Garsaball las subvenciones que necesita el teatro catalán para mantener un mínimo de vida. Lo que equivale tanto como volver a preguntarse por qué la burguesía catalana no ha ayudado a Garsaball o ha dejado de sostener la iniciativa del Romea...

ROSA MARIA SARDA.—Y el caso es que los autores siguen estando ahí, con ganas de estrenar sus obras; los actores queremos trabajar en ellas, y es seguro que existe un público potencial que desea verlas. Lo que ocurre es que no hay forma de ponerlas en pie, porque padecemos anemia económica y hemos llegado a un estado de impotencia.

MONTSERRAT CARULLA. Nosotros siempre podemos reunirnos para montar una obra. Pero luego la gente no viene.

JORDI TEIXIDOR.—No, no podemos ya montar nada.

MONTSERRAT CARULLA. Quizá hemos llegado a un punto tan desastroso en que eso es verdad. Pero es el resultado de muchos años en los que la ausencia de público ha hecho del teatro una aventura económica calamitosa. Si en Madrid el teatro, con todas las críticas que se quieran, existe como un hecho vivo y cotidiano es porque interesa al público.

RICARD SALVAT.—El TEI podría ser un ejemplo de las diferencias entre Madrid y Barcelona. Cuando quiso tener un local, consiguió el apoyo económico necesario para ello. En Barcelona, ninguno de los grupos que se adelantaron al TEI podría decir lo mismo. ¿Por qué ningún Banco barcelonés ha financiado lo que sí financió un Banco madrileño? ¿Por qué?

ALBERTO MIRALLES.—Tal vez en eso ha contado una especie de purismo simplista que exigía no recibir, por lo que pudiera encerrar de pacto sospechoso, ninguna ayuda.

JORDI TEIXIDOR.—¿Sabes por qué aquí nunca se ha acep-

EL TEATRO SE MUERE

tado una subvención? Porque nunca se ha ofrecido.

MONTSERRAT CARULLA. Yo, en cambio, recuerdo que la Compañía Maragall, en los años sesenta y uno o sesenta y dos, recibió, para montar tres obras en catalán —la versión de Sagarra de "Romeo y Julieta", "Fang", de Eduardo Criadó, y una comedia de Pitarra—, la subvención de un millón de pesetas, que por entonces era una cantidad importante.

ALBERTO MIRALLES.—Sí, pero si un grupo independiente era mínimamente subvencionado, o se hallaba adscrito a una organización a través de la cual pudiera recibir algún beneficio, inmediatamente era invalidado por los demás. Ya sabéis perfectamente que todos los grupos independientes barceloneses se han pasado la vida pateándose, destruyéndose, fiscalizándose entre sí.

MONTSERRAT CARULLA. A eso me refería yo antes cuando hablaba del feroz individualismo y falta de unión entre las gentes del teatro barcelonés. Cuando Ricard Salvat aceptó la dirección del Nacional, por ejemplo, automáticamente se le echaron encima muchas gentes de nuestra vida teatral, acusándolo de pactista...

ALBERTO MIRALLES.—Y el hecho es que, por encima de los resultados de su trabajo, antes de alzarse el telón de cada estreno, privaba una polémica sobre el posibilismo completamente esterilizadora. Y a ese nivel se ha llevado todo.

JORDI TEIXIDOR.—Fue un error. Porque la actividad política consiste, sobre todo, en la sabiduría de los pactos.

ALBERTO MIRALLES.—Pues eso, amigo mío, lo estamos diciendo ahora, pero lo hemos aceptado durante muchos años...

UN ABISMO ENTRE LA TEORIA Y LA PRACTICA

JOSE MONLEON.—Antes habéis aludido al tema de la crítica. Sin ceñirme ahora a quienes realizan el trabajo específico de crítica teatral, si quisiera señalar que sorprende el profundo desnivel existente entre los planteamientos teóricos de una minoría y el desinterés general por el teatro. La distancia es abismal, y me pregunto si ello no será una expresión más de la crisis barcelonesa. A veces, cuando uno asiste a ciertas reuniones, tiene la impresión de que está en Praga o en Londres; luego, la cartelera y los teatros vacíos parecen de otro lugar...

ALBERTO MIRALLES. Cuando hay una crisis, la gente habla de ella e intenta aclarar teóricamente sus motivos. Quizá esa sería la explicación de lo que sucede en Barcelona.

RICARD SALVAT.—Pero con el desinterés por lo que sucede entre nosotros no se trabaja en favor de esa aclaración. Podría dar muchos ejemplos que responden a lo que acaba de decir Monleón. Por ejemplo, ahí tenemos el Museo del Teatro, donde contrasta la ausencia de cuanto se refiere a los espectáculos barceloneses frente a la atención prestada a los espectáculos extranjeros. ¿Por qué? Dicen que para evitar roces entre nosotros y sospechas de favoritismo. Pero, ¿tiene sentido que algunos de nuestros espectáculos, como es el caso de Els Joglars o de "Yerma", hayan sido celebrados en medio mundo y sus carteles no estén en el

han de hacer, entonces, los autores como Teixidor?

JORDI TEIXIDOR.—Irse al extranjero y escribir en francés o en alemán.

CATALANISMO Y CLASES SOCIALES

ALBERTO MIRALLES.—Creo que la burguesía ha dejado de considerar el teatro como un "toque de clase". Eso lo reserva para el Liceo o para los grandes éxitos, sean "Yerma", "Godspel" o "Jesucristo Superstar". Así las cosas, y puestos a buscar ese signo de clase, resulta más claro ir a Londres, aunque sea en un vuelo charter, y ver cualquier espectáculo, que meterse

táculo para la afirmación de esa identidad. ¿Por qué entonces ese cosmopolitismo como factor que diluye las posibilidades de un teatro catalán? ¿No es confundir la curiosidad necesaria con el colonialismo?

JORDI TEIXIDOR.—Creo, en efecto, que existe una regresión en la infraestructura financiera. Y precisamente se ha producido por una ruptura entre la afirmación nacionalista y los valores ideológicos de que se revistió. Mientras fue una afirmación culturalista no hubo problemas, pero cuando tomó el camino de una expresión de clase, de crítica, de denuncia, la burguesía abandonó ese teatro. En ese momento, la bandera del



Ricard Salvat, Montserrat Carulla, Alberto Miralles y Monleón.

Museo del Teatro de Barcelona, junto a los carteles del teatro extranjero? ¿Y por qué los sótanos del Museo no se aprovecharon para hacer un teatro y ofrecerlo a los grupos? Ahora se ha instalado un Museo del Cine. Me parece bien, pero todo revela un miedo a comprometerse con los elementos contemporáneos y vivos del teatro catalán.

JOSE MONLEON.—Es ahí donde la cuestión se conecta absolutamente con el tema que debatimos. Por ejemplo, con "El retablo del flautista", Jordi Teixidor se convirtió en un autor importante y popular del teatro catalán. El éxito de aquella obra abrió una serie de posibilidades cuyo desarrollo, dentro de los límites de la realidad social y teatral de Barcelona, parecía fundamental. ¿Cómo explicar el desdén posterior de ciertos sectores? ¿Qué sentido tiene fundamentar ese desdén general en el conocimiento de cierto teatro extranjero, hecho en circunstancias muy superiores? ¿Qué

en un teatro de Barcelona para ver una obra de Teixidor. Sólo un espectáculo que se presente con el sello de "gran éxito internacional" puede hoy atraer a la burguesía catalana en un teatro de Barcelona.

MONTSERRAT CARULLA. Quizá porque "los grandes éxitos internacionales" tienen asegurada esa calidad que falta a la mayor parte de los espectáculos.

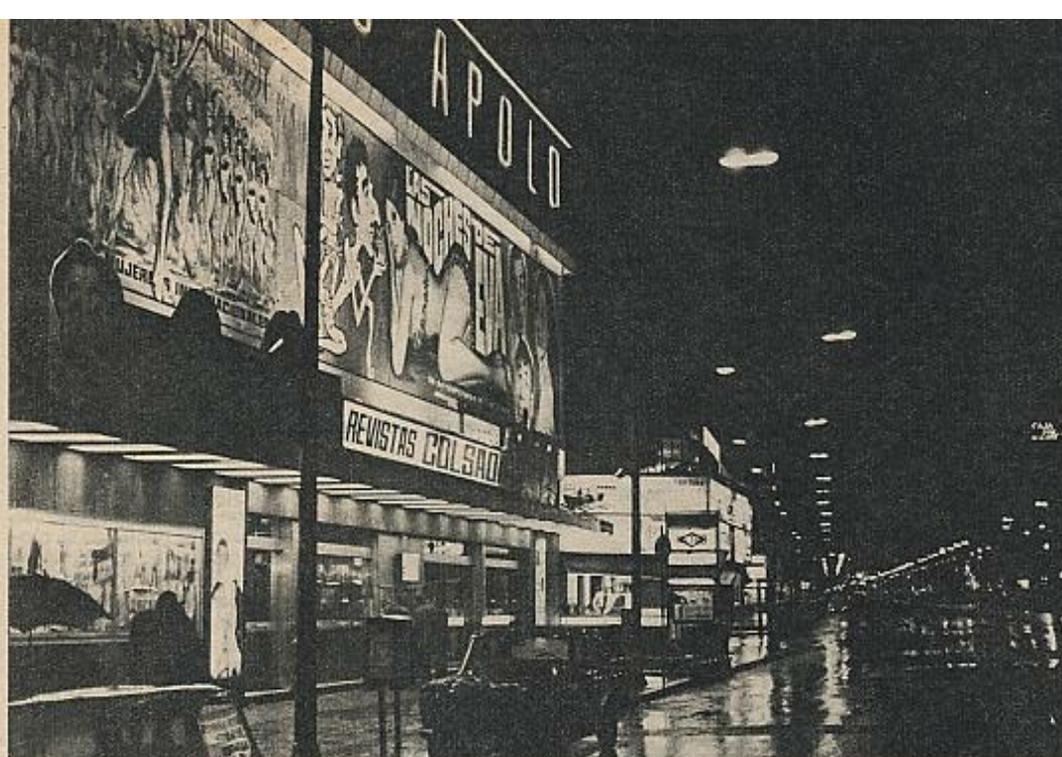
ALBERTO MIRALLES.—No es esa la cuestión. Por mucha calidad que tenga un espectáculo, si carece de esa "aureola internacional" deja de proporcionar un tipo de gratificación que el público busca. Y no va.

JOSE MONLEON.—El teatro catalán de los últimos años encontró buena parte de su fuerza en la necesidad de afirmar culturalmente la identidad de Cataluña. ¿Cómo habría, pues, que interpretar ese actual desinterés por un teatro propio? Aquí se ha luchado contra el centralismo, en tanto que obs-

catalanismo se vuelve contra ella. Y busca espectáculos traídos de Madrid, de Londres o de donde sea, para escapar al problema. Esto plantea una dicotomía muy clara. Puede haber un teatro de importación, e incluso autóctono, si se somete a la mimesis de lo ajeno, pero un teatro catalán, en la línea del que surgió en los años sesenta, sólo podrá hacer su eclosión, dado que no va a contar con la actual burguesía, en otra alternativa política. O, al menos, en una situación que obligue a la Administración Central o a los organismos locales a sostener un teatro en función de su rentabilidad social.

MONTSERRAT CARULLA. No entiendo muy bien lo que quieres decir. ¿Qué obras son las que han creado ese temor en la burguesía catalana?

JORDI TEIXIDOR.—Podríamos hablar de las experiencias de los grupos independientes. O, ahora mismo, de un espectáculo que está viviendo de los públi-



El Paralelo, la calle del teatro frívolo...

cos populares; "La Semana Trágica".

JOSE MONLEON.—Voy a citar dos espectáculos "clásicos" en el moderno teatro catalán: "El retaulle del flautista" y "La bona persona de Sezuán". Parte de su público vio en ellos una afirmación catalana que, a la vez, era una incómoda expresión de los intereses populares...

MONTSERRAT CARULLA. Pero esos dos espectáculos tuvieron público.

RICARD SALVAT.—Pero no los siguientes. En nuestro caso, "Les mosques", "Mort de dama" y "Un home es un home" fueron mal.

ROSA MARIA SARDA.—Y en el caso de Teixidor aún fue más claro. Después del gran éxito de "El retaulle...", lo lógico es que el estreno de su obra posterior hubiera despertado un gran interés.

ALBERTO MIRALLES.—Máxime cuando "El auca del señor Llovet" era culturalmente una obra mucho más catalana que "El retaulle..."

JORDI TEIXIDOR.—Yo no hablo tanto del apoyo de un público, en el que intervienen muchos factores incontrolables, como del escaso interés en seguir montando espectáculos de un autor o de un director... Lo sintomático no es que fuese poco público a ver "El auca...", sino que tuviéramos que montar la obra en cooperativa.

JOSE MONLEON.—Hubo un tiempo en que el catalán tenía, por referencia al centralismo, una significación política precisa. Pero luego las cosas han cambiado.

JORDI TEIXIDOR.—La burguesía se dio cuenta de que el catalanismo dejaba de ser un fenómeno integrador. Además del idioma estaba la cuestión de lo que se decía en ese idioma.

EL TEATRO NACIONAL

JOSE MONLEON.—Hablemos ahora del Teatro Nacional de Barcelona. Ayer vi su montaje de Goldoni, con casi veinte actores en escena y sólo ocho espectadores en la sala. ¿Por qué? En definitiva, el repertorio del Nacional responde a unas premisas culturalistas que suelen encontrar eco en la burguesía de otros lugares. Es un teatro que no plantea ninguna confrontación con la realidad y que suele dar a los públicos un grato sentimiento cultural. ¿Qué sucede aquí, en cambio? ¿Por qué esa radical desasistencia por parte de los sectores que deberían aplaudirlo?

MONTSERRAT CARULLA. Es el mismo problema. ¿Crees que la obra, la presentación y los actores que viste anoche estaban a la altura de un Teatro Nacional?

ROSA MARIA SARDA.—Yo puedo decir muy poco, porque cuando he llegado al Nacional ya era un teatro en derribo. Que se estaba acabando o esperando un cambio profundo.

JORDI TEIXIDOR.—¿Cómo puede funcionar un teatro que debe inscribirse en una sociedad muy concreta, gestionado, de manera burocrática y con un desconocimiento de la realidad barcelonesa, desde Madrid? Es imposible que las cosas salgan bien.

JOSE MONLEON.—Estamos ante un teatro museo en una ciudad que apenas tiene teatro de su presente. Es algo así como la hemeroteca de un país que hubiera dejado de publicar periódicos; la investigación de los antecedentes de algo que apenas existe.

ALBERTO MIRALLES.—Creo que el Teatro Nacional tiene en Barcelona dos dimensiones a tomar en cuenta. Una, que su mecanismo devora la personalidad del director; otra, que los directores son aquí menos audaces que en Madrid. Aquí,

por poner un ejemplo, a nadie se le ha ocurrido hacer un Tirso de Molina con música de "rock", ni montar obras que, como sucedió con "El círculo de tiza...", luego fueran prohibidas...

RICARD SALVAT.—Perdona, "Defensa india de rey", de Melendres, fue prohibida en la tercera representación.

ALBERTO MIRALLES.—Hablo en términos generales y es justo decir que Salvat ha sido el único director del Nacional de Barcelona que se atrevió a hacer cosas. Aunque, a mi modo de ver, el gran error fue no aceptar el plan de Schroeder, que tendía a aglutinar una serie de fuerzas y se planteaba una serie de objetivos totalmente inexistentes en el Nacional que ahora conocemos.

RICARD SALVAT.—No quería intervenir porque el tema me afecta directamente. Quiero decir, sin embargo, que es injusto comparar los teatros nacionales de Madrid con el de Barcelona. Aquí sólo lleva seis años, y, en realidad, corresponde al Español o María Guerrero del cuarenta y cinco, época en la que ambos teatros trabajaron más de una vez para una docena de espectadores. Podríamos también decir que ninguno de los espectáculos producidos por el Nacional de Barcelona ha sido jamás anunciado por televisión, contrariamente a lo que ocurre con los producidos en los nacionales de Madrid. Aparte de que el acceso al aparato burocrático, viviendo en Barcelona, es mucho más difícil. En Madrid, cuando conviene, se fabrica un éxito. Aquí eso no pasa nunca. Existe también otro problema: "Los hijos del sol", el mejor de los últimos montajes de Esteban Polls, fue retirada a los quince días, mientras sus espectáculos anteriores se programaron todo el tiempo que convino. El tema del Nacional de Barcelona es complejísimo.

JOSE MONLEON.—¿No perjudica al Nacional su vinculación a la imagen de centralismo?

RICARD SALVAT.—Eso es evidente.

JOSE MONLEON.—¿Cuáles han sido los mayores éxitos de público del Nacional?

MONTSERRAT CARULLA. Dos espectáculos en catalán: "La filla del mar", de Guimerá, y "Les alegres casades de Windsor", de Shakespeare.

CATALUÑA Y BARCELONA

JOSE MONLEON.—¿Hasta qué punto puede establecerse la situación del teatro catalán por lo que sucede en Barcelona?

MONTSERRAT CARULLA. Durante los dos últimos veranos hemos estado haciendo sendas giras por Cataluña. El verano pasado con "Les alegres casades de Windsor", que tuvo un éxito de público increíble. Este año se dividió la compañía y se montaron dos programas; uno, en catalán, "Arlequín servidor de dos amos", en una maravillosa versión de Joan Oliver; otro, a base de farsas de Casona y un entremés de Cervantes, en castellano. El resultado de la gira ha sido muy expresivo, y mientras el espectáculo catalán era un éxito en todas partes, el programa castellano era un fracaso. Es decir, que la repercusión del teatro catalán es más notable fuera que dentro de Barcelona.

JORDI TEIXIDOR.—Piensa que, sin contar los grupos de aficionados, habrá en Cataluña unos cuarenta teatros independientes haciendo teatro catalán o en catalán.

JOSE MONLEON.—¿Qué importancia se le da a la lengua catalana dentro del repertorio del Nacional?

RICARD SALVAT.—En la época en que yo fui su director hice tres espectáculos en catalán: "La filla del mar", "Defensa india de rey" y "Galatea", y tres en castellano.

MONTSERRAT CARULLA. Desde que salió Salvat, la superioridad del teatro en castellano ha sido absoluta.

LAS AUTORIDADES CATALANAS

JOSE MONLEON.—La Diputación sostiene el Instituto del Teatro y el Ayuntamiento colabora en la subvención del Nacional, ¿pero no creéis que las autoridades barcelonesas debían haber tomado una posición más activa en el sostenimiento del teatro?

ALBERTO MIRALLES.—Supongo que no lo han hecho para evitarse problemas. El Instituto no pasa de ser un centro de estudios y la responsabilidad del Nacional corresponde a la Administración Central.

JORDI TEIXIDOR.—El Ayuntamiento es la expresión de la burguesía de la ciudad. Volvamos, pues, al principio de nuestro diálogo... ■ Fotos: J. M.