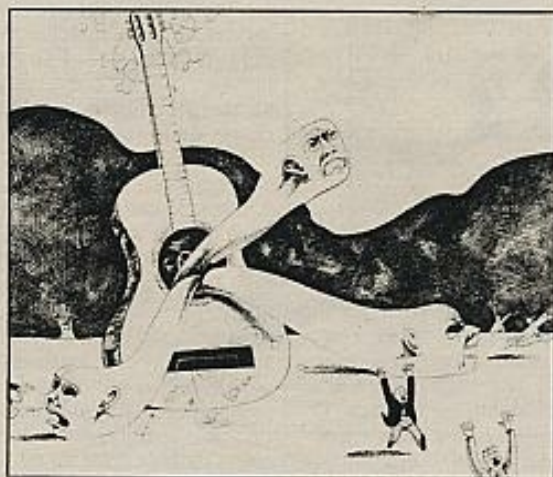


rumprir tantas veces —por desasistencia de público— sus planes de cobijar un teatro catalán de categoría, fue, substancialmente, porque a la burguesía de la ciudad le molestaba ver mezclados a Pompeu y a Carlos Marx. Llegó, en la temporada de "La buena persona de Sezuen" y "Les mosques", a aceptar nombres ya un tanto academizados, como los de Brecht y Sartre, pero, en términos generales, volvió la espalda a los autores del país. El caso de "Ronda de mort a Sinera", de Salvador Espriu, es una excepción y tal vez se produjo porque en su recepción privó la afirmación catalana sobre cualquier otra relación crítica. Y el de "El retablo del flautista" no hizo sino confirmar mi tesis, en tanto que la obra no salió de una

Viendo la cartelera barcelonesa de hoy es necesario pensar en todo esto. Aparecen en ella los siguientes espectáculos en catalán: "Rocky horror show", de Richard O'Brien, pieza de éxito en los cafés-teatros de varios países; "Un home es un home", de Brecht; "Mahagony", de Brecht y Weill —en el recién abierto Teatre Lliure—, y, con motivo de la Semana Santa, "La Passió d'Esparraguera". Es decir, dos Brecht en dos salas relativamente marginales, un musical anglosajón en una sala céntrica y una "Pasión" tradicional en el pueblo de Esparraguera.

Sé que el "Mahagony" es un éxito. Pero sólo se representa de jueves a domingo, con un total de cuatro funciones por semana. Lo que, viendo el panorama en



sala como el Capsa —teatrito casi glorioso en la reciente historia escénica de Barcelona, frecuentado por un público joven, en su mayoría estudiantil— y el autor, Jordi Teixidor, no logró, ahora desde un teatro de las Ramblas, conectar con el público tradicional en su estreno siguiente.

Cierto que cuantos principios dominaban en la relación entre la Administración Central y Cataluña no eran nada favorables al desarrollo de un teatro catalán. Aun así, parece evidente que sería una ingenuidad poner todo el acento en este punto. Si a la burguesía barcelonesa le hubiera interesado sostener un teatro catalán, lo hubiera sostenido; pero sus celos de clase prevalecieron sobre sus compromisos de catalanes y acabó desasistiendo un teatro que, además de estar escrito en catalán, prometía ser crítico y revolucionario.

su conjunto, quiere decir que el teatro catalán —incluyendo en él las versiones de Brecht— sigue siendo minoritario y que los autores del país continúan disociados del "gran público" tradicional.

Decir que la burguesía barcelonesa "prefiere" otras cosas a ir al teatro, sin atribuir al dato ninguna significación, equivale a desconocer la relación entre teatro y sociedad. Si esto sucede es por algo. Bastaría, tal vez, para entenderlo, anunciar el "slogan" con que se anuncia "Polvo de estrellas" en el Victoria, a través del cual se aspira a heredar el público que fue a "Hair" y a "Equus".

En realidad —mientras se mantiene el esfuerzo un tanto marginal de algunos grupos—, éstos son los reclamos que parecen contar para el público barce-

lonés, al tiempo que un grupo financiero catalán se embarca en la costosa y meritoria aventura de producir en Madrid "Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca", de Martín Recuerda. ■ JOSE MONLEON.

CET

Conocida es la historia de nuestra Real Escuela Superior de Arte Dramático, de cuyas crisis hemos hablado —generalmente, recogiendo el testimonio de los alumnos— en su momento en las páginas de esta revista. Etapas hubo en que la incorporación de una serie de profesores, reclamados por los alumnos y más o menos ligados al movimiento independiente, parecieron salvar el bache y dar al Centro un aire renovado. Luego, a medio plazo, acabó siempre prevaleciendo el tono académico, quizá porque tratándose de una escuela oficial —con cátedras ganadas por oposición y el consabido conservadurismo— no puede ser de otra manera. Ahora mismo parece que se intenta, una vez más, salir de ese esquema...

Nada, pues, más lógico que la existencia de escuelas privadas, de centros libres y sensibilizados a las demandas nacidas de la relación entre teatro y proceso social. De escuelas que aborden una serie de temas con modernidad y rigor, salvando así los dos riesgos que, desde siempre, acechan la formación del actor: el academicismo rutinario y la aceptación superficial de las modas, el culto a la tradición y el creer que se "está al día" con la simple imitación de lo que obtiene el éxito en otros lugares.

En última instancia, la formación del actor es un trabajo abierto, permeable a los cambios sociales, en el que hay una dosis de investigación tal vez incompatible con la idea de centro oficial. Lo cual no es negar el trabajo que, en ciertos niveles, debe y puede hacer la Real Escuela Superior de Arte Dramático, sino aventurar que dicha tarea no excluye la que, con otros criterios más flexibles, deben realizar las escuelas privadas. Si tiempo hubo —y lo viví directamente, cuando Renzo Casali y yo creamos el Centro Dramático 1, de Madrid— en que la Real Escuela consideraba concurrencia ilícita y sospechosa la existencia de cualquier otra escuela —"¿Cómo vamos a creer que los alumnos

preferían ir a un lugar donde no dan títulos, donde los profesores no han sido famosos actores, donde hay que pagar mensualidades superiores a la matrícula, y que, además, no está tan céntrico ni tan bien acondicionado como la Escuela Oficial?", nos preguntaba el policía; "Si prefieren ir al Centro en lugar de a la Real Escuela es por alguna razón que nos ocultan"— y, a menudo, se movía hasta conseguir su clausura, es evidente que nuestra realidad ha cambiado y que la formación del actor debe ser reordenada. A la Real Escuela le cumple su papel y a las escuelas privadas —siempre más informales y más ligadas a la personalidad de sus creadores— el suyo. Como, en un teatro de buena salud, el Español y el María Guerrero serían tan necesarios como las salas experimentales.

Liquidadas sucesivamente una serie de escuelas privadas —tratadas oficialmente con recelo antes que con la ayuda que sus propósitos merecían, acaba de abrirse en Madrid el Centro de Estudios Teatrales (CET), instalado en el número 11 de la calle Pío XII. El texto de su presentación empieza así: "Una cooperativa de profesionales del teatro, directores y pedagogos de distintas especialidades, integrada por David Amitin, José Luis Gómez, Diana Raznovich, Cristina Sánchez Pascual y Hugo Urquijo ha resuelto crear un centro destinado a la formación integral del actor". Las opciones que se ofrecen son: "1) Un curso intensivo diario, de tres años de duración, con cuatro materias básicas, Actuación, Movimiento, Voz y Teoría Dramática, además de una serie de temas complementarios. 2) Cursos abiertos, con una frecuencia de dos días a la semana y un plan que incluye Actuación, Movimiento y Teoría dramática. 3) Cursos para actores profesionales, destinados a investigar o profundizar determinadas áreas. 4) Seminarios de duración limitada".

Uno no puede valorar por anticipado la aportación del CET al teatro español. Lo que sí suscribe a ojos cerrados es el interés de este tipo de iniciativas, aun sabiendo cuál va a ser su principal problema: la inconstancia del alumnado, la resistencia a un trabajo práctico continuo, con la consiguiente repercusión en la eficacia y en la economía del centro. ■ J. M.