

Documentos teatrales

Elaborados por el autor



- 1. Catálogo fotográfico de espectáculos teatrales 2**
- 2. Recopilación de artículos publicados (1971-84) ... 6**
- 3. Fotos sueltas publicadas (1971-77) 155**

Demetrio Enrique Brisset

Doctor en Periodismo (Facultad de Ciencias de la Información, UCM, 1988)

GIAC (UCM-UMA)

1. Catálogo de fotografías de relevantes espectáculos teatrales: 1971-1985

#	AÑO	MES	TÍTULO	AUTOR	DIRECTOR	OTROS
1	71	Abr	<i>Pasión viviente</i>			Chinchón
2		Jun	Ejercicios en la noche	Juan A. Castro	Carmelo Romero	T. N. Cámara y Ens.
3			Boda de los pequeños burgueses	B. Brecht		Goliardos
4		Oct	El Proceso	F. Kafka		Gr. de Lisboa
5			Tartufo	Molière		Comedie Française
6			Experimental			Estudios T. de Horta
7						Roy Hart Theatre
8			Oratorio	Alf. Jiménez	Juan Bernabé	T. E. Lebrijano
9			El Pupilo quiere ser tutor	Peter Handke		Cia. Gómez-Fitzi
10			Informe para una academia	F. Kafka		Cia. Gómez-Fitzi
11		Nov				Lantern Magica Prag
12			Estudio Abierto TVE-2			Jº Mª Iñigo
13		Dic	Yerma	F. García Lorca	Víctor García	Cia. Nuria Espert
14			Festival Mundial del Circo			
15	72	Feb	The Knack	A. Jellicoe	Ana Diosdado	
16			Lysistrata	Vers. E. Llovet	J. L. Gómez	Cia. A. Bautista
17			Quejío	Jiménez-Távora		La Cuadra de Sevilla
18		Mrz	Mimo			Fialka, Praga
19			Cruel Ubris		A. Boadella	Els Joglars
20			Mimo			Marcel Marceau
21			Mimo			Dominó, Budapest
22			Mimo			Lerchundi-Escobar
23			Pantomima			P. de Wroclaw
24			Secuestrados de Altona	J.P.Sartre (v. Sastre)	Jº Mª Morera	G. Cuervo-F. Guillén
25			Luces de Bohemia	R. Valle-Incán	José Tamayo	Cia. Lope de Vega
26			Lo que ocurrió inaug. G. Hotel	A. Jiménez/F. Díaz	E. Patiño	TEA
27		Abr	Coloquio	Jerzy Grotowski		
28			Les derniers jours solitude de R. Crusoe			Grand Magic Circus
29			Quejío	Jiménez-Távora		La Cuadra de Sevilla
30						Mascarones - México
31			Campesino			Teatro Chicano, USA
32			La farsa de Burgos			Gr. francés
33			Taller	Peter Brook		
34						Quebecois + Occitans
35			Jesucriste Super-Star			
36		Jun	<i>Happening</i>	John Cage		<i>Enc. Arte, Pamplona</i>
37			<i>Happening</i>	Gr. ZAJ		<i>Enc. Arte, Pamplona</i>
38		Jul	Espectáculo sobre hielo			Holiday on ice
39			Las mujeres sabias	Molière - Llovet	A. G. Moreno	Cia. Ruiz de Alarcón
40			El labrador de más aire	M. Hernández	Natalia Silva	Cia. A. Magdaleno
41		Sep	Prometeo			TEI
42		Oct	El retablillo de Don Cristóbal	F. García Lorca		Tábano
43		Nov	Don Juan	B. Brecht		Cizalla
44			Historia del soldadito	I. Stravinsky		TEI
45			La casa de Bernalda Alba	F. García Lorca	A. Facio	T. de Oporto
46			D. Juan o el amor a la geometría	Max Frish		Caterva
47		Dic	Sócrates	Enrique Llovet	A. Marsillach	Cia. A. Marsillach
48			Los lunáticos	Middleton-Rowley	F. Fernán Gómez	Cia. F. Fernán Gómez
49			La orgía	E. Buenaventura		Tiempo
50			Recital			Lucero Tena
51	73	En	Los justos	Albert Camus		TEI

#	AÑO	MES	TÍTULO	AUTOR	DIRECTOR	OTROS
52			La muerte de Dantón	G. Büchner - Romero	A. Glez. Vergel	
53			Oración de la tierra	A. Jiménez	A. Jiménez/F. Díaz	Cia. Fernanda Romero
54		Feb	Paraphernalia de la olla podrida	M. Romero Esteo		Ditirambo
55			La Piedad	F. Herrero	J. A. Quintana	Corral de Comedias Vall-
56			Il alfabeto dei villani	Ruzante y otros	G. Poli	Teatro alla Avogaria
57		Mrz	El cocodrilo Pascual	Población y López	O. Vidal	Cia. María Galleta
58			La Señorita Julia	A. Strindberg	A. Marsillach	
59			El Fernando	Creación colect.	C. Olva	TEU de Murcia
60			¡Oh, Qué bonita es la guerra!	Joan Littleood		TEI
61			Ubú rey	A. Jarry		Caterva
62			Non plus plis			Els Comediants
63			<i>Danza</i>			Anexa, S. Sebastián
64		Abr	Kaspar	P. Handke	J. L. Gómez	
65			Fedra	M. Unamuno	A. García Moreno	
66			Un ligero dolor	H. Pinter	W. Layton	TEI
67		May	Boda de los pequeños burgueses	B. Brecht		Goliardos
68			<i>Recital</i>			Jorge Cafrune
69			Mary d'Ous		A. Boadella	Els Joglars
70			Anfitrión, pon tus barbas a remojar	Plauto-Carballo		Ensayo Uno-En Venta
71		Jun	Haute surveillance	J. Genet		RESAD, Madrid
72			Arniches super-star	C. Arniches	A. Larreta	Cooperativa actores
73		Sept	La cocina	A. Wesker	M. Narros	
74		Oct	Os velhos non deben namorarse	A. Catelao		Bululú
75			Danzón de Exequias	M Ghelderode		Ditirambo
76			<i>Café-Musical 'El Último Cuplé'</i>			Olga Ramos
77		Nov	¡Quédate a desayunar!	Cooney y Stone	J. Azpilicueta	
78		Dic	¡Canta, gallo acorralado!	O'Casey - Gala	A. Marsillach	
79			Los acreedores	Strinberg-Saínz		Cia. Mª Paz Ballesteros
80			Entremés famoso sobre da pesca río Minho	G. F. de Araújo		T. Circo, A Coruña
81	74	En	La bella durmiente			Ballet de Ana Lázaro
82			El rehén	Behan - Salom	J. Loperena	
83			Las troyanas	Eurípides		Cia. Nac. A. Guimerá
84			La murga	Jiménez y Díaz	G. Malla	Gr. La Murga
85		Mrz	La fundación	A. Buero Vallejo	J. Osuna	
86			<i>Marionetas</i>			Obrastzov, URSS
87			<i>Marionetas</i>			I. Joly, Francia
88			<i>Marionetas</i>			Die Trappe, Alemania
89			<i>Marionetas</i>			Tandarica, Rumania
90			Los últimos días de soledad de R. Crusoe	J. Savary		Tábano
91		May	Mambrú se fue a la guerra	D. Rabe	W. Layton	TEI
92			¡Oh papá, pobre papá!	A. Kopit	W. Layton	TEI
93			Los comuneros	A. Diosdado	J. M. Morera	
94		Jun	Romeo y Julieta		M. Bejart	Ballet del S. XX
95			Corfax (No preguntar)		W. Leach	Etc. Cº - La Mamma, N.Y.
96		Sept	Terror y miseria del III Reich	B. Brecht		TEI
97			The Rocky Horror Show	R. O'Brien	G. Carretero	
98			Don Volpone	B. Johnson	L. M. Iturri	Akelarre
99		Oct	Tirano Banderas	R.Valle-Inclán	J. Tamayo	
100			Templo		Alwin Nikolais	Nikolais Dance Th.
101		Nov	A Ceia			A Comuna, Lisboa
102			Las mariposas	J. Caballo		Pequeño Teatro Valencia
103			Diálogos de Ruzante	A. Beolco		Esperpento, Sevilla
104			Woyzeck	G. Büchner		Il Gran Teatro, Roma

#	AÑO	MES	TÍTULO	AUTOR	DIRECTOR	OTROS
105			Víctimas del deber	E. Ionesco		TEP, Oporto
106			La Virgen roja	A. Celdrán		Corral de Comedias, Vall.
107		Dic	Pasodoble	M. Romero Esteo		Ditirambo
108			El retablo del flautista	J. Teixidor		Topo
109			<i>Mimo</i>			Teatro Negro, Bratislava
110			Timón de Atenas	P. Brook		T. des Bouffees du Nord
111			Good-bye, Mr. Freud		J. Savary	Grand Magic Circus
112	75	Feb	Antígona	Sófocles - Olmos	M. Narros	
113			Magnus e hijos, S. A.	R. Monti	C. Giménez	Rajatabla, Caracas
114		Mrz	<i>Concierto rock</i>			Kevin Ayers (ex Velvet U.)
115		Abr	Ubú rey	A. Jarry		Caterva, Gijón
116			Dansen, ¿cuánto cuesta el hierro?	B. Brecht		Cizalla
117			Érase una vez---			A Comuna, Lisboa
118		Jun	<i>Gay Club</i>			Coccinelle
119		Jul	Los 15 reales	J. Carballo		Ensayo Uno-En Venta
120		Ag	A noite dos assassinos	J. Triana	A. Facio	Os Cómicos
121			Farsas y figuras de una comedia munic	Cervantes, Rojas...		Mediodía, Sevilla
122		Oct	Macbeth	W. Shakespeare		Teatro Circo, A Coruña
123			L'hort des cirerers	A. Chejov		Carnestoltes, Valencia
124			Equus	P. Schaffer	M. Collado	
125			Inouk			T. Nacional Islandia
126			Don Juan Tenorio	J. Zorrilla		Caterva, Gijón
127			La resistible ascenc. de Arturo Ui	B. Brecht	J. L. Gómez	
128		Nov	La corte de faraón	Perrin y Palacios	R. Arribas	
129		Dic	Historia de unos cuantos	J ^o M ^a R. Méndez	A. García Moreno	
130	76	Feb	El barco de papel	M. Romero		Ditirambo
131			<i>Recital</i>			Raimon
132		Mrz	Sobre emigrantes			Teatro de la Ribera, Zarag
133			Forjadores de imperio	B. Vian	G. Vera	Imagen 6
134			La ópera del bandido	J. Gay		Tábano
135			Ratas y rateros			Gr. Intern. Teatro
136		Abr	Woyzeck	P. Büchner		Búho
137			Sombra y quimera de Larra	F. Nieva		
138			La carroza de plomo candente	F. Nieva	J. L. Alonso	
139		May	<i>Festival de los Pueblos Ibéricos</i>			
140		Jun	<i>Recital</i>			J. Cafrune
141			<i>Concierto</i>			Nueva Trova Cubana
142		Sep	Cándido	Voltaire		TEI
143			Resistencia	E. Peña		Cizalla
144		Nov	Los Palos	Távora/Monleón		La Cuadra, Sevilla
145	77	Feb	Divinas palabras	R. Valle Inclán	V. García	Cia. N. Espert
146		Mrz	Las cariñosas	Lozano/Arroyo		
147		May	7 meditaciones sobre sadomasoquismo político		J. Malina/J. Beck	Living Theatre, N. Y.
148		Jun	Los gigantes de la montaña	L. Pirandello	M. Narros	
149		Ag	La odisea americana			Gran Cia. Espect. Ibéricos
150		Nov	Short pieces			Bread and Puppet
151			<i>Mimo</i>			Teater Frederick
152			Primera historia de Ester			Cía. Adriá Gual, Bcln
153			La Paz	Aristófanes/Nieva	M. Canseco	
154	78	Feb	Flowers			Lindsay Kemp
155		Jun	¡Ayy!	J. de Loxa		Cia. Mario Maya
156		Jul	Oye patria, mi aflicción	F. Arrabal	C. Cytrynowsk	Cia. Aurora Bautista
157		Oct	Así que pasen cinco años	F. García Lorca	M. Narros	

#	AÑO	MES	TÍTULO	AUTOR	DIRECTOR	OTROS
158	79	Mrz	<i>Marionetas</i> (Bibarrambla, Gr)			Maese Pedro
159	80	Feb	Los baños de Argel	Cervantes/Nieva	F. Nieva	
160		May	Dª Rosita la soltera	F. García Lorca	J. Lavelli	
161		Jun	<i>I Encuentro de música andalusí</i>			Lole y Manuel+Orq. Tetuán
162	82	Jul	Asinaria, Comedia de los Asnos	Plauto - Menéndez		En el Templo Debod
163	83	Ag	La Gran Vía y La Tempranica		J. Tamayo	Antol. de la zarzuela
164	84	May	Demonis (Pl. Elvira, Gr)			Els Comediants
165	85	May	<i>Espectáculos en Plaza Mayor y Corrala de Lavapiés, Madrid.</i>			

Vídeo-fotos teatrales:

1. [Vanguardias teatrales \(España, años 70\)](#), 3'45 min. - 2022.
2. [Teatro en España \(1971-77\)](#), 8'46 min. - 2022.
3. [Quejío, 50 años de Teatro Flamenco](#), 2'30 min. - 2022.
4. [Oratorio Lebrijano](#), 3'50 min. - 2020.

dembmartin@gmail.com

Febrero 2022

2. ARTÍCULOS TEATRALES PUBLICADOS

Demetrio Enrique Brisset

Página

9 - Informe sobre el teatro español – *Reseña*, mayo 1973 (en colab. con Moisés P. Coterillo).

a) Festivales

17 - II Festival Mundial de Teatro en Madrid – *Criba*, oct. 1971.

18 - Teatro político en las Jornadas Internacionales de París – *Criba*, mayo 1972.

20 - I Festival Internacional de Teatro Independiente -T. Alfil, Madrid- + La Cena (La Comuna de Portugal) + La Virgen Roja (Corral de Comedias, Valladolid) – *Reseña*, enero 1975.

24 - II Festival Internacional de Teatro Independiente (Madrid y Vitoria) – *Cambio 16*, 6-10-1975.

25 - Censurado el II Festival Internacional de Teatro Independiente (T. Alfil, Madrid) – *Cambio 16*, oct. 1975.

26 - Festival de Teatro Independiente de Cuenca – *Cambio 16*, 29-3-1976.

27 - Mostra paralela de teatro gallego en Vigo – *Ozono*, sept. 1976.

b) Teorías del teatro

28 - Nuevas localizaciones de las representaciones teatrales – *Letras Nuevas* (Caracas), mayo 1971.

33 - Nuevas tendencias del actor teatral – *El Urogallo*, enero 1972.

36 - Las propuestas teatrales de V. E. Meyerhold – *Reseña*, abril 1975.

c) Teatro Experimental extranjero

38 - El Roy Hart Theatre o la voz liberada – *Criba*, oct 1971.

40 - Lanterna Magika o la magia del espectáculo- *Sábado Gráfico*, nov. 1971.

42 - La Linterna Mágica de Praga – *Criba*, nov. 1971.

43 - Marcel Marceau, más mito que artista (entrevista) – *Criba*, 18-3-1972.

46 - Encuentro con J. Grotowski en París – *Criba*, 3-6-1972.

49 - Los chicanos, una protesta social llevada al teatro: entrevista a Luis Valdez - *Sábado Gráfico*, junio 1972.

- 53 - Teatro político y colectivo: Enrique Buenaventura en España (entrev.) – *Cuadernos para el Diálogo*, feb. 1974.
- 55 - Enrique Buenaventura: teatro para el cambio social – *Reseña*, feb. 1974.
- 58 - Grand Magic Circus, una revolución teatral – *Reseña*, dic. 1974.
- 61 - Teatro Negro de Bratislava – *Reseña*, enero 1975.
- 63 - La revolución del Theatre du Soleil – *Cambio 16*, 21-4-1975.
- 65 - El Theatre du Soleil y sus obras históricas – *Reseña*, mayo 1975.
- 66 - Tendencias del teatro en el Portugal revolucionario - *Reseña*, junio 1975.
- 67 - La herencia teatral de Roy Hart – *Cambio 16*, 2-6-1975.
- 68 - La *dinamização* portuguesa: A Comuna y nueva ley del teatro – *Cambio 16*, 19-5-1975.
- 69 - La noche de los asesinos (J. Triana por Os Cómicos), dirigida por A. Facio en Lisboa – *Cambio 16*, 10-11-1975.

d) Teatro Independiente

- 70 - El Teatro Lebrijano y su “Oratorio” triunfan en Madrid - *Sábado Gráfico*, oct. 1971.
- 73 - Quejío: desmitificador del flamenco comercial - *Criba*, marzo 1972.
- 77 - Paraphernalia de la olla podrida (M. Romero por Ditirambo) y La Piedad (Corral de Comedias de Valladolid), experiencia en el T. Goya - *Reseña*, marzo 1973.
- 79 - La boda de los pequeños burgueses (B. Brecht por Goliardos) - *Reseña*, junio 1973.
- 82 - La arriesgada aventura del teatro independiente: su historia y evolución, con entrevistas a J. C. Plaza, M. Coronado, A. Facio y Tábanos - *Sábado Gráfico*, feb. 1974.
- 88 - Teatro gallego y grupos gallegos de teatro – *Triunfo*, 2-2-1974.
- 89 - Los Tábanos: la carpa crítica - *Cuadernos para el Diálogo*, abril 1974.
- 91 - Mambrú se fue a la guerra (D. Rabe por TEI) - *Reseña*, mayo 1974.
- 94 - Tábanos, Grand Magic Circus espagnol– *L’Art Vivant*, junio 1974
- 95 - Magnus e hijos (C. Monti por Rajatabla) - *Reseña*, marzo 1975.
- 97 - Orígenes republicanos del teatro independiente – *Cambio 16*, 14-4-1975.
- 98 - Ubú rey (A. Jarry por Caterna) y Pasodoble (M. Romero Esteo por Ditirambo) – *Cambio 16*, 28-7-1975.
- 99 - Los forjadores de imperio” (B. Vian por Imagen 6) – *Cambio 16*, 29-3-1976.
- 100- Manifiesto del Teatro Independiente en Cuenca - *Cuadernos para el Diálogo*, 10-4-1976.
- 101- Cooperativa de actores alquilan el Teatro Arniches - *Cambio 16*, 12-4-1976.
- 102- Ratas y rateros (basado en J. Teixidor, por GIT de Colombia) - *Cambio 16*, 12-4-1976.
- 103- TEI, antes y después del Pequeño Teatro – *Ozono*, agosto 1976.

- 106- Cándido (Voltaire por TEI) – *Ozono*, sept. 1976.
 108- El teatro en los barrios – *QP*, oct. 1976.
 109- Nace el teatro obrero – *Diario 16*, 25-1-1977.
 110- El teatro en la calle – *QP*, sept.1984.

e) Teatro Comercial

- 114- Actor español en el mundo kafkiano: entrevista a J. L. Gómez – *Criba*, nov. 1971.
 115- De la Yerma de García Lorca a la Yerma de la Gran máquina – *Criba*, dic. 1971.
 117- Estalló en Madrid la revolución de las mujeres (en la obra ‘Lysistrata’) - *Sábado Gráfico*, abril 1972.
 120- Las vacaciones teatrales – *Criba*, agosto 1972.
 121- Informe para una academia (Kafka-J. L. Gómez) – *L’Art Vivant*, sept. 1972.
 122- Arniches super-star (creación colectiva sobre textos de Arniches) – *Reseña*, julio 1973.
 125- Los acreedores de August Strindberg - *Reseña*, enero 1974.
 127- El rehén de Brendan Behan - *Reseña*, feb. 1974.
 130- La Murga de Alfonso Jiménez y Paco Días, dir. Gerardo Malla - *Reseña*, abril 1974.
 133- Huelga nacional de actores – *Hechos y Dichos*, marzo 1975.
 135- Entrevista al director Lino Britto – *Cambio 16*, junio 1975.
 136- Equus de Peter Schaffer, primer desnudo masculino en escena - *Cambio 16*, 27-10-1975.
 137- Éxito de *Godspell* y su productor Manuel Collado - *Cambio 16*, nov. 1975.
 138- Las funciones más taquilleras de la temporada - *Cambio 16*, dic. 1975.
 139- Crónica teatral del candente año 1975 - *Cambio 16*, 29-12-1975.
 142- El irresistible decorado del Equipo Crónica para Arturo Ui – *Gazeta del Arte*, 7-3-1976.
 144- Paco Nieva, ¿furioso o solamente enfadado? – *Ozono*, mayo 1976.

II- 5 Otros espectáculos

- 145- La necesaria renovación del circo – *Criba*, enero 1972.
 146- El padre de los *happenings*: John Cage - *Criba*, sept. 1972.
 149- Ballet sobre el asfalto en las fiestas de La Ventilla – *Diario 16*, 26-7-1977.
 150- La Orquesta de Música Andalusí de Tetuán toca con Lole y Manuel en Granada - *Cambio 16*, 29-6-1980.
 151- Resucita la zarzuela: éxito de su antología en el Teatro de la Zarzuela de Madrid - *Carta de España*, agosto 1983 (falta últ. pág.).

INFORME

1.—LA ECONOMIA DEL TEATRO

Participan en el debate: José Monleón (1), crítico de "Triunfo"; Justo Alonso (2), empresario; Alfonso Sastre (3), autor; Ramón Tamayo, empresario; María Paz Ballesteros (5), actriz; Xavier Fábregas, crítico de "Serra d'or" y "Destino"; Pau Garsaball, empresario.

Condicionante fundamental del teatro es la existencia de un único tipo de locales de corte tradicional, "a la italiana", que divide en compartimentos estancos al público —clasificado ya en la taquilla por sus posibilidades económicas— y al actor y que impone un tipo determinado de teatro, mientras impide otro. Esta dificultad que en otros países está paliada con la existencia de otro tipo de espacios más funcionales y asequibles, aquí se ve agravada por el hecho de ser, los locales existentes, un negocio en manos de los empresarios. *"Un empresario tiene un local que administrar y defender, con lo que inevitablemente ha de plantearse el hecho de la rentabilidad. El resultado es que la actividad artística queda supeditada a la posibilidad de cumplir esa misión económica. Esto es lo que ha conducido al teatro al lugar donde hoy se encuentra: lejos de los hábitos, costumbres, medios de propaganda y acceso a las horas de ocio de amplias capas de la sociedad. (...). Es necesario terminar con el teatro como cárcel, en lugar fijo, a costes y públicos fijos, mecanismos todos que aprisionan el hecho teatral."* (1).

Sin embargo, el empresario —"esa figura que tiene como misión coordinar y promover el hecho teatral, mediante el establecimiento de relaciones de director-autor-intérpretes en base a producir el espectáculo" (2)— es consciente de que "los intereses económicos no están reñidos con un teatro nuevo" (2) y de que las mayores dificultades provienen de otro lugar: "De donde parte la imposibilidad de que se produzca un espacio teatral libre es de la Administración" (3), de la "inoperancia de la ley actual, de la censura teatral, cuya feliz desaparición es lo más deseable" (2)...

¿Cuál puede señalarse como camino de solución? Frente a la opinión de los em-

presarios de "incorporar a los locales, que desde 1900 no han modificado más que la luz eléctrica y la calefacción, los medios que permitan la expresión actual del trabajo teatral" (4) o desear "una protección estatal del teatro, sin discriminaciones" (2), una alternativa más progresiva señalaba el establecimiento de "un nuevo tipo de relaciones de producción para el hecho teatral: la cooperativa" (5), conscientes de que esta medida funcional puede acelerar de algún modo un futuro cambio de estructuras.

2.—EL AUTOR TEATRAL

Participan en el debate: Angel García Pintado (1), autor; Antonio Buero Vallejo (2), autor y académico; José Monleón, crítico; Lauro Olmo, autor; Xavier Fábregas, crítico; Jordi Teixidor, autor.

Es forzosamente necesario establecer una diferencia entre el "autor nuevo" y el perteneciente a generaciones anteriores, aun a costa de caer en un posible esquematismo. La divergencia de criterios, posturas y valores es más que notoria.

Caracteriza al autor "consagrado" un determinado tipo de estética, de arquitectura teatral, de concepción del teatro. Sus obras son piezas de literatura dramática perfectamente terminadas e invariables. "El caduco concepto del autor-aristócrata, del autor-escritor-intelectual, mito e icono, tiende a desaparecer" (1). La postura defendida a ultranza por el autor "consagrado" es el posibilismo, que pudiera concretarse en la valoración de sus logros existentes y su mantenimiento: "Hubo y hay obras, y muy considerables, estrenadas contra viento y marea. Y debemos, porque es un deber seguir intentando el estreno de otras aún mejores, mientras las estructuras cambian —o no cambian— (...). Y no sólo en sesiones experimentales o de cámara, sino en escenarios comerciales." (2).

Caracteriza al "nuevo autor" una concepción del hecho teatral "como una suma de esfuerzos en la que todos los elementos se antojan importantísimos para la puesta en escena" (1) y, en consecuencia, su aporta-

ción es *"una propuesta escénica sobre la que se debe trabajar libremente y que hay que desarrollar"* (1). Por esta razón ya no se aspira a estrenos comerciales: *"El autor —prohibida la casi totalidad de su producción— tiene dos opciones: o seguir escribiendo para parientes, deudos y eruditos norteamericanos; o entregarse con fe al colectivismo para ser un hombre más que arrimar en esa suma de esfuerzos que suele ser —al menos idealmente— un grupo independiente."* (1).

En la medida que el tiempo transcurre y la situación persiste, la divergencia se irá acrecentando entre ambas modalidades de autor. El autor "consagrado" repartirá consejos: *"Al autor español que hoy se sienta relegado, después de haber demostrado su valía, o imposibilitado en sus comienzos, me atrevería a decirle que no pierda el aliento. (...) En las arduas circunstancias que nos ha tocado, las rivalidades entre autores y tendencias significativas serán fecundas si se desenvuelven dentro de una solidaridad básica; suicidas si se transforman en ácidas disputas bizantinas; otros son los obstáculos que hay que combatir, y aunque a la postre no obtuviéramos más que "excepciones positivas" en lugar del frondoso desarrollo escénico que quisiéramos, preferibles serán a la nada"* (2). El "autor nuevo" tomará partido radical por un grupo en donde puede integrarse y partir con él el pan y la sal de esta situación prolongada.

Los límites expresivos que el autor encuentra son similares en otras latitudes del país —Cataluña, Galicia, País Vasco—, agravadas, si cabe, por el anormal desenvolvimiento de sus diversas culturas.

3.—EL DIRECTOR TEATRAL

Participan en el debate: Antonio Gala (1), autor; Jaume Melendres (2), autor; Francisco Nieva (3), autor y escenógrafo; Víctor Sáiz de la Peña, director; José Monleón, crítico; Xavier Fábregas, crítico; Antonio Hormigón, director y ensayista; Miguel Narros, director.

En la estructura tradicional del teatro el director es algo así como un demiurgo escénico a quien se le asigna la misión de reconstruir el texto y hacer suya la "dictadura" ejercida por el autor, extendiendo el dictado a los demás componentes del espectáculo. Junto al divismo del autor se sitúa el divismo del director para cerrar la triada con el divismo del primer actor-actriz, con lo que se consigue el establecimiento de la "clase dominante" en el teatro también, aunque no exento de un cierto esperpentismo grotesco. Autores que siguen sirviendo este esquema básico los hay y para él, y su función, escriben sus textos como *"género literario específico que maneja situaciones y diálogos y cuya labor termina al escribir una pieza (...). El director debe recrear el texto, no reformarlo. A su cargo corre la puesta en pie, la encarnación, la materialización del texto. (Si el autor es el padre, el director sería —digamos— la madre del cordero). Al servicio de la obra escrita debe ponerse todo: escenografía, vestuario, luces, música, interpretación..."* (1).

Enfrentado a esta concepción tradicional se sitúa la "creación colectiva". *"El término colectivo, por sus connotaciones ideológicas, ha ejercido y ejerce todavía un gran atractivo sobre los grupos más independientes y, por idénticas razones, ha sido interpretado por los miembros de la profesión que ocupan una posición dominante, como algo capaz de alterar, comprometer o destruir el "statu quo" teatral; es decir, sus posiciones de relativo privilegio."* (2). Podría entenderse por "creación colectiva" *"la ruptura, en el ámbito estrictamente creativo, de la división del trabajo en el modo de producción capitalista, de suerte que todo intento de destruir la primera constituye de algún modo una impugnación del sistema capitalista en la esfera específica del teatro. En cualquier caso la no neutralidad ideológica y política de la creación colectiva parece fuera de dudas"* (2). Autores que sirvan a este nuevo propósito también los hay, no sólo ya en el deseo de que sus obras sean recreadas por el empeño creativo de un grupo en el que se sienten incluidos, sino también en el momento de escribir sus propuestas:



Foto: Demetrio.

"Non plus plis", de Els Comediants.

"Escribo un teatro condensado, comprimido, cuya lectura apenas ocupa tiempo para que después se le dé la extensión que se quiera y se deforme, se insista en este punto o se omita aquél, en una creación colectiva, siempre —claro— que la intención básica no sea manipulada." (3).

La creación colectiva ha podido también infectarse de las frustraciones que la situación actual impone, afirmándose hasta extremos en que se borre todo perfil personal. Tampoco es justo. Entenderla como si todos y cada uno de los miembros tuviera que hacer todas y cada una de las funciones sería dilapidar todo el esfuerzo. Al lado de una confrontación colectiva hay una especialización de funciones de las que acaso la más importante sea la del director, como animador y promotor del hecho teatral.

4.—EL ACTOR

Participan en el debate: G. Heras (por la Asociación de Alumnos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático) (1), F. García Pavón (director de la RESAD) (2), H. Bonin (profesor del Instituto de Teatro de Barcelona) (3), M. Gallardo (presidente de la Asociación Nacional de actores), Juan Diego (actor).

La problemática que afecta al actor podría dividirse en dos apartados: de *formación* y de *trabajo*.

En el *aspecto de la formación* estos problemas son una consecuencia de la ineficacia y vejez de las instituciones oficiales de enseñanza. Si se considera que mediante el "meritoriaje" se puede obtener el carnet profesional al año de trabajar en un teatro comercial, es evidente que seguir cuatro cursos de estudios en la Escuela para obtener un título-carnet, sin apenas aprender, es una pérdida de tiempo. *"Un plan de estudios fosilizado; un profesorado usufructador de cátedras vitalicias, desconectado de la investigación; un presupuesto económico nulo; al margen de la profesión, y convertidos en un ghetto cultural. Ante esta situación, los alumnos se muestran desesperanzados."* (1). La postura de la dirección de la RSAD es la de *"alegrarse de la mejora paulatina en las condiciones y achacar el olvido a la que la someten las autoridades a la glorificación del auto-didactismo, el prestigio nulo de la docencia en ella y, sobre todo, la perseverancia de la calificación moral negativa de la sociedad respecto al cómico"* (2). Evadiendo así los problemas reales, es difícil esperar una reforma en profundidad desde arriba.

Al margen de los centros comerciales se sitúan los privados, bien en forma de academias o labor en los grupos independien-

tes, enfrentados a graves problemas económicos a pesar de que han formado a la generación que tanto está haciendo por renovar al teatro español. "Al centro de enseñanza teatral debía exigirse que facilite los medios para que el alumno domine las técnicas de conocimiento y control de su cuerpo y se realice personalmente a través de la creación. Más que impartir conocimientos debía proponer vivir experiencias, provocando la ruptura en el alumno entre la educación autoritaria limitada recibida anteriormente y una escuela libre como fórmula de convivencia." (3). A nadie escapa que un centro de estas características verá su supervivencia muy amenazada en una sociedad dirigida y que su función no ha de limitarse a la formación de actores-técnicos, sino de actores-lúcidos, conscientes de las exigencias de transformaciones sociales y de su papel como individuos que se expresan mediante el teatro, convertido en herramienta de acción.

Aquí entramos en el segundo punto: *¿Qué problemas afectan al actor en el desempeño de su trabajo?*

Utilizado como un objeto sin opiniones, explotado por los empresarios, dominado por el director, ausente de los escasos beneficios de la Seguridad Social, envuelto en la aureola de admiración que concede su profesión (cara al público) y al mismo tiempo frustrado en su realización personal sincera, hasta hace escaso tiempo permanecía callado, sumiso y enfrentado uno

otro por obtener un buen "papel". El movimiento que se inició en 1971 y culminó en el 72, de características singulares en nuestro país, mostró que debajo de la máscara largo tiempo puesta de la docilidad se encontraba una persona capaz de reivindicar sus derechos.

Las asambleas libres de actores consiguieron varias mejorías sustanciosas que los empresarios tuvieron que darles. Día de descanso semanal, ensayos pagados, salario mínimo digno. Su movimiento se planteó objetivos más ambiciosos que hasta ahora no han satisfecho, como son el seguro de paro en la épocas de desempleo, la función única, desaparición de las "listas negras", derecho a reunión, supresión

de la censura, etc. Como con la asunción del movimiento reivindicativo por parte del Sindicato, éste perdió su fuerza y los representantes "oficiales" han sido elegidos en circunstancias poco democráticas, los problemas estrictamente laborales se hallan en estado de hibernación. Ha quedado demostrado que una nueva mentalidad ha irrumpido entre los actores y les ha lanzado a replantearse sus posturas éticas y estéticas ante la obra que representan, a pedir una mayor colaboración con el autor y director, negándose a ser manipulados e intentando llevar al teatro comercial las propuestas del teatro independiente.

5.—LA CRÍTICA TEATRAL EN ESPAÑA

Participan en el debate: J. Benach, crítico teatral de "El Correo Catalán"; R. Domenech, crítico teatral de "Primer Acto"; J. A. Castro, autor; A. Sastre (1).

La figura tradicional del crítico como mediador entre la obra y el espectador, el encargado de juzgar y orientar, el depositario de la última palabra que quedaba dicha al día siguiente del estreno, inapelable e indiscutida, pertenece más bien a las disciplinas arqueológicas que al fenómeno vitalmente revalorizado del hecho teatral. Hay una distancia insalvable entre esta figura dotada de atributos extraordinarios y la del posible crítico que analice el fenómeno teatral desde su mismo interior, que participe y colabore.

De la misma manera que en los demás temas se puede hablar de la distancia a veces insalvable que existe entre el deseo y la realidad. La triste realidad del crítico es la del miembro autodidacta de una profesión sometida a tales servidumbres que la despojan de su razón de ser. A medias entre el periodismo y el ensayo, su postura puede resultar soportable en escala distinta si se trata de publicaciones diarias, generales o especializadas.

En cuanto al periodista, o que escribe en publicaciones periódicas o habla por la Radio, se halla bajo los mismos condicionamientos políticos que cualquier otro profe-

INFORME

sional, teniendo que aceptar unas normas concretas sobre lo que se puede decir y lo que no. Si su posición intelectual es de tipo inconformista son escasas las publicaciones a las que puede acceder. En las publicaciones de contenido conservador se hallará frente a tales presiones de tipo comercial que difícilmente podrá ejecutar una labor continua que le satisfaga. Estas formas de presión en manos de empresarios, directores y actores son apenas perceptibles para el lector medio, y no por ello menos reales. Una amenaza de suspender la publicidad o de no pagar esos reportajes que aparentemente son objetivos y que no son más que hábil propaganda enmascarada, y la publicación llamará al orden al crítico honesto. En la mayoría de los periódicos es la tónica general. Y esta es la razón de la superficialidad, gratuidad y falta de rigor de casi todas sus críticas. Adjetivos encomiásticos y superlativos a granel. Y si el lector cree que está leyendo una verdadera crítica, peor para él.

La otra vertiente, la de análisis serio, se haya penosamente restringida a un puñado de revistas de información general y especializadas. Estas últimas, que son las que ofrecen posibilidades para el trabajo en profundidad, poseen el inconveniente de su delicada situación económica que implica una escasa remuneración y la imposibilidad de dedicarse plenamente a ellas.

A la hora de analizar el espectáculo, el crítico no puede ni debe prescindir de sus ideas socio-políticas que le influirán insoslayablemente. Su labor crítica es un reflejo de sus opciones y actitudes, y han de hallarse en concordancia. Por ello resulta contradictorio el escuchar a un crítico que exija mayor grado de compromiso a la gente mientras que él se mantenga prudentemente al margen. Y lo es también el caso curioso de la "concordancia de pareceres ante determinados hechos muy significativos como es el teatro de Buero entre críticos conservadores y oficialmente progresistas" (1).

Pedir la posibilidad de formación para los interesados por la tarea; atacar la falta de rigor, de compromiso y de imparcialidad; dedicar más tiempo a las distintas fases del proceso de creación teatral, cola-

borando en lo factible y comprendiendo la indole de los problemas; éstas son algunas de las opiniones.

6.—EL TEATRO INDEPENDIENTE

Participan en el debate: Ditirambo Teatro Estudio (2), Moisés P. Coterillo (3), crítico de RESEÑA y "Primer Acto"; J. Margallo, director de "Tábano"; T. E. Lebrijano, G. Pérez Olaquer, crítico de "Yorick", Goliardos (1), José Monleón, Javier Fábregas.

Desde que surgió en España el Teatro Independiente hace menos de una década, su evolución ha estado sujeta a diversos altibajos coyunturales que coincidieron con la mayor o menor flexibilidad por parte de las autoridades. Conviene tener en cuenta que el T. I. no es sólo una alternativa al teatro comercial anquilosado, ni una tendencia experimentalista, sino "una nueva forma de entender el teatro, que exige una nueva comprensión de la actividad dramática, autores que se interesen por la problemática de nuestro tiempo, locales propios, trabajo de equipo y estructura económica cooperativa" (1). "Viviendo de y para el teatro, su expresión es la expresión vital de una colectividad que une ideología y existencia en su lucha por modificar las estructuras." (2).

Partiendo como lo hacía de una actitud inconformista, impulsado por una energía e ilusión indesmayables, sus éxitos nivel de público le consolidaron como la fuerza que podría renovar el panorama teatral, pero los intereses económicos y políticos le obstaculizan con tal saña que la mera supervivencia es todo un prodigio. De la floración de más de cien grupos existentes a fines de los sesenta muchos han desaparecido mientras que otros languidecen y sólo unos pocos se pueden dedicar plenamente a su actividad. Este hecho se aclara considerando que sus mayores enemigos no son los aspectos técnicos, imaginativos o de repertorio, sino la omnipresente censura y las trabas administrativas.

"El T. I. se halla sometido a la reglamentación de lo que se llama Teatros de

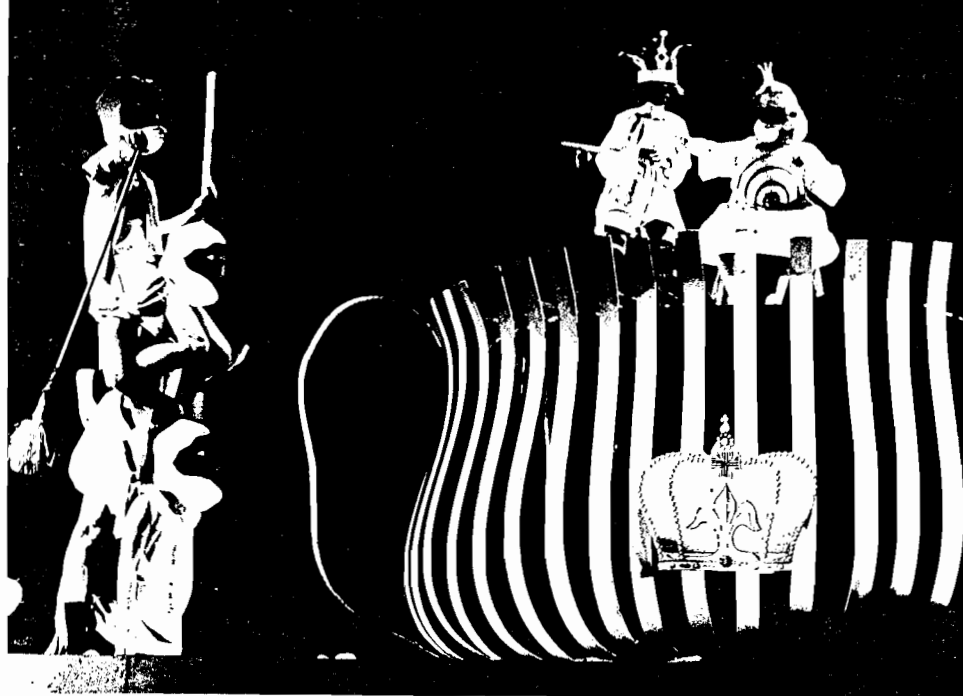


Foto: Demetrio.

"Ubu Rey".

cámara y ensayo y Agrupaciones escénicas de carácter no profesional. *Relativo a la difusión, se impone la función única como fórmula de presentación de los trabajos, y el público al que se considera destinatario son únicamente los miembros de la asociación de la que se trate. Para optar a una de las escasas subvenciones es preciso contar con su adecuación a "principios fundamentales de orden ético, social y político que imprescindiblemente han de tenerse en cuenta. A falta de una ley de teatro que asuma de forma positiva la realidad del T. I., queda en manos de la Administración la aplicación de este instrumento jurídico con la que puede controlar e incluso asfixiar a los grupos que molesten."* (3).

Ante el endurecimiento actual frente a los grupos independientes, sus otros problemas pasan a segundo término, "dando pie a un pesimismo rechazado una y otra vez, pero que retorna obsesivo, angustiante. Una etapa ha sido quemada y se ha tropezado continuamente en la misma piedra" (2). O profesionalizarse o desaparecer, la elección se impone.

Intentando la vía del teatro popular en zonas urbanas o agrícolas hay varios grupos con experiencias valiosas. Por otros ha sido emprendida la vía del ataque al burgués o la del formalismo vanguardizante.

En todos los casos les preside un afán comunicativo que choca con la ignorancia del gran público sobre sus realizaciones. Ante el muro del silencio es frecuente una actitud de tipo paternalista por parte del sector de la crítica simpatizante, lo que se explica por las dificultades en las que se hallan los grupos, y en esa situación de inferioridad no pueden mostrar lo que son capaces a pleno rendimiento. Quizá por esta razón no se puedan trazar líneas divisorias muy claras entre la labor de los diversos grupos ni aplicar los mismos esquemas a sus espectáculos que los que se emplean para el teatro comercial.

Entre los problemas objetivamente secundarios, aunque de la mayor importancia para el funcionamiento de los grupos, se hallan el del líder, que gozará de autoridad o se limitará a coordinar; el de las relaciones entre autores y grupos; el de los nuevos emplazamientos para las actuaciones; el de las diferentes reacciones de los diversos públicos; el de las modalidades del "teatro de guerrilla"; el de los planteamientos colectivos y su ejecución; el de las relaciones de convivencia y la implantación de la nueva mentalidad vital dentro del mismo grupo. ¿Qué forma estética tiene más validez para cada contenido crítico? ¿Qué margen se debe dejar a la improvisación y la variación? ¿Cómo

INFORME

puede participar activamente el público? ¿Cómo llegar hasta un nuevo público? ¿Hasta dónde llega el margen de maniobra?

LOS ESPECTACULOS

Dentro de la Semana fueron presentados varios espectáculos de grupos independientes y de agrupaciones de Colegios Mayores que aportaban la vertiente práctica y espectacular, en contrapunto a las conversaciones. Hubo que lamentar dos grandes ausentes, prohibidos por las autoridades: El *Oratorio*, que el T. E. Lebrijano ha convertido en uno de los mitos de nuestro teatro, y el *Fernando*, espectáculo colectivo montado por el grupo de Universidad de Murcia, del que hablaremos extensamente en el próximo número.

Entre los que intervinieron nos limitaremos a citar al "T. E. I.", de Madrid, con *Los Justos*; "La cuadra de Sevilla", con *Quejío*, que tuvo su éxito habitual; "La Máscara de Gijón", con una desafortunada *Fauna*; al "UEVO", de Valencia, con una discutible versión de *Ligazón*, de Valle; al "Taular 12", con un montaje que creo equivocado de la obra *Oh, ¡qué bonita es la guerra!*, de J. Littlewood, sátira cruel sobre las causas reales y mentiras oficiales de las guerras imperialistas, y, finalmente, "Rusiñol", de Madrid, con *Nuestra pesadilla en Salem*, Grotowski, por correspondencia.

Debido al poco espacio que nos queda, vamos a destacar sólo tres de los participantes, cuyo nivel fue superior al de muchas compañías comerciales.

Una gran sorpresa la dio el grupo catalán "Els Comedians", con su espectáculo en "sketches" *Non plus plis*, muy en la línea de los "Joglars", de sátira-burla-absurdo-crítica. Utilizando caretas, muñecos, petardos y mucha imaginación, con sonidos inarticulados y gritos, atacaron diversos aspectos de la España burguesa y convencional, caricaturizando a tipos que todos tenemos que soportar. Se les puede achacar una cierta irregularidad que les hacía caer en baches faltos de interés, aunque los salvaban al crear una atmósfera comunicativa

con gran sencillez de medios en pocos instantes. Uno de los contados grupos que utilizan el mimo, del que se deben esperar buenas cosas.

Un grupo único en su especialidad es el "Anexa", de San Sebastián, dedicado al ballet moderno. Trajo cuatro obras de tipo abstracto, entre las que se debe destacar *Hombres en la sombra*, de coreografía, sonorización e iluminación muy compleja. Este ballet poseía la suficiente amplitud como para proporcionar diversas interpretaciones, consiguiendo momentos de espléndida belleza plástica y sonora. Conceptuado por ellos mismos como "Teatro de Danza", se les puede emparentar a ciertos grupos en el que los límites entre danza, mimo y teatro han desaparecido. Quizá excesivamente esteticistas, han demostrado una preparación técnica asombrosa, sobre todo por parte de los elementos masculinos. Siendo el único grupo de danza moderna del país, sin subvención alguna y originarios de una provincia, su categoría está fuera de lo normal.

Finalmente hablaremos de un *Ubu Rey* muy divertido, puesto al día, que ofreció un modesto grupo de colegio mayor, el "Siao-Sin", que fue el seleccionado entre varios presentados a una Pre-Semana. Con actores aficionados en todos sentidos, una obra "clásica" del teatro moderno, mucha imaginación y afinado cálculo de sus posibilidades, su espectáculo demostró la inmensa potencialidad que contiene la Universidad, si pudiera ejercitar su faceta cultural. Que para eso está.

DEMETRIO ENRIQUE Y

M. PÉREZ COTERILLO

"Anexa".



CONCLUSIONES DE LA SEMANA

1. Se abogó por el establecimiento de otras relaciones de producción económica del hecho teatral, con especial insistencia en la necesidad de poner en marcha, hoy en día, un movimiento "cooperativo" que significaría, ya que no una solución definitiva, una cierta etapa de transición entre la empresa capitalista actual y una futura socialización del teatro.

2. Se llamó la atención sobre lo indeseable que sería hoy una racionalización o estatización de los teatros: dado que tal estatización, más que conllevar una liberación de las servidumbres mercantiles, comportaría una mayor regimentación del teatro, ya oprimido muy gravemente por la existencia de la censura previa obligatoria.

3. Este tema (la censura teatral) surgió al tratar de la casi totalidad de los otros temas, evidenciándose así su carácter de problema radical que afecta al conjunto y a cada una de las actividades productoras del hecho teatral. La opinión de la totalidad de los participantes es que la censura debe ser suprimida; opinión que fue suscrita, la mayor parte de las veces, de modo muy enérgico.

4. Se abogó asimismo por el establecimiento de otras relaciones de producción artística, con insistencia en la necesidad de pro-

ducir trabajos "colectivos" o —según otra terminología propuesta— "trabajos de equipo". Se debatió la problemática artística y social propia de estos tipos de trabajo.

5. Se señaló el carácter altamente negativo de las actuales "empresas de local" para el desarrollo de nuestro teatro, y se postuló la necesidad de una nueva legislación que permitiera el normal desarrollo del trabajo teatral en locales no convencionales. Esta reivindicación podría resumirse así: necesidad de nuevos espacios para el teatro en barrios, zonas campesinas, etc.

6. Se puso especial énfasis en la necesidad de un teatro popular; en la urgencia de la búsqueda de nuevos públicos y de un lenguaje capaz de establecer, una vez resueltos los problemas estructurales o al compás de esta resolución, una real conexión entre los trabajadores del teatro y el proletariado industrial, el proletariado campesino y otras capas populares.

7. Se consideró la debilidad económica del sector privado y la problemática de las subvenciones oficiales, con especial hincapié en el carácter domesticador o absorbente de éstas, en lo irrisorio de su cuantía y en lo arbitrario de su distribución. El punto de vista em-

presarial, más que por la concesión de subvenciones, optó por reclamar la supresión de muchas trabas actuales: impuestos, etc., y una vez más surgió a este respecto el tema de la censura.

8. Quedó subrayado el carácter particular de las dificultades que afectan —junto con las demás que operan sobre todos los trabajadores del teatro— a quienes trabajan y se expresan en las otras lenguas de la Península: catalán, gallego y euzkera.

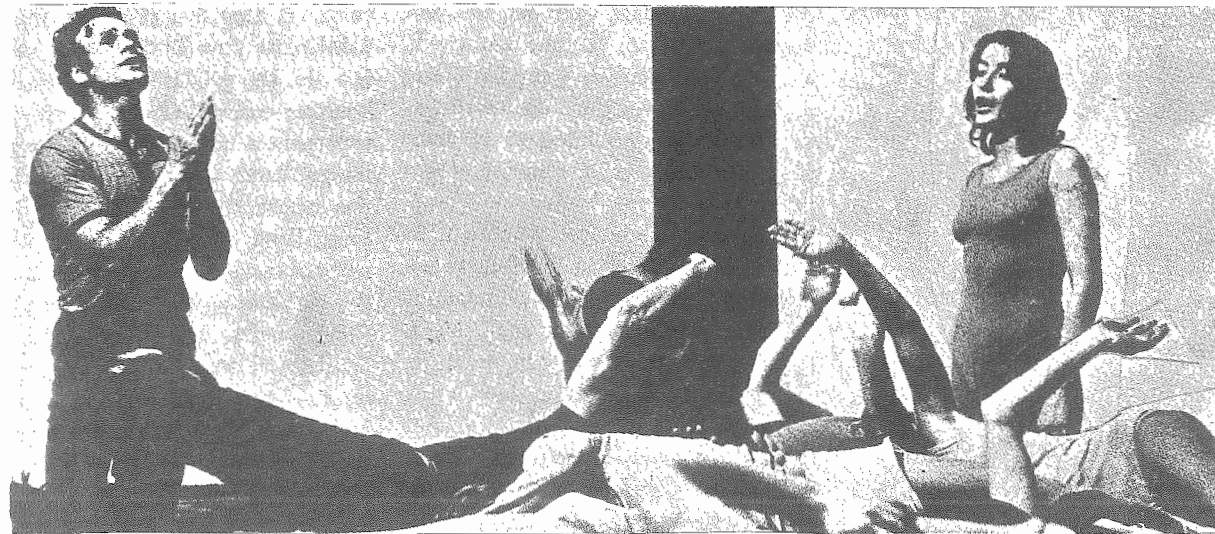
9. Los actores asistentes a las conversaciones, en vivo diálogo con el vocal sindical, redactor de una ponencia, se quejaron del carácter no representativo del sindicato vertical.

10. A propósito de la necesidad expuesta por algunos ponentes de la promulgación de una "LEY PARA EL TEATRO", fueron manifestadas algunas serias reservas y se declaró particularmente la no aceptabilidad de dicha ley en el caso de que no fuera elaborada democráticamente: con participación de representantes de todos los trabajadores del sector.

Ciudad Universitaria de Madrid.

27 de marzo de 1973.

DIA INTERNACIONAL
DEL TEATRO.



II FESTIVAL MUNDIAL DE TEATRO -MADRID-

Madrid, por unos días, se ha convertido en la capital mundial de la escena. En las páginas 9 y 10 se recogen dos de las manifestaciones artísticas más interesantes de cuantas se han conocido en estos días, como son el "Teatro Estudio Lebrijano" y el "Roy Hart Theatre". Ambas muestras, destinadas a un público eminentemente minoritario, recogen dos aspectos experimentales del hacer teatral, aun partiendo de supuestos totalmente distintos y con metas diferentes.



teatro JORNADAS INTERNACIONALES DE PARIS

Búsqueda de una significación actual

(Desde París, Enrique MARTIN.)

Una interesante experiencia acaba de tener lugar en París, la "capital del arte". Jean-Louis Barrault, una de las personalidades más activas del Teatro, se unió a la Universidad para ofrecer diez días de espectáculos, coloquios, controversias, en los que tomaron parte grupos de teatro profesional e independientes de varios continentes y algunos de los directores europeos más conocidos. El propósito de estas jornadas era el replantear en común la situación del teatro en el mundo, partiendo de las experiencias relacionadas con varios temas esenciales y prescindiendo del carácter artificial y "de prestigio" que hasta hace poco lastraban los Festivales Internacionales (en los que normalmente se presentan las compañías "oficiales" de los distintos países para divertirse con su clasicismo a un público de embajadores condecorados y la crema de la "sigh society", eligiendo la forma de ejemplificación y discursión de temas, en las que intervenían profesionales y teóricos junto a estudiantes y simples aficionados. Era una especie de "universidad popular de teatro", salvando el hecho objetivo del elitismo cultural de los participantes, que es, por ahora, uno de los obstáculos insuperables con los que la vieja cultura burguesa se opone a su transformación y que no podemos dejar de tener en cuenta al referirnos a las formas de "cultura popular". ¿El carácter "popular" viene dado por el tema que se toca, por el origen de clase de los intérpretes, o por el público al que se dirige? Esta pregunta fue una de las más a menudo planteadas, en diversas formas, y a la que todos dan respuestas sin poder asegurar que exista LA respuesta.

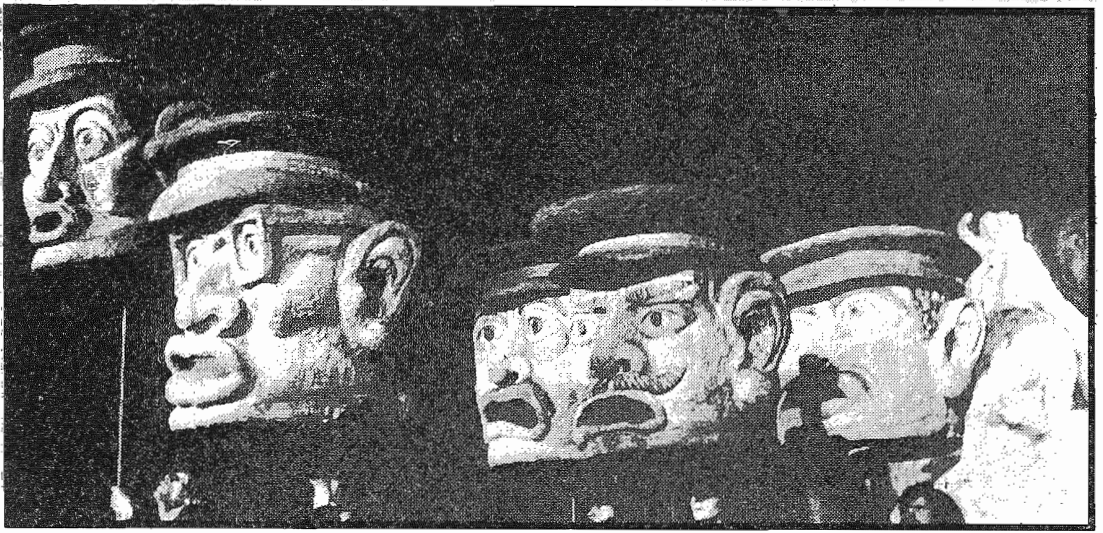
El tema que despertó mayor expectación y asistencia de público (hay que decir que la entrada



era gratuita, y uno de los locales, el gran anfiteatro de la Sorbona, presidido por esculturas de Descartes y Richelieu, acogía unas 2.500 personas) fue el del Teatro político, enfocado a través de la lucha de las minorías culturales en busca

Otro grupo con favorable acogida fue el español "la Cuadra", de Sevilla, con su "Quejío" o intento de expresión dramática del sufrimiento del pueblo andaluz (en el que se halla integrado el pueblo gitano) mediante un flamenco respetuoso con su origen popular y su sentido de protesta que luego ha sido anulada y deformada por los intereses económicos que se lo han apropiado como objeto "de consumo".

Las obras presentadas por los grupos mejicano, canadiense del Quebec y occitanos (región al suroeste de la Francia, con su cultura propia), ado-



de su lenguaje propio que las distingue claramente de la cultura dominante a la que se hallan sometidas, en un combate de supervivencia en el que al teatro se le otorga un ambicioso objetivo de tipo pedagógico: información, aclaración de ideas y, en última instancia, la movilización de un público receptivo al que se haya despertado de la letargia.

Este teatro político, a veces definido como "de guerrilla", posee sus exigencias propias. Prescindiendo de los decorados y los accesorios complicados, debe ser lo suficientemente libre como para ir de las calles de una ciudad a los parques y las aldeas de las montañas. Para ello ha de contar con un estilo propio alejado del naturalismo y la introspección, ruidoso, cuidando al máximo el efecto musical y gestual, juego de actores simple en el que la voz y el cuerpo lo hagan todo, en un tono directo que sea fácilmente captable. Para aclarar los problemas de la vida cotidiana, el actor se convierte en un militante que utiliza un texto que parte de la discusión y regresa a ella, renunciando en la mayoría de los casos a investigar sobre la función y la estética del teatro, en su deseo de eficacia inmediata.

Teatro de combate y de circunstancias, se refiere a los ritos orientales y las ceremonias primitivas, entroncando con los espectáculos populares occidentales tanto en la forma del circo como de la marioneta y los trovadores. Se deshace la perspectiva realista haciendo hincapié en la historia que se está contando, en esa "activación" de los sentimientos y actitudes del público que constituye la razón de ser de estos grupos. De las manifestaciones de calle a las representaciones en lugares a los que nunca antes había ido el teatro, la línea central es la relación inmediata con espectadores que se hallan a tan sólo un paso de distancia y que deben ser capaces de franquearlo y reconocer su situación en la que los actores le presentan.

Los grupos participantes en este tema fueron numerosos, destacando sobre todos el "Teatro Campesino" de los Chicanos de California, formado como un elemento más en la gran huelga de la recogida de uvas que duró cinco años y conmovió a toda Norteamérica, consiguiendo los chicanos ciudadanos americanos de origen mejicano el reconocimiento por los patronos de su Sindicato de jornaleros agrícolas en varios Estados de la Unión, como logro inicial, prosiguiendo con la formación de una conciencia colectiva de su "status" social de inferioridad en un país que los rechaza y los explota.

lección de uno de los defectos más comunes en los grupos de teatro político: su excesivo afán de convencer mediante exposiciones doctrinarias que se presentaban en escena como "ejemplos prácticos" de tesis establecidas de antemano. Este simplismo resulta muy alejado de la representación teatral, mera excusa para decir algo, y que no favorece el espíritu crítico debido a su esencia acrítica. Esta es la trampa en la que tan fácilmente cae el teatro de combate.

Entre los directores que han intervenido, destacan Grotowski y Peter Brook. El polaco Grotowski, hombre-milagro que se ha convertido a su pesar en uno de los santones de la teoría teatral, certificó la muerte del teatro profesional y presentó al nuevo teatro como un lugar de "encuentros" (entre los actores, entre ellos y el director, entre ellos y el público), en el que la participación del espectador no estaba del todo clara en la forma que debía adquirir, y el texto debía ser más un desafío a la imaginación de los actores que un elemento intocable de la puesta en escena.

Peter Brook, conocido por sus montajes Shakesperianos y por su fabuloso Marat-Sade, vino con su centro de investigación teatral, que agrupa actores de varios países, a presentar algunos de sus ejercicios. Su búsqueda va en el sentido de formas ingenuas en la que se mezclan ceremoniales y reflejos banales de la vida cotidiana, destruyéndose la barrera entre ambas para originar un tipo de teatro "impuro" que debe ser confrontado con un público libre de prejuicios.

Otros hechos destacables fueron la conferencia-actuación de ese gran mimo que es Marcel Marceau, explicando los problemas del actor en un escenario desnudo; la intervención de actores japoneses que presentaron extractos de obras del teatro nō y del kabuki, apenas conocidas en Occidente, de gran fuerza expresiva y simplicidad de elementos, resultado de la decantación tras varios siglos de búsqueda; las investigaciones sobre la voz humana que realizan en Londres los miembros del Roy Hart Theater y de las que ya hemos hablado con motivo de su participación en el II Festival de Madrid; consideraciones sobre la relación entre espacio escénico y actores, inicio de una especie de estudio ecológico de la escena, lugar de dimanación y encuentro de fuerzas magnéticas, y, finalmente, un intento de colocar al teatro al nivel de la Ciencia del comportamiento humano, o una especie de biomecánica de la conducta del hombre representado por el actor entrenado.

(Textos y fotos: Enrique MARTIN.)

I festival internacional de teatro independiente



"Woyzeck".

Foto: Demetrio.

En su corto período de vida (apenas tres semanas) el I Festival Internacional de Teatro Independiente, organizado en el Teatro Alfil de Madrid por la Compañía Morgan (dirigido por Angel García Moreno), ha podido «gozar» de algunas de las ventajas con las que habitualmente se encuentra este tipo de teatro (y otras muchas manifestaciones de toda clase) en nuestro país. Prohibida la proyección de las películas *T. E. C. de Cali* y *Nancy 73*, por *Tábano* con que se iba a inaugurar el Festival, éste se fue desarrollando sin más trabas que las habituales hasta que apareció una nota de Baró Quesada, en ABC, sobre el espectáculo *Pasodoble*. De dicha nota se desprende que el grupo Ditirambo no había seguido debidamente las instrucciones de los censores en lo que se refiere al tratamiento escénico de la figura de un obispo y esto dio pie a que el Ministerio de Información y Turismo abriera contra el grupo un expediente. Por último, *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán, con la que el T. U. de Murcia debía cerrar el Festival, no pudo representarse. Motivos: «en virtud de un compromiso contraído anteriormente por Don Carlos del Valle-Inclán con Don José Tamayo, que establece que mientras esté en cartel la obra *Tirano Banderas* no puede representarse en Madrid ninguna obra del

repertorio de Valle-Inclán». Sobra cualquier comentario. Sólo aclarar, por si alguien lo desconoce, que Don Carlos del Valle-Inclán es el heredero del autor y Don José Tamayo el Director de *Tirano Banderas*.

Al margen de esas y otras dificultades, y del meritorio intento de dar a conocer al espectador madrileño un tipo de teatro que difiere radicalmente del que está acostumbrado a ver en escenarios comerciales, se nos plantean una serie de cuestiones ante la realización concreta de este Festival. ¿Hasta qué punto beneficia a los grupos de Teatro Independiente hacer cuatro representaciones ante un público totalmente condicionado por el lugar de representación y el precio de la butaca? (125 y 200 pesetas para las actuaciones nacionales, 150 y 250 pesetas para las extranjeras). Está claro, o debiera estarlo, que una de las premisas del T. I. es la búsqueda de un nuevo público, alejado por circunstancias económicas, sociopolíticas y culturales de cualquier manifestación de este tipo. Por otra parte, también son de todos conocidas las dificultades económicas que conlleva la opción por el T. I. Quizá esto no haya sido más que un recuperar fuerzas después del obligado «impasse» del verano y cara a la temporada que comienza. Aspecto que en ningún caso aclara suficientemente nuestra pregunta.

Dada la experiencia, a niveles económicos y, sobre todo, a nivel de público, ¿volverá a plantearse el próximo Festival (a celebrar el año que viene, si Dios quiere) de igual forma? Si es así, creemos que la alternativa del T. I. debe ser más definida, no sólo cara a esta mini-temporada del Alfil, sino al intento general de asimilación por parte del Teatro Comercial. Ante la pobreza de todo tipo que reina sobre nuestros escenarios, el T. I. es una baza a jugar por parte de los poseedores (y por tanto, determinadores) hasta ahora del fenómeno teatral, con el fin de seguir manteniendo su situación privilegiada. Así, el T. I. pasaría a cumplir la misma función evasiva, alienante y difusora de ideología burguesa que detenta en estos momentos el Teatro Comercial.

No queremos decir con ello que el Festival del Alfil sea un paso más en esta escalada asimiladora. Simplemente dejar planteado el problema que, si los presupuestos de fines y organización no varían, volverá a surgir con mayor fuerza en la edición del próximo año.

En la presente, los grupos y espectáculos que han pasado por el Alfil del 22 de Octubre al 14 de Noviembre han sido: A Comuna, de Lisboa con *A Ceia*, espectáculo colectivo; Grup A-71, de Barcelona, con *La Lliçó* de Ionesco; Ditirambo, de Madrid, con *Pasodoble* de Miguel Romero Esteo; Pequeño Teatro de Valencia con *Las mariposas* de Jaime Carullo; Ensayo Uno-En Venta, de Madrid, con *Anfitrión, pon tus barbas a remojar*, espectáculo colectivo; II Gran Teatro, de Roma, con *Woyzek* de Büchner; Els Comediants, de Barcelona, con *Non plus plis*, espectáculo colectivo; T. E. P. de Porto con *Víctimas del deber* de Ionesco; Ditirambo, de Madrid, con *Danzón de Exequias* de Ghelderode, en versión de Paco Nieva; Corral de Comedias, de Valladolid, con *La Virgen Roja* de Adolfo Celdrán; Esperpento, de Sevilla, con *Diálogos de Ruzante* de Angelo Beolco-Ruzante y finalmente el T. U. de Murcia con *Farsa y Licencia de la reina castiza* de Valle Inclán que, ya señalábamos anteriormente, no pudieron representar.

De parte de estos espectáculos ya había dado cuenta RESEÑA con anterioridad. Así, *Las mariposas* (n.º 76, junio 1974). *Anfitrión, pon tus barbas a remojar* (n.º 77, julio 1974). *Non plus plis* (n.º 65, mayo 1973) y *Danzón de Exequias* (n.º 75, mayo 1970). En cuanto al resto, ofrecemos a continuación breves reseñas críticas de aquellos que hemos considerado más interesantes.

AUTORES: ENRIQUE BUENDIA, D. ENRIQUE A. FZ. TORRES,
M. ANGELES SANCHEZ

TEATRO

grupo la comuna (portugal)

la cena

Es digno de resaltar el opuesto recibimiento que el público dispensó a los dos espectáculos portugueses. Mientras que *Víctimas del deber*, la polvorienta obra de Ionesco que a duras penas materializó el grupo «T. E. P.», ni conseguía interesar en su actualmente gratuito «absurdo pesimista» ni respondía a la problemática por la que atraviesa la sociedad portuguesa y que cualquier grupo que monte allí una obra debería reflejar (a no ser que se refugie en la intemporalidad y la abstracción, como en este caso), la otra obra, *La Cena* del grupo A Comuna de Lisboa, fue una de las que mejor contactó con los espectadores, estableciendo una intensa corriente de imágenes y vivencias en cuya compañía los españoles estamos acostumbrados a sobrevivir.

Esta *Cena* posee un marcado simbolismo que irrumpe con fuerza sensorial de la historia lineal en que se apoya. En medio del escenario vacío hay una gran mesa, que se cubre al comienzo del espectáculo con un immaculado mantel. Los movimientos son pausados, equilibrados, componentes de un rito que parece nuevo cada vez que se repite. Dos «oficiantes» vestidos de negro y con sus caras muy maquilladas y empolvadas se sientan en los extremos de la mesa y observan, disfrutan, intervienen, ordenan y, en resumen, dominan las acciones que suceden sobre la mesa. Allí encima se origina la vida y la muerte, se trabaja y se sufre, el

lugar es tierra y vivienda, lecho y prisión, donde dos personajes (él y ella, las diferentes generaciones) no pueden realizarse personalmente, oprimidos por sus señores, simples juguetes en sus manos. Un guardián al que los amos contentan con migajas de su festín se encarga de mantener el orden. Con imágenes hábilmente condensadas (el juego de los «oficiantes» con el hijo-entrañas de la mujer, representado como una pelota roja unida por una cuerda a su vientre; la comunicación entre los de abajo y los de encima de la mesa, golpeándola con ritmo creciente) se nos sugieren comportamientos sociales, enfrentamientos de clases, leyes que sirven a quienes las dictan y gente que está destinada (¿por qué?) a la explotación desde que nace. Quizás beneficiase a la obra una mayor complejidad y duración del escueto hilo argumental, aunque sea eficaz la simplicidad y solemnidad conseguida con tan pobres medios.

La obra es una creación colectiva del grupo (fundado en 1972) basándose en textos religiosos cristianos y musulmanes. Cuando la presentaron a la aprobación de la Censura portuguesa, realizaron una interpretación corporal «neutra» que no contenía agresividad, y fue aceptada (era el Portugal fascista). Luego, en su presentación al público, en el edificio de una vieja fábrica de cervezas que les prestaron, el ritmo y la entrega de los actores convirtieron el mismo texto en una obra revulsiva. Los censores quisieron prohibirla sin conseguirlo, debido a una foto publicada del ministro de Cultura aplaudiéndola, pero sí limitaron su ámbito de representaciones a la ciudad de Lisboa. Después del 25 de abril el grupo añadió elementos referidos al fascismo y la transformación que se operaba en el país, creando la segunda y definitiva versión de *La Cena*. A partir de entonces solían representar los dos montajes, el «de los censores» y «el suyo», que aclaraban la función castrante que la Censura podía ocasionar en una obra. Aquí en Madrid vimos (o nos dejaron ver) sólo la primera versión.



Foto: Demetrio.

corral de comedias de valladolid

la virgen roja

Este montaje fue pateado y aplaudido al mismo tiempo. Tenía una baza importante a su favor: la historia verídica de los personajes de la obra, la anarquista Aurora Rodríguez Carballeira que decidió crear un ser perfecto que redimiese a la mujer de su inferioridad, en la figura de su hija Hildegart. Esta fue un genio en la convulsionada España de los años treinta, anarquista primero y socialista después, popularmente conocida como *La Virgen roja*. Sin embargo, su madre la mató. «Ella me dijo que la matase porque no estaba a la altura de su destino», declaró Aurora. «Asesinato» fue la acusación, y le cayeron quince años de condena. El tema histórico era apasionante. Desgraciadamente, el texto que escribió Adolfo Celdrán (compositor y cantante de protesta) cayó en una complejidad y «literaturismo» tal que ahogaba al tema. Y en el montaje se resaltaban los aspectos políticos nacionales de forma facilona y superficial, mientras que el drama central permanecía frío y distante, sin profundizar en Hildegart y sus contradicciones, para centrarse en la «locura» de su madre. Ambiciosas y estupendas intenciones del autor que han defraudado en su realización, en una obra que no se sabe a quién va dirigida.

Victoria de Vitoria

No siempre el centralismo es un goce: de los dos festivales de teatro, prácticamente simultáneos, que se realizan en España este octubre, el de Vitoria tasa sus localidades tres veces más baratas que el de Madrid, y cuenta, además, con una subvención cuatro veces mayor. Por lo demás, y a excepción de algunos nombres, los participantes son más o menos del mismo nivel.

En Madrid, el escenario será el diminuto del diminuto teatro Alfil (390 butacas), y en Vitoria el del teatro Florida (866 localidades). El gancho del festival madrileño —se realiza entre el 1 y el 17 de octubre— será la presencia del famoso Living Theatre, de Julien Beck. Claro que este conjunto por sus resonancias, es un éxito comercial tan seguro que podría haber venido de la mano de cualquier empresario y que el precio de 150 pesetas por butaca lo vuelve prohibitivo para muchos. Además, el Living llega más tarde, en diciembre, y luego viajará por España.

Otros grupos extranjeros son el Teatro Nacional de Islandia, con una obra de matiz antropológico sobre los esquimales y su cultura destruida por los europeos; Pozdravi, de Yugoslavia, con un espectáculo sobre las dificultades de la comunicación; y Rajatabla, de Venezuela, conocido del público español por su reciente gira, que esta vez mostrará la historia del venezolano medio. Os Bonecreiros, de Portugal, no fue autorizado y su lugar lo ocupará el Roy Hart Theatre, con la misma obra que la muerte de su director les impidió representar en Madrid.

Los grupos nacionales cuentan con

un *Macbeth* en gallego (Teatro Circo, de La Coruña), un Chejov en valenciano (*L'Hort dels cirerers*, por Carnestoltes, de Valencia) y la reposición, a los diez años del estreno, de la famosa *Ronda de Mort a Sinera*, en catalán, del tándem Espriu-Salvat, por la Companyia Adrià Gual. Entre los que actúan en castellano estarán los también conocidos en Madrid Ensayo Uno en Venta (con uno de los mon-

tajes que más expectación han levantado, basado en unos hechos sangrientos sucedidos en Francia y recogidos por Gide en un relato) y Caterva, de Gijón, con su visión peculiar del Tenorio; también los menos viajeros Ziasos, de Alicante; Teatro de la Ribera, de Zaragoza, y La Carátula, de Elche.

La programación es variada, pero no como para calificar (ya se ha hecho) al festival madrileño del Nancy español: la comparación le queda muy ancha.

El festival del año pasado tuvo un déficit de medio millón de pesetas. ▶

y de éste se espera una pérdida casi igual.

El círculo está cerrado: local pequeño, billetes caros, poco público, subvención ridícula (cien mil pesetas el año pasado por parte de Información y Turismo). A la mayoría de los grupos asistentes se les puede ver normalmente, durante el año en Madrid. El nivel de calidad es mediano por causas entre las que predominan las dificultades de la actual política cultural.

Al mismo tiempo que se abre este certamen, en Vitoria se celebra el I Festival de Teatro. Siete grupos

—entre ellos, Els Joglars, Mediodía, PTV, Farándula y los yugoslavos del de Madrid— se darán cita para colaborar en un programa en el que destacan las ponencias y mesas redondas sobre problemas específicos del teatro independiente español. Se hablará de salas teatrales, festivales, programación, actividades culturales municipales.

Una subvención de la Diputación Foral de Alava (cerca de 400.000 pesetas) y el precio de 50 pesetas para las 866 localidades del teatro Florida, otorgan al encuentro cierta garantía de repercusión. ♦



UNO EN VENTA.

Lo que censura non da

La censura teatral parece haber reducido sus miras: la lozana andadura de textos políticos como el *Arturo Ui* o la evidencia —contestada con bombas fétidas e insultos— del semi-desnudo autorizado a *Equus* no alcanzan a disimular el veto a dos montajes catalanes, que iban a participar del II Festival Internacional del Teatro Alfil, y, al mismo Festival, según sus organizadores, que finalizaron por autosuspenderlo.

La cadena de tropiezos comenzó el día en que se inauguraba el Festival: los organizadores no dieron las conferencias programadas por miedo a las "alteraciones del orden público que pudieran provocar elementos ultras. Luego —declaraba a CAMBIO16— la autoridad gubernativa nos prohibió el montaje que el grupo catalán *Ziasos* ha hecho de un texto de Peter Weiss. A los pocos días nos comunicaron la segunda prohibición, de una obra de Pere Quart, que la *Nova Companyia de Barcelona* iba a estrenar en Madrid, después de haberla representado numerosas veces en Cataluña".

"Aunque todos los espectáculos programados —añaden— habían sido autorizados previamente por la autoridad, extraoficialmente nos enteramos de que otros cuatro grupos también iban a caer bajo los hachazos de la censura. Al llegar a este punto, cuando todavía no se había desarrollado la tercera parte del Festival, optamos

por abandonar el combate y clausurarlo nosotros mismos."

Desde el momento de la autosuspensión, por el Alfil han pasado varios de los grupos previstos, sin que se produjese ningún escándalo. Destacaron los islandeses del *Theatre National de Reykjavic*, con una obra etnológica sobre los esquimales, expresada plásticamente con gran acierto y fácil comprensión para un público desconocedor del idioma.

Esquibienes

"De Islandia —cuenta uno de los componentes del grupo— en el centro y sur de Europa sólo se sabe que nuestra tasa de inflación es del 50



MEDIO GENET



LOS ISLANDESES. ETNOLOGOS

por 100 y que hemos llevado a cabo la guerra del bacalao. Sin embargo, con este espectáculo sobre la vida y cultura primitiva de los esquimales —nuestros vecinos—, y su destrucción por los dominadores europeos, hemos recorrido numerosos países; en todas partes se nos ha recibido con interés y hemos podido comunicarnos con los espectadores."

Después pasaron los de *Caterva*, de Gijón, con su *Don Juan, travestí* tan desmitificado que se perdía de vista el propio mito. Ahora está en cartel *Ensayo Uno en Venta*, con *Los quince reales*, de Jaime Carballo.

Es la versión, brillante y movida, de un suceso real que narró Gênet: el caso de un criado que, sin móviles aparentes, mató a todos los miembros de la familia con la que trabajaba. El tribunal que lo juzgó, entre la hipótesis de un acto revolucionario o un acto de locura, decidió de acuerdo con sus intereses de clase. El grupo de Roy Hart y los venezolanos de *Rajatabla* vendrán a continuación. Hacia el final del año, si el tiempo lo permite y la autoridad no lo impide, le tocará el turno al *Living Theatre*.

A un nivel más restringido, la censura ha prohibido varios textos, entre ellos una creación colectiva del grupo *Ditirambo*, con la colaboración de Luis Matilla: *Alicia y los caballeros de la Mesa Redonda* y el *Vodevil de la pálida, pálida, pálida rosa*, del polémico Romero Esteo. No se sabe si *El balcón*, de Gênet, cuyo texto fue aprobado en la etapa Cabanillas y que pronto comenzará a montar Angel Facio, será finalmente autorizado. Por otro lado, las gestiones del TEI para que se les deje estrenar su *Cándido*, de Voltaire, en un garaje, no han conseguido los permisos inevitables. ♦

Cuenca independiente

Desde *La Opera del Bandido* hasta *La Ciudad* y de *Tábano a Palo*, seis espec-

táculos y cinco grupos de teatro independiente se citaron en Cuenca, bajo el



D. E.

CATERVA EN CUENCA

patrocinio de la Caja de Ahorros Provincial, en el tercer festival del año –los anteriores se celebraron en Badajoz y en Huelva– de la especialidad.

El plan de trabajo es, por otra parte, el que estrenó, en 1975, el I Festival de Vitoria. Además de las actuaciones, encuentros entre los cinco grupos protagonistas y otros de la zona; ponencias para discutir los planteamientos y métodos de trabajo de los grupos de teatro, capítulo que comprende varios temas: festivales, circuitos populares, sindicato de actores, cooperativas, autores para el teatro independiente.

Ubu Rey (Caterva, de Gijón), *La Opera del Bandido* (Tábano, Madrid), *La Orgía* (La Picota, ex Esperpento, de Vigo), *Ratas y Rateros* (Grupo Internacional de Teatro), *La Ciudad* (Palo de Madrid) y un *happening* con participación colectiva, son los espectáculos destinados al escenario de la Casa de la Cultura cuenseña.

Un festival paralelo en Vigo

Una consecuencia más del centralismo que rige la vida española se refleja en el desconocimiento generalizado sobre la evolución y problemática más reciente del teatro gallego. Un proceso que se ha radicalizado en pocos meses hasta llegar a la organización de una Mostra de Teatro Gallego en Vigo paralela y en oposición a la II Mostra oficial, cuando aún el año pasado se consideró que había sido un gran éxito la I Mostra. Esto es un índice de la lucha que llevan adelante muchos grupos gallegos por dedicarse al teatro popular sin concesiones.

El despertar de un teatro gallego basado en grupos independientes y de base, no profesionales, ha cobrado auge en los últimos cuatro años dentro de la más general reivindicación de la lengua y cultura gallega en lucha contra el colonialismo al que se la ha sometido. Las cuatro Mostras de Teatro Galego, realizadas en la localidad orensana de Ribadavia, han sido su motor y aglutinante natural. A raíz de la Mostra del pasado año, los nuevos organizadores de las Jornadas de Vigo (Festival de Teatro Independiente, subvencionado por el Ayuntamiento y la Caja de Ahorros) decidieron que no era lógico que en Vigo no se apoyase al teatro gallego y convirtieron las Jornadas de 1975 en un encuentro de las culturas peninsulares. Acudieron conferenciantes y grupos representativos de Cataluña, Euskadi, Castilla y Andalucía, fallando a última hora un grupo por-

tugués. La semana siguiente se dieron cita los grupos gallegos dentro del marco de la I Mostra de Vigo, que se quiso así institucionalizar al margen de las Jornadas.

Las discusiones entabladas entre los grupos que se expresan en gallego dieron lugar a la creación de una Coordinadora de Teatro, decidida a llevar adelante un teatro nacional: hablado en gallego y referido a la problemática gallega.

Al montarse la II Mostra de Vigo este verano, la disparidad de criterios entre parte de los organizadores y las entidades subvencionadoras por un lado y los miembros de la Coordinadora por otro, originó la ya mencionada escisión. La Mostra oficial contó con abundante presupuesto y la cesión del moderno anfiteatro de la Caja de Ahorros. La Mostra paralela, sin ningún apoyo publicitario en los dos diarios locales, presentó sus espectáculos en centros culturales, aulas parroquiales y colegios de los barrios vigueses, sin cobrar nada los grupos participantes. La falta de información del público no evitó que obtuviera una acogida muy favorable por parte de los vecinos. Su realización demostró que existe un gran interés por desarrollar unas formas teatrales vivas y combativas y que se pueden encontrar los canales de difusión que las conecten con su destinatario lógico: el pueblo gallego.

D. E.

número 8 abril - junio 1971

le
tras
nue
vas

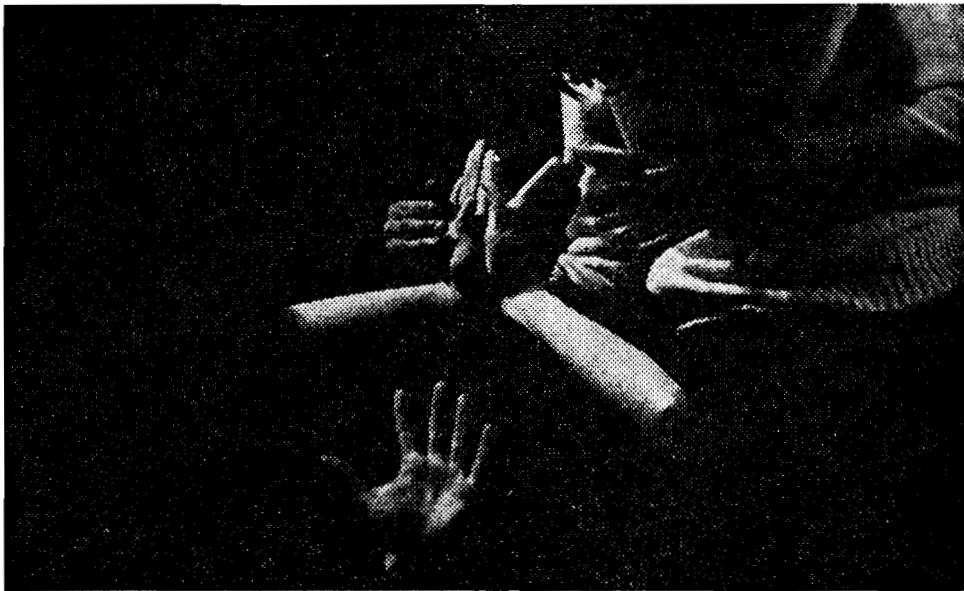
nuevas localizaciones de las representaciones teatrales

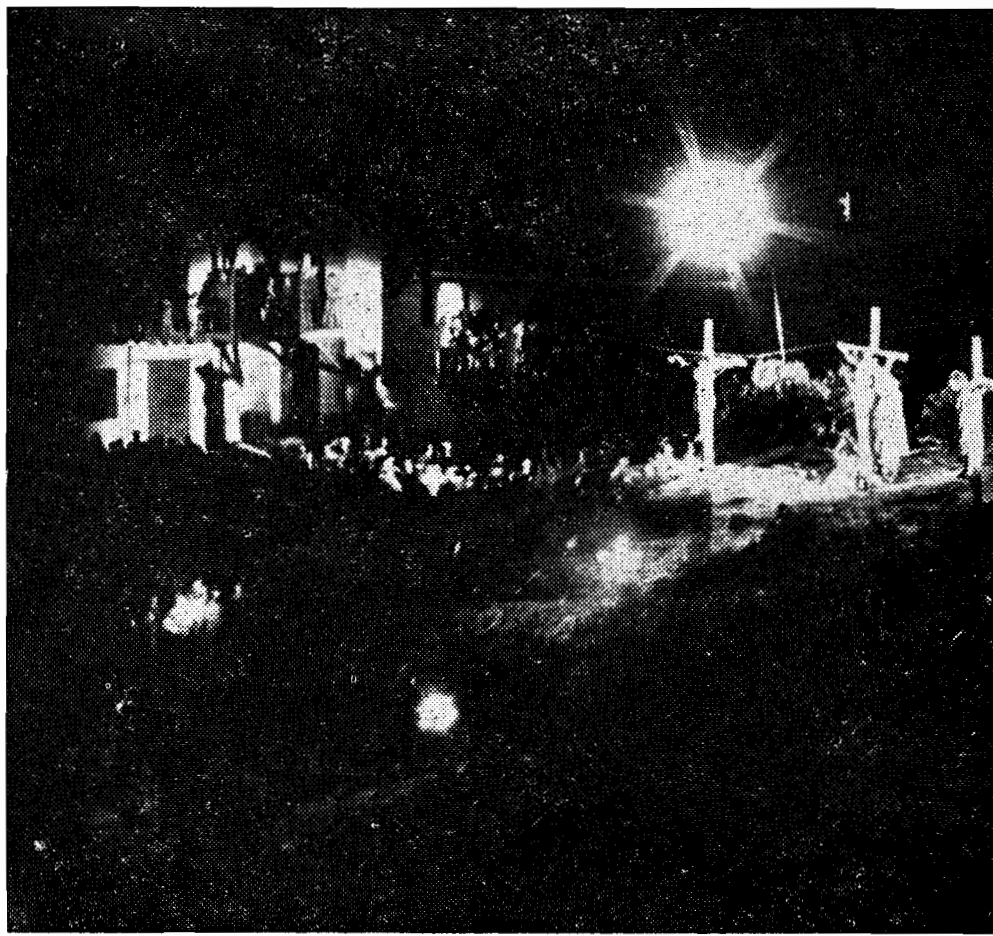
enrique martín

Fotos: 1) El actor expresa lo que realmente siente, dando la imagen de la persona que él es y no la de un personaje ficticio que no existe. 2) El lenguaje de los gestos y los movimientos coexiste junto con el puramente verbal. El Teatro es imagen y palabra al mismo tiempo. 3) Momento de la representación popular de la Pasión en el pueblo español de Chinchón, recuerdo de los misterios medievales en los que participaban todos los vecinos en los espectáculos teatrales.

2

Aun cuando en esta ocasión aparece integrando la sección de teatro, Enrique Martín es sobre todo un fotógrafo de excepcional calidad plástica. Nacido en Cuba hace 24 años, lleva 11 en Europa, que ha recorrido desde España hasta Suecia y Checoslovaquia. Ha realizado estudios de economía y política en Madrid y París, y de fotografía en Londres. Fotos y artículos suyos aparecen regularmente en diversas revistas españolas y francesas. Su preocupación plástica por el espacio lo llevó a estudiar de lleno los problemas y las posibilidades de la localización en el marco del teatro actual, materia en la que profundiza con evidente conocimiento. Las fotografías que ilustran el artículo son obra del propio autor.





En estos momentos de crisis y decadencia del Teatro comercial, tanto de asistencia del público como del valor de las obras puestas en escena, el sector compuesto por los autores y grupos de vanguardia, o experimentales, ha decidido romper con la tradición que impone la estructura italiana de la sala (adoptada por todos los Teatros, a excepción de unos pocos edificios, es la que normalmente define la sala teatral); estructura que separa radicalmente al actor del espectador, el espectáculo de la vida real, y favorece la actitud pasivo-receptiva del público que llega a habituarse de tal manera a su papel designado "a priori" que le cuesta enormemente el rechazarlo.

Esta tradición ha sido robustecida por el teatro isabelino inglés y neo-clásico francés, y se distingue por la primacía del texto o "lo literario", que ha caracterizado a todo el teatro burgués.

Es cierto que en el siglo pasado se desecharon las rígidas leyes aristotélicas de "unidad de acción, tiempo y lugar", lo que permitió un mayor margen de movimiento en las obras, aunque permaneciera inalterada la relación esencial público-actor, que el Teatro posee de un modo específico y que constituye su mayor diferencia con el resto de las Artes.

Tuvo que redefinirse la función, meta y potencialidad contenidas en el fenómeno teatral a inicios del siglo presente para encontrar las nuevas vías que resucitan a un Teatro que agonizaba por enfermedad de separación con el mundo externo. El desdoblamiento pirandelliano, el absurdo de Jarry continuado por Beckett y Ionesco, el anti-teatro dadaísta, la crueldad de Artaud, la épica brechtiana, los happenings e improvisaciones; todo atacaba la tradición teatral con su dictadura del texto y su complejo de inferioridad del espectador. (1)

(1) Destaquemos la labor del dramaturgo húngaro-sueco Peter Weiss con su teoría del "teatro documental" que reivindica la importancia de un texto informativo-ideológico, con obras como el "Marat-Sade", "El fantoche lusitano" y "Trotsky en el exilio"; por ser uno de los autores más interesantes en la actualidad.

Acompañando estos cambios en la teoría teatral se ha producido una curiosa "vuelta a las fuentes olvidadas" que ha traído la revalorización del "coro" griego, especie de puente trasmisor de influjos y respuestas entre el escenario y la sala; la espontaneidad del juglar y de los feriantes medievales; las participaciones populares en la acción teatral, características del período en el que el espectáculo profano fue sacralizado para convertirse en los Autos Sacramentales (reminiscencias de los cuales podemos encontrar hoy día en las Pasiones representadas por los vecinos en algunas ciudades pequeñas que han conservado dicha costumbre durante siglos); la improvisación dentro de la línea de los personajes fijos de la "Commedia dell'Arte" renacentista italiana; la expresividad mímica y el juego ceremonial de distintas escuelas asiáticas; el uso de máscaras, títeres y marionetas; la emotividad provocada por los artistas circenses; la integración de efectos visuales aportados por el cine y la fotografía, y sonoros provenientes de la música con el ritmo corporal de la danza.

El Nuevo Teatro intenta adquirir las técnicas y métodos propios de otro tipo de espectáculos con el fin de asimilarlos y reforzar con ellos el efecto de las obras. (2)

Uno de los aspectos del Teatro que ha sido replanteado con más vigor es el del "lugar" o local en el que se representa, que vamos a considerar a fondo en este artículo.

El análisis geográfico de una sala normal nos muestra al espectador alejado sin remedio de un amplio escenario constituido por un decorado pintado y ciertas piezas de mobiliario que intentan convencer que la acción que se está observando no ocurre "allí mismo"; en el que los actores representan a unos personajes

(2) La Lanterna Magika de Praga es un buen ejemplo de "Espectáculo casi-total" con su mezcla de cine, ballet, mimo, títeres, dibujos animados, diapositivas, orquesta y todo los métodos técnicos al alcance, con su resultado estéticamente apreciable pero vitalmente insatisfactorio. En ella el espectador disfruta enormemente viendo y oyendo... sin verse obligado a pensar con su propia cabeza.

caracterizados "que no son ellos" mientras dialogan entre sí y ejecutan acciones sin relación alguna con las circunstancias presentes en ESE momento determinado sobre ESE público concreto.

No se exageraría en calificar tal tipo de Teatro como "falso" y "ajeno a la problemática real" cuya única finalidad es el amenizar el tiempo a unos espectadores que encuentran satisfactorio que todo se produzca como estaba previsto para poder aplaudir puestos en pie el final de cualquier obra que los haya distraído.

En este punto convergen el Teatro y el Cine "de evasión", aunque la ventaja recaiga en la Televisión por ser capaz de ayudar a evadirse de la realidad "a domicilio".

¿Cómo conseguir un Teatro que sea todo lo opuesto? ¿Un Teatro que introduzca al público en la problemática REAL de la obra, que lo inquiete lo obligue a reaccionar, le comunique el deseo de participar? Estas preguntas contienen el problema esencial del Nuevo Teatro, lo que el director y autor teatral inglés Peter Brooks llama "Teatro Necesario, orgánico tanto para la gente que lo hace como para la que lo contempla".

Los distintos grupos de vanguardia, bien sea independientes, semi-profesionales o subvencionados; intentan responder a ella de diferentes maneras, buscando la situación deseable mediante los instrumentos posibles de utilizar.

Al agrupar las experiencias realizadas, podemos ver una línea general de ruptura con la estructura tradicional de la sala.

La escuela llamada del "Teatro Circunstancial" lleva a cabo sus actuaciones en varios escenarios, simultáneamente, obligando al espectador a desplazarse de uno a otro, recibiendo impresiones autónomas que él unificará más tarde en cuanto intente hallar la explicación de las acciones que ha visto y que más efecto le han producido. Este tipo de espectáculo recuerda los "Circos de Tres Pistas" en los que se producían actuaciones en las tres pistas centrales de que constan, aunque el público las perciba con claridad sin necesidad de moverse de su asiento. (3)

(3) Una buena representación de este "Teatro Circunstancial" nos la dan el "Orlando Furioso" de Goldoni y el "1789" del Teatro del Sol, italiano el primero y francés el último.

Muchos grupos invitan al público a unirse a los actores y realizar acciones conjuntamente con ellos, de un modo previsto y programado de antemano o dejando la puerta abierta a cualquier nueva posibilidad que llegaría a variar el transcurso de la obra e incluso el final, como ha sucedido en el caso de algunas obras que nunca han terminado del mismo modo después de ser escenificadas ante públicos distintos. A veces la representación se inicia en la calle, como en los cortejos de circo que forma el grupo americano "Bread and Puppet" ("Pan y Muñeco") antes de comenzar sus actuaciones, atrayendo al público con su música y baile; y otras veces es en la calle en donde termina, al salir actores y público a improvisar ejecutando cualquier acción o dirigiéndose a cualquier sitio.

Los actores adquieren una nueva dimensión que les impulsa a expresar sus sentimientos internos, sin disociar al que disfruta o sufre antes, durante y después de la actuación, pues en cada momento se trata de la misma persona que necesita comunicarse con los demás, bien sean los amigos o el público el otro interlocutor. También se tiende a reforzar gestualmente el sentido de las acciones, plasmándolas visualmente para su comprensión por parte de los "espectadores" (del latín "los que ven").

Otra constante es la tendencia a rechazar las obras de autor en favor de las creaciones colectivas, en las que las obras se van forjando en discusiones colectivas previas, durante los ensayos e incluso durante el tiempo de representación.

Esta tendencia favorece la formación de grupos viviendo en plan comunal o como "gran familia", impregnados por una pasión compartida por la experimentación, lo que ayuda su trabajo y sus vivencias colectivas, y que les posibilita el practicar en la vida real las nuevas ideas que expone en las actuaciones. La mayor parte de estos grupos rehuyen los circuitos comerciales e intentan encontrar otros sitios para representar.

Los partidarios del "Teatro Callejero" utilizan emplazamientos tales como parques públicos, estaciones de ferrocarril, amplias avenidas, plazas en los centros comerciales. Bien sea en medio de una manifestación monstruo contra la guerra en Vietnam, en un festival de música pop o junto a los niños negros del ghetto o a los jornaleros mejicanos en huelga, los

grupos "Callejeros" aportan su presencia y sus actuaciones estimulantes. Teatro que quiere realizar una acción política, Teatro que funciona allí donde la acción real se halle. Los grupos "callejeros" abundan sobre todo en los Estados Unidos, con enormes problemas prácticos, desde la persecución policial hasta la penuria económica, dependiendo de los donativos recibidos.

Otra variante se encuentra en los Café-Teatros, popularizados en París en la época de apogeo del existencialismo y luego trasplantados con éxito a los Estados Unidos. Su triunfo se debió a la calidad y novedad de las obras representadas entusiásticamente por actores aficionados que no exigían para ellos más que un rincón al fondo de un pequeño Café (como la famosa "Mamma" de New York), un salón parroquial de alguna iglesia cuyo párroco simpatizase con el Teatro, un granero o incluso el interior de un apartamento (En tal sitio nació un grupo tan importante como el "Living Theater"). Sus máximas ventajas consisten en el bajo costo de producción así como de pago de impuestos y alquiler del local, lo que permite experimentar todo tipo de ideas sin el temor característico de los teatros comerciales de que una obra rara que sufra un fracaso sonado por parte del público asistente sea capaz de hundir financieramente la carrera de cualquier compañía o empresario. Su público suele ser aquél que rechaza el Teatro Comercial. Puede ser una alternativa válida siempre que persiga un alto nivel de calidad, sin caer en las modas "pornográficas". en las que bajo pretexto de "defender la desnudez" se presentan obras sin ningún mérito artístico, o "cabaretera", que es en realidad una mezcla de variedades, baile, precio de entrada elevado y un poco de Teatro para dignificar el conjunto. En estos casos la finalidad del Café-teatro no es el rejuvenecer el Teatro, sino el de aprovechar una moda para envolver de otro modo lo que en realidad no sería más que un Cabaret o Sala de Fiestas.

Los imperativos económicos deben ser el último punto. Constituyen el fundamental causante de la muerte prematura de grupos de jóvenes con grandes posibilidades y serios intentos de renovación.

Si el circuito comercial rechaza las obras experimentales para programar sólo aquello que se vende bien, porque se adapta al gusto poco exigente de un público que se ha ido modelando para que consuma

lo que se le ofrece y crea que es lo único que le puede gustar; si a ningún organismo le interesa subvencionar los grupos marginales, por el temor a que utilicen los créditos para realizar una labor inconformista o protestataria, prefiriéndose un bajo nivel teatral (como en todas las demás artes) antes que la consecución de una calidad valiosa y peligrosa al mismo tiempo; si se imponen tales dificultades administrativas a los grupos marginales que se arriesgan a intentar "hacer teatro" a pesar de todo, que les resulta materialmente imposible representar lo que desean en el lugar que quieren, cuando no les está prohibida cualquier tipo de representación; si la profesión de actor exige desplazamientos constantes y horarios de trabajo tales que les impiden un trabajo fijo de otro carácter que sea compatible con los requisitos de su labor teatral; si no se quiere cobrar caras las entradas por intentarse la máxima presencia de público por un lado, mientras se combate por otro la falta general de sensibilidad hacia ese Teatro Crítico que pretende que el espectador piense críticamente, por sí mismo, sabiendo lo difícil que resulta el romper con la tranquila costumbre del espectador vacío-pasivo, que sólo acude al espectáculo a recibir una forma de vida en la que él no participa ni se atreve a reclamar su participación; si un Nuevo Teatro intenta formar un Nuevo Público, mientras que no puede vivir con un público tradicional alimentado por espectáculos tradicionales; si, si, si...

Ante los inconvenientes expuestos (y otros más que no se mencionan), no es difícil imaginar la precaria situación económica de los constructores del Nuevo Teatro. En unos países más restrictivas, en otros menos, en todos existentes. Problemas que exigen una dedicación y cariño, incluso una necesidad vital de transformación del Teatro como medio de transformación de la vida mediante la transformación del público, por parte de los autores y grupos marginales. Esta necesidad vital constituye la única explicación válida de cómo se puede sobrevivir haciendo Teatro-Vital en medio de una Sociedad y una Cultura que ignoran el verdadero significado del Teatro y no saben definir lo que entienden por vivir.

De todos modos, el Nuevo Teatro se desarrolla.

Sobre el actor teatral

Con ocasión del II Festival de Teatro celebrado en Madrid, hemos podido apreciar varios intentos de renovación de las características determinantes de esa persona que aparece en escena siendo él mismo y un personaje: el actor, que no suprime su personalidad individual bajo el maquillaje o la careta; el nuevo tipo de actor, en suma.

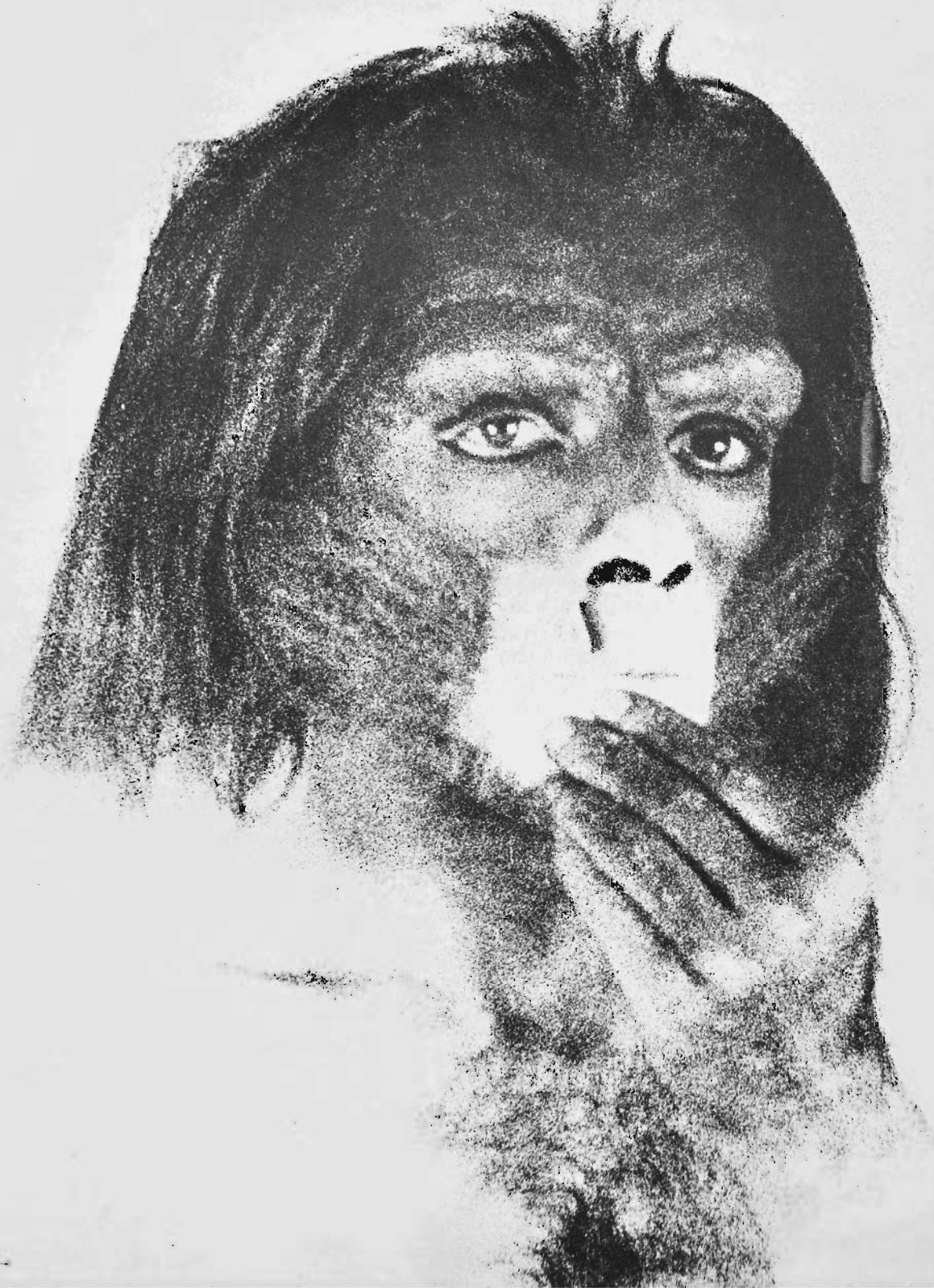
Los grupos que más interés han ofrecido en este aspecto han sido el “Roy Hart Theater”, el “Teatro Estudio Lebrijano” y José Luis Gómez.

El “Roy Hart Theater”, grupo compuesto por miembros de la comunidad artístico-vital unidos por la personalidad y las enseñanzas del investigador y psicólogo Roy Hart, profundiza en el campo inexplorado de la “Voz Objetiva”, esa Voz proveniente de todos los órganos y músculos del cuerpo y que se libera del soporte material constituido por la garganta. El actor analiza su interior y extrae de él recursos insospechados que se presentan al público en forma de sonidos y gritos casi siempre inteligibles que atacan al convencionalismo del lenguaje. Su energía se desborda mediante gestos y movimientos que sólo responden a la necesidad de realización, sin estar enmarcados

Enrique Martín

en ninguna construcción textual prefijada. Se auto-analiza con ayuda de sus ejercicios en la vida cotidiana, y ofrece en escena la misma situación, los mismos conflictos y relaciones interpersonales después de su decantación por las formas artísticas. El espectador puede disfrutar de su virtuosismo vocal y aprender el uso de los métodos que lo han hecho posible. En cierta medida es una terapéutica ligada a la expresión teatral.

En un polo opuesto se halla el “Teatro Estudio Lebrijano”, grupo aficionado, formado por estudiantes, maestros, obreros y oficinistas de la ciudad sevillana de Lebrija y que han logrado el tipo de espectáculo que engloba sus problemas en cuanto individuos residentes en un lugar concreto, bajo unas circunstancias histórico-políticas muy determinadas, influenciados por tradiciones y costumbres seculares que forman parte esencial de su bagaje cultural. Partiendo de “ser ellos mismos” en una cierta coordenada histórica, su intento es de configurarla lo más claramente posible para ofrecerla a espectadores que se hallan sujetos a la misma problemática y experimentan los mismos sentimientos. Concretar los problemas comunes, encarnarlos y ofrecerlos como punto



de partida de una reflexión común sobre ellos y sus alternativas, éste es su intento y meta. Pocas veces se ha ofrecido sobre un escenario una obra con tal carga de energía vital y entrega por parte del actor como en su *Oratorio*, drama actual con raíces griegas, que no deja de ser andaluz, que puede ser comprendido y asimilado perfectamente por públicos de cualquier país tanto como por los jornaleros lebrujanos. Su logro de unión formal y de contenido se debe a su planteamiento vital y su sentido de revivir en escena problemas y emociones que pesan en su cultura colectiva y que afectan a cada individuo aislado. Actores que son ante todo personas concretas en una situación determinada.

Si bien los miembros del "Roy Hart Theater" como los del "T. E. L." son aficionados independientes, su misma voluntad de búsqueda y de entrega personal se pudo hallar en el espectáculo "Gómez-Fitz" del que era elemento central un actor español casi desconocido en nuestro país y que se ha considerado como uno de los mejores mimos europeos. José Luis Gómez se inició en las técnicas de actuación por el camino del mimo, mediante el cual consiguió un dominio casi perfecto de sus gestos y movimientos, que le han posibilitado el interpretar obras de acciones sin palabras como *El pupilo que quiere ser tutor*, en la que los pequeños ruidos de los elementos de la vida vulgar adquieren nueva importancia y contribuyen a la comprensión de la psicología de los personajes. Nos recalca la fuerza de aquello que normalmente no capta la atención. Nos incluye al actor en un mundo de objetos del que forma parte integrante.

Su otra obra, el *Informe para una Academia* basada en un relato de Kafka, ha sido un asombroso "tour de force" en el que un actor se mantiene en escena durante 45 minutos ofreciendo la imagen que un mono puede ha-

cerse de la humanidad, interpretándolo con un dominio de la voz, los gestos y el ritmo que sólo puede poseer un técnico en la interpretación teatral. Un actor que sea capaz de manejarse con tal precisión podrá interpretar cualquier papel.

El actor es una máquina corporal que hay que entrenar para que proporcione lo mejor de sí misma. El actor debe ser gimnasta, mimo, ventrílocuo; objeto material al servicio de una fuerza expresiva. En este caso, se ha profesionalizado al máximo (bajo dicha óptica de empleo de técnicas), sin perder el entusiasmo del aficionado. No en balde J. L. Gómez ha colaborado con ese gran maestro teatral que es Grotowski, técnico en el uso del actor de su propio cuerpo.

Esta imagen que hemos apreciado sobre nuevas concepciones de la motivación y el empleo de sí mismo en el actor; se podrían contraponer a esa otra imagen tradicional, que es la tónica dominante en las compañías profesionales y que delimita de tal modo el campo del actor que se queda en un intérprete del personaje, con mayor o menor acierto, según sus facultades, pero que nace y muere sobre la escena, siendo totalmente distinto el actor-persona de la vida normal al actor intérprete que actúa. Quizás el grado extremo en esta línea haya sido ofrecido por los actores de la "Linterna Mágica", simples piezas en un mecanismo de gran complejidad técnica que deben olvidar todo lo que no se halle relacionado con el espectáculo donde su lugar se equipara al de los dibujos animados o las marionetas.

Las nuevas tendencias teatrales reconocen la necesidad de hallar una clave distinta para el trabajo del actor. Varios grupos nos han presentado sus logros. La cuestión no ha quedado resuelta, pero sí se puede avanzar con más conocimiento por ella.



pequeño léxico
de términos teatrales (III)

teatro de Meyerhold

No han existido muchos hombres de teatro que hayan realizado una labor tan amplia y renovadora como Meyerhold, director y teórico que investigó a lo largo de treinta y seis años en busca del hecho teatral que mejor podía contribuir a la transformación cultural de la sociedad en la que le tocó vivir: la Rusia zarista primero y la Unión Soviética después.

Vsevolod Emilievic Meyerhold nace en Penza (Rusia) en 1874, de familia alemana. Su llegada al teatro se produce a través de la Compañía de Stanilavski, en la que se convierte en magnífico actor. Poco a poco va discrepando del naturalismo psicologista que allí se propugna, hasta que en 1902 abandona la compañía y establece otra por su cuenta en una ciudad de provincias. Su rebelión antinaturalista le lleva a basar la puesta en escena en el trabajo del actor, prescindiendo de la imitación de la realidad en la escenografía para acudir conscientemente a la convencionalidad teatral. En lo que llamó *teatro de la convención*. «el espectador no olvida ni por un instante que tiene ante sí un actor que representa, ni el actor que tiene ante él una sala, bajo los pies un escenario y a los lados unos decorados».

También buscó la unificación de tragedia y comedia y el tratamiento del texto como una partitura musical; exigía a los actores distancia, autocontrol y contenido glacial.

En 1908 inicia una etapa como director de escena en dos teatros imperiales, cayendo en un esteticismo que le aleja de la realidad, reconstruyendo escénicamente el espíritu de otras épocas históricas, de forma también convencional, para tratar sus «clásicos», óperas y comedias. Junto a esta actividad brillante y conformista sostenía otra de tipo secreto investigando y trabajando en pequeños teatros marginales, con el seudónimo de Dr. Dapertutto. Aquí fue donde elaboró lo grotesco como elemento central en su dramaturgia, junto a la vuelta a la ingenuidad y espontaneidad de los antiguos barracones de feria. Crea una escuela de actores para conseguir el dominio de su propio cuerpo, de la pantomima, la improvisación, la máscara y la musicalidad. Trata de convertir el teatro en lugar de juego, creando una nueva relación entre actor y público.

Tras el triunfo de la revolución soviética se abrieron nuevas perspectivas en todos los sectores, incluyéndose en lugar preferente al teatro por su capacidad comunicativa. Aunque no consta que Meyerhold hubiese participado en la lucha, a partir de 1918 ingresa en el partido bolchevique y se entrega de lleno a la revolución. Después de varias experiencias de signo diverso, como fueron el nombramiento de director de la sección teatral de

Petrogrado primero y de todo el país más tarde, y su captura en 1919 por las tropas contrarrevolucionarias que estuvieron a punto de fusilarlo, abandona los puestos oficiales para dedicarse de lleno al trabajo más fundamental de todos los que realizó: el intento de construcción del teatro revolucionario, labor entor-



Foto Demetrio.

pecida por el enfrentamiento con los burócratas, que no comprendían su postura.

En estos años veinte es cuando Meyerhold se realiza a sí mismo. Funda una compañía (el T. I. M.) de la que uno de los ayudantes es Eisenstein. Colabora estrechamente con Maiakovski, quien le aporta los elementos ideológicos políticos y la lucha militantes de que carecía, consiguiendo montajes excepcionales de obras del mismo Maiakovski (*El misterio bufo* —1918—, *La chinche* —1929—, *El baño* —1930—).

Su inventiva escénica le permite transformar las obras clásicas de repertorio, impregnándolas de la «cultura industrial» con una finalidad política, utilizando la sátira para llegar a las masas.

En esta época también trata de aplicar al teatro los principios constructivistas, esa práctica artística que se servía de los más expresivos medios propios de las artes espaciales para crear nuevas formas materiales al servicio del nuevo modo de vida; son las que influirán en la transformación del hombre alienado en hombre revolucionario. Esta experimentación le lleva a la formulación de la Biomecánica, o centro en que confluyen sus teorías y técnicas, y que constituye su concepción dramática y de la función del actor en la que se incluyen los descubrimientos que realizó en sus diferentes épocas. «*Esta teoría es más intuitiva que reflexionada... según ella el actor dominará el dispositivo escénico con la precisión del obrero hacia la máquina y dará a su cuerpo una concreción dinámica perfecta, resultado de un conocimiento preciso de sus posibilidades órgano o biomecánicas, orientadas a la expresión de un personaje como ser social.*»

Quizá su montaje de *El inspector*, de Gogol, en 1926, signifique su momento de apogeo. Es coautor de sus espectáculos, atacando el respeto mítico al texto; tiene numerosos discípulos que extienden sus ideas y prácticas; une como nadie una nueva forma con un contenido nuevo. Y es entonces cuando comienzan a

acusarlo de «izquierdismo, formalismo y antisovietismo». Tienen problemas serios con la censura, que culminarán poco después de la formulación del «Realismo Socialista» como única forma artística válida, en 1934, en su paulatina marginación de las actividades públicas, hasta que le cierran su teatro (T. I. M.) en el 38.

Su último proyecto se refería a la representación de *Edipo Rey* y *Electra* en una plaza de Leningrado, que no fue autorizado. Cae en completa desgracia, desapareciendo física (fusilado) e intelectualmente (su nombre prohibido) en 1940. El espeso silencio se prolongó hasta su rehabilitación en 1955, publicándose sus obras casi completas en Moscú en 1968, para ser definitivamente consagrado en 1974 con motivo de su centenario: elogios, exposiciones, homenajes solemnes. Incluso en «Pravda» se dice que fue «uno que estuvo en los orígenes del arte revolucionario».

Más que los homenajes póstumos, resulta interesante conocer el sentido y las dificultades de una labor teatral que puede sernos todavía de enorme utilidad para servir al teatro en ese miembro vivo de la cultura que debía ser.

DEMETRIO ENRIQUE

BIBLIOGRAFIA EN ESPAÑOL:

- Meyerhold: *textos teóricos*. Edit. Comunicación. Madrid, 1970 (tomo I) y 1972 (tomo II), edición muy completa a cargo de J. A. Hormigón. De ellas he sacado todas las citas.
- Teoría teatral de Meyerhold*. Edit. Fundamentos. Madrid, 1971. Las tres obras de Maiakovski han sido editadas: *Misterio bufo*, por Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1971; *La chinche* y *El baño* en un mismo volumen, por E. D. A. F., Madrid, 1964.
- «Primer Acto», núm. 148, dedicado a Meyerhold, septiembre, 1972.

IDEAS MEYERHOLDIANAS

● TEATRO Y POLITICA

«No existe la palabra, apoliticismo, referida al creador. El teatro está ligado a la opinión pública y es inadmisibles no responder a sus exigencias.»

«(Para el espectador de hoy) como ser vivo —como hombre nuevo y transformado en el comunismo— toda esencia teatral es sólo un pretexto para proclamar, de vez en cuando, en el plano de la excitabilidad reflexiva el goce de la nueva vida» (1922).

● PUBLICO Y ESCENARIO

«El teatro comienza a existir en el momento en que hay una respuesta por parte del público a cuanto sucede en escena» (1926).

«Tenemos la obligación de conocer para qué tipo de espectador montamos el espectáculo» (1927).

● TEATRO Y ESPECTADOR

«Nosotros, que edificamos un teatro capaz de sostener la competencia del cine, declaramos: dejadnos tiempo para llevar a buen término la cineficción del teatro... dejadnos actuar sobre un escenario equipado con todos los hallazgos de la técnica moderna y capaz de satisfacer las exigencias que planteamos a la acción teatral, y entonces crearemos espectáculos que atraigan tantos espectadores como atraen los cines.»

«Si escuchamos a los autores y a los directores de escena, la

exhibición de la descomposición no puede provocar en el público soviético más que repulsión. Ahora bien, es lo contrario lo que se produce: el espectador embelesado escucha el jazz con gusto y se deleita con las imágenes de mujeres desnudas. ¿Por qué? Porque en los episodios llamados positivos el escenario está lleno de aburridos razonadores, ninguno de los cuales se eleva al verdadero patetismo que estaría al nivel del tema dado (edificación socialista, etc.).»

● ANTINATURALISMO

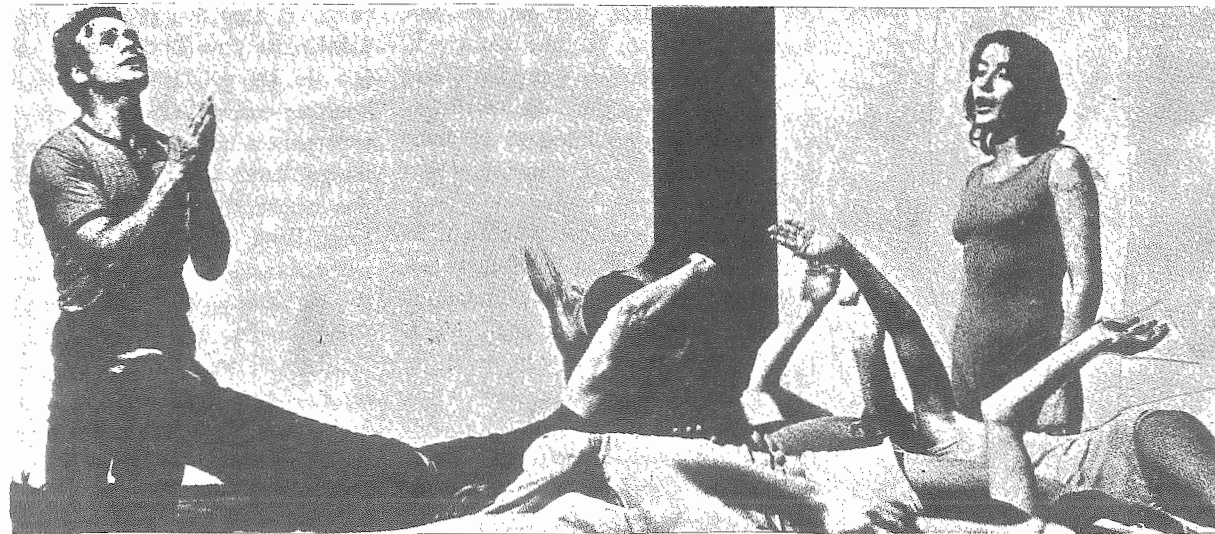
«Ya es hora de acabar con la ilusión de la realidad... no queremos ser naturalistas ni queremos que nuestro público lo sea, porque en el escenario no puede darse una repetición de la realidad. No es ésa la tarea del arte. El teatro es convencional por su misma naturaleza.»

«Más que nunca nuestro país tiene necesidad de belleza» (1930).

«Tenemos como al diablo los espectáculos anodinos que se deben a una mala interpretación de la compañía de nuestro partido y de nuestro gobierno contra los formalistas, a la idea de que es hora de recurrir al naturalismo porque da menos dolores de cabeza... Caer en el naturalismo es algo terrible. Todos los espectáculos se parecen entre sí» (1939).

«El actor es la pieza más importante del escenario» (1934).

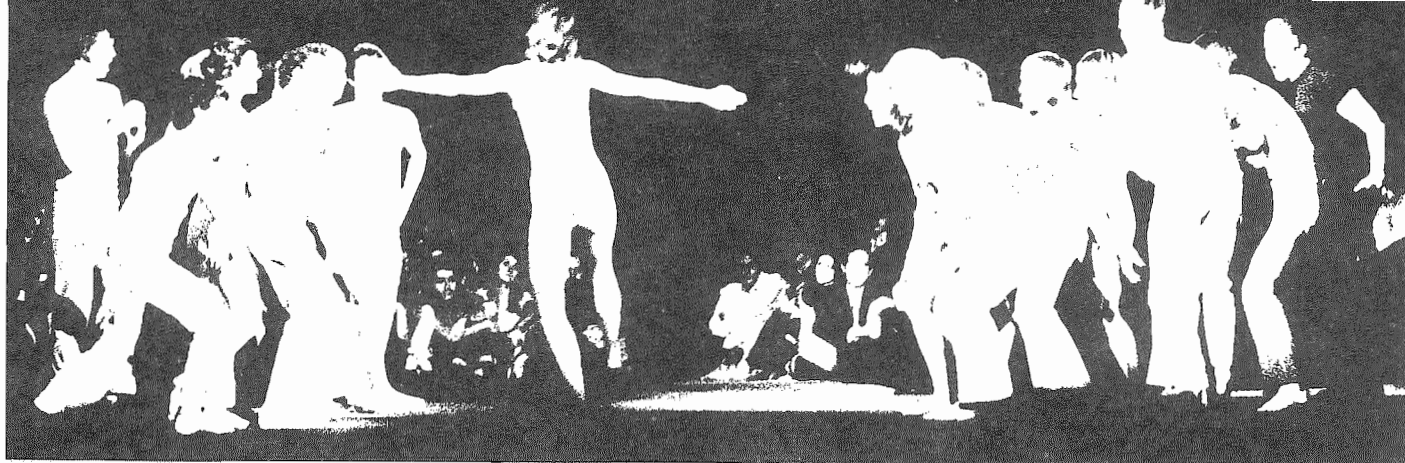
«La biomecánica sirve para preparar al actor lo mismo en la dicción y la impostación de la voz que en la manera de respirar y el canto, porque debe hacer todo esto. Es un sistema de adiestramiento para el actor, el que movilice todos los medios a su disposición» (1933).



II FESTIVAL MUNDIAL DE TEATRO -MADRID-

Madrid, por unos días, se ha convertido en la capital mundial de la escena. En las páginas 9 y 10 se recogen dos de las manifestaciones artísticas más interesantes de cuantas se han conocido en estos días, como son el "Teatro Estudio Lebrijano" y el "Roy Hart Theatre". Ambas muestras, destinadas a un público eminentemente minoritario, recogen dos aspectos experimentales del hacer teatral, aun partiendo de supuestos totalmente distintos y con metas diferentes.





Uno de los hechos más sobresalientes en el campo teatral español es la magnífica acogida proporcionada por el público del Festival de Madrid al grupo independiente inglés "Roy Hart Theatre".

Este grupo, creado por la convivencia durante varios años entre el investigador-músico-actor-psicólogo Roy Hart y muchas personas atraídas hasta tal punto por sus descubrimientos que se han decidido a vivir colectivamente, para poder unificar ejercicios y vida, trabajo y amor, nos ofreció dos obras: "Canción de la mente" y "Felices cumpleaños", resultado de las experiencias comunes efectuadas en el terreno de los sonidos, tanto bucales como corporales, que les ha llevado a un dominio tal de las posibilidades sonoras del organismo humano que se adentran en el virtuosismo.

II FESTIVAL MUNDIAL DE MADRID

EL ROY HART THEATRE O LA VOZ LIBERADA

En sus obras no existen narración o historia, sino que se componen de trozos representativos de momentos vivenciales, sensaciones o emociones que los actores "viven" sobre el escenario y que nos entregan con la materia prima de sonidos, gestos y movimientos, prescindiendo casi totalmente del texto o el lenguaje "inteligible".

La actuación rompe esquematismos y tradicionalismos, alejándose del concepto acuñado de "Teatro" para acercarnos al más inmediato y tangible de "seres humanos que viven". Los actores llegan con fuerza al otro lado del escenario, removiendo las sensaciones de todo espectador "vivo", capaz de captar los estímulos emitidos.

Para analizar lo que el "Roy Hart Theatre" ha presentado es necesario referirse a la figura de su fundador y corazón, Roy Hart, de hecho bastante conocido ya en España, gracias a su participación en el pasado Festival de Teatro de San Sebastián, y,

sobre todo, a su cursillo impartido en Madrid a principios de año, en el que fue posible un acercamiento directo a su obra, discutida y discutible no en tanto a su mérito particular —se le considera como una de las personas capaces de emitir mayor tipo de sonidos, resultado de la labor auto-dirigida que ha transcurrido a lo largo de 20 años, labor que ha ido estructurando y metodizando con el fin de posibilitar la transferencia de sus experiencias y asimilaciones a los que desean acompañarle en la tarea—, sino en cuanto a su objeto final: ¿Formalismo o hallazgo revolucionario?; ¿misticismo o compromiso social que pasa por el conocimiento interno?; ¿arte decadente o psicoanálisis artístico?; son muchas las interpretaciones que se pueden aplicar y, quizá, ninguna de ellas nos explique la labor a la que Roy Hart se ha consagrado y de la que hemos visto su exponente a la hora actual.

EXPRESION TOTAL

Para Roy Hart la voz no es sólo un producto físico de la laringe, sino la expresión de todo un sistema corporal. Así como la educación recibida en nuestra sociedad nos ha llenado de prejuicios, nos impide actuar libre, espontáneamente, nos aleja del placer, nos separa la realidad del cerebro, de la de la garganta, al mismo tiempo que lo hace con la del individuo y la de la sociedad. Como organismo vital y como individuos sociales sufrimos la misma división en partes ajenas que pueden convertirse en opuestas en situaciones conflictivas, de las que son exponentes la esquizofrenia y las guerras.

Como individuo, intentó transformar sus dictados internos, conocerse con vistas a unificarse, aprender a comunicarse consigo mismo para luego realizarlo con los demás. El joven judío sudafricano que estudiaba para actor en Inglaterra, pensaba sobre la manera de controlar su voz, esa fuerza poderosa que atravesaba las regiones desconocidas de su "ego", cuando se encuentra con el fenómeno de la rigidez corporal, de esa inexpresividad que constituye la máscara externa de los individuos de ese temor paralizante al acto libre, espontáneo. Un ser reprimido por su sociedad reconstituiría en sí mismo la represión, sometiendo sus instintos a la tiranía del control cerebral y su órgano ejecutor, la garganta. De esta manera surgen la palabra y el lenguaje anti-naturales; los músculos agarrados por la angustia, por el miedo; el desconocimiento de las posibilidades subyacentes en nuestros sentidos y órganos, sub-utilizados. Roy comenzó su análisis del organismo humano llevando al extremo su oposición a la

palabra, ese sonido con entidad conceptual, para defender y ensalzar al sonido libre, la fuerza orgánica, la "voz objetiva". Esta voz, total y libre, será el punto de unión entre la cabeza y el cuerpo, entre el sufrimiento y el sueño. Roy Hart ha descubierto que el organismo humano, como unidad, también se puede expresar, y a analizar tales formas de expresión es a lo que se dedica.

No ha sido por accidente que Roy Hart se acercase al Teatro ni lo utilizara como banco de pruebas para sus investigaciones.

El Teatro es el lugar idóneo para continuar su exploración y el que mejor uso puede efectuar de sus descubrimientos.

Aquí puede surgir la pregunta del ¿para qué sirven los trabajos de Roy Hart sobre la voz humana? Si partimos de que su investigación nos ofrece un panorama inexplorado, si nos pone al descubierto la relación estrecha existente entre opresión social y voces sin energía, entre expansión vital y sonidos orgánicos, lo que se planteará es el uso al que dedicar tales descubiertas.

En su sentido más estrecho podría ser el de utilizar sus técnicas como herramienta en la mano de actores profesionales, lo que mejorará su expresión de personajes encarnados. En un sentido amplio sería el de técnica terapéutica que sirva para destrozarse las corazas caracteriológicas de tipo neurótico (¿quién no sufre de alguna neurosis?) y clarificar ante los ojos del

paciente-individuo-psicoanalista de sí mismo, las raíces y el alcance de ellas. A este nivel ya se utiliza por el mismo grupo de teatro, con objeto de facilitar las relaciones de convivencia entre los miembros y el mejor conocimiento propio y de los demás, utilizando en su vida privada los resultados hallados en sus experiencias artísticas, elevando la terapia a la altura del arte. Otro posible tipo de aplicación sería el de analizar las motivaciones y comportamientos de los seres dentro de la sociedad, basándose en las experiencias practicadas en el interior de uno mismo. Sería descubrir las raíces de las actuaciones políticas en general para atacar fructíferamente una situación concreta.

Roy Hart se dirige con su Teatro a los individuos "vivos" que puedan sentir el impacto, a los individuos "en lucha" que aprecien a un actor que se muestra tal como es, en tensión dinámica y en combate continuo.

A Roy Hart se le puede convertir en mito viviente o acusar de elitista mesiánico, pero no se le podrá ignorar, pues su aportación sobrepasa el marco estrictamente teatral, para entrar en el de la psicología y la sociología, para ser un elemento con el que habrá que contar cuando se quiera interpretar el cambiar social.

(Consideraciones personales tras ver y fotografiar al "Roy Hart Theatre" y entrevistar a su creador).

Foto y Texto: Enrique MARTIN



"LANTERNA MAGIKA" O LA



Jirina Martinkova, directora artística del asombroso espectáculo.

A publicidad lo presenta como el «espectáculo de la cuarta dimensión»; durante trece años se representa en una sala de Praga con llenos continuos, siendo uno de los puntos de interés turístico que más atraen a los extranjeros. Público de los cinco continentes ha tenido la ocasión de verlo en vivo en alguna de sus incansables jiras. Atrae a los especialistas de los medios de comunicación y al que apenas conoce las técnicas de expresión. Es el «espectáculo total», compuesto por cine, teatro, «ballet», música, dibujos animados, marionetas, mimo, consiguiendo una combinación perfecta de técnicas tan dispares, lo que le proporciona las ventajas de cada una de ellas, al mismo tiempo que minimiza sus inconvenientes.

Su modo de funcionamiento es el siguiente: Sobre varias pantallas se proyectan películas que constan de personajes vivos o de dibujos animados; los actores de las películas aparecen «en carne» sobre la escena, actuando o danzando, mientras se escucha la música y los rui-

dos grabados, interviniendo mimos y marionetas en algunas escenas. La noción de realidad y de «lógica» desaparecen ante el espectador. Tan real como el actor en escena resultan los muñecos que se mueven y las escenas de las películas. Todo lo que ocurre es absurdo y, sin embargo, no se puede negar que sea real. La «Lantern Magika» nos tiende la mano para adentrarnos en el país de las maravillas. Prodigio técnico aunado con imaginación artística. Un espectáculo hermoso en el que pasar el rato. Una especie de gran circo, de «Holiday on Ice», de... evasión intrascendente. Poco de lo que se ha visto perdura en el cerebro, no ha provocado ideas nuevas ni atacado la realidad que espera fuera cuando las luces del teatro se apagan. Esta es la grandeza y la miseria de la «Lantern Magika». Hace pasar muy buen rato, pero no nos añade nada nuevo.

A Madrid a venido la directora artística de «Lantern Magika», como responsable de la compañía en su participación al II Festival de Teatro

de Madrid. Con ella hablamos. Se llama Jirina Martinkova y ha sido directora desde hace ocho años.

—¿Podría contarnos el origen de «Lantern Magika»?

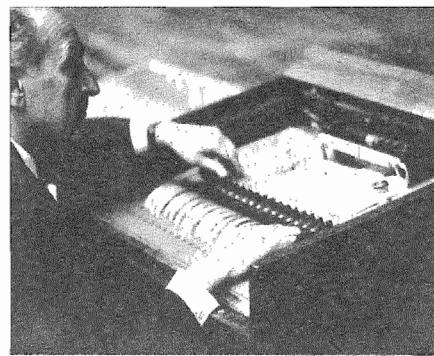
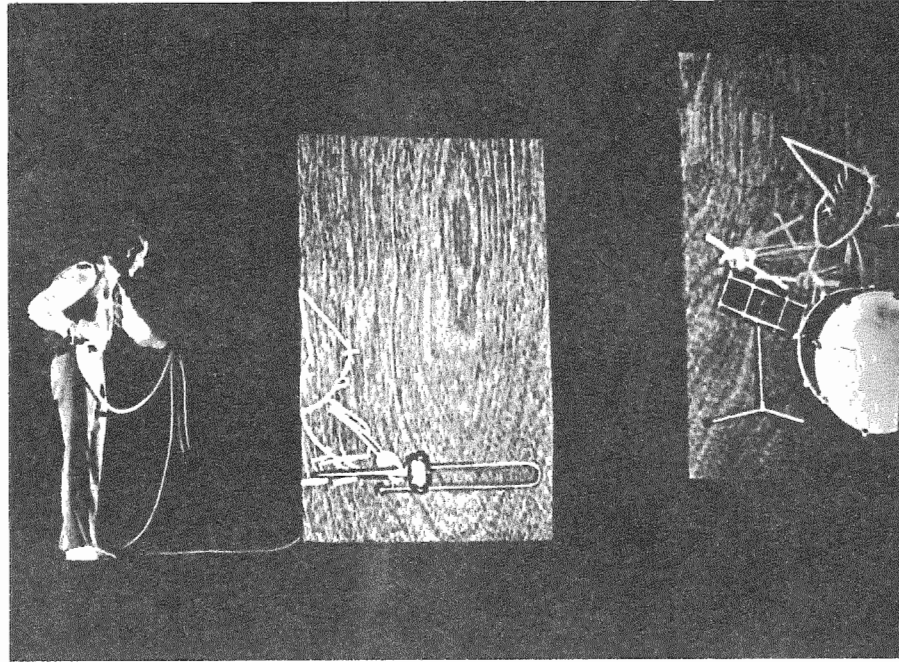
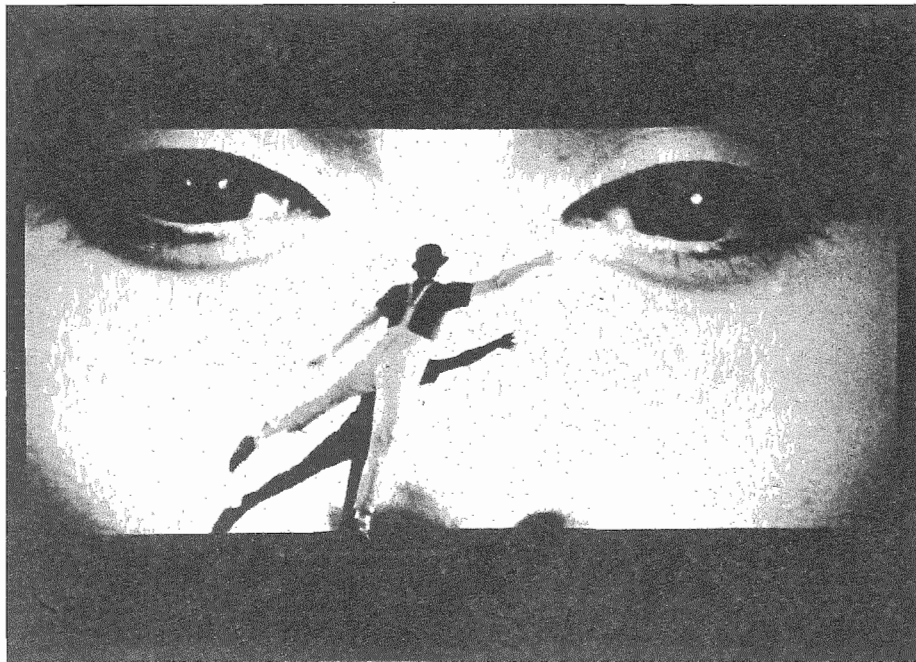
—Su origen data del año mil novecientos cincuenta y ocho, cuando Checoslovaquia presentó un espectáculo muy parecido al que es hoy la «Lantern» en la Expo de Bruselas, como idea de presentar diversos aspectos de la vida, historia y folklore checos. El éxito fue rotundo y se le concedió el Gran Premio de la Expo, además de un interés a nivel mundial.

—¿Cómo fue creado el espectáculo?

—Se había formado un grupo de colaboradores que incluía a directores de cine y teatro, coreógrafos, músicos, arquitectos, dibujantes, actores, bailarines. Un director general se encargaba de estudiar las distintas propuestas, homogeneizar las actividades, conseguir la unidad de los esfuerzos individuales y dar la visión de conjunto necesaria.

—¿El espectáculo es de tipo teatral?

MAGIA DEL ESPECTÁCULO



Uno de los técnicos que controlan los efectos especiales. En las restantes fotografías, distintas escenas del espectáculo. (Fotos: DEMETRIO ENRIQUE.)

—Sí, es una obra de teatro que ha pedido colaboración a otras especialidades artísticas. La razón de que surgiese en nuestro país puede hallarse en la amplia tradición de unión de teatro y cine que se experimentó en las décadas veinte y treinta. Se puede decir que es una prolongación de las experiencias de la vanguardia teatral checa.

—Su espectáculo es una especie de «show» con números sueltos, ¿no han pensado en realizar una obra con argumento, que posea algún tipo de narratividad?

—Lo hemos intentado y no pudimos resolver el problema de los diálogos. Nuestros espectáculos están pensados en la actuación ante públicos de distintos idiomas, y para que todos

ellos puedan seguir los diálogos no sabemos cómo solucionarlo. Estamos buscando soluciones originales y esperamos hallarlas.

—¿Cómo será su próximo programa?

—Volveremos a la idea inicial. Estamos preparando una serie de variaciones sobre una obra clásica nuestra, «Mi patria», con la que mostraremos la imagen de Checoslovaquia que poseemos.

—¿Cómo resumiría el contacto entre «Lantern» y su público?

—Estamos muy satisfechos, porque se nos puede entender en cualquier país. La gente no sólo se ríe con nosotros, sino que entiende la idea de humanidad que encierran nuestros programas, lo que no quiere decir

que les demos ningún cariz político a ellos.

—¿Pueden actuar en cualquier lugar?

—No nos podemos presentar en cualquier local. Tenemos unas treinta toneladas de material técnico, y la instalación debe realizarse con toda escrupulosidad en locales que reúnan los requisitos necesarios en cuanto a distancias, ángulos, espacio.

—¿No existe el peligro de depender demasiado de los aspectos técnicos, hasta el punto de obsesionarse con ellos?

—El peligro de rigidez existe. Nuestra labor no es sólo artística, sino técnica en gran medida también. Tenemos mucho poder y la complejidad con la que lo adquirimos nos limita.

—¿No sería posible utilizar algunos de los descubrimientos de «Lantern» por grupos teatrales que no se fijasen tanto como ustedes en la perfección técnica, y que consiguiesen la espontaneidad que a ustedes le falta?

—Es muy difícil seguir la escuela «Lantern Magika» sin dar toda la importancia que merecen sus efectos técnicos. Por el contrario, de «Lantern» ha surgido el año pasado, en Checoslovaquia, el Cine Automático, con un equipo técnico mucho más complicado que el nuestro. Cada espectador se halla sentado en una butaca con dos botones, el Sí y el No. Se proyecta una película y a cada cierto intervalo un locutor pregunta al público qué tipo de continuación prefiere, que suceda o que no suceda. Según opine la mayoría del público asistente se reanuda la proyección con la acción que ellos han elegido. Su mecanismo técnico es enormemente complicado.

—Ese tipo de espectáculo debe dar al espectador la ilusión de que «está realizando la película», pero de hecho todas las posibilidades se hallan programadas y ejecutadas de antemano, lo que invalida la participación activa del espectador.

—Creo que los espectadores que deseen participar en la acción deben ir a los lugares en que se pueda realizar efectivamente, y dejar al resto que mantenga la actitud pasiva que desee.

—Con lo cual nunca se conseguirá eliminar la existencia de la mayoría del público a nivel pasivo-receptivo, y forzarlo a adoptar acciones que sirvan para transformarlo y transformar.

—Bueno, ése es su problema.

Sí, «Lantern Magika» posee todas las grandezas y miserias de los espectáculos. Uno de los mejores conseguidos. ■ DEMETRIO ENRIQUE.

LINTERNA MÁGICA", DE PRAGA

al país de las Maravillas



El público español está teniendo la oportunidad de asistir a uno de los espectáculos de mayor calidad artística y técnica que se hayan ofrecido nunca. Con la "Linterna Mágica" penetramos en el reino de lo irreal, lo absurdo; en donde un perro de trapo, un sol de plástico, un violinista pintado, Otelo y el cazador, las chicas del ballet, el patinador y el Castillo de Praga se unen y sepa-

ran, admitiendo la realidad de unos la otra tan distinta de los demás, sin que ninguno de los elementos desentone en el conjunto armónico que resulta. El tiempo y el espacio y las dimensiones se desbaratan ante nuestros ojos para crear un nuevo conjunto que los abarca y los asume.

La "Linterna Mágica" nace en 1958 como uno de los espectáculos que el pabellón checo presentaba en la Expo de Bruselas, integración de varias técnicas artísticas con el fin de ofrecer una imagen sugestiva de la historia, vida y costumbres del pueblo checo. La labor previa fue muy intensa y partió de las investigaciones sobre la unión de teatro y cine realizadas por varios dramaturgos de vanguardia de la década de los 30. Un grupo de profesionales de diversas procedencias (cine, música, mimo, marioneta, dibujos animados, arquitectura, danza) colaboraron conjuntamente, con un director de teatro haciendo las veces de punto de unión de sugerencias y experiencias, quien unificaba y ajustaba las labores particulares unas con otras. De esta relación tan estrecha entre profesionales que trabajaban en equipo fue surgiendo la estructura básica con los mecanismos que han hecho posible el espectáculo actual.

La complejidad técnica de la "Linterna" impone una disciplina absoluta en los intérpretes. Para que el mecanismo funcione como se desea es necesaria una compenetración a la décima de segundo y al décimetro entre sus elementos. Un conglomerado que consta de treinta toneladas de material exige una supeditación de los actores al mecanismo global. De algún modo ello marcha en contra de la espontaneidad y frescura, pero es una exigencia insoslayable.

Cuando se elige el camino de la investigación de las posibilidades técnicas hay que prescindir de las ventajas del espectáculo sencillo. La complicación puede llegar a devorar a su criatura, convirtiendo al actor en una marioneta más del juego escénico.

El espectáculo presentado constaba de doce episodios o historietas con una vaga unión entre ellas y un derroche de imaginación dentro de cada una. Los efectos más buscados eran el cómico y el de belleza plástica ante exponentes folklóricos y paisajísticos.

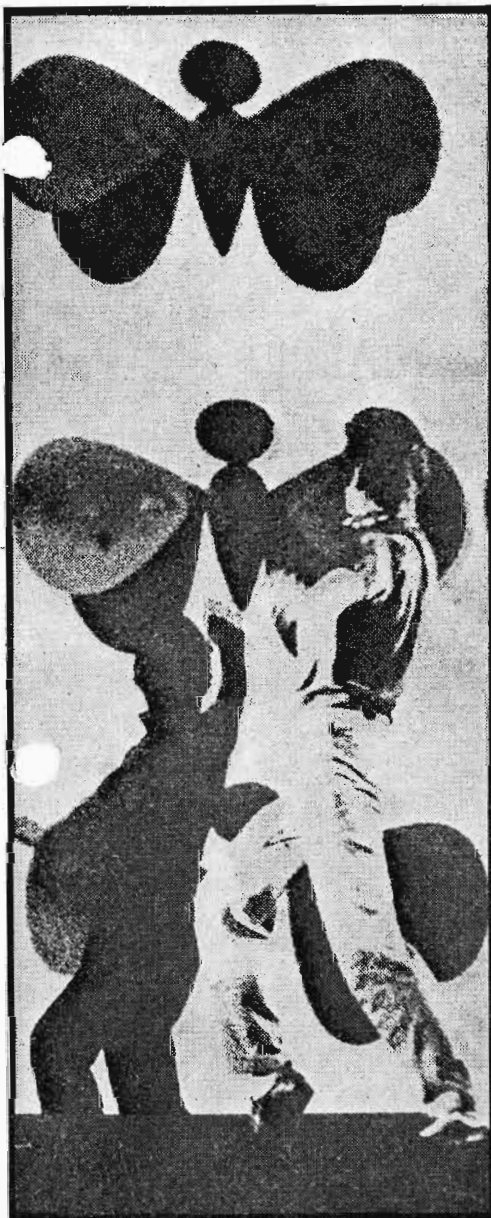
Públicos de cualquier país pueden comprender fácilmente las historias, debido a la ausencia de diálogos y la simpleza de los argumentos. "Linterna Mágica" se ha pro-

puesto divertir a ciudadanos de todos los países y lo consigue. No aspira a más ni se plantea problemas de tipo político. Quiere ser un espectáculo divertido y para ello huye de temáticas "serias". Quizá el utilizar la imaginación con la libertad con la que ellos lo realizan ya sea un aporte a la lucha contra el anquilosamiento mental y anímico de un público que sólo sabe desempeñar

una labor pasiva, tanto en su vida cotidiana como en sus diversiones.

La "Linterna Mágica" abre un camino dentro del fenómeno teatral con su perfecta utilización de técnicas artísticas variadas que podrá ser un modelo del que surjan otros espectáculos tan maravillosos y menos despreocupados.

Foto y texto: Enrique MARTIN





Marcel
Marceau, el
"rey del mimo",
responde en
una entrevista
a CRIBA (ver
página 8).

marcel marceau: MAS MITO QUE ARTISTA

MARCEL MARCEAU: MAS MITO QUE ARTISTA

Con ocasión del Festival del Mimo de Madrid, hemos conocido a una serie de compañías que poca novedad han aportado, y vuelto a ver a ese gran «show-man», hombre-espectáculo, que es Marcel Marceau. Habiendo comenzado su carrera en 1942, después de unos años de aprendizaje al lado del «Maestro» de la generación actual de Mimos, Etienne Decroux, (período del que Marceau no gusta hablar por los problemas surgidos posteriormente entre ambos actores, acusado Marceau de haberse apropiado de las técnicas de Decroux haciéndolas pasar como invención personal suya), forma una compañía propia y recorre con ella todo el mundo, convirtiéndose en el modelo del actor-Mimo y elevando su técnica a la categoría de «clásica», que luego sería imitada pero no superada.

No es necesario mencionar el fabuloso dominio que de todos sus músculos posee Marceau, ni su capacidad de disociación de diferentes movimientos y gestos, por ser antológicos. Lo que no deja de sorprendernos es el dominio del público que ejerce. Desde su aparición en escena, sabe qué resortes emotivos ir tocando con el fin de captar todas las simpatías, y los temas de sus skeetches todos el sentimentaloides más subido. Incluso en el momento de recibir las ovaciones que siempre se le tributan, Marceau aparenta emocionarse por el calor de los espectadores con la sencillez del novato en escena. Para un actor que lleva 24 años de éxito en las tablas, nos parece más bien un truco más con el que "se mete a todos en el bolsillo". Nuestra postura respecto a él es la de admirarlo profundamente por sus cualidades interpretativas, pero desmitificar su posición en la cumbre del Mimo mundial y su vacío aporte lingüístico. Un nuevo lenguaje es necesario cuando existen previamente nuevas ideas que comunicar, y sin éstas se queda en puro ejercicio formal, más o menos complicado.

Al terminar una de las funciones lo hemos abordado junto al escenario, notándole poco cansado a pesar de las dos horas de intensa actuación. Empiezan las preguntas.

—¿Qué representa para usted su famoso personaje del "BIP"?

—Para el Arte no hay épocas. Tome de nuevo el ejemplo de la danza. Puede haber modificaciones, estilos nuevos, formas distintas, pero no por ello dejan de ser válidos los principios de todo arte, bien sea pintura, danza, Mimo. Cuando el artista tiene una preocupación universal y un estilo para expresarla, no se hunde con el tiempo.

—¿No ha sido Etienne Decroux el creador del Mimo actual?

—El fue el creador de la "gramática" del Mimo, pero el del "Teatro" del Mimo lo he sido yo. Bueno, el Mimo ya



—Es una figura como “Don Quijote” que lucha contra los molinos de viento, de índole cómico-trágica se enfrenta a la vida actual.

—¿Se le puede emparentar a los personajes de los cómicos del cine mudo?

—Sí, porque ellos también se enfrentaban con los oficios, las máquinas, la vida de la sociedad industrial en suma, y eran tan trágicos como cómicos.

—En España no existe ninguna tradición de Mimo. ¿Cree que con este Festival se puede conseguir un interés del público por esta forma artística?

—Sí, todo depende de la educación del público. Fíjese cómo está lleno el Teatro, y estoy seguro que se podría representar durante dos semanas seguidas. En todas partes crece la afición por esa forma de arte popular que es el Mimo, lo que hay que hacer es ayudar a los artistas del Mimo para que puedan representar ante el público.

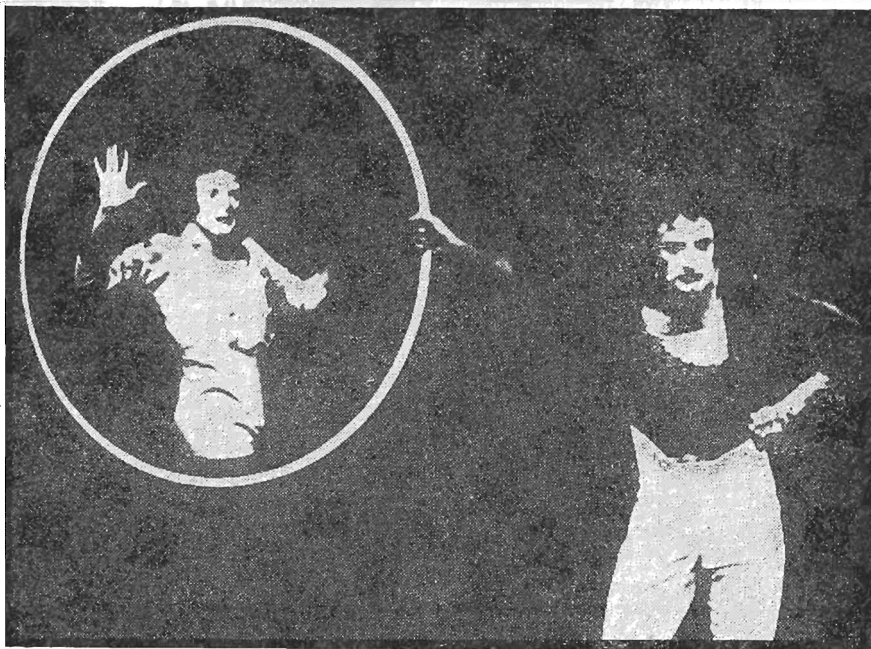
—¿Cómo se pueden formar los actores al no haber tradición?

—Aquí no la hay, pero existen buenas escuelas de Mimo en Francia, Polonia y Checoslovaquia. Los actores españoles pueden venir a estas escuelas, aprender y luego fundar una escuela española.

—¿Le parece acertado el definir su escuela como tipo “Clásico”?

—No está bien definida. El Flamenco también es “Clásico”. Todo arte que es de vanguardia a la fuerza se convierte en “Clásico”.

—¿Considera su manera de comunicarse con el público tan válida como cuando la comenzó a utilizar, teniendo en cuenta la rigidez y estaticismo de su técnica?



existía en la Antigüedad, fue intenso en el XIX, y Decroux lo revitalizó, pero mientras que él se dirigía hacia un teatro “hablado” yo lo hice hacia el “mímico”.

—¿Se nota la influencia ejercida por el Mimo sobre el teatro moderno?

—Es intensa, y no sólo en grupos como el “Living” o directores como P. Brook, sino que es todo el nuevo teatro el influenciado por los aspectos visuales, gestuales. Vivimos en una época visual que va eliminando a la palabra.

—¿Debe el Mimo rechazar la palabra?

—Bueno, el Mimo puro debe encontrar temas que hagan innecesario el uso de la palabra. Si tiene que utilizarla, entonces no es puro. Otra cosa son los sonidos, la música, el coro. Eso sí se puede utilizar.

—¿No hay un problema de codificación, de falta de trabajo teórico en el Mimo?

—La codificación debería ser única y universal, característica. Es cierta la falta del trabajo teórico que yo pienso cubrir con un libro que estoy preparando. Mire a Brecht. El trabajo teórico viene siempre después del visual, del trabajo práctico, de la suma de experiencias del artista.

—¿No cree que su trabajo es demasiado formal, supertécnico?

—Si no fuera por mi técnica ningún público aguantaría el espectáculo.

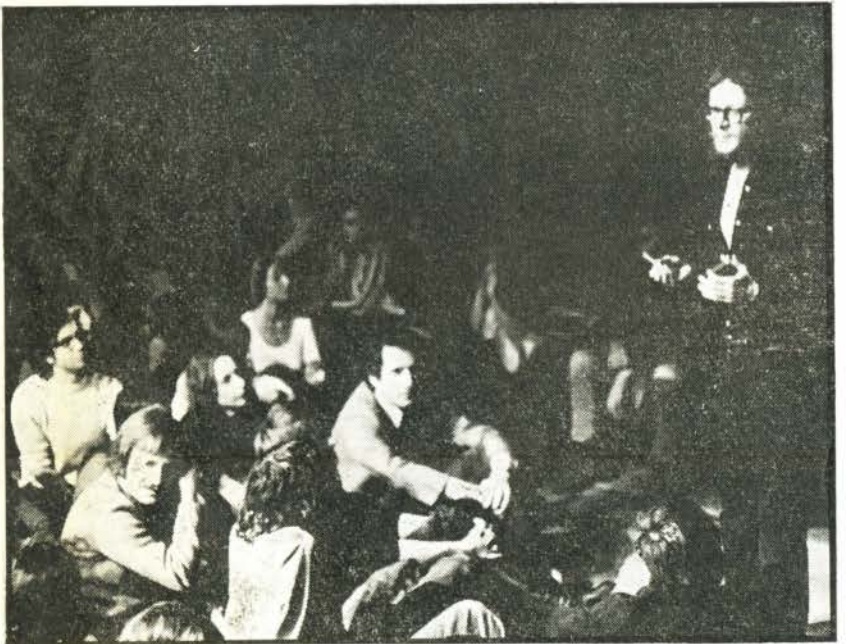


teatro

ENCUENTRO CON GROTOWSKI



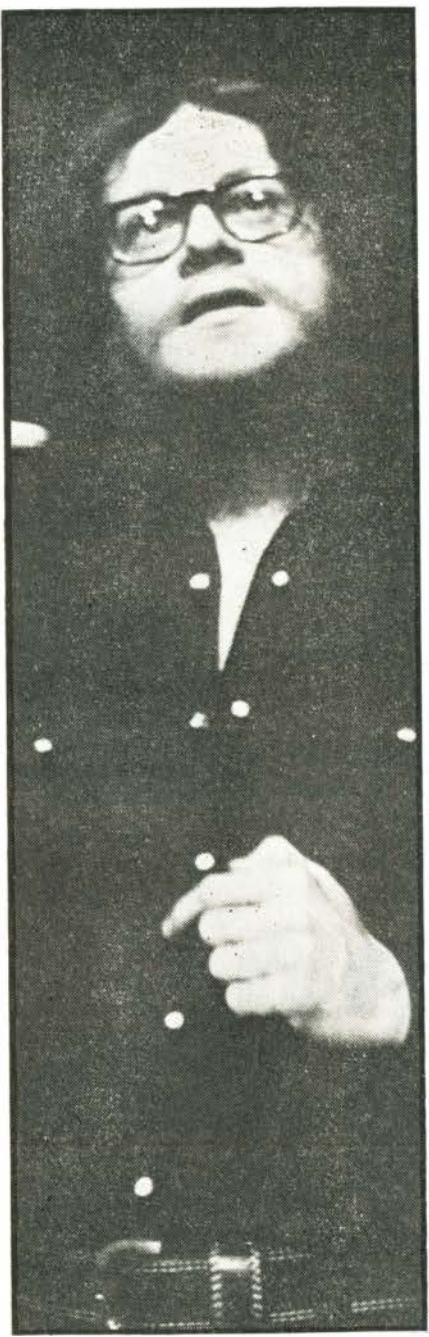
Una de las personalidades más influyentes en el teatro mundial es, sin duda, el director polaco Jerzy Grotowski, fundador en 1959 del Teatro Laboratorio en la pequeña ciudad de Opole, que fue en 1965 trasladado a Wroclaw, en donde recibió su estatuto actual de Instituto de Investigación sobre el Actor, subvencionado por el gobierno polaco. Considerado como un "profeta" por sus teorías generales sobre el teatro y sus ideas sobre el actor, su concepción del "teatro pobre", expresada sobre todo por sus montajes ("Acrópolis", "Fausto", "El príncipe constante", "Apocalipsis cum figuris"), sorprendentemente decidió hace poco desechar sus viejas teorías y recomenzar de cero, después de pasar por una especie de "huida al desierto", en total soledad. Esta es la pri-



CRIBA.—¿Puede hablarnos de su evolución teatral?
 J. G.—Habíamos llegado a ciertos puntos que luego han sido abandonados. El punto del "Teatro Pobre" pertenece a los años 1959-65 y está muy alejado de mí ahora. Ha sido superado. Puede ser interesante como documento sobre ciertas investigaciones, pero nunca como manual o libro de método. Nos queda de esa etapa el trabajo organizado, disciplinado. Los hallazgos sobre nuestro

trabajo. Si alguien del grupo se "mete" lo hace totalmente; si no quiere, o se va a vagabundear o se queda sin hacer nada. No sólo he dejado de utilizar el concepto del "Teatro Pobre", sino que incluso no utilizo la palabra "Teatro". La gente que trabaja en él, buscando de modo histórico los elementos o ideas que los salvarán, y planteándose el ¿cómo salvar al teatro?, buscando para ello nuevas formas, en vez de preguntarse: ¿Cómo salvarnos nosotros mismos? El teatro no es más que el lugar de encuentro en el que una gente lo ha preparado de antemano. Lo esencial es el actor, el espectador y el encuentro entre ambos. Como Arte no es atrayente, no hay necesidad de "vivir para el teatro".

CRIBA.—¿Qué opina de las nuevas comunidades teatrales independientes?
 J. G.—Ha sido el resultado, por un lado, de una cierta dictadura del director. El teatro tiene una esencia mercantil, de alquilar actores; se busca al actor para un papel como se busca el tapón para la botella. Hay alguien que decide, imponiendo su concepción del teatro y su realización, y es el director. De este modo se le quita al actor su existencia real convirtiéndolo en un objeto. Es una forma de dictadura, como lo fue en el siglo XIX la del público. La respuesta de la comunidad teatral con su creación colectiva es un resultado lógico. Se parte de la ilusión de que todo el grupo es el director; pero el que sea todo el grupo el que decide es quimérico. Pueden estar de acuerdo en el terreno más banal, pero al acometer riesgos no pueden reaccionar, su falta de decisión les lleva a la destrucción ciega. Por todas partes ha



vida y no de la Vida. Este último aspecto plantea perspectivas muy largas, quizá justas, pero que por fragilidad humana no se pueden realizar. Hablar de compromisos, escribir manifiestos..., enfocado a una ambición más amplia, cambiar el mundo. Por algún lado habrá que comenzar... Si se toman objetivos irrealizables se está preparando camino para ser recuperados y renunciar a hacer nada. En el teatro se pueden realizar las primeras experiencias de una nueva manera de vivir, sin olvidar que no es más que un terreno entre otros.

CRIBA.—Se ha hablado en medios intelectuales de la relación teatro-luchas de clases, ¿cuál es esta relación?
 J. G.—Estos problemas no son el objeto de nuestra reunión. Hablar de ello es salirse del teatro, inflando su importancia sin poder sacar luego nada práctico, para que quede luego ridiculizado. Un problema palpable a tratar sería de ¿cómo crear un grupo de teatro entre obreros? Es ya otra cosa. El teatro no es una llave milagrosa porque no la hay. Nadie puede ayudar como "maestro" sino como "desafío" o "llamada". Ser como somos sin escondernos.

CRIBA.—¿Puede aclarar algo sobre su influencia en el público?
 J. G.—Durante cada obra o encuentro hay una influencia, pero no debe ser un alivio para descargar la responsabilidad en el "maestro". Yo he estado influenciado por Meyerhold y Stanislavski pero nunca he sido ortodoxo a sus enseñanzas. La investigación que desarrollamos debe confrontarse con los que acude: es la "bajada a tierra". La imagen que de uno se tiene ha sido distribuida, y tiene la impresión de ser vendido. Además de que se está obligado a componerse de acuerdo con tal imagen. Llegó a la Enciclopedia Británica y se convirtió en un cadáver viviente. Si no se acepta el papel asignado: escándalo, para finalmente ser destruido. No se puede ser vendido por mucho tiempo, pero sí puede aprovechar la ocasión para ser fiel a uno mismo sin ceder, hasta que otro coja el relevo; re-encontrar lo mismo concreto en uno mismo, lanzándose a la aventura de oponerse a la imagen de marca.
 CRIBA.—¿Qué opina del yoga en el entrenamiento de los actores?

mera vez que el gran público tiene ocasión de preguntarle sobre sus recientes experiencias, y ocurrió en un debate organizado en París en el Festival Internacional de Teatro. Con barba y bigote y una camisa negra abierta, enrollaba cigarrillos mientras respondía con calma a las preguntas formuladas.

CRIBA.—¿Por qué ha venido solo a París, sin sus colaboradores?

J. GROTOWSKI.—Es mucho más difícil improvisar en grupo que venir uno solo y hablar, teniendo en cuenta el riesgo que comporta de quedarse en un intercambio estéril de ideas. Para aprovechar el viaje habría que venir por un período largo, de 3 a 4 semanas, y encontrar el lugar idóneo para las representaciones. En nuestro estadio de trabajo no podemos viajar. Si viajásemos, explotando lo que se ha hallado, no podríamos seguir investigando. En principio, apenas viajamos por el momento.

orden psico-sexual, sobre los elementos que bloquean nuestra personalidad. Hemos actuado como anacoretas que han ejercido de un cierto modo la dominación de sus enemigos internos y externos, avanzando por una ruta de extremo profesionalismo. El teatro llamado "profesional", tal como lo encontramos al inicio de nuestro trabajo, está muerto, invalidado. Se han hecho muchas declaraciones sobre su resurgir y su vitalidad, pero no llegan a la realidad. Nos sigue provocando un sentimiento de inutilidad.

En el período 60-63 buscábamos la participación directa del espectador. Se les animaba a improvisar, a hacer cosas, incluso se les preparaban pequeños papeles. Creíamos que esta participación daría fruto, estando incluida en la esencia del teatro, en contraposición a la pasividad del espectáculo tipo cine. Pero esta comunicación con el público no creaba situaciones honestas. Eran empu-



J. G.—Quizá tenga algunos efectos positivos, pero en Europa responde a un tipo de evasión. El milagro: "Yoga en 10 lecciones". Régimen macrobiótico, zen, karate. No niego sus ventajas, pero para los que los realizan realmente, para los asiáticos. Los ejercicios de *hatha-yoga* pueden ayudar a revitalizar, pero el dominio de la respiración, el dominio de uno mismo..., ¿qué se busca realmente? Se refuerza el estado de división interna dominando la voluntad y parte de la vida instintiva; esto dificulta el "encuentro" y creo que es negativo para los actores. La otra perspectiva es el no estar dividido, el conseguir una existencia plena de cara a alguien.

CRIBA.—¿Qué opina de la polémica sobre el texto teatral?

J. G.—Hemos encontrado una realidad en la obra, no en el autor. Ella es un desafío y no un objeto al que se exige respeto. En un principio utilizamos textos teatrales y luego, en el

CRIBA.—¿Qué es el público para usted?

J. G.—Hay mucha gente con dinero para participar en empresas culturales, que no se pierden ninguna para poder decir luego que “yo he visto...”. Esta gente demuestra ser culta participando por principio en todo. Si esto es el público, no me interesa. Para mí no existen. Con ellos se siente uno ser un objeto exótico como el caviar. En vez de hablar del público conviene hacerlo de gente concreta, cercana a nuestros problemas, que van en la misma longitud de ondas. Tenemos que separar al público y quedarnos con cierta clase de gente, los que de verdad nos buscan. Encontrarlos y tratar de llegar a ellos. Tenemos un grave problema en nuestras giras, que es el escaso límite de asistentes. Es una lástima, pero existe. Si se prepara un espectáculo en ciertas condiciones y luego se presenta ante 4-5 veces mayor número de gente, se participa en circunstancias que no son aquéllas para las que se preparó. Muchas veces ha venido a vernos la gente que no nos interesaba. Desde hace unos años hemos buscado otra solución: actuamos en los espectáculos oficiales de los organizadores y hacemos otros aparte para la gente que nos busca, a los que damos entradas.

CRIBA.—¿Cómo se hace la distinción entre unos y otros?

J. G.—Es difícil en realidad. Aquí mismo, al comienzo del Festival, ha venido el “tout París” y no me interesa. Planteamos unas direcciones de ofensiva, a través de un trabajo activo que realizamos en ciertos medios: estudiantes, grupos de teatro, clubs. Buscamos la gente que se interesa realmente, los que quieren ser como son, sin imitaciones. No podemos canonizar sobre el público. Hay “espectadores” y todos son seres humanos. Tratamos de reconocernos y encontrarnos en torno a una obra, que es una actividad concreta. Buscamos un cierto tipo de fraternidad, aunque no sea verdad eso de que todos seamos hermanos. Es tan falso como hablar de un odio a todos. Sin duda, hay una fraternidad que se enlaza en la respuesta al ¿qué se busca en la vida?

jados por nosotros a intervenir, se vio violaba por su casi obligación a participar. Fue un fracaso por esta base violenta, silenciosa y suave. Intoxicamos al espectador pidiéndole que actuase más de lo que hace en su vida normal.

Luego vino el período 63-65, el del espectador-testigo de un acto vivo. Esta etapa surgió a partir de que vi el film de Peter Brook sobre el monje budista que se quemaba en la calle delante de los espectadores. Era el ejemplo de un acto real y de unos testigos reales. Luego vino el período de nuestro “desierto psíquico”. Nuestra visión de la vida se volvió incomprensible para la inmensa mayoría de la gente, lo que nos empujó a encerrarnos en nosotros mismos y dedicarnos a la búsqueda técnica. Logramos abandonar el desierto al ver que había más gente que avanzaba por caminos similares, con preocupaciones parecidas. En estos últimos años estamos intentando salir del encierro, agrandar las experiencias comunes. Lo que estamos preparando ahora será más accesible. La participación tendrá también un sentido diferente. En la primera fase el error fue el violar a la gente. En la segunda no estaba mal lo del ser testigos, aunque muchas veces había espectadores que deseaban integrarse en la obra para colaborar y estar con los actores, sin destruir la ruta natural, y no podían. Hace falta el agujero para que la gente obtenga el lugar que desea. Que puedan reaccionar libremente a lo que presentamos, sin destruirlo. También ha habido un cambio en nuestra noción de trabajo. Era duro, enfocado a la productividad, muy técnico, como una especie de yoga teatral. No hay una vía metódica que responda al ¿qué es lo que no se debe hacer, lo que nos bloca? También está el problema de la sinceridad de la palabra, de la historia que se cuenta con palabras y gestos. Hemos abolido la noción del trabajo como esfuerzo duro, lo que no impide que a veces trabajemos días y noches sin parar. También eliminamos completamente los ejercicios de entrenamiento, aunque luego hemos readoptado algunos, como juego vital, con el propio cuerpo, sin que sean parte esencial de nuestro

surgido una corriente de “vanguardismo” banal y hay que tener atención con ello. La solución no es el regreso al teatro oficial, los grupos de teatro han abierto nuevas posibilidades. Se puede renunciar a la noción de profesionalismo sin tener que regresar al amateurismo, que no es más que un profesionalismo fallido. ¿Cómo expresar el miedo enraizado en el contacto entre un ser humano y otro? ¿Cómo actuar como si nouviésemos miedo a los demás? El grupo bien equilibrado deja a cada uno su libertad personal, su margen de maniobra, con una curiosidad por seguir conociendo a los demás, sin tener que esconder la amistad o el odio que

se sientan, eliminando completamente la indiferencia. Podemos resumir el problema del director como: animador sí, amo no.

CRIBA.—¿Hubiera sido posible en otro país la búsqueda que usted realiza?

J. G.—Para mí no, por las profundas raíces que tengo en Polonia. Es cierto que han existido una serie de condiciones favorables, como han sido la subvención estatal y nuestra tradición de libertad artística. Ahora que en otras circunstancias han surgido fenómenos parecidos, como el Living Theater en E.E.U.U. Nos interesa buscar respuestas concretas a cuestiones esenciales de nuestra vida y no del teatro; a nuestra

“Apocalipsis cum figuris”, no lo ha habido. Las palabras no son las que deciden. ¿En qué medida hay que decir y hacer lo mismo cada día? O bien se reconstruye en cada representación lo que se había encontrado en el trabajo de preparación, o se harán cosas nuevas cada día, y en este caso los actores se contradirán unos a otros, se detendrán. No se debe definir la ruta sino las riberras. De aquí a aquí se puede improvisar pero hay que mantener esto y esto para que funcione el encuentro, por ser parte necesarias. Esto tiene sus problemas como lo de la intervención del espectador, y hay que solucionarlo de algún modo. *Texto y fotos:* Enrique MARTÍN

"LOS CHICANOS" UNA PROTESTA SOCIAL LLEVADA AL TEATRO



Teatro didáctico y de problema.

«**I**VA la huelga!» fue la consigna que unió a los jornaleros agrícolas de California —casi todos de origen mejicano— en una acción que les enfrentó durante cinco años a los grandes propietarios de viñedos; una larga lucha en la que los huelguistas reclamaban la aceptación por parte de los patronos de su Sindicato, con el que se debía regular el salario y la duración de la jornada de la recogida de uvas. Contaban en su favor con el apoyo de muchos Sindicatos industriales y con una opinión pública que colaboró boicoteando los productos agrícolas californianos que se ofrecían en el mercado, mientras que el Pentágono ayudaba a los empresarios al comprarles grandes cantidades de frutas a precios altos destinadas a las tropas estacionadas en Vietnam.

Desde septiembre de 1965, fecha en la que se inició la huelga, hasta julio de 1970, en que fue aceptado el Sindicato como interlocutor válido por parte de los empresarios, se produjo una transformación en la mentalidad de los huelguistas, preparando el terreno para otro tipo de demandas: el fin de su situación de ciudadanos de segundo orden, su identificación con su raza y su cultura, el orgullo de ser chicanos. Este es uno de los elementos que proporcionaron una importancia excepcional a la huelga de California. Los jornaleros eran casi todos **chicanos**, ciudadanos norteamericanos de origen mejicano y de raza mestiza, parte de la colectividad mejicana que emigró de la miseria del campo de su país, muchas veces de modo clandestino (de ahí les viene uno de los nombres que se les da: «wet backs» —«espaldas mojadas»—,

por haber atravesado a nado el río Grande como vía de entrada en los Estados Unidos), y que sobrepasan los seis millones de personas.

Antiguos habitantes de los territorios anexionados por la Unión, desde 1848 lucharon mediante la guerrilla, destacándose Joaquín Murrieta, en California, y Juan Cortina, en Tejas, a los que la Unión consideraba bandidos y los venció militarmente. Desde 1931 se comenzaron a organizar en un Sindicato de Obreros Agrícolas, al que no se le tenía en consideración hasta que César Chávez utiliza los métodos no-violentos que el reverendo Martín Lutero King había empleado para pedir la igualdad legal de los ciudadanos de raza negra a fines de los cincuenta y que tan buen resultado habían conseguido. La no-violencia de los chicanos les atrajo la simpatía popular

a su favor. También consiguieron aliarse con los otros jornaleros de origen negro, portorriqueño, japonés e incluso blanco.

DE LA PROTESTA A LA CULTURA

Uno de los instrumentos con los que difundieron su lucha fue el teatro. Dos meses después del inicio de la huelga en el valle de San Joaquín, un chicano de veintitantos años, de formación univérsitaria y que se había unido a uno de los grupos de teatro radical americano, el San Francisco Mime Troup, se reúne en un local con una treintena de jornaleros y les entrega unos cartelones en los que se había escrito «patroncito», «contratista», «huelguista», «esquirol». Cada uno de los participantes trata de encarnar el tipo de per-



sonaje que le había tocado y se improvisa una corta obra que trata de la huelga. Ese fue el nacimiento del Teatro Campesino, un grupo de teatro chicano que se ha convertido en modelo del teatro político que puede desarrollar una minoría racial en un país en el que las circunstancias le son adversas. Buscando su lenguaje propio que lo diferenciara del de la cultura dominante y utilizando viejas formas de espectáculo que van de la marioneta al circo y al cómico «cantinflesco», han llegado a un estilo directo en el que la preocupación fundamental es la educación de un público con sus características culturales y emocionales propias, que tanto habla en inglés como en castellano y que reza a la Virgen de Guadalupe al mismo tiempo que lo envían a luchar a Vietnam. Cada representación intenta despertar un orgullo

cultural despreciado para convertirlo en acción política que continúe después del espectáculo. «Vamos, hacedlo, es fácil» es la esencia de su labor.

Desde la época en la que animaban las marchas de los huelguistas con sus canciones y «actos» (piezas cortas con temas políticos de problemas del momento) hasta su recorrido de las ciudades americanas y su participación en festivales europeos, el Teatro Campesino ha conseguido una reputación que le coloca entre los mejores grupos independientes del mundo. En estos días realizan una jira por Francia, comenzada en la Sorbona, de París, frente a un público de varios miles de jóvenes. Allí hemos hablado con el fundador y director del grupo, Luis Valdez, un robusto joven bigotudo con la apariencia típica del mejicano y carácter muy parecido al español.

ACCION DE UN GRUPO SEGREGADO

Le preguntamos por la evolución de su grupo y su situación actual.

—Durante dos años participamos totalmente del movimiento huelguista. Luego decidimos separarnos del Sindicato para poder desarrollar nuestra labor teatral de un modo más efectivo. La huelga tenía sus exigencias, que nos quitaba gente para nuestra tarea; no se podían realizar las dos acciones simultáneamente. La separación no fue, pues, por problemas de tipo político, sino más bien de tipo «geográfico». Seguimos colaborando con el Sindicato, pero hablábamos de temas que el Sindicato no tocaba. De la huelga surgieron a la luz otra serie de problemas que afectan al pueblo chicano: el racismo, la guerra de Vietnam, el sistema educativo que se utiliza en las escuelas para lavar el cerebro del chicano y predestinarlo a ser obrero y dejar la Universidad a los anglosajones con dinero.

«La enseñanza de la Historia en la escuela es sintomática. No hablan de nuestra lucha ni de cómo se arrebató la mitad de Méjico, hablan únicamente del álamo y no mencionan la palabra «hispanismo». La unión que conseguimos en la huelga con los trabajadores de otras razas es un ejemplo para nuestros jóvenes, que liberan sus frustraciones en las peleas de bandas rivales en los barrios. Aunque se consiguiera la victoria, no lo ha sido en todas las regiones de California ni en los otros Estados. Incluso en Tejas se organizó otra huelga en mil novecientos sesenta y siete, con el melón, que fue aplastada por los Tejas Rangers. La discriminación racial y la violencia en Tejas se halla al mismo nivel que las regiones pobres del Sur de los Estados Unidos. Ahora se están reorganizando los campesinos y la lucha en el campo sigue en otras áreas, puede ser que dure más de diez años, pero el resultado ha de ser el triunfo total del nuevo Sindicato de Jornaleros Agrarios.



Muchas familias chicanas han perdido sus hijos en Vietnam.

LA POBLACION DE ORIGEN HISPANICO Y SU SEGREGACION EN LA SOCIEDAD NORTEAMERICANA.

HUELGA, CONCIENCIA SOCIAL Y CONCEPTO DE RAZA, FENOMENOS EN MARCHA.



El avión de juguete destruye la perspectiva realista.



Algunos rostros de la América de hoy.

"LOS CHICANOS"

—¿Cómo era vuestra manera de trabajar?

—Nosotros intentábamos despertar la conciencia del pueblo sobre conceptos de la lucha: unión de todos, firma de contratos, eran asuntos muy básicos. Luego, el levantar una resistencia activa contra el envío de soldados a Vietnam, organizar las reivindicaciones comunitarias, reclamar el derecho a conocer nuestra historia y nuestra cultura. Radicábamos en Del Rey y viajábamos a pueblos cercanos, regresando a ellos hasta que se constituían organizaciones locales que proseguían nuestra labor una vez que nos íbamos.

»Luego nos instalamos en Fresno, que es la capital del valle de San Joaquín. Las organizaciones de estudiantes chicanos nos invitaban a Universidades, en donde actuábamos para la gente de la comunidad, los chicanos de los barrios pobres que nunca habían visto una Universidad por dentro. En cierto modo, era como si tomásemos el control de la Universidad por un día. Luego íbamos a los barrios, en donde el público reaccionaba de un modo sorprendente. En medio de un ambiente alegre se oían gritos y comentarios que en ninguna otra ocasión surgían. «Se grita contra los gabachos (1) por primera vez, porque estamos todos juntos aquí», era muy emocionante.

EL TEATRO, MEDIO DE ASOCIACION

—El dinero para mantener el grupo lo sacábamos de donativos y del fondo de actividades de las Universidades. Había problemas con la gente que se unía al grupo y se iba a los pocos meses. Para fortalecerlos, hemos organizado un teatro fijo en San Juan Bautista, que funciona como entrenamiento para directores, actores y autores. Ahí sí cobramos la entrada, desarrollando nuestro grupo en forma cooperativa, abriéndolo para que entre mucha gente y se puedan tener tres o cuatro grupos ambulantes y el grupo residente con su taller de estudio. También estamos ayudando a la formación de otros grupos de teatro chicanos, de los que ya existe una treintena en el Sudoeste de los Estados Unidos. Tenemos reuniones de los directo-

res cada tres meses, con el fin de coordinar las actividades, discutir ideas y realidades diferentes, estudiando las técnicas que se usan y compartiendo las experiencias adquiridas. Ver cómo el teatro puede ser un arma eficaz en la educación del pueblo. Para compensar la falta de materia y de publicidad hay que esforzarse en la calidad de los actores y en la imaginación.

NACIONALISMO CHICANO

—En la actualidad estamos desarrollando el concepto de nacionalismo chicano. Hablar de nacionalismo estricto no es serio, pero sí lo es la unidad de la raza para tomar el control en áreas en las que predomina nuestra gente. En muchos sitios somos la mayoría, y las autoridades son «gringos». De la idea colectiva de la huelga hemos pasado a la más amplia de la raza. Para ella ha surgido el mito del Atzlán, lugar en el que se originaron los aztecas, muy al Norte de Méjico. Hemos elegido esta idea como símbolo de nuestro renacimiento, de nuestro deseo de existir en tanto que nación libre con sus tradiciones, su lengua y su cultura. Junto con ello surge una especie de internacionalismo. El chicano debe aliarse con el mejicano, con el portorriqueño (de Nueva York y de Puerto Rico), pues tenemos problemas comunes. Todos los habitantes de América Latina somos un solo pueblo. Queremos que se respete la verdadera América hispanoindia. Se reconoce la miseria del indio de un modo hipócrita, sin hacer nada por él. También es urgente que no se pierda nuestra cultura en los Estados Unidos. Ahora está surgiendo una pequeña burguesía chicana que no ve los problemas y que sólo desea integrarse y ser aceptada por la América blanca. A ellos les rechazamos como vendidos y les llamamos «mejicano-americanos», en oposición a los chicanos, que no reniegan de su origen (ni de su lengua, ni de su cultura).

UNA MISTICA TEATRAL

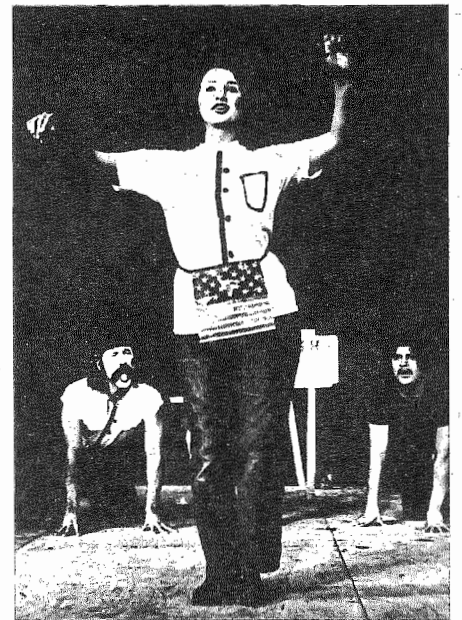
—Háblanos un poco del tipo de obras que representáis.

—Aparte de los «actos», cortos y muy directos, tenemos algunos «dramas» con los que tenemos mucho cuidado para no caer en las formas típicas de teatro, y los «mitos» que se dirigen a los aspectos más profundos del chicano, buscando los lazos de unión que superen las diferencias causadas por nuestra situación de colonizados, esa inferioridad que produce amargura ante la vida. No hablamos de odio, sino de amor a los hermanos y a la justicia, que nos hace inaguantable la injusticia. Los Estados Unidos están llenos de odios hasta la raíz (y su desaparición es necesaria) Nosotros no

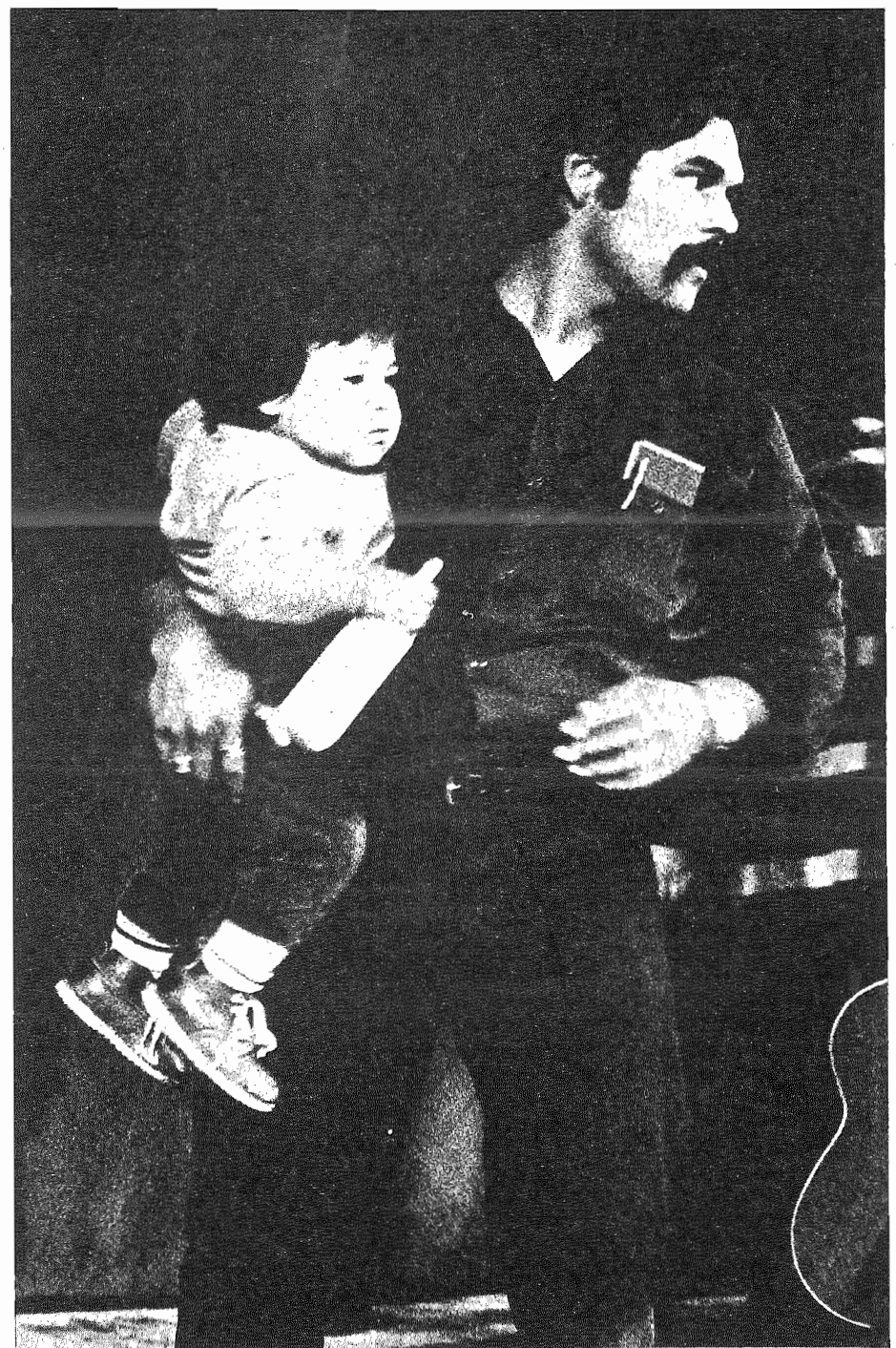
(1) «Gabacho»: Nombre con el que se designa a los americanos anglosajones; los «gringos», por parte de los mejicanos.



Luis Valdez, director del Teatro Campesino.



La imagen erótica de la mujer blanca es despedazada en escena.



Luis Valdez, con su hijo.

queremos quemar gente en la lucha, sino que la continúen. Tratamos de guardar los aspectos esenciales de nuestra cultura, que nos enseña a vivir, sin caer en el folclorismo inútil. Tenemos obras que tratan de las desigualdades en materia educativa, de la conquista de Méjico, de las humillaciones que recibe el chicano al pedir la asistencia pública, de la destrucción del individuo tanto por la droga del sistema de créditos como por la heroína, que causa un grave problema en nuestra comunidad; del problema familiar del joven enviado a la guerra, debido a la inconsciencia y la mala información que le impiden rebelarse contra esa injusticia; de los problemas de la vida cotidiana en los barrios.

UN CAMINO COLECTIVO

—¿Cómo montáis las obras?

—Casi todas han sido realizadas colectivamente, sin guiones, basándonos en improvisaciones, escribiendo luego los diálogos. Ahora mismo estamos trabajando en una obra de dos horas. Comenzó con discusiones entre nosotros, intentando desarrollar un análisis del movimiento chicano en el que planteáramos las necesidades y las soluciones, manejando conceptos políticos en términos sencillos. Utilizaremos la «carpa», forma típica del teatro popular

mejicano. La primera parte presenta los problemas del recién llegado, el «pelado». La segunda, del mejicano-americano. La tercera tratará del joven actuante, y la última, de la situación de la mujer, un problema agravado por el «machismo» mejicano. Después de las discusiones, yo escribí el guión y dirigí parte de la obra, mientras que las otras fueron dirigidas por otros compañeros. Buscamos el camino colectivo en nuestro arte, que es como el pueblo lo desarrolla, no a base de egoísmo. Al artista se le excusan muchos defectos, hasta la inmoralidad. El arte se debe compartir y no utilizarlo como un medio de adquirir dinero y poder. Regresamos a la concepción Tlotteca, que consideraba al arte como una necesidad humana y una responsabilidad social.

Después de haber visto los cuatro «actos» que el Teatro Campesino ofreció en el gran anfiteatro de la Sorbona, bajo los escandalizados ojos de las estatuas de Richelieu y Descartes, iniciadas con la alegre música de la Banda Calavera y continuadas con una mezcla de realismo, deformación, mimo, cantinfleñas, ideas serias y temas polémicos que unos excelentes actores se encargaban de hacer llegar a un público muy diferente del que iban inicialmente dirigidas, uno puede interrogarse sobre la eficacia del teatro didáctico con elementos de valor de la categoría de este grupo chicano. ■
Texto y fotos: DEMETRIO ENRIQUE.

Uso del «mimo» en sus espectáculos.



BUENAVENTURA EN ESPAÑA

TEATRO POLITICO Y COLECTIVO

DEMETRIO ENRIQUE

«**INTENTAMOS** elaborar un teatro 'nuestro', un teatro profundamente mestizo que, aunque no tenga la perfección estructural de las obras europeas o norteamericanas, registre la experiencia social-individual que estamos viviendo sin dejar de luchar por lograr la más alta calidad posible. Los resultados de estar trabajando con esta contradicción se están viendo en el hallazgo que vamos consiguiendo de unas formas de trabajo colectivo, que estamos lejos de saber manejar todavía, pero que ya se nos revelan como posibles y fecundas.» Quien dice esto es Enrique Buenaventura, una de las personalidades de mayor interés en el mundo del teatro latinoamericano, que acaba de realizar una visita a España para dar conferencias y celebrar varios cursos con grupos independientes de teatro.

La vinculación de Buenaventura al teatro es de varios órdenes. Por un lado es

autor (entre sus obras, casi todas piezas cortas fácilmente representables, se hallan: *La denuncia*, *La orgía*, *La maestra*, *Réquiem por el padre*, *Las Casas*, etc.); por otro es el director del grupo T.E.C. (Teatro Experimental de Cali); y últimamente trabaja en la formación de una federación de grupos de teatro latinoamericanos, que ya engloba un buen número de éstos. Su viaje a España significa el comienzo de una etapa de colaboración entre grupos de ambos lados del Atlántico, que puede resultar sumamente fructífera y sin duda influirá en el replanteamiento de las coordenadas del teatro independiente español.

Su situación como autor dramático es muy peculiar. Después de haber escrito algunas obras de forma y temática asentada en su realidad circundante, a medida que trabajaba los montajes con los miembros del T.E.C. fue alejándose de la postura estática

del «autor»-creador individual para incluirse dentro de una dinámica en la que el grupo se enfrenta al texto y lo utiliza como una herramienta de trabajo que potencia sus posibilidades, sin temor de producir unos montajes que difirieran del texto-propuesta original. A medida que desarrollaban estas experiencias fue surgiendo una forma de creación en la que el grupo y el autor intervenían al unísono, así como el montaje engendrabá su propio texto. La formulación teórica de esta labor de investigación constituye su «Método de Creación Colectiva», de valiosas sugerencias prácticas.

La base del método se halla en potenciar la complejidad y riqueza interna de un texto, entendido como un esquema de conflicto con un cierto orden, que se divide en «situaciones» que son analizadas por separado y trabajadas mediante improvisaciones. Evitando la destrucción del texto y la simple adquisición de elementos plásticos o formales de las improvisaciones, se llega a un montaje en el que afloran espectacularmente las tensiones internas y conflictos que en la mayoría de las ocasiones son imperceptibles en el texto, y se aleja de la concepción previa que tenía el grupo de la obra. Esta especie de «autonomía» que proporciona la creación colectiva, asimilando aportaciones diversas que se influyen mutuamente, lleva a montajes vivos y abiertos.

Como director del T.E.C. (formado en 1955, que después de una etapa oficial, subvencionada, pasó a ser independiente y exigir a sus miembros trabajar en otra profesión para cubrir los gastos, alcanzando luego un *status* profesional con local propio y la colaboración de los sindicatos obreros) su labor se ha encaminado hacia el teatro-documento, recreando hechos históricos que aclarasen en el público los condicionamientos del presente. Para arrebatar el «conocimiento» de la



(Foto Demetrio Enrique.)

historia» de las manos de la burguesía y sus intelectuales a sueldo, se propusieron la investigación colectiva acudiendo a los documentos de primera mano, dividiéndose en comisiones que profundizaran en distintos sectores, para estructurar luego el conjunto de datos y darle forma teatral. Un trabajo de tal índole requería la colaboración total de actores, escritores y director-coordinador, integrando arte y política a un nivel estético que sobrepasara la inmediatez panfletaria. Un claro exponente de este tipo de teatro lo constituye *La denuncia*, último montaje del T. E. C., estudio sobre la huelga de las bananeras de 1928 y la posterior masacre efectuada por el ejército, que constituyeron la primera aparición de la combatividad obrera en Colombia. Esta dramatización de la historia tiene bastantes puntos de contacto con la obra de Peter Welss, y una diferencia esencial, al proceder de una creación colectiva efectuada por los miembros del grupo más conscientes de los problemas de representación y de sus capacidades. No hay duda de la función que puede cumplir una aproximación a la historia con vistas a la transformación de la sociedad en el turbulento continente sudamericano, preocupación fundamental y razón de ser de los grupos de teatro independiente.

En este sentido, para que la influencia de los grupos teatrales tenga el máximo de eficacia se ha configurado la federación de grupos. Iniciada en Colombia, donde el teatro es la forma de expresión artística más viva, como demuestran sus 2.200 grupos en funcionamiento y la celebración anual del Festival de Manizales, el de mayor repercusión y politización del continente, se ha extendido luego a muchos de los países latinoamericanos, incluyendo a los grupos chicanos que trabajan en el sur de Estados Unidos. Proyectado para coordinar actividades, aportar investigaciones y analizar mutuamente sus realizaciones, puede convertirse en una fuerza cultural de notable importancia.

Para finalizar este comentario a la estancia de Buenaventura entre nosotros, constataré la mínima atención que se le ha conferido en los medios de difusión nacionales. Lo que no es extraño sabiendo la alergia que se tiene aquí hacia los fenómenos culturales comprometidos socialmente.

D. E.

E. Buenaventura: Teatro para el cambio social

Acaba de venir a España, invitado por los grupos independientes de teatro, Enrique Buenaventura, autor y hombre de teatro colombiano dedicado desde hace tiempo a la búsqueda de la forma de expresión más útil para contribuir al cambio social imprescindible.



(Foto: D. Enrique)

Enrique Buenaventura.

ble en el continente sudamericano. A lo largo de un apretado mes realizó sesiones de trabajo con los miembros de numerosos grupos y recorrió varias ciudades en plan de conferenciante. Quizá sea esta visita suya la más profunda conexión habida hasta el presente entre representantes de las formas de hacer teatro marginal de Latinoamérica y España, y por eso merece destacarse. Y desear el incremento de este tipo de experiencias.

Haré un breve recorrido de los grandes temas expuestos por Buenaventura a sus oyentes españoles. Proveniente de una antigua colonia a la que se ha impuesto una cultura en exceso alejada de sus formas de vida anteriores (con la servicial colaboración de los intelectuales locales, preocupados por la problemática de las clases oprimidas), señalaba la tarea de asimilar y utilizar las técnicas comunicativas que aportaba esa misma cultura como medio liberador. Este nuevo uso de los técnicas de la dominación cultural plantea a los artistas la obligación de ser

conscientes de la incidencia social y política de su trabajo, integrándose en su contexto social, en sus necesidades y proyectos. A veces se producirán situaciones que pidan una acción primordialmente política (que a nivel teatral se podrán expresar mediante sketches directos, casi-panfletarios, o «teatro coyuntural»), aunque normalmente el arte cuestione a la ideología y las razones de tipo estético sean esenciales a la hora de montar una obra, barriendo con su dinámica interna a las ideas preconcebidas y las simples formulaciones que imponen al arte el papel de ilustrador de discursos políticos.

En esta lucha del artista ocupa un lugar preeminente la elaboración de una forma de transmitir los conocimientos artísticos sistematizada, científica incluso, y no la de tipo artesanal y secreto que se cierra en el reducido entorno directo del artista que la consigue y que no contribuye a incrementar la calidad de las experiencias colectivas ni facilitar su extensión. Entre los hombres de teatro formuladores de una teoría de la práctica artística destacan sobre todo Stanilavski (aunque su lenguaje para iniciados sea difícil de descifrar) y su continuador Grotowski. Pero ha surgido una corriente del teatro contemporáneo que tiende a convertir los espectáculos en expresión directa de las vivencias de un grupo de actores, cayendo en una forma ritual y proselitista. A esta especie de *creacionismo individualista* se opone en otros grupos la *visión sociologista* que contempla la práctica artística como un mero reflejo de la sociedad. Y entre estos dos polos nos estamos debatiendo desde hace años, destacando al margen la voz de Brecht, lamentablemente aislada.

El teatro ha sido siempre una práctica colectiva hasta que la mecánica de división de tareas impuesta por el capitalismo lo desvirtuó. Entramos en la reivindicación del trabajo colectivo, tanto a nivel de texto como de montaje, y las experiencias de Buenaventura y su grupo, el TEC de Cali, formuladas en su «Método». Este es una herramienta

TEATRO

que está formulando el grupo, y su historia es la de las obras que han montado. Su esquema podría ser: un trabajo de mesa en el que se analiza un texto de partida, sacando la «fábula» o esencia de ella, las fuerzas sociales en pugna y las causas particulares por las que luchan; luego se emprenden improvisaciones críticas y creadoras en las que la tarea del actor viene determinada por los «estímulos» con los que se enfrenta a cada escena; más adelante se descubre el plano latente u oculto del texto, dividiéndolo en situaciones y acciones, y, finalmente, se efectúa el montaje con las aportaciones de las improvisaciones y la visión pormenorizada de la obra.

Con la creciente participación colectiva se fue engendrando una *nueva estructura del grupo*. El actor (al improvisar) actuaba —respecto al texto— como lo hacía el autor respecto al material social en el que la obra se inscribía. El director perdía autoridad, pero ganaba en creatividad, al encargarse no sólo de la coordinación, sino también de la visión de la totalidad de la obra. Se evitaba la oposición entre «creadores» y ejecutivos o «intérpretes» más o menos pasivos. *El texto y el grupo formaban una contradicción creadora*. Mediante esta fórmula de creación o modificación colectiva de textos se fue constatando la importancia de que hubiese dramaturgos dentro del grupo que elaborasen las aportaciones del conjunto, siguiendo así la tradición de los «arregladores de textos» de los que Shakespeare y Brecht fueron ejemplo. Y para obtener el máximo de riqueza y complejidad de cada texto, una vez elaborado, el grupo se «distanciaba» de él, tratándolo como algo extraño.

La última obra montada por el TEC, *La denuncia*, constituye un ejemplo valioso del resultado de la creación colectiva por un lado y, por otro, del enfoque de la historia con una nueva visión.

Esta obra entra en la línea de teatro «documental» o «testimonio» que Weiss y el «Téâtre du Soleil» han planteado en Europa.

Con el fin de mostrar unos hechos trascendentes bajo un enfoque que los acerque a la problemática del presente, el grupo se internó en el análisis de documentos históricos de primera mano sobre la famosa «masacre de las bananeras» sucedida en 1928 y que parece tan lejana en Colombia como la llegada de Colón (este hecho que inicia el conflicto entre proletariado y terratenientes fue reflejado en los *Cien años de soledad*).

Divididos en comisiones que se ocupaban de diversos aspectos del suceso, en su génesis y condicionantes, el material obtenido pasó a una «comisión de dramaturgia» que se encargó de darle forma teatral. A partir de ese momento se procedía de acuerdo con la técnica expuesta en el «Método de creación colectiva», y el resultado ha sido una de las obras de mayor fuerza e intención crítica que se hayan montado recientemente.

Para dar una imagen completa de Buenaventura y lo que significa en el contexto actual sudamericano, no puedo pasar por alto su empeño de formar una Confederación de grupos de teatro de todo el continente, destinada a transmitir experiencias, ayudar a la formación técnica y defenderse mutuamente contra la represión y la censura. En esta unión existe un lugar destinado a los grupos españoles, que les podría resultar enormemente beneficiosa. Está luego su labor dramática de la que apenas se ha estrenado nada, a no ser *La orgía*, que montó el grupo «Tiempo», de Madrid. Y la evolución de su grupo, el «Teatro Experimental de Cali», que a lo largo de más de diez años se ha ganado un prestigio internacional, y que de estar subvencionado pasó a la independencia y trata ahora de profesionalizarse y colaborar con los sindicatos.

Espero que estos comentarios hayan servido para introducir la actividad teórica y teatral de E. Buenaventura, quien ha pasado un mes junto con la gente de teatro española.

D. ENRIQUE

Grand Magic Circus

Una revolución teatral

Al hablar de las nuevas formas teatrales en el presente año 1974, uno de los nombres que inevitablemente saldrá a la conversación es el del «*Grand Magic Circus*», grupo francés que goza de tal éxito de público y crítica que se ha colocado a una altura de «mito teatral» en un lugar parecido al que no hace mucho ocupaban el «*Living Theater*» y Jerzy Grotowski. Mediante una inquietud viajera que les ha llevado por cuatro continentes, incluyendo en sus mochilas tanto premios festivaleros como escándalos colectivos (el que produjeron en las calles de Teherán, al querer llevar el Festival de Teatro que allí se celebraba al pueblo iraní, les valió la expulsión del país), han conseguido esa notoriedad que España es uno de los pocos países europeos en no compartir.

A pesar de esta falta de contacto directo, el montaje que ha hecho «*Tábano*» de una de sus obras, en el que aplica muchas de las técnicas del «*Magic Circus*», sirve para que los espectadores españoles se acerquen al fenómeno y lo juzguen por sí mismos, salvando las distancias entre lo que era el espectáculo original y la «versión» (obligada por

sus limitaciones técnicas tanto como por la Censura) del «*Tábano*»¹.

La historia y la evolución del «*G. M. C.*» se pueden identificar con la de Jérôme Savary, su fundador-director-alma-y-portavoz. Este había sido ayudante de Víctor García en varios montajes, hasta que en 1966 inicia sus experimentaciones, en una línea de tipo «pánico» y circense, que poco a poco se va alejando del movimiento Pánico de Arrabal para centrarse en el circo, adaptando definitivamente el nombre «*Gran Circo Mágico*» en 1968, poco después del mayo francés. En el 73 fundan una productora de cine para financiarse sus proyectos cinematográficos. Son totalmente independientes en el aspecto financiero tanto como el ideológico, viviendo las veintitantas personas de la «troupe» de los ingresos en taquilla.

Sus principales montajes han sido los siguientes:

1970: *Zartan, el hermano malquerido de Tarzán*, desmitificación del colonizador blanco «inteligente y poderoso», y de la superioridad de la civilización occidental sobre la de los pueblos «salvajes». El racismo queda tan malparado que sólo se salva gracias a la ayuda del «7.º de Caballería», tan providencial como en las películas de Hollywood.

1972: *Los últimos días de soledad de Robin-*

1. Ver crítica en RESEÑA, núm. 76.

TEATRO

son *Crusoe*, autobiografía de un Robinson cínico y arrivista, tal como la cuenta el fiel Viernes, quien le ha suplantado.

1973: *Cenicienta o la lucha de clases*, la inútil espera del hada madrina que ayude a subir de categoría social, mientras todo el público baila en la fiesta del palacio real.

1974: *De Moisés a Mao, 5000 años de la historia de la humanidad* en la que la estupidez se impone una y otra vez como motor histórico, llegando así al punto en el que estamos.

Las características que distinguen al «G. M. C.» se hallan a diferentes niveles. No les gusta representar en salas «a la italiana», buscando los espacios abiertos (parques, gimnasios, iglesias) y las vías públicas. Siempre que desfilan por las calles con sus instrumentos musicales y sus animales tristes, les sigue una masa de niños, encantados de entrar en el juego (en una ocasión en Burdeos se juntaron más de 2.000 niños) y que disfrutan de los números que les montan.

Referente al texto, no se someten a ninguno. Sus obras son modificaciones de cuentos infantiles y de la Historia, pasados por el colador de su burla, pertenecientes al patrimonio cultural de sus espectadores. Savary elige ciertas ideas que se discuten entre todos, aportándose los elementos del montaje, que será dirigido por el mismo Savary. Las escenas se preparan sin basarlas en ningún texto concreto, sino en una línea argumental que permite las improvisaciones y los añadidos de acuerdo con la situación.

Esto repercute en que no haya ninguna representación idéntica a las anteriores. La estructura en «sketchs» independientes favorece tal forma de trabajo, y permite la frescura, informalidad y espontaneidad de las actuaciones, en las que los actores tienen que divertirse como condición previa para comunicarse con el público. Unos y otros han de «encontrarse a gusto».

En cuanto a los actores, poseen diversas

capacidades técnicas, sabiendo prácticamente «hacer de todo». Cantan, bailan, tocan un par de instrumentos, son acróbatas, se maquillan profusamente, hacen strip-tease, imitan a la compañía de Mack Sennet de aquella gloriosa época del cine mudo americano, y no se privan de ejecutar espectaculares números con pólvora, fulminantes y cohetes.

La pirotecnia es una de sus locuras. Y la gran atracción es el «escupe-fuegos», un chico de los que piden dinero a los paseantes por Montparnasse con el truco del fuego, que se integró al «G. M. C.» aportando su peligroso arte.

Y, como actitud vital, una total falta de respeto hacia los «valores oficiales», que, junto con su visión humorística y su amor a la música, el ruido, el color y lo macabro, consiguen crear una corriente de complicidad con el público que explica su éxito en todos los sectores sociales. Por otro lado, un cierto divismo semi-dictatorial de Savary, y el escapismo ante la problemática real que les rodea, son factores que empañan la aureola mítica del grupo, y que se deben tener en cuenta.

Finalmente, voy a reproducir algunas declaraciones de Savary que ilustran claramente la relación entre el «G. M. C.», la vida y la política.

—«Para nosotros, a la inversa del «Living» o de otros grupos en los que el contacto con el público se basa en la agresión o en el mensaje a transmitir, se trata de suprimir verdaderamente la barrera entre el espectador y el actor, que no se halla ni en el texto, ni en la arquitectura escénica ni en el lenguaje, sino en la relación humana.»²

—«El teatro es el último vestigio cultural donde existe una relación humana, una posibilidad de encuentro.»³

—«No hacemos participar al público. No tratamos de crear particularmente la fiesta, sino de hacer entender al público que tiene necesidad de la fiesta.»³

—«Zartan o Robinsón son cuentos de ha-

2. «L'Art Vivant», núm. 26.

3. «Primer Acto», núm. 159-160.



das que no tienen nada de político, pero hay una acción política en el «G. M. C.» porque impulsamos a la gente a tomar consciencia de la necesidad que tienen de expresarse.»²

—«El público sale de ver al «G. M. C.» habiéndose liberado de algunos complejos, con ganas de hacer cosas... lo importante no es hacer teatro político, sino hacer políticamente el teatro.»³

—«Somos la expresión embrionaria de una necesidad; a los estudiantes revolucionarios que gritan «El 'Magic Circus' a la calle» yo les respondo: «no es el 'M. C.' quien debe

ir a la calle, sino la calle la que debe hacer su 'M. C.', haced las cosas vosotros mismos. Y lo han comprendido.»²

—«Queremos demostrar que el juego en la sociedad, que es para nosotros sinónimo de libertad, es prácticamente imposible, porque todo en la sociedad capitalista de hoy (también en la mayoría de las sociedades socialistas) está hecho para reprimir la libertad del juego, y orientar al hombre hacia un 'ocio dirigido'.»⁴

DEMETRIO ENRIQUE

4. De un programa del «G. M. C.».

“teatro negro” de bratislava

Esta es una compañía checa que ha venido a realizar una gira por diversas ciudades españolas, incluyéndose un par de semanas en Madrid. Su actuación nos da pie para una serie de consideraciones de índole más general.

La primero es la escasa o nula información que se proporciona al público sobre muchos de los espectáculos en cartelera. Al no estar especializados la mayoría de los locales en un género o línea determinada, pasando con una total alegría del vedevil a la obra histórica o al drama psicológico, esto repercute en el despiste de todo aquel que no esté muy enterado. Un caso como el que comento es muy característico. La publicidad en los periódicos destaca el «éxito obtenido en París» por la compañía, cuyo «negro» en el calificativo no se sabe si se deberá o no a estar formada por gente de color, y para colmo de confusiones actúa en el «Monumental», amplio local que últimamente ha albergado a los «Tábanos», Leonard Cohen, el Festival de Jazz y Antonio Gades. Ante la duda de lo que se encontrarán en caso de ir, seguro que mucha gente no se ha decidido.

La compañía resulta que pertenece al Teatro Estatal de Marionetas de Bratislava, siendo el «teatro negro» un género en el

que parte de los actores se hallan vestidos íntegramente de negro, con el fondo y las paredes también así, lo que permite manejar objetos reflectantes sin que el espectador los vea a ellos. Su nivel técnico es excelente, mezclándose un actor «vivo» con marionetas hechas con materiales diversos, como cuerdas, telas, gomas, etc. Una buena sincronización de movimiento y banda sonora. En cuanto a su temática era excesivamente simplona, basándola en los juegos que un viejo payaso le inventa a un bebé del que se hace amigo. Un espectáculo dirigido a

los niños, a quienes conseguía divertir. El título de la obra era *Momento musical*.

Ahora entramos en el mundo de los espectáculos infantiles, que tan poco extendido se halla en España, donde las pocas obras en cartel son de escasa calidad y más bien dirigidas a tontos que a niños.

Tampoco es de extrañar que si hay poco donde elegir para los adultos, en el caso de los niños sea casi preferible que se queden en casa viendo la inefable televisión.

Aquí entraría una última consideración. El «Teatro Negro» de Bratislava engloba

Momento musical.

Foto Demetrio.



44 empleados, entre los que hay 17 miembros del equipo de escena, contando numerosos graduados de los Departamentos de Marionetas de la Academia de Música y Arte Dramático de Praga y de la de Bratislava. Hacen falta subvenciones abundantes y buenos centros didácticos para conseguir resultados a un alto nivel, en un terreno de diversión pública que entra de lleno en lo cultural. Mimos, marionetas, títeres, son especialidades difíciles de aprender y que exigen ser subvencionadas para dedicarse a actuaciones gratuitas, y no sólo en las grandes ciudades. Sin una infraestructura firme es absurdo esperar espectáculos sobresalientes. Convendría no perder de vista esta verdad, evidente y, sin embargo, no concretizada aún en nuestro país.

DEMETRIO ENRIQUE

Revelación en la revolución

Más vale libro en mano que compañía representando en París: se ha editado, en España, un tomo fundamental para seguir la marcha del teatro contemporáneo: 1789-1793, *La ciudad revolucionaria es de este mundo* —“Cuadernos para el diálogo”—. Se trata del texto de las dos obras con las que el Théâtre du Soleil se ha convertido en el grupo-revelación, o mito, del momento.

El Théâtre du Soleil es una compañía de treinta y tantos miembros, que funciona en régimen de cooperativa obrera. Desde su fundación, en 1964, ha montado una obra por año, adquiriendo un enorme prestigio y muchas deudas debido a la lenta preparación de los espectáculos. Al serle concedido un edificio en París (la Cartoucherie) para su uso exclusivo y continuo, y una subvención estatal, han podido dedicarse últimamente a experimentar y trabajar sin agobios, basándose en la creación colectiva de los textos.

Después de una exhaustiva investigación histórica sobre la Revolución Francesa, en la que iban realizando



REVOLUCION FRANCESA Y SALTIMBANQUI.
(Foto: Demetrio Enrique.)

su propio aprendizaje político, montaron dos espectáculos formados por una sucesión de pequeñas escenas, compenetrados entre sí aunque elaborados de distinta manera. En “1789” una “troupe” de saltimbanquis cuenta en la feria cómo se han producido poco antes los sucesos que conmocionaron al país. “¡Señoras y caballeros, atención! Vamos a representarnos la huida del rey y la reina a

Varenes. ¡Música!” Y a partir de ahí van reconstruyendo hechos y personajes, mediante disfraces, mímica, marionetas y bailes. Mostrando cómo la burguesía utilizó el descontento popular para su propio beneficio.

El tono de “1793” es menos brillante, pero tiene más fuerza. Se trata de introducir al espectador en una asamblea de barrio parisiense, donde son los propios “sans-culottes” que han hecho la Revolución quienes reflejan los acontecimientos, discuten y deciden. ◆

EL "TEATRO DEL SOL"

Este verano ya hemos hablado desde nuestras páginas del grupo francés «Théâtre du Soleil»¹ con ocasión de la proyección en Madrid de una película que registra la representación de su obra «1789». El grupo ha vuelto a ponerse de actualidad al haber estrenado en París una nueva obra («L'Age d'or») el pasado marzo, tras casi dos años de inactividad, durante los que se dedicaron a prepararla, y la publicación reciente de un libro, «1789-1793, la ciudad revolucionaria es de este mundo»², en el que se incluye amplia documentación sobre sus técnicas de trabajo, además de los textos íntegros de ambas obras.

El valor de las investigaciones y realizaciones del «Théâtre du Soleil» lo coloca a la vanguardia del teatro mundial del momento. Y ya que el espectador español no podrá verlo (a menos que se desplace a la «Cartoucherie de Vincennes» en donde trabaja) este libro viene a informar de primera mano.

El grupo está compuesto por una treintena de personas que se reparten todos los trabajos de producción y mantenimiento de los espectadores. «Era totalmente necesario formarse en equipo, decididos a trabajar juntos durante un período bastante largo y dispuestos a plegarse a una disciplina común.» Así se constituyeron en cooperativa, que repartía los ingresos entre todos, al mismo tiempo que se imponía un fuerte ritmo de entrenamiento. «Los actores seguían cursos de acrobacia, aprendían a colocar su voz, a cantar y, sobre todo, a improvisar.» Profesionalizados totalmente a partir de 1967 deciden crear colectivamente sus propias obras para que respondan a las ideas y preocupaciones inmediatas de los miembros del grupo. «El trabajo era de dos tipos: por una parte, una aproximación, bien personal, bien colectiva, al período histórico elegido: lecturas, cursos de historia, proyecciones en la cinemateca, búsquedas en bibliotecas, trabajo sobre documentos iconográficos; por otra parte, durante las horas de ensayo, improvisaciones de los actores sobre los temas retenidos: nos repartíamos en grupos intercambiables de cuatro o cinco. Al final de cada sesión del trabajo hemos presentado de diez a treinta improvisaciones, algunas de las cuales eran abandonadas inmediatamente; las demás constituían poco a poco la materia del espectáculo, aunque conservábamos la posibilidad de replantearnoslas hasta el último momento. De este modo, dado que cada individuo intervenía en la construcción del espectáculo, la elaboración final le pertenecía, se convertía para él en el objetivo primordial.»

El papel que juega el director del grupo, Ariane Mnouchkine, es flexible y a un nivel autoritario. «El director impone poco, pero sugiere continuamente. Los actores y el director escénico discuten mucho entre ellos.» Una participación similar en la elaboración de los espectáculos se produce por parte de los escenógrafos, luminotécnicos, sastres y músicos. Todos intercambian sus ideas y colaboran en la realización material de los proyectos.

Respecto a los dos textos que vienen en el libro son los que han proporcionado al grupo gran parte de su categoría. El rigor con el que los han elaborado (incluyendo frases pronunciadas por los auténticos personajes) y la calidad técnica de los actores se han unido en la producción de dos espectáculos imaginativos, didácticos y festivos.

«1789» ofrece las causas y el desarrollo de la primera etapa de la Revolución Francesa a través de los relatos de una «troupe» de saltimbanquis: «Intentamos mostrar la Revolución representada todo el tiempo al nivel del pueblo, pero con una distancia crítica. Saltimbanquis, feriantes, pregoneros o agitadores muestran lo que sienten, lo que conocen, lo que les llega de los acontecimientos «históricos», de los personajes principales.» La rebelión popular termina con el dominio de la burguesía que decreta «el final de la revolución».

La continuación se ofrece en «1793», que narra los acontecimientos desde que se destituye al rey en 1792 hasta que se inicia la etapa del terror en 1793. En el intermedio, la utopía parece al alcance de la mano. «Aquí no somos actores que representan el papel de saltimbanquis que narran la Revolución, sino actores que representan el papel de miembros de una sección de un barrio parisino, de sansculottes que están haciendo la Revolución y se la narran unos y otros.» Aquí cada actor cuenta la historia de un único miembro de la sección, aunque intervenga en las narraciones que hacen los otros como acompañante. El tono es distinto al de 1789, pero el resultado es tanto o más eficaz.

Por último, mencionar la idea sobre el local escénico del grupo «1789» estaba pensado para ser representado en gimnasios. «1793» necesitaba sólo tres mesas que se podían instalar en cualquier fábrica. Los teatros convencionales no les interesan.

Obras representadas por el «Théâtre du Soleil»:

1964 (fundación): «Los pequeños burgueses», de Gorki, adaptación de Adamov.

1965: «Capitán Fracasse», de Ph. Leotard.

1966: «La cocina», de A. Wesker.

1967: «El sueño de una noche de verano», de Shakespeare.

1969: «Los clows», creación colectiva.

1970: «1789», igual.

1972: «1793», igual.

1975: «L'Age d'or», igual.

DEMETRIO ENRIQUE

1. Ver RESEÑA núm. 78 de septiembre-octubre 1974.

2. Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, «Libros de Teatro», núm. 44.

tendencias del teatro en portugal

El teatro en Portugal está comenzando a cumplir una misión de divulgación político-cultural que lo sitúa entre las armas culturales de mayor eficacia. Cuando uno se aleja de la realidad española, con la concentración del teatro comercial en Madrid y Barcelona, las trabas al teatro crítico y los desorbitados éxitos de los vodeviles alienantes, y se encuentra con los proyectos y las esperanzas que en el vecino país rodean a la actividad teatral, le parece hallarse a una distancia mental y vital con rasgos de infinitud.

La diferencia entre lo que antes del «25 de Abril» se podía hacer allí y lo que ahora es factible se muestra palpablemente en la situación del grupo independiente «A Comuna», que elegiré como ejemplo por ser conocido del público español, al haber participado en el Festival del Alfil el pasado octubre en Madrid, y ser comentada su actuación en nuestras páginas.

«A Comuna» soportó diversos problemas administrativos y económicos desde su fundación en 1972, pudiendo apenas subsistir los miembros del grupo con su trabajo. Aunque la calidad de sus montajes era excelente, los circuitos de explotación teatral no le permitían desenvolverse a su gusto. El hábil tratamiento con el que construyeron La Cena logró que los censores no la prohibieran. Esta obra estaba en programación en una cervecería medio destruida que les habían prestado cuando surgió el levantamiento del 25 de abril. Al desaparecer la censura con el régimen fascista, el grupo amplió ciertos pasajes de La Cena para incluir los nuevos hechos, a la vez que intensificó la carga crítica que en ella existía.

Al lanzar el Movimiento de las Fuerzas Armadas su programa de «Dinamización cultural» (contribuir al esclarecimiento político y la participación cultural de todos los habitantes del país, incluyendo aquellos que residiesen en zonas apartadas y pobres) se pidió la colaboración de la gente interesada en un teatro formativo, de raíces populares y que impulsase el proceso revolucionario. Fueron numerosos los grupos que respondieron a la llamada, entre los que estaban casi todos los del teatro independiente. El Ejército puso a su disposición el material y los vehículos necesarios para su transporte, a la vez que el Ministerio de Educación les otorgaba subvenciones para sus gastos.

A cada grupo se le señaló una zona geográfica para que trabajase en ella. Convocados los habitantes del lugar a reunirse en el local o plaza más amplio, sin tener que pagar la entrada, se les presenta la obra de teatro o de marionetas, la película o el concierto, que los artistas llevan. Al terminar la representación, sube al escenario un oficial del M. F. A. para dirigir el coloquio. De las opiniones sobre lo que han visto se

pasa a otras cuestiones más generales. Cuando hay grupos locales dedicados a alguna actividad artística se realizan ejercicios conjuntos.

Volviendo al «A Comuna», durante varios meses recorrieron la zona de «Tras-os-Montes» (en un equipo en el que también participó «La Cuadra» con su Quejío) con su Cena y con otro espectáculo hecho adrede para la campaña de «Dinamización». Se trata de una creación colectiva que cuenta la evolución de la explotación capitalista y la lucha de clases a lo largo de la historia portuguesa. El lenguaje es muy directo y escueto, acentuando el nivel político con una finalidad claramente didáctica. Los burgueses y sus aliados (Policía, Iglesia, Fascistas) de una parte, el pueblo oprimido de la otra. La obra se llama Erase una vez y tiene la estructura de una fábula moralizadora.

Para criticar esta obra habría que referirse al atraso de la mayoría del pueblo portugués (el analfabetismo alcanza una tasa del 50 por 100); de las aldeas en donde nunca han visto teatro ni cine, y que todavía no poseen televisor; de las urgencias de una situación en la que las fuerzas reaccionarias comienzan a agruparse para dar la batalla, aprovechándose de los miedos y supersticiones populares; de la primacía que lo político posee en todos los órdenes de la vida portuguesa del momento. Toda estética que no ayude al avance social, en estas circunstancias, no tiene demasiada razón de ser. El peligro de panfletismo burdo y de paternalismo auto-suficiente ronda cerca con su dirigismo esterilizante.

Los miembros de «A Comuna» ocupan un caserón abandonado situado al norte de

Lisboa. Allí, piensan desarrollar actividades de creación con niños, laboratorio teatral, seminarios, reunir a los jóvenes del barrio...

Cuentan con un salón para las representaciones y otro para los ensayos. Y sitio para guardar el material y dormir cuando haga falta. El propietario es la Cámara de Comercio de Lisboa, que por ahora les ha aprobado su proyecto. Allí han celebrado el 1 de mayo pasado su Fiesta de Aniversario (3 años cumplidos) invitando al público a un «happening» de confraternización. Y pronto saldrán invitados a una gira por Sudamérica, para actuar en varios Festivales.

Creo que este ejemplo de «A Comuna» es bastante ilustrativo. Portugal tiende a la descentralización de las actividades culturales; la subvención a los grupos que tienen algo que decir; la creación de una red de organismos culturales que abarque todo el país, promocionando la participación de los propios habitantes de los pueblos. Y todo ello como prolongación de la primera medida de transformación: supresión absoluta de la censura.

Actualmente está en período de discusión pública un proyecto de «Ley del Teatro» que ha de regular todo este sector. Calificado como «servicio público», el teatro se considera que ha de estar en la vanguardia de la mentalidad colectiva. Es posible que se adopte la nacionalización del teatro, pedida por muchos sectores de la profesión.

No veo necesario deducir conclusiones ni, por patentes, reproducir nostalgias.

DEMETRIO ENRIQUE

Foto Demetrio.

«A Comuna» en «Erase una vez».



TEATRO

De Hart, la voz

En 1970 y 1971 Roy Hart participó en los Festivales de Teatro de San Sebastián y de Madrid; en 1973 soltó sus pedagógicos gritos en el Instituto del Teatro de Barcelona; ahora, cuando viajaba en coche rumbo a España, junto con su mujer y una actriz de su grupo, pasó a engrosar la ancha nómina de los muertos en carretera.

Investigador de los sonidos humanos, músico, actor, psicólogo, Roy Hart ocupaba, desde 1968, una posición destacada en el teatro de vanguardia.

La labor desarrollada por el Roy Hart Theatre ("grupo de actores-cantantes no profesionales dedicados al estudio y liberación de la voz", como ellos mismos se definen) es muy sugerente y ha sido centro de amplias polémicas. ¿Formalismo o hallazgos revolucionarios, misticismo o liberación interna, arte decadente o psicoanálisis aplicado al arte?

Para Roy Hart, la voz no era sólo un producto físico de la laringe, sino la expresión de todo un sistema corporal. La educación recibida en esta sociedad, que impide actuar libre y espontáneamente, también ha separado la realidad del cerebro de la de la garganta. Como organismo vivo (igual que en tanto individuo social) se sufre una división que puede convertir en opuestas a dos partes de un mismo ser, como lo demuestra la esquizofrenia.

Un ser reprimido por su sociedad reconstituye en sí mismo la represión, sometiendo sus instintos a la tiranía del control cerebral y su órgano ejecutor, la garganta. Así surgen la palabra y el lenguaje domesticados, anti-naturales; los músculos agarrotados por la angustia y el miedo; el desaprovechamiento de las posibilidades de los sentidos y órganos.

Con sus ejercicios prácticos, libe-

rando las posibilidades expresivas de la voz y recorriendo todos sus tonos, Roy Hart se aproximaba a la "voz objetiva", el sonido libre, la fuerza orgánica. Esta voz sería el punto de unión entre la cabeza y el cuerpo, entre el sufrimiento y el sueño.

Para efectuar sus investigaciones eligió el teatro; aglutinó un grupo de gente que vivía en forma comunitaria. Después de pasar varios años en Londres, el grupo ahorro dinero para alquilar, por un par de años, un castillo cerca de Avignon, en donde reside ahora. Allí simultanean los trabajos de reparación del edificio con los en-

sayos teatrales; las clases de canto con las giras de exhibición. Y casi todas las tardes celebran sus "reuniones" de convivencia, en las que Roy Hart representaba el papel de *guru* paternal.

Simple herramienta técnica para actores, método psicoterapéutico o vía de acceso a las motivaciones y comportamientos colectivos, la aportación de Roy Hart queda ahí. Y el recuerdo imborrable de las actuaciones de su grupo, que removían las sensaciones del espectador debido a la verdad y tensión interna que despedía el escenario. ♦



GRUPO HART: LA VOZ DE SU AMO.

La dinamizaçao portuguesa

La cultura portuguesa está también en proceso de cambio. Las "campañas de dinamización cultural" se extienden por todo el país, movilizándose a un gran número de artistas y soldados que tratan de educar y distraer. Esta ha sido una de las acciones de largo alcance más espectaculares producidas por la nueva Administración.

El principio de las "campañas" consiste en llevar teatro, música, canción, cine y montajes audiovisuales a los pueblos y barrios que se habían quedado marginados de los circuitos de difusión cultural. Se utiliza cualquier tipo de local amplio o, en el caso de que no los haya, se actúa en la plaza mayor. La entrada es gratuita.

El mecanismo suele ser el mismo para las distintas actuaciones. Demétrio Enrique, de CAMBIO16, asistió a una representación del grupo de teatro A Comuna (que visitó Madrid el pasado mes de octubre).

Un camión del Ejército, conducido por soldados, transporta el material y ayuda a montarlo en el local. Al llegar el público (compuesto mayoritariamente por niños, amas de casa y obreros), los actores caldean el ambiente con canciones sudamericanas y portuguesas.

Representación y discusión

El texto, llamado "Erase una vez", es una fábula política que cuenta el origen y desarrollo de la explotación capitalista, introduciendo elementos específicos de la historia portuguesa. Fue creado colectivamente por los miembros del grupo pensando en el

público (desconectado con la cultura y la política durante años), al que se iban a dirigir en sus giras. Muy directo y redundante, a veces se expresaba mediante discursos poco teatrales. La atención y el silencio del público era absoluta. Al terminar, los actores se quitaron el maquillaje sobre el mismo escenario y comenzaron un coloquio. Después de pedir opiniones sobre lo que acaban de ver, se pasó a discutir el significado de algunos símbolos o escenas, y los modelos en los que se basaban los esquemáticos personajes.

Las referencias políticas generales (el imperialismo, el falso patriotismo que alimentaba la guerra colonial, la desigualdad) y las inmediatas (los políticos, los militares contrarrevolucionarios) eran compartidas y aceptadas. Las referencias religiosas encontraban una reticencia a la discusión pública. A veces se partía de una escena concreta para hablar de una



O POVO REUNIDO...



... BUEN NACIONALIZADOR SERA

huelga o una lucha popular local en la que algunos de los presentes habían participado.

Estas connotaciones o sugerencias eran favorecidas por el actor que moderaba el debate. Muy pocos se salieron del local antes de que terminase el acto.

Aunque en esta ocasión hayan sido los propios artistas los que discutieron la obra, normalmente hay un miembro del MFA (Movimiento de las Fuerzas Armadas) que lleva el coloquio, dirigiéndolo hacia explicaciones políticas sobre problemas de interés colectivo. Pero no suelen ser politizados todos los espectáculos. Hay conciertos, mimo, marionetas y películas que se llevan por su capacidad de entretener y no de convencer. Incluso no se exige militancia política a los artistas que participan en las "campañas".

Nueva ley

Otro aspecto de esta renovación es el de la Ley de Teatro. A fines de abril se publicó el proyecto de esta ley, para que se sometiese a discusión pública hasta el 15 de mayo y pasar luego a redacción definitiva. Se parte de que "el teatro tiene que ser expresión de la realidad socioeconómica de un pueblo y agente de su transformación. Como tal, es un servicio público, que implica la desaparición de todas las formas de censura, de monopolio, de dirigismo estético o de ideología antidemocrática".

Entre las propuestas contenidas en el proyecto se hallan "la descentralización que lo lleve a espacios geográficos, económicos y sociales a los que no accedía"; otras: "crear un Instituto Portugués de Teatro, cuyo órgano directivo (el Consejo del Teatro) trace, de acuerdo con las posibilidades financieras, las líneas generales de toda la actividad teatral"; "formar compañías nacionales y municipales, centros dramáticos, grupos infantiles y juveniles" y "apoyar a las compañías profesionales privadas que se consideren de utilidad pública".

Durante las discusiones, un sector de profesionales del teatro ha pedido la nacionalización de las salas de teatro, como medida complementaria a la ley, lo que significaría nacionalizar todas las actividades teatrales. Otro sector apoya la "socialización" pero a la "nacionalización", porque dice que sería un límite a la libertad de expresión. Es el problema del "dirigismo estatal" el que se ha planteado y la discusión sigue abierta. ♦

De noche y Lisboa

A los siete años fue la vencida. Al estrenar ahora en Lisboa *La noche de los asesinos* (invitada por el teatro Alfíl, de Madrid, pero vetada por la Administración), Angel Facio se ha desquitado de aquella zancadilla que le pusieron mientras era miembro y director escénico de Los Goliardos, en 1968, cuando diversas dificultades administrativas impidieron al grupo exhibir la obra en España. Largos meses de ensayos no pudieron dar de sí más que una representación en el Festival de Parma del mismo año.

Esta vez las circunstancias han sido muy distintas. Tres alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Lisboa, al terminar sus estudios decidieron formar un grupo (*Os Cómicos*) y solicitar una subvención estatal, que les fue concedida. Con un magnífico local y abundantes medios materiales a su disposición, aunque no excesiva técnica interpretativa, llamaron a Facio para que les dirigiera.

La noche de los asesinos, del cubano José Triana, tras recibir el premio de teatro *Casa de las Américas* y ser representada en numerosos países en 1966, se convirtió en paradigma del nuevo teatro cubano.

La acción transcurre íntegramente en el desván de la casa de una familia pequeño-burguesa. Los tres hijos (dos mujeres y un hombre) se reúnen para liberar el odio y la agresividad contenidas contra sus padres mediante un ficticio ceremonial, en el que se intercambian los papeles de todos los miembros de la familia y amistades, hasta desnudar la falsedad de sus relaciones y llegar hasta su podredumbre interior. El momento cumbre, ansiado y temido, será la matanza de los padres, una y mil veces postergada tras la decisión de realizarla.

Con situaciones reiterativas, carga-

zan a los padres y sobre los cuales clavarán agujas) entre el abigarrado decorado, contribuye a la irrealidad de las acciones.

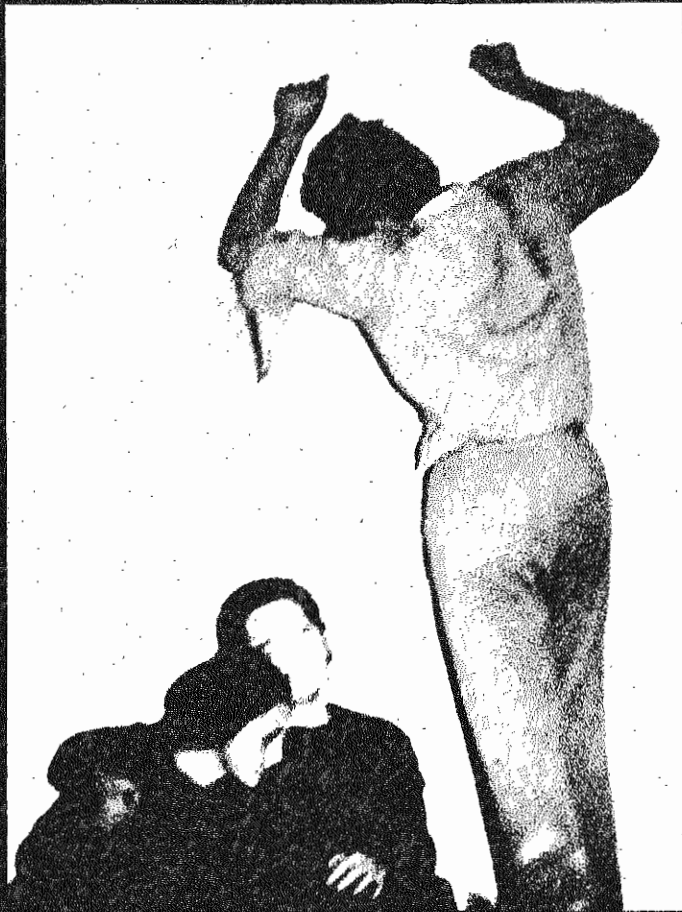
Viejo conocido de los portugueses, por su versión de *La casa de Bernarda Alba*, con un grupo de Oporto (montaje que tampoco se pudo presentar en España, aunque en esta ocasión la prohibición viniese de los herederos del autor), Facio explica a CAMBIO16 que el posible interés que puede tener la obra de Triana en el Portugal actual está en su "crítica feroz a la institución familiar". ♦



¡QUE NOCHE FAMILIAR!

TEATRO LEBRRIJANO

GRAN TRIUNFO DE UN MODESTO GRUPO DE ESTUDIANTES Y CAMPESINOS



Un teatro
en el que, el actor
es pueblo
y todo el pueblo
puede ser actor.

D

ENTRO del marco del II Festival Internacional de Teatro de Madrid ha surgido un fenómeno que se puede considerar increíble.

Acudiendo compañías profesionales de prestigio que presentan montajes esmerados, grandes actores y técnicos experimentados, sin embargo, el grupo que más expectación ha levantado, y el que ha conseguido el éxito de público más aplastante, ha sido un modesto grupo aficionado español, de un pueblo sevillano enclavado junto a la desembocadura del Guadalquivir: Lebrija. No se debe hablar de falso «nacionalismo» en alabar a un grupo español, sino de la merecida constatación por parte de las autoridades teatrales de la labor del Teatro Lebrijano, reconocida a nivel internacional desde bastante tiempo, a raíz de su proclamación como uno de los mejores grupos asistentes al último Festival Mundial de Teatro de Nancy (Francia) y las invitaciones de muchos países que han querido verlos por sí mismos. El triunfo en España ha llegado después del triunfo mundial.

¿Cómo ha sido posible que de un pueblo de menos de 20.000 habitantes, sin ninguna tradición teatral, surgiera un grupo de tanta calidad como el Teatro Lebrijano?

Algunos de los miembros del grupo nos cuentan su historia.

La única importancia histórica de Lebrija fue la de ser uno de los centros de agitación campesina andaluza a fines del siglo pasado. La vida allí siempre ha sido y es muy dura. Más del 80 por ciento de la tierra pertenece a cinco grandes y veinte medianos propietarios. El 20 por 100 restante está repartida entre 900 familias. La mayor parte de los habitantes (3.000 familias) son

peones agrícolas. En enero de 1971 había casi mil quinientas personas en paro forzoso. Dos fábricas, una de mármoles y la otra de insecticidas, que pagan el salario mínimo. Varios talleres.

Consecuencias inevitables de tal situación son la emigración (unas 1.500 personas, en su mayoría jóvenes), la escasa cultura (casi un 20 por 100 de analfabetos, los niños tienen que trabajar para sus familias desde muy pronto) y la desilusión.

Describir Lebrija es como describir cualquier pueblo andaluz.

Los condicionantes socioeconómicos son idénticos, las consecuencias son igualmente desgarradoras. Decir Lebrija es decir uno cualquiera entre miles de pueblos.

Lo que no sucede en esos miles de pueblos, sucedió en Lebrija.

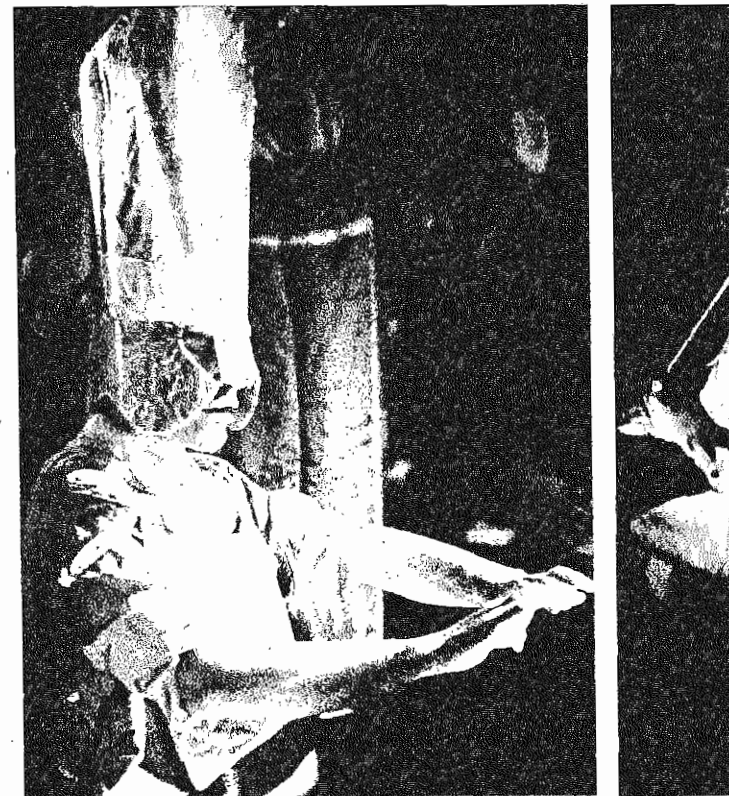
En 1966 se reúnen varios jóvenes, estudiantes y trabajadores, la mayoría de los cuales nunca había asistido a una representación teatral, y deciden fundar un grupo de teatro aficionado por su propia cuenta, abonando una pequeña cantidad mensual para ayudar a cubrir los gastos y reclamando la ayuda desinteresada de los vecinos. Pero, ¿no sería un lujo hacer teatro en un pueblo que no lo conocía? ¿Qué tipo de teatro convenía hacer?

La naturaleza del público lo aclararía. Era un público en su inmensa mayoría compuesto por obreros agrícolas. Dos criterios se impusieron a la hora de seleccionar las obras:

- 1) Que fuesen entendidas por todos los asistentes.
- 2) Que tuviesen que ver con los problemas del público.



Chicos y chicas del pueblo nos muestran cómo son... y cuáles son sus problemas.



El Teatro Lebrijano es un grito de protesta.

«Oratorio» es una ceremonia bañada por el sufrimiento... y en la que el pueblo es oprimido por dioses y guerreros.

TEATRO LEBRIJANO

Sobre el segundo punto nos hablan de una obra representada en el pueblo, «Los sedientos», en una época de escasez de agua, y que fue uno de los factores que presionaron para que las autoridades remediasen el problema.

El grupo busca estar fijado en la realidad que les rodea, tratan de comprenderla entre ellos mismos y luego hallar el modo de ofrecer su interpretación al público, que también padece en la misma realidad. Tratan de expresar colectivamente problemas que afectan a la colectividad, y en este sentido se podría hablar de teatro político a semejanza de las tendencias más avanzadas del teatro independiente actual, aunque sería falso entenderlo como un medio de acción política; ése no es el cometido del teatro. La actividad puramente política ofrece otros cauces de actuación.

En su corta vida el grupo ha realizado 14 montajes y ha recorrido toda su provincia, representando en las calles y plazas de los pueblos, desde una plataforma, sin ningún accesorio, ante el público que traía sus sillas para ver por primera vez el teatro, y que luego aportaban lo que pudiesen para ayudar al grupo. Las audiencias se electrizaraban con muchas de las obras, y reconocían en los problemas que se les presentaban los mismos que a ellos aquejaban. La comunicación con ellos no resultaba difícil, la compenetración surgía arrolladora, los vecinos cooperaban en lo que podían y durante varios días se comentaba y discutía lo que se vio en la actuación.

Con gran entusiasmo y actividad fueron aumentando el nivel de sus espectáculos, partiendo desde cero como lo habían hecho, hasta que varias circunstancias concurrieron en la puesta en escena de la obra que los lanzaría ante los ojos atónitos de los críticos y espectadores de varios Festivales Internacionales: «Oratorio», basada en un texto de Alfonso Jiménez y recreada de modo colectivo por los miembros del grupo, que reflejaban en ella sus sentimientos.

Dividida en tres partes: «Caín y Abel», Antígona y el Viento de los Vencidos», la obra integra una

«Antígona murió porque la dejaron sola».

La guitarra y el flamenco se unen a la acción teatral.



problemática universal del ser humano en general, con otra particular del campesino andaluz, que se expresan por medio de unas escenas de un realismo llevado al límite, en las que los golpes y los latigazos se dan y se reciben de verdad, en las que no es raro que alguno de los actores se produzca daño; un realismo que golpea al espectador y conmueve fibras sensibles en su interior. Si añadimos a ello el tono ceremonial, de tragedia litúrgica, con sus efectos dramáticos en su sencillez, como iluminación de velas, objetos de uso corriente, paredes rugosas, rostros sudorosos cubiertos de polvo, y la peculiar aportación dada por el origen andaluz de sus protagonistas, y que consiste en el tono lamentativo del cante flamenco, un flamenco sincero, desgarrador, salido todo directamente del alma oprimida de un pueblo, un flamenco que se une completamente al modo realista de desarrollarse la obra y que encuentra en ella una prolongación de su fuerza interna.

«Oratorio» es, sin duda, una de las mejores obras puestas en escena por un grupo de teatro español. Cuando se considera que sus creadores poseen escaso conocimiento de técnica teatral y que sus actores son personas que trabajan o estudian sin tomar el teatro como una profesión remunerada, parece increíble que haya sucedido, aunque luego encontremos algunas explicaciones en la enorme voluntad y ánimo del grupo, en el hallazgo de la forma expresiva que reunía muchas de las características de ellos, y que interesa al público de cualquier nacionalidad y le consigue comunicar unas ideas y unos sentimientos. Cualquier persona podría intervenir después de unos pocos ensayos, y al mismo tiempo, pocos actores profesionales se atreverían a representarla. Ahí está la clave de «Oratorio».

El Teatro Lebrijano representa un fenómeno inesperado del que se pueden obtener muchas consecuencias con vistas a una mayor participación del pueblo español en una cultura que sea realmente popular, de la que el teatro es uno de los soportes esenciales. Un teatro que sea popular por radicar en el pueblo, y no solamente por dirigirse «al» pueblo. ■ DEMETRIO ENRIQUE.

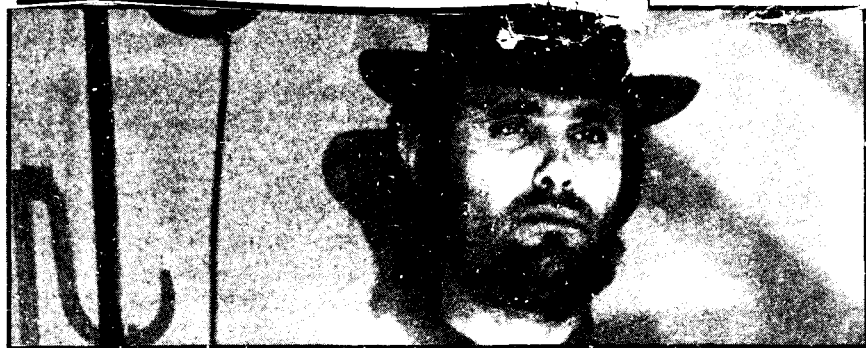
«Ustedes son como Caín porque han matado a su hermano».





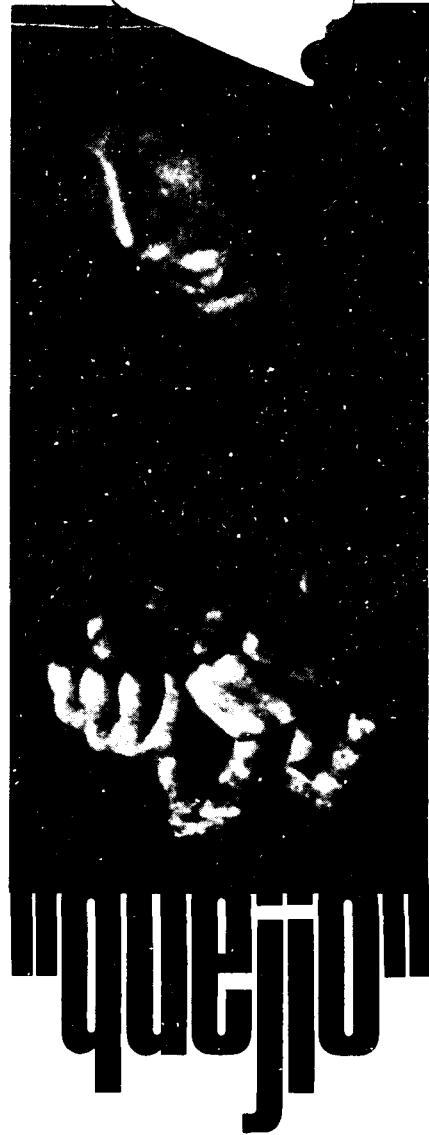
"quejío"

**Desmitificador
del flamenco
comercial - (Pág. 9)**



Una gran distancia separa al
tablao, de la mina; a la castañuela,
de la recogida de aceituna.

Un cante que surge de lo más profundo
del pueblo andaluz.



- Fenómeno arraigado en el pueblo

TEATRO

- Desmitificación del flamenco comercial



Si el año 1972 está ocupando una plaza prominente en la trayectoria del teatro español, se debe a la "yerma" García-Espert y a ese estremecedor espectáculo llamado "Quejío", únicas obras realizadas en nuestro país que hayan conseguido la atención y el éxito a nivel internacional, provocando el asombro estupefacto de una crítica que no pensaba que en España se ofrecieran obras tan sugerentes. Evitando el enorme foso que separa estas dos obras entre sí y que responde a la diferencia que puede existir entre el teatro comercial de calidad e imaginación y la fuerza de un espectáculo dramático basado en el flamenco "originario", se puede unir las si consideramos la excelente acogida que van obteniendo en los diferentes Festivales Internacionales en los que participan.

LA ESPONTANEIDAD, CLAVE DEL ÉXITO

Después de su magnífica temporada madrileña, el "Quejío" fue invitado a los Festivales de París, Nancy, Roma, Florencia, Avignon y Belgrado; y a una gira por Francia y Suiza, que se prorrogará el próximo año. Por si fuese discutible la opinión que su particular visión del flamenco ha obtenido entre públicos desconocedores de otras versiones que no fuesen la almibarada de lentejuelas-peineta-y-olé, típica desvir-

tuación que se ofrece en los tablaos indígenas y emigrados, podemos confiar en la dada por la "cátedra" del flamenco, en las actuaciones de Sevilla y Cádiz: aprobación entusiástica. En estos momentos, en Barcelona marcha entre los espectáculos más taquilleros.

Al enjuiciar esta avalancha de éxitos sobre una obra de presupuesto ridículo, sin apenas decorado ni accesorios, sin actores conocidos y ni tan siquiera profesionales, basada en textos propios y en instituciones originales, nos encontramos con un fenómeno de

características muy especiales que exigen un análisis en profundidad.

La obra presenta una atmósfera, creada por elementos tan simples y usuales en la vida cotidiana andaluza como las candelas, el olor de la lucema, los aperos de labranza, el botijo y en la que se insertan unas personas que reconocen tal situación como una de las que ellos han vivido y expresan ante el espectador las mismas emociones y actitudes que sintieron ante las dificultades que les impedían la salida de esa cueva pobre y oscura en la que alegóricamente se encontraban.

La única posibilidad de que marche una representación basada en actores sin preparación técnica es que se entreguen totalmente, síquica y físicamente, doloridos por los objetos que los oprimen y agotados por los esfuerzos que se ven obligados a realizar. El clima de tinieblas, sudor y derrota, influye en el ritmo lento, cuasi-ceremonial, ejecución de una liturgia de gestos y respiraciones, arrastrado por los momentos de tensión y lucha que desembocan en pausas necesarias. El dolor de la flauta,

la ayuda o la repulsa completa ante algo que lo acusa.

Los cantos expresan situaciones referidas tanto a la cruel salida emigratoria ("*salí de mi tierra/ me fui con dolor/ si hay quien reparta justicia/ de mí se ha olvidao*") o la resignación pasiva ("*qué más da muerto que vivo / si te tienes que callar*") como a la esperanza interior ("*campanita que no suena / algún día sonará*") o al combate entablado ("*caenitas que tienen mis manos / caenas que quiero arrancar*"). Resulta destacable la comprensión de las situaciones por parte de públicos desconocedores del castellano y que tan sólo por las imágenes, movimientos y maneras de cantar llegan a una asimilación del sentido de lo que ante ellos se presenta.

En esta desmitificación que "Quejío" realiza del flamenco comercial, traición y venta de la forma de expresión peculiar a un grupo social, para investigar en las raíces orgánicas del flamenco real, el que surge de una necesidad vital y configura la liberación posible, creemos que se encuentra su mayor acierto.



El impulso liberatorio puede venir por el cante...



...o por el baile desatado.

el rasqueo de la guitarra, el baile desatado y los cantos sinceros surgen con impulsos espontáneos de los hombres y las circunstancias que los originan, con una carga comunicativa de protesta y combatividad, como correspondió al flamenco inicial surgido en la comunidad gitana y propagado a los "payos" o andaluces sometidos por las mismas cadenas y ansiando la misma liberación. De expresión particular del pueblo gitano pasó a serlo del pueblo andaluz en su conjunto, y en él se hallaban las razones del lamento vital que constituye el flamenco.

LA EMIGRACION, DRAMA HECHO CANTE

El desarrollo de la acción es simple, naciendo con el avance de cadenas sobre la escena oscura para ir adquiriendo la claridad del esfuerzo de unos hombres enfrentados contra un destino fatalista ante el que no caben concesiones, sometidos a una lucha desesperada por arrastrar ese enorme bidón lleno de piedras reales, y de muchos conceptos abstractos, que les ata impidiéndoles todo escape posible. O logran mover la pesada estructura, o las cuerdas se convertirán en prolongación indeseable de su cuerpo. El dilema ha sido planteado y repetido cientos de veces pero en pocas ha tenido la fuerza que adquiere en "Quejío", golpeando ininterrumpidamente a un espectador que es cómplice del verdugo y compañero de la víctima al mismo tiempo, y que siente sobre sus propias espaldas el peso que cargan los actores de la obra, llegando a provocar la participación en

EL FLAMENCO, MEDIO VITAL DE EXPRESION

Un precedente a este enfoque lo tenemos en la obra "Oratorio", del Teatro Estudio Lebrijano, en la que ya se introducía el flamenco como un elemento vital que exigía el desarrollo de la obra, integrada a ella hasta formar un solo conjunto. Alfonso Jiménez (autor del texto) y Salvador Távora (cantaor) partieron de ahí para preparar su estudio dramático sobre cantos y bailes de Andalucía, estructurándolos y encarnándolos de una forma que podríamos calificar de "grotowskiana" sobre unos intérpretes que llegaban a esta técnica por el corto camino proveniente de sus experiencias sufridas que se harían revivir sobre escena.

La importancia esencial de esta obra se halla en su intento de unión de cante y teatro, de recuerdos y vivencias, de sufrimiento y voluntad. Es un hecho nuevo dentro de la concepción del espectáculo, aunque posea sólidas y antiguas raíces semi-olvidadas, ofreciendo una vía de expresión inexplorada con unas posibilidades comunicativas sorprendentes. Hasta ahora su público han sido gente de ciudad y de Festivales; esperemos que pueda llegar hasta el destinatario lógico de la obra, los hombres y mujeres de Andalucía, que crearon y son depositarios de ese medio de expresión crítico que es el flamenco. Entonces es cuando realmente "Quejío" podrá influir, aunque no se deba despreciar la influencia que ejercerá sobre los asistentes a unos Festivales Internacionales, en los que ha consagrado al teatro experimental español.

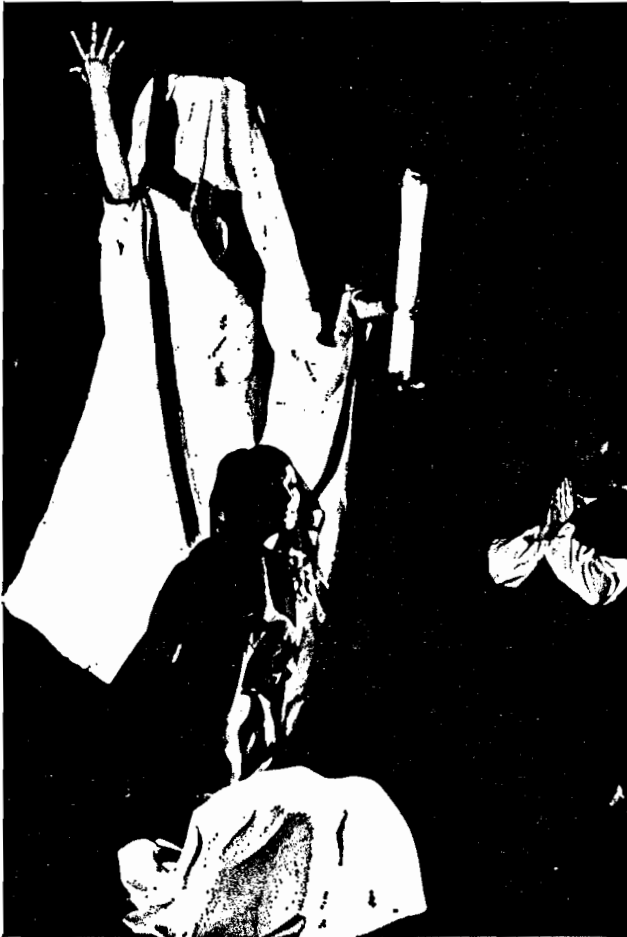
Texto y Fotos: Enrique MARTIN

La Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación

Miguel Romero Esteo

La Piedad

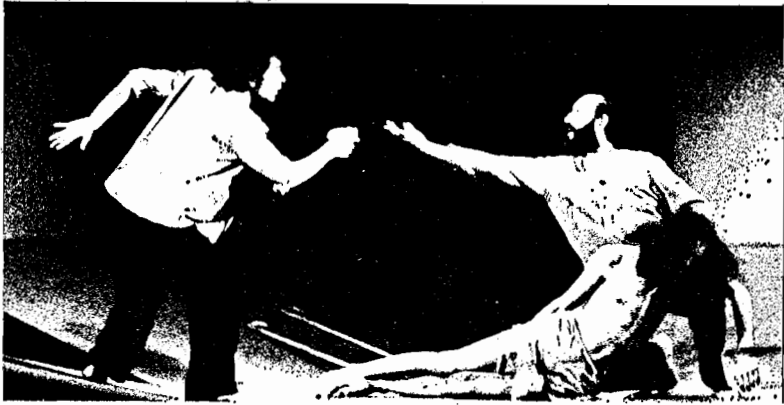
Fernando Herrero



Acaba de realizarse en Madrid un intento de ciclo dedicado a ese nuevo teatro español, tan pocas veces representado en escenarios comerciales. El proyecto consistía en utilizar el teatro Goya durante los lunes, día de descanso de la compañía que representa desde el verano pasado un taquillero producto de José María Bellido. Debido a los imponderables habituales (censura, denegación de permisos, trabas administrativas) el interesante proyecto quedó reducido a la presentación en Madrid de dos polémicas obras participantes en el pasado Festival de Sitges: *La Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, por el grupo "Ditirambo", de Madrid, y *La Piedad*, del "Corral de Comedias", de Valladolid. Una vez más ha fracasado la posibilidad de sacar de las tinieblas de la marginación comercial a toda esa corriente de renovación teatral que penosamente surge. Y mientras se le reduzca a los minoritarios Colegios Mayores y las sesiones únicas de la Cámara y Ensayo, persistirá su inoperancia y falta de contacto con el gran público. La situación no es nueva y, sin embargo, no se puede evitar hablar de ella. Pasemos a analizar el par de obras presentadas.

"Venía yo del mundo de la mística y de la música; insertarme de golpe en mitad del universo de las cocinas me resultaba punto menos que increíble... Eran un mundo cerrado..., desamparadamente sicópata." Estas declaraciones corresponden a Miguel Romero Esteo, autor desconocido hasta ahora, que nos ha desconcertado con su insólita *Paraphernalia* de largo título. El universo de Romero Esteo es caótico, instintiva y voluntariamente a la vez, derbordando la actitud receptiva habitual del espectador cerebral de obras difíciles (diferentes a la pasiva-ingurgitante de ese otro

"La paraphernalia".



"La piedad".

tipo de espectador apático de comedias y salchichas teatrales). Esta obra lo sumergía a uno en una atmósfera hipersensible en la que no se podía distinguir claramente si se era presa de estupor ante la ruptura de la continuidad temporal y la lógica gramatical, o se caía en la frustración por no comprender lo que sucedía en el escenario preguntándose uno a sí mismo si era por la falta de un esfuerzo suyo por descifrar el caos teatral o por culpa del agotamiento expresivo de la obra desde que se han intuido las coordenadas de unas nuevas convenciones de signo anti-conventionalista. La frialdad y desapasionamiento con el que respondía el público madrileño (predispuesto a favor), podía significar que la onda no había sido captada o que se había agotado en repeticiones del mismo juego, después del asombro y conmoción inicial.

El peligro contenido en la obra (que duraría cinco horas su versión integral; que se presentó durante tres horas y media en Sitges y en la Semana de la Sorbona, y que se ha reducido a dos horas y media en Madrid) y que ha sido uno de sus aspectos que paradójicamente más atrayeron a los componentes de "Ditirambo" a la hora de montarla, era el vacío

que la impregnaba. Exuberantemente adornada y confusa, lo ornamental podía superar a su contenido, ayudado por el planteamiento anti-naturalista que exigía. Tan acostumbrados como estamos al uso de la criptografía en los medios artísticos e informativos, a la lectura entre líneas y el dato semiculto, tendemos a emprender segundas y hasta terceras lecturas, cuando en casos como éste puede tratarse del culto al signo por el signo, del predominio absoluto de la apariencia y la obsesión por la forma litúrgica.

Ya ha salido el concepto esencial de *Paraphernalia*: su raíz y forma litúrgica, que la entronca con toda esa tendencia del teatro ceremonial que impera en los grupos de vanguardia de todo el mundo. El análisis de este fenómeno de exorcismo colectivo utilizado como antidoto contra la autodestrucción que segrega la sociedad actual, es un tema extenso que nos limitamos a señalar. La *Paraphernalia* es un ceremonial que contiene a su vez trozos más marcadamente litúrgicos, prolongándose unos en los otros, aunque varíen sus elementos. Intentemos explicarlos mediante un esbozo de resumen.

La obra se inicia con una típica procesión compuesta

por tres celebrantes encauchados, dos acólitos y una mujer de luto con un bulto blanco. Frases con ritmo de preces arcaicas proceden a la destrucción de la lógica lingüística, mediante reiteraciones, delirios barrocos, una tónica general de vocativos y terceras personas, y la vacuidad de palabras consideradas bajo su aspecto sonoro y no conceptual. El bulto —objeto de la celebración— es una gran olla, representación de una forma de cocinar y comer, que lo es a su vez de una cultura y mentalidad. Los celebrantes se despojan de sus hábitos para aparecer como cocineros, moviéndose en el mundo sórdido de la gran cocina que contiene toda la carga de insensatez, dogmatismo y violencia que una cultura de siglos ha podido acumular. Sobre los cocineros, seres cobardes incapaces de acción liberadora, pesa el invisible poder de los seres del restaurant, los dueños todopoderosos, hombres o dioses. El garbanzo, la olla podrida, el potaje espeso, se erigen en esencia de la ceremonia. Simbólicamente catalizan una determinada concepción de la vida, conservadora, hipócrita, moralista, cruel y absurda, enfrentada a la invasión de costumbres diferentes, capaces de erosionarla y posiblemente destruirla. Los

TEATRO

cocineros-lacayos se identifican con su función impuesta y se erigen en sus máximos defensores. La confusión entre simbolismo gratuito e intencionalidad crítica, entre brillantez y lucidez, se intensifica. El ritmo desesperadamente lento de una no-acción en la que los oficiantes encadenan sus acciones una y otra vez, pierde el respeto a los convencionalismos argumentales. Una ironía amarga, a nivel de sarcasmo, planea sobre la historia, sin despojarla de su grave aire litúrgico. Al final el Jefe de cocina cobra una nueva víctima en holocausto estéril, culminando con ella la celebración y la obediencia al ritual.

Después de esta extensa, discutible y contradictoria *Paraphernalia*, estupefactamente montada, con visible penuria material, por el grupo "Ditirambo", se presentó *La Piedad*, de Fernando Herrero, que había barrido en Sitges con casi todos los premios y que nos ha parecido mucho menos interesante que la anterior.

La Piedad se halla estructurada en forma cíclica, repitiéndose la escena central (el apaleamiento de un fugitivo por parte de dos pastores, con la posterior llegada del agente de la autoridad que se lleva el cadá-

ver) quedando abiertas varias posibilidades para el entendimiento de la obra. El juego dominador-dominado entre los dos pastores puede haber comenzado a raíz del asesinato, vengándose uno de ellos sobre el instigador al acto estúpido destrozándole como individuo; o puede haber existido desde la llegada de ambos al paraíso desolado, acompañados tan sólo por sus ovejas, siendo entonces el asesinato del fugitivo-inocente un acto más de la cadena de injusticias, llevando esta vez la voz cantante el pastor esclavizado, quien descarga su violencia reprimida contra el más débil que ha llegado. La presencia continua e insostenible de la relación de dominación, única vivencia común entre los dos pastores, se establece como un tema de choque en el planteamiento de la obra. Todo gira alrededor de él, desdibujándose los demás elementos por superfluos. La idea literaria ofrecía interés, y la estructura cíclica-abierta está conseguida sobre el papel, porque luego en escena se hunde la obra. Los diálogos son extremadamente simples, deteniéndose en una faceta de los personajes, sin avanzar y descubrirnos mayor riqueza de ellos; las acciones al ralentí, fijándose las pos-

turas de los actores en imitación de personajes de pasos vallisoletanos de semana santa, mientras suena una música sinfónica que no viene a cuento, lo consideramos una exageración gratuita. Si se quería jugar con las esculturas de los pasos, recreándolos mediante una pasión "profana", se podía haber hecho sin necesidad de congelar los movimientos para decir al espectador: "¡Fijense qué bien imitamos esta escena de paso procesional!", formando un begote entorpecedor y desafortunado. De esta manera la impresión de que la obra es un pretexto para unir entre sí los diferentes grupos escultóricos. Y quizás la idea de partida haya sido esa; no sabemos. En todo caso se deben destacar la consecución de varios momentos en los que muchas características de la mentalidad, historia y siquismo españolas quedaban crudamente expuestas. Y un gran esfuerzo por parte de los actores en encarnar la inhumanidad imperante.

Y así fue lo que sucedió en el mini-ciclo del Goya, que no sabemos si querrá o podrá repetir la experiencia, bastante más interesante que la mayoría de las obras en cartelera comercial.

DEMETRIO ENRIQUE



Foto: Demetrio

La boda de los pequeños burgueses

Bertold Brecht

En el flamante saloncito de su nueva casa los recién casados celebran con un opíparo banquete el acontecimiento central de sus vidas: la boda. A medida que se prolonga la fiesta la imagen inicial de alegría, satisfacción y buen acuerdo, da paso a sentimientos de frustración, mezquindaz, engaño y odio. Bajo la cubierta de merengue de los convencionalismos se esconde la basura de una forma de vida. Un concepto de amor basado en su adecuación a las formas, aunque la convivencia se haya hecho imposible. Unos diálogos pletóricos de cortesía y rellenos de agresividad incontrolada. La destrucción personal que aguarda a la nueva pareja, incapaz de oponerse a ella, y que desde la armonía nupcial comienza a apoderarse de sus relaciones.

La crítica feroz contra algunas de las instituciones fundamentales de la sociedad burguesa, ejemplarizadas en las actitudes de los asistentes a la ceremonia nupcial, es la intención del autor. Escrito en 1922 por un Brecht que contaba 24 años, en el comienzo de su actividad teatral, entra de lleno en una visión dinamizadora de la (aparentemente) plácida vida burguesa,

mostrando la falsedad de sus tópicos en cuanto se escarba un poco en ellos. Obra de combate, como todas las suyas, en la que el acento recae sobre la sátira y provoca la risa en un espectador que no puede dejar de reconocerse él mismo, o su contorno, en los miseros personajes tan seguros de sí mismos y de su moral, que incluso cuando se deben enfrentar con su decadencia rehuyen el choque y se refugian en la ceguera.

Consiguiendo la complicidad del espectador si éste participa de las ideas motrices, o la repulsa del que se sienta más directamente aludido y criticado (aunque le cueste reconocerlo, y posiblemente logre evitarlo con una pirueta mental racionalizadora que le excluya de la catástrofe), la obra posee una fuerza enorme, que responde al minucioso planteamiento cerebral de la que fue objeto. Tantos años después de ser escrito hoy en día en nuestra España doliente conserva toda su carga crítica. No en balde nos hallamos en una sociedad deforme en la que los convencionalismos e hipocresías son monedas al uso continuo. Partiendo de los problemas humanos derivados del matrimonio co-

mo institución configuradora de una forma específica de entender y aplicar las relaciones sexuales y familiares, la obra nos remite a la postura farisaica de quienes se esconden tras la legalidad ceremonial y acatando unas normas externas se permiten el lujo de vulnerar otras normas de comportamiento más importantes, pero no formalizadas y, por tanto, no obligatorias para ellos.

Pero la *Boda* que se representa en Madrid no es sólo hija de Brecht, sino que también lo es de sus intérpretes, los Goliardos. Montada en 1970 en plena euforia del Teatro Independiente, fue aceptada de forma colectiva por los miembros del grupo, quienes recorrieron con ella numerosos pueblos y ciudades de nuestra geografía, representándola en 66 ocasiones, incluso en varias ciudades europeas. La trayectoria de los Goliardos, quizá el grupo independiente de mayor historial, es suficientemente conocida como para no insistir. Diremos sólo que nacieron en el 64 y se mantuvieron durante mucho tiempo a través de diversas vicisitudes, encarnando los logros y problemas del Teatro Independiente. Después de su etapa "populista" se plantearon realizar la *Boda* como forma de una nueva estrategia: atacar directamente a la burguesía. Fue montada en el 70 y en aquel entonces constituyó una expresión

TEATRO

que prestigiaba al Teatro Independiente por su calidad y técnicas. En los escenarios de locales diversos de los pueblos, frente a un público marginado de otro teatro que no fueran las "revistas" o los toros, la obra se erigía con todo su esplendor. El tono directo, la acción realista acompañada por un maquillaje reforzado, irreal y unos personajes deformados, caricaturizados, se engranaban perfectamente. Y un retrato fiel de la España nada lejana de los años cuarenta, que en los pueblos ahora es cuando comienza a modificarse. La visión amarga y la destrucción continua se infiltraban por la forma de comedia o sainete, a veces voluntariamente burda. La obra funcionaba y era eficaz.

Sin embargo, los Goliardos pasaron por una crisis que les resultó fatal, a fines del 71. El grupo se disolvió por razones internas. El certificado de defunción lo proporcionó gozosa la censura y las trabas administrativas. Ahora han vuelto a unirse únicamente para montar su *Boda* (en una versión casi idéntica), funcionando como antes en régimen cooperativo, aunque metidos en la estructura comercial. Y en su "resurrección" existen varios elementos que los diferencian del grupo que antes eran. El anonimato de los miembros, en aras del nombre del grupo, ha desaparecido. La cohesión interna también, y esto siempre tiene que notarse en el escenario, sobre todo en una obra que se basa en la labor del conjunto de actores, sin primeros papeles. El escenario del "Goya" resulta excesivamente grande a un montaje pensado para escenarios eventuales y reducidos. Al desarrollarse la mayoría de las escenas en torno a la mesa del ágape, la acción pierde intensidad, incrementándose el valor de las palabras y silencios. Quizá el poder disponer de un gran escenario y más medios debería haber influido sobre una

orientación diferente del montaje y hasta lo exigía.

Y en estos tres años han surgido tendencias teatrales que plantean nuevas ópticas. Una prueba es la *Casa de Bernarda Alba* que Angel Facio (director de la *Boda*) ha montado en Oporto. En ella se avanzaba por una vía que culminaba la concepción de realismo-deformante de la *Boda*. Y al ver de nuevo la misma *Boda* no podemos dejar de pensar que pertenece a una etapa superada de Facio.

En todo caso, si bien la *Boda* actual ha dejado de ser una cumbre del T. I. español (aunque continúe siéndolo respecto al 70), sí es un estupendo montaje planteado con mayor rigor e imaginación que los habituales del teatro comercial. Y la *Boda* sigue mordiendo lo buena conciencia de los buenos pequeños burgueses. Y desmitificar a Brecht es saludable y encomiable al enraizarlo en un contexto socio-político distinto, de forma que no pierda su fuerza revulsiva. Y la España de los 40 se halla en la estructura ósea de la de los 70 y los 1.000 dólares "per capita". Y es un espectáculo divertido que nos exige y descontamina. Por todo ello la sigo considerando muy válida.

DEMETRIO ENRIQUE

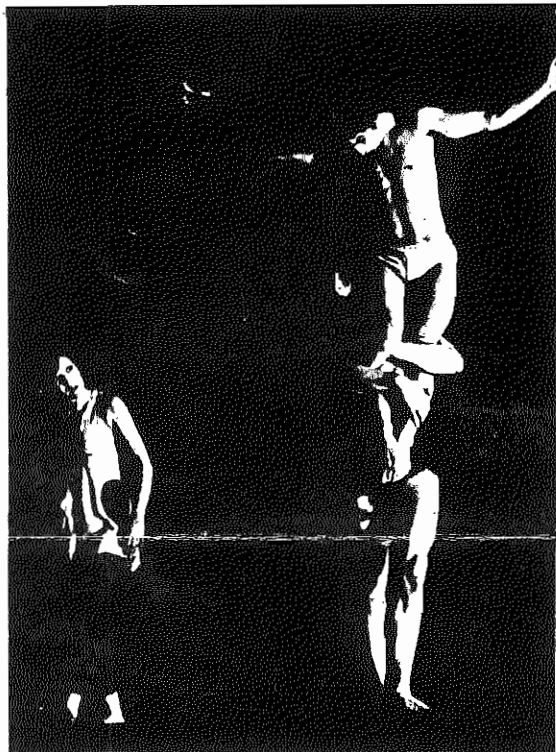
Puesta en escena: Angel Facio.—*Adaptación y montaje:* Los Goliardos.—*Ambientación:* La Voz de su Amo.—*Asesor gastronómico:* Mayte.—*Joyería:* Tiffany's.—*Peinados:* Dalida.—*Movimiento de masas:* José Ortega.—*Cuchicheos:* Garbo.—*Intérpretes:* Gloria Muñoz (novia), Eulalia Salas (mujer), Conchita Grégori (madre), Mercedes Guillamón (hermana), Santiago Ramos (novio), Félix de Rotaeta (marido), Cristian Casares (padres), José María Lacoma (amigo), Angelito Martínez (joven).—*Estreno:* Santiago de Compostela, noviembre del 70.—*Reestreno en Madrid:* 30 abril de 1973, Teatro Goya.



ABRIR
LOS OJOS
DEL
ESPECTADOR.

LA ARRIESGADA AVENTURA DEL TEATRO INDEPENDIENTE

*Cuando se convierte en subterráneo como respuesta
a los imperativos políticos*



«ANEXA»,
DE S. SEBASTIAN.
BALLET MODERNO.

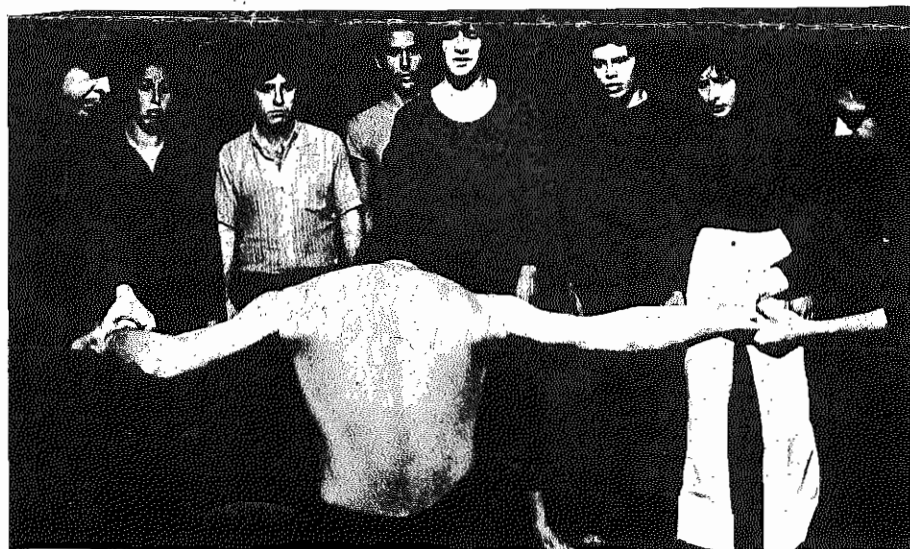
LOS grupos independientes de teatro constituyen ya un fenómeno de gran importancia cultural, a pesar de su corta vida (la fecha de nacimiento se puede situar hace unos diez años), debido a su labor de renovación, tanto en el campo estrictamente teatral como en el de las mentalidades y posturas ejercitadas por las personas inmersas en el teatro en cualquiera de sus niveles. Una demostración palpable de su fuerza cualitativa la tenemos en el hecho de ser ellos los representantes es-



«ORACION DE LA TIERRA», FLAMENGO RITUAL.



T. U. DE MURCIA Y SU PROHIBIDO «EL FERNANDO».



«DESPUES DE PROMETEO», UNA CREACION COLECTIVA DEL T. E. I.



«ENSAYO-UNO-EN-VENTA» Y LA EXPRESION CORPORAL.

pañoles en los Festivales Internacionales de Teatro que se celebran periódicamente en ciudades como París, Nancy, Manizales, Belgrado, Roma, Parma, etcétera, en donde se pueden confrontar las experiencias teatrales en marcha en cada país y co-

municarse mutuamente los hallazgos.

Con excepción de la compañía de Nuria Espert, con su «Yerma», en los últimos años han sido únicamente los grupos independientes los que han ofrecido a los

organizadores de tales Festivales un trabajo lo suficientemente serio como para solicitar su concurso. Mientras tanto, en nuestro país se suceden los Ciclos y Semanas de Teatro en diferentes ciudades (muchas veces en sitios tradicional-

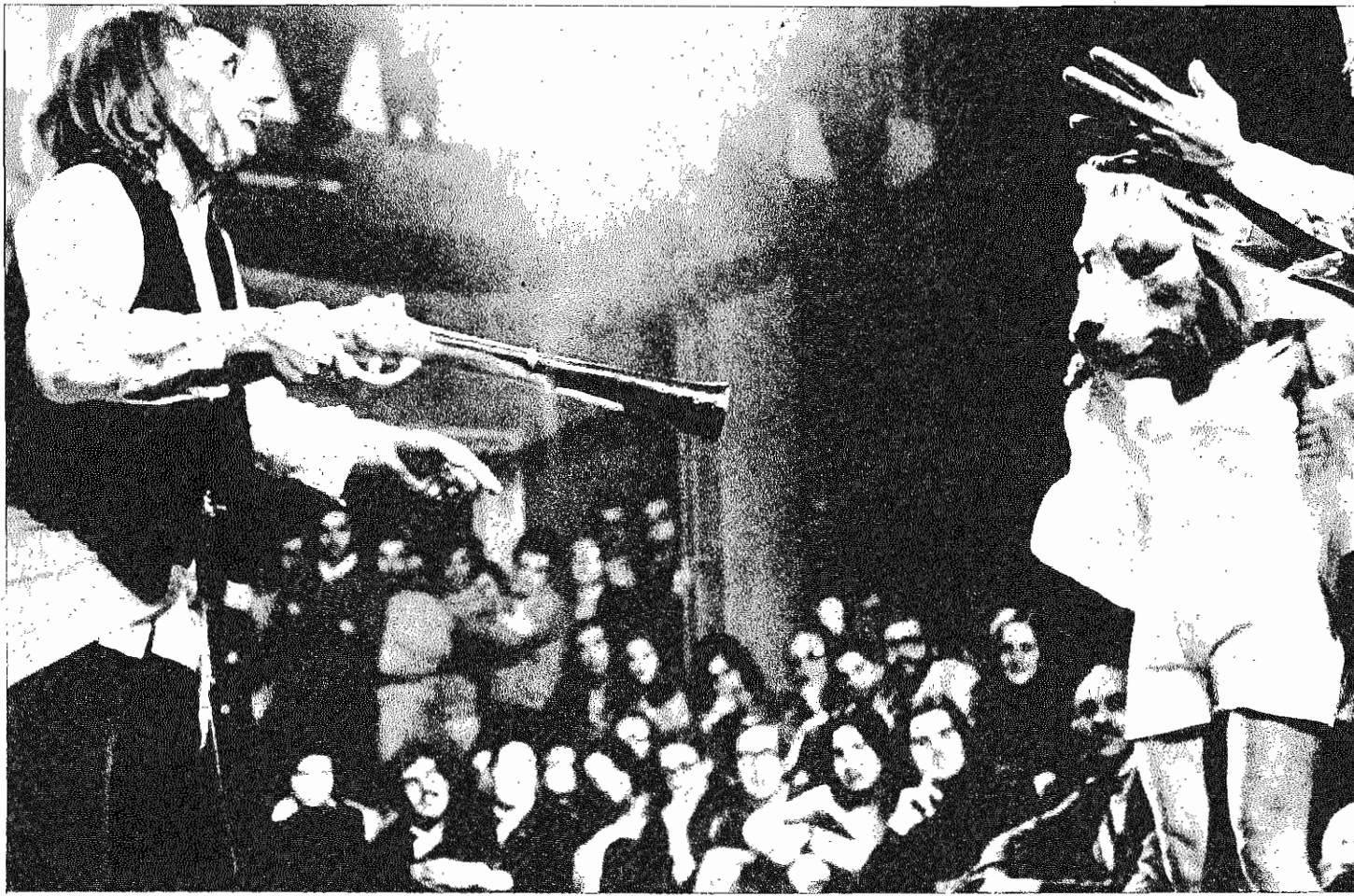
mente alejados de los circuitos teatrales), en donde son estos grupos los que propagan con su buen quehacer artístico la afición a este medio de comunicación.

Luego, dentro del sistema del teatro comercial, se ha

convertido en una realidad la capacidad de convocatoria sobre el público en muchos grupos, tanto por sus temporadas en locales de Madrid y Barcelona como por las giras que realizan en todas direcciones. Esta

¡(PASA A LA PAG. 32)

LA ARRIESGADA AVENTURA



te de la censura sobre el teatro marginal, pues se le autorizaban obras, debido a su carácter de «cámara y ensayo», que no se podían representar en escenarios comerciales, igual que sucede actualmente con las películas y los cines «especiales».

De los TEU y teatros de cámara, hacia algo distinto

LA crisis universitaria de los años sesenta tuvo como una de sus consecuencias el hundimiento de los TEU, faltos de cualquier tipo de apoyo y permisos de utilización de locales. De los dos o tres que permanecen actualmente en funcionamiento, el más destacado es

«Els comediants». La fiesta y las máscaras.

(Viene de la pág. 7)

actividad desatada, cuyo centro se halla en las Universidades, y desde ellas se extienden, denota un vigor y amplitud en la nueva forma de entender y practicar el teatro que podría provocar un optimismo ilimitado si no fuera por una serie de factores decisivos que han intervenido y siguen interviniendo para limitar sus posibilidades de acción, llegando en muchos casos hasta hacer insostenible la situación y ocasionar la desaparición del grupo. En este trabajo voy a tratar de mostrar lo que significan estos grupos, cómo trabajan, a dónde quieren llegar y qué obstáculos se oponen a su desarrollo. Se verá que son el «teatro subterráneo» no por postura de principio, sino por imperativos sociopolíticos que los desbordan y los recluyen sin remedio en una actividad abocada a mínimas repercusiones sociales.

Mirando hacia atrás

EN los años cincuenta, el país atraviesa un período de convalecencia del que una de las víctimas es la mediocridad incrustada en los fenómenos culturales, arrinconados en una contemplación



Un actor «goliardo» en un pueblo perdido.

del pasado desconectado de la realidad del momento. Coincidiendo con el apogeo de los nuevos medios de difusión (radio, cine), se produce un alarmante descenso en la calidad de las obras teatrales, acompañado por la interpretación decimonónica que se tiene del teatro: una triple tiranía —la del autor, expresada mediante el respeto cuasi religioso al texto; la del director de escena, que goza de poder absoluto sobre el elenco de actores y técnicos, y la del actor o actriz cabecera de cartel, «divo» a cuyo personal lucimiento deben contribuir todos— sobre unas obras fáciles, ilusión convencional de

una irrealidad incommovible, destinadas a un público dócil, acostumbrado a lo que se le ofrece, y que sólo pide lo que conoce.

Este es el contexto en el que se originan los primeros intentos de usar la posibilidad de comunicación que contiene el teatro en su misma esencia para buscar algo distinto. Esta «vitalización» del teatro exigía nuevas ideas y nuevas formas de ponerlas en práctica. Y para ello hacían falta personas con conocimientos técnicos, que no se podían obtener en unos meses. Surge entonces, completamente al margen del teatro comercial, un movi-

miento que parte de las Universidades a través de los TEU (teatros universitarios) y de las agrupaciones locales denominadas «de cámara y ensayo». Su primera labor es la de dar a conocer al público toda una serie de autores influyentes en la evolución del teatro mundial, de los que aquí apenas se tenía vaga idea. Nombres como los de Brecht, Valle-Inclán, Becket, Chejov, Ionesco son representados por primera vez. Coincide este descubrimiento de autores ignorados con algunos estrenos de la llamada «generación realista» española, entre la que se incluían a Sastre, Buero Vallejo y Olmo. A ellos sigue la puesta en escena de Arrabal, que es incomprendido, sus obras prohibidas, y que tiene tantos problemas, que opta por marcharse.

Con la representación de estas obras, tanto «realistas» como «de vanguardia», se despierta una nueva sensibilidad en el público, que ya puede reclamar algo diferente al teatro comercial, y, poco a poco, van siendo representadas muchas de esas obras en los teatros, constituyendo una muestra clara de las repercusiones que puede tener el teatro marginal sobre el normal. Un factor a tener en cuenta era la mayor benevolencia por par-

«El retablo de Don Cristóbal». El Circo Tábano.

DEL TEATRO INDEPENDIENTE

el TU de Murcia, que cuenta con un estupendo montaje, realizado el pasado año, sobre un grupo de textos de autores jóvenes españoles que se centraban en Fernando «el Deseado» y la época de las Cortes de Cádiz. Esta obra, «El Fernando», fue representada con gran éxito en varias ciudades de provincia, pero se prohibió en Madrid y Barcelona. Los problemas de contar cada año con actores novatos, que relevan a los más antiguos, que terminan sus estudios, constituye una dificultad que puede contribuir a su desaparición próxima. Por otro lado, el mayor esfuerzo con el que se encaraban los montajes y la autenticidad de los componentes de las asociaciones «de cámara y ensayo» exigían una dedica-

ción de muchas horas, un aprendizaje técnico y, en resumidas cuentas, una entrega mayor a la actividad teatral. Nos hallamos en 1965 y el nacimiento del Teatro Independiente propiamente dicho.

Los Goliardos, un precursor

HAY un grupo clave que encarna mejor que nadie las singladuras iniciales, los pasos firmes y los titubeantes y el entusiasmo que animaba a los grupos. Son Los Goliardos. Desde su fundación, en 1964, Los Goliardos cumplieron un papel de precursores muy estimable. Por este mismo motivo sufrieron de primera mano varios de los problemas que luego aquejarían

al TI: los continuos agobios económicos para sus componentes y no poder trabajar de forma estable en ningún sitio debido a sus desplazamientos y a su repugnancia a «hacer teatro comercial» o intervenir en cine o televisión. Una situación tal no se podía soportar mucho tiempo sin agotar al individuo, pues las cuatro o cinco horas de ensayo diarias eran obligatorias y de por sí fatigantes. Esta razón explica el número elevado de miembros que pasaron por el grupo (unos 502), en su mayoría compuesto por gente atraída por el TI, que se acercaban al grupo de más renombre y asistían a su escuela de formación de actores, que eran los ensayos. Después de múltiples experiencias en la lucha por el

desarrollo de una estética diferente y otras relaciones con el público, con sus montajes de Mrozec, el «Juan de Buenalma» y «La boda de los pequeños burgueses», el grupo desapareció, víctima de contradicciones internas y externas. Su principal animador, el director Ángel Facio, decidió lanzarse al terreno comercial con armas y bagajes —simbolizados en el nombre del grupo, que se mantenía, aunque ya no correspondiese a lo que antes era—, dando lo que él mismo reconoció fue «un paso atrás», pero que significa la prolongación de un proceso que les abocó a una situación pesimista y un agotamiento paralizante.

El hecho es que a fines de los sesenta surgen grupos y se representan obras a

una velocidad impresionante. Tan sólo en 1967 nacieron 14, y en 1968 son 21. Es la época de la «primavera de Fraga» y soplan vientos aperturistas en el ámbito cultural del país. El mayor número de grupos radica en Barcelona (incluyendo provincia y capital), siguiendo Madrid, Asturias y Alicante. Se contabilizan más de un centenar, de los que, en términos de rigor y coherencia intelectual, se podría destacar un 25 por 100.

Son tónicas esenciales en los grupos la desaparición del papel hegemónico del director, que se sustituye por la colaboración entre él y los actores en las discusiones sobre el planteamiento de los montajes, y la inclusión de una serie de autores jóvenes, que aportan su capacidad literaria a la creación emprendida en común. Se intenta obtener el carácter recreativo del teatro mediante un juego escénico en el que sean los mismos actores los primeros en divertirse con la pieza. No se consideran los espectáculos terminados en el día del estreno, sino que se continúan los ensayos a lo largo de todo el período de representación, con la consciencia de la mejorabilidad posible. Se renuncia al teatro «literario» para centrarse en el teatro con su lenguaje escénico propio, donde la expresión corporal y gestual del actor ocupa un lugar central. La exigencia de conocimientos técnicos en los actores va excluyendo aquellos para los que su trabajo teatral no era más que un pasatiempo, y así se forma toda una generación de actores que más tarde ha ido destacándose en el teatro comercial. Este es un punto que no se puede dejar de lado. Para muchos, el TI no fue más que un trampolín que los catapultó hacia el terreno comercial y su mayor remuneración.

Parece, a primera vista, que si los grupos independientes no han conseguido su propósito de acceder a un público amplio y poder vivir de su trabajo, equivale a su fracaso. Aquí se debe aclarar el punto. Hay más del 75 por 100 de la población que nunca va al teatro, sobre todo entre los sectores campesino y obrero. El primer problema surge al enfocar la forma de llegar a ellos. Para los grupos hay muchas, en teoría: desde actuar al aire libre en pue-



«Bululu», un grupo profesionalizado.

LA ARRIESGADA AVENTURA DEL TEATRO

blos, hasta hacerlo en fábricas y barrios. Pero en la práctica sucede que los grupos están sujetos a una ley sobre «teatro de cámara y ensayo», promulgada en 1955, que establece la modalidad de sesión única para las representaciones, y dirigida exclusivamente a los miembros de la entidad de la que depende la agrupación. Ahora, este reglamento puede ser aplicado o no a juicio de las autoridades. Normalmente se permiten dos o tres representaciones en la misma localidad, y no hay límite de número de lugares a visitar, teniendo en cuenta el trámite de pedir permiso a las autoridades locales siempre que la obra haya pasado previamente la doble censura de texto y de montaje. Según la localidad, el centro, el tipo de público, el nombre del grupo, la obra, la coyuntura política, la mentalidad de las autoridades, etcétera, la representación puede ser autorizada o no.

El «boom» Tábano

ESTABAMOS en que la búsqueda de un nuevo público se entorpecía. Sin embargo, en 1970 y 71 se produce un fenómeno revelador. El grupo Tábano, junto con Las Madres del Cordero, montan en un teatro comercial de Madrid su creación colectiva musical, irónica y desenfadada, «Castañuela 70», con un espectacular éxito de público, a pesar del período veraniego en que sucede. Es el primer triunfo masivo de una obra de un grupo independiente, y de no ser por un escándalo provocado por gente de extrema derecha, que obliga a suspender las representaciones, la obra se hubiese convertido en el «best-seller» teatral del país. Luego ocurre el éxito en Barcelona del teatro Capsa, llevando a cabo una programación de obras de autores jóvenes «difíciles» y con grupos independientes.

La vitalidad y frescura que aportaban los Tábano a la escena eran elementos de seguro impacto popular. El mundo del teatro comercial comenzaba a fijarse en los grupos, olfateando buenos taquillajes —que es lo que realmente les interesa—, y tímidamente iniciar una apuesta a favor de ellos. Pero a niveles culturales, la

situación durante el ministerio Sánchez-Bella era «de cerrojo», y esta dureza se cebó en las actividades teatrales. Aparte de las prohibiciones a nivel comercial (destacando las de montajes de Marsillach y Nuria Espert), los golpes a los grupos fueron continuos. El Teatro Estudio Lebrijano, grupo modesto de la ciudad sevillana de Lebrija, que triunfó en el Festival de Nancy con su montaje de «Oratorio», fue invitado al II Festival de Teatro, de Madrid, celebrado en 1971 (que extrañamente luego no ha vuelto a repetirse), para ser multado posteriormente y la obra prohibida. Una creación colectiva de Tábano —«Piensa mal y acertarás»— no pasa censura, y un montaje suyo sobre la obra que triunfaba en Barcelona, «El retablo del flautista», es prohibida al día siguiente del estreno, obligando al grupo a salir al extranjero y actuar para amortizar los gastos del montaje. Se suspenden las representaciones que hacía en su local de Madrid el TEI de su creación colectiva «Después de Prometeo». Ya he reseñado lo del TU de Murcia. Se imponen sanciones al Corral de Comedias, de Valladolid, y Esperpento, de Sevilla. Se cierra el local La Cuadra, de Sevilla, y se suspende una Semana de Teatro organizada por los colegios mayores de la Universidad de Madrid. La lista de incidentes es copiosa. Así transcurren 1972 y 1973, bajo la tónica de la resignación y la impotencia.

Al profesionalismo

UN grupo en el que todos sus miembros poseyeren el carnet sindical se podía incluir dentro de las compañías profesionales y actuar de forma similar a ellas. Esta ha sido la vía emprendida por el Bululú madrileño, interviniendo en los montajes comerciales de Marsillach y Fernán-Gómez; los Cátaros catalanes, así como los mimos, también catalanes, Els Joglars, que curiosamente son el único grupo que ha intervenido en un par de ocasiones en Televisión Española. Y luego la conversión de Los Goliardos en compañía profesional. La alternativa se entendía como «profesionalizarse o morir», a veces aceptando unos compromisos que iban en contra del espíritu mis-

mo que animaba a los grupos.

Un factor decisivo en tal estado de cosas es el referente a los locales. Cuando un grupo quiere actuar en un teatro comercial, debe entregar el 50 por 100 de la taquilla al propietario. Luego se encuentra con las condiciones técnicas propias de tales teatros, salas «a la italiana», que dificultan la transformación de la relación entre actores y público. Es imposible mantener una programación racional por no saber nunca en qué fecha se podrá utilizar el establecimiento. Los locales en los que se ensaya suelen ser pequeños y con pocas posibilidades. Parece lógico que los grupos estables abriesen sus propios locales, con el fin de programar a su albedrío, ensayar y realizar cuantas actividades de tipo profesional como pudiesen redundar en su mayor dominio técnico de la escena. Además del consiguiente abaratamiento de

los precios de entrada, al tener pocos gastos fijos, el personal ser gente del grupo y no hallarse obligados a entregar el 50 por 100 al empresario. Y estos locales podrían estar situados en barrios alejados de los centros urbanos, más cerca del público al que intentan llegar. En teoría, este planteamiento no ocasiona interrupciones de la sana convivencia social ni perjudica a los demás profesionales. Al contrario, al poder elegir con mayor amplitud, el público asistiría a los espectáculos de su agrado, consiguiéndose así un baremo de la demanda teatral que repercutiría en la exigencia de una mayor calidad de las obras en cartel. Pero... otra vez los inconvenientes.

Las cooperativas

HAY dos fenómenos que se deben tener en cuenta a la hora de enjuiciar el

momento actual del teatro marginal. Hay una aspiración marcada entre los actores profesionales, nacida al calor de su movimiento reivindicativo de hace un par de años, a la elección del método cooperativista para la autofinanciación de sus montajes y la dirección colectiva de obras que han elegido porque les interesa y no sólo por ganar dinero. «Arniches Superstar» y «Los acreedores» han sido dos ejemplos culminados, mientras que otras cooperativas se han visto truncadas por la censura a las obras que montaban o están trabajando actualmente.

Luego se halla el despertar de las regiones a la vida teatral. Con las visitas de grupos independientes, viajeros infatigables, ha crecido una inquietud por las formas artísticas colectivas, y en regiones como Cataluña y Galicia se han sentado las bases de un teatro autóctono. En Cataluña existen unas



«Los acreedores», por una cooperativa de actores profesionales.



Ditirrambo y un nuevo lenguaje.

condiciones especiales para el desenvolvimiento de los grupos, con grandes centros urbanos cercanos, un público adicto, una preocupación intelectual masiva, etcétera. Allí se encuentra la Escuela de Arte Dramático Adriá Gual y el Instituto de Teatro de Barcelona, interesantes centros de formación. En cuanto a los grupos, muchos, destacan los dedicados al mimo: Els Joglars y Els Comediats. En Galicia ha nacido un teatro vernáculo y unos grupos que lo encarnan. Blanco-Amor, como dramaturgo, y grupos como el Teatro Circo, de La Coruña, y el Rosalía de Castro, de Santiago, son buena prueba. No se puede dejar de lado al País Vasco, en

INDEPENDIENTE

donde trabaja el único grupo de ballet moderno que hay en España, que es el Anexa, de San Sebastián, y está también el Akelarre, de Bilbao, trabajando desde hace años.

¿La situación en estos momentos? En líneas generales se puede decir que el Teatro Independiente puede conseguir su madurez a poco que las circunstancias externas le ayuden. Una veintena de grupos que trabajan a nivel nacional y otros treinta que lo hacen en sus regiones, testimonian de una extensión indudable. Durante estos años se ha creado un circuito marginal que abarca en su red casi todas las localidades nacionales en donde se puede representar y amortizar los gastos de tiempo y dinero que ocasiona cada montaje. Ya existe una coordinación entre los distintos grupos, la información a través de las revistas especializadas cubre bastante bien lo que se hace, hay un público simpatizante ganado a la causa del nuevo teatro, se editan muchas obras de teatro contemporáneas. Los frutos de esas semillas plantadas con tanto esfuerzo por los primeros grupos vagabundos están a punto de madurar. Pero para que sea una realidad, es imprescindible la actualización de «cámara y ensayo», o al menos su falta de aplicación restrictiva, y sería conveniente la posibilidad de creación de nuevas salas marginales, en concordancia con los fines y medios de este teatro. Desde la experimentación formal de grupos como Ditirambo, de Madrid, a la labor rural del Teatro Estudio Lebrija no hay una amplia gama de posibilidades cubiertas, entre las que están Quejío y su nuevo flamenco de exportación, Támano y el circo y otras más. Con la esperanza que se tiene en que la actual Administración contemple favorablemente estos trabajos, podemos conseguir en España un teatro nuevo que ocupe el puesto que le corresponde y que ya ha hecho méritos más que sobrados.

Bueno será cerrar este examen del «teatro independiente» con la opinión, aunque sea muy esquemática, de quienes disponen de una experiencia notoria e importante. Estas son las manifestaciones de José Carlos Plaza y Manolo Coronado, piezas fundamentales del TEI madrileño que tienen

a su cargo un local marginal, el Pequeño Teatro.

—Nuestros problemas actuales se podían resolver en el sentido de que la Dirección General de Seguridad nos incluyera entre los teatros y no en los café-teatro, y por otro lado, que la Sociedad de Autores nos cobrase por taquillaje. Por lo demás, la marcha de nuestro teatro ha sido deficitaria. Si lo hemos mantenido ha sido a base de echarle plusvalía, trabajando sin cobrar, con ayuda de socios-mecenas, etcétera. Este año pasado nos concedió una beca la Fundación March para investigar y con ella hemos costado el funcionamiento del laboratorio de actuación invitando a técnicos extranjeros. Aquí estudia gente del grupo y de fuera. Y aquí también han actuado otros grupos teatrales convirtiéndose en una especie de polo de teatro marginal en Madrid.

Para profundizar en el aspecto empresarial del «hecho teatral» nos hemos entrevistado con Angel Facio, soporte y depositario de Los Goliardos.

—Hemos tenido —nos dice— problemas socioeconómicos y políticos. Con la censura no hemos tenido muchos, porque practicamos una autocensura rigurosa, y muchísimas obras ni se nos ocurría presentarlas a examen. La censura de textos actúa más cara al teatro comercial. Cuando un grupo trabaja cuatro meses en una obra, «traduce» el texto a otro lenguaje, más elaborado. Aparte de eso, no hay unos criterios legales objetivos y coherentes, aquí se juega al «¿ver qué pasa!», todo depende del humor de alguien, o de un Ministerio que abre o cierra la mano, gente lejana, que no conocemos. Me atrevería a decir, incluso, que la censura es protectora. Me explico: al no haber cauces políticos, las protestas de las asociaciones permitidas, de derechas, ante el trabajo de un grupo serían más reales y furibundas que la censura oficial. Con espectáculos autorizados hemos tenido multas, pero a instancia de organismos locales. Y las contradicciones llegan hasta tal límite que en mil novecientos sesenta y nueve fuimos el grupo más subvencionado (MIT para ir a provincias) y más multado del país.

Finalmente, nos hablan los Támano, que tienen como

norma no dar nombres propios, un grupo que ha superado vicisitudes sin cuento, y sin caer en el «misticismo del grupo», sino siendo muy realistas, por lo que han sobrevivido hasta el momento.

—Nos reunimos unos cuantos —dicen los Támano— cansados de la mediocridad del medio teatral, pero sin presupuestos concretos. Mientras otros grupos se hacen de salida un plan serio, el nuestro se fue estructurando sobre la marcha. Influencias del «Living Theater»; creaciones colectivas; multas; disoluciones a medias del grupo hasta que se montaba otra obra, cuando no se podía seguir representando nos separábamos, y así. En mil novecientos setenta hacemos la «Castañuela», pensada para divertirnos nosotros trabajando y el público viéndola. Después de su prohibición hacemos dos giras por Europa, la primera con «Castañuela» y la segunda con «El retablo del flautista», presentándolas a los emigrantes españoles, habiéndolas visto más de diecisiete mil personas y estableciendo unas relaciones excelentes con las familias de emigrantes, deseosos de ver su realidad con otros ojos. Surgen diversos problemas administrativos y nos vemos obligados a trabajar individualmente en teatro comercial, café-teatro, televisión y cine (exceptuando la colaboración colectiva con Marsillach en «Flor de santidad») como medio de subsistencia. En esos momentos de gran tirantez con la censura montamos el «Retablillo de don Cristóbal», de García Lorca, en nuestro estilo de circo y música. Después de varios meses en el Pequeño Teatro hicimos una gira por España con esta obra y nos vieron más de catorce mil espectadores. Y luego una gira por Europa y la participación en el Festival de Nancy, el de Manizales, Puerto Rico y el de Caracas. Nuestros proyectos son continuar haciendo un teatro en el que se compaginen la farsa, la música, la crítica, y que sea divertido ante todo. Como todos tenemos carnet sindical, nos da igual trabajar como grupo independiente o profesional. Y estamos convencidos de que hay un público potencial al que se puede llegar y que nos permitirá vivir de nuestro trabajo. ■ Texto y fotos: DEMETRIO ENRIQUE.



Representación del «Entremés famoso sobre da pesca do río Miño», por el Teatro Circo, de La Coruña.

Teatro gallego y grupos gallegos de teatro

Estas Navidades han sido una ocasión para el encuentro de varios de los grupos de teatro más representativos de Galicia, al participar en Marín, pueblo en medio de la Ría de Pontevedra, en su I Semana de Teatro. La organización de muestras teatrales que se experimenta actualmente a nivel nacional es un factor de vitalidad cultural que no se debe desdeñar; el despertar de las provincias de su largo letargo y el posible anuncio precursor de una nueva mentalidad con mayores exigencias. Y en el caso de las regiones de cultura propia significa una búsqueda de su entidad y su forma de conseguirla.

En el año 73 tuvieron lugar en Galicia la I Mostra de Ribadavia y las II Jornadas de Vigo, iniciando el camino que la Semana de Marín ha proseguido. Y tanto de las obras presentadas en ellas como de los coloquios han surgido respuestas a la problemática con la que se enfrentan quienes intentan expresarse a través del teatro. Un público potencial, del que más de los dos tercios hablan normalmente en gallego, pero que no suelen asistir a los escasos espectáculos que llegan a la región; unos grupos cuya mayoría de componentes proceden de la clase social que únicamente habla en castellano; pobreza de repertorio que ofrezca interés; dificultad de difusión de las actividades de los grupos de

teatro locales; éstos son los aspectos en discusión a los que comienza a encontrarse soluciones satisfactorias. Me voy a fijar en dos obras presentadas en Marín que esclarecen el tema.

La primera es el «Romance de Micomicón Adhelala», montado con imaginación y humor por el grupo Rosalía de Castro, de Santiago. La obra pertenece a las «Farsas para títeres» que Eduardo Blanco Amor publicó en exilio, en Montevideo, en 1939, y que hace poco se ha reeditado en texto bilingüe. Blanco Amor se halla estrechamente vinculado al teatro de su región desde aquellos tiempos en los que fundó en Buenos Aires el Teatro Popular Gallego, montando en colaboración con Castelao la obra que se puede considerar fundamental en el teatro gallego: «Os vellos non deben de namorarse». Instalado de nuevo en Galicia, trata de aportar sus experiencias en el terreno de los textos dramáticos. Poco después de reeditarse sus «Farsas para títeres» se dio cuenta, asombrado, de que la «avidez con la que se han echado sobre estas pobres farsas más que están hechas para títeres demuestra que no hay repertorio en gallego. Esto es lo que me llevó a escribir precipitadamente un libro con cinco o seis piezas inmediatas para llevar al teatro con la más absoluta pobreza de medios y que se puedan hacer en una feria, un atrio o un teatro normal» (1). Este libro se halla en imprenta y se llama «Teatro para xente», en

(1) Declaraciones a «Primer acto», núm. 163-164.

donde incluye entremeses «ultra-clásicos» de Cervantes y Lope de Rueda, no traducidos, sino recreados para la circunstancia gallega actual. También ha efectuado una catalogación de obras gallegas antiguas, en la que entran más de ochenta títulos que admiten adaptación.

Ahora comienzan a ser conocidas algunas de estas piezas, entre las que se pueden incluir otras tradicionales parateatrales en las que la cultura gallega es abundante, como autos medievales, carnavales, residuos juglares y de ferias, etcétera. Precisamente en Marín se ha estrenado la primera obra conocida escrita en gallego, el «Entremés famoso sobre da pesca do río Miño», por el Teatro Circo, de La Coruña, grupo de accidentada historia. El manuscrito no original del «Entremés...», del siglo XVII, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, habiendo sido exhumado hace pocos años.

«Su tema es uno de tantos episodios fronterizos que ocurrían en aquella época, cuando todavía estaba fresco el recuerdo de la guerra hispano-lusitana y surgían problemas ocasionados por la pesca y el pastoreo en común, que, sin embargo, no llegaban a interrumpir las relaciones amistosas entre los pueblos cercanos de Portugal y Galicia, basadas en su concurrencia a ferias y fiestas, el comercio y las bodas entre vecinos de ambos países. Su autor, el licenciado Gabriel Feixoo de Araújo, apenas se sabe nada de él» (2). La falta de profundización histórica en el montaje del Teatro Circo y la dificultad en entender su lenguaje arcaico pesan mucho a la hora de considerar si la energía gastada por los componentes del grupo en evitar la reconstrucción arqueológica y erudita ha sido eficaz o no.

La otra vertiente de los grupos gallegos de teatro que realizan su trabajo en castellano estuvo representada por

(2) Fermín Bouza «Limiar do "Entremés..."».

los organizadores, el GATMA de Marín, con unas farsas de Martínez Ballesteros y Martínez Mediero y una creación colectiva; gente con entusiasmo que ha superado la poca colaboración de los organismos locales (la subvención fue en total de 15.000 pesetas, y la entrada era gratuita) para llevar adelante la Semana y el Esperpento, Teatro Joven de Vigo, que iba a ofrecer su «Milagro en el Mercado viejo», de Dragón, pero una indisposición del personaje central les impidió actuar, aunque participaran en los coloquios. Para ambos grupos, lo importante es crear afición al teatro en un público que apenas lo conoce, y el lenguaje de la expresión es secundario. De todos modos aceptan que su dinámica puede llevarles en corto plazo de tiempo a sentir la necesidad de expresarse en la lengua local.

Quede esta crónica como signo de la fuerza y urgencia que experimenta el teatro gallego en la actualidad, ya a nivel posible y no sólo idealista. ■ DEMETRIO ENRIQUE.

LOS TABANOS

LA CARPA CRITICA

ASEN, señoras y señores, para asistir al inolvidable espectáculo titulado 'Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe o veinte años de aventuras y de amor', opereta romántica de treinta y dos cuadros... con suntuosos números, entre los que se encuentran 'La inquisición preparando las hogueras', 'El asesinato de Trotsky ante los ojos alborozados de Stalin', 'El naufragio del Gran Circo Támano en los mares del Caribe infestados de tiburones y destructores americanos' y 'El carnaval en Buckingham Palace'..., mezclado con tangos de Galdel, marchas militares, comida, bebida y la adquisición del bagaje cultural suficiente como para no tener que volver al teatro en el resto del año.» Y aunque no todo sea verdad en esta llamada, el espectáculo que acaba de estrenar en Madrid el grupo Támano de-vida-agitada resulta ser una explosión de ironía, crítica mordaz, humor de varios colores, movimiento y teatro lúdico a caballo entre el circo y el «músic-hall».

La obra es una creación colectiva del Grand Magic Circus francés (1), grupo corrosivo donde los haya, que ha llevado ante el público la vieja aspiración de unificar la fiesta y la calle, creando un estilo «salvaje» que los ha colocado en la primera fila del teatro marginal europeo. Y como esta visión del teatro se halla fuertemente emparentada a la que poseen los Támanos, nada más natural que éstos hayan utilizado el «Robinson Crusoe» para emprender una experiencia que ha de influir en la marcha del teatro independiente español.

Con esta línea pretenden llegar al público no habitual ni interesado en el teatro. Salir por las carreteras en plan «titero». Divertir y animar en acordancia con su postura crítica. Utilizar la técnica comunicativa de las «Manolitas Chen» y demás compañías de revista que gozan del fervor popular. El medio con el que mejor realizarían sus representaciones sobre varios escenarios y con el público cerca y alrededor era el de la carpa de circo, pero conseguirlas es difícil y construir las muy caro. Entonces han buscado otro tipo de locales que el teatro a la italiana, como el cine inmenso en Ma-

drid o el gimnasio en el que actuaron en Salamanca. Y el precio que sea el menor que el empresario del local les permite (en este punto las presiones son inevitables). Después del éxito de la «Castañuela 70» y las perspectivas de interés público hacia el teatro independiente, esta nueva baza tiene muchas posibilidades de funcionar, si los imponderables no intervinieren.

Se le puede achacar a la obra el que responde a una posición muy característica del grupo francés dentro de su sociedad y su cultura, y que al trasplantarla aquí, a un contexto diferente, estructurando con rigidez lo que allí era espontáneo, pierde parte de su sentido desmitificador y destructor. Una excusa de peso son las sucesivas prohibiciones de nuestra censura a las creaciones colectivas que los Tábanos intentaron montar. Luego nos encontramos con la falta de la espectacularidad con la que el Grand Magic Circus sorprendía al público, interviniendo sus acróbatas, su escupidor de fuego, sus «strip-tease», sus cantantes de ópera, una serie de gente con habilidades efectivamente circenses. En el montaje Tábanos se ha sustituido esta vertiente por un trabajo enriquecedor a nivel visual, una contra-imagen en la que al artista o todo le sale mal o sus trucos son tan burdos que poseen gracia propia, y una elaboración meticulosa de los «gags» que casi siempre dan en el blanco.

En cuanto a la misma historia de Robinson y sus personajes, resulta más atrayente la forma en que se cuenta que la historia en sí misma. Robinson es un astuto pícaro de una sociedad imperialista que se las arregla para explotar a su indígena compañero de isla. Las hazañas del aventurero Robinson a veces no son más que un pretexto para encadenar escenas, y esta misma ruptura de la narración contribuye a no prestar demasiada atención al hilo argumental, lo ataca en su esencia. Para definir al espectáculo habría que emplear términos como «cachondeo», «desmadre» y «las ideas serias con risa entran».

Y mientras no se demuestre lo contrario, la distancia entre el «Robinson» de los Tábanos y la cultura popular no es mayor de lo que parece.

D. M.

(1) Sobre una idea de J. Savary y con versión española de Vicente Romero.



Foto: M. R. M. / M. R. M.

Mambrú se fue a la guerra

D. Rabe - T. E. I.

El decorado representa el interior de una casa de una familia media norteamericana, casi con seguridad perteneciente a ese amplio sector social de la burguesía conservadora que constituye la «mayoría silenciosa», soporte de un sistema político-económico y depositaria de unos valores morales en estado de crisis profunda. Bajo la apariencia de buenas relaciones familiares se esconden un hombre frustrado en pugna continua con su mujer absorbente, y un hijo con pocas ideas en la cabeza y menos deseos de permanecer en el «hogar».

En ese micro-mundo asfixiante y nauseabundo, un camión del ejército deposita al hijo mayor, que ha cumplido su servicio militar en el Viet Nam y resultado gravemente herido, no tanto por la ceguera física como por su destrucción ética. La reacción de la familia ante el regreso de uno de los suyos es la de envolverlo protectoramente, tratando de que olvide su participación activa en una guerra imperialista en el bando de los agresores y se adapte a las viejas circunstancias, comportamientos e ideales. En estos esfuerzos por alejar la realidad vivida por el «veterano de guerra» y adornar la miserabilidad cotidiana familiar, surgen conflictos, siendo imposible para los unos admitir las crueldades que sus soldados cometían en un pequeño y lejano país, igual que para el otro desembarazarse de unas ex-

TEATRO

perencias que lo han marcado para siempre.

El autor de la obra original, David Rabe, de 23 años, la escribió al regresar de cumplir su servicio militar, y el éxito enorme que acogió el estreno en 1971 demuestra que el problema central es uno que se clavó en las entrañas de la sociedad norteamericana, sensibilizando a todos sus sectores. Cerca de un millón de jóvenes llamados a filas y obligados a combatir por los intereses de las grandes compañías en contra de campesinos a los que nunca habían visto, pasaron por un calvario a través del que se diluía su propia personalidad y se convertían en bestias complacidas en el sadismo hacia sus víctimas. Un factor de índole colectivo como fue el uso masivo de drogas alucinógenas por parte de los soldados norteamericanos se puede comprender perfectamente si lo relacionamos con el asco de sí mismos y de lo que se les ordenaba, un comportamiento por lo demás muy peligroso de rechazar (toda desobediencia a órdenes militares en una guerra lleva a la corte marcial y condenas severas). Los testimonios aportados por los veteranos que regresaban de Viet-Nam no dejan dudas al respecto: la tortura de vietnamitas (sospechosos por el simple hecho del color de su piel) y las matanzas colectivas eran moneda corriente y aceptada. Chicos de pelo corto y maneras educadas, apreciados por sus profesores de High School y sus entrenadores de base-ball, sanos e inofensivos, al poco rato de desembarcar en el cenagal indochino se metamorfoseaban en sermáquinas enseñados a matar con pulcritud y efectividad. Al cabo de un año de ejecutar lo que de ellos se esperaba y recibir alguna que otra condecoración, o perder alguna que otra pierna, regresaban a su sociedad de origen sin posibilidad de integrarse plenamente en ella y sin ser comprendidos por los que se habían quedado. Muchos decidían no hablar de «aquello», mientras que otros ponían en práctica los métodos violentos aprendidos, en una lucha ciega contra todo lo que les rodeaba y que consideraban culpable de su aniquilamiento moral.

En cine, *Los visitantes*, de Kazan (como antes *Muriel*, de Resnais, referente a los franceses que regresaban de Argelia), ha abordado este mismo problema del desajuste síquico en los ex combatientes con mala conciencia de sus actos. *Stick and bones* lo presenta de una forma más ácida y desesperante. Ante la imposibilidad de reinserción del miembro familiar que ha regresado, y para evitar ser acusados de hipócritas y donantes de una falsa piedad autocomplaciente, los padres y el otro hermano persuaden al elemento disturbador de que su única solución es suicidarse, y mientras se derrama su sangre en la vasija respiran satisfechos y contentos por primera vez desde que el camión militar se detuvo a la puerta de su casa. Todo podrá seguir tranquilo, una vez eliminados los fantasmas de las víctimas inocentes al mismo tiempo que su ejecutor.

La denuncia contenida en esta obra era un golpe a las estructuras políticas norteamericanas y el reflejo de innumerables casos similares. En España, más distanciada emocionalmente la obra debido a las circunstancias diferentes, sigue teniendo fuerza revulsiva aunque existen en ella una serie de elementos (no sé si ya se encontraban en la versión original o son añadidos del T. E. I.) que a mi juicio tratan de hacer «digerible» para el rugoso estómago del buen espectador burgués los hechos relatados.

La densidad dramática a nivel psicológico, con actividades sicopáticas en varios de sus personajes, les singulariza excesivamente, restándoles credibilidad y convirtiendo los hechos en materia de estudio clínico. De esta forma se diluye la realidad del ex combatiente al presentarlo como un esquizofrénico que da más importancia a sus visiones que a quienes le rodean; la del padre, que resulta también un neurótico perdido, y la del «reverendo», tratado en forma farsesca. En contrapartida, en montaje gana así en efectismo y «teatralidad», apoyándose en la técnica de «Método Stanilavskiano» que el director, W. Leyton, ha desarrollado en el grupo.

A este respecto, convendría quizá encajar esta obra dentro de la trayectoria general del T. E. I., único grupo independiente con local propio, y que en los últimos años ha montado más obras que ningún otro, de mucho interés varias de ellas. A nivel esquemático se podrían dividir sus obras entre las «sicologistas», literarias y discursivas, apropiadas para el uso del «Método», y las de tipo farsesco, superficiales y manieristas, muy trabajadas a nivel plástico pero de poco interés tanto ideológico como lúdico. Entre estas dos constantes se han debatido sus experiencias, evidenciando en cierto modo que pesa en ellos tanto el deseo de tratar temas polémicos como el de gozar del formalismo.

Y en una misma obra pueden coexistir los dos en ciertos momentos. En este *Mambrú* se incluyen elementos burlescos, humorísticos, que no creo que «den respiro al espectador para prepararlo al siguiente impacto» como han pretendido, sino que distraen, contrapesan la carga destructiva y ayudan a digerirla, limándola hasta convertirla en otro ingrediente estético. Lo mismo me parece que sucede con la inclusión de la chica-visión del ex combatiente, poetización «bella» pero sin mucho que ver con la entidad del conflicto.

Respecto a las denuncias que se han presentado contra la obra por una hipotética rudeza excesiva en la relación agresiva del soldado hacia sus padres, sólo nos queda lamentar, una vez más, la escasa amplitud que los sectores reaccionarios del país pretenden dejar a la temática teatral. ¡Qué dirían si en vez de localizarse la acción en los Estados Unidos lo hubiera sido en nuestros pagos!

DEMETRIO ENRIQUE



Foto: Demetrio.

Título: «Mambrú se fue a la guerra».—*Versión* T. E. I. sobre «Sticks and bones», de David Rabe. *Montaje:* T. E. I.—*Decorados:* A. Taraborelli.—*Colaboración de:* Ana M. Ventura (Harriet) y José F. Vidal (Oscar).—*Estreno:* Pequeño Teatro, Madrid, 13-IV-74.

un grand magic circus espagnol



manger et le boire, les plus belles femmes de la ville et un bagage culturel suffisant pour pouvoir se dispenser de retourner au théâtre pour le reste de l'année." Le spectacle, inutile de le préciser, tient ses promesses. Et les voilà partis avec leurs trompettes et leurs costumes de clowns, bien décidés à rompre avec la routine et le conventionalisme. La partie engagée est d'autant plus importante que jamais encore le théâtre marginal n'a eu à jouer un rôle aussi grand.

La mise en scène est moins brillante que celle de la troupe française. Ici manquent le cracheur de flammes et les acrobates ; les acteurs ne peuvent se déshabiller ; le public ne peut pas participer et il est interdit de défiler en pleine ville (tout juste, devant la porte, à la sortie). D'autre part la transposition de l'œuvre pose un certain nombre de problèmes : les mythes et les traits hérités du spectacle français n'ont pu être transposés de manière tout à fait adéquate dans le contexte spécifique de la réalité espagnole. Mais ces insuffisances sont contrebalancées par un montage élaboré avec beaucoup de soin et dans lequel apparaissent des trouvailles visuelles et plastiques d'une certaine force.

Robinson Crusoe se remémore ses faits et gestes et les grandioses aventures qui l'on conduit sur son île déserte. Et son aventure ne manque pas de portée.

Demetrio Enrique

Peu après que le "Grand Magic Circus" a étonné et diverti la moitié du monde avec ses numéros et ses animaux tristes, un groupe du théâtre marginal espagnol a monté sa propre adaptation des "Derniers jours de solitude de Robinson Crusoe". Sous un chapiteau pouvant accueillir 2 000 personnes, il compte parcourir villes et villages pour y porter son tonie, sa vision démystificatrice, ses moqueries et son agressivité. Voilà une initiative qui (si la censure ne l'interdit pas) marquera une époque quant aux relations qu'entretiennent le théâtre et la société dans l'Espagne d'aujourd'hui.

Le Théâtre Tabano a été l'un des groupes marginaux qui a réalisé le meilleur travail mais qui a rencontré aussi le plus de problèmes avec l'administration. Après avoir obtenu un triomphe inespéré en 1970 sur une scène commerciale de Madrid, dans une création collective où tout était tourné en dérision, avec humour et en musique, et après avoir réussi à intéresser un public qui n'a pas l'habitude du théâtre, le groupe vit ses représentations suspendues pour motif "d'ordre public". Il s'en suivit une période de malchance (à cause de la censure) qui faillit entraîner la désintégration du groupe. Des tournées à l'étranger pour les travailleurs espagnols émigrés réussirent à le maintenir en vie, jusqu'à ce qu'une œuvre "inoffensive" de Garcia Lorca (Le Petit Retable de Don Cristobal) fût autorisée, grâce à quoi la troupe fut invitée l'an dernier aux festivals de Nancy, de Manizales, de Caracas et de Porto Rico.

A leur retour en Espagne ils décidèrent de rester dans la ligne de l'humour et du cirque en choisissant d'adapter le "Robinson Crusoe" du Grand Magic Circus, que la censure avait autorisé. L'entreprise est ambitieuse, d'autant plus qu'ils ont décidé d'aller chercher le public populaire là où il se trouve, en transportant le chapiteau pour proposer "des tangos de Gardel, des marches militaires, le



magnus & hijos, s. a.

RICARDO MONTI

MAGNUS: Deformación gratuita.

Foto Demetrio.



Magnus representa un puro ejemplo de las formas de comportamiento, actividades, mentalidad y escala de valores que el empresario capitalista posee y aplica. Es un personaje-arquetipo en el que se concentra la voluntad de vencer y la falta de piedad con el vencido, la fuerza bruta y la intolerancia, la astucia comercial y el orgullo. Apoyado en sus cualidades innatas», ha sido lo suficientemente hábil como para ascender por la escala social y mantenerse en una posición dominadora.

Sus relaciones para con los demás se rigen por la ley de sus intereses propios: si alguien le puede servir, lo utilizará al mismo tiempo que lo estruja. Su categoría de «hombre superior» (conferida por su éxito económico) le lleva a imponer sus normas de actuación a sus subordinados, quienes le acatan resignados... esperando llegar un día a ser como él.

En esta obra se sitúa a Magnus como cabeza de una familia compuesta por sus tres hijos («cachorros» que son adiestrados para convertirse en fieras) y un vagabundo al que Magnus mantiene encadenado como un perro y que constituye la única persona que verdaderamente le comprende. La llegada accidental de una joven, invitada a cenar en la casa y que no se imagina lo que contiene, sirve para desencadenar un «juego de la falsa apariencia» en el que se intenta introducir al espectador.

A este respecto habría que hacer referencia a aquella estupenda obra del cubano Triana, *La noche de los asesinos*, en la que se inspira *Magnus*, aunque también incida en la vía de *Las criadas*, de Gênet. Se trata de que los miembros de una familia se reúnen para representar diferentes papeles, intercambiándose las caretas y afirmando vehementemente lo que poco más tarde ha de ser negado. Ilusionismo, representación dentro de la representación, disfraz de la realidad, el juego del simbolismo se lleva muy lejos, sin que la calidad del texto pueda acompañar dignamente a la acción. Este tipo de teatro ceremonial y «mágico» exige planteamientos menos di-

rectos y voluntarísticamente políticos que os que han intervenido en el montaje de «Magnus».

Una prueba de este desfase entre la intención y el método empleado lo tenemos en el desenlace. Después de mostrarnos el dominio de Magnus sobre sus «cachorros» brutos y teledirigidos, y sobre su lacayo encadenado (un viejo que fue rival de Magnus —«cosa que yo hubiese hecho igual contigo en caso de haber resultado al revés nuestro enfrentamiento», que dirá el viejo—), llega un momento al final del segundo acto en el que los hijos deciden rebelarse. Agarran un afilado cuchillo, y sin que Magnus crea que va en serio la cosa, lo apuñalan abundantemente.

Este ajusticiamiento (o acto de liberación del tirano) no viene dado por la evolución del conflicto entre los personajes, sino que responde a un planteamiento apriorístico de que los oprimidos han de aniquilar a sus opresores. En este sentido me parece que la obra cae en un dirigismo político» (diferente al panfleto, pues éste es sencillo y popularizante), que ni convencerá ni llegará a preocupar al espec-

tador burgués. ¿Que los monstruos plutocráticos tipo Magnus han de terminar inecluctiblemente destrozados a manos de sus ex-esclavos? Si así lo exige el argumento de la obra, bueno, de acuerdo.

Todo exceso gratuitamente deformado provoca la inhibición del espectador, especialmente cuando el nivel simbólico empleado sirve de barrera distanciadora que aumenta todavía más la distancia entre el personaje de ficción y el señor sentado en la butaca.

Esta lección aleccionadora y ejemplar que nos ofrece *Magnus e hijos, S. A.*, me parece demasiado fácil y artificial, y por eso no me convence. Sin embargo, en el montaje he encontrado elementos de bastante interés. Dejando al margen el exuberante barroquismo que lo impregna todo, y que cae en el esteticismo (como en el caso de la procesión de los tres hijos con el receptáculo humeante y sus vestiduras tipo *Yerma*), el uso de la iluminación es muy bueno.

Sobre la escena cuelgan varias lámparas corrientes, con unos cordones que sirven para que los actores vayan modifican-

do el espacio luminoso (apagando y encendiendo bombillas), a medida que la situación lo requiere. Esta idea simple resulta de gran eficacia a la hora de crear una situación. También destacaría diferentes imágenes de gran fuerza visual, como el lavado de los pies de Magnus por parte del viejo, la representación que un hijo realiza sobre la mesa del banquete, o ese símbolo de la justicia con sus balanzas y su cara cubierta por una media de nylon.

Es destacable que un grupo latinoamericano (fundado en 1971, dependiente del Ateneo de Caracas y organizador del Festival Internacional de aquella ciudad) venga a España. Pero esta obra no parece ser la más adecuada para entablar conocimiento con el vitalista teatro latinoamericano actual.

DEMETRIO ENRIQUE

Título: Magnus & hijos, S. A.
Autor: Ricardo Monti.—*Director:* Carlos Giménez.—*Por el grupo «Rajatabla»:*—*Intérpretes:* Alexander Milic, José Salas, F. Alfaro, W. López, A. Acosta y M. Romero.—*Estreno:* Pequeño Teatro, Madrid, febrero 1975.



TEATRO DE MISIONES: MACHADO.

TEATRO

Así que pasen 50 años

Los años locos no lo fueron tanto para el teatro español. Si un seminario montado en el Instituto Alemán ("Proyectos de Reforma del teatro español. 1920-1939") y la reciente exposición-espectáculo de la galería Multitud sobre la experiencia de La Barraca (ver CAMBIO16, número 171) han recuperado antecedentes es porque durante la segunda y la tercera década del siglo fueron diseñados los moldes en los que se fundiría el actual movimiento independiente.

Muerte y resurrección

Claro que la fuerza de un nombre como el de García Lorca tiene un peligro: el de confundir su experiencia con la totalidad del fenómeno; y, por supuesto, las cosas son diferentes. Hacia 1917, por ejemplo, comienza el teatro menestral y obrero —obras virulentas, desesperadas— del *Novedades*, y entre 1919 y 1921, Rivas Cherif dirige, para un público obrero, la sección teatral de la Escuela Nueva.

Al filo de los años 30 cambia la tendencia: la generación del 98 prefiere experimentar en los llamados teatros de arte. Los Baroja presentan *El mirlo blanco*, Valle-Inclán dirige *El cántaro roto*, *El caracol* es obra conjunta de Azorín y Rivas Cherif.

"Las Misiones Pedagógicas" —obra de la República— son, en cambio, una recuperación de las raíces del movimiento. Aldeas, pueblos, barrios marginales, reciben a los conjuntos, cuya

actividad dependía de Alejandro Casona, responsable del rubro teatro."

"Si el teatro de misiones —explica por entonces un informe— nace y vive en cierto modo como nació y vivió nuestra farándula primitiva y se nutre en sus mismos repertorios, es sólo porque va dirigido a un público análogo en gustos, sensibilidad, reacción emotiva y lenguaje."

En 1932, y apoyada en una subvención oficial de cien mil pesetas anuales surge "La Barraca", de García Lorca, que al desaparecer —1936— es reemplazada por las "Guerrillas de teatro", obra del Consejo Nacional de Teatro que presidía Antonio Machado y que mezclaba teatro clásico y político a través de frentes y fábricas. Todo se extingue en 1939 para resucitar, durante la década del sesenta, tal vez con un criterio profesional más rico y más realista. ♦

Ubu y el pasodoble

Por azares de la programación veraniega del Teatro Alfil, el Padre Ubu, embrutecida caricatura de cuantos tiranos en el mundo han sido, comparte escenario con un ajado e histérico matrimonio que baila devotamente el pasodoble nacional. Representados por dos grupos independientes —“Caterva”, de Gijón, y “Ditirambo”, de Madrid—, son, junto con el *Terror y miserias del Tercer Reich*, del T. E. I., de los pocos espectáculos teatrales planteados con rigor y seriedad que se ofrecen al público madrileño en estas noches calurosas.

Desde su mítica aparición en un teatro francés, en 1896, con la palabra “mierda” y otras similares como parte fundamental de su vocabulario, el Padre Ubu dinamitó los convencionalismos y la rigidez del teatro comercial para dar rienda suelta al absurdo, el sarcasmo, la burla cruel a las autoridades y el ataque frontal a todo lo respetable. Su autor, Alfred Jarry, ridiculizó la insaciable búsqueda del poder y del dominio, por seres estúpidos y sin principios éticos, de los que Ubu era su más caracterizado portavoz.

Convertido en personaje clásico el Padre Ubu, y en obra clave del teatro contemporáneo *Ubu Rey*, acercarse a ellos requiere fuertes dosis de imaginación y valor. “Sí, es una obra clásica —declaran a CAMBIO16 los miembros del grupo “Caterva”—, pero en España apenas se la conoce. Debido a su estructura abierta, su abandono del análisis psicológico y su facilidad de *celtiberizarse* y admitir el circo y los juegos de participación, nos interesó por condensar la forma de teatro que nos gustaría hacer.”

Con seis años de edad, y otros tantos miembros, el grupo “Caterva” se lanzó, con *Ubu*, a la aventura profesional. “Antes habíamos hecho pasos de Lope de Rueda —explican—; una creación colectiva en mimo sobre la muerte de personajes famosos; la *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolinos y su amante*, de R. Morales, y un espectáculo de Valle-Inclán. Nuestra estética se basa, pues, en la caricatura y en la sátira.”

El otro grupo que actúa en el Alfil, “Ditirambo”, es uno de los que cuenta con mayor cantidad de detractores y de apasionados defensores.

Esta división acusada de opiniones se debe a la línea de experimentación formal y literaria que lleva a cabo.



DE MARIO SARDU



LO AZAROSO DE LA PROGRAMACION VERANIEGA: "UBU REY" Y "PASODOBLE".

Compenetrados con el exuberante y barroco universo mental de Romero Esteo, semidesconocido autor español que cuenta con inacabables obras en las que corrompe y destruye el lenguaje, los símbolos y las ceremonias, han montado su *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* hace un par de años, y ahora este *Pasodoble* de dos únicos personajes.

En *Pasodoble*, por encima del conflicto matrimonial que da estructura, se muestra la lucha entre dos mentalidades oficiales y dominantes: la tradición y la tecnocracia. Al mismo tiempo se gira alrededor de la teología,

el sexo, la hipocresía, el hastío y la confusión. “Excepto la zona norte —dicen los de *Ditirambo*—, hemos recorrido casi toda España con *Pasodoble*. La mejor acogida ha sido la de Barcelona, donde ha entusiasmado. En ocasiones el público ha mostrado su desacuerdo, bien por sentirse atacado ideológicamente, o por no compartir nuestra estética. Este último sector suele mantener un silencio acompañado de reconocimiento por el esfuerzo técnico. Pero la gente que se mete en la obra se deja embargar por su atmósfera y profundiza en sus diversas lecturas, sale cautivada.” ♦

Piruetas imperiales

Con diecisiete años de retraso ha llegado a un escenario comercial español la última obra de teatro de Boris Vian, un francés que además de ganarse la vida con la literatura fue trompetista de jazz, autor de canciones, mecánico de automóviles, delfín del existencialismo y luminaria de la cultura francesa de postguerra.

Los forjadores de imperio se estrenó hace dos semanas en el teatro Alfíl, de Madrid. El montaje corrió a cargo del grupo de actores Imagen 6, constituido en cooperativa. «Hace trece años —dice Carla Matteini, autora de la versión al castellano— *Los forjadores de imperio* ya fue representada por Dido Pequeño Teatro, y dirigida por Ricardo Salvat. Sólo fueron autorizadas tres funciones, en la modalidad de "cámara de ensayo". Cuando se quiso pasar a teatro comercial hubo bastantes problemas de censura. En esta versión —continúa Matteini— se han prohibido varias frases, sobre todo en el tercer acto, en el que Vian expresa sus ideas antimilitaristas. Han tachado una página completa».

Pero *Los forjadores de imperio* ya conocía una versión castellana diferente. La que publicó Carlos Rodríguez Sanz en la colección de libros de teatro de *Cuadernos para el Diálogo*. Aquello fue en 1968 y, al pare-

cer, desde entonces ha habido algunos cambios en la traducción. «En este montaje —dice Rodríguez Sanz— faltan casi todos los retruécanos, los chistes verbales, toda la gracia superficial de la obra. No han entendido que la profundidad en Boris Vian es, precisamente, su superficialidad.»

«He tratado de eliminar parte de su retórica —alega Carla Matteini— porque pienso que *Los forjadores de imperio* es demasiado literaria. He quitado metáforas y giros de palabras para agilizar el texto y endurecer su contenido. El teatro del absurdo ha envejecido con suma rapidez.»

La obra ha sido pensada, realizada y producida por los propios actores. «Este trabajo de equipo —dice el actor y codirector, Antonio Malonda— no supone que las decisiones correspondan a la mayoría, sino a quien domina mejor una materia. Excepto Yolanda Monreal y yo mismo, que habíamos formado parte del grupo Bululú, el resto de los actores nunca había participado en una estructura teatral colectiva.»

No se ha notado un gran entusiasmo crítico hacia *Los forjadores de imperio*. La tarascada de Boris Vian hacia la pequeña burguesía queda, por lo visto, un poco alejada de lo que estos días se quiere ver en España. La obra fue publicada en 1959



EL IMPERIO POR LOS SUELOS

—poco antes de la muerte de su autor— en los *Dossiers du Collège de Pataphysique*. El original estaba profusamente ilustrado con escenas militares, triunfales desfiles y monumentos funerarios, además de una pintura catalana del siglo XV, que Vian había encontrado en un museo, y que mostraba una flagelación de Cristo «de una repelente obscenidad», como dijo su biógrafo Noel Arnaud. Quizá sea aún demasiado pronto para ver aquí la versión íntegra.

Cuenca: El teatro independiente, unido

Demetrio Enrique.



"Happening" en Cuenca.
Clausura con la liberación de una paloma.

La II Semana de Teatro de Cuenca, clausurada a finales de marzo, ha dado pie para que una docena de grupos profesionales de teatro se reunieran junto con miembros de grupos de base (que actúan en barrios o en la calle sin remuneración), programadores, críticos y autores para discutir sobre los problemas que les afectan colectivamente.

En la reunión de Cuenca se han perfilado tres grandes bloques de temas sobre los que el teatro independiente quiere plantear su batalla ante la Administración.

- El primero se refiere a la **libertad de expresión**, coartada en la actualidad por los diversos apéndices de la censura. Entre su forma más directa —el control de los textos y la supervisión de los más pequeños detalles del montaje— privativa del Ministerio de Información y Turismo, y los poderes que poseen todas las autoridades provinciales y locales, son numerosas las posibilidades de que un grupo que haya preparado su montaje durante meses se encuentre sin poder representarlo.

- En el segundo se exige la **libertad de actuación** en cualquier sala o lugar. De acuerdo con la vigente reglamentación de locales teatrales apenas hay salas que cumplan con todos los requisitos. Por un lado, está el caso del grupo que desee abrir un local para mantener una programación continua a precios reducidos, sin tener que ceder la mitad de los ingresos al empresario. Por otro, se hallan los organizadores de actividades culturales en pueblos y barriadas, que tienen que acudir a locales en malas condiciones técnicas, pero que son los únicos a su disposición.

- El último bloque trata del **status jurídico y laboral del teatro independiente**, que es nulo. Sin entidad jurídica, acogidos a una ley de teatros de cámara y ensayo caduca e irreal, sin que los miembros de los grupos profesionales puedan obtener el carnet de actor ni se les incluya dentro de la Seguridad Social ni del sindicato, sus componentes son, ante la ley, gentes sin derecho alguno. Por ello reivindican el concepto de "trabajadores del espectáculo".

Demetrio ENRIQUE

El cambio de Arniches

Un equipo de actores inicia una experiencia inédita en el mundillo teatral español: han alquilado un local —el madrileño Arniches, en la calle Cedaceros— y se disponen a convertirlo en una base de trabajo para grupos independientes y cooperativas.

“Se ha demostrado —dice uno de sus portavoces— que la supresión de los empresarios de compañía y de local es un paso para la revitalización del teatro. Vamos a tratar de poner en práctica varias de las reivindicaciones profesionales planteadas por los trabajadores del espectáculo.”

TEATRO ARNICHES
NUEVA PROGRAMACION
 A PARTIR DEL 12 DE DICIEMBRE 1975



GRUPOS COOPERATIVAS
TEATRO INFANTIL Y
MARIONETAS
RECITALES
MUESTRA
DE
ARTE

NUEVA POLÍTICA
 DE PRECIOS
 LA BUTACA
 MAS BARATA
 DE TO MADRID



A LA SUBIDA
 DEL MERCAO
 EL TEATRO
 REBAJAO

“Para llegar a ese público que normalmente no acude al teatro se reducirán al máximo los precios de las localidades: la más cara costará 175 pesetas y habrá diversas posibilidades de obtener reducciones.”

La inauguración del proyecto se ha efectuado con ese mismo *Pueblo de España, ponte a cantar*, prohibido en Madrid en el verano después de tener todos los permisos en regla y autorizado posteriormente en Barcelona y otras ciudades. Los cuatro actores y los tres músicos que forman la cooperativa cantan los versos que sobre España han escrito trece poetas —Machado, Neruda, Alberti, Pedro Beltrán Vallejo y Miguel Hernández, entre ellos—. Para más adelante se han programado actuaciones de grupos musicales y de cantantes de los diversos países españoles, un festival de teatro infantil y exposiciones de carteles de los grupos independientes junto con la obra de artistas gráficos. ♦



DEMETRIO ENRIQUE

RATEROS EN UN REMOLQUE

TEATRO

Ratas y rateros

Tres argentinos, un venezolano, un mejicano y un español forman el Grupo Internacional de Teatro (GIT), que hasta la Semana Santa ocupará la madrileña sala Cadarso con una versión económica — a veinte duros la butaca — del *Retable del flautista*, la farsa de Jordi Teixidor, que para la ocasión han bautizado *Ratas y rateros*.

El GIT se formó en Colombia hace tres años, y sus seis miembros proceden de distintos grupos de teatro independiente. *Ratas y rateros* se ha representado ciento cuarenta y cinco veces en diversos lugares de España y, antes de eso, en varios países latinoamericanos.

“Nunca hemos actuado en un teatro comercial — ha dicho a esta revista uno de los componentes del GIT —. La mayoría de nuestras actuaciones las hemos hecho en pueblos y barriadas. Nuestro montaje se puede adaptar a cualquier sitio y es fácilmente manejable. En la localidad aragonesa de Verdún hemos llegado a actuar de noche, subidos al remolque de un camión, mientras casi todos los vecinos del pueblo asistían envueltos en mantas para protegerse del frío.”

Ratas y rateros quiere ser, según sus intérpretes, “un trabajo vivo y atento a las necesidades políticas y culturales de nuestros respectivos países”. La acción no está inserta en ninguna época concreta, por lo que el vestuario y los decorados son escuetos y atemporales. “Lo que nosotros pretendemos — dice otro de los miembros del grupo — es conseguir una comunicación directa con todo tipo de público. Apenas hemos notado diferencia entre las reacciones del público español y las del espectador de las regiones interiores de Colombia o Méjico.”

El Grupo Internacional de Teatro suele alternar sus representaciones con recitales de canción sudamericana. “También tenemos un proyecto muy avanzado: *La madre*, de Gorki.”

T.E.I.: Antes y después del Pequeño Teatro

¡Oh, Pequeño Teatro, pobre Pequeño Teatro, has sido embargado y estamos muy apenados!

Por no poder pagar las 300.000 pesetas de deudas contraídas ha cerrado definitivamente sus puertas en este mes de julio el Pequeño Teatro de Madrid. Por su importancia dentro de la evolución del teatro independiente español, al ser el primer local dirigido por un grupo independiente que se abrió al público de forma continua y acogió a numerosos grupos y cantantes marginales, merece que se cuente su historia y la del TEI (Teatro Experimental Independiente), su fundador.

Para los grupos de teatro, el circuito de los Colegios Mayores y el de las Cajas de Ahorro son los que les proporcionan la mayoría de sus ingresos, así como los de los barrios y pueblos, cada vez más factibles, les aportan el público que no va a los teatros. Pero les hace falta otro eslabón, que es el de las salas teatrales estables, localizadas en el centro de las ciudades, que les permite mantener la misma obra en cartel durante una larga temporada y darla así a conocer al gran público. Para los grupos profesionales más arriesgados, la posibilidad de abrir ellos mismos un local donde ensayar, guardar los materiales y representar, es su deseo más ambicionado.

Ahora mismo existen en España varias de estas salas: el Cinema Valencia (en Valencia), la Villarroel (en Barcelona), el Lebril Blanco (en Pamplona) y la Cadarso (en Madrid), aunque ninguna pertenece a un grupo de teatro. Ha habido varias experiencias de dedicar teatros comerciales a las nuevas actividades, como el Capsa, de Barcelona, o el Alfíl, el Benavente y el Arniches, de Madrid. Unos se mantuvieron poco tiempo en la nueva línea y otros la alternan con montajes tradicionales.

El Pequeño Teatro, con sus escasas ochenta butacas (el nombre no es nada gratuito), se mantuvo durante cinco años en la brecha. Se emparentaba a los otros teatros en el elevado precio de la entrada y la programación diaria. Y se diferenciaba en su uso, la forma de llevarlo y los espectáculos presentados. Por las mañanas servía como centro de formación de actores, de los que muchos pertenecían al propio TEI (como José Carlos Plaza, Paco Algora, Paca Ojeda, Pepe Vidal, etc.) y otros harían carrera aparte. Entre la gente conocida, por sus aulas pasaron Ana Belén, Tina Sáinz, Enriqueta Carballeira, Massiel y Eusebio Poncela. Por

las tardes solía ensayarse la obra en preparación por el grupo, que ha sido el más prolífico de los grupos independientes españoles en número de obras y de representaciones.

La forma de gestión era cooperativa, con el grupo como único responsable. Quizá uno de los mayores problemas que asaltaron al TEI fue el del sostenimiento del local, crónicamente deficitario. Al no estar contempladas por la legislación vigente las salas de teatro experimental, éstas tienen que declararse como cafés-teatro. Los inconvenientes son múltiples: la Sociedad de Autores cobra de acuerdo con el tiempo que dure la representación, lo que obligaba a cortar los montajes; los impuestos exigidos son, en comparación, mayores a los que cotizan las salas de fiestas y *night-clubs*; limitación del número de actores que pueden intervenir en la función en relación con los vestuarios existentes, etc. Si se une el elevado alquiler del local (la zona es una de las más caras de Madrid) a los gastos desorbitados por los diversos impuestos, se explica que a pesar de las 200 pesetas que costaba la butaca no fuera posible conseguir la rentabilidad de la empresa. Cada cierto número de meses se amontonaban las deudas, y sólo salían de ellas movilizándolo a sus simpatizantes u obteniendo alguna ayuda estatal (del Ministerio de Información y Turismo) o privada (como la Beca March). Las excelentes relaciones públicas que los del TEI supieron cultivar fueron, junto con las horas de trabajo no remunerado de sus miembros en el funcionamiento diario del Pequeño Teatro, las ra-

zones que alargaron la agonía económica del local hasta este verano.

La inversión inicial en el acondicionamiento del Pequeño Teatro (demasiado lujoso, enmoquetado) se obtuvo con las representaciones de una obra de P. Población, muy espectacular, en domicilios privados de componentes de la alta burguesía. Llamada «La sesión», era una mezcla de psicodrama auténtico y ficticio que se prestaba a la técnica interpretativa del grupo. Luego se emitieron acciones que fueron suscritas por abundantes mecenas, poniéndolas muchos de ellos a nombre del propio TEI. Legalmente, el Pequeño Teatro era una Sociedad Anónima.

Al inaugurarse, el TEI publicó un escrito de presentación en el que decía que se imponía «una seria renovación teatral fuera de los tradicionales esquemas comerciales, y que ésta es posible tanto debido a la existencia de un público que todavía no encuentra una realización concreta de sus necesidades como también al perfecto funcionamiento de grupos experimentales de teatro independiente». La obligada acogida al estatuto de cafés-teatro, al ser imposible cumplir con las normas legales que establecen los requisitos que deben reunir los teatros (telón frontal de acero, altura mínima de seis metros, determinada distancia entre el frente y el fondo del escenario, puertas de salida en varios puntos, etc.), repercutió en que las primeras obras que allí se representaron lo hicieron ante una audiencia que bebía placidamente su whisky en torno a coquetas mesillas. El coste de los camareros y la bebida y la cuarentena escasa de plazas fueron tan graves para el resultado de la experiencia como el distanciamiento «burgués» que se producía entre actores y público de cafés-teatro en ambiente de café-teatro. Con la supresión de las bebidas se acentuó el carácter teatral del local y se evitó la llegada de despistados respecto al lugar donde se metían. De todas formas, el carácter «joven ejecutivo» mezclado con el «burgués noctámbulo» de los espectadores fue siempre el predominante.

Respecto al último punto que diferenciaba al Pequeño Teatro de los tea-





trós comerciales. El del... bilit... sivamente de su es...
 l... de Mad...
 l... receres' an...
 t... tico llevó...
 e... ía trabaj...
 n... se y...
 hasta Penakovsky y del mismo al en...
 co, que testimonian del carácter emi...
 nentemente experimental de casi to...
 dos ellos. El que muchos resultasen
 éxitos de público se debía a factores
 que nada tienen que ver con la comer...
 cialidad facilona de los teatros tradi...
 cionales.

Aunque fueran muy numerosos los grupos y cantantes que pasaron por el Pequeño Teatro, para casi todos ese nombre va estrechamente unido al del TEI, su propietario y animador.

HISTORIA DEL TEI

Los orígenes del TEI se remontan a la formación, en 1960, del TEM (Teatro Experimental de Madrid), en torno a Layton y a Miguel Narros, como escuela de actores.

En 1965 se presentaron por primera vez al público, dentro del Ciclo de Teatro de Cámara y Ensayo que se montó en el Beatriz. Su *Proceso a la sombra de un burro*, de Dürrenmat, constituyó un tremendo éxito y una prueba evidente del nacimiento habitual del teatro. El TEM se planteó en un momento dado la alternativa entre dedicarse exclusivamente a formar actores o lanzarse a la producción de espectáculos, con todas las dificultades que esto entraña a la hora de necesitar un equipo de gente que pueda llevar las tareas administrativas y técnicas, complemento de la dirección y actuación, pero menos gratificantes.

La discusión sobre ese punto coincidió con el montaje por varios miembros del TEM del *Terror y miserias del III Reich*, de Berthold Brecht, obra denunciatoria del nazismo que fue pro-

Durante varios años, el TEI profundizó en la preparación técnica de sus miembros mientras montaba obras como *Electra*, de Eurípides, *La boda del hojalatero* y *La sombra del valle*, ambas de Synge. Layton solía dirigir las obras y relacionarlas estrechamente con sus clases. Resulta curioso verlo en los ensayos, en donde impulsa al actor para que desarrolle improvisaciones que le ayudarán a adoptar su personaje y que luego, a la hora de montar una escena de la obra, casi nunca permite que se modifique el texto. Pero lo que más sorprende al espectador habitual del teatro comercial español, donde es rarísimo que el director vuelva a tomar interés por la obra al cabo de una o dos semanas del estreno, es encontrarse a Layton en una representación cualquiera del grupo con un bloc de notas en el que escribe sus impresiones para comentarlas con los actores al término de la función. Y muy a menudo citarlos para la tarde siguiente a fin de ensayar de nuevo una escena.

De esta forma, se entiende que en una entrevista Layton dijese que la representación de la *Historia del Zoo*, de Albee (obra dirigida por él), que más le había gustado fue una de las últimas que se dieron, dos años después del estreno, tras innumerables reajustes y trabajos sobre el montaje. Otro de sus principios es conseguir que cada función sea vivida por el actor como si del estreno se tratase. Con el dominio de la técnica de la improvisación cree que puede el actor conservar la frescura de un texto des-

(como de todo el teatro independiente) ha sido el llegar a la función única diaria, salvo el sábado y el domingo, en que se podrían dar dos.

La influencia de Layton en el grupo se nota en la práctica del «Método» por parte de los actores (aunque no lo apliquen a todas las obras), en la predilección por autores anglosajones, entre los que se cuentan Albee, Kopit, Tennessee Williams, Pinter, Rabe y el mismo Shakespeare, casi todos a través de obras basadas en la abundancia de diálogo y la importancia de la expresividad y gestos del actor (fácilmente perceptibles debido a las dimensiones de la sala), y, por último, en su actitud política. Para Layton, es teatro político todo aquel que diga algo sobre las obsesiones y los problemas del hombre de hoy. Así, de forma tan general, esta postura se ha exteriorizado a nivel de grupo en que varias de sus obras más críticas lo eran en cuanto crítica de la sociedad y cultura inglesa y norteamericana, pero sin apenas relacionarse con la España que ellos vivían. Al centrarse en temas ajenos al espectador español, tanto por distancia (el regreso del soldado americano que combatió en Vietnam en *Mamburú se fue a la guerra*) como por desequilibrio mental en los protagonistas (el caso del matrimonio de *Un ligero dolor*), su problemática quedaba tan lejana que no impedía la buena digestión al espectador solvente.

Hubo tres obras que trataron de aproximarse al fenómeno político. En *Los justos*, de Camus, con un análisis caracteriológico de los personajes muy de acuerdo con su técnica stanilavskiana, las disquisiciones sobre la li-

cidad o no de la violencia parecían quedar superadas por el contexto real de la España de fines del franquismo. Su creación colectiva *Después de Prometeo*, que se basaba en improvisaciones realizadas durante largos ensayos, abandonó la palabra discursiva para centrarse en la expresividad corporal y la comunicación al espectador de la «verdad» contenida en las vivencias personales de los actores. Esta técnica orgánica sólo puede funcionar cuando existe una total identificación entre las ideas de la obra y las de los propios actores. Y el resultado del montaje, donde la opresión y desesperanza del ciudadano actual quedaba presentada de modo frío y más aséptico que sincero, demostraba un hecho palpable: la incoherencia ideológica del grupo y su lazo de unión debido al uso de la misma técnica interpretativa. Con el *Terror y miserias del III Reich*, reestrenado en el verano de 1974 y su obra más claramente política, obtuvieron una calurosa acogida a lo largo de todo el territorio español, en donde la representaron más de 500 veces. El montaje superponía estilos dramáticos en los diferentes *sketchs* y se acogía bastante fielmente el espíritu del autor. Se notaba la falta de un intento de aproximar a nuestro presente los hechos contados, pero es muy probable que la censura no lo hubiera permitido.

La obra que para muchos ha sido la mejor del TEI es la *Historia del zoo*, de Albee. La concentración del interés escénico en los diálogos y realidad física de sus dos personajes (apoyados como elemento material en el banco sobre el que se sientan y que les ofrece diversos usos) a través de una interpretación en la que los dos actores se han creído sus papeles y sus historias y convencen de ello al espectador, se prestaba perfectamente al «estilo» del grupo. Junto a esta seriedad máxima se hallan otros dos buenos montajes que corresponden a la vertiente festiva del TEI, que es casi tan definitoria de ellos como la anterior. Son el *¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!*, de Kopit, farsa delirante, y el famoso *Proceso a la sombra de un burro*, que en su reposición ha perdido fuerza y se ha banalizado.

Quizá el grado más elevado de superficialidad y esteticismo en sus montajes se diera en su *Historia de un soldadito*, de Stravinsky, en plan de ballet teatral.

Después de entrar de lleno en los circuitos comerciales desde hace ya dos años, su último espectáculo, el *Cándido*, creación colectiva basada en Voltaire, con música de Víctor Manuel, y que han estado ensayando durante largo tiempo, ha sido pensado con vistas a las salas comerciales. Invitado a la Bienal de Venecia, será estrenado en Madrid a principios de septiembre en el Lara. Para entonces el grupo espera haber encontrado otro local, mayor que el Pequeño Teatro, en donde instalarse y proseguir sus actividades pedagógicas y profesionales. Y quizá puedan repetir su idea de mantener un grupo fijo y realizar giras con otro.

CANDIDO: EL PRIMER VOLTAIRE

En el número del verano (OZONO 11) comenté la evolución del TEI como obligado homenaje al papel que representó para el teatro independiente madrileño su local, el Pequeño Teatro. Allí anuncié el próximo estreno en el Teatro Lara del «Cándido» que llevaban preparando desde hacía año y medio. Como esta función es, sin lugar a dudas, la más interesante del comienzo de la temporada en Madrid —a la espera de lo que ofrezcan «La casa de Bernarda Alba», dirigida por el imaginativo Facio, y «El Adefesio», cargada de publicidad desde que se inició su montaje—, merece que se la critique, sin repetir las características del TEI, que ya fueron ampliamente expuestas.

Una primera constatación es que «Cándido» es una de las comedias musicales de intención política que

ha subido a un escenario español en los últimos tiempos. Desde que la vía musical quedó abierta por el ya mítico «Castañuela 70», han sido numerosos los grupos independientes y cooperativas profesionales que han tratado de unir la intención crítica con la forma festiva en obras que podían tener asegurado el éxito de público. Aunque los resultados fueran desiguales, una constante en todos los espectáculos fue la falta de preparación técnica de los actores para la canción, puesta en evidencia casi siempre que tenían que cantar en solitario, ya que en los coros solían desenvolverse con soltura. Este hecho no debe extrañar a nadie si se piensa que apenas hay posibilidades de aprendizaje y que estos actores deben formarse a sí mismos, sin ningún tipo de ayuda material.

El funcionamiento perfecto del

teatro musical, como el «Grand Magic Circus» francés realiza, exige la colaboración de cantantes y músicos profesionales, que sólo es posible en una sociedad que favorezca el desarrollo de las nuevas experiencias teatrales o, como mínimo, no ejerza censuras ni obstaculice la labor de los grupos, como aquí sucede a diario. Cuando los medios son reducidos y la profesionalización un riesgo, la heroicidad que supone el montar espectáculos ambiciosos y complejos exige que no se recalquen los inevitables defectos técnicos en consideración a la «realidad» cultural en la que estamos obligados a movernos. Pero lo que sí se debería pedir es que no falte imaginación, coherencia ideológica y entrega por parte de todos los componentes del grupo o cooperativa. Porque si estos factores no contrapesan las anteriores deficiencias, entonces sería mejor una cura de humildad y realizar un tipo de teatro más sencillo y cercano a sus posibilidades efectivas. Que puede ser eficaz y por lo tanto no desdeñable.

Es en este nivel donde el «Cándido» no me ha convencido. Al elegir una densa novela de aventuras



como en definitiva es el «Candide ou l'optimisme», de Voltaire, los problemas de adaptación teatral son inmensos. Algunas escenas —como el naufragio, el taller holandés o la huida del virrey— me han parecido bien resueltas con medios rudimentarios y expresividad corporal. Hay otras, sin embargo —el juicio de la Inquisición, la deserción y castigo de Cándido, el episodio de los indios orejones y fundamentalmente el terremoto de Lisboa—, que son un pálido reflejo de lo que podían dar de sí por la riqueza de la situación original. Hay trozos que se alargan excesivamente sin aportar nada a la historia central, mientras que otros exigían un tratamiento más detallado.

Se puede alegar que la historia de Cándido es muy homogénea y que apenas se producen evoluciones psicológicas en el personaje, que representa un arquetipo y por lo tanto es un puro símbolo. Pero lo que no se puede soslayar es la crítica que Voltaire arroja sobre instituciones y comportamientos sociales a través de las aventuras de su personaje, que va de una a otra mostrando su irracionalidad y falsedad esencial, al ser víctima inocente de cada episodio.

Con su característica ironía y cruel visión de los defectos humanos, Voltaire escribió el «Candide» en 1759 como un argumento contra aquellos filósofos de la época (como Pope y Leibniz) que sostenían que el mundo era perfecto —los más extremistas— o si no, el mejor de los mundos posibles, puesto que la sabiduría infinita de Dios no podía haber elegido un mundo defectuoso para su plan y que los males existentes eran meras consecuencias de la libertad humana. Esta postura optimista ante la vida contiene una evidente actitud reaccionaria y opuesta a los cambios. En cuanto teoría filosófica fue ridiculizada por Voltaire de tal forma con su «Candide» y diversos panfletos, que no se repuso del golpe y dejó de ser sostenida por nadie con un mínimo de neuronas activas.

Lo que se podría llamar descendiente lejano, que es el oponerse a las transformaciones sociales porque se está a gusto con las existentes, encaja mejor en una actitud política que filosófica y abstracta. Hasta los mayores conservadores que hay actualmente se ven obligados a reconocer que «muchos sectores» de la sociedad no marchan

como es debido, puesto que negar las crisis e injusticias que todo el mundo siente sería auto-suicida. La denuncia del optimismo debería pasar, en nuestra época y si se aplicase un enfoque político como en su día aplicó Voltaire, por análisis más profundos y concretos que los que se plantean en la obra. El absurdo de la guerra, el dominio de los conquistadores, la intolerancia de los inquisidores, son puntos con los que EN GENERAL nadie se mostrará disconforme. En cuanto se den nombres y apellidos a las situaciones, referidos a lo que conocemos y nos rodea, entonces sí dole-

rá a algunos la denuncia y será acompañada por muchos otros.

Este es el enfoque político que en el «Cándido», a pesar de varios añadidos que tratan de «actualizarlo» y esa canción final que suena bien pero no tiene que ver con la obra, no se ha dado. Sí, han respetado el deleite de las aventuras, con trozos enormemente divertidos, pero se ha quedado la función en una digna comedia musical cuando lo que pretendían —y podía haber sido— era un espectáculo extraordinario.

Texto y foto: Demetrio ENRIQUE

EL TEATRO EN LOS BARRIOS

En los últimos tres o cuatro años las actividades teatrales han experimentado una enorme extensión en España. Raro es el barrio de una gran ciudad o el pueblo, aunque carezcan de un local habilitado como teatro, en los que no se ofrecen a menudo representaciones de obras teatrales. A precios asequibles para todos los bolsillos.

Las razones de este resurgir de una actividad cultural de la que lo menos pesimista que se puede decir es que se hallaba languideciente, incapaz de captar nuevos públicos y volcada hacia los vodeviles de dudoso gusto y escasa imaginación, son de dos órdenes, conjugados entre sí.



La primera es el desarrollo de los grupos de teatro independiente. Estos grupos, formados por actores jóvenes con una gran preparación



técnica y sólidas inquietudes culturales, tienen una forma de trabajo muy particular. Desde la elección de la obra y la construcción de los decorados hasta las tareas cotidianas, pasando como aspecto crucial de su funcionamiento por el propio montaje de la obra, todo se efectúa colectivamente. Cada miembro aporta sus conocimientos en el campo que más positiva puede ser su colaboración. Como una de las normas de los grupos independientes es la de mantener el anonimato personal (todo el mérito o los fallos se atribuyen al conjunto), no se busca el que una persona se especialice sólo en una actividad y obtenga



una cierta resonancia pública por su trabajo. Directores, actores, autores, decoradores, luminotécnicos, músicos, sastres y tramoyistas son puestos variables que se ejercen por el miembro que en cada momento sea más capaz y tenga el tiempo necesario.

Los montajes que ponen en práctica tales grupos se caracterizan por su reducido coste económico y su mínimo peso y volumen, con objeto de caber dentro de la furgoneta en la que se desplazan de pueblo en pueblo. Esta movilidad y concentración de elementos influyen en que los actores que intervengan en una función sean muy pocos. Normalmente no superan los seis o siete.

Gastos de montaje reducidos; pequeño número de actores; ausencia de empresario de compañía y capacidad de adaptación a locales de cualquier dimensión (con el único requisito de que cuenten con enchufes eléctricos para servir los focos que el propio grupo transporta) son las circunstancias que permiten a los grupos mantenerse con presupuestos económicos bajos y actuar en gimnasios, centros parroquiales, aulas de cultura o plazas mayores de pueblos, cobrando una cantidad exigua a los espectadores.

Con excepción de la veintena de teatros de Madrid, la docena de Barcelona y aquellos en otras ciudades que se utilizan de vez en



cuando al llegar alguna compañía procedente de una de las dos capitales antes citadas, son numerosos los locales que podrían funcionar como teatros, pero que no lo hacen por falta de obras y de público. Y son incontables los edificios que, sin condiciones técnicas para una obra compleja, sí pueden albergar a un grupo independiente.

Ahora interviene la segunda razón para este «renacimiento». La abundancia de gente con deseos de difundir la cultura en sus barrios y pueblos, dispuestos a organizar actividades de todo tipo, ha permitido la constitución de unos circuitos no-comerciales, que llaman a los grupos independientes y les retribuyen de



acuerdo con sus posibilidades. Los grupos tienen asegurado un canal de difusión de sus espectáculos, dedicándose a nivel profesional



a vivir de su trabajo, y los vecinos de barrios y pueblos no tienen que desplazarse para asistir al teatro: el teatro viene a ellos.

Aunque sean una docena los grupos independientes de teatro más conocidos (como Els Joglars, Tábano, Goliardos, TEL, Aquelarre, etcétera), actualmente son centenares los grupos existentes, en su mayoría centrados en un área geográfica limitada y sin dedicación absoluta al teatro. Pero que abastecen de espectáculos a esos nuevos circuitos populares que se han ido creando.

Texto y Fotos: **Demetrio ENRIQUE**



Huelguistas-actores, encerrados en una iglesia

Nace el «teatro obrero»

Demetrio Enrique

La noche del domingo, al encerrarse en la iglesia de Coslada, pueblo al Este de Madrid, los trabajadores de "Telefonía y Electrónica" han iniciado el segundo acto de una original obra de teatro. La primera parte tuvo lugar hace un par de semanas cuando un numeroso grupo de trabajadores de esta empresa montó allí, junto al altar, una obra creada colectivamente basada en su problema laboral, la protesta, los despidos y, en el personaje central, la Asamblea, ahora, con el encierro organizado en el mismo escenario, dieron prueba de un gran sentido del espectáculo en una acción en la que se han confundido la vida y la ficción.

De las dos formas con las

que el teatro atrapa el interés del público y le hace "vivir" en sí mismo las acciones del escenario, una es contar con un texto sólido, unos actores bien formados técnicamente y una dirección inteligente y la otra, a un nivel que puede sustituir estos requisitos, la sinceridad de los intérpretes y la realidad de la historia.

Ha sido esta segunda línea la puesta en práctica dentro del "teatro de agitación" por los huelguistas de "Telefonía y Electrónica" ante un público que en su gran mayoría eran vecinos de sus barrios de residencia. Poco amantes del teatro comercial, en esta ocasión su participación en la obra fue absoluta.

Con una plantilla de 200 personas, mujeres en un 60 por 100, esta empresa nunca había experimentado conflictos serios. A mediados de diciembre se rompieron las negociaciones para el convenio y la Dirección decidió cerrar la mano y despedir a 125 personas. La respuesta masiva fue mantener la huelga hasta su readmisión. Y con ella llevan cuarenta días.

"Estamos más unidos que el primer día —declaran a D16— y en este tiempo hemos aprendido muchas cosas." Entre estas enseñanzas citan que "el trato entre nosotros es distinto, pues nos estamos conociendo más, ya no se trata de problemas personales sino de todos". También "lo que los pape-

leos, el ir de un lado para otro, el tratar con compañeros de otras fábricas, ver que también ellos tienen problemas parecidos" y, especialmente, "estamos aprendiendo la importancia que tienen las Asambleas, en donde somos capaces de plantear iniciativas para organizar nuestra resistencia en la lucha, discutir y aceptar todas las decisiones y también pasar buenos ratos".

Para analizar entre ellos mismos y transmitir estas experiencias, nació la idea de representar teatralmente su lucha, dentro de un festival para sacar fondos. Así ha surgido quizá la primera de las obras de "teatro obrero" de la nueva etapa española.

EL TEATRO EN LA CALLE



EN nuestros días está sucediendo un doble fenómeno: por una parte, las salas de teatro ven con alarma el descenso en el número de espectadores, hasta el punto de que son pocos los montajes que duran varios meses y más escasos aún los que colocan el cartel «Agotadas las entradas»; por la otra, son cada vez más las fiestas públicas que incluyen entre sus actividades las representaciones teatrales callejeras, con elevada aceptación popular. En varias ciudades incluso se programan ciclos o jornadas de teatro específicamente «de calle». ¿Se podría deducir que está surgiendo una nueva forma de entender el teatro?

Parece evidente que las obras teatrales con mucho diálogo, desarrolladas en salas «a la italiana», es decir, con el público sentado frente a un escenario cerrado por sus otros tres costados, han perdido gran parte del afecto de su espectador burgués habitual. Sin embargo, calificar de novedad al teatro callejero es muy relativo, ya que a nivel histórico es el más antiguo. Más bien habría que hablar de un «regreso a sus orígenes» de las manifestaciones

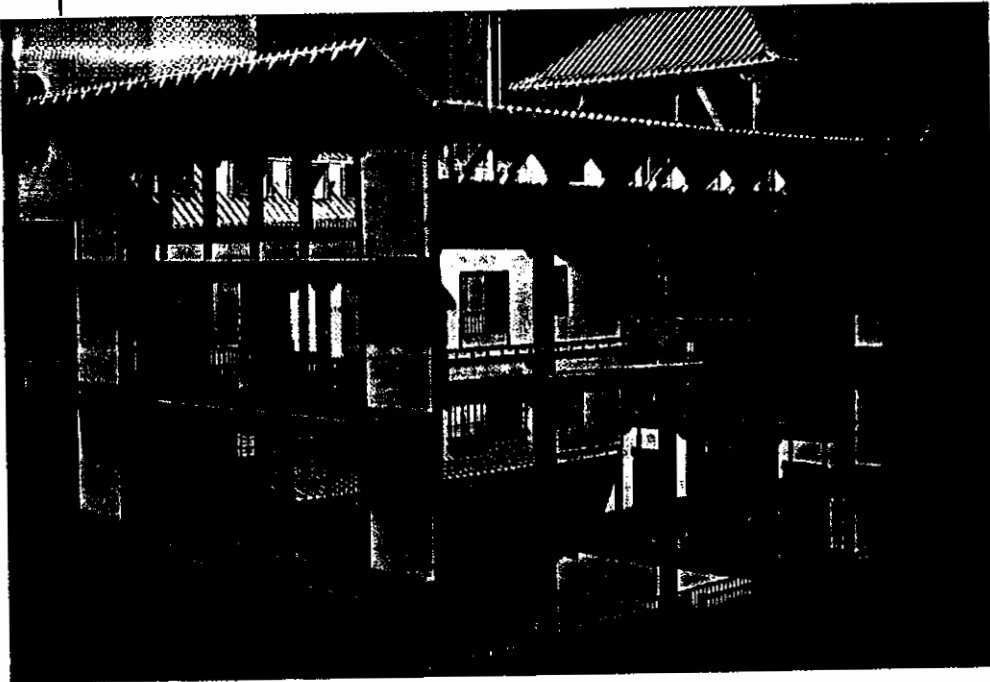
teatrales, con la aportación técnica que varios siglos de experiencias en locales cerrados le han añadido y una elaboración teórica por parte de sus actores.

En la Grecia clásica, mientras la tragedia se va forjando en torno a los rituales dionisiacos (culto al dios del vino y el erotismo), la comedia surge de las fiestas aldeanas, al disfrazarse los labradores con intenciones humorísticas de parodia. Al llegar la comedia a las ciudades, hacia el siglo VI a.C., su carácter burlesco se politiza y se dirige en contra de las autoridades. Pero más antiguas son aún las actuaciones públicas en el «ágora» o plaza central de las ciudades griegas de grupos de músicos, danzantes, malabaristas y equilibristas, originarios de la propia Península Helénica, las islas del Egeo o Asia Menor. Y si nos remontáramos a las imágenes de personajes parecidos grabados en los muros egipcios...

Para referirnos a la Península Ibérica podemos retroceder siglos hasta la colonización romana. Aunque se conservan teatros edificadas de la importancia de los de Mérida, Itálica, Sagunto, Carteya y Bolonia, entre otros, son escasí-

simos los documentos escritos que hagan relación a las actividades teatrales. Una de estas raras referencias aparece en los cánones del Concilio Iliberitano, celebrado en Granada hacia el año 305 con asistencia de numerosos obispos —especialmente andaluces—, y la primera de las reuniones de la iglesia católica peninsular que tengamos noticia. En el canon LXII se acordó: «Si un auriga o pantomimo quisiere hacerse creyente, deben primero renunciar a sus oficios», y en el LXVII: «Que ninguna mujer fiel o catecúmena se case con cómicos o sujetos de escena». Los aurigas debían dedicarse a las carreras de carros de caballos, mientras que los pantomimos y los cómicos lo mismo podían actuar sobre los grandes escenarios que en las plazas urbanas. Las florecientes ciudades hispano-romanas languidieron durante la Alta Edad Media, hasta que el Califato de Córdoba superase en esplendor lo conocido anteriormente.

Con el renacer urbano de Al-Andalús, imitado pronto en la Toledo reconquistada, irrumpen los «juglares» en zocos, mercados y ferias: son músicos y



Maqueta del Corral del Príncipe tal como debió ser en el Siglo de Oro.

danzantes, cuentistas gesticulantes y expertos malabaristas. En suma, auténticos cómicos ambulantes que reanudan la interrumpida tradición de los juegos escénicos, conjugando las artes orientales con la herencia greco-latina.

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Desde la época de los Reyes Católicos las representaciones teatrales abandonan los templos (donde se habían refugiado bajo carácter litúrgico) y vuelven a revestirse de ropajes profanos. En torno a las populosas ferias de Medina del Campo arraigan las primeras compañías profesionales de actores de que tengamos noticia, con su repertorio de autos pastoriles y entremeses humorísticos.

Con el Imperio, la máxima fiesta anual, la apoteosis eucarística del Día del Señor o Corpus Christi, contará entre los elementos de su magna procesión callejera con la representación de dramas bíblico-morales y autos sacramentales, con los intermedios amenizados por loas, entremeses y mojigangas, tendentes mucho más a la diversión que a la piedad. Las compañías teatrales subían disfrazadas a los carros o «rocas», donde un ligero decorado situaba el lugar y la época de la acción, y en las pausas de la larga procesión se dedicaban a interpretar sus personajes,

El teatro clásico tuvo gran relación con las ceremonias litúrgicas a la puerta de los templos.

Una pequeña carpa puede albergar obras de teatro infantil, con la participación de los pequeños espectadores, menos inhibidos que los adultos.



unos místicos y otros burlescos. Los autos del Corpus eran tan populares, que las compañías encargadas de su realización salían de gira con ellos, reclamados desde puntos tan apartados que no era raro que cumpliesen algunos compromisos cuando ya habían pasado varios meses desde la celebración del Corpus.

El dominio hispano de gran parte de la Península Italiana, entre otras consecuencias tuvo la venida de compañías de actores de la «comedia dell'arte», depositarias de la tradición mímica de las máscaras latinas. Estos actores eran a la vez músicos, acróbatas y, sobre todo, expertos mimos, capaces de expresar las más variadas y complejas emociones ante públicos de distinto idioma. Cada actor solía representar toda su vida el mismo personaje o máscara: Pantalón, Arlequín, el Doctor, la Enamorada, el Galán, el Capitán bravucón (que en Italia llamaban «el Español»), el criado Zanni y otros, y bajo ligeros esquemas argumentales se improvisaban alegres y a menudo obscenas situaciones sacadas «de la vida misma». Al caricaturizar personajes reales fácilmente identificables, la sátira era

directa y la risa cómplice del público, incesante. Fue tal el éxito que tuvieron, que hacia 1570 son muy numerosas las compañías italianas que recorren las ciudades y pueblos ibéricos, consiguiendo que el propio rey Felipe II (gran admirador suyo) autorice a las mujeres a subir a los escenarios y a que las representaciones públicas pudieran hacerse dos días a la semana y no sólo los días de fiesta. Otro índice de su popularidad se demuestra por el hecho de que aún en nuestros días sean muchos los pueblos que cuentan en sus

mediante el cobro de la entrada y el mantenimiento de locales cerrados con ciertas comodidades para el espectador: balcones y sillas, toldos para proteger del sol y la lluvia, separación de hombres y mujeres, vestuarios para los actores, artilugios mecánicos que permitieran efectos especiales y gran variedad en los decorados..., y así, en el último tercio del siglo XVI nacerán los «corrales de comedias» como lugar específico de actuación, independientes de los templos y la calle por igual. Precisamente en estos meses se está

conmemorando con una exposición el IV Centenario de la inauguración del Corral del Príncipe, cuya estructura y función se conservan en el Teatro Español, situado en la plaza de Santa Ana de Madrid y propiedad de su Ayuntamiento.

También en el Siglo de Oro se extenderá un tipo de representación callejera que aún perdura en buen número de pueblos ibéricos: con ocasión de las fiestas patronales, los vecinos recuerdan los gloriosos acontecimientos de la historia local referentes a la invasión musulmana y la reconquista bajo el signo de la cruz, en las fiestas de Moros y Cristianos. En estas fiestas se suceden las embajadas, desafíos, arengas y parlamentos, según las normas de las viejas comedias históricas, con sus típicos versos y grandilocuencia. Los escenarios son castillos de madera o cartón y las esplanadas de las plazas mayores de pueblos pequeños y medianos, no faltando los caballos y arcabucería necesarios para el mayor verismo de las incruentas batallas. La persistencia de esta modalidad de teatro de calle, a cargo de aficionados que compensan con entusiasmo la falta de técnica, muestra lo íntimamente relacionados que están el teatro, la fiesta y el vigor de las raíces rurales del teatro, que le ha impulsado a superar las incontables prohibiciones dictadas en su contra desde las más altas instancias de los poderes civiles y religiosos.

LA SITUACION ACTUAL

Acomodado el teatro profesional en los locales cerrados y desaparecidos los

Els Comediants han passeado con gran éxito por muchos países su espectáculo sobre los «Demonis» o diablos de las fiestas populares catalanas.

fiestas con personajes tradicionales llamados «botargas», descendientes de la máscara que el italiano Stephanello Botarga mostró en sus actuaciones a lo largo y ancho de nuestra geografía hace más de cuatrocientos años.

Las técnicas interpretativas y el humor del teatro de calle de los comediantes «dell'arte» italianos, por un lado, y la aceptación pública de las comedias «a la española», por otro, con sus temas legendarios, épicos, amorosos o de santos, declamados en verso y trajes de época con métodos realistas sobre escenarios que cuentan cada vez con mayores artificios y trucos «de aparato», llevaron a los Hospitales a la idea de sacar los fondos necesarios para su labor

Pasacalles imaginativo del Colectivo Margen, de Asturias, en la remozada Puerta Cerrada de Madrid.





Involantes (andaluces), que introducen humor, magia, baile y provocación, y la Compañía Cómica La Ganga, nacida en 1983 en Cataluña con la finalidad de «estimular el derecho universal a la risa».

En el País Vasco una docena de grupos profesionales han creado una Coordinadora que favorezca su colaboración y difusión. Aunque algunos se dedican exclusivamente al teatro «de interiores» y otros al guignol infantil, la mayoría alternan «la plaza» con «el interior», como el Teatro Studio de Bilbao, formado en 1981 y compuesto por nueve miembros: «El teatro "de calle" es más dinámico y vistoso —nos dicen—, apropiado para el verano y para animar las

autos sacramentales del Corpus, el teatro de calle o plaza quedó en manos de titiriteros, magos, faquires, contorsionistas y cabras amaestradas, aparte las ya mencionadas fiestas de Moros y Cristianos y alguna que otra representación religiosa. El grupo de estudiantes dirigido por García Lorca que con «La Barraca» recorrió España durante la II República para representar obras de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro fue el precedente para el nacimiento, a finales de la década de los sesenta, de los grupos de teatro independiente, con nombres de resonancia clásica, tales como «Goliardos», «Bululú» y «Els Joglars». De hecho, sus representaciones estaban pensadas para locales cerrados, que lo mismo podían ser garajes, cines, almacenes, centros deportivos o parroquiales, pero poco a poco fueron interesándose por los pasacalles como forma de atraer a los espectadores. Estos pasacalles fueron adoptando elementos de las fiestas populares, tales como gigantes y cabezudos, zancudos y orquestinas, de probada eficacia en la animación urbana. Algunos grupos se especializaron en los montajes dirigidos a los niños, con uso de marionetas y títeres, y un sencillo lenguaje expresivo.

Al comienzo de los ochenta, desde los ayuntamientos democráticos se impulsaron las fiestas populares, y se originó una gran demanda de actuaciones, tanto para niños como adultos. El teatro en la calle exigió un tipo específico de montajes: sencillos, con poco decorado y utensilios, basados en la acción y la gesticulación, abiertos a la improvisación y en continua busca de la risa y la colaboración activa del público. Una

Grupo italiano de teatro de plaza en un pueblo andaluz.

Función teatral en las fiestas patronales de Zújar (Granada).



idea del desarrollo actual de este tipo de teatro se tiene en las pasadas fiestas de San Isidro en Madrid: en el IV Encuentro Internacional de Teatro en la Calle participaron 27 grupos, de los que cuatro eran extranjeros y el resto catalanes, vascos, andaluces, asturianos, madrileños y valencianos. Como ejemplo podemos citar La Compañía de Dos Duros (de Madrid), basada en técnicas como la magia, malabarismo, acrobacia, funambulismo y música; Los


fiestas de pueblo, como hacen las vaquillas. La necesidad de expresión corporal y dominio plástico del actor le sirve para obtener seguridad en sí mismo y en su relación directa con la gente.» Finalmente, hay varios grupos dedicados exclusivamente al teatro «de calle».

Demetrio
E. BRISSET
(Texto y Fotos)

**JOSE
LUIS
GOMEZ:**



ACTOR ESPAÑOL EN EL MUNDO KAFKIANO


A casi ningún espectador español le sonará el nombre de José Luis Gómez, quien es considerado como uno de nuestros mejores actores. La explicación se halla en el hecho de que J. L. G. ha abandonado España desde hace diez años para estudiar mimo en Francia y Alemania, y luego radicarse en este último país, tras convertirse en uno de los mimos más representativos de la nueva generación. Su participación en el II Festival de Teatro de Madrid y las actuaciones posteriores en varios locales comerciales de la capital han hecho posible su conocimiento por parte de un público poco habituado a tales exhibiciones de dominio corporal y de la voz por parte de un joven actor.

El mimo —dice José Luis Gómez— me ha servido como una técnica más para formarme como actor, y ahora lo que pretendo es ser actor a secas, evitando el encasillamiento en el apartado de los mimos.

Una de las obras presentadas por J. L. Gómez ha sido la escenificación de un relato de Kafka, el "Informe para una Academia", en el que se caracteriza como símio y habla durante tres cuartos de hora sin interrupción, con una increíble variedad de tono y ritmo bucales en un papel que muy pocos actores se atreverían a ejecutar.

La técnica que uso en mi puesta en escena del relato kafkiano trata de integrar los aspectos cómico - absurdo - amargo - grotescos que se hallan presentes en compleja obra kafkiana y muy claramente en este relato. Es una especie de consideración sobre el funcionamiento del ser humano, en una etapa tal de su desarrollo que le es imposible el regreso a la inocencia primitiva, a la inocencia instintiva. Ciertos sectores del público se fijan tan sólo en la "técnica" que requiere la obra mientras que otros lo hacen con el "contenido" de ella. Para mí la meta es que se disfrute por igual con la riqueza del texto como con la figura del mono en acción."

El Teatro actual se encuentra enfrascado en una ardua polémica

entre los reivindicadores del texto (quizá Peter Weiss sea la figura más destacada en esta tendencia) y los partidarios de la expresión por la acción, el gesto, el sonido libre (entre los que podríamos colocar al "Living", al "Bread and Puppet", a Roy Hart). Quizá ninguna de las dos tendencias sea tan eficaz como para excluir a la otra.

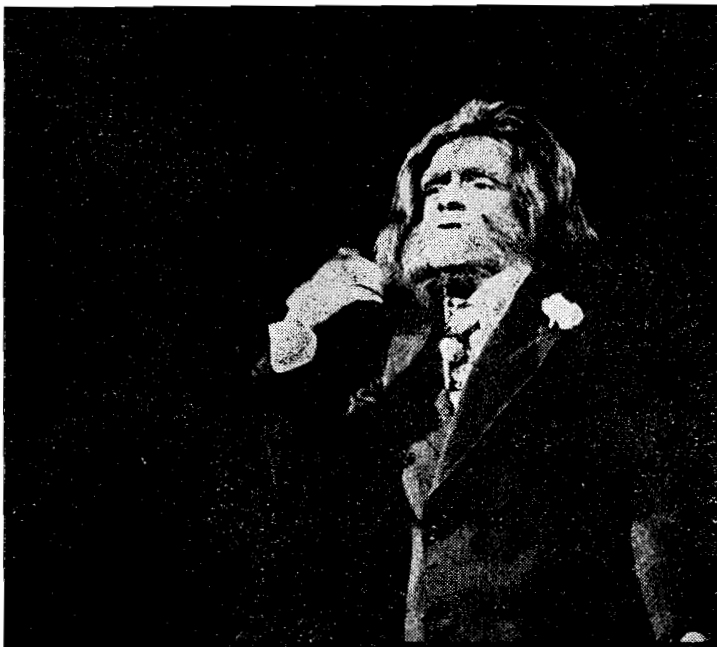
Mi postura en esta polémica queda reflejada en el hecho de que he presentado dos obras. La de Kafka es la expresión de un texto complejo; la de Handke es una acción sin palabras en la que el desarrollo viene dado por los gestos, la relación entre los dos personajes a nivel físico, la de ellos con los objetos que les rodean y en cierto modo les configuran. El silbido del agua hirviendo en una marmita tiene tanta fuerza dramática en su momento como cualquier párrafo grandilocuente, y por el hecho de ser un sonido de tipo cotidiano al que no le solemos prestar importancia, en escena se le escucha con nueva atención. Es una aportación en vistas a la renovación del lenguaje y la significación física de cuerpos humanos y objetos. Utilizar el texto o no, ambas vías pueden llevar a resultados idénticos si se logran emplear eficazmente.

La segunda obra presentada es una acción sin palabras, el "Pupilo que quiere ser Tutor", de P. Handke.

Los problemas abordados por Handke son universales, aunque presentados a escala muy privada, de un modo muy cotidiano y no por ello menos terrorífico. Ha sido un atrevimiento el presentar esta obra, por lo que significa de ruptura con los esquemas tradicionales de recepción, pero que aporta una conciencia del mundo que nos rodea difícil de transmitir de otra manera.

Después de una estancia con el gran teórico y director teatral polaco Grotowski, J. L. Gómez ofrece una interpretación personal de las técnicas de expresión corporal y de ruptura lingüística, una manera de sentir al personaje y de mostrarse a sí mismo que se puede considerar fuera de lo común en nuestros escenarios.

Texto y Fotos:
 Enrique MARTIN





lorca espert

Sobre el espectáculo de la puesta en escena de YERMA, se ofrece en página 7 un reportaje gráfico y literario.

YERMA

DE LA YERMA DE GARCIA LORCA...

OBRA conocida de todos, quizá la más lograda del poeta. Su problema central, el de la infertilidad, que nos muestra la opinión que en el campo se tiene del matrimonio, de la función de la mujer, de las relaciones sexuales, del honor, de la murmuración. Toda la obra respirando esos tonos cálidos y sensuales tan peculiares al autor.

A LA YERMA DE LA GRAN MAQUINA

Después de muchas vicisitudes y de haber recorrido España con ella, la Compañía de Nuria Espert presenta «Yerma» en Madrid, con Víctor García como director. Los mismos ingredientes que en pasadas temporadas consiguieron el gran éxito de «Las Criadas», de Genet, y que constituyen uno de los intentos más serios de renovación del Teatro Comercial, languideciente en España.

El montaje ha conseguido una riqueza y altura difícil de creer. El mecanismo móvil permite el efectuar cambios y movimientos espaciales en una exploración profunda de las posibilidades de las tres dimensiones, en un alarde de virtuosismo técnico tal, que a veces los movimientos de la «Máquina» hacen perder de vista el desarrollo de la obra.

A la estructura teatral de Lorca se le



La versión García-Espert de «Yerma» es un gran espectáculo. Respetando escrupulosamente el texto original, nos han creado un universo para el desarrollo de la acción realmente sugestivo. La escena se halla dominada por la «Máquina», un pentágono metálico con una gran lona en el interior y un sistema de cuerdas y poleas que le proporcionan movimientos asombrosos, desde el levantamiento central para formar una cúpula hasta el vertical que la coloca como acantilado elástico. Los actores saltan por el aire, se elevan sobre el escenario, son engullidos por la lona; manteniendo un ritmo de movimiento vertiginoso, a medias entre la carrera y el salto, que provocan las especiales características de la lona: elasticidad y suavidad. El aspecto plás-

ta ha proporcionado un recipiente insólito, una danza grotesca de imágenes y ritmos que atacan los sentidos, golpeando sin cesar al espectador. La agresividad formal del montaje compensa en parte a la suavidad del texto, reforzándolo y dándole la carga explosiva de las imágenes sonoro-visuales.

Se podría hablar del uso circunstancial del texto de Lorca como base del espectáculo y de que un montaje de tales cualidades podría marchar bien con casi cualquier obra, aunque sea evidente que ESTE montaje cuadra perfectamente con la obra y se identifica con ella hasta el punto de ver difícil una «Yerma» tratada de modo distinto.

La interpretación de los actores se



adecúa a su entorno, dándoles enorme libertad de movimientos y exigiendo de ellos un predominio de lo gestual sobre la palabra. Cuesta un poco adaptarse a su ritmo vertiginoso, pero en el momento en que se consigue, entonces se puede apreciar sin reservas la belleza visual de una escena en la que el espacio deja de ser un límite para convertirse en un ingrediente.

La problemática de la obra en sí queda tal como la formuló Lorca, y en este aspecto se pudo haber ofrecido una visión más actualizada. No creemos que se haya añadido mucho a la presentación del problema de las relaciones matrimoniales, aunque no se puede olvidar los condicionamientos tan acentuados que existen cuando alguien intenta tocar en público tales temas.

El erotismo es el centro sobre el que planea la obra y su insinuación plástica establece la coordenada desde la que es necesario considerar el tema, logrando una fantástica exteriorización.

En resumen, uno de los mejores montajes y una de las obras con más belleza plástica de las que se han presentado en Madrid. Una «Máquina» de Ciencia-ficción que es una maravilla de técnica al servicio de la escena. Un gran tratamiento estético, quizá demasiado. Una magnífica obra.

Texto y fotos: Enrique MARTIN

"ESTALLÓ EN MADRID LA REVOLUCION DE LAS MUJERES"

(EN LA OBRA «LYSISTRATA»)

«Hagamos nosotras lo que los hombres no han sabido hacer: terminar con las guerras». (Aurora Bautista, Mayte Bryk, Julia Peña, Salomé Guerrero.)

«LYSISTRATA» fue la heroína de una comedia del ateniense Aristófanes, una de las cimas de la dramaturgia griega, escrita en el 411 a. C., cuando las tropas espartanas se hallaban a 24 kilómetros de la propia Atenas y la democracia que Atenas ha aportado a la Humanidad se hallaba en trance de desaparecer. Para criticar a los elementos belicistas de la ciudad, y a los ricos que eran los únicos beneficiados de las interminables guerras sostenidas por los atenienses, Aristófanes presentó una obra en la que las mujeres atenienses deciden comenzar a actuar por su cuenta y terminar con las guerras. Puestas de acuerdo para no tener relaciones sexuales con los hombres hasta que éstos no les prometan abandonar las armas, ocupan la Acrópolis y lanzan su desafío. Si nunca los hombres las habían tenido en cuenta como no fuera más que para parir soldados que morirían en los campos de batalla, ahora

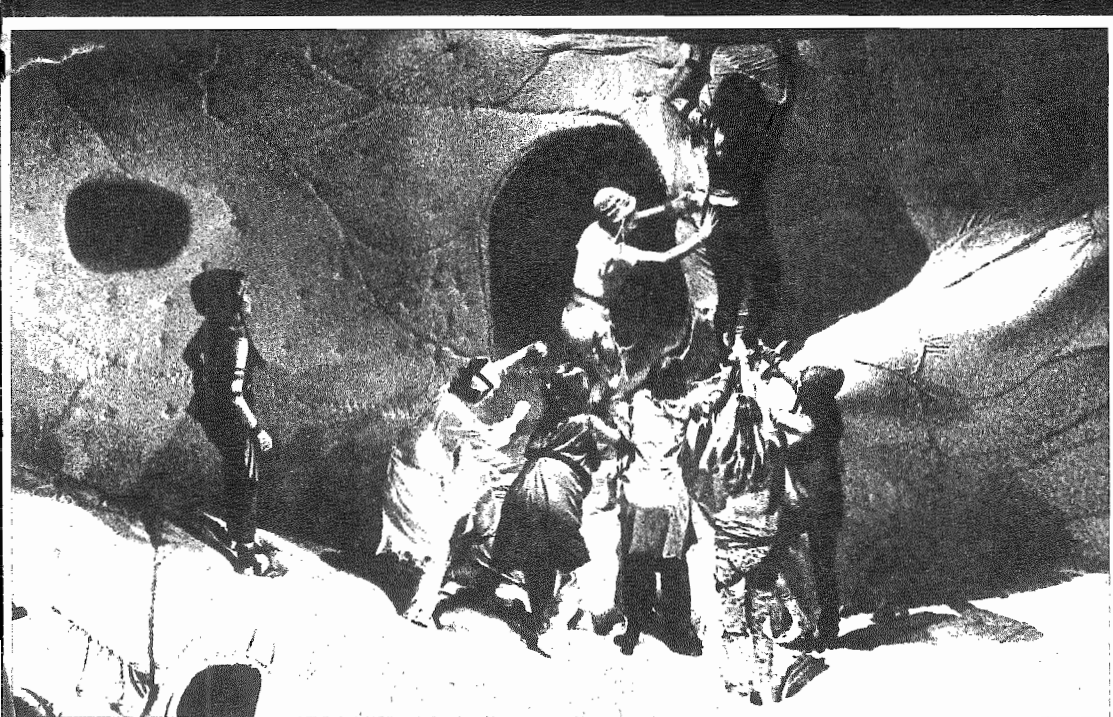
El decorado orgánico, sacromonte arcaico, del imaginativo Fabián Puigserver (el mismo de «Yerma»), se adapta perfectamente al tono de la obra.

reconocerían que la paz era lo suficientemente deseable como para que ellas utilizaran todos los medios a su alcance para obtenerla. Obra pacifista en un contexto histórico en el que el dios Marte dominaba a Dionisos y a Venus. Obra feminista en una época en la que el guerrero (y la mujer no lo era) se creía con todo el derecho a dominar a sus conciudadanos. Obra de protesta utilizando un humor corrosivo y una ironía penetrante.

«Lysistrata» es la obra que Aurora Bautista deseaba interpretar

(Pasa a la pág. 30)



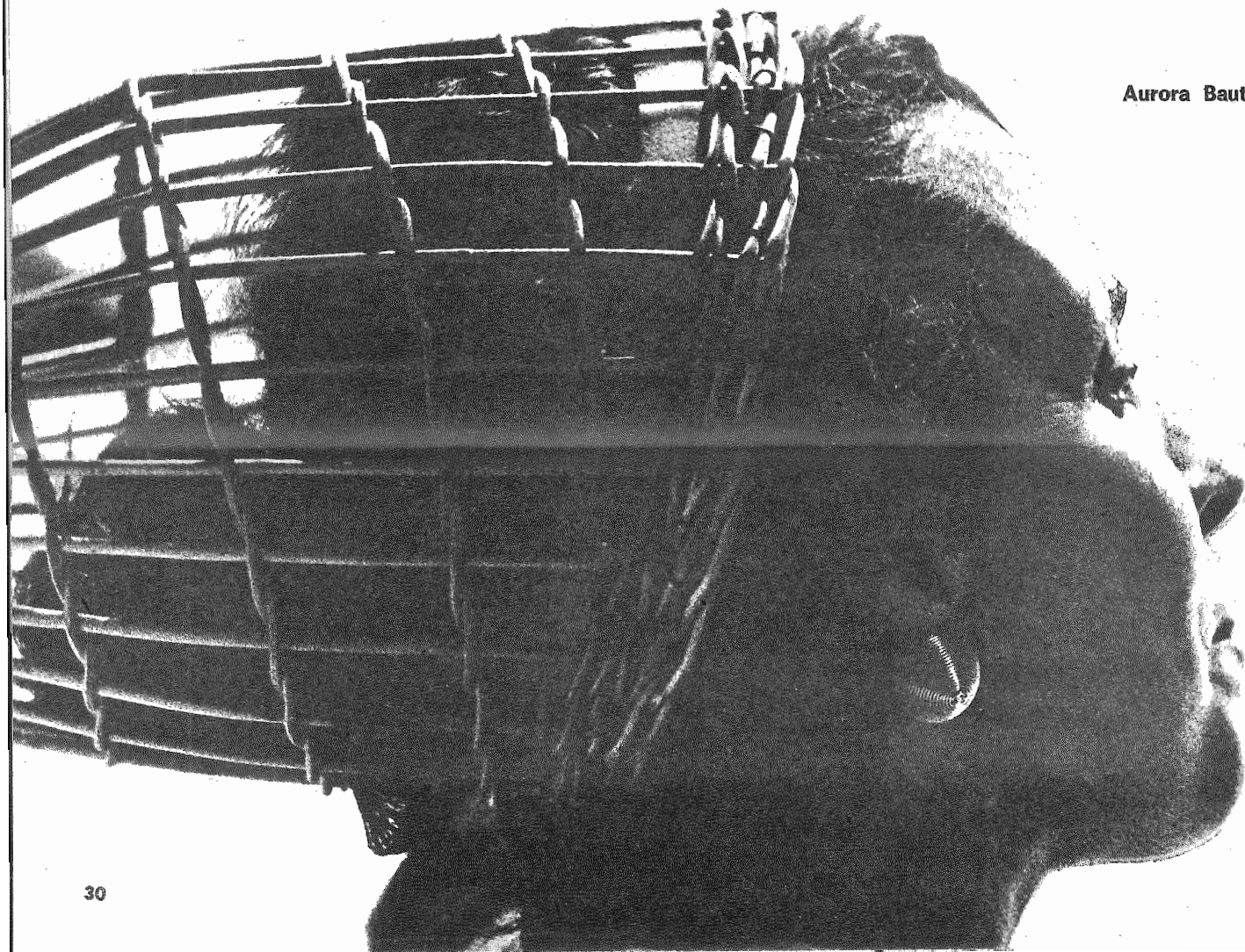


Abundan los «gags» en el estilo del cine mudo de los cómicos americanos. (Jeaninne Mestre.)



Los coros de viejos, esperpénticos, elemento de riqueza visual en la acción.

Aurora Bautista.



desde hace año y medio, y que, por fin, ahora podrá ser vista por el público. «Lysistrata», estrenada, tiene su pequeña historia, una historia que la introducirá entre esa serie de obras teatrales que marcan una época por sus aciertos y sus limitaciones, productos ambos de la situación socio-política en que surgen. Veamos: Una Aurora Bautista que ha pasado por la experiencia mitificadora de las «Locura de amor» y «Agustina de Aragón», exaltadoras de valores que en su momento fueron levantados en el foro público, y que ha sido deformada por una manera de entender la «interpretación» y la «postura del actor», se ha encontrado con una nueva ilusión juvenil por el arte escénico, y ha comenzado una nueva etapa.

En su compañía se ha reunido a una serie de actores jóvenes. Gente interpretando papeles de figuración en compañías profesionales; gente que se formó en los grupos independientes que tanta labor a favor del teatro y de la cultura podían realizar y que se encuentran actualmente en una situación tan angustiosa que el mero hecho de su subsistencia ya parece un milagro (esos Tábanos que asombraron a un público desacostumbrado al vitalismo y la espontaneidad sobre escena; esos Goliardos, que se han presentado en casi todos los pueblos del país, como nuevos «comediantes» con su decorado y vestuario a cuestas).

«Lysistrata» es la creación de un director, José Luis Gómez, que irrumpió en la escena española en el II Festival de Teatro de Madrid, con un «Informe para una Academia», basado en un relato de Kafka, y una obra de acción sin palabras, «El pupilo que quiere ser tutor», de P. Handke. Encargado de montar una obra tan compleja como «Lysistrata» en menos de cuatro semanas. Para José Luis Gómez era esencial la dimensión estilística de la obra, queriendo demostrar cómo se puede ofrecer un montaje en el que la calidad sea obtenida a base de rigor, de entrega y de entusiasmo.

«Lysistrata» es una protesta contra la guerra y contra la dominación de la mujer por el hombre, a un nivel. Y sin que su contenido crítico sea muy evidente, ha estado a punto de no poder pasar el escollo de nuestra censura; que finalmente le ha impuesto una serie de cortes que han perjudicado notablemente el sentido de la obra. Una obra escrita en el siglo V antes de nuestra Era y que es irrepresentable en su versión original. Haya superado mejor o peor los infinitos escollos administrativos, económicos y de falta de preparación y práctica, es discutible, pero el hecho innegable es que los ha superado. ■ Texto y fotos: DEMETRIO ENRIQUE.



LAS VACACIONES TEATRALES



La contemplación de la cartelera teatral madrileña es un ejercicio de salud mental, que exige un cierto adiestramiento para poder seguir sus capricheros itinerarios sin perder la tranquilidad. La última temporada ha sido una de las más interesantes en estos años, con las destacables "Luces de Bohemia" y "Yerma" dirigiendo un pelotón en el que se incluían obras como el "Quejío", la "Lisistrata", "Un enemigo del pueblo" y las "Historias del Zoo"; reforzadas las compañías profesionales con los grupos extranjeros que acudieron al II y III Festival Internacional de Madrid, celebrados a 5 meses de distancia y de los que ya hemos hecho mención en estas páginas.

Con la llegada de los calores estivales, el éxodo de los madrileños es imitado por el de las Compañías. Esta es la época de los Festivales de España y de las giras por provincias. Algunas compañías se han disuelto tras terminar sus obligaciones y sus contratos; otras se hallan a punto de salir a actuar al extranjero; otras conceden reposo a sus actores y unas cuantas permanecen en cartelera. Una condición casi indispensable para realizar la temporada de verano es la de que el local posea refrigeración y ofrezca cierta comodidad. Público flotante no deja de haberlo, y muchas obras marchan bien.

La tónica dominante es la de comedia ligera con las excepciones de la "Historia de Ana Frank" y los montajes del TEI. La despreocupación y diversión de espectadores con largas noches para disfrutar.

Es destacable la reposición que acaba de tener lugar de "Las Mujeres Sabias", de Molière en adaptación de Llovet y dirección de M. Narros. Una obra que fue estrenada hace 5 años en el Teatro Español, dentro de su trayectoria de resucitar clásicos polvorientos, y que tras mucho rodaje vuelve a la cartelera madrileña, a fines de julio y en un local minúsculo en el que decorado y actores casi no caben juntos.

Las razones por la que se trae de nuevo esta obra, en esta época, son complicadas. Quizás la creencia de su fuerza cómica y sus situaciones grotescas. Pero lo que ha quedado es la momia de Molière con muchos años de purgatorio en sus costillas, y una obra que poco añade a lo que ya sabíamos de él. Una pena por los actores, entre los que hay unos cuantos jóvenes que se han desarrollado a través de los café-teatros y muestran un dominio de la escena que sirve como argumento a favor de las ventajías que podían ofrecer unos serios café-teatros.

Enrique MARTIN

RAPPORT POUR UNE ACADEMIE

“Rapport pour une Académie”, courte nouvelle de Franz Kafka nous présente l'apparition, devant d'illustres académiciens, d'un singe, capturé dans une expédition africaine. Dès qu'il se trouve enfermé dans une cage, il commence à imiter ses maîtres, les hommes qui l'approchent. Très vite il apprend tous leurs gestes et réussit à s'intégrer à la société. Les Académiciens lui demandent d'expliquer son évolution. Cet apport exceptionnel pour les connaissances scientifiques constituera la consécration officielle du singe parmi les savants.

La mise en scène de ce récit présente des difficultés énormes. Jusqu'à présent, quatre acteurs seulement ont été autorisés par les héritiers de Max Brod à la faire. La plus récente est celle réalisée par un acteur espagnol, José Luis Gomez, vivant en Allemagne et considéré comme l'un des meilleurs mimes d'Europe. L'œuvre a été représentée dans de nombreuses villes espagnoles et va continuer à tourner en Amérique du Sud.

Elle exige beaucoup de l'acteur. Pendant 45 minutes, c'est un monologue qui passe du burlesque au tragique, adoptant des tons et des mouvements “simiesques” suivant un procédé hyper-réaliste dans une situation complètement irréaliste correspondant au monde kafkaïen.

Le travail de caractérisation est impressionnant. Grâce à un maquillage méticuleux, la tête de singe se transforme, pendant une heure et demie, en visage normal. Ensuite, sur la scène presque

dénudée, où se trouvent seulement un palmier et une sculpture classique (symboles respectifs du monde “naturel” que le singe a perdu et de l'ordre auquel il doit se soumettre) se déroule une action angoissante où le public



(nouveaux “académiciens”) entendra les confessions de celui qui connut la félicité naturelle, instinctive, en accord avec ses nécessités vitales et qui acquit par la suite, une “raison” lui permettant de s'intégrer au monde humain. Ceci non par désir de posséder la “liberté” rationnelle mais parce que c'est un moindre mal que celui de l'insupportable vie en cage. Une fois éloigné de son environnement naturel, il préfère s'adapter à ses nouvelles conditions, s'imposant une discipline inébranlable et se rendant compte que, plus il approche du comportement humain, plus il s'éloigne de son bonheur d'autrefois.

Dans le “Rapport” éclate clairement la vision pessimiste de Kafka. La situation absurde du singe capturé et qui choisit une fausse liberté, correspond à celles des nombreux anti-héros de l'univers kafkaïen.

Demetrio ENRIQUE

Arniches Super-star

- **Espectáculo colectivo**
sobre textos de Carlos Arniches

Si hubiera que caracterizar el verano del 75 en lo que toca a la actividad teatral, no habría dificultad en calificarlo como «insignificante», un adecuado colofón a la calamitosa temporada invernal.

No habiendo espectáculos que ofrecieran un mínimo de interés, lo mejor sería olvidarse de ellos. Sólo se escaparía a este sano olvido el *Arniches Super-star*, y no por sus méritos intrínsecos, sino por las circunstancias y factores que intervinieron en su realización.

Su interés radica en que fue creado (material e intelectualmente) por dieciséis actores reunidos en cooperativa, todos ellos con diversas experiencias en compañías profesionales y con cierta similitud de ideas en cuanto a las posibilidades de acción para el actor español, que pasan por la ruptura con el tinglado comercial y los mecanismos de control. Al formar la cooperativa, cada actor

aportó diez mil pesetas, capital inicial con el que se produjo el montaje. Las ganancias se repartirían luego a partes iguales. Las decisiones se tomarían en común. La creación del espectáculo sería colectiva. Sin intentar convertirse en grupo independiente, se utilizaban algunos de sus métodos propios.

Desde el primer momento aparecieron los problemas que influyeron negativamente en la experiencia. Sucesivamente fueron prohibidas por la Censura las dos obras que se presentaron: *El horroroso crimen de Peñaranda*, de don Pío Baroja, y *Las galas del difunto*, de don Ramón del Valle-Inclán. Vista la severidad censoril, y ante la urgencia de estrenar, se dirigieron al archivo de don Carlos Arniches, escritor de probada solvencia, y entresacaron textos correspondientes a sus obras *El señor Badanas* y *La estrella de Olimpia*.



Foto: Demetrio Enrique

Los textos elegidos poseían un sabor populachero con gracia y su pizca de sátira costumbrista, ampliada para que cumpliera el papel de crítica dirigida, que en determinados momentos funcionaba aunque carecía de profundidad. Con ellos como elemento central quisieron construir una comedia musical en la que se bailaban y cantaban adaptaciones de la música de la época. Se esperaba que la frescura y fácil digestión del espectáculo constituyese un reclamo lo suficientemente atractivo como para traer

público al «Goya» (refrigerado) y superar el handicap del calor veraniego. El espectáculo no funcionó y la cooperativa de actores no llegó a ganar ni siquiera lo suficiente como para recuperar su inversión. El fracaso fue duro por todas las ilusiones que había en juego, y aunque no signifique el final de las cooperativas (porque más bien ha presagiado la aparición de las cooperativas como fenómeno irreversible, que se ha de extender) sí proporciona datos sobre los fallos que habrá que evitar.

La calidad de la obra depende tanto del texto (o guión) como del montaje e interpretación, y en cada uno de estos factores existían desequilibrios. De los textos, el uno trataba de la estupidez y vacuidad de los altos funcionarios y sus mujeres, y el otro, más desenfadado y con posibilidades imaginativas, atacaba a los hipócritas bien situados. En ambos se jugaba con situaciones fáciles a las que se les adivinaba la culminación, a base de caricaturas sin originalidad. Respecto al montaje, se notaba claramente una ausencia de coordinación entre escenas, moviéndose la obra entre altibajos continuos. Aparte la pobreza lógica de medios para el decorado, la razón de la falta de unidad estaba en el método colectivo de creación, por el que se limitó enormemente la tarea unificadora del director, incapaz de canalizar las aportaciones de cada actor y desechar de antemano ninguna de ellas antes de que se probase su inutilidad. El rechazo de la tiranía del director de escena (moneda corriente en los escenarios) les llevó al callejón sin salida del «todos co-dirigen», cuando faltaba la preparación técnica indispensable para su funcionamiento. En cuanto a la interpretación, también permanecían a mitad de camino. Ninguno de ellos es cantante o bailarín profesional, y aunque un actor debe ser capaz de ambos cometidos no se puede esperar de él que lo realice perfectamente. O se canta y baila a nivel profesional, incluyendo los movimientos coreográficos, o también se puede desmitificar una forma de baile y canto, de divismo y show, ridiculizándola desde un punto de partida contrario.

En este caso, sin embargo, la impresión para el espectador era que se intentaba imitar los «musicales», pero no se conseguía por deficiencia de oficio. Sobre todo en la segunda parte, los actores quedaban desbordados por su falta de dominio de las leyes de la comedia musical.

En lo que respecta a la cooperativa en sí misma, la disparidad de criterios entre los componentes provocó la creación de dos bloques enfrentados sobre detalles debido a las discrepancias de fondo. La exigencia de mayor afinidad se vio claro. También fue un elemento paralizador esa especie de democracia absoluta con el que funcionaban, te-

niendo que someterse a discusión y aprobación por la colectividad, incluso los pequeños problemas técnicos que exigían rapidez decisoria. El trabajo distribuido en departamentos con capacidad de acción y responsabilidad fue otra consecuencia «a posteriori».

Otro, y bastante importante, punto en el que se chocó fue en el referente al empresario de local. Se había suprimido a uno de los pulpos, el empresario de la compañía, pero debido a las especiales circunstancias de nuestro país (en las que resulta imposible ofrecer representaciones teatrales a nivel profesional en locales públicos que no estén registrados como «teatros», el escollo del empresario de local resulta insuperable. En este caso el empresario, sin haber arriesgado nada en la obra, estipuló unas condiciones: se llevaba las primeras quince mil pesetas recaudadas cada día y a partir de esa cantidad se dividiría el dinero entre él y la cooperativa. Y como la mayoría de los días no se llegó a esa recaudación mínima, aunque lo que se recogía cada semana representaba bastantes miles de pesetas, se produjo la aberración increíble de que al cabo de casi dos meses de actuación en funciones tarde y noche, los actores debían ciento cincuenta mil pesetas al empresario del local. Y lo más triste es la situación privilegiada en la que se hallan tales empresarios, intermediarios superfluos pero obligatorios.

Por todos los planteamientos y obvias consecuencias valía la pena hablar de un espectáculo ya retirado de la cartelera y que intentó ser el golpe del verano para terminar con más pena que gloria. Pero que será uno de los precursores de la renovación teatral necesaria que se avecina. Los errores son síntoma de vitalidad, si se aprende de ellos.

Demetrio ENRIQUE

Título original: Arniches Super-star (espectáculo colectivo basado en textos de Carlos Arniches). *Intérpretes:* Alberto Alonso, Gloria Berrocal, Antonio Canal, Beatriz Carvajal, Francisco Casares, Amparo Climent, Vicente Cuesta, Francisco Díaz Velázquez, Conchita Leza, Gerardo Malla, Paloma Pagés, Julia Peña, María Luisa Rada, Eugenio Ríos, Jesús Sastre, Amparo Valle.—*Músicos:* Manuel Martínez, Jesús Pardo, Jorge Pardo, Antonio Perucho.—*Coreografía:* Alberto Portillo.—*Escenografía y vestuario:* Victoria Montes y Luis G. Carreño.—*Director:* Antonio Larreta.—*Estreno:* Teatro Goya, 14-VI-73.



Foto: Demetrio Enrique.

Los acreedores

August Strindberg

«Tienen miedo, y la silueta del ausente se les aparece como un espectro..., se agranda, se transforma... hasta que se convierte en una pesadilla que turba ese amoroso sueño... el acreedor que llama a la puerta.»

Una pesadilla angustiosa, un viaje a los confines de la naturaleza humana, en donde el hombre (y la mujer) son el lobo, el desengaño y la destrucción para los otros hombres.

Esta obra de Strindberg fue escrita en 1888, en plena etapa creativa y enfermiza para el autor, impregnándola de una rabia y pesimismo como pocas veces se ha expresado en el teatro universal. Ahora se ha es-

trenado en Madrid por una cooperativa formada por tres actores y el director (uno de los pasos más firmes en el cooperativismo teatral), y constituye quizás la primera aproximación seria del público español a la obra atormentada de ese Strindberg que intentaba desesperadamente escapar de la demencia y del infierno. El precedente más inmediato, *La señorita Julia*, que Marsillach montó esta primavera, no cuenta: en ella no aparecían los demonios de Strindberg, suplantados en un malabarismo inútil por pseudo-monstruos estetizantes.

La estructura de la obra es sencilla. Se compone de tres actos simétricos en los que

...*que solos no hubieran madurado nunca...; pero que ayudados un poco revientan...; una operación, si quieres, un poco repugnante*» y que no son otros que la suma de insatisfacciones acumuladas en unos años de convivir con otra persona «*sin que hayamos nunca reflexionado sobre ella, y de pronto, un buen día, viene la reflexión, y ya no puede uno pararse*». Y no termina hasta destruir o ser destruido.

Es curioso el planteamiento del «acreedor» como la pesadilla del ausente —al que se hizo daño— que regresará vengativo, que turba la mente de los otros personajes. En un principio recae en el primer marido, por no habérsele avisado de la nueva unión. Luego se le atribuirá el pintor, achacando a su mujer el arruinar su vida sin recordar lo mucho que le debía, por lo que él le pediría cuentas. Aquí se oculta el concepto de responsabilidad moral de los unos sobre los actos de los demás, cuya forma de exigir reparación es más fuerte que la de la justicia ciega de la sociedad.

Este montaje ha sido realizado de forma colectiva, y a todos habría que atribuir los logros. La interpretación de los dos hombres fue maravillosa en el primer acto, el fundamental. Francisco Guijar en el pintor semiparalizado, obligado a andar en silla de ruedas o muletas, y cuya voluntad también ha sido lisiada, y Emiliano Redondo en el amigo Gustavo, impasible e hipócrita bajo una máscara de comprensión, cuyo bisturí demoledor penetra hasta lo más hondo de los temores de Adolfo. En los otros dos actos hubo un descenso del ritmo, en parte por reiteraciones psicológicas, y también por una confusa interpretación de Mari Paz Ballesteros, que planteó su Neckla a un nivel demasiado benévolo, tratando de salvarla y quitarle de la situación de victimario para ser casi un exponente de «Women Lil». La única anotación descriptiva que da Strindberg de Neckla es en su aparición en el segundo acto, al definirla como «*Alegre, seductora, que habla con solícita ternura*», para luego mostrar su desdén y falsa piedad.

Quizás el giro impreso por Mari Paz Ballesteros no encaje en el desarrollo pensado por el autor, mezclando los datos con los que el público podía afinar su juicio. La dirección, que fue en este caso coordinación, estuvo a cargo de Víctor Sainz de la Peña, cuidando el difícil equilibrio entre el naturalismo muy emocional que exigía la obra (ideal para actores que sigan el método stanilavskiano) y la sobreactuación en la que fácilmente se podía caer.

Finalmente queda la adaptación realizada por Alfonso Sastre, profundo admirador de la lucha y antropofagia psicológica encarnada en la obra, así como del realismo que la impregna. Su modificación más clara ha sido la del final, que de narrar la muerte de Adolfo por un ataque epiléptico (después que Gustavo le sugestionara de que padecía esta enfermedad) y la última declaración de amor de Neckla a su esposo destrozado, lo convierte en otro más espectacular al entrar en escena un Adolfo sangrando con la navaja utilizada para degollarse en la mano, cayendo a los pies de sus verdugos, quienes «*se miran como extrañamente reconciliados en el horror*», oscilando sobre su futuro el peso de un espectro «acreedor» que los perseguirá tras su único y último acto de rebeldía.

No es casual que esta obra se represente en el «Pequeño Teatro» de Madrid, ahora que el propietario, el T. E. I., anda por provincias. El local es sumamente apropiado, y continúa con la serie de obras de lucha psicológica entre dos o tres personajes que allí se han programado. *Un ligero dolor*, de Pinter, y la *Historia del Zoo*, de Albee, son similares. Pero ninguna de ellas alcanza el trágico nivel de destrucción y dominio absoluto que estos *Acreedores* de ese individualista con concepción fatalista del mundo que fue el torturado August Strindberg.

DEMETRIO ENRIQUE

Título original: Los Acreedores.—*Adaptación:* Alfonso Sastre.—*Autor:* August Strindberg.—*Dirección:* V. Sainz de la Peña.—*Intérpretes:* Paco Guijar (Adolfo), Emiliano Redondo (Gustavo), Mari Paz Ballesteros (Neckla).—*Estreno en Madrid:* Pequeño Teatro, 5-XII-75.

El rehén

B. Behan

No puedo comenzar la crítica de otro modo: fui a ver una obra y lo que había sobre el escenario no tenía que ver nada con ella. Es cierto que *El rehén* es una obra muy difícil, una mezcla apasionada de lo grotesco y lo naturalista; de la defensa de unas convicciones y la burla de todos los ideales; un sarcasmo cruel en el que uno puede vislumbrar la sinceridad y simpatía de un autor que descendió al fondo tenebroso de la relación «individuo en lucha-sociedad posible y real», y lo que encontró era tan negro como para carbonizar para siempre su sonrisa y, sin embargo, tenía una vitalidad y deseos de vivir tales que pudo superar la prueba a costa de aparentar un cinismo que no le caía bien. ¿Es fácil trasladar este mundo a escena? No lo creo, y el montaje del «Bellas Artes» queda muy lejos de lo que el texto sugiere y puede aportar.

Pero ya que ha sido la primera aproximación pública a la obra de un autor maldito y de enorme personalidad, conflictivo como pocos, recogeré algunos aspectos suyos y de su obra para finalizar con el análisis del montaje presentado.

A Brendan Behan se le ha llamado «el asesino de Shaw y O'Casey en Dublín». Irlandés por nacimiento y convencimiento, desde 1923 en que llegó al mundo en Dublín hasta 1942 intervino en las vicisitudes de la Irlanda en combate por su independencia real. En 1939 desembarca en Liverpool con una maleta llena de explosivos. A pesar de su juventud (16 años) pertenece activamente al I. R. A., siguiendo el ejemplo de su abuelo y su padre, y lleva la misión de volar los astilleros de la Marina Real Inglesa. La policía le captura en su hotel y le encarcela, arriesgando una pena de 14 años. Juzgado en un tribunal de menores le cae una condena de tres años, a pesar de su ataque al sistema judicial inglés y al tribunal que encara. De sus recuerdos de estos años de re-



Foto: Demetrio Enrique

formatorio surgiría en 1958 un libro, *The Borstal Boy*. Poco después de salir de las rejas reanuda sus actividades políticas anti-coloniales y es vuelto a condenar por su relación con el I. R. A. Pasa cuatro años en la cárcel que le servirán para publicar su primera obra, *The quare fellow*, en 1956, cuya acción se desarrolla la víspera del día en que se ahorcará a uno de los presos. Trabaja luego como periodista de izquierda, marinero y contrabandista. Su segunda (y última) obra de teatro fue *El rehén* (*The hostage*), estrenada en Londres en 1958, y que montó Joan Littlewood, ganando con ella el premio de dirección del Festival de «Teatro de las Naciones» de París de 1959, significando el descubrimiento de Brenda Behan como autor teatral. Muere en su Dublín entrañable en 1964, en plena madurez, a los 41 años. «*Con su muerte perdía el mundo irlandés una parte de su alegría.*»

El rehén está basada en una anécdota trágica ante la que se descubren perfiles diversos del sub-mundo en la que sucede. Los ingleses van a ejecutar a un joven patriota irlandés. En una posada-casa de citas que regenta un antiguo revolucionario se va a esconder a un soldado inglés capturado para presionar sobre el Gobierno e impedir la culminación de la sentencia. Los personajes

son unos borrachos, prostitutas, homosexuales, ladrones, cobardes, oficiales dogmáticos y un soldado que no sabe por qué lo han secuestrado «*cuando acababa de salir de un baile*». A pesar de su miserable existencia, todos los habitantes de la posada son patriotas dispuestos a defender la causa, purificados de algún modo en esta creencia independentista. El dueño (Pat), lisiado de guerra, cínico de corazón de oro, acepta el peligroso encargo de ocultar al rehén a cambio de dinero, sabiendo con seguridad los raptores que pueden confiar en él. Surge un breve romance entre una chica-camarera y el soldado. Este no comprende por qué su destino se halla ligado al de un condenado al que no conoce, máxime cuando llegó a Irlanda en cumplimiento de su servicio militar.

Con este material que proviene tanto de sus experiencias de combatiente revolucionario como de su amistad con la escoria humana que habita en los bajos fondos (rebeldes a su modo) y de los dramas de un país en lucha frente al ejército invasor compuesto por gente que no se beneficia de la dominación, Behan estructuró una obra espontánea, desmitificadora, en la que destaca la desfatachez y la insolencia, adobadas con magnífico humor y perspicacia psicológica. En

TEATRO

cuanto un episodio realista alcanza suficiente tensión la destruye al intercalar canciones o pedir:

—«¡Que lo cante el autor!»

—«Eso, si la maldita cosa tiene autor».

—«No le importa nada venir aquí y sacarnos nuestros dineros».

—«Y es muy condenadamente anti-británico».

—«Demasiado anti-irlandés querrás decir».

—«¡Ah, seguro que vendería a su país por un trago!»

—«Y encima uniría las manos para darle gracias a Dios por haberle dado un país que vender».

—«Autor, autor».

—«Ya podía salir... es la única puñetera oportunidad que tiene de que le llamen a escena Pero... le importa un bledo.»

Un lenguaje coloquial, directo e incisivo al servicio de unas escenas locas en la que una problemática dolorosa se acompaña de una picaresca inmersa en humanidad. El hecho de la inocencia o no del rehén queda realmente emparejada con la desilusión ante la traición de los políticos y el vacío después de una juventud perdida al servicio de la patria. Honestidad, locura, sacrificio y dureza. Y la destrucción de la actitud apañada del espectador. No cabe duda que estamos ante una obra explosiva que puede reducirse a una suma de extravagancias si el montaje no la potencia.

Que es lo que ha sucedido en la versión que Salom ha preparado y Loperena dirigido. Están de moda las comedias musicales y los textos políticos. Y el mismo error que cometió el dúo Marsillach-Gala con su *Canta gallo acorralado*, de O'Casey, ha sido reproducido. Dando la mayor importancia a la parte «divertida» de la obra mediante una aproximación de tipo sainetesco; añadiendo una buena carga de palabrotas e insultos que la Censura comienza a dejar pasar; insistiendo en los numeritos que montan los homosexuales y las «de vida fácil»; la concepción de los autores del montaje difiere sustancialmente de lo que Behan proponía. El pro-

pietario de la Posada, Pat, no es aquí más que un borracho farsante. El «love story» entre el rehén y la camarera inocente impone un romanticismo facilón y fuera de lugar. Los bailes y canciones son sofisticados en exceso, con unas letras que no tienen nada que ver con el tono de la obra.

Esta manipulación del texto que aquí ha realizado el «consagrado» Salom, tal como la del prolífico Gala en la otra obra, son unos atentados de tal magnitud al espíritu de sus respectivos textos, en aras de una chabacanería y pseudo-humor-gancho para el público, que uno no puede decir que lo que ha visto sea lo que Behan y O'Casey escribieran. Al margen de la ignorancia que ambos adaptadores demuestran tener referente a la problemática irlandesa, esa tragedia inacabable que tanta sangre ha derramado.

Como elementos positivos sólo destacaría el espacio escénico y figurines de Mampaso, que dan el color apropiado a la época, y la interpretación de Queta Claver como la mujer de Pat, en un papel que realiza a la perfección. Y recalcar que a Behan aún no lo conocemos.

DEMETRIO ENRIQUE

Título original: «The Ostage».—*Autor:* Brendan Behan.—*Versión castellana:* Jaime Salom.—*Dirección:* J. M.^a Loperena.—*Espacio escénico y figurines:* Manuel Mampaso.—*Canciones:* Moreno Buendía.—*Intérpretes:* Javier Loyola (Pat); Queta Claver (su mujer); Andrés Mejuto (el general); Jaime Blancí (el rehén); Carmen Maura (la camarera); Vicente Fuentes (travesti); Juan Meseguer (voluntario del I. R. A.).—*Estrenada* en el «Bellas Artes», en diciembre de 1973.

La murga

A. Jiménez y P. Díaz Velázquez

Las Murgas son uno de esos elementos populares profundamente enraizados en la cultura andaluza, en su vertiente de mayor vitalidad y participación colectiva. Durante las fiestas de muchos pueblos se forman pandas o grupos que inventan canciones satíricas dirigidas a comentar hechos que han influido en la vida cotidiana de su comunidad. Acompañados de sencillos instrumentos musicales, las coplas se erigen en fiscal insoportable y burlón que pasa revista a unos y otros, desde el compadre del bar hasta la máxima autoridad (este último sector hace tiempo que goza de una protección especial que le coloca fuera del alcance).



Foto: Demetrio E.

La Murga, en cuanto obra de teatro, parte de esta tradición para utilizarla a dos niveles. En uno de ellos se la integra al espectáculo, en su forma propia de farsa, conservando músicas originales a las que se ha cambiado el texto, aportando una frescura y alegría crítica cautivantes. En el otro se ha intentado convertir la totalidad de la obra en una alegoría «a modo de murga», una especie de parodia trascendentalista que salta de la comedia al melodrama exigiendo al espectador que rellene por su cuenta la desproporción entre los hechos narrados y sus consecuencias y nuestra situación social e histórica.

La historia de Ulises, símbolo del español desdichado, rebelde sin causa ni objetivos, pre-determinado por su mala suerte desde el nacimiento en la calle de su pueblo en medio del escándalo general hasta su aniquilación en una noche de mil pájaros o aquelarre sangriento, a fracasar en cuanta acción emprenda, es el eje central de la obra.

A través de las andanzas de este sugestivo personaje, mitad pícaro y mitad nihilista, se

nos presentan situaciones e individuos que no por muy conocidos dejan de continuar imponiendo su molesta e irracional presencia en el ruedo ibérico de cada día. La chulería del poderoso; la insolencia del rico; la ceguera de la justicia y la doble moralidad o culto a las apariencias, van golpeando en turno al anti-héroe del relato, al que sólo se le presenta como opción la huida desesperada, desarmado frente a un toro que juguetea con él para mayor diversión de los lejanos directores de lidia.

Lo grotesco de muchas escenas, ofrece imágenes de violencia potencial a punto de desencadenarse. Y junto a lo grotesco, la farsa con bailes de conjunto sencillos y eficaces y cantes intencionados que desbordan el localismo para referirse a un contexto nacional. A este respecto llama la atención que, a pesar de la inspiración de la obra en las murgas andaluzas, en muchos sentidos se halla quizás más cerca de los carnavales gallegos, en donde se utilizan también máscaras y disfraces para los cantes en grupo de crítica y burla. Los ambientes y la música de

TEATRO

La Murga son marcadamente andaluces, y por ello celtibéricos.

La intención de fresco sobre los monstruos nacionales también se evidencia en la elección de momentos claramente influidos por esos grandes fustigadores de la mediocridad y falsedad hispana que fueron Goya, Valle-Inclán, García Lorca, Quevedo y... «La Niña de los Peines», quienes, desgraciadamente, ni han perdido actualidad ni se prestan al juego de la asimilación por el sistema. Entre estos trozos de influencia voluntaria y otros originales, *La Murga* ha brindado destellos de cuál puede ser el teatro que exigen nuestras circunstancias.

Una vez que el realismo ha envejecido sin poder dar de sí todo lo que podía y habría tenido sentido en su época, la nueva orientación de mezcla de estilos, con incursiones en lo musical y el cultivo de la vía burlesca hacia el socialismo, comienza a emprender con ímpetu su búsqueda de soluciones formales a las exigencias sociales. Por ahí van los tiros de los «Tábanos»; quisieron ir los de la cooperativa del «*Arniches*» (de donde han venido muchos actores de *La Murga*, esta vez en estructura de compañía empresarial, ¿un paso atrás?); se asustaron de llegar a fondo los de *Canta gallo acorralado* y *El Rehén*; y pretenden varios de los grupos independientes.

Para quienes recuerden al Alfonso Jiménez del flamenco ritual de *Quejío y Oración de la Tierra*, o la fuerza simbólica de *Oratorio*, esta obra les parecerá sorprendente. Y no lo es, pues pertenece a la otra vertiente de este autor, la farsesca de color negro de *El neófita* y *Lo que ocurrió en la inauguración del Gran Hotel*, de las que fue también coautor Díaz Velázquez. El tándem Jiménez-Díaz ha conseguido escribir colectivamente con cierta continuidad, y en esta *Murga* han vuelto sobre lo ibérico-esperpéntico-andaluz, aunque se note esa falta de equilibrio que mencioné antes entre la grotesco-tragedia de Ulises y sus condicionantes. En este sentido

destaca la visualización del espectáculo que nos ofrece Gerardo Malla, con gran economía de medios, superando las propuestas del mismo texto.

Otro tanto a favor de Malla es su resolución de los números musicales; bien cuando fuerza la caricatura como en la llegada de juez, notario, policía y gafas negras a embargar los enseres de «*Madame América*», la artista circense desconectada por completo de su realidad, escombros del viejo sueño imperial, cantándose y replicándose con el mismo ritmo de un grupo a otro; o aprovechando los indudables talentos para el music-hall que tiene Pili Bayona (mitad del dúo fraternal Pili-Mili), buena adquisición de una actriz anteriormente folklorizante y enternecedora; o la escenificación de parte de los problemas infantiles de Ulises mediante una «representación dentro de la representación», al explicar los sucesos unos personajes a dos filas de espectadores dentro de la misma obra. Y muy intenso el final en penumbras en el que *Ulises—Lute—...* es fusilado tal como muestra Goya en sus fusilamientos del 3 de mayo, sólo que aquí suceden dentro de una plaza de toros y en vez de soldados los ajusticiadores son monstruos fantasmales con sus máscaras tremendistas, exorcización de los «*démons espagnols*» (los «*devils*», vamos, esos diablos tan castizos como los churros y el chorizo) y su gran ceremonia de la destrucción.

Creo que está dicho casi todo. Estupenda la interpretación por parte de actores jóvenes con entusiasmo y buena técnica; bueno el decorado naif de Alarcón; *La Murga* vale la pena verse.

DEMETRIO E.

Título original: «*La Murga*», espectáculo cómico-taurino-musical original de Alfonso Jiménez Romero y Paco Díaz Velázquez.—*Dirección:* Gerardo Malla. *Director del papel de «Ulises»:* Antonio Llopis.—*Decorados:* Enrique Alarcón.—*Música:* Carmelo Bernaola.—*Intérpretes* (por orden de aparición): G. Malla, J. E. Camacho, M. A. Rellán, A. Abad, M. Nieto, A. Valle, E. Ríos, S. Sánchez, T. Tomás, A. Jiménez, F. Almansa, P. Bayona, M. Reus.—*Estreno en Madrid:* Teatro «*Marquina*», 7 marzo 1974.



CONFLICTO

El «show» de los artistas con sindicatos

La repercusión pública que ha tenido la huelga de los actores ha sobrepasado con mucho las coordenadas de un conflicto laboral concreto (uno más en la creciente ola de descontento obrero, aunque de mínima importancia para la economía del país), debido a la personalidad de los participantes y la privilegiada atención que siempre les han prestado los medios de comunicación. Que Lola Flores se declare en huelga, y que detengan a Rocío Dúrcal, objetivamente no son más que simples anécdotas, aunque periodísticamente sean sucesos dignos de destacarse en primera plana. Por eso, durante los ocho días que duró la huelga de los actores (del 4 al 12 de febrero), éstos acapararon gran parte de la atención nacional, colocando otra vez sobre el tablero el problema de las deficiencias de la estructura sindicalista para resolver situaciones que se le escapan de la mano.

La profesión de los actores, a pesar de su imagen de vida fácil fomentado por la prensa «rosa», es una de las que más indefensas se encuentran. Condenados al paro durante el 75 por 100 del año, sin seguridad social, en manos de unos empresarios que poco entienden de arte y que sólo buscan la rentabilidad inmediata, con un intenso horario laboral (las dos funciones diarias significan que desde las seis de la tarde hasta la una de la mañana están sujetos a su trabajo) y una larga temporada de ensayos (normalmente entre uno y dos meses) que, no se sabe si desembocará en el éxito de la obra o su rápida desaparición de la

cartelera, todos estos inconvenientes se agravaban por la desunión existente entre compañeros (y sin embargo rivales a la hora de disputar un papel), que había contribuido al tradicional individualismo de la profesión.

Los primeros vientos de cambio soplaron a fines de 1971 y principios de 1972, cuando, a instancias de los actores jóvenes, se convocaron reuniones a las que iban asistiendo cada vez más profesionales, para discutir en común sus problemas y plantear reivindicaciones. Nacido espontáneamente al margen de un sindicato que poco había hecho por ellos, el movimiento de los actores alcanzó la suficiente fuerza como

para arrancar a los empresarios una serie de medidas tan necesarias como: un día de descanso semanal, ensayos pagados, salario mínimo. En ese momento intervino el sindicato apoyando (y dirigiendo) las asambleas.

Se convocaron unas elecciones en ese 1972 para cubrir los puestos de representantes sindicales. Al negar el sindicato la candidatura a quienes habían llevado el peso de las asambleas, resultó una abstención mayoritaria por parte de los votantes.

La voz sin voto del teatro

Pasó el tiempo; muchos de los problemas no se resolvían, otros ni se planteaban; los representantes no parecían estar muy activos. Entonces se vuelve a poner en marcha el movimiento de reivindicaciones profesionales, ante la proximidad de un convenio provincial a discutir, y en una de las asambleas se elige una «Comisión de once miembros» para que defienda los intereses colectivos. Desde el 15 de diciembre pasado en que fue elegida, esta «Comisión de los once» estuvo trabajando en la preparación de un anteproyecto reivindicativo e informando de su gestión. Se declaró conflicto colectivo frente a los empresarios. En ese momento, el presidente del Sindi-



En la última Asamblea ratificaron su confianza y apoyo a la «Comisión de los once», señalando la insuficiencia de la normativa sindical vigente.

ato Provincial del Espectáculo de Madrid niega a la Comisión su poder decisorio en la discusión del convenio, al que sólo podrá asistir «con voz pero sin voto». Los actores en bloque rechazan tal postura y plantean la alternativa: o se acepta a la Comisión como verdadera representante o van a la huelga. Y ante la negativa de las autoridades sindicales, se declaró la huelga.

Luego vino la absoluta solidaridad de todos los actores; el apoyo de numerosos sectores artísticos del país y del extranjero (representantes de actores de 38 países expresaron su adhesión); las asambleas permanentes celebradas dos veces al día en un local insuficiente (pero que era el único que se tenía, ya que se negó sistemáticamente la petición de permitirles reunirse en un local en el que cupiesen los 2.800 actores de Madrid) y el paro escénico total.

A la espera de tiempos mejores

La detención de ocho actores, con la imposición de multas que se elevaban a 2.650.000 ptas., acusándoles de «coaccionar a los actores y actrices para impedir las representaciones en algunos teatros» (afirmación de la que discrepan los propios actores del «Bellas Artes», en donde se produjeron las detenciones); las presiones de los empresarios amenazando con despedir a quienes prolongasen la huelga y llegando a pedir la presencia de la fuerza pública en varios teatros; la postura inmovible de los dirigentes sindicales («La única salida es que cedan los actores», que dijo J. Campmany, presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo), y la imposibilidad legal de reunirse colectivamente, fueron muestras de la dureza con la que se respondía al paro y que determinaron la vuelta al trabajo.

El tema de la «representatividad» ha sido elemento central en el conflicto, ilustrado con claridad por la dimisión que presentaron todos los enlaces sindicales elegidos en 1972 (exceptuando a tres que no la pidieron), y que fue rechazado por el presidente del Sindicato.

En la última asamblea celebrada los actores ratificaron «su confianza y su apoyo solidario a la «Comisión de los once» y confirmaron que el programa mínimo de sus reivindicaciones laborales continuaba siendo el elaborado por dicha comisión», señalando «la insuficiencia de la normativa sindical vigente». La «Comisión de los once», por su parte, ha decidido no participar en las deliberaciones del convenio, aunque hará entrega de sus peticiones a los enlaces oficiales para que sean ellos quienes las defiendan. Ya se verá

TEATRO

Canario en Roma

Una gran imaginación sería la característica teatral de Lino Britto, director de teatro, canario, ex bailarín, cuyo creciente éxito europeo se apoya en *Noche de guerra en el Museo del Prado*, espectáculo que estrenó en Roma y en el que contó con un par de colaboradores ilustres: Rafael Alberti y Ricard Salvat. En Madrid, donde pasó unos días en compañía del no-

velista Alberto Moravia, Britto habló con Demetrio Enrique, de CAMBIO16.

“Esta atmósfera de Madrid es apabullante —asegura—. Y la apertura de la que tanto se habla por ahí afuera, no la veo. Estamos aprovechando el viaje para adelantar en un trabajo en el que colaboramos Moravia y yo. El tiene una capacidad de trabajo enor-



BRITTO: POLITICA EN ESCENA.

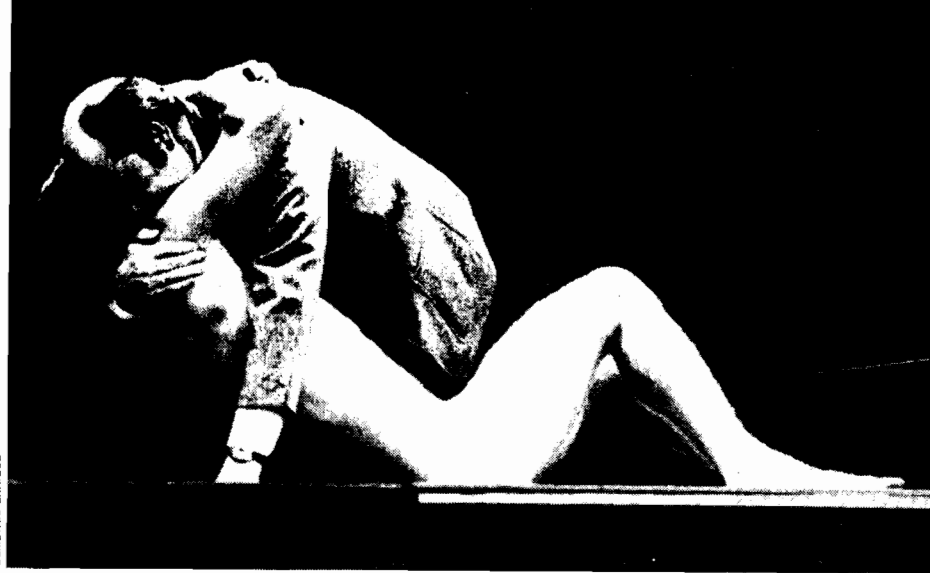
me.” Con su ayuda preparó el montaje de su última obra teatral, escrita en 1965, que se llama *Il Dio Kurt*.

“Quiero estrenar en un teatro burgués —se exalta— de esos en los que hay muchas señoras con abrigos de piel que huelen a Chanel núm 5. Al entrar encontrarán unos personajes extraños, vestidos de *Führer*, con aditamentos raros, que no hablarán y se sentarán en las butacas. La obra comenzará con la entrada del primer espectador. Luego se desplegarán banderas nazis que transformarán en un instante todo el local. Porque se trata de que el público se vea obligado a integrarse en ese ambiente, a sentirse identificado con lo que les rodea (aunque sean antifascistas de toda la vida). Así se violenta su autenticidad y se abre su conciencia gracias al choque recibido.

“Intento que mi teatro —define Britto— esté integrado en la sociedad actual presentando un problema político de vanguardia, quizá algo formalista, pero de denuncia. Después de *Noche de guerra* hice en Alemania *Rui Blas*, de Víctor Hugo, y la *Señorita Julia*, de Strindberg, en una versión intimista.”

En cuanto a proyectos, España no entra. “No me he planteado la posibilidad de trabajar aquí —revela— y no sé si sería posible. De hecho, en julio voy a montar una obra de un autor español que tiene graves problemas políticos actualmente, en el Festival de Sant’ Archangelo, de Rumania.

“Mi última relación directa con la cultura española —recuerda Britto— fue enviar una obra que he escrito sobre la fiesta del ‘Vitor’ en Horcajo de Santiago, con una mezcla de textos de Santa Teresa e ideas políticas, a concursar el Premio Badajoz de 1974. No he tenido todavía contestación, pero creo que quedó finalista. Es posible que la realice para la televisión italiana, intercalando escenas de la fiesta con las de la obra.” ♦



LOPEZ VAZQUEZ, RIBO Y SU 'EQUUS' PUDOROSO

Slip de castidad

"Pues sí, me gusta ser la primera señora que ha enseñado las tetas en un escenario español", dijo la actriz María José Goyanes a un redactor de esta revista al día siguiente del estreno de *Equus*, una pieza del inglés Peter Schaffer, que ha tenido a favor de su lanzamiento una polémica muy significativa de por dónde van los tiros en el negocio teatral español.

Mientras el productor de la obra cuenta con la complacencia del público para poner un poco de aceite y sal en el mustio manojo de hierbas que es el teatro de este país, la Administración expende estos condimentos con cuentagotas.

En *Equus* hay una escena en la que dos jóvenes actores tienen que aparecer completamente desnudos por "exigencias de la trama". Manuel Collado, productor de *Godspell*, entre otros espectáculos, vislumbró el posible negocio y se decidió a dirigir él mismo la obra, adjudicando además uno de los papeles clave a su propia mujer.

El martes siete de octubre, tres días antes de la fecha prevista para el estreno, Collado tenía en su poder el acta de la censura, debidamente firmada. Todo parecía perfecto: los españoles iban a ver, por vez primera, dos desnudos, uno él y otro ella, en una escena de duración, tratamiento e iluminación convencionales. Nada de *strip-tease*, nada de destape fugaz y parvario, sino dos personas "en puros cueros".

"Pero dos días más tarde —dijo Manuel Collado a CAMBIO16— me llamó el director general de Teatro para decirme que no podía comprender cómo los censores habían autorizado aquello, y que era necesario que los actores no se desnudaran. Yo

le dije que en ese caso preferiría suspender la representación, arriesgándome a perder los cinco millones de pesetas que ya me había gastado. Pero después de discutirlo, llegué con él al acuerdo de que María José y Juan Ribó quedaran cubiertos sólo por un *slip*."

Mientras tanto, el estreno se aplazó "por razones técnicas". El director general de Teatro llamó el día quince a los críticos teatrales de los periódicos madrileños y les comunicó "lo del *slip*". Pero cuando CAMBIO16 quiso confirmar en el Ministerio las declaraciones de Manuel Collado, no pudo contactar a Mario Antolín.

"Yo estoy segura de que si el ministro hubiera visto la obra, se habría dado cuenta de que la escena de los desnudos es totalmente necesaria", dijo María José Goyanes. "El autor se preocupó de dejar bien anotado esto, porque cuando yo salgo de la escena y Juan se queda sólo con los caballos, que es el momento clave de la obra, él tiene que estar completamente desnudo, como los caballos, para que se vea bien el efecto de pasión y violencia de ese momento."

La Goyanes aclaró: "No es un asunto de exhibicionismo ni de pudor. Yo entiendo el pudor siempre en función de una estética. Realmente pienso que la gente no es tan imbécil como para no poder vernos desnudos."

Equus, un drama psicológico barnizado de modernos tintes de antipsiquiatría, es la última pieza de Peter Schaffer, un inglés de cuarenta y nueve años, autor de *Ejercicio para cinco dedos*, *La real caza del Sol* y *El ojo privado-el ojo público*. El montaje de *Equus* es muy parecido al realizado en el "Old Vic" de Londres, y prácticamente idéntico al del "Plymouth Theatre", de Nueva York, donde Anthony Perkins es el mismo psiquiatra que José Luis López Váz-

quez en el teatro de la Comedia, de Madrid, donde, y por veinte mil pesetas diarias, López Vázquez ha hecho un sustancioso regreso a las tablas. ♦

De Benavente a Godspell

Tres lustros en el mundo del teatro, una insólita temporada experimental y uno de los mayores éxitos del año

(*Godspell*: una compañía en Madrid y otra en gira por provincias), además de su fe en la función única y su desconfianza hacia los empresarios de sala, hacen de Manuel Collado un fenómeno raro dentro del panorama teatral español.

Textos traducidos, de una invariable mediocridad, y destape a pasto son los ingredientes del llamado teatro comercial, que cada vez lo es menos, por otra parte. Como en todos lados, también en España arraiga cada vez más el teatro independiente que, en este juego de paradojas, termina por ser el verdaderamente comercial.

Ahora acaba de concluir una temporada clave para este movimiento: la del Benavente, de Madrid. Durante un año, este teatro se alineó junto a los pocos Capsa, de Barcelona; Quart 23 o Valencia Cinema, de Valencia; Pequeño Teatro, de Madrid —que intentan una programación “off” coherente y continuada.

“La idea falló por problemas económicos —explica Collado—, porque los espectáculos de grupos no son todavía demasiado taquilleros. Para ellos no es suficiente, además, con el local: precisan dinero para los mon-

tajes, cobrar ensayos. Sus obras exigen mayor libertad de expresión, pero también más esfuerzo del espectador. En cuanto a los recitales, la publicidad previa solía llevarse los ingresos debido a que los cantantes no eran muy conocidos.”

Muchos grupos

De cualquier manera, el escenario del Benavente sirvió para que desfilaran grupos y espectáculos como TEI, Quejío, Topo, Goliardos, Manuel Gerena, Morente, *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta*. La fórmula de trabajo consistía en presentar, simultáneamente, dos grupos: cada uno tenía una función diaria y, al mismo tiempo, se luchaba contra el anacronismo de las dos funciones.

Con un éxito teórico, al menos: “se sacaba prácticamente lo mismo”, revela Collado. El productor —que en épocas llegó a regentar cinco teatros en Madrid— se siente a gusto, ahora, con el tipo de espectáculo en que trabaja. Pero reconoce las dificultades: “tropezamos, entre otras cosas, con el inmovilismo de los empresa-



MANUEL COLLADO Y “BENAVENTE”

rios de local, que no se arriesgan ni comparten los nuevos supuestos artísticos”.

Claro que Collado también tiene sus “ahorros”. En este caso, *Godspell*. “Su éxito —supone— se debe a la novedad. Es un espectáculo musical bien hecho, de ruptura; ahora me quedará sólo con su producción, lo que me permitirá pasar el verano, y prepararé una temporada de teatro de calidad.” ♦

TEATRO

Habló el chivato

La obra de teatro más taquillera de España es *Jesucristo Superstar*, representada en el madrileño Alcalá-Palace por la compañía de Camilo Sesto. En un solo día, el avisado cantante-actor-empresario ha llegado a sacar de la taquilla la bonita cantidad de 935.000 pesetas. En Barcelona son la revista del teatro Apolo —*Una amigueta de usted*, de la compañía Colsada— y el *Show* de Pedro Ruiz y Mary Santpere —*Historias de Pan y Pipa*, en el Victoria—, los que encabezan las recaudaciones. La última hizo 901.000 pesetas el día de Navidad.

Estos datos, por sorprendentes que puedan parecer, son oficiales. O al menos suboficiales. Pertenecen a una relación que se distribuye diariamente entre los empresarios de los teatros españoles —conocida cariñosamente como *el chivato*—, y que elabora el Sindicato del Espectáculo con cifras que brindan las propias empresas.

La mayor utilidad del *chivato* es su valor comparativo. De las cifras de un solo día no pueden obtenerse conclusiones exactas sobre la marcha económica de una *función*. Para juzgar sobre el éxito o fracaso de una obra hay que contar con varios factores, como la capacidad del local, el pre-



HISTORIA DE UNOS POCOS ESPECTADORES



EL ANCIANO HAIR NO ES RENTABLE

cio de las localidades y el tiempo que lleve en cartel. Por esa razón *La resistible ascensión de Arturo Ui*, que ha alcanzado una recaudación media de 102.860 pesetas en un local de tamaño mediano —poco más de quinientas localidades—, es una representa-

ción que "ha pegado". Por el contrario, las 143.890 pesetas de *Hair*, en un teatro tan grande como el Monumental —dos mil ochocientas entradas—, resultan escasas.

Según los informes del *chivato*, el *hit parade* de recaudación media semanal en el mes pasado ha sido, en Madrid: *Jesucristo Superstar*, *Equus* (todavía con Juan Ribó y la Goyanes en *slip*), *¿Por qué corres, Ulises?* (de Gala, con Victoria Vera en velos) y *Mujeres con sexy boom* (de Tony Leblanc, en el teatro de La Latina).

En Barcelona, a las ya mencionadas *Una amigueta de usted* e *Historias de Pan y Pipa* siguen *Que se deja usted el paraguas* (con Paco Martínez Soria), *La muchacha sin retorno* (con Rocío Dúrcal) y *Sé infiel y no mires con quién*, que también se representa en Madrid desde hace cuatro años.

La obra menos comercial ha sido, en Madrid, *Historia de unos cuantos*, de Rodríguez Méndez.

Crónica de un año candente

Nuevos criterios de censura, problemas laborables y éxito inicial de las producciones independientes presiden la marcha del cine y el teatro que se hace en España en estos momentos. A punto de cambiar, o no, las cabezas desde la Administración rigen los espectáculos del país. Demetrio Enrique y Antonio García Rango examinan el panorama.

Títulos

EN TEATRO

• *La resistible ascensión de Arturo Ui*, de B. Brecht, en una ejemplar versión de Camilo José Cela ("auténtica recreación del original en el sur de Europa"), y un montaje de Peter Fitz y José Luis Gómez.

Divinas palabras, de Valle Inclán, montada por Víctor García para la compañía de Nuria Espert. *Alias Serrallonga*, de Els Joglars; y *La semana trágica*, por el Orfeo de Sants, dirigido por Luis Pasqual.

Por parte de los grupos independientes se pueden mencionar: *La ópera del bandido*, de Tábano; *Uhú Rey*, de Jarry, por Caterna de Gijón; *Magnus & Hijos, S. A.*, de Ricardo Monti. (Tabla de Venezuela, y en teatro), *El realquiliado*, de Joe Orton, por la compañía Morgan de Teatro, dirigida por A. García Moreno.



ARTURO IARESISTIBLE

Respecto a la rentabilidad: *Equus*, de P. Schaffer, producida y dirigida por M. Collado (343.000 pesetas de media cada día), y *Jesucristo Superstar*, de Rice y Weber, dirigida por Azpilicueta (pesetas 475.000 de media diaria, por diez funciones semanales)

Teatro: El año de la huelga

"El año 75 será ya para siempre el año de la huelga de los actores", declaró a CAMBIO16 Adolfo Marsillach. "A partir de ella —añade Tina Sainz— se tiene que contar con nosotros; no queremos seguir marginados."

Lo que predomina en las carteleras de Madrid y Barcelona, únicas ciudades con actividad teatral continua,

son "las mismas comedias y vodeviles de siempre, apartadas de la situación real del país —dice Pau Garsaball, empresario del barcelonés Teatre Capçal—, aunque hay una cierta tendencia a estrenar autores de los considerados "malditos", como Rodríguez Méndez, Luis Riaza, Romero Esteo y Martínez Mediero".

Para el crítico y editor Pedro Altarés, "el teatro español ha continuado su lento proceso de deterioro. La situación es alarmante. Y mucho más el silencio tendido sobre ella".

Entre los responsables de esta si-

tuación se hallaría, en primerísimo lugar, la censura, "que no ha sido todo lo abierta que se necesitaba y no ha permitido obras españolas dignas de verse" (Aurora Bautista), y las prohibiciones de obras con todos los permisos en regla, como sucedió con varios espectáculos del II Festival de Teatro del Alfil, de Madrid; con *Pueblo de España, ponte a cantar*; con el grupo Tábano; con el Ensayo Uno en Venta; con el *Ubú rey*, de Cervera, prohibido en Valencia, presumiblemente —informados *dixit*— por su carácter antimonárquico, aunque la razón

A nivel oficial, la temporada no ha

sido mala. Así, Mario Antolín, director general de Teatro, reconoce que "ha habido grandes éxitos de taquilla, especialmente extranjeros, pero poca frecuencia del teatro español, debido a la dificultad de estrenar en el teatro comercial"; Antolín se lamenta asimismo de la "menor presencia de grupos independientes".

En la periferia se ve más negro el panorama. "No nos han entregado la subvención prometida para las Jorna-

ELS JOGLARS, EN ACCION

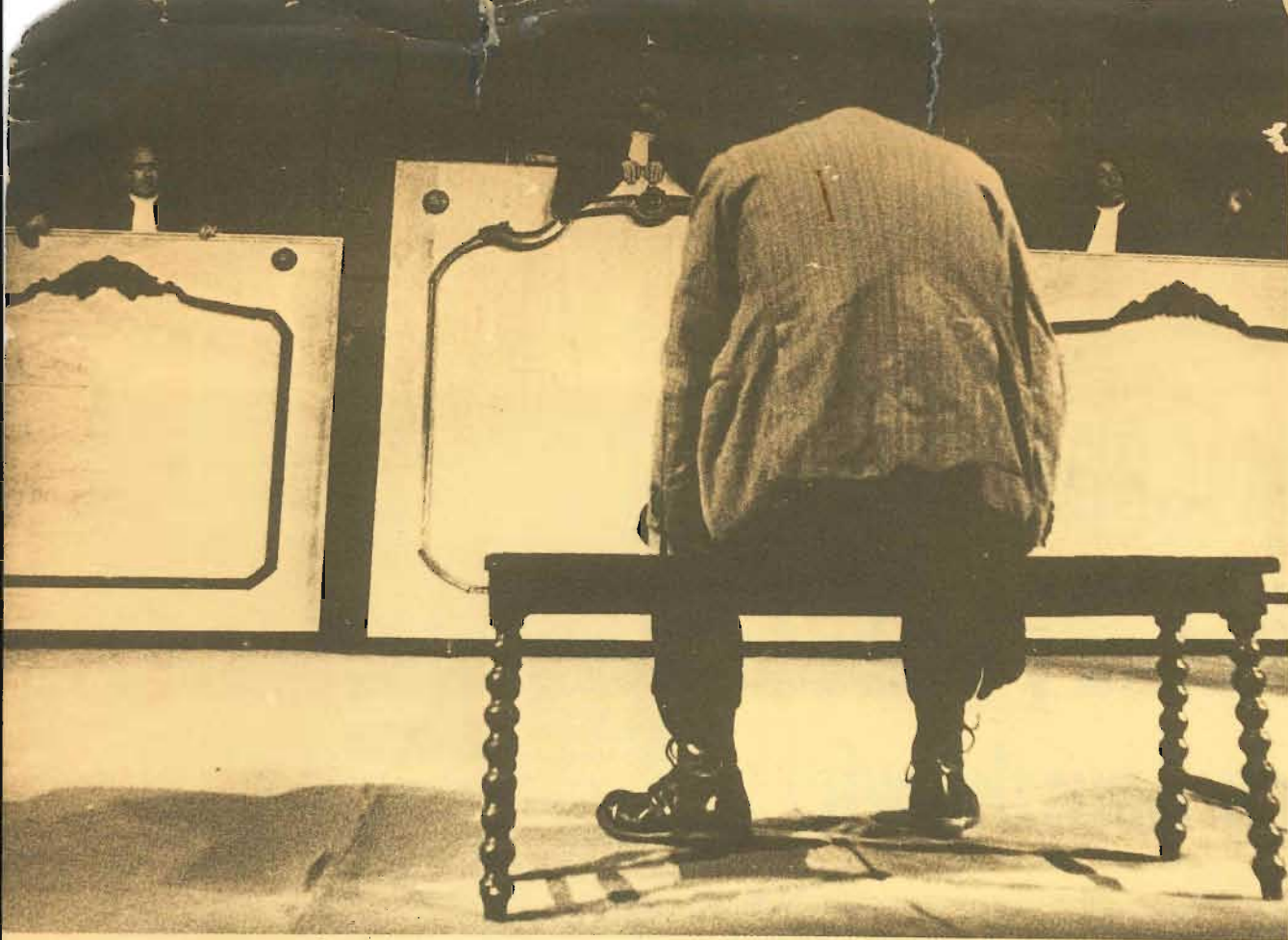


das de Vigo — sostiene Javier Brisset, uno de los organizadores—, y las trabas para el desarrollo del teatro en gallego son constantes." Desde Sevilla, uno de los miembros del grupo Mediodía informa que "la única sala dedicada al teatro comercial de la ciudad sólo da cabida a las compañías que sobran en Madrid. La labor positiva la llevan los grupos independientes, con una red en funcionamiento que cubre dieciséis pueblos de Sevilla y Huelva".

Para un miembro del Pequeño Teatro de Valencia, "el Teatro Nacional de la Princesa no ha ofrecido nada autóctono". Y también son los grupos independientes los que llegan a pueblos a los que jamás se acercaba una compañía de teatro, en una labor que está adquiriendo carácter periódico. Según Ceferino del Olmo (encargado del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Baracaldo), "cada vez hay más resistencias y menos fondos para las actividades culturales, en vez de ser ellas las que abriesen camino". "En el País Vasco —sostiene el crítico Pedro Barea— el teatro más serio se desarrolla en asociaciones de familias y en barrios y, aunque el teatro en euskera está muy mal, hay un movimiento incipiente surgido en las Ikastolas."

Al final del año, el *Arturo Ui* y las *Divinas Palabras* aportaron una calidad indiscutible. También llegó el destape, verbigracia, *Equus*. "Uno de los hechos más destacados del año ha sido el triunfo económico de la expresión corporal para teta y orquesta", proclama el autor Luis Matilla. El también autor Angel García Pintado, rima: "Ni la teta libre ni el Superstar lograrán que dejemos de bostezar".

El incremento de las cooperativas formadas por actores y la visita de interesantes grupos extranjeros, como el *Theatre Oblique*, de París, y el *Teatro Nacional de Islandia*, fueron, junto con el incendio del Teatro Español, de Madrid, los otros hechos fuera de lo normal. ♦



El irresistible d

BERTOLD Brecht, el dictador fascista, el campeón de boxeo de los pesos completos, los «gangsters» de Chicago y el teatro Lara de Madrid, son los elementos más importantes con los que el Equipo Crónica (Manolo Valdés y Rafael Solbes) ha contado para su creación del espacio escénico en la *Resistible ascensión de Arturo Ui*, que triunfa desde octubre en los escenarios madrileños.

Aunque este trabajo constituya su primer contacto con el mundo teatral, la trayectoria del Equipo Crónica permitía intuir que pronto realizarían experiencias en este campo. Sus figuras de cartón-piedra pintadas (las Meninas, el conde-duque de Olivares) eran personajes de sus cuadros que cobraban corporeidad y escapaban de la tela para ocupar un espacio idéntico al del espectador. Ya con ocasión de los fallidos encuentros de Pamplona de 1972, la intervención de los Crónica consistió en dispensar por los asientos de un frontón a un centenar de inquietantes «espectadores ideales»: rígidos, mudos, con gafas oscuras y bigote recortado en una cara inexpresiva. Al llegar el público de carne y hueso estaba obligado a sentarse al lado de los muñecos, molestos compañeros de auditorio.

Un motivo por el que podía interesarles especialmente el *Arturo Ui* de Brecht era su tratamiento desmitificador del líder fascista, reducido a «gangster» paranoico. A nadie se le escapa que el Hitler ferozmente satirizado por Brecht ofrece en su comportamiento «gangsteril» algunos rasgos y claves que pueden ayudar a interpretar al personaje histórico y su actuación política.

Esta línea de identificación de seres reales con mitos de la pintura, el cine o el comic es la que los Crónica han emprendido hace muchos años.

Ambos hechos nos hacen imaginar la alegría y el interés con el que colaboraron en el montaje del *Arturo Ui* durante tres meses.

Decorado del Equipo Crónica para Arturo Ui

UN RING EN EL VESTIBULO

Nada más franquear la puerta de entrada al teatro, el espectador encuentra un «ambiente» que le prepara psíquicamente para la obra que se va a representar. Una serie de muñecos están sentados en las butacas. Su ropa (sombrero de copa, chaqué y pantalón gris rayado) los hace fácilmente identificables con los señores de las finanzas que dominan el mercado bursátil que aparece en un gran gráfico en la pared. Los espejos laterales con sus sombras de pistoleros recortadas, junto a las que se proyectan las de los propios espectadores, incorpora a la violencia como acompañante del capital. Un improvisado ring de boxeo en el centro de la estancia, con la bata y los guantes de Arturo Ui que aguardan su llegada, aporta numerosos datos sobre lo que significa el personaje: el campeón —gobernante— será el más fuerte de los contrincantes; los capitalistas son los que organizan el combate, y ellos nunca pierden; la violencia no desaparecerá por sí misma...; el que un lado del ring esté abierto parece indicar al espectador: ¿estaría usted dispuesto a pelear contra Arturo Ui?

Unos fotomontajes anti-nazis hechos por el gran maestro del arte político que fue John Heartfield en los años 20 y 30, que se exponen en las paredes, son un homenaje a este semi-olvidado precursor. En mi opinión ese «ambiente» creado por los Crónica en el vestíbulo es lo mejor de su trabajo en la obra. Respecto

al decorado y el escenario en sí, su aportación muestra varias ideas interesantes.

Una de las cosas que más sorprenden al espectador es el encontrarse al fondo del escenario con una enorme pared desconchada y grisácea agujereada. La presencia opresiva con indicios de violencia de esta pared, propia de un hangar o almacén, delimita perfectamente el mundo de Arturo Ui. Además de servir al efecto de distanciación del público respecto a la historia contada que propugnaba Brecht. El decorado escueto, reducido a los objetos indispensables para caracterizar cada escena y cada personaje.

Se pueden identificar en la obra varias situaciones-tipo que sirven para ilustrar las numerosas escenas. Una es la del salón en penumbra, iluminado por lámparas esféricas que penden del techo. Según se incluyan sillones estampados con el dibujo de coliflores, mesas de bar y de billar, un tresillo con mesita y florero o un par de bancos con varias sillas, la escena representará la oficina del «trust» de las coliflores, el tugurio donde se reúne la banda de Arturo Ui, una salita de edificio oficial o la sala de prensa de un juzgado.

En base a unos escasos utensilios (butacones, sillas, coronas de flores, tarimas, mesas) de la forma en la que se combinan se obtienen las diferentes estructuras.

Hay tres decorados que destacan del resto y se han conseguido con espectaculares elementos. Uno es el del juicio, donde los jueces se

sientan en lo alto de enormes mesas enfatizadas hasta resultar agobiantes. Otro es el del hotel, cuando Arturo Ui inicia su ascensión: las luces de neón con el anuncio «Hotel Mamuth» que se apagan y encienden, aportan la atmósfera de lujo recién adquirido. Finalmente, en las escenas de la casa de campo del presidente del consejo, y del entierro, unos árboles auténticos con sus ramas proporcionan la nota natural y «exterior».

Al dar escasa importancia a los colores, con una predominancia de los tonos blancos, grises y ocres, creo que se busca reforzar la idea de que todo lo que ocurre sobre el escenario es una historia ficticia y que son los hechos con los que el autor ha establecido un claro paralelismo, los que deben interesar al espectador. Esta doble lectura de la obra llegaba a un punto de intersección en la escena final, cuando Arturo Ui da un discurso a los habitantes de su ciudad a la que acaba de anexionar. En este momento, la tribuna del orador iba a estar al borde delantero del escenario, junto al público. Su arenga se dirigía a éste. Por órdenes de la censura se tuvo que retrasar el estrado al fondo y cambiar el tapiz que lo cubre. Los Crónica decidieron colocar otro tan cursi y fuera de lugar que el espectador se diera cuenta de que provenía de una imposición y no de su voluntad.

Texto y fotos: Demetrio Enrique



PACO NIEVA: ?Furioso o solamente enfadado?

La publicidad de las primeras obras del Teatro Furioso de Francisco Nieva que se estrenan en España se centra en un tema: "En el escenario irrumpe el más dsvergonzado, lúdico y brutal alarde de sexualidad". Aunque es indudable que sus obras contienen una corriente de aire que renueva y revitaliza la forma de tratar el componente erótico de nuestra represora cultura, insistir en el "alarde de sexualidad", que para el espectador consiste en una escena con un desnudo total femenino (suavizado por la penumbra ambiental y distorsionado por las luces psicodélicas que se mueven sobre el cuerpo de la bella) y el desenfado con el que se habla del amor carnal y sus órganos materiales, no es más que un desplazamiento comercial del interés de uno de los autores "malditos" del presente teatral español hacia una parcela anecdótica de su producción. Pero que ha sido uno de los causantes del éxito inesperado de sus dos obras que llevan unos meses en el Figaro madrileño.

Para los productores, que manejan como señores feudales los circuitos del teatro comercial, el nombre de Nieva era sólo aceptado en su faceta de decorador, no queriendo saber nada de su abundante obra dramática constituida a lo largo de dos décadas. La relativamente aceptable acogida —excelente en el caso de la crítica— de su recreación de "No más mostrador", intercalada con una representación alucinada de la vida de Larra, cumplió el objetivo de demostrar que un joven autor puede funcionar bien en el mercado teatral en una época tal de penuria de la calidad dramática como la que atravesamos. Y así corrieron el riesgo de montar parte de su Teatro Furioso, sin dejarse llevar por su carácter experimental y su orientación plástica, lo que ha significado una falta de coherencia con

los postulados de este tipo de teatro y su captación por una mentalidad tradicional de fabricar montajes.

Su labor como escenógrafo y colaborador en montajes empujó a Nieva a considerar las nuevas corrientes teatrales —la organicidad de Grotowski y del Living Theatre, herederos inconscientes de Antonin Artaud; el ceremonialismo del Bread and Puppet, con su peculiar "tempo" escénico— desde el punto de vista de los actores y directores. Para ellos, el espectáculo teatral es una suma de esfuerzos en donde el texto es sólo una base de partida, un puñado de sugerencias que serán recogidas, elaboradas y plasmadas materialmente por quienes intervienen en el montaje. Ante la importancia creciente que van adquiriendo los movimientos, los sonidos, las imágenes y los silencios, que prescinden del papel de medida del tiempo escénico atribuido al texto, la opción del dramaturgo es para Nieva la de estructurar un teatro abierto con cualidades literarias mediante una especie de "pre-textos" que sirvan para construir encima la realidad física del espectáculo puesto en escena. Por ello se da en sus obras del ciclo Furioso (donde mayor énfasis otorgó a estos principios teóricos) un calculado esquematismo de las situaciones, la frase como soporte que exige ser complementada por los diversos recursos expresivos del montaje: mímica, ritmo, sonoridad, música, clima visual, etc.

Junto a tal postura como autor, en Nieva resalta su imaginación para obtener escenas delirantes con personajes fantásticos, sin miedo a lo irracional ni las exageraciones. Al servicio de su universo fantasmagórico, aleteante y circunstancial emplea un lenguaje que rejuvenecen olvidadas palabras. Los temas suelen ser variaciones más o menos fáciles de reco-

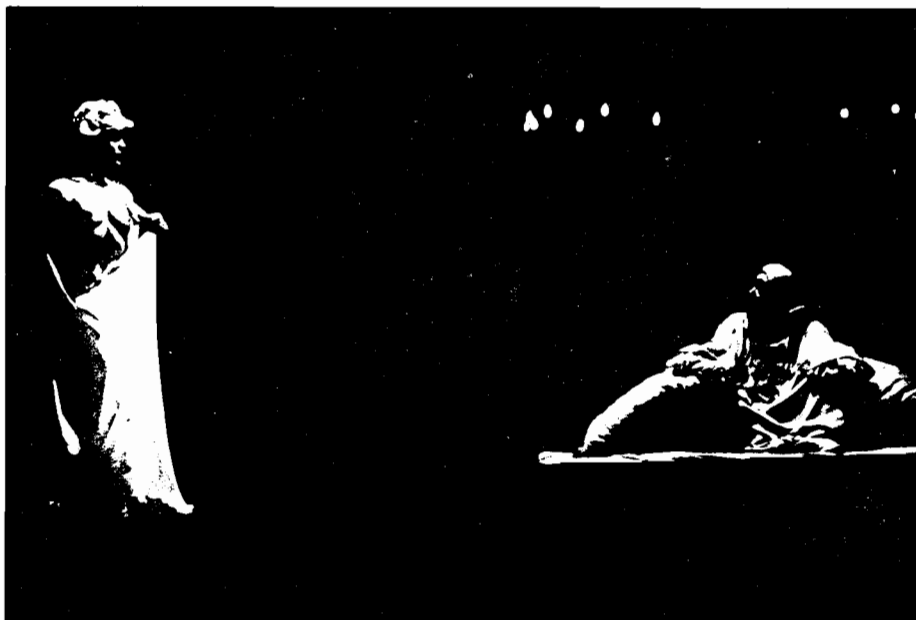
nocer sobre nuestras constantes culturales e históricas: las represiones, la intolerancia religiosa, la hipocresía, la ineptitud de los poderosos y la cobardía.

En la primera de las obras estrenadas en el Figaro, "La carroza de plomo candente" (1), nos presenta una "ceremonia negra en un acto" que es un fiel y esperpéntico retrato de hechos y personajes demasiado repetidos a lo largo de siglos de Historia de España. Para que el heredero del trono pueda tener descendencia que lo perpetúe, es necesario vencer sus taras e impotencias con remedios tanto religiosos como qurománticos. Así se reúnen en torno al enorme lecho-altar del que va a ser nuevo monarca, un fraile inquisidor, un barbero chismoso y cortésano, una nodriza que ejercita la brujería y un torero rondeño que representa los máximos valores viriles de la raza. La intervención de tan abigarrados personajes en la ceremonia de brujería que pretende insuflar el deseo sexual en el embozado monarca —y que recuerda las sesiones de exorcismo a las que fue sometido Su Majestad Carlos II, de sobrenombre "el Hechizado"— es el centro de la obra.

Lo que la bruja presenta como "un curso de fornicio" abreviado pero intenso y que exige que la escena se recubra de "magia sensual" cuando la Venus Calipigia, encargada de levantar el apetito carnal del rey, excita al torero bestial (que emplea nombres de pueblos como interjecciones: "¡Ay, cómo me enciendo, Cañete! ¡Guarromán! ¡Gózar! ¡Carratraca!") lo que es un estupendo hallazgo de Nieva) y que es la cumbre de la obra, en el montaje de José Luis Alonso pierde casi toda su fuerza magnética. El director, poco tentado a las innovaciones formales, desperdicia interesantes sugerencias textuales para cubrir el expediente con ideas tradicionales. El fuego sensorial que debía estallar en esta escena queda ridiculizado al aparecer la Venus como un maniquí de un pase de modelos semi-inmovilizada sobre su tarima fría y lejana. Al espectador se le entrega desnudez más o menos visible, pero dentro de la mecánica desorbitada de la obra el recurso facilón utilizado es un pegote que desentona.

En líneas generales me parece que en "La carroza de plomo candente" se ha manejado la valiosa materia prima del texto de acuerdo con criterios que responden a una concepción de primacía de la palabra en el espectáculo, lo que va en total desacuerdo con la misma base del Teatro Furioso. En la otra obra, "El combate de Opalos y Tasia", "pequeño preludeo orquestal" a modo de juguete chispeante con la excusa de una pelea entre dos mujerzuelas despechadas por perder los favores de su común amante, funciona mejor esa dilatación interpretativa exigida, que llega hasta sustituir las mujeres por dos luchadores masculinos en un determinado momento. "Opalos y Tasia" globalmente; Laly Soldevilla, en su interpretación del joven monarca, y la imaginaria de Nieva son lo más destacable del conjunto.

Texto y fotos:
Demetrio ENRIQUE



(1) Publicada en la colección de teatro de "Cuadernos para el Diálogo", número 37.

¿SE HA MUERTO EL CIRCO?

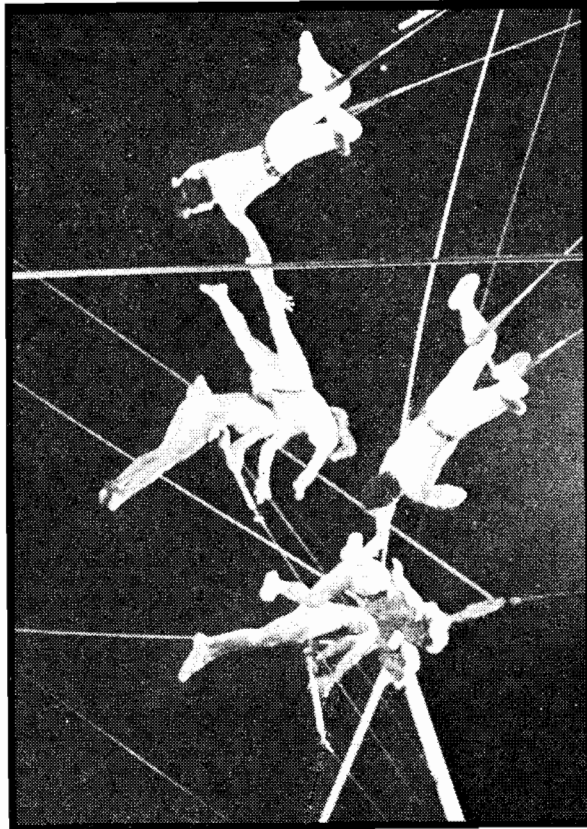


Como en todas las épocas navideñas, la estampa de una abultada familia en la que se hallan miembros de varias generaciones, sentados en las gradas de un Circo, se continúa repitiendo. La entrada al maravilloso Circo es uno de los privilegios que todo niño tiene derecho a conseguir, al menos por una vez en el año. Pese a ello, a nadie escapa el hecho de que el Circo como Espectáculo mayoritario está desapareciendo. De su enorme atracción masiva, cuya época de apogeo puede fecharse a principios del siglo, sólo perduran unos coletazos con poca energía.

En primer lugar, hay que destacar la continua desaparición de los pequeños circos, desde el nivel de tribu familiar o "titiriteros" hasta el mediana empresa artesanal con unas docenas de empleados.

Los circos que superviven se han agrupado o concentrado (como sucede, por otro lado, entre las empresas comerciales e industriales) y son grandes compañías sujetas a las modernas técnicas de rentabilidad económica. Los circos actuales han dejado de ser un arte para convertirse en una empresa. De un modo parecido a lo que ha ocurrido con el Teatro, la competencia del Cine y la Televisión han sido grandes causantes de su descenso de popularidad. Ahora bien, esto no quiere decir que su sentencia de muerte se halla firmada.

En el ejemplo del Teatro, es cierto que un determinado TIPO de obra teatral, reflejo de una mentalidad anquilosada, se encuentra en una crisis que puede resultar fatal (¡y ojalá lo sea, por el bien del Teatro!), pero no olvidemos que junto a ella ha aparecido otra manera de pensar y hacer Teatro, con unas posibilidades de éxito popular enormes en cuanto desaparezcan las barreras administrativas que lo



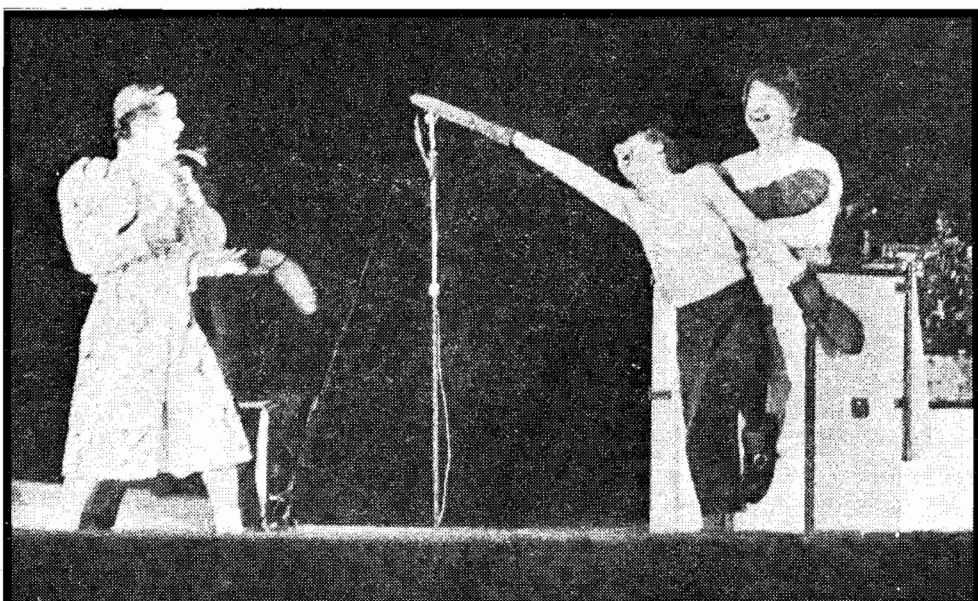
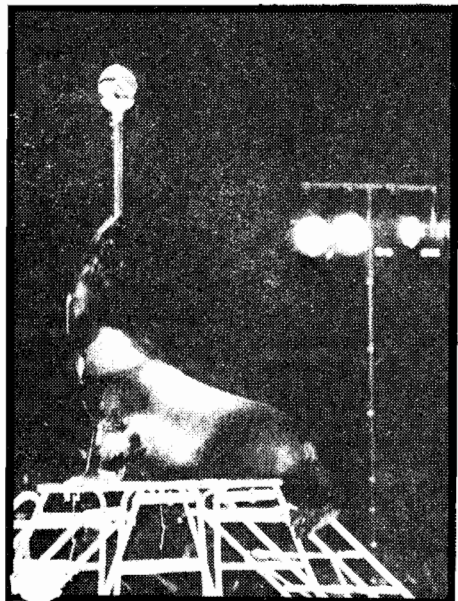
La fuerza del Circo se halla en su capacidad de recrear la vista, desatar la imaginación y encarnar esa figura mítica que le ha sido asignada en la mente infantil, el lugar en el que "todo es posible".

El éxito internacional alcanzado por un espectáculo como la "Linterna Mágica" (que tanto le debe al Circo en su raíz) o de repeticiones de las películas de grandes cómicos del Cine Mudo, descendientes directos de los "clowns" circenses, nos confirman la teoría de que ha surgido un nuevo público que reclama y busca la "Imaginación" en los espectáculos a los que acude, y que es capaz de potenciar cualquier experimento que se aparte de lo comercial y tradicional para desarrollar nuevas formas de expresión.

Quizá lo que convenga decir más bien sea "¿Dónde está el otro Circo?", ese Circo que muestra Fellini en su película "Los Clowns", que es capaz de convertir cualquier entierro en una cabalgata surrealista plena de energía vital.

Las fotos que ofrecemos corresponden a varios números del FESTIVAL MUNDIAL DEL CIRCO ofrecido en el Palacio de Deportes de Madrid y que creemos que forma parte de una corriente de superación técnica en los artistas hasta la destrucción de las leyes físicas por el organismo humano, realmente meritoria, pero a la que le falta esa imaginación y sensibilidad que lo podrían convertir en un verdadero Espectáculo de lo Imposible.

Texto y fotos: Enrique MARTIN



EL PADRE DE LOS "HAPPENINGS": JOHN CAGE



El pianista que va a dar su concierto llega al escenario con su limpio smoking, se inclina hacia el público en plan de saludo, se sienta ceremoniosamente en la silla, extiende los brazos, queda inmóvil en esa postura durante un minuto, tres minutos, cuatro minutos treinta y tres segundos. En la sala sin embargo no había silencio. Las tímidas toses y carraspeos de impaciencia se tornaban conversaciones airadas que surgen del sonido respiratorio y de la intrusión de ruidos procedentes del exterior. La música está de alguna manera en la sala, no en el escenario sino entre las reacciones del público. Al finalizar este lapso de tiempo, el pianista se levanta con impasibilidad, repite su saludo al público y desaparece de la escena. La partitura se llama "Cuatro minutos treinta y tres segundos" y su autor es un excéntrico pintor-compositor llamado John Cage. Transcurría el año 1952 y el lugar era el mismo Woodstock del festival Pop que constituyó el último de los Grandes Festivales en EE.UU.

La promoción hacia el público que constituía la obra "4m. 33 s.", buscando su participación y su mirada atenta hacia un contorno que se revelaba de un solo golpe con vida propia, era una experiencia sobre las relaciones entre ruidos y silencios, en la vía de investigación que le había llevado a proclamar que "el sonido

tiene 4 elementos: altura, timbre, intensidad y duración; y un complementario, el silencio". La manera en la que los sonidos se producen a lo largo de lapsos de tiempo adquiría una importancia mayor que la producida por la armonía, que Cage rechazaba. Introduciendo además el azar o la casualidad dentro de la

partitura, se conseguían unas obras irrepetibles por ser distintas en cada versión, según fuesen los estados psicológicos de los intérpretes, las condiciones ambientales y la variación de tales elementos como los altavoces y decorados. A este método de tipo "aleatorio" se le descubrió su poder de introducir la música en el teatro y estuvo en el origen de la corriente moderna de música concreta o casual.

La importancia de este hombre en la evolución del arte contemporáneo es enorme, y en su país es ya legendario. Su imitación de los procesos naturales y su intento de suprimir la distancia entre el arte y la vida responden a una actitud semi-mística que adquirió influenciado por los maestros del budismo "Zen" y por el uso del "Libro de los cambios" chino, el "I Ching", libro que puede ser utilizado para prever el futuro y adoptar las actitudes más convenientes.

(Pasa a la página siguiente)

(Viene de la pág. anterior)

tes ante cada eventualidad.

A John Cage hemos podido verlo en los "Encuentros de Arte" que se acaban de desarrollar en Pamplona. La coincidencia de que en este año cumpla los 60 y de que la mayoría de sus discípulos españoles se hallasen allí fueron la causa del gran homenaje que se le rindió.

Creemos que a él mismo no le agrada demasiado el ver cómo se le considera un "clásico" y se respetan sus obras con la misma devoción que las obras académicas. La aceptación unánime que se hizo de su concierto electrónico con gritos guturales queda muy lejos de los rechazos violentos del público indignado de su primera etapa.

O John Cage ha perdido agresividad o el nuevo público traga todo lo que se le eche al tratarse de obras "consagradas".

Su biografía se podría resumir en un origen californiano con un padre que inventó entre otros artilugios un submarino que producía tal cantidad de burbujas que no se podía utilizar con fines bélicos. Después de un aprendizaje de pintura, piano y arquitectura; en 1939 ofrece una de sus primeras obras innovadoras "Construcción en metal", en la que utiliza en piano "preparado", convertido en instrumento de percusión al introducir trozos de madera, tuercas y caucho entre las cuerdas, para variar los sonidos producidos. En 1952 ofrece su "Espectáculo" en el Colegio de la Montaña Negra, en el que se bombardeaba al público desde las cuatro esquinas de la sala y desde lo alto de unas escaleras, con poesía fonética; lecturas entrecortadas; improvisaciones al piano; danza; proyecciones de películas sobre el cocinero del Colegio y una puesta de sol; diapositivas contra el techo; cuadros pintados de blanco y hasta la participación de un perro. Al final de las actuaciones se ofreció café a todos los asistentes como detalle ritual. Este espectáculo se puede considerar como el primer "happening" musical celebrado en los Estados Unidos y su influencia sobre el arte de vanguardia aún no ha cesado. A excepción de las experiencias de Dadá y de los surrealistas en la Europa de 1916-1930, nunca se habían destrozado tantos esquemas artísticos en un sólo espectáculo. Esta obra fue quizás la más trascendente de su larga producción (lleva realizadas más de 125) y estuvo en el origen de la invasión de "happenings" que lo mismo se producían sobre escenarios o en las playas, revitalizando el teatro y llevando el espectáculo a la calle.

en las playas y a comunicación a través de la televisión entre gente de las Costa Este y Oeste de los U.S.A., en la que no decían más que tonterías del tipo "Oh, sí, le veo perfectamente"; "Pues yo a usted también", pero se introducía un elemento trascendental en la comunicación de imágenes y palabras entre personas situadas a miles de kilómetros de distancia, que no se conocían de antemano; estos fueron dos de los "happenings" de Kaprow, uno de los discípulos de Cage. Desde los espectáculos de imágenes y sonidos de tipo sicodélico (light shows) de San Francisco a las manifestaciones de protesta frente al Pentágono; de los grandes plásticos inflables de los campus universitarios a la participación del público en las actuaciones del Living Theater; de la lluvia de billetes de a dólar sobre las cabezas de los cambistas de la bolsa de Nueva York, produciendo desorden y perplejidad, y escenas de luchas por agarrar billetes, realizado por los Yippies (movimiento que unía a los hippies politizados) a la burla que dos de los dirigentes de este movimiento causaron al departamento de Justicia norteamericano al comparecer en juicios disfrazados de Reyes Magos; de Jueces; de guerrillero viet-cong; convirtiendo al Proceso de Chicago que juzgaba a los dirigente de las manifestaciones de la convención demócrata de Chicago de 1968 en un "happening" continuo en el que la ley y la política perdían su carácter intocable; en toda esta sucesión de acciones se pueden observar los elementos característicos de esta nueva visión del arte y la vida que originaron los "happenings".

Texto y Fotos: Enrique MARTIN



Ballet sobre el asfalto

Demetrio Enrique

En muy raras ocasiones la danza sale de su "ghetto" cultural para bajar a la calle y encontrarse con la vida cotidiana. Las actuaciones del grupo Danza AZ en calles y plazas de barrios madrileños, demuestran que aunque no exista afición a esta forma de expresión artística, interesa a los espectadores.

Formado hace varios años con el nombre Danza AZ, el trasvase de miembros y largas temporadas sin actuar, unido a que ahora mismo no tengan nombre como grupo, les ha hecho pasar casi inadvertidos en el escuálido panorama del ballet español.

"Algunos especialistas nos han criticado duramente —declara uno de los miembros del grupo a D16— basándose en nuestra 'falta de perfección' en movimientos indivi-

duales y colectivos. Pero ¿a ver quién es capaz de conseguir esa perfección cuando te mueves sobre el asfalto, que a poco que te descuides te has despellejado una pierna? Las condiciones técnicas de la actuación en la calle exigen que no se preste mucha atención al perfeccionismo y se recalque la reacción entre los bailarines y el público".

Con ocasión de las fiestas de La Ventilla, celebradas esta semana, el grupo ofreció un espectáculo callejero. Rodeados por varios centenares de personas, de todas las edades, enchufaron un tocadisco a los altavoces de la tarima de los músicos y bailaron al compás de melodías dodecafónicas. La primera parte del programa se compuso de dos piezas interpretadas de forma clásica por varios bailarines, fundados en sus correspondientes 'maillots'.

En la segunda parte fueron alternando la actuación suya con trozos musicales en los que invitaban a bailar a los espectadores, en plan de baile moderno suelto. Allí intervinieron desde críos de seis años hasta algunos de los 'indios metropolitanos' del barrio. El último número consistió en un ballet conjunto de actores y espontáneos que improvisaban movimientos clásicos para seguir una melodía atónica. La experiencia fue entendida por los bailarines espontáneos, que se entregaron a ella a fondo.

Mientras se bailaba, una de las componentes del grupo se movía entre los espectadores, tocándoles en los brazos con un aire serio y ceremonial. La gente no sabía como responder a este contacto, y la reacción más frecuente fue quedarse rígidos y desconcertados. "Nuestra intención —siguen dicen-

do a D16— es que la gente pierda el miedo a mover su cuerpo, utilizándolo con todas sus posibilidades musculares. Se teme demasiado el contacto con otros cuerpos y el libre movimiento del propio, lo que conduce a una represión muscular que influye en el psiquismo de cada persona."

Otro hecho, que también vino a desmitificar al artista y bajar a ras de tierra las técnicas de expresión, se producía en la misma fiesta cuando bajo los soportales de la plaza se imprimía una imagen con un texto a favor de la creación de un ateneo libertario en el barrio. Con un rudimentario equipo de serigrafía se pintaban, a la vista de los presentes, camisas, camisetas, blusas y pañuelos. Imprimir sobretela, al igual que expresarse mediante el baile, está al alcance de todos.

Música: Concierto en Granada

Flamencos con chilaba

Marroquíes que tocan flamenco y andaluces que cantan en árabe regresan a los orígenes de la música andaluza, que suena por igual a ambos lados del Estrecho

LOS olvidados sonos de la música árabe volvieron a oírse hace unos días junto a los muros de la Alhambra. En Granada, el cantante marroquí Shkara, acompañado por un laúd, se puso a cantar «por garnatis», un cante de origen y melodía idénticos a las actuales *granáinas*. Y luego, la sevillana Lole, junto a su marido Manuel, lanzó un largo y ondulado canto en lengua árabe. El flamenco y los ritmos andalusíes o arábigo-andaluces, conservados en Marruecos, se dieron la mano en el Albaicín, cinco siglos después de que Boabdil derramara sus famosas lágrimas.

El concierto fue organizado por el Seminario de Estudios Flamencos de la Universidad de Granada en colaboración con el Ayuntamiento de la ciudad. El programa era breve, pero sustancioso: Lole y Manuel y la Orquesta de Música Andaluza de Tetuán.

«La gente del flamenco, y especialmente los gitanos, sentimos como un imán ante la música árabe», afirmó Lole a Enrique Brisset, de CAMBIO16. Nacida en Triana, en 1954, y gran admiradora de la Niña de los Peines, Lole representa una personalísima faceta dentro del flamenco. «Mi madre es de Orán, y en mi casa todas mis hermanas cantan árabe —dice—. Ahora, estoy aprendiendo egipcio para conocer mejor las letras. Tanto los del rock andaluz como los del flamenco deberíamos investigar en los caminos de la música mora. Si llevas el compás, no te pierdes. Y, para mí, lo más importante es que me encanta, la llevo en la sangre.»

Para el especialista malagueño Juan Orellana, «la música andalusí o arábigo-andaluza, como generalmente se denomina, es un fragmento de la gran civilización que floreció en esta tierra, y que hoy podemos escuchar en sus formas más puras gracias a los países del Magreb, especialmente Marruecos, donde se ha conservado sin apenas evolucionar». Si bien los primeros bereberes que llegaron a la Península aportaron, entre otros elementos musicales, el rabel o rhab, precedente del violín, no fue hasta la llegada del polifacético Ziryab a Córdoba, cuando la música andalusí alcanzó su apogeo. En el año 822, Ziryab fundó allí el primer conservatorio de Europa, donde se crearon las Nubas, que

se pueden comparar con las posteriores sinfonías.

A diferencia de la música religiosa árabe, que sólo sirve de la voz, las Nubas se acompañaban de instrumentos y se centraban en el amor y la naturaleza. De las 24 Nubas que existieron, en su mayoría de autores anónimos, sólo quedan hoy once, y no todas completas. Como no están escritas, y transmitirse de memoria en las familias de músicos, el riesgo de pérdidas es cada vez mayor. Excepto una, que se compuso en Fez en el siglo XVIII, todas las Nubas fueron compuestas en Andalucía. Durante algún tiempo siguieron interpretándolas los moriscos residentes en la España católica, de forma clandestina, a excepción de la procesión del Corpus, en la que se les autorizaba a tocarlas públicamente. Al ser expulsados, los moriscos se la llevaron consigo al Magreb, donde se conservó como música palaciega, aportando un retoño popular: la griha.

«Este es un terreno donde queda muchísimo por descubrir —dice Juan Orellana—, por ejemplo: cinco ritmos de las Cantigas de Alfonso X el Sabio son arábigo-

andaluces, al igual que gran parte de los músicos de su corte. Ibn-al-Jatib, poeta de Loja, en una Nuba se refiere al temperamento andaluz de entonces, tan similar al actual en ideas-clave, tales como que no se ha hecho la hacienda más que para gastarla'. Las Nubas pueden durar hasta diez horas, y las radicadas en Marruecos poseen un ritmo parecidísimo al de las sevillanas y las soleares.»

Soleares marroquíes

En el reino alauita de Marruecos hay en la actualidad seis orquestas de música andalusí existentes: la de la Radiotelevisión de Rabat y las de Fez, Tánger, Casablanca, Marrakech y Tetuán, ciudad esta última que también cuenta con una orquesta compuesta exclusivamente por mujeres. La que tiene grabados más discos sobre música andalusí y goza de más prestigio es la Orquesta del Conservatorio de Música de Tetuán. Fundada en 1944, la orquesta de Tetuán tiene como director, desde 1956, a Mohamed Tensamani, quien

además es solista de laúd y cantante. La orquesta se compone de 22 miembros, a su vez profesores del conservatorio, aunque a España han venido sólo nueve. Como instrumentos de cuerda utilizan dos laúdes, que remontan su origen a más de dos mil años, y han sido el predecesor de la guitarra; cuatro violines que se colocan sobre la pierna y no en el hombro, y un rabel, que con unos 1.500 años de antigüedad es el instrumento árabe más remoto, formado por dos cuerdas de tripa de borrego, que se tocan con un arco de cerda de crin de caballo, de muy difícil manejo. Como instrumentos de percusión tienen la pandereta, que va marcando el ritmo, y la «darbuka», un tamboril cilíndrico.

«Estos son los componentes básicos de la música andalusí —dice el director de la orquesta—, aunque en nuestro repertorio tenemos piezas modificadas con la inclusión de pianos, saxos, flautas y también banjos, que son de origen árabe.»

Y el profesor Tensamani, que habla un correcto castellano al igual que el resto de los músicos, concluye: «Esta música es de aquí, es andaluza. En Marruecos nos hemos limitado a conservarla».



REPORTAJE

Resucita la zarzuela

El sorprendente éxito alcanzado por los espectáculos programados en el madrileño teatro de la Zarzuela, supone una verdadera resurrección de un género que parecía privativo de épocas pretéritas.



RESULTA difícil discutirle a la zarzuela como género la simpatía del público madrileño, a pesar de ser espectáculo de otro siglo, pocas veces tratado con el rigor y el atractivo de los musicales de importación que con cierta frecuencia visitan nuestra cartelera, y sobre todo conservado en moldes teatrales de alcanfor y servido como plato de nostalgia. Y sin embargo, baste con mirar las cifras de las recaudaciones de taquilla de la temporada 82-83 para comprobar que la *Antología de la Zarzuela* de Tamayo conseguía una de las recaudaciones más altas, casi 186 millones en 269 representaciones, lo que supone una media de

que fuera en las píldoras de las sucesivas versiones de sus antologías, un fenómeno de respuesta popular semejante, aunque a distinta escala, se producía en las breves temporadas ofrecidas en los escenarios veraniegos al aire libre y en el Centro Cultural de la Villa, por cortesía del municipio madrileño, que siempre entendió que en el género se encontraban custodiados algunos rasgos indelebles del Madrid eterno.

Desde que dio comienzo la temporada teatral, Madrid cuenta además de los habituales programas de zarzuela, con un acontecimiento sorprendente, la iniciativa emprendida por los nuevos directores del



Resulta difícil negarle a la Zarzuela la simpatía del público madrileño.

Casi doscientos millones consiguió recaudar la Antología de la Zarzuela en la temporada 82-83.

casi 700.000 ptas. por función. Una cifra bien superior a las revistas de Lina Morgan, por señalar como punto de comparación otra cumbre económica de la temporada. El dato no revela ningún secreto para cualquier aficionado a los menús que ofrece la cartelera teatral, o en cualquier caso, se trata de un secreto a voces, pero lo sorprendente, sin duda, estriba en que la zarzuela, como género, siga gustando incluso a espectadores jóvenes, conservada como habitualmente se sirve en los viejos envoltorios de un teatro de desguace.

Con ser sorprendentes las recaudaciones del espectáculo de Tamayo, seguramente el director que mejor ha entendido las apetencias del público y el que ha mantenido viva la tradición de la zarzuela, aun-

teatro de la Zarzuela, de titularidad estatal, el maestro Benito Lauret y el director de escena José Luis Alonso, que desde su nombramiento han comenzado a plantearse con una exigencia que hasta el momento resulta insólita, la tarea de devolver la dignidad y el rigor a un género que de tan buena salud goza por parte del público espectador. Los resultados no se han hecho esperar, y no sólo por parte del respaldo popular de los primeros montajes estrenados, que era cosa bien previsible, sino porque han sabido descubrir a ojos más exigentes determinadas virtudes de un género que ya pertenece al patrimonio cultural y que ha encontrado en manos de estos excelentes profesionales la meticulosidad, la paciencia y el cariño de los restauradores de antigüedades. Dos espec-

táculos sobre todo, «La verbena de la Paloma» y «La Gran Vía» han devuelto al Madrid de este final de siglo otras tantas visiones complementarias de su pasado. Y lo han hecho bordeando los tópicos de lo castizo y de lo cheli, es decir, desde una sensibilidad moderna y desde un lenguaje teatral contemporáneo.

La ópera cómica española

A España ha llegado esa ola de renovación que desde hace años ha barrido en Europa con los viejos clichés del teatro lírico y que ha llevado a dirigir los grandes montajes de ópera a los más grandes directores



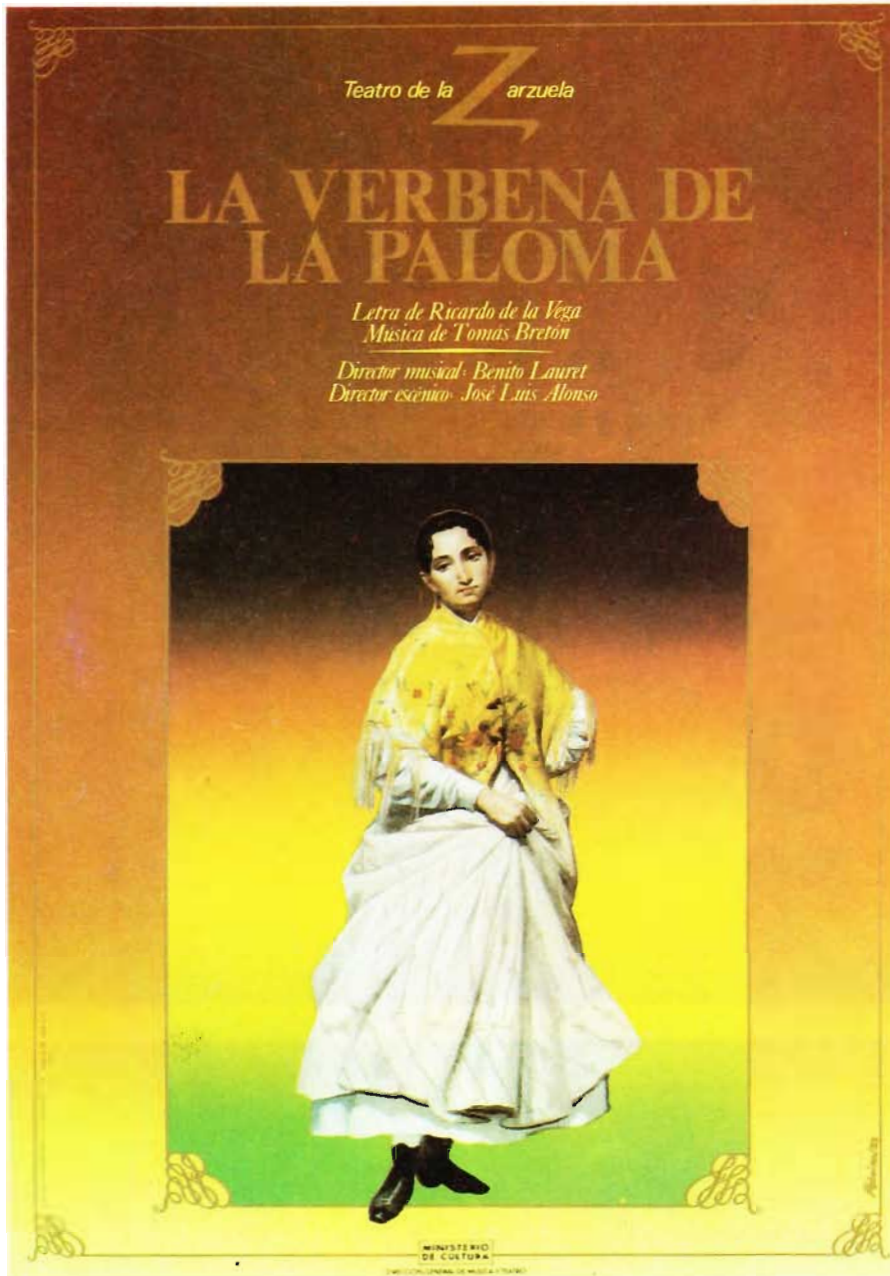


de escena del mundo. Desde Peter Stein a Chereau, desde Strehler hasta Peter Brook, que en la temporada pasada trajo a Barcelona una peculiar versión de la ópera «Carmen», planteada en formato de bolsillo y donde la convención teatral se ha devuelto al escenario, como la clave de la unidad perdida, aquella condición que hace de la ópera el espectáculo total, donde se dan cita todas las artes.

La zarzuela, en el género lírico español no es —como frecuentemente se le ha llamado— un «género chico», una segunda división, donde se permiten las licencias que en la ópera resultarían de mal gusto, sino el género que se corresponde con la opereta vienesa y con la ópera cómica de tan celebrada historia en el pasado y en el presente en los escenarios de la lírica de Europa. Y curiosamente, se trata de un legado patrimonial como seguramente no tiene ningún país, ni en la abundancia que se ha cultivado en el nuestro, ni en la influencia que fue capaz de imprimir, sobre todo en los países de nuestra misma lengua. A este res-



Gloria y peluca es uno de los títulos repuestos en el revival zarzuelero de la capital de España.



La Verbena de la Paloma ha vuelto a vivir el éxito que alcanzase en 1894, ante personajes como la Pardo Bazán y Echegaray.

pecto es justo señalar el rotundo éxito que el ya mencionado espectáculo antológico de Tamayo ha recolectado en América y la locura que supuso su representación en Cuba, donde el género tuvo un desarrollo propio y donde incluso se bañó de los sones de la antigua colonia y volvió a España cargada de acentos y coloreada de personajes y dichos que se quedaron ya como rasgos y perfiles de sus mejores zarzuelas.

En su día, la decisión de llamar zarzuela o bien ópera cómica a este género causó más de una batalla verbal, porque siempre un cierto escándalo y polémica acompañó los momentos más cruciales de su historia. El origen del nombre se remonta al siglo XVII, al lugar así denominado en las inmediaciones del Real Sitio de El Pardo, donde el cardenal infante Don Fernando poseía una casa de campo y un palacete para solaz y descanso de cortesanos y cortesanas, escenario de ciertos espectáculos líricos —dramáticos que dieron en llamarse zarzuelas.

Lo cierto es que mientras Barbieri aseguraba que este género de espectáculo tenía una historia tan antigua como la de nuestro teatro nacional, «ya que siempre gustaron los españoles de la agradable alternancia del recitado y del cantado», una pluma tan acerada como la de Alarcón arremetía diciendo que la zarzuela era «espectáculo burlesco destinado a simbolizar no los progresos y tendencias de un arte naciente, sino la deliberada caricatura de un arte de mayores y más solemnes miras». La batalla a favor y en contra del género llegó también a la discusión sobre el primer espectáculo de zarzuela que puede considerarse como tal, en



3. Fotos sueltas publicadas



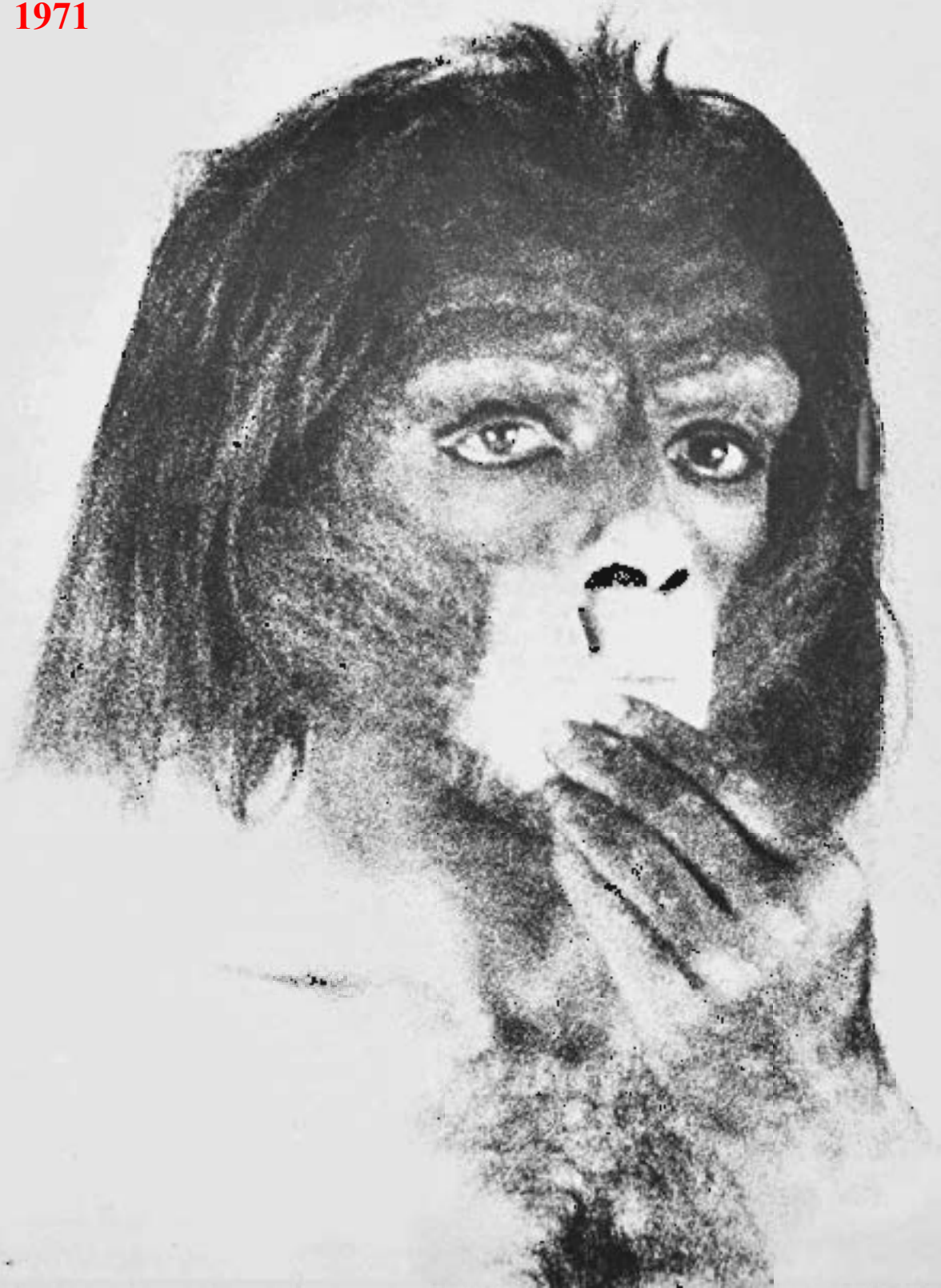
primer acto

N.º 139
50 Ptas.



**“PROCESO A KAFKA” de J. Monleón
Y “INFORME PARA UNA ACADEMIA”
de F. Kafka**

1971





NUEVO

FOTOGRAMAS



Dos grandes intérpretes reunidos por primera vez: la Espert y Pellicena.
(JUAN: «Se necesita ser de bronce para ver a tu lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazón y que safe de noche, fuera de su casa, ¿en busca de qué? Las calles están llenas de machos; En las calles no hay flores que cortar.»)

Una joven revelación en el climax erótico-satanista de esta Yerma insólita: ENRIQUE MAJO en el Macho de la Romería. («¡En esta Romería, es el varón quien manda!».)

Las lavanderas, inmersas en un clima de maledicencia y erotismo contenido, parecen flotar en un extraño paisaje lunar, gracias a la maleabilidad asombrosa de la «lona madre». (AMPARO VALLE, como la Vieja Pagana; PALOMA LORENA, como la Loca; ROSA VICENTE, como María; CONCHITA LEZA y CARMEN LIAÑO en las lavanderas.)

Enrique Majó en el papel de EL MACHO,
en «Yerma», de Federico García Lorca.



de las ARTES y las LETRAS

SUPLEMENTO NUMERO 191

JUEVES 2 DE MARZO DE 1972

12 PAGINAS



Intento de investigación dramática de las raíces del canto andaluz. (En la foto, Demetrio Enrique)



La "Historia del soldado", en el Pequeño Teatro

He aquí una escena de la obra musical "Historia del soldado" de Stravinsky, con letra de Balmori, que en versión del T. E. I. se ha representado en el Pequeño Teatro de Madrid. (Demetrio Enrique)

LA DESCONOCIDA ANDALUCIA DE «ORATORIO» Y «QUEJIO»



Alfonso Jiménez

SABADO
gráfico



"Oratorio": Abel pregunta a Cain: "¿Por qué le has hecho?"



Juan Bernabé, director del grupo, fallecido hace unas meses en Madrid, en "Oratorio"



El ritual en su máxima expresividad en "Oratorio"

La desconocida Andalucía de "Oratorio" y "Quejío"



Señalado por el "supervisor" de la Policía de "Oratorio"

"Teatro Estudio Lebrija- no": Verdadero espíritu del pueblo

"Oratorio", 1971

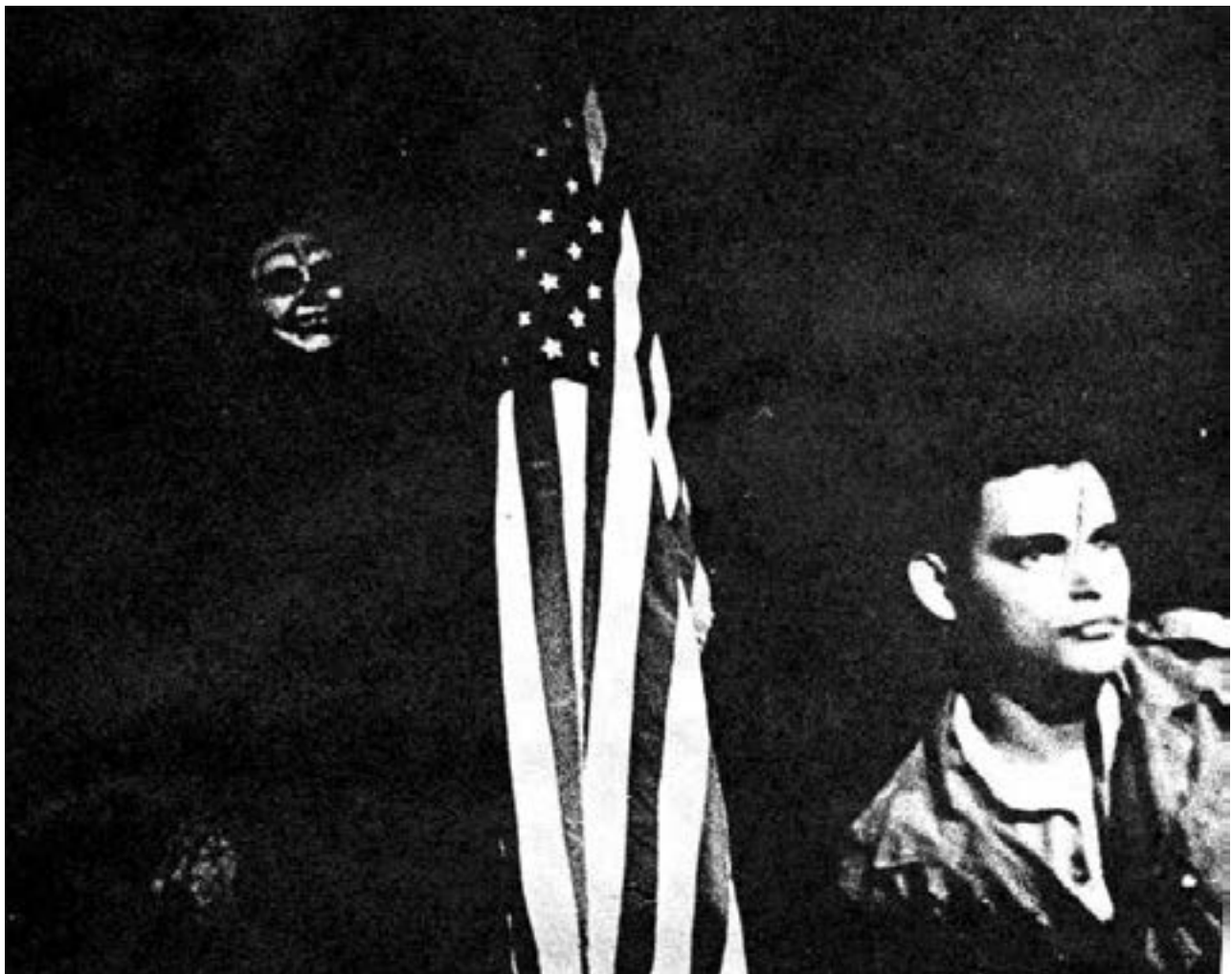


"Quejío" es una nueva visión del flamenco

"Quejío", La Cuadra,
1972



Teatro Campesino Chicano, 1972



«LA LINTERNA MAGICA», O UN EXPERIMENTO QUE ARRASTRA MASAS



"Cruel Ubris" de Els Joglars, 1972:



"Después de Prometeo", Creación colectiva del TEI, 1972



Blanca Nieves y el principe, y en segundo plano, las flores y los enanitos

Salvador Tavora

«Sólo soy uno más
en el "Quejío"»



1972



«LISISTRATA», de Aristófanes. (Versión de Enrique Llovet.) Dirección José Luis Gómez.
COMPañIA AURORA BAUTISTA

aurora bautista y
'LYSISTRATA'



"El pueblo griego... era gente que se vestía como podía..." (foto, Domingo Estigarribia)



TEATRO GOYA

COMPAÑIA

AURORA
BAUTISTA

LYSISTRATA

DE ARISTOFANES

ENVERSION DE ELLOVET

MUSICA DE CARMELO BERNAOLA

DECORADOS DE
FABIAN PUGSERVER

DIRIGIDA POR
JOSE L. GOMEZ

FABIAN PUGSERVER





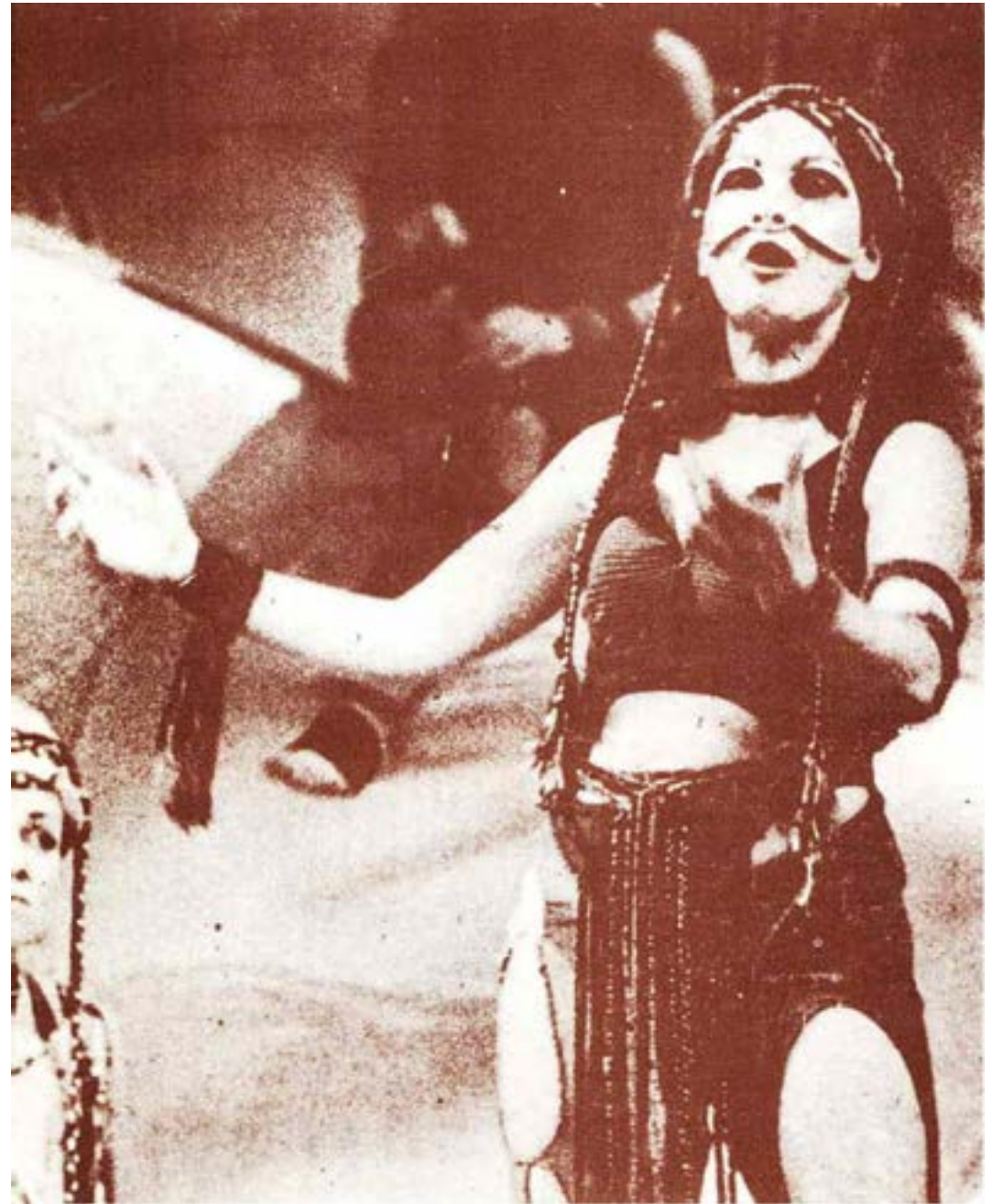
auroora
bautista



y

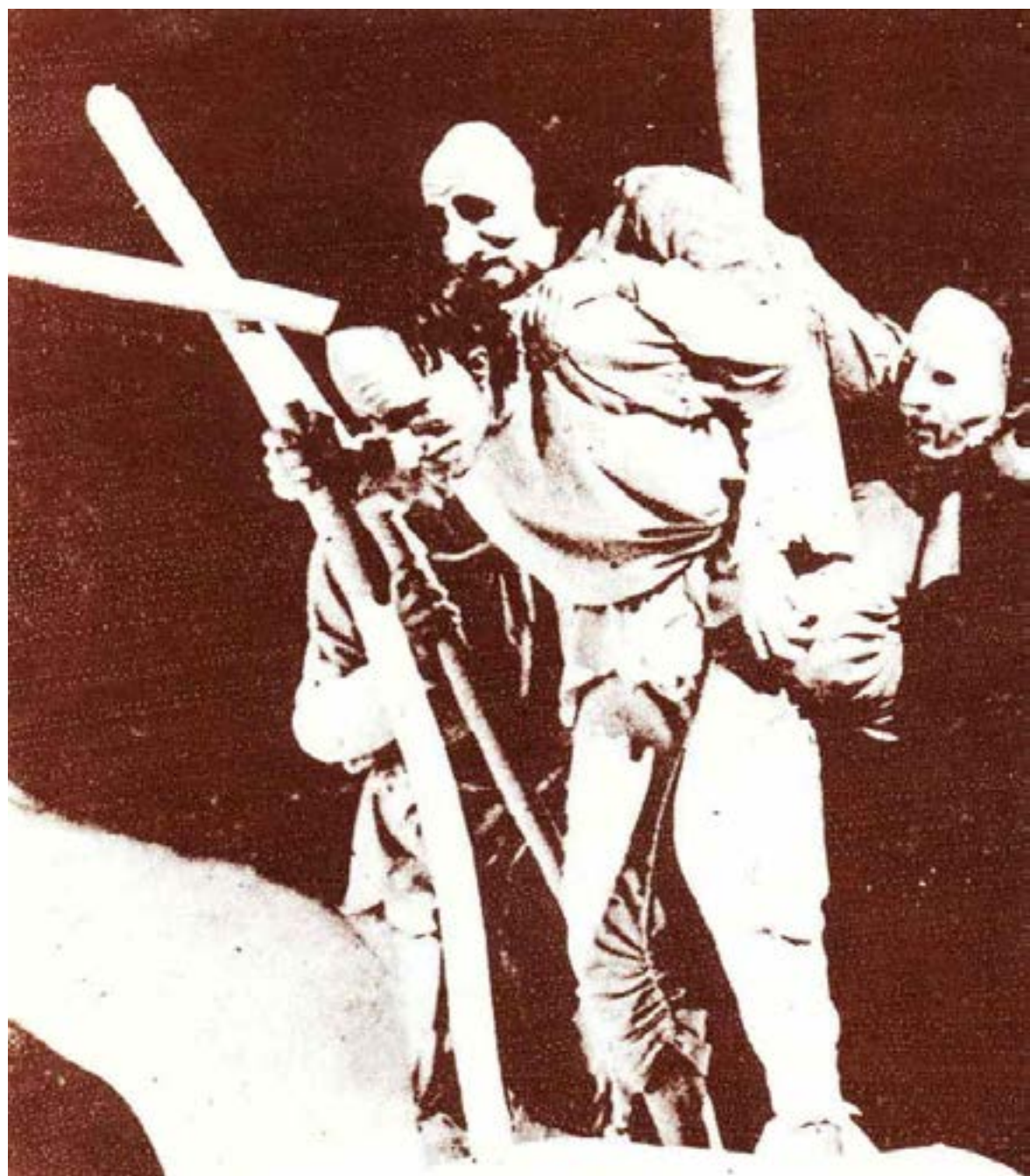
"LYSISTRATA"







LYSISTRATA



Número 1798 - 25 pesetas
Barcelona, 18 de marzo de 1972

DESTINO



Una escena de «Lysistrata».

NUM. 180 - 11 DE MARZO DE 1972 - 25 PTAS.

MUNDO JOVEN







**LOS
COMUNEROS
EN EL
TEATRO**



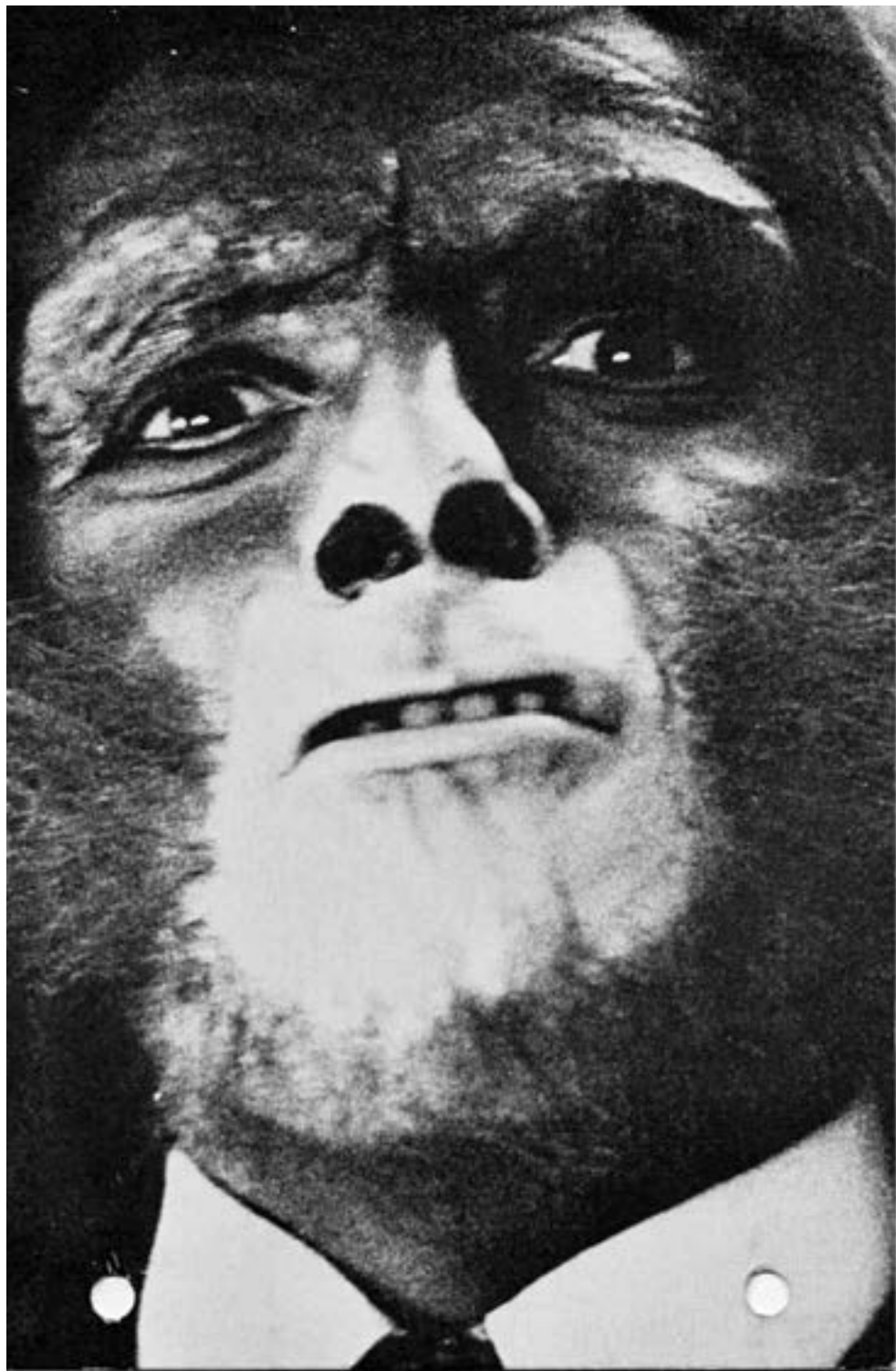
EL T. E. I.

¿REINAR DESPUES DE MORIR?



FALUSSO TEATRO
presenta
al
GRUPPO SCENICO
EDUARDO LOPEZ VIGTA





Con motivo de la Exposición de

ROBERT LLIMOS

JOSE LUIS GOMEZ

representa el "Informe para una
Academia" de Franz Kafka

Jueves 22 de Febrero de 1,973

a las 8'30 de la tarde.



galeria vandrēs

DON RAMON DE LA CRUZ, 26 • TELEFONO 225 30 75 • MADRID-1



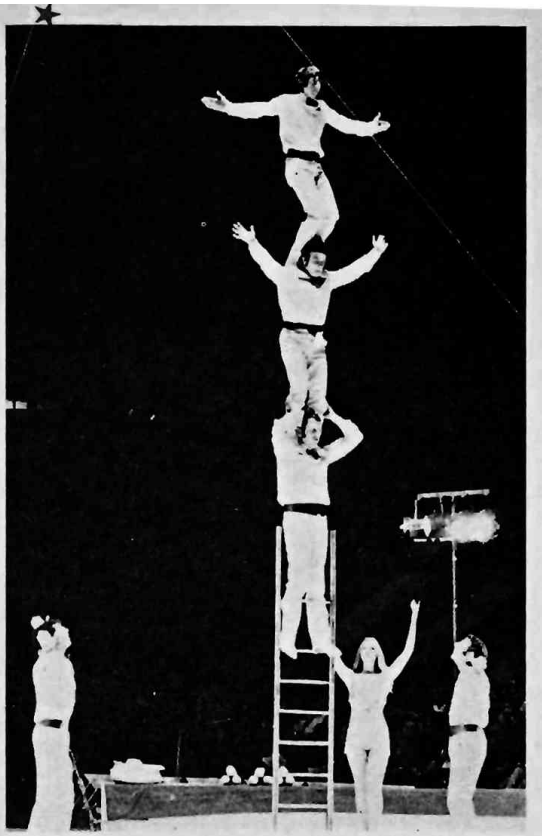


Demetrio

Demetrio Escribano

Foto Demetrio.

Ubú Rey versus Caterva.





"Blanca Nieves": La madrastra con el espejo mágico, donde se ve a ella transformada



José Luis López Vázquez en Equus

CARATULA

REVISTA DE ACTUALIDAD TEATRAL

TEATRO

Jacinto
BENAVENTE

«QUEJIO»

LA CUADRA DE SEVILLA



T.E.I.

OH PAPA, POBRE PAPA;
MAMA TE HA METIDO
EN EL ARMARIO
Y A MI
ME DA TANTA PENA...



"Los viejos no deben enamorarse" de A. Castelao (Bululu, 1973)



LOS



VIEJOS



NO DEBEN



ENAMORARSE



"Kaspar" de Peter Handke (Dir. José Luis Gómez, 1973)



La cocina, de Arnold Wesker (dir. Miguel Narros, 1973) - I



La cocina, de Arnold Wesker (dir. Miguel Narros, 1973) - II



Una escena de «La cocina»



QP

SITUACION



DEL TEATRO EN ESPAÑA



«La murga».



«Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe».



El flamenco es la más genuina expresión del alma andaluza.



67

CINE EN 7 DIAS

MADRID • 12 FEBRERO 1972 • NUM. 508

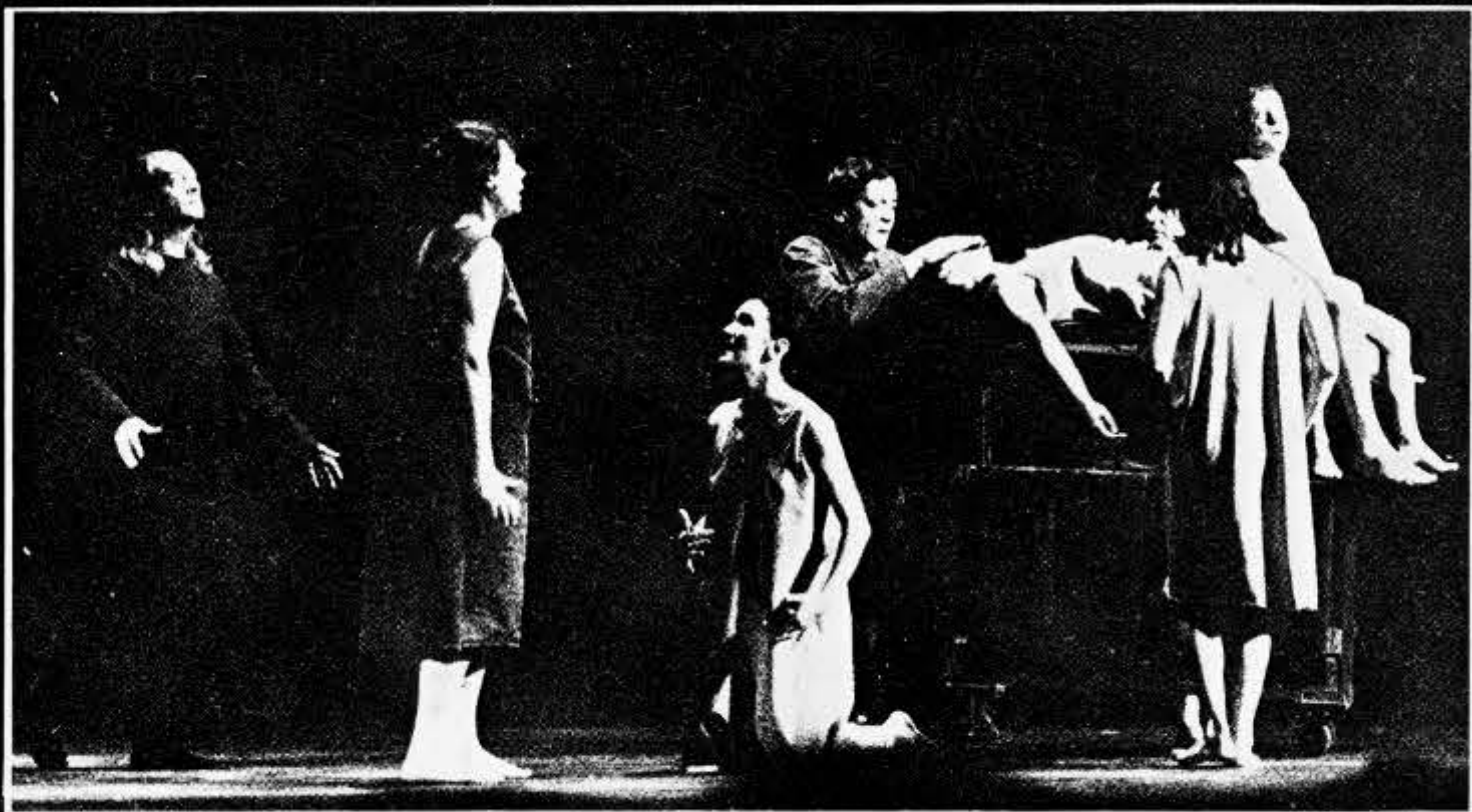


Gran parte del trabajo recayó sobre

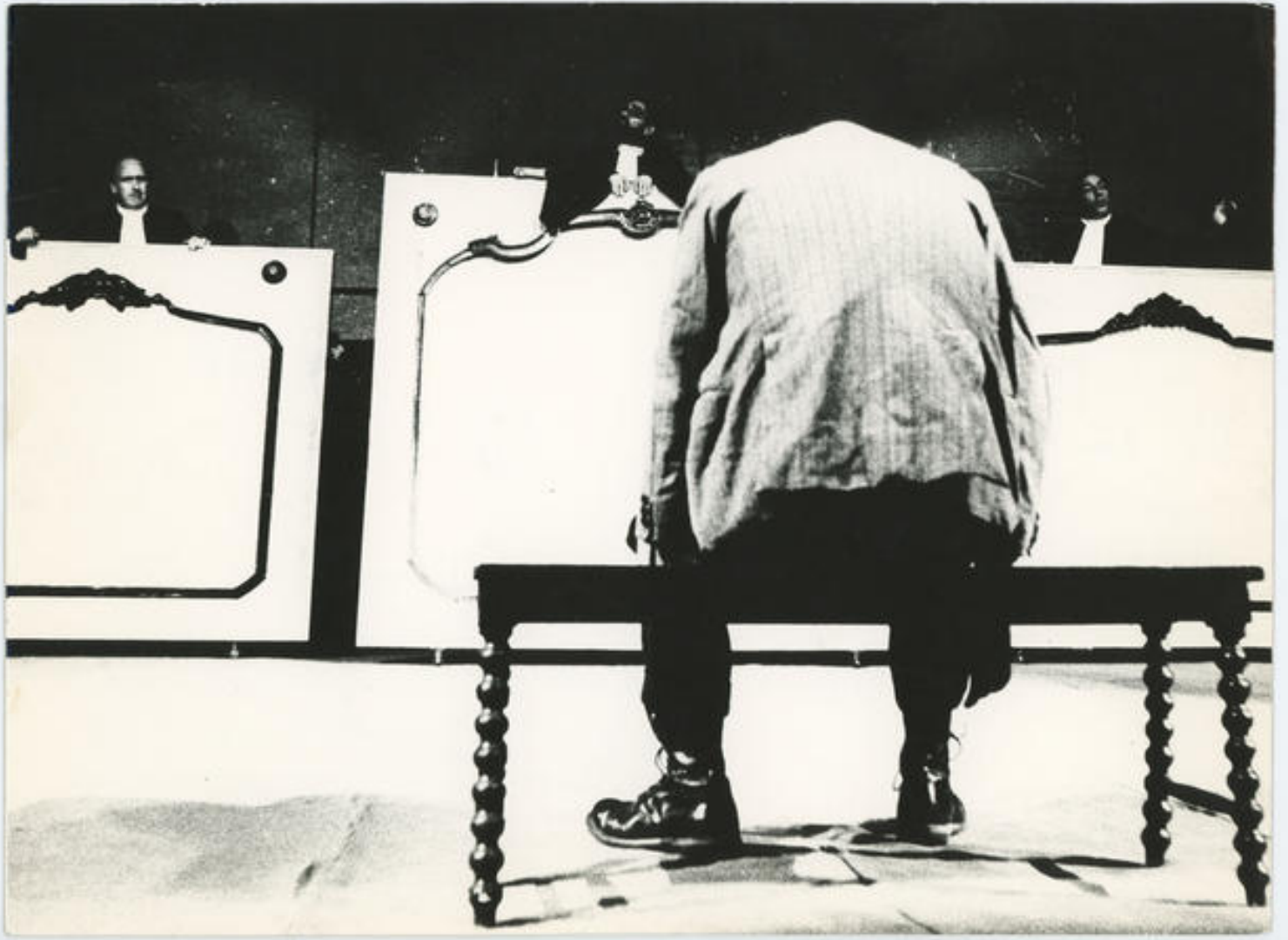


Asamblea de actores en una sala del Sindicato. Habla el actor Juan Diego

«Divinas palabras», de Valle-Inclán.



“Los gigantes de la Moncloa”





DITIRAMBO
en "Danzón de Exequias"



Ditirambo: «Danzón de exequias», de M. de Ghelderode. (Foto Demetrio)



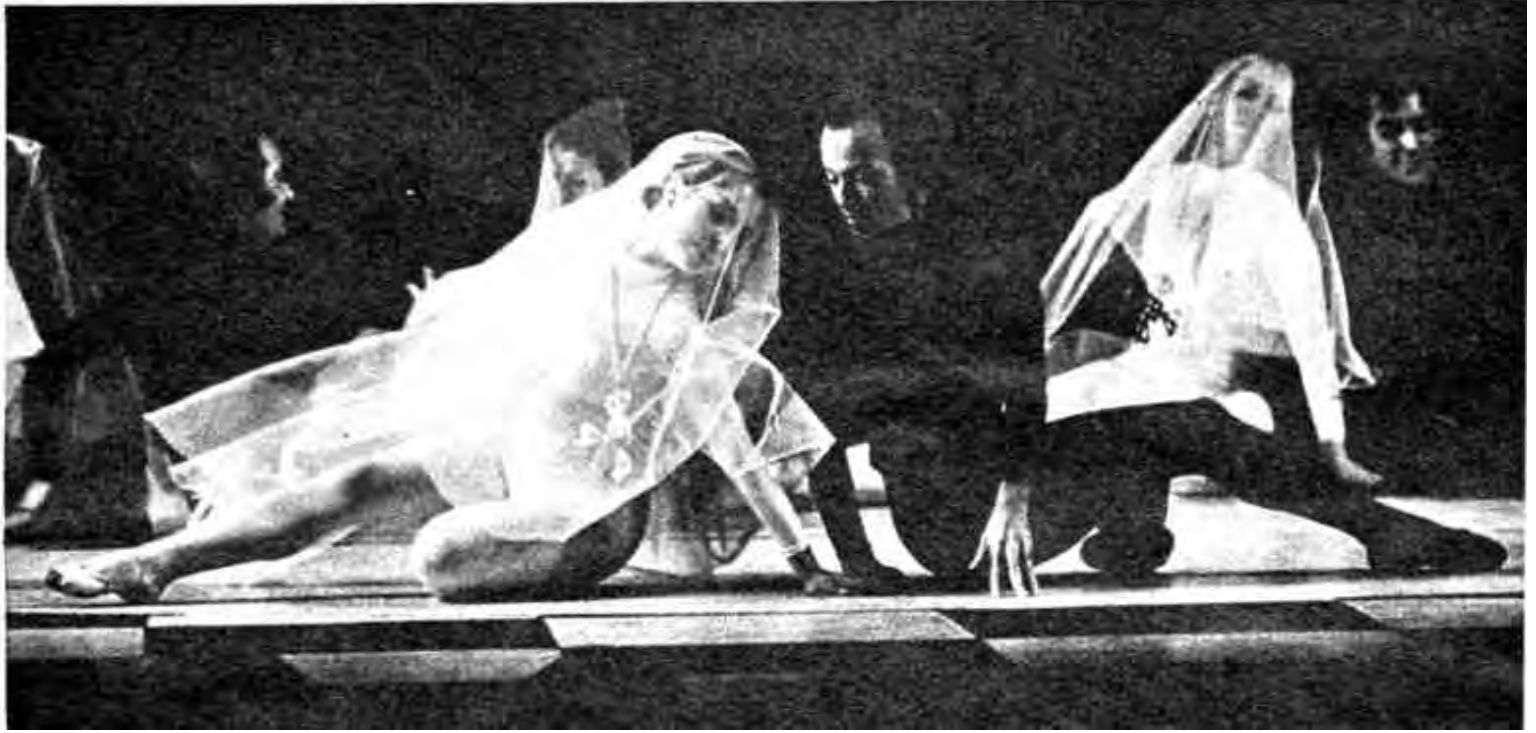
Foto: Demetrio Enrique.

1974

TRAMOYAS SOBRE UN MITO

“Don Juan o el amor a la geometría”

de Max Frisch



1972



D. Juan,
Caterva,
1975

EL GRAN CIRCO MAGICO DE **TABANO**

Fotos: Demetrio ENRIQUE



"Woyzeck" de G. Büchner (El Búho, 1976)

