

extrajoblanco

TEATRO Y FIESTAS POPULARES

TEATRO Y EDUCACION

POLEMICA:
¿HA MUERTO EL TEATRO?

MARSILLACH
EQUILIBRISTA

¿DESAPARECE EL
TEATRO INDEPENDIENTE?

GUIA DEL TEATRO

★ No 13 - 125 pts. ★

PULCINELLA - NAPOLI





PRECIO: 75 Ptas. No. 02
JUNIO 1979

Colaboran:
Copi, A. Cardín
Luis Fernandez
F. Rivas
Biel Mesquida
F. Jiménez
Losantos

Cuento exclusivo de Copi
EL DIOS ECOLOGICO

Entrevista con F. Sánchez Dragó
EL EXITO DEL MILENIO

Grace y Rainiero
BODAS Y REALES

Tom de Finland
LA VANGUARDIA IMPOSIBLE

Sucesos y crímenes
EL CASO - LITERARIO

Entrevista con E. Giménez Caballero
DICTADOR DE DICTADORES

Una nueva Bañera
Borde, Marchosa, Chismosa y...
EXCLUSIVAMENTE LITERARIA

- * *Entrevista con Giménez Caballero:*
El facha con más trapío.
- * *Fernando Sánchez Dragó:*
Cómo hacer millones con el Milenio.
- * *El Caso Literario:*
Goytisolo roba al Sha, Lourdes Ortiz atascada en el WC, Octavio Paz se hace monja y otras mil fachendas de los monstruos literarios.
- * *Bodas y Reales:*
La boda de Grace Kelly en estilo Jaime Peñafior renovado.
- * *Un cuento inédito de Copi.*
y reseñas, muchas reseñas, todas las reseñas de las últimas novedades en ensayo, novela y revistas.

No. 2

ARRIBA EL TELON	3
TEATRO Y EDUCACION	4
EL TEATRO HA MUERTO ...	8
EL TEATRO NUNCA MUERE.	15
JUICIO AL TEATRO INDEPENDIENTE	19
¿DESAPARECE EL TEATRO INDEPENDIENTE?	20
PROFESIONALIZARSE O MORIR.....	22
LA TRAGICOMEDIA DEL CENTRO DRAMATICO NACIONAL	23
EL IMPOSIBLE EQUILIBRIO DE UN POSIBILISTA. Al habla con Adolfo Marsillach	26
EL TEATRO COMERCIAL Y EL AVE FENIX	30
CON, CONTRA, POR Y PARA LA DESCENTRALIZACION TEATRAL	31
EL MANIFIESTO DE LOS "DENUNCIANTES"	32
YO CONFIESO Y ACUSO. Entrevista con Alberto Miralles	35
ESTO ES UN PUDRIDERO. La situación del teatro en el País Valenciano.	40
LA LONGA NOITE DA PEDRA DEL TEATRO GALLEGO ...	43
EL TEATRO ACTUAL EN EL PAIS VASCO	46
EL TEATRO EN CATALUÑA	48
TEATRO Y FIESTAS POPULARES. Entrevista con Ramón Valdés.	50

Arriba el Telón

"Todas las cosas ser criadas a modo de contienda o batalla", nos dice Fernando de Rojas, y, a fe nuestra, que no se equivoca, pues tantos y tales han sido los sobresaltos que ha sufrido el cocimiento de este número Extra de Ajoblanco, (que, caro lector, tienes ahora entre manos y entre ojos), que inhumano sería el contártelos uno por uno. Desde el día en que a Toni Puig le vino a la cabeza la luminosa idea de dedicar un número de esta Revista al apasionante y embarullado mundo del teatro, han ocurrido, por lo menos, catorce mil crisis importantes, dentro y fuera de nuestra casa, a saber: crisis de identidad, de fe, de esperanza y caridad por todo el país-es (nación, región, cantón y mi pueblo), crisis de gobierno y autogobierno, de Centros Dramáticos Nacionales y de Periferias no menos dramáticas, crisis de unos y de otros, (y de unos contra otros), con sus más y sus menos, su razón y sus sinrazones, metidos como estamos todos hasta el gaznate en esta desesperada y turbulenta transición hacia dios sabe qué —y el diablo quiera que no sea hacia lo de siempre. ¿Y el teatro, el teatro y la fiesta, qué tienen que ver con todo esto? Pues todo y nada. Todo, porque el teatro vive y muere tan sumergido en la coyuntura, que, o se ayunta con ella, o se descoyunta. Y nada, porque vive y muere con su propia vida (y su muerte) cada día, sacando fuerzas y delirios de lo que dentro de sí mismo lleva. No hemos querido reflejar otra cosa que este estado de salud del teatro, por dentro y por fuera, su historia y su intrahistoria, que es, si bien se mira, un poco la de todos. No lo hemos dicho todo, ni lo pretendimos, pero —al menos eso creemos y en ello hemos trabajado con entusiasmo—, sí lo más importante, lo que más nos preocupa de aquí y ahora, que bien pudiera ser lo de siempre o casi siempre, y que mucho nos gustaría no fuera lo de toda la vida.

Nada más. Salud y teatro, y que comience la fiesta. ¡Arriba el telón!

COORDINACION: Santiago Trancón. COLABORADORES (por orden de aparición: Toni Puig, Guillermo Heras, Alberto Fernández Torres, Guzmán el Malo, Guzmán el Bueno, Manu Aguilar, el Señor de Bembibre, Conde de Valderas, Oriol Romaní, Loli Galisteo, Cooperativa Denok. COMPAGINACION Y DISEÑO: Quim Cañellas (un chico que promete). FOTOS: Marino Marini (otro chico que promete y cumple) y Carlos Álvarez (actor, fotógrafo y más cosas). DIBUJOS: Esteban Tranche (P. 16, 17, 18) y Yuste (P. 66). GERENCIA: Toni Aponte. EDITA: Ajoblanco Ediciones, S. A., c/Caders, 17, 1.º, 2.º, Barcelona-3. Tel. 319 56 00. IMPRIME: Gráficas Román, S. A. Casa Oliva, 82-88, Barcelona-20. DISTRIBUYE: Pelayo, c/Llacuna, 11, Barcelona. Tel. 300 30 01. DEPOSITO LEGAL: B. 4.231-1974. El Coordinador se responsabiliza de todo lo que aquí se dice y maldice.

TEATRO Y EDUCACION

EL TEATRO COMO PROCESO DE DESESCOLARIZACION O EL DRAMA COMO APRENDIZAJE
INVENTARIO TEORICO/PRACTICO DE UNA EXPERIENCIA EN TORNO A GROTHOWSKI

No soy un teórico del teatro. Ni un actor. Tampoco un director escénico. Me gusta el teatro y, en mis diez años de maestro de escuela, intenté usarlo —dentro de la puritana institución escolar con ribetes del mejor victorianismo burgués—, como un instrumento de desescolarización: como un espacio y un tiempo dramáticos en que maestro y alumnos dejábamos el rol social y la institución escolar, para lanzarnos a una tarea de creación y tanteo experimental. Tal vez, con las artes plásticas, el teatro sea el único elemento de aprendizaje real que todavía quede en el mausoleo escolar, donde se somete al alumno a un baño de conocimientos y comportamientos, —pretendidamente universales y necesarios— que la misma escuela moderna o activa ha sido incapaz de superar.

Drama y educación

Admitamos —y no seamos malos— que la escuela, en su mejor concepto, podría definirse como una **situación educativa**: aquella situación en que encuentra un individuo cuando existe una decidida voluntad para descubrir lo desconocido, en un clima de apertura y sin miedo a las circunstancias que esta decisión pueda implicar. En nuestras escuelas, esta situación activa e inmanejable, ha quedado fosilizada en lo que venimos denominando clase. Y el proceso personal y anarquizante de crecimiento, cursos.

El teatro, pues, dentro de ese contexto, supera los instrumentos usuales de la enseñanza porque el teatro es, básicamente, un vehículo, un medio de autoestudio y autoexploración. Una posibilidad de progreso, en suma, donde el alumno/actor tiene en sí mismo el campo de trabajo. Es por ello que denominaremos a esa situación, **DRAMA**, ya que pretendemos una vivencia de la propia vida, vivida sin pantallas autojustificantes, y usando una metodología de aprendizaje creativo y crítico.

Taller de dramatización (dedicado a pedagógos en general)

La única cosa que les pedía a los alumnos, sentados en el suelo, en círculo, con un compás de silencio para iniciar el taller, era que intentaran suprimir la credulidad. Que guardaran



en sus bolsillos la razón. Y para lanzarme a la aventura de ese taller sorprendente, yo tenía presente algunos pequeños enunciados básicos que resumiría así:

1. **El hecho dramático incorpora a las personas en situaciones activas de toma de actitudes.** Por tanto, nunca debemos imitar a nada ni a nadie. Ante un personaje concreto —si preparáramos un texto dado, por ejemplo— nunca preguntaba como lo hubiera hecho el Sr. Tal, sino “**Cómo lo harías tú**”. “**Qué sientes**”. Cada uno, en el grupo, debe actuar como bandido, princesa, banquero, campesino...; acercándose a sus actitudes. Jamás imitándoles.
2. **El drama se desarrolla siguiendo las leyes naturales del medio.** Cada grupo, con el que he realizado talleres de Drama, ha respondido a su manera y, cualquier montaje previo, se ha venido al suelo estrepitosamente. Cada grupo posee una personalidad, unas tensiones y unos niveles de información y creación propios: tanto grupal como personalmente. Y de ellos parte toda dramatización.
3. **El drama hace que las actitudes aportadas por la obra escogida o la improvisación dramática, sean asimiladas.**
En la escuela, el alumno no se prepara. Realiza ya una experiencia real: desarrolla e investiga su personalidad. El taller de dramatización le facilita, así, la posibilidad de salir en busca de ideas y trabajar sobre hechos que son y piden la cristalización de actitudes.
4. **El hecho dramático es una actividad del individuo en grupo.** Cada uno, a nivel personal, intenta crecer dinámicamente. Pero es un taller de dramatización donde, de una manera pre-



eminente, grupo e individuo se interfieren, puesto que la acción dramática nos pide —por el solo hecho de planteárnoslo—, desarrollar nuestra sensibilidad y sociabilidad en relación con todo el grupo.

5. En el drama se presupone una voluntaria supresión de la incredulidad, para poder alcanzar actitudes reales, en situaciones imaginarias. El taller, evidentemente, es juego. Juego en su mejor talante. Y cuando te lanzas a él, asumes el rol del jugador. A menudo el juego te juega.
6. El drama exige, finalmente, que el alumno/actor ejercite su personalidad a través de un proceso de espontaneidad y gratuidad. Son, creo, condiciones esenciales para todo progreso, y la única manera de incorporar nuevos hallazgos a tu manera de ser.

Papá Grotowski

Estos fueron, un poco, mis pilares a los que añadí unos arcos tendidos con la lectura del polaco Grotowski, hace ya bastantes años. Era la época en que los pioneros directores del país se extasiaban ante su apocalipsis teatral. Y el teatro en la ciudad corría por eso que vienen llamando "la crisis". Y ya es eterna.

Yo, entonces, practicaba JUEGOS DRAMATICOS, SESIONES DE EXPRESION..., pero —aunque lo intuía—, no me tomaba el teatro como un instrumento para dinamitar la misma estructura institucional escolar, ahogándola con la vida: la escuela, con el teatro, debía transformarse en un taller de experimentación y adquisición de comportamientos. Así pues, continué con todo ello, pero introduje un tiempo descaradamente anti-escolar: **El taller de drama o, en palabras de Grotowski, el laboratorio teatral.** En física y química, los alumnos experimentaban sobre sustancias y aparatos. Aquí vamos a hacer lo mismo con nuestros cuerpos. E iniciamos no unas improvisaciones en clase —continuaron para comprender y revivir historia, geografía humana, literatura, lectura de periódico—, sino una actividad de taller en el que el grupo de maestro/director y alumnos/actores, trabajan y elaboran un espectáculo, desde su primera y confusa intuición previa, hasta su presentación ante el público.

De Grotowski, ese papá de un cierto teatro contemporáneo, auténticamente desescolarizador, saqué estas conclusiones prácticas:

La vida es agitación, tensión, ocultamiento.

— El teatro es una oportunidad de autointegración, de prescindir de máscaras.

— El sentido del teatro es éste: obligarnos a trascender nuestra visión estereotipada de lo real, nuestros sentimientos convencionales, nuestros hábitos y barreras, para encontrarnos a nosotros mismos.

— El actor siempre es un creador.

— Actores y directores se ayudan e inspiran en la actividad creadora.

— Para crear son necesarios un máximo de silencio y un mínimo de palabras. Partimos de experiencias, presupuestos, acciones. No de explicaciones. Y esto lo realizamos en grupo.

— Espacio, vestuario, texto, atrezzo... están sujetos al acto creador del grupo. Nunca lo condicionan.

— El teatro y la interpretación son un vehículo que nos ayuda a salir de nosotros mismos y a realizarnos. El trabajo para conseguir este objetivo debe ser riguroso en todos los detalles: puntualizar, memorizar un texto, plantear la escenografía, tomar conciencia de grupo...

— La creación la lleva a cabo cada individuo dentro del grupo. No el grupo.

— Ningún actor debe buscarse una fórmula o caja de trucos. El teatro no le da nada al actor. Le quita reticencia, máscaras, tibieza, hábitos, obstáculos corporales...

— Lo importante es estar dispuesto a hacer teatro, no querer obtener tal papel, o desear un éxito ante el público.

Y con este bagaje intentamos, durante un curso, revivir la historia del teatro.

Taller de historia del teatro

Reconozco que, tal vez, me dejé llevar, en el planteamiento de esa temática, por la infraestructura escolar de la "asignatura" historia: las épocas se suceden. Todo tiene un orden científico. Todo es, lógicamente, explicable. Pero, después me dí cuenta, al seguir ese camino con una metodología paralela absolutamente diferente, que el taller provocó otra comprensión: Entender la historia, estar informado acerca de ella, no es lo mismo que revivirla. Hay unos elementos mágicos que sólo se comprenden cuando tú, desde tu experiencia, calzas, voluntariamente, otros zapatos. Las épocas dejaron paso a una comprensión sincrónica.

Ante todo, pues, había un texto histórico muerto al que nosotros, releyéndolo, debíamos resucitar con un beso intencionado que buscábamos en grupo. Todo texto lo interpretábamos como una carta geográfica para orientarnos. Y lo primero, era hallar la intención que nosotros queríamos dar a esa carta. Después, muchas veces, llegamos a recortar o ampliar el texto. La literatura no es dios. Y si lo fué, los dioses murieron. El teatro siempre es el trabajo de un equipo.

1. LOS ACTORES

Aquí, en el Taller, los alumnos no son tales. La escuela queda fuera. ¡Tiras la pared. Con todos los condicionantes que, como maestros, tengamos acerca de ellos. En el Taller, sin los corsés escolares, he tenido muchas sorpresas. Y nunca he adjudicado papeles "con conocimiento de causa". He dejado, después de una discusión, que sean ellos mismos quienes los escojan. Aquí, todos son actores. Y, ¿qué es un actor? ¿Qué interpreta?

"No es posible —dice Grotowski— aprender con métodos establecidos. Es inútil que tratéis de encontrar fuera de vosotros mismos la forma de interpretar un papel determinado, de modular la voz, de hablar o de moveros. Os encontraréis con una serie de clisés establecidos que no merecen la molestia de aprenderlos. No utilizéis esos métodos: vuestro trabajo perderá originalidad. Conoced vuestras limitaciones personales, descubrid los obstáculos y tratad de superarlos. Después, hacedlo de todo corazón". El actor es aquella persona que no interpreta. Que no hace comedia. Que desea encontrar la actitud de rey, en sí mismo, y no logra hallarla.

Sé bien, con todo, que Grotowski habla para actores profesionales. Pero como me resisto a pensar la escuela como un entreno, veo sus planteamientos per-

fectamente adaptables a ese medio. Destruir clisés, superarnos ante obstáculos, ser conscientes de que sólo usamos una pequeña parte de nuestros inconocidos recursos, preguntarnos el porqué del teatro —como lo venimos haciendo en otros escritos—, no me parecen cosas para profesionales. Son elementos dinamizadores —demoledores, por tanto— de la escuela. De esa vieja victoriana, disfrazada, ahora, de activa y moderna.

2. EL TALLER

Quisiera ahora, deambular un poco por la metodología del taller. Pero creo que un texto de ese tipo no da para tanto. Por ello prefiero facilitaros algunas sugerencias con las que cada uno —si se dedica a la pedagogía— puede esbozar su método y, los que sois simples lectores, intuir cómo desarrollábamos nuestro trabajo. Los dejo escritos lacónicamente. Como consejos avalados por la experiencia.

— La base del teatro es nuestro cuerpo y nuestra voz. Lo otro es secundario. Interpretar con el cuerpo distingue al teatro de cualquier otra técnica.

— Vuestras acciones deben ser concretas. No acariciéis a un gato. Acariciad a Zenón.

— Estableced contacto con los demás actores, observando, escuchando, respondiendo a sus acciones inmediatas con el matiz que le corresponda.

— Haced ejercicios para descubrir posibilidades de voz y cuerpo. Para la voz va bien intentar hablar con el dedo, el codo, el talón... sin escucharse.

— No interpretemos a un perro. Busquemos todos nuestros rasgos perrunos.

— En el ejercicio de acariciar a un gato evitad todo amaneramiento.

— No os fiéis de los trucos para la interpretación. Interpretad y luego añadid los trucos.

— En toda representación dad sentido a la espontaneidad.

— Que cada acción sea un signo, una acción humana digna. Podréis saber que creáis signos cuando los demás perciban su significado, cuando no sólo les entretenáis.

— "Estoy triste" no debe decirse necesariamente con aire de tristeza o de clisé.

No ilustréis las palabras con gestos. La palabra sólo es un pretexto y nunca debe ilustrarse mecánicamente.

Buscad el lado desconocido de las cosas. No tengáis prisa. Actúa paso a paso.

Todo aprendizaje es lento.

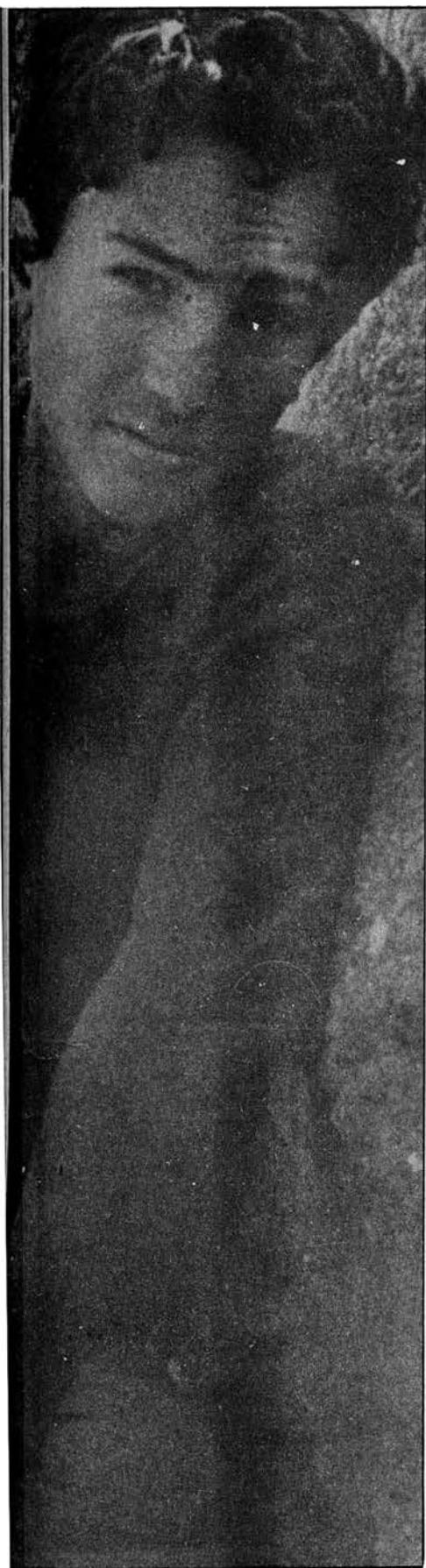
Trabajad animados y en silencio. Sin el silencio exterior es difícil concentrarse.

Fijaos en el conjunto de la actuación y en el actor.

Señalad ritmos, preparad escenas...

Ensayad la obra por fragmentos, como si confeccionarais un vestido. Unid luego las partes, probad el conjunto. Deshaced, volved a montar... Y así hasta que sea del agrado de todos.





3. EL DIRECTOR

El oficio de director es relativamente nuevo. Hasta el siglo XIX cada obra se montaba con las mismas técnicas. Su tarea, en nuestro Taller, es la de coordinar y cristalizar todas las sugerencias en torno al texto y su espectacularidad. Yo me llevé sorpresas. Los muchachos son, si se hallan a gusto, realmente exhuberantes. Por mi parte aportaba toda clase de datos con referencia a lo que trabajábamos: libros, fotos, discos. También proponía, a veces, un esquema básico. Algunas veces, ese esquema quedó en nada. Mejor. Y procurabas, en todo momento, que en el Taller existiera un clima sosegado de trabajo. Ensayar, es, sólo, poner en voz alta lo que uno desea.

Y para continuar la letanía anterior, permitid que anote aquí, también, un rosario de conclusiones.

- Para comenzar es preciso que los chicos se sientan responsables de las ideas, las cuales serán trabajadas si las acepta todo el grupo. También deben tomar conciencia de la necesidad de una autocritica.

- El director debe tener en cuenta que por su experiencia, recursos, conocimiento del tema, situación en el grupo, etc., puede modificar las actitudes y el trabajo del mismo. La señal de que el grupo acepta sus intervenciones cuando las realiza es el entusiasmo inmediato con que los chicos se lanzan a sus propuestas.

- Es propio del director clasificar objetivos, ampliar la visión de las situaciones, ayudar a los chicos a encontrar la forma más auténtica para expresar su personaje, facilitar técnicas nuevas, hallazgos provenientes de otros montajes... Es lícito llevar a cabo todo esto porque el grupo tiene, normalmente, problemas de materiales que no conoce, problemas sobre el tema o sobre la forma, etc. Se debe intervenir cuestionando, solicitando precisiones, creando la atmósfera adecuada.

- Un director nunca puede imponer su forma de actuar. Sólo debe ayudar a los chicos a buscar la suya propia.

- El director debería conocer técnicas de "puesta en escena", diseño, formas de hablar, de moverse en un espacio, de escuchar. Debemos estar informados.

- En cualquier montaje, hay que partir de cero. Cuestionémonos cada vez sobre el por qué de la música, del espacio, de los vestidos. No volvamos a los viejos métodos.

- Cada ensayo debe empezarse como si el sentido de la obra se nos hubiese escapado de las manos. Es como si escribiéramos sobre el agua. Cada día se debe empezar de nuevo a partir de la experiencia acumulada.

- No pretendemos realizar un montaje en un tiempo récord. La obra cojearía desde el principio. Si no disponemos de la calma y el tiempo necesarios no lograremos la intimidad del grupo, fruto del trabajo reposado ni la auténtica confianza que produce un buen espectáculo.

- La única condición que resultará indispensable a los maestros no habituados al

hecho dramático para iniciarlo es la creación de un clima de confianza a su alrededor mientras dura el proceso de montaje.

- El maestro-animador en la sesión de dramatización-, no es "el que sabe". Tiene más experiencia, pero al interpretar ideas y tomar actitudes su peso específico debe ser idéntico al del chico. Todos debemos trabajar con el mismo entusiasmo.

- Los resultados no serán artísticamente un éxito, pero, en cambio, sabe que tiene en sus manos una caja de fuegos artificiales si es capaz de profundizar con los chicos en el fenómeno dramático, puesto que así hace posible que descubran su realidad y la comuniquen a los demás, poniendo en marcha un proceso imprevisible de mutación constante.

- Su trabajo debe responder a una planificación objetiva, lo mismo si quiere modificar algún aspecto del espectáculo como ciertas actitudes individuales o colectivas. Las intervenciones se pueden hacer:

- a) A través de los lenguajes, para favorecer una mayor comprensión de la situación.

- b) A través de signos los cuales conducen normalmente hacia un terreno ritual.

- c) Participando como actor en la obra, lo que provoca en el grupo una serie de reacciones y estímulos.

Releyendo lo escrito.

stos son los filones de mi experiencia, teórico-prácticos. Tal vez, algunos hubierais preferido una narración más literaria de cómo montamos teatro de tiempos griegos y del medievo. Del renacimiento, con Lope de Rueda y el mismo Shakespeare. O el divertido Molière. O cómo montamos, escénicamente, el PIERROT LUNAIRE a partir de la música dodecafónica que compuso Arnold SCHOENBERG. Supongo que hubiera sido un texto más legible. Pero creo que uno debe zambullirse, más profundamente, en el hecho teatral, si es Maestro o Animador en Tiempo libre. Y, si es un lector con prole o hermanos y demás descendencia, conocer un poco cómo la escuela puede, con el teatro, transgredir sus paredes y penetrar en la vida.

Pero de esa escuela desescolarizada, entendida como un taller de experimentación y crecimiento, estamos lejos. Y el teatro, como una ventana abierta en sus paredes repletas de "profundos" conocimientos, puede aportar un poco de aire fresco. El teatro. No la comedia.

El taller de drama, o el laboratorio teatral que experimenté en la escuela, lo confirmó con creces.

Toni Puig.

NOTAS: Los que os interesa esa experiencia en su totalidad: A. Puig, TALLER DE DRAMATIZACION, Ed. Vicens Vives, Barcelona.

Los que queráis conocer a GROTOWSKI: TEATRO DE LABORATORIO, Ed. Tusquets, Barcelona.



EL TEATRO HA MUERTO



¿ Crisis del teatro ? No, muerte total, "tan absolutamente establecida, que ya no hay Dios que lo levante. Lo que pasa es que cuando algo está muerto, ya es eterno, y por eso siempre es moderno, actual. Es como aquello de, "los muertos que vos matáis gozan de buena salud" pero están muertos. Y es que los muertos pueden perfectamente vivir, gesticular, caminar e incluso resucitar, como los zombies".

Federico Jiménez Losantos y Alberto Cardín nos explican todas estas paradojas, respondiendo a nuestras preguntas. Santiago Trancón, intentando salvar el honor, afirma en páginas siguientes que "el teatro ni ha muerto, ni tiene por qué morir". Así, bajo este claroscuro barroco de metáforas más o menos pesimistas, debe el lector intentar descubrir esa verdad del teatro que todo el mundo presiente, pero que nadie acierta a ver: la que se oculta tras la apariencia de su trágica, azarosa y aburrida existencia en la actualidad.

DEL TEATRO Y LA VIDA

— Empecemos por aclarar las relaciones entre teatro y vida.

Federico Jiménez — Este es el problema que plantea todo el teatro moderno en general. Un problema de sentido común, del que tiene conciencia todo el mundo, y que viene a decir: "La vida es teatro, todos hacemos teatro en la vida, representamos papeles, etc.". Una idea clásica española, muy calderoniana, asumida por todos nosotros, y que habría que poner en conexión con el desprestigio actual del teatro. Un desprestigio que le viene entre otras cosas, por el hecho de que ha perdido su lugar específico como algo separado de la vida.

Alberto Cardín — El teatro se ha diluido en la vida social y de este hecho ha surgido un tipo de teatro que busca conectar con la vida. Hay otro tipo de teatro que marcharía justamente por el lado contrario: es el teatro como rito, el intento de establecer un ámbito separado.



Un intento desesperado por devolver al teatro ese lugar señalado y sacralizado que la vida moderna ha borrado, al borrar la diferencia entre teatro y vida.

F.J. — Son dos corrientes complementarias. Una —generalmente planteada por los actores— intenta llevar las cosas hacia afuera, desde el teatro hacia la vida. La otra, al revés, quisiera reedificar la frontera teatral, levantar de nuevo el escenario, —que es lo que realmente creo yo que ha caído y que sólo se mantiene por inercia— esto lo plantean sobre

todo los directores, la gente intelectual y algunos grupos independientes.

— Pero, unos y otros, lo que quieren llevar a la escena, o producir y reproducir en el teatro —con o sin escenario— es una especie de autenticidad, de verdadera vida, ya sea como compensación (o recompensa) de la vida no vivida, o mal vivida, o simplemente como deseo de vivir una vida distinta, más "auténtica". Desde este punto de vista, el teatro, ni se diferencia ni es más o menos necesario que cualquier otra práctica artística contemporánea.

A.C. — Lo que aquí se plantea es el problema del arte como ritual, como fuente de autenticidad y de vida, ese intento de establecer un ámbito de lo veraz, de lo real, de la profundidad ontológica, como si dijéramos, que es lo que plantean todos los rituales: extraer vida para vivir la vida cotidiana. Pero actualmente es el teatro el único arte que tiene tales pretensiones.

LA FUNCION DEL TEATRO

— El problema está en saber si el teatro cumple o puede cumplir hoy, esa función catártica y de identificación que le es propia.

A.C. — La función catártica la cumplen hoy mucho mejor otras cosas, el psicodrama, cualquier terapia, la vida cotidiana... y no se consideran por eso actos artísticos, como pretende el teatro. Para la mayoría, el cine y la TV son quienes mejor realizan esas funciones, sustituyendo al teatro. Es como la tragedia griega, que viene a sustituir al rito cuando éste ha perdido su función catártica. En una sociedad no homogénea, como la nuestra, en que las funciones no están jerarquizadas ni fijas, —como ocurría en la Edad Media—, lo sagrado se ha secularizado y el ámbito de la catarsis está totalmente diversificado. Si con la Edad Moderna lo que ocurre es que se pasa del símbolo al signo, —como dice Kristeva— y la relación entre significativo y significado ya no está jerarquizada, lo úni-

co que existe es un intercambio o mutación constante de significantes, ya que el signo no es más que una relación horizontal entre significantes puros. Ahora hay una oferta de catarsis múltiple y diversificada que antes no existía. Dentro de toda esta oferta, la función catártica del teatro es residual.

F.J. — Y en cuanto a función de identificación, desde que existe la TV y el cine, el teatro como lugar privilegiado de representación, kaput. Hoy las identificaciones vienen por imágenes, no por representaciones de tipo teatral. El teatro no encuentra ese lugar que busca porque no lo tiene, porque ha perdido su función y su lugar específico a partir de principios de siglo.

— Toda práctica artística ocupa un lugar dentro del Todo Social. Como función catártica y de identificación, el teatro, según vosotros, es hoy algo residual. Si hay otros medios de catarsis y de identificación, —y con otro sentido (la catarsis se ha secularizado y diversificado, y la identificación se realiza por una vía más imaginaria que “ética” o ideológica)—, yo os planteo lo siguiente: ¿Por qué negarle al teatro un lugar más al lado de toda esa diversidad de ofertas de identificación y catarsis? De acuerdo con que no ocupa un lugar privilegiado, pero, desde el punto de vista del individuo — que es la base sobre la que la sociedad moderna se organiza actualmente— el teatro tiene un lugar tan definido o indefinido como, por ejemplo, la pintura, la fotografía, la pornografía o los viajes, pongamos por caso.

F.J. — Primero que no es éste el caso, porque el teatro hoy, ni se entiende ni se practica así, ni los actores lo aceptan de esa manera, sino que pretenden darle una relevancia que ni tiene por qué tener, ni puede, ni debe. El teatro que se realiza hoy cumple una función catártica mínima y como modelo particular de identificación se confunde con la vida de los actores, una vida singularmente ridícula y miserable. Y es aquí donde entramos en el cuerpo del delito: los actores.

La crisis del teatro la plantean los actores, a la sociedad le tiene sin cuidado. Son los actores los que andan meditando todo el día sobre su condición, como los curas. Hoy lo crucial para un actor es saber qué es, qué hace, qué pinta siendo actor. A la sociedad el problema del teatro y de los actores se la trae floja.

A.C. — No se puede comparar sin más al teatro con el resto de las artes por lo que dice Federico: porque existen los actores, que no son más que un estrato social marginal, ya que el desarrollo ha

ido por otra parte. Son un residuo disfuncional.

F.J. — En otro tiempo sí tuvo el teatro su lugar y su función, como en el caso del Siglo de Oro, en que no había más espectáculos de masas que el teatro y los toros. Entonces funcionaba porque representaba a la vida, estaba mezclado con ella, porque realmente se vivía a capa y espada...

A.C. — Hoy las funciones sociales modeladas las vehicula la TV, el cine, los spots publicitarios, las estrellas... Lo que ocurre es que tal como está hoy diversificada la cultura, hay muchos destinos a elegir por cada uno, y habrá gentes que, como se ve en la práctica, elegirán el destino del teatro, un destino particularmente miserable



— Me gustaría que explicárais por qué pensáis y decís que ese modelo particular de vida —el que los actores viven y representan, que es en gran parte lo que se lleva hoy al teatro, un teatro de actor, basado en el trabajo y la exhibición del actor— es especialmente ridículo y miserable.

F.J. — El asunto del teatro decimos que hoy, como hecho social, es irrelevante, y que todo el problema consiste en que los actores no se resignan a morir. El teatro del siglo XX es la historia de un arte que no se resigna a morir porque los

actores siguen queriendo estar vivos. Pero los actores como tales, lo mismo que el teatro, están muertos y no hay Dios que los levante. Los muertos pueden perfectamente vivir, pero su muerte está absolutamente establecida. Son como los zombies de la cultura, muertos vivos que no saben nada, ni de la vida, ni de la muerte, porque sólo caminan. Cuando ves a un tipo enteramente dedicado al teatro, y que lleva años en ello, te preguntas: pero bueno, ¿este señor qué hace aquí? Hace de muerto, de difunto. Pretende representar, cuando para eso no hace falta subirse a un escenario, lo estamos haciendo todos cada día. Lo social es teatral por principio. Todo el mundo tiene, por otra parte, una tendencia natural a subirse al escenario o a ponerse delante del espejo. Pero el meterse en un escenario, el tener un foco encima y buscar una escena para tí, cerrada, es una tentación miserable. Una tentación real, porque es segura, es el asegurarte una escena en la que todos los días, a una hora determinada, sabes que va a venir alguien a verte. Es como el casarse, asegurarse una mujer, una casa, un espacio seguro. Yo prefiero una escena más amplia y abierta, más insegura, que es lo que culturalmente hoy se debe defender.

A.C. — Para cualquiera que tenga una vida un tanto novelesca, le molesta ver las tonterías que hacen los actores dentro y fuera de la escena. O bien plantean problemas ridículos que no nos interesan, o bien lo que hacen no es nada que no estemos viendo mejor en el cine, la TV, la política o la vida diaria. Todo el mundo, cuando nos movemos, buscamos una figura y un modo de agradar a la gente y hacemos tonterías. Pero hay un paso más, que es hacer eso para cuarenta, cincuenta, o si quieres mil personas. Esto es lo que resulta ridículo.

— Son modelos todo lo trágicos y ridículos que queráis, como el caso de Lindsay Kemp o los del Living, pero arrastran a bastante gente, este es el problema.

F.J. — Yo creo que atraen porque representan la marginalidad y la marginalidad se ha convertido hoy en modelo ideológico. El actor es, en principio, el marginado político de la cultura porque el teatro es el arte más marginado del siglo XX en relación con los siglos anteriores. Pasa lo mismo que con los locos o los presos.

— Los locos están ahí para recordarnos la razón, como los actores están para recordarnos que el teatro ha muerto. Si no fuera así no los veríamos como problema. Nos preocupa qué hacer con ellos, como con los locos. Pero lo que

no se me puede ocurrir a mí es pensar que los locos tienen que expandir su locura, por aquello de que todos estamos locos. Yo ya sé que estoy loco, pero el que conoce su locura está cuerdo. Es el loco el que piensa que no lo está, sino cuerdo, entonces sí que es un ser peligroso. Hoy dicen: "no, el loco conoce su locura..." "Mentira, si fuera así no estaría loco. Creo que pasa lo mismo con los actores..."

A.C. — Pero ya que hay que mantenerlos, puesto que existen, se puede planear el cuidarlos mejor o peor, como a los locos el proporcionarles manicomios cada vez más confortables. El único problema es ver si realmente interesa financiarlos a ellos o a otras actividades.

F.J. — Aunque bien pudiera ocurrir que los actores hoy fueran unos locos tan valiosos que hubiera que pagarles manicomios de lujo...



**CUERPOS ENLOQUECIDOS,
HISTERICOS AMBULANTES**

— Todo esto es así por lo idiotas y preterenciosos que suelen ser por lo general, los actores, y no porque el teatro necesariamente tenga que ser eso. Hay otro tipo de teatro en el que la escena no gira sobre la histeria del actor, ni sobre su problemática particular, ni tiene pretensiones de presentarla o representarla como algo universal.

F.J. — No sé puede hablar de un teatro que no existe. Hoy no se puede separar el teatro de los actores y de lo que éstos hacen y representan. Esto está determinado, además, por el hecho de que el signo básico del teatro es el cuerpo del actor. Es aquí donde empieza ya el problema.

A.C. — La máxima limitación que veo yo en el teatro es el que tenga que encarnarse en un cuerpo, un cuerpo presente, sometido a las contorsiones corporales de la histeria. Lo que representa el teatro moderno, a lo sumo, es una puesta en escena del inconsciente, el teatro de la histérica freudiana. Pero para ver esto no hace falta ir al teatro, ya te

lo sabes. Basta verlo una vez.

F.J. — Lo que a mí me molesta de los actores es que son cuerpos, y, cuerpos enloquecidos. Su único interés es el de presentarnos una histeria muy actualizada, el actor como histérico deambulante, muy sensible a la histeria general, que va recogiendo todos los elementos dispersos de la sociedad y los va viviendo. Pero a esto sólo se le da valor porque la sociedad es muy tonta para representar su propia histeria. Cualquiera que tenga un cuerpo y ciertos problemas con él, tiene que plantearse que la histeria es algo que llevamos puesto y que no necesita llevarse a una escena particular.

A.C. — Los actores, con todo el rollo ese de la expresión corporal, lo que hacen es someterse a su propia histeria, adoptando posturas y papeles que no son más que fantasías que quieren representar sólo con el cuerpo.

TEATRO Y CINE

— Hasta ahora hemos hablado sólo del actor de teatro, pero convendría distinguirlo del actor de cine, o del actor en el cine, aunque tengan muchas cosas en común.

F.J. — El actor de teatro mantiene la ficción de una personalidad que se desarrolla a través del contacto directo de la escena. No así los actores de cine, que, en cuanto acaban su trabajo, mueren, su personalidad queda archivada. Los actores de cine, a diferencia de los de teatro, aceptan, desde el principio, el hecho de estar muertos.

— Muertos en tanto personas, pero no como estrellas.

F.J. — Como estrellas lo que hacen es continuar su papel en la vida real, son personajes que siempre están actuando, personajes que siempre están actuando.

A.C. — Los actores de teatro no tienen ninguna relevancia en comparación con las estrellas de Hollywood y por eso se rebelan

F.J. — El showman es el único tipo de actor comparable a las estrellas. Pero lo que hace el showman no es propiamente teatral, su gracia está en que no lo es. Es lo que hizo Copi en el Diana. Copi no está absorbido por la escena, sino al revés. Copi lleva la escena puesta y esto nos plantea precisamente la inanidad de la escena. Lo que nos gusta en el caso del **showman** o la **showwoman** es la gracia, la belleza o cualquier otra particularidad.

A.C. — O el virtuosismo, uno de los caminos a los que está abocado hoy el teatro, ese intento de hacer "lo más difícil

todavía", el sorprender con alguna novedad. Lo novedoso, lo virtuoso o lo arriesgado son valores culturales vigentes que pretenden dar vida al teatro, pero que ya no son teatro propiamente. En la mayoría de los casos, además, esto no sirve más que para hacer el ridículo, porque dime tú qué gracia pueden tener los montajes que hace Fabia Puigserver, que no consisten más que en rizar el rizo, poner, en lugar de unas nubes, unas redes de pesca, y en lugar de un sombrero de tres picos plantarse un pan en la cabeza. Dado el virtuosismo técnico que ha alcanzado el cine, lo único que el teatro puede proporcionar es el de ver de cerca ese virtuosismo, pero eso es como ver rodar una película.

F.J. — La diferencia entre el cine y el teatro sería ésta: la existencia o no del actor, su presencia, su inmediatez. En el cine el actor no está más que como soporte. En el teatro, en cambio, todo depende del cuerpo del actor.



A.C. — Como vehículos culturales los actores no tienen más que su cuerpo, con todas las limitaciones que el cuerpo, como signo presente, impone. Las posibilidades combinatorias no se pueden comparar con las del cine, ni con la escritura, pongamos por caso. Con la escritura, aunque esté limitada al papel y a la mano, se pueden representar todos los signos y hacer infinitas variantes.

F.J. — El cine tiene más medios y posibilidades para lograr esa verosimilitud y esa dimensión ilusoria que antes creaba el teatro. En el teatro actualmente ya no hay posibilidad de ilusionarse. Ahora lo verosímil está del lado del cine.

A.C. — Pero de aquí no se deduce que el cine sea más ideológico o engañoso que el teatro. La gente se da perfectamente cuenta de los trucos filmicos y del carácter ficticio del film. El actor de cine conoce todo lo ficticio que es él como imagen y el cine como tal, porque lo ve en el proceso mismo de producción de una película. En cambio el actor de teatro cree que su trabajo es menos ficción, cosa que ningún otro artista de la cultura occidental se cree.

Máscaras: Donato Sartori.

F.J. — Ni ningún otro sujeto medianamente sano y sensato. Los actores son los únicos que se creen su función, creen que verdaderamente están representando, como si todo lo otro fuera mentira, lo cual es estúpido, porque todas las representaciones son igualmente representativas, ficticias y verdaderas, todas representan. Es como la TV. La TV en su conjunto es mentira, es un arma, esto lo sabe todo el mundo. Pero particularmente es verdad. Con el teatro ocurre lo contrario, se cree globalmente verdad y este es su error teórico. La verdad de la teatralidad está precisamente en que es confusa; desde el momento en que la afirmas claramente la estás liquidando. El actor en el cine no pretende engañar a nadie y es que no hace de sí mismo, como el actor de teatro, porque como sí mismo para el cine no existe.

LA CUESTION DEL SEXO

— Podríamos pasar a hablar del actor en general y más en concreto de la cuestión del sexo, de la identidad y la identificación sexual del actor.

F.J. — Actor es todo aquel que puede cambiar de registro, que puede identificarse con una diversidad de papeles, personajes, formas, sin perder su personalidad. Es una especie de esquizofrenia absoluta y por este lado podrían tener cierta vigencia, cierta modernidad, los problemas del teatro.

A.C. — El actor, como soporte, es un elemento vacío que carece de identidad y por eso puede adoptar cualquiera.

F.J. — Pero que carece de identidad sexual, éste es el asunto. Toda identidad es, en principio, sexual. El que mira lo primero que ve es un sexo. Si no hay identidad, si hay vacío, quiere decir que ahí está la feminidad. La pérdida de identidad representa el lado femenino. Para mí la cuestión del actor es una cuestión femenina o de cambio de sexo. Ponerse a actuar es ponerse en una situación femenina. Teóricamente esto se puede argumentar por el lado de la histeria del que hemos hablado — la histeria es una cuestión femenina por excelencia — y también con el dato concreto de que la mayoría de los actores son locas.

— Pero la identidad sexual como tal, masculina o femenina, no existe, es algo que el sujeto asume, social e imaginariamente, de acuerdo con su historia infantil.

F.J. — No existe en abstracto. Sobre el papel todos somos polimorfos perversos, pero en la práctica, unos nos corremos

con unas cosas y otros con otras. Hay una objetualidad, el objeto "a" de Lacan, que funciona.

A.C. — Habría que hablar de distintos tipos de identificación narcisista en el hombre y en la mujer. En la mujer es con el complejo materno primario del que habla Freud, y en el hombre es una identificación al falo, que cumple una función de centramiento. La genitalidad se liga a la función masculina porque es centramiento de las pulsiones parciales, pero como estado de desarrollo del yo es pura idealidad. Desde este punto de vista yo veo al actor como un elemento cero, el elemento universal sería el narcisismo, común a los dos sexos.

F.J. — Pero esa especie de neutralidad, que en el actor es disponibilidad, ya es femenina. El hecho mismo de aprender un papel, de someterse a una voz ajena, es colocarte en una situación de mujer, desposeído de la palabra, ya que la palabra es algo ligado a la función masculina. Es como el caso de la máscara, los disfraces o el maquillaje, que para mí representan la castración, porque indican que detrás hay algo que falta.

A.C. — Lo que se oculta es la falta, la falta total, y es cierto que la pérdida de identidad se vincula con lo femenino, pero de la misma forma en que Lacan dice que "Dios es la mujer". Dios tiene la función general simbólica que sería masculina, pero también la de la falta total, que sería femenina. Sería un caso parecido al del actor, una profesión históricamente ligada a los hombres.



F.J. — Las que mantienen una relación de identidad global con el cuerpo son las mujeres, (una identidad, la feminidad, que tampoco llevan puesta, y por este lado tienen el mismo problema que los hombres). El problema del actor está en que no puede expresar su identidad sexual de otra forma que con el cuerpo.

A.C. — Lo mismo que le pasa a la histeria, que con sus convulsiones lo que intenta es identificarse con un papel imposible, el falo.

POLITICA TEATRAL Y POSTFRANQUISMO

— Pasemos a otro tema, el de la situación actual del teatro en nuestro país.

A.C. — Lo que se está dando aquí es una especie de inercia cultural, y un respeto hacia el teatro, cosa que no está pasando en otros países. La política cultural, determinada por una ideología fonda de izquierdas, —que es la que está rigiendo la política cultural en estos momentos—, quiere otorgar al teatro no ya un valor cultural equiparable a cualquier otro, sino mayor por considerarlo como una especie de recapitulación de toda la cultura, el acto cultural más completo.

F.J. Yo creo que esto conecta con la historia inmediata del postfranquismo. Se ha ritualizado de tal manera la vida de la oposición, que cosas que en lo artístico eran irrelevantes adquirieron un alto valor como reconocimiento social e ideológico. Ahora, esto sólo se recupera en el teatro, porque es el único sitio que tiene unas condiciones apropiadas, un vestíbulo, una sala, una ceremonia. Si no yo no entiendo cómo se pueden estar pagando cosas como las de Marsillach. Yo no entiendo por qué se ha de tener como algo prioritario que se esté dando dinero al teatro en Barcelona a punta-piés y nadie lo discuta. ¿Por qué se ha de subvencionar el teatro y no el cine, por ejemplo? El hecho de que se subvencione así al teatro es porque ese arte está siendo síntoma de un problema cultural de la sociedad. Hasta tal punto le molesta que la sociedad lo paga.

A.C. — De síntoma por un lado y de signo, por otro; de signo de un alto valor cultural para esta cultura de medio pelo que es la predominante hoy en España. El teatro es una síntesis cultural asquerosa, que les parece de gran valor en cuanto síntesis, una especie de vehículo con el que se imaginan llevar la cultura a las masas y que parece influir directamente sobre ellas.



EL ACUARIO, LA INMEDIATEZ Y LO VEROSÍMIL

Quizás se trate de un interés meramente político, o político-ideológico, relacionado con la necesidad que tiene hoy el Estado de dotarse de una imagen integradora o simplemente justificadora de su existencia. En este sentido el teatro no es sólo síntoma de la situación de nuestra cultura, sino de la crisis del Estado.

A.C.— Esa es una pura ilusión del Estado, porque dime tú qué influencia puede tener el que a una representación asistan, por ejemplo, tres mil personas.

F.J.— Es la idea de un púlpito liberal, al que, por el hecho de su inmediatez, consideran más eficaz. También estaría en relación con esa manía de querer ver en directo las cosas. Como tener un acuario en casa. Yo no sé para qué se necesita tener peces en casa a no ser por un fetiche particular, cuando ya los has visto en el mar o la TV te pasa películas extraordinarias con toda clase de peces. Aferrarse a la cosa y a lo verosímil de este modo sólo puede ser una perversión particular.

A.C.— Eso verosímil es, además, tan artificioso como su reproducción en imágenes, desde el momento en que para la percepción no tiene más realidad una cosa que otra.

Pero la relación con el objeto no es la misma, intervienen otros elementos y esto puede producir un goce distinto.

F.J.— Pero eso para la cultura no es relevante. Para la cultura el acuario es ridículo. La cultura invade la naturaleza, es dominadora por principio y exige romper con esas ficciones, con el creer que el acuario es más natural que su reproducción, o que por el hecho de tenerlo ya se está más en contacto con la naturaleza.

A.C.— En el ámbito de los signos intercambiables nada es más real que otra cosa.

F.J.— El ámbito de la naturaleza es el de





lo indiferenciado. En cuanto estableces diferencias, y la primera es el nombre, las cosas se separan de la naturaleza, entran en la cultura y las percibimos a través de la cultura.

Sigo pensando que en el teatro la inmediatez, no sólo cambia el sentido de la percepción, sino que añade algo, y esto es lo que lleva a la gente, —a alguna gente, al menos— al teatro. Basta pensar en los vodeviles o el teatro de cabaret, donde esto que digo aparece más claro por estar ligado a la cosa sexual directamente.

F.J.— Es cierto que a todos nos gusta ver lo verosímil cárnico, el cuerpo en tres dimensiones; pero esto está determinado muchas veces por lo que ves en el cine o la TV, vas a ver de cerca lo que ya has visto en imagen. En otros casos lo que subyace es la seducción de la escena primitiva, el que desaparezca la cuarta pared y se vea la cama y a la gente allí follando. Pero esto sólo puede tener interés un día, por lo novedoso. Hoy el interés no está ya tanto en la escena familiar —ua que la familia está en crisis—, sino en la escena nacional, en esta superfamilia que es la nación.

LO NACIONAL LOS NACIONALISMOS Y EL TEATRO

Le gustaría entrar, con eso que apuntas, a un tema clave: el de lo nacional y su relación con el teatro, no sólo por su actualidad, sino porque a él creo yo que van a parar otros muchos temas cuya problemática tendría mucho que ver con lo que llamamos crisis del teatro. Me refiero a la familia, la política, la democracia y la idea de España, todo ello visto desde una problemática más general: la de la cultura y, más en concreto, la de la cultura moderna. Empecemos por la familia.

F.J.— Podríamos decir que el teatro no va a desaparecer mientras exista la familia. Todos los géneros teatrales están asegurados con la familia. La familia es la célula teatral básica. La familia, como espacio cerrado en el que circulan todos los papeles posibles, es la única comunidad real, pues es la única en que el amor y el odio están mezclados por igual, produciéndose una especie de circuito pasional o emocional estable. Lo que ocurre es que con la crisis de la familia, esta estabilidad emocional desaparece. La crisis del teatro es, en gran parte, crisis de la familia. Pero al fracasar la comunidad familiar, se intenta establecer la comunidad a nivel nacional creando una superfamilia; es entonces cuando resurgen los nacionalismos.



A.C.— Unos nacionalismos fundados sobre una idea de nación que no tiene nada que ver con el concepto de nación moderna, el que surgió en Francia, la nación en sentido laico, no religioso; la nación-estado, la nación-república que establece la igualdad de todos ante la ley y es capaz de acabar con los poderes absolutos. Nación, en sentido francés, es lo que se entrega al imperio de la ley contra el arbitrio del poder. Pero los nacionalismos de hoy no buscan esto, sino una vuelta a la tierra, a lo más primitivo, lo más natural, —que siempre resulta ser lo más artificial, por otra parte. El intento de identificarse con la naturaleza es el extremo de la sofisticación, como en el caso de todos aquellos que se vuelven campesinos los fines de semana.

F.J.— Hoy asistimos a dos movimientos conexos, el de la vuelta a la naturaleza y el de la vuelta a la tierra, dos movimientos profundamente analfabetos, y por eso no es nada raro que todo nacionalista sea un ecologista.

A.C.— Los ecologistas tienen cierto grado de alfabetización, en el sentido de que intentan cuidar la naturaleza para que la cultura no desaparezca, lo cual es muy justo. Pero, aunque teóricamente lo plantean de esta manera, en la práctica ven la naturaleza, como decía Gustavo Bueno, como algo tabú, como lo intocable. No es el conservar la naturaleza por su utilidad, sino por considerarla como algo sacro que no se puede tocar.

F.J.— Por eso se puede llegar a aberraciones como las de la ETA, que justifica matar a gente sin ningún control en nombre de la tierra, —lo que denota una idea notabilísima de la naturaleza, por otra parte—. Como la tierra es lo sagrado se puede matar a la gente en nombre de la tierra. Todo nacionalismo actual está abocado a un nacionalismo terrorista porque está basado en la sacralización total de la tierra y en el pavor absoluto de la cultura. La cultura actual es un padre que ya no tiene ley, en que cada uno tiene que coger las leyes que quiera y

por eso la gente se siente amenazada por la cultura y trata de volver a lo seguro, a la madre, a la tierra, a lo profundo, a la visceralidad, y la visceralidad más infinita es la tierra. Entonces se identifican con un trozo de tierra, la que les ha tocado por ley, —una ley que dicen que es paterna—, que es para lo único que les sirve la ley, para decir que en tiempos pasados ese pedazo de tierra era de ellos, como si hubieran vivido allí antes alguna vez.



TIERRA, LENGUA Y CULTURA

¿Cómo habría que entender, entonces, la reivindicación de la lengua, que es cultura, y de la tradición cultural, reivindicaciones que el teatro vasco, catalán, gallego, andaluz, por ejemplo, —y el de casi todos los rincones de España—, han puesto hoy como bandera y casi como única justificación política de su actuación?

F.J. Esta lengua y esta tradición no se entienden propiamente como cultura, porque es la tradición y la lengua de la tierra. Así se dice, hoy por ejemplo, que la lengua de Cataluña es el catalán, cuando es evidente que hoy en Cataluña hay por lo menos dos lenguas, el catalán y el castellano, y habladas, además casi por igual número de personas una y otra. Es lo mismo que decir que la lengua del País Vasco es el euskera, cuando la mayoría de la gente que vive allí es castellano hablante, y más aún si, como ellos dicen, “vasco es todo aquel que vende su fuerza de trabajo en Euskadi”; pues joder, no sé cómo se puede decir entonces que la lengua de Euskadi es el vaso... pero si la tierra es muda, la tierra no tiene lengua.

A.C.— Hablan de lengua y de cultura porque no tienen más remedio, es una forma de identificarse. Si pudieran identificarse con mugidos, con mugidos lo harían. Con la reivindicación de la lengua vivida en este sentido lo que hacen es defenderse del pensamiento, de lo universal. La lengua y la nación se entienden como algo particular con lo que se defienden de lo universal, de la cultura, en definitiva.

El teatro que surge, de estas bases es entonces un teatro ritualizado pero con un ritual no secularizado sino religioso, como ocurre con gran parte del teatro vasco actual y la nueva música vasca.

F.J.— Volver a lo original, es volver al origen de la sociedad, o sea, a la barbarie al poder de la fuerza, que hoy se ejerce mediante las pistolas.

ESPAÑA NO EXISTE

¿La idea de España podría significar hoy ese universal contra lo que lo particular se defiende?

F.J.— España siempre ha representado lo universal, porque la nacionalidad española es puramente cultural. España es literatura... La idea de España representa la cultura frente a la naturaleza. La cultura española es una cultura basada en la lengua, a diferencia de EEUU, por ejemplo, que tiene una cultura basada en la imagen. El problema de España es



que se constituye como nación demasiado pronto, como Inglaterra, y precisamente a través del teatro. Lo que crea la nación española es el teatro de Lope de Vega. La idea de España es una idea en crisis desde hace un siglo porque se hizo e identificó hace mucho tiempo. Por eso hoy la idea de España no es teatralizable, ni puede existir un teatro español con una función unificadora o identificadora. Y es que España no existe, es pura ilusión, no es verificable. No existe España, sólo existen los españoles...

A.C.— Es que España es una unidad de destino en lo universal...

POLITICOS Y FARSANTES, PARA ACABAR

— Hablemos de política, para acabar, que si no esto sí que se va a convertir en una especie de una síntesis cultural, espero que no tan asquerosa como la del teatro...

F.J.— La política, la política en una sociedad democrática como parece que va a llegar a ser la nuestra, cumple una función teatral por excelencia. El Estado te lleva a una teatralidad absoluta, real, universal, sin rito, sin ningún tipo de identificación particular. La política democrática asegura un grado de teatralidad extraordinario. Lo que se necesita es que funcione bien y tenga buenos actores, buenos políticos. Lo que pasa es que hoy los actores son muy malos, hay muy pocos Fragas, Carrillos o Tiernos

A.C.— La política se convierte en teatro precisamente porque la democracia es una situación sin salida, está ligada a una crisis sin salida, como ocurrió con la tragedia griega, en la que se representaba el *fatum*, el *fatum* como destino circular y recurrente del que el individuo anhela salir y no puede.

F.J.— Lo contrario de la democracia hoy sería la revolución, pero además la revolución permanente, y todo el mundo sabe que una sociedad no aguanta una revolución permanente.

A.C.— Porque la misma revolución exige para instaurarse un período de estabilidad.

F.J.— Por eso la gente se equivoca cuando dice que un político es un farsante y se enfada por ello y renuncia a la política. Los políticos son unos actores hoy absolutamente necesarios. Lo que hay que exigirles es que sean buenos actores, buenos farsantes...

A.C.— Para que nos aseguren, al menos un Estado que garantice la multiplicidad de discursos y de destinos individuales. También el del teatro, claro...

EL TEATRO NUNCA MUERE

¡Divinos dioses! ¿Es sueño,
es encanto o es delirio?
Calderón de la Barca.

Dice José Bergamín en su "disparatado" ensayo *Calderón y cierra España*: "El hombre que vive, sueña. El hombre vive lo que sueña. El hombre empieza por vivir lo que sueña y acaba por soñar lo que vive. Empieza por soñar lo que es y acaba por ser lo que sueña. Empieza y acaba por ser sueño o por soñar ser". Y en otro libro, *Mangas y Capirotos*, también a propósito de nuestro gran teatro del Siglo de Oro; "Un pueblo se conoce cuando se verifica definiéndose por el teatro, cuando se teatraliza. Un pueblo se conoce a sí mismo por su teatro o en su teatro, como un teatro se conoce a sí mismo por su popularidad o en su popularidad; y por eso ha podido decirse que el teatro es "la conciencia moral de un pueblo".

Las palabras de José Bergamín me permitirán situar este debate acerca de la existencia y razón de ser del teatro en el mundo actual, ya de entrada, sobre el fondo de una **generalidad** en la que las tesis de mis anteriores polemistas aparecerán como lo que, a mi modo de ver, son, o sea, verdades excesivamente coyunturales y simplificadoras, y, por tanto, en gran medida falsas, justamente en aquella que pretende ser definidora del espacio que el teatro puede y debe ocupar hoy dentro de nuestra cultura.

Situación del teatro allí donde Bergamín lo sitúa (frontera entre el sueño y la vida, paso "obligado" entre el ser, el vivir y el soñar, espacio cultural fundamental —y fundante— de una colectividad, momento verificador y creador de la conciencia moral y política de un pueblo), situar, digo, en este **lugar poético** en que se mezclan el ser y el soñar del individuo y la colectividad, es lo que me permite afirmar que el teatro es un **hecho cultural básico**. "El pensar poético existe, como todo existir, escenificado o teatralizado: poniéndose fuera de sí, saliéndose



fuera o enfureciéndose".

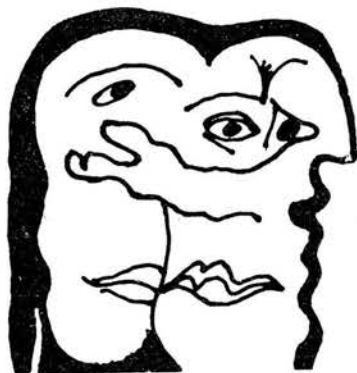
Si hay que tomarse estas palabras de José Bergamín, como yo pienso, "al pie de la letra y en todos sus sentidos" y no (sólo) como metáforas literario-filosóficas, la preocupación actual por el teatro dejaría de ser un fenómeno superficial explicable por razones de inercia cultural o por el empeño voluntarista de un grupo de locos, —tal como dicen Alberto Cardín y Federico Jiménez—, para pasar a ser **síntoma** de una inquietud más profunda que afecta, no sólo al teatro, sino a cultura actual en su conjunto. Todo esto, evidentemente, no tendría ningún sentido si el teatro, por su propia naturaleza, no ocupara un lugar específico y necesario dentro de nuestra cultura. ¿Qué pasa, entonces? ¿Por qué el teatro, efectivamente, está hoy, si no muerto, moribundo? ¿Puede desaparecer hoy el teatro, sin que esto suponga un hecho grave para el conjunto de nuestra cultura?

Podemos responder a estas preguntas desde dos puntos de vista diferentes, aunque relacionados: considerando al teatro como una práctica artística sometida a unas condiciones históricas semejantes a las que padecen el resto de las artes, —con las que comparte un destino incierto—, o como una práctica específica inmersa en un *maremagnum* de contradicciones propias, agudizadas a partir de su difícil entrada en el siglo XX.

Desde la primera perspectiva, yo creo que la situación del teatro no difiere hoy de otras muchas artes, que se sienten igualmente amenazadas por lo que pudiéramos llamar "el rumbo actual de nuestra civilización". Hoy la sociedad vive con cierto desasosiego la posible disolución y desaparición del arte en general, como parte de una amenaza mayor que afecta a toda la cultura e incluso a la propia supervivencia humana. ¿Se puede decir, sin más, que este fenómeno es puramente irracional, como algunos piensan que es el temor a las centrales nucleares? Indudablemente que esta "revalorización" del arte y la cultura

en nuestra sociedad, ante el peligro de su desaparición, es en gran parte mítica y conservadora, —ya que pretende “borrar” la falta, en definitiva,— pero no es menos cierto que las condiciones históricas y sociales en que se mueve hoy el arte y la cultura son lo suficientemente preocupantes como para que podamos considerar esa amenaza no sólo imaginaria, sino real. Yo digo que el arte y la cultura en general están hoy en crisis; hay algo que no va, es como si no encajaran en el siglo XX, como si hubieran llegado a un punto muerto, a un callejón sin salida, a un **non plus ultra**. Esta impresión nos la producen, incluso, artes tan perfectamente adaptadas al siglo como el cine, que nace con él, o la música, que se desarrolla espectacularmente a partir de los adelantos de la técnica. La crisis del cine preocupa hoy hasta a los hombres del Consejo de Europa, que se dedican a estudiarla, sin duda porque es una de sus industrias más importantes. Desde este punto de vista, digo, el teatro no es ninguna excepción. No vamos a discutir ahora qué es lo que está pasando en la sociedad actual, para que todo esto sea así. El tema daría para otro artículo, y no es cuestión de aburrir demasiado al personal.

Tampoco vamos a exagerar la importancia de esta crisis, pues hay otra verdad que la relativiza, la de que el arte tiene siempre algo de **excéntrico** y **anacrónico** respecto a la sociedad en que se desarrolla. El que haya unas artes que vivan y se desarrollen mejor que otras en unas determinadas condiciones históricas, no invalida ese principio general de que el arte es algo **sobrante**, algo de lo que la sociedad, en rigor, podría prescindir. El sentimiento de humildad y realismo que de esto se deduce le vienen muy bien al arte, para que no trate de adjudicarse misiones salvadoras que en última instancia pertenecen al mundo de la producción y la política. No niego la importancia del arte y la cultura, que sin duda están “por encima de la realidad y son más importantes que la vida”, ni tampoco me parece nada mal lo que dice Fernández Ordóñez, de que es necesario considerar a la política como una parte de la cultura y no al revés; pero no es menos cierto que para la sociedad y el estado, el arte y la cultura tienen sólo un valor **político**, en sentido estricto, y **económico**. Quiero decir que a la sociedad-estado, —o sea, la sociedad como organización de la producción y de una convivencia mínima que garantice la supervivencia—, el arte y la cultura, como tales, le tienen sin cuidado. Así que cuando Alberto Cardín y Federico Jiménez me dicen que a la sociedad el problema del teatro “se la trae floja”,



Dibujos: Esteban Tranche.

yo les digo que no sólo el del teatro, sino el de la pintura, la literatura, la poesía, y el arte en general. Porque una cosa es la sociedad-estado, o la sociedad-república, y otra la sociedad como un Todo en el que se acumula el desarrollo general de la especie humana, la sociedad-cultura, podríamos decir, para la que tan importante como el problema de la supervivencia y la satisfacción de las necesidades “primarias”, es el de la **demanda** y el **deseo**, que está en la base de toda creación artística. Lo que la sociedad-república pide al arte y la cultura, no es otra cosa que el que sirvan a sus propios fines —como siempre ha sido (véase Platón)—. Radicalmente, lo que la sociedad pide al arte y la cultura es que le sirvan para cohesionar el Todo Social, acudiendo allí donde las fugas sean más peligrosas. Esto se mediría hoy por su eficacia en proporcionar medios para un empleo adecuado del **tiempo libre**, del tiempo no dedicado al trabajo, de tal manera que ese tiempo no se vuelva peligroso para el sistema social en su conjunto, ni entre en contradicción demasiado aguda con el tiempo del trabajo y lo amenace. Así pues, la sociedad de la supervivencia, la sociedad productiva, necesita del arte y la cultura en un sentido muy concreto y con una función que al arte le es ajena como tal. Desde esta perspectiva a la sociedad le interesa (o puede interesar) el teatro tanto como el cine, o cualquier otro medio de control de las tensiones sociales. Yo no digo que el “estado” (en sentido amplio) haga mal al tratar así al arte. No puede ser de otra forma. Pero todo esto no impide una consideración **distinta** (y, en gran medida, contradictoria) del arte: la que Bergamín precisamente nos señalaba. Es aquí donde yo no veo que el teatro esté hoy “fuera de lugar” o haya perdido su sentido, como tampoco lo han perdido la **pintura** o la **poesía**, dos artes que producen la misma sensación de **anacronismo** y **desvarío** que el teatro, consideradas desde el punto de vista estricto de lo que la sociedad necesita, el de la función social que estas artes cumplen hoy.

Quiero decir con todo esto, que hoy no se puede juzgar a un arte atendiendo sólo a su valor o su función social, porque esta utilidad es difícilmente calculable y difiere cualitativamente según nos situemos en la órbita del “estado” o en la de los sueños y deseos del individuo y la colectividad. Hay otro factor, además, determinante de la función social del arte en la actualidad: es el de su necesaria conversión en **mercancía**, condición sin la cual todo arte no puede aspirar hoy a cumplir ninguna función “social”. La conversión en mercancía (y cualquier mercancía tiene que alcanzar

hoy un mínimo de "masificación" para poder intercambiarse en el mercado, pues de lo contrario no resulta rentable), es, si no factor determinante, condición **sine qua non**, para que cualquier arte pueda hoy cumplir alguna función social. Por tanto, cuando decimos que el arte ha perdido hoy su espacio y su función social, debemos aclarar previamente en qué terreno nos situamos. La pérdida de la función social del teatro, desde la perspectiva de la sociedad-estado, no expresa otra cosa que la dificultad de su "comercialización". En la medida en que pueda conseguir lo mismo (o sea, controlar el tiempo libre, dar salida a ciertas tensiones, ofrecer modelos de conducta, etc.) con otros medios más rentables, no cabe duda de que la "sociedad" prescindirá del teatro. ¿Pero es realmente éste el problema? ¿Podemos decir que toda la existencia del arte está determinada y limitada por esta utilidad social? Yo diría que las condiciones históricas y sociales no determinan, en última instancia —como diría un marxista, sólo que al revés— al arte. Digamos que el arte tiene su propia historia, una historia **externa**, determinada por sus condiciones sociales, y otra **interna** que sería transhistórica o intrahistórica, como diría Unamuno. Esta **intrahistoria** estaría formada por la cultura universal, con relación a la cual podemos decir que las artes, una vez creadas, ya nunca desaparecen. Podrían desaparecer, pero entonces ya nos encontraríamos no con un problema aislado, el de un arte concreto —en este caso, el teatro—, sino con el problema general de la desaparición o modificación radical de la cultura. Si el teatro desapareciera de nuestra cultura, eso indicaría que toda la cultura había cambiado y, en cierto modo, desaparecido. ¿No son éstas afirmaciones poéticas, gratuitas e indemostrables? Trataré de mostrar y demostrar mejor el por qué de estas elucubraciones apocalípticas, pasando a defender la **razón de ser** del teatro hoy desde la otra perspectiva anunciada: la de su ser y no ser, la de su **naturaleza específica**.

El teatro, como práctica específica, tiene planteada su propia crisis, una crisis que nos hace poner en duda su supervivencia. Se ha operado en nuestro siglo un **cambio de sensibilidad** —sin duda bajo la influencia del cine—, que ha ido transformando la actitud y la disposición del público con relación al teatro, haciéndole menos **crédulo**, menos **dispuesto** a emocionarse teatralmente con la inmediatez de la escena. Los personajes clásicos, por ejemplo, ya no convencen, o convencer menos. Este cambio es el que ha llevado a los actores a dejar de



lado los personajes y las historias, para presentarnos sobre el escenario el espectáculo de sí mismos. Hoy el teatro, y aquí está uno de sus mayores errores, es un teatro de actores. De la **representación** se ha pasado a la **presentación** y exhibición del actor, de sus cualidades y virtuosismos. La representación, cuando existe, es un puro pretexto. Es el actor mismo el que se nos ofrece como modelo de identificación y esto sí que resulta pretencioso e insoportable. ¿Pero indica todo esto que realmente se ha perdido el interés por la **inmediatez**, ese rasgo que diferencia al teatro del cine? ¿No es por su inmediatez por lo que el teatro nos produce una impresión de falsedad, de incomodidad, incluso? Yo creo que esto es hoy así, porque el teatro no ha sabido trabajar este elemento, no ha sabido situarse con relación a esta nueva **mirada** y esta nueva conciencia espectadora, que ha hecho que **todo** el teatro del pasado, desde la tragedia a la comedia burguesa, hayan perdido su sentido. Todo este teatro ha muerto definitivamente. Para que el teatro del pasado tenga hoy algún interés necesita transformarse y ofrecerse de forma distinta. Es la relación misma del espectador con el teatro, con ese real-ilusorio, lo que ha cambiado. Hoy se busca en el teatro una nueva relación con lo imaginario. Ya no cautiva el ilusionismo de la escena, ni el realismo, ni el psicologismo, ni las historias, tal como se contaban hasta ahora en el escenario. El espectador encuentra todo esto mucho mejor en el cine, donde puede gozar con ello de una forma más individual y directamente imaginaria. Lo que el espectador pide hoy al teatro es una nueva **interpretación**, una nueva relación del actor con el personaje, una nueva forma de estar, de **hacerse presente**, de presentar y representar los personajes, las situaciones, las historias, los temas. No ha desaparecido el "gusto por lo inmediato", por el teatro, ya que esto produce una fascinación indiscutible. Yo creo que el teatro, por el hecho de su inmediatez, puede llegar a producir hoy, como ocurrió en el pasado, emociones y efectos propios, tan atractivos como los de cualquier otro arte. Su mayor grado de realidad respecto del cine —al apoyarse en un espacio y un tiempo reales sobre los que se desarrolla el tiempo y el espacio imaginario, el basarse en una percepción real (en tres dimensiones) y no diferida, indirecta (el caso de la imagen plana)—, hace que la experiencia, el contacto con lo imaginario, provoque una reacción emocionalmente distinta, y esto es lo que nos atrae del teatro. Y yo no creo que este gusto sea minoritario, ni resultado de ninguna perversión particular, sino per-

fectamente generalizable. La prueba está en que cuando hoy un espectáculo sabe conectar con estas expectativas, cuando no defrauda este "gusto", los teatros se llenan. Recuerdo ahora dos últimas obras: *Antaviana*, del grupo Dagoll-Gagom, y *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, del Teatro Libre de Madrid. Aparte de juzgar sus aciertos y errores, es evidente que estos dos espectáculos nos muestran un teatro vivo; atraen al público por lo que el teatro tiene de específico, que aquí ha sabido hacerse presente. Lo que el espectador está pidiendo hoy al teatro es, en definitiva, que deje de ser falso, teatralmente falso, ya que la forma de entrar en contacto con el mundo imaginario en el hombre moderno ha cambiado, tiene sus propias exigencias que no son las del siglo pasado. Lo que hoy se exige a los actores y al teatro es que tengan **apostura** y **compostura**, como los buenos toreros. Que tengan **figura**, que sean **figuras**.

Esto exige una profunda transformación del teatro, y es lo que Brecht y Artaud, cada uno a su modo, han intentado. Mediante la "distanciación" o la "crueldad", lo que ambos buscan es devolver al teatro esa capacidad de fascinación propia, que ya no puede ser ni ilusa, ni falsa. Dice de nuevo José Bergamín: "El teatro miente a voz en grito para ser verdad, verdad poética, dramática. Las per-



sonas fictas dramáticas son de pura verdad cuando son de pura mentira: figuras o imágenes, fantasmas". "El público no quiere que le engañen de verdad, sino de mentira; o a la inversa, según lo que se trate de mentir o verificar: el teatro o la vida".

Para encontrar ese punto de verdad teatral, dramática, es preciso que el distanciamiento y la crueldad (como conceptos básicos de la puesta en escena y no como técnicas), sean el fundamento de cualquier trabajo del actor. Esto está a años luz de distancia del realismo, del naturalismo, del teatro de la imitación, de todo eso que hoy se ha puesto tan de moda por obra y gracia de algunos santos que acaban de descubrirnos el Mediterráneo. Tampoco, en el polo opuesto, (o en el mismo, según se mire), tiene



nada que ver con el rotorcismo grotowskiano, la ceremonia, el rito, y todas esas corrientes que tratan de confundir el teatro y la vida. La relación entre el teatro y la vida no es superficial, sino profunda, no consiste en imitarse uno a otro externamente. Esto de fundir teatro y vida no lleva más que a la confusión y falsificación de ambos. El naturalismo escénico, forzosamente moralizador, es una corrupción, una degeneración del teatro. Para engañarse "con la verdad de su propio desengaño", para emocionarse teatralmente, es necesario un proceso de creación, de transformación. Una cosa es hacer teatro en la vida y otra en el escenario. Sólo a partir de marcar sus diferencias, uno y otra, teatro y vida, se animan y revitalizan.

El teatro, por tanto, está hoy en crisis, aparte de los motivos que hemos apuntado al principio, porque no ofrece los modelos de identificación y contemplación que hoy el público busca, ni escenas catárticas, ni temas, ni representaciones adaptadas a la sensibilidad de hoy. Por eso, yo diría que nadie más paradójicamente empeñado en hacer que el teatro muera, que los actores de hoy. Lo matan cada día. Son los actores los que, habiendo perdido todo sentido de la representación "verdadera" e inadaptados a las nuevas condiciones sociales, trabajan para que el teatro desaparezca. Yo no pretendo salir quijotesicamente en defensa de nada, y menos del teatro. No asumo ninguna conciencia redentora, ni en este ni en ningún otro campo. Pero como hombre perteneciente a una cultura con la que vivo y gozo, estoy interesado en la supervivencia y la revitalización del teatro. Porque pienso que el teatro tiene su lugar y su función dentro del panorama diversificado de nuestra cultura. Sin pretensiones, por supuesto. Quizás de un modo mucho más tranquilo y humilde que en épocas anteriores, pero no por eso menos vivo.

Con la llegada del siglo XX, las artes se diversifican, buscando un acomodo dentro del ámbito general de la cultura (diversificada ella misma más que nunca) a partir del trabajo sobre su propia especificidad. Hay artes que se han adaptado a la ley anónima de la oferta y la demanda (cada día más individualizada) mejor que otras. Yo reivindico para el teatro un lugar dentro del ámbito diversificado de nuestra cultura, por razones no sólo individuales sino colecti-

vas, pese a que todas las condiciones, desde el punto de vista del mercado, le sean adversas. El teatro, por su propia naturaleza, es acto colectivo. El público en el teatro no es sólo un conjunto de individuos que miran cada cual con su propia mirada, sino que todo el público mira, reacciona y toma postura colectivamente frente a lo que se le ofrece en la escena. Es éste también un rasgo por el que se diferencia el cine, haciéndolo más colectivo, más **político**, más ideológicamente eficaz o ineficaz. El teatro no puede ser, en sentido estricto, **anacrónico**, porque deja de ser teatro. Está siempre en relación con la colectividad. Por eso, si no se "populariza", muere. Que el teatro esté muerto no indica nada más que nuestra vida colectiva está muerta, aletargada, falta de vigor. Lo que está pidiendo el teatro es la transformación de nuestra vida colectiva, una reestructuración profunda que afecta tanto a la cultura como a la producción y la política. Todas las contradicciones de la sociedad actual van a parar al teatro. Por eso tiene un valor **sintomático** excepcional. Por eso hoy en España, más que nunca, necesitamos del teatro. Porque somos un pueblo que se enfurece, que sale fuera de sí, en cuanto alguna verdad o alguna mentira nos grita demasiado dentro. Al menos así era hasta ahora. Hoy, que estamos metidos en una de las encrucijadas más dramáticas y apasionantes que pueblo alguno haya conocido en su historia, que somos una mezcla de casa de locos y campo de batalla donde van a parar todos los problemas de la civilización actual, donde aparecen de forma cruda, intensificada e insoslayable todas las contradicciones del desarrollo moderno en general, desde la crisis del Estado a los problemas energéticos, necesitamos más que nunca del teatro para poder dramatizar y teatralizar nuestra vida colectiva sin necesidad de acudir a la guerra, esa forma extrema de confusión entre el teatro y la vida. Verificar y crear una nueva conciencia colectiva: esta es una de las tareas culturales más importantes del momento. No creo que el empeño del teatro, en este sentido, sea una pretensión ridícula. Para ello, eso sí, necesita el teatro una nueva vida, ser capaz de asombrar, deslumbrar, sobrecoger y entusiasmar por sí mismo. Vivir para ver, y para ver claro. Para que todo se nos ponga en evidencia. ¿No es esto el teatro?



S. T.

JUICIO AL TEATRO INDEPENDIENTE

ENTREVISTA CON MANU AGUILAR

Dónde has nacido, muchacho?
— No creo que tenga ninguna importancia el hecho de nacer en un lugar concreto pero, contestando, puede decirse que soy riojano de pura cepa.

¿Y tu experiencia teatral?

— Los Goliardos, el equipo teatral base del "movimiento" del Teatro Independiente, es el que me ha formado más claramente. Tábano, en la época de su mejor trabajo, "El retablillo de don Cristóbal", es el que me llenó de dudas respecto a muchos tópicos del Teatro Independiente. Después, trabajos individuales como la creación de "Estudio de Teatro" y otros (de donde me vienen la mayor parte de broncas con gentes y grupos del T.I.).

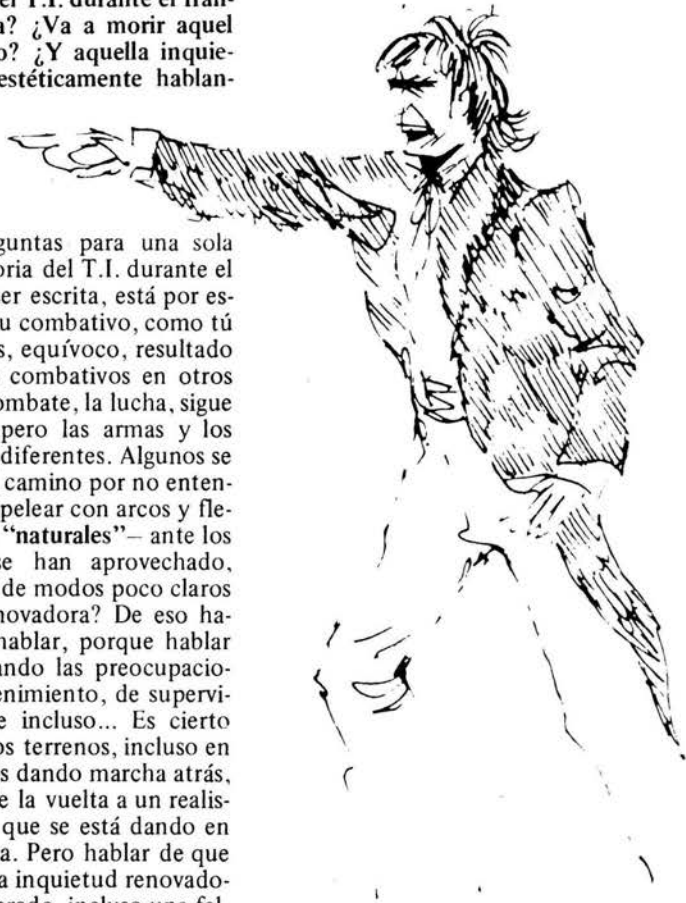
¿Y qué me dices del T.I. durante el franquismo? ¿Y ahora? ¿Va a morir aquel espíritu combativo? ¿Y aquella inquietud renovadora, estéticamente hablando?

— Demasiadas preguntas para una sola respuesta. La historia del T.I. durante el franquismo debe ser escrita, está por escribir, y su espíritu combativo, como tú dices, es, al menos, equívoco, resultado de otros espíritus combativos en otros terrenos. Hoy el combate, la lucha, sigue siendo necesaria, pero las armas y los medios han de ser diferentes. Algunos se han quedado en el camino por no entenderlo así y querer pelear con arcs y flechas — porque son "naturales" — ante los cañones. Otros se han aprovechado, también es cierto, de modos poco claros ¿Reocupación renovadora? De eso habría mucho que hablar, porque hablar en tal sentido cuando las preocupaciones eran de mantenimiento, de supervivencia, de hambre incluso... Es cierto que hoy en muchos terrenos, incluso en el estético, estamos dando marcha atrás, como en el caso de la vuelta a un realismo decimonónico que se está dando en Madrid y Barcelona. Pero hablar de que entonces había una inquietud renovadora me parece exagerado, incluso una falta de rigor absoluta, salvo evidentes excepciones.

La culpa de todo la tenía el franquismo, ¿no?

— Sí, así se decía, porque entonces el teatro sólo se preocupaba por la política inmediata y no se veía más que el problema de la censura. En cuanto desapareció ese problema, el T.I. se quedó en bragas. Ahora te has instalado en Vitoria, con la cooperativa teatral Denok

— Eso de instalarme es mucho decir. Simplemente he venido, he visto y... me he quedado. Aquí he encontrado una serie de condiciones objetivas favorables y he montado con otros compañeros la cooperativa Denok con la que intentamos superar todas las desventajas del T.I. sin renunciar a hacer el teatro que nos interesa.



¿Habéis tenido problemas con la lengua? Más en general, ¿qué problemas plantea el asunto de la lengua en el teatro? ¿Crees que un castellano hablante viviendo en Euskadi debería abandonar su lengua para hablar euskera? ¿Trabajaís en este sentido?

— La situación la veo jodida por la intolerancia y la radicalización existente. ¡Hay que tener en cuenta la situación actual, social y lingüística, en Euskadi. Teniéndola en cuenta yo me decido por el bilingüismo. Un castellano hablante debe tender, claro, al aprendizaje del euskera, si vive y trabaja en el País Vasco; pero el abandono de su lengua me parece una idiotez y la obligación imperante en ciertos sectores para su abandono me parece el dorso de la represión contra el euskera. La misma represión con otra cara.

La otra pregunta yo la haría de este modo: ¿a quién deseas dirigirte con tu actividad teatral? ¿quién te escucha? En mi caso concreto yo deseo dirigirme más activamente al proletariado, en términos generales. Y en Euskadi el proletariado es castellano hablante en su mayoría (me refiero a las zonas urbanas). Sin embargo, esto plantea contradicciones, porque como en todo el Estado, al teatro va mayoritariamente la burguesía y la pequeña burguesía.

¿Política y teatro se llevan bien? ¿Y Estado y cultura?

— Grandes preguntas que no puedo responder más que de forma esquemática. Política y cultura pueden llevarse mal o bien: son los hombres de la política los que habitualmente se llevan mal con la cultura, siempre la dejan de lado, como una hermanastra minusválida o deficiente. ¿Y qué Estado? Totalitario, democrático... Creo que mientras no exista un control del Estado — y creo, por ahora, en el Estado — existe la tendencia a una cultura dirigida, manipulada.

¿El teatro ha de ser masivo? ¿Brees en la masividad como criterio más importante para juzgar una obra?

— Por supuesto que no, pero, menos aún el elitismo.

Vivir del teatro, ¿plantea muchos problemas?

— Supongo que los mismos que vivir del equilibristismo, el funambulismo o la política, que viene a ser lo mismo. Que un trabajo mínimamente coherente, riguroso y "eficaz" esté mal pagado y generalmente mal visto, si no perteneces a los divos del medio, es bastante corriente en nuestra sociedad. Bueno, te daría un sinfín de apreciaciones necias relacionadas con la época en que a nuestros antecesores no se les permitía enterrar "en sagrado" mencionando su "peligrosidad".

¿DESAPARECE EL TEATRO INDEPENDIENTE?

¿CUALQUIER TIEMPO PASADO FUE MEJOR?

Hace tan sólo dos años aún vivíamos bajo el "encanto" de la muerte del Dictador y parecía que la A.T.I.P. (Asamblea de Teatro Independiente y Profesional), en ese momento muy activa y combativa en defensa de sus reivindicaciones —documentos, pasacalles, encierro en el María Guerrero...—, iba a ser capaz de dar una respuesta eficaz al derrumbado teatro comercial inmerso en una lógica crisis estructural paralela —se decía—, a la crisis social que las clases dominantes estaban padeciendo. Pues bien, en ese año de 1977, todavía subsistían en Madrid 17 grupos de teatro independiente que vivían de su trabajo (más o menos). Hoy, febrero de 1979, apenas media docena de grupos se mantienen con propuestas de trabajo lo suficientemente sólidas como para poder continuar aquel movimiento tan difícilmente mantenido durante los últimos años. No voy a hablar aquí de las excelencias y virtudes de aquellos grupos —que, aunque a muchos les pese, las tuvieron—, sino de su actual crisis, concretada en cuatro puntos.

LA ADMINISTRACION.

De un modo más sutil que en el franquismo, mediante técnicas dilatorias o la llamada por respuesta, los organismos de la Administración dedicados al teatro, han realizado una lenta campaña de desánimo en la que muchos grupos han naufragado. En un reciente manifiesto firmado por 17 autores y 4 críticos, se decía: "En el extran-

jero se apoya a los nuevos valores, aquí al único teatro alternativo, al independiente, se le quitan las subvenciones, se le agosta".

De una u otra manera, en realidad, no se está cumpliendo más que algo que ya debimos intuir en el año 77, cuando una Comisión estatal de la ATIP fue recibida por el sr. Ministro de Cultura Pío Cabanillas, quien después de prometer-nos el oro y el moro, preguntó con candorosa inocencia: "Pero bueno, señores, y esto del teatro independiente, ¿qué es?". Sin duda sus eficientes asesores no le habían puesto al corriente de que los grupos independientes llevaban una actividad continuada desde hacía 12 años, recorriendo todo el país en furgoneta y representando a España en diferentes Festivales Internacionales de todo el mundo.

Excépticos salimos de aquella reunión, pero ahora, con el paso del tiempo, la cosa llegó a ser patética cuando leímos la respuesta del sr. Ministro a la interpelación socialista en el Senado el 14 de noviembre de 1978. ¡De cuántas cosas volvió a olvidarse el sr. Ministro! Uno de esos olvidos se refería, precisamente, al proyecto presentado por la CETIM (Cooperativa de Espectáculos de Teatro Independiente de Madrid), surgida a partir de la ATIP y que aglutina a 16 grupos con un repertorio de 74 espectáculos, 15.000 representaciones, 4 millones de espectadores y dos millones de km. recorridos a lo largo de su existencia. El proyecto que se presentaba, nada descabellado, pedía una ayuda de 20 millones (compárese con los cerca de 300 del Centro Dramático Nacional), y a cambio los grupos de comprometían

a duplicar las actividades, creando espectáculos, salas, talleres de barrio, mejoras de infraestructura, caja de resistencia contra el paro, seguridad social, etc. Ninguna respuesta salió de la boca del Ministerio, que poco tiempo después puso en funcionamiento su CDN. Nada va a cambiar en el futuro, mientras no haya una legislación que contemple igualmente todos los proyectos, y no creer, como decía Nuria Espert en un dominical del PAIS con un candor increíble, ahora que, automáticamente, y al margen de ideologías, llegas al Ministerio. "y por el simple hecho de querer hacer algo inteligente y haberlo ganado con su trabajo, hace que a los grupos se les dé dinero".

Los grupos independientes ya se han cansado de jugar a ser héroes o mártires. y sin una ayuda estatal, van desapareciendo sin que nadie parezca preocuparse lo más mínimo. Quizás, en el fondo, es lo que busca el Ministerio de Cultura.

LA DESAPARICION DE LOS CIRCUITOS PARALELOS

o toda la culpa la tiene la Administración, y ya se sabe la función que cumple cualquier aparato de Estado. Otro de los factores que han contribuido más a la situación de bancarrota en que se encuentran los grupos independientes, sobre todo en Madrid, es la carencia de un circuito alternativo que les permita subsistir sin caer en las garras de un empresario (que se lleva el 50 por 100) o someterse a las condiciones ideológicas del teatro comercial. Durante la dictadura se abrieron unos canales de distribución que generalmente es-

taban controlados por militantes o fuerzas políticas que, al regularse la vida política, han ido perdiendo el interés por estos actos culturales, ya que les es más rentable realizar directamente el mitin. A pesar de las buenas palabras, de hecho, ninguna organización de izquierdas tiene mucho que defender en el terreno de la cultura. Pero sin la consolidación de un circuito alternativo, las posibilidades de mantenimiento de cualquier grupo independiente son nulas, pues perdería su sentido al desligarse del público al que en principio se dirige.

LA FALTA DE RENOVACION DEL LENGUAJE TEATRAL.

El factor más importante de cualquier práctica artística es su propio lenguaje. Este es un país en que el teatro se considera un arte menor y se carece de toda tradición e investigación teórica. El teatro se cree, obra de iluminados, cuando no de genios. Lejos de entender el teatro como una práctica específica con su propio lenguaje sobre el que hay que trabajar, se concibe como un producto de intuiciones y valores in-

natos. El teatro independiente construyó un lenguaje contra la simbología franquista, un lenguaje que funcionaba teatralmente, pero quedó profundamente marcado por la represión y la autocensura. Muchas veces se ocultaba con todo ello la propia incapacidad, fruto de un aprendizaje autodidacta. De hecho, los grupos no han sabido adaptarse a la nueva situación política y social de la actual democracia ortopédica.

De cualquier modo, la salida de la encrucijada sólo podrá pasar por el replanteamiento crítico de los lenguajes anteriormente utilizados, así como de una transformación radical del sistema de producción y distribución de los espectáculos.

LA ORGANIZACION INTERNA.

Este es uno de los puntos menos críticamente debatidos y que tiene mucho que ver con la llamada crisis de militancia. Muchos de los grupos soportaban las difíciles condiciones de su trabajo porque lo entendían casi como una militancia política. La austeridad, las dificultades económicas, las censuras y autocen-

suras, el desprecio por parte de otros sectores profesionales, las crisis personales y las difíciles relaciones internas, el contacto cotidiano (viajes, alojamientos, descargar, montar escenarios, actuar...), estos factores explican gran parte de la desaparición de los grupos independientes más conocidos. Muchos han sido tentados por los Centros Dramáticos y los Estables, o están intentando poner en marcha algún proyecto que acabe con el fantasma de la inestabilidad. El resto sobrevive desconcertado como puede.

CONTRA EL DESENCANTO, EL DESENCANTO.

Y punto final. Estas reflexiones están hechas desde el interior de un trabajo continuado en un grupo independiente. Ni existen ni se pueden crear catecismos salvadores. Hay muchas maneras de entender el desencanto, una de ellas es el escapismo. Otra la lucha cotidiana, con la lucidez y el escepticismo necesarios para no rompernos la cabeza. Cada uno escoje lo que mejor le conviene, claro.

GUILLERMO HERAS



PROFESIONALIZARSE O MORIR

CHARLA CON UN GRUPO LEONES DE TEATRO INDEPENDIENTE

Su nombre. Teatro Grutélipo. Su historia, diez años de trabajo. Sus dificultades, todas. Su proyecto actual, lo más necesario y sensato: **profesionalizarse y crear un Grupo Estable en el País Leonés**, como ellos dicen. La experiencia de este grupo es semejante a la de la mayoría de los grupos independientes de toda España, exceptuando los de Madrid y Barcelona, (con una situación más favorable o más difícil, según los casos). Hablamos con ellos y lo mismo pudiéramos haber hecho con cualquiera del casi medio centenar de grupos que actualmente están en condiciones parecidas en el resto de la geografía española.

Nuestra historia?

— Empezamos, como casi todos los grupos, cuando aquello de Los Goliardos, con los que tuvimos buenas relaciones. Hicimos cosas bastante buenas en aquella época, hasta ganamos dos certámenes de la OJE —que entonces, aquí en León, era la única organización que estimulaba el teatro y no tenía mucho que ver con los falangistas. Los montajes mejores de aquella época fueron “La vigilia del degüello” y “Las galas del difunto”. De la gente de entonces ahora ya no queda nadie. La mayoría tuvieron que emigrar a Madrid o Cataluña. Luego hicimos mucha expresión corporal, mucho Grotowski, mucho Living, psicodrama, retorcimientos y hasta latigazos para crear climax y motivarnos. Este trabajo era de locos y de tontos y lo dejamos para plantearnos un trabajo más divertido y a la vez comprometido. El resultado fue “Ancha Castilla”, en el 76, con el que dimos el gran salto. Tuvimos problemas con la censura, como también casi todos los grupos de entonces, pero pudimos al fin representar este montaje y llevarlo por toda España. Ahora hemos estrenado “Obituario”, sobre el tema de los Comuneros, que funciona bastante bien.

El dinero, ¿de dónde lo sacáis?

— De donde podíamos, o sea, de nuestras costillas. Para comprar la furgoneta, por ejemplo, nos pasamos trabajando cinco tños durante un verano en la cons-

trucción. También sacamos algo de las representaciones por los pueblos. Recibimos 30.000 pesetas de la Institución Fray Bernardino de Sahagún, que no nos da ni para pagar el local de ensayos.

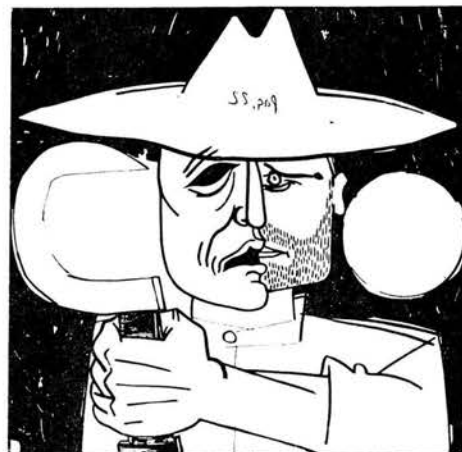


¿Y ahora?

— Hemos pedido subvenciones. Tenemos un proyecto para el que necesitamos millón y medio de pesetas al año. En León se puede mantener perfectamente un grupo Estable. Una región con medio millón de habitantes y con varias poblaciones de más de 10.000, necesita y debe mantener un grupo de teatro propio. Hay muchas posibilidades para que este grupo se pueda mantener dignamente. Vamos a ello.

¿Qué dificultades encontráis para llevar ese proyecto a cabo?

— Necesitamos profesionalizarnos, profesionalizarnos o morir, no nos queda otra alternativa. El trabajo artístico exige mucho trabajo y continuado, de lo contrario sólo se hacen chapuzas. Quere-



mos estrenar tres espectáculos al año y para ello necesitamos un apoyo económico. A nosotros no nos importa que nos exijan un trabajo serio, es lo que queremos hacer. Lo que no queremos es que esta ayuda nos imponga condiciones ideológicas. El Estado tiene que empezar a ver el teatro de otra forma y no como ahora, como negocio o como un acto caritativo, de forma paternalista. Hay que acabar con el imperialismo teatral de Madrid y Barcelona. Queremos hacer un teatro en León y para León.

¿Un teatro leonés?

— Tan estúpido es hablar de un teatro leonés como de un teatro mundial o español. No se puede separar la cultura leonesa de la cultura castellana o española. En este caso lo importante es la lengua común. Pero lo importante hoy es vincularse a un territorio, al territorio en que se vive. Esto es lo más natural y necesario. A un territorio, más que a una tierra o una tradición idealizada. O sea, a un proyecto futuro, a un intento de cambiar las cosas que están más cerca y se pueden controlar mejor.

¿Necesita la gente el teatro?

— Esto de las necesidades es muy confuso. Plantear así la pregunta lleva a decir vaguedades y tópicos, “que sí por esto, que no por lo otro”... En todo caso, ahí está algo que gusta hacer a una gente y a otra ver. Luego, además de esta legitimación práctica, está la legitimación histórica. Se trata de trabajar unos materiales culturales que ya existen, que vienen del pasado cultural, trabajo que interesa a unas cuantas personas. El hecho es que la necesidad del teatro es una necesidad dada, existente. Si no se da un teatro, se da otro, y la gente irá a ver lo que haya. La gente, una vez satisfechas ciertas necesidades elementales, incluso antes de resolverlas, necesita de la cultura. El teatro es un hecho cultural más.

GUZMAN EL BUENO

LA TRAGICOMEDIA DEL CENTRO DRAMATICO NACIONAL



Sobre la puerta en escena
Fernando Fernán Gómez



Sobre la puerta en escena
Fernando Fernán Gómez



En la noche de la presentación de *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza, cerró su ciclo de presentación de montajes nuevos el Centro Dramático Nacional de Madrid. Creado por el Ministerio de Cultura para sustituir a los antiguos Teatros Nacionales del franquismo, este Centro (significativo nombre), ha sido un gran ingenio de la reforma teatral impulsada por UCD. Aunque sólo sea porque el Centro se ha engullido más de las 3/4 partes del presupuesto total que el Ministerio de Cultura ha dedicado al teatro (cerca de 300 millones) ya es motivo más que suficiente para que nos ocupemos de él.

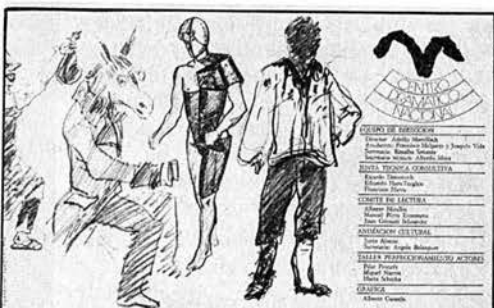
Cabeza visible de este Centro Dramático ha sido Adolfo Marsillach. Su equipo asesor, dos colectivos: uno, bajo el título de "Junta técnica consultiva", formado por Ricardo Doménech, director de la Escuela de Arte Dramático de Madrid, el discutido crítico Eduardo Haro Tecglén y el autor dramático Paco Nieva. El otro, el "Comité de Lectura", compuesto por Manuel Pérez Estremera, Juan Germán Schroeder y Alberto Miralles. Fiscal único de la operación: el Ministerio.

El problema ya comienza ahí. El planteamiento inicial ha "cantado" sobre el tipo de proyecto político y teatral a que responde. Podríamos imaginar una separación entre los propósitos del Ministerio de Cultura y lo que el proyecto permitiría teóricamente hacer, lo que podría dar de sí. Pero ahora, con la temporada concluida y perfilada a grandes rasgos la próxima programación, ya podemos hacer un balance y decir que sí, que lo que se ha hecho en el Centro Dramático Nacional responde perfectamente a los planteamientos y objetivos políticos del Ministerio y la UCD.

Con el estreno de *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza, cerró su ciclo de presentación de montajes nuevos el Centro Dramático Nacional de Madrid. Creado por el Ministerio de Cultura para sustituir a los antiguos Teatros Nacionales del franquismo, este Centro (significativo nombre), ha sido un gran ingenio de la reforma teatral impulsada por UCD. Aunque sólo sea porque el Centro se ha engullido más de las 3/4 partes del presupuesto total que el Ministerio de Cultura ha dedicado al teatro (cerca de 300 millones) ya es motivo más que suficiente para que nos ocupemos de él.

Cabeza visible de este Centro Dramático ha sido Adolfo Marsillach. Su equipo asesor, dos colectivos: uno, bajo el título de "Junta técnica consultiva", formado por Ricardo Doménech, director de la Escuela de Arte Dramático de Madrid, el discutido crítico Eduardo Haro Tecglén y el autor dramático Paco Nieva. El otro, el "Comité de Lectura", compuesto por Manuel Pérez Estremera, Juan Germán Schroeder y Alberto Miralles. Fiscal único de la operación: el Ministerio.

El problema ya comienza ahí. El planteamiento inicial ha "cantado" sobre el tipo de proyecto político y teatral a que responde. Podríamos imaginar una separación entre los propósitos del Ministerio de Cultura y lo que el proyecto permitiría teóricamente hacer, lo que podría dar de sí. Pero ahora, con la temporada concluida y perfilada a grandes rasgos la próxima programación, ya podemos hacer un balance y decir que sí, que lo que se ha hecho en el Centro Dramático Nacional responde perfectamente a los planteamientos y objetivos políticos del Ministerio y la UCD.



Sobre la puerta en escena
Fernando Fernán Gómez

En la noche de la presentación de *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza, cerró su ciclo de presentación de montajes nuevos el Centro Dramático Nacional de Madrid. Creado por el Ministerio de Cultura para sustituir a los antiguos Teatros Nacionales del franquismo, este Centro (significativo nombre), ha sido un gran ingenio de la reforma teatral impulsada por UCD. Aunque sólo sea porque el Centro se ha engullido más de las 3/4 partes del presupuesto total que el Ministerio de Cultura ha dedicado al teatro (cerca de 300 millones) ya es motivo más que suficiente para que nos ocupemos de él.



la noche
El día

En la noche de la presentación de *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza, cerró su ciclo de presentación de montajes nuevos el Centro Dramático Nacional de Madrid. Creado por el Ministerio de Cultura para sustituir a los antiguos Teatros Nacionales del franquismo, este Centro (significativo nombre), ha sido un gran ingenio de la reforma teatral impulsada por UCD. Aunque sólo sea porque el Centro se ha engullido más de las 3/4 partes del presupuesto total que el Ministerio de Cultura ha dedicado al teatro (cerca de 300 millones) ya es motivo más que suficiente para que nos ocupemos de él.

NI RUPTURA NI REFORMA. UNA VEZ MAS

Ni la política de UCD no ha sido la de "ruptura" con el franquismo ni la de una reforma consecuente en el terreno práctico, el Centro Dramático no ha sido tampoco ni una ruptura, ni una reforma radical de los Teatros Nacionales del franquismo. Es evidente que el Centro responde a esa necesidad de "aggiornamento" de la política teatral de la Administración, pretendiendo presentarse como versión española de los teatros estables que funcionan en varios países de Europa. Como éstos, el CDN se basa en gestionar un dinero estatal. Al revés que éstos, esta gestión está sólo controlada por unos jerifaltes que pueden hacer de su capa un sayo, sin la participación de ninguna entidad ciudadana, sindical o política, ni tampoco hay normas públicas para poder controlar y juzgar su funcionamiento. Al revés también de lo que son generalmente los Estables estatales europeos, el CDN no tiene en perspectiva el realizar un trabajo a largo plazo. Su único objetivo ha sido el tener éxito a corto plazo, sin corregir prácticamente ninguno de los desajustes estructurales del teatro actual: no modifica la estructura empresarial que atena hoy al teatro, no abre posibilidades de trabajo estable e independiente a la mayoría de los actores en paro (más del 80 por ciento), no favorece un avance real del teatro (de trabajo, investigación, formación de actores), etc. Además, es como si pretendiera sobrevolar en medio de la confusión teatral actual sin contaminarse de ella, sin arriesgarse ni enfrentarse seriamente a ninguno de los problemas básicos. Hasta su publicidad aparece fuera del espacio habitual que los periódicos dedican a la cartelera teatral. Su reino, sin duda, debe ser de otro mundo.

¿Pero puede un Centro Dramático Nacional solucionar todos los problemas? Pues claro que no. Pero al menos podía tener en perspectiva el solucionarlos y aportar su granito de arena. No lo ha hecho, y sí parece que hubiera querido llevarse toda la arena del desierto. ¿Para qué? Para construir un gran castillo en el aire. Que se vea, eso sí. Que resalte bien en medio de los páramos para que la gente admire a sus constructores. Cuando un proyecto se "chupa" la mayor parte del presupuesto de un Ministerio hay que preguntarse sobre el "coste de oportunidad" de tal operación. Es decir, que si un Centro Dramático no puede, ni quiere, poner su trabajo en el camino de dar una alternativa a la desastrosa situación actual del teatro, ¿a santo de qué viene esa inversión?



ALGUNAS SORPRESAS LAMENTABLES

Llama la atención que en el CDN tengan una presencia casi aplastante de nombres de profesionales que a lo largo de los años han tenido ya suficientes oportunidades y plataformas de trabajo, en lugar de combinarlos con otros, lo que permitiría una continuidad y una renovación a largo plazo de nuestro teatro. Lo más escandaloso han sido las llamadas "pruebas de aptitud" a las que se ha sometido a cierto número de actores, cuando ya era público que las necesidades del Centro se cubrirían a dedo, como en los mejores tiempos. Era, como casi todo lo que se ha hecho en el Centro, un intento de mantener las apariencias democráticas. Poner en los programas los nombres de todos los actores con el mismo tipo de letra, cuando todos conocemos la desigualdad real de trato y consideración entre unos y otros. La diferencia de sueldos entre unos actores y otros ha sido más que escandalosa.

Llama también mucho la atención el centralismo de este Centro. Hay, eso sí, la posibilidad de que algunos montajes puedan ser "contratados" y llevados a "provincias". O sea, como hacían en el pasado las compañías al uso: "ir a provincias". El CDN deja la labor de descentralización en manos de quienes quieran arriesgarse, esa es su política.

Por último, nos sorprende el desprestigio que el CDN ha hecho de la generación de autores surgida en los años 60, una generación que rompió con la anterior llamada **realista** (Bueno Vallejo, Lauro Olmo, Carlos Muñoz...). Mucho se ha hablado últimamente de este tema, a raíz de la polémica suscitada por un escrito firmado por una docena de estos autores y varios críticos. Es demasiado sospechoso que una de las cabezas visibles del CDN ande por ahí diciendo y escribiendo cosas como ésta: "estos autores no se han acostumbrado a pensar. Estuvieron durante años pensando contra una cosa —una forma de vida, una sociedad— que les impedía entrenar: siguen aún pensando contra aquella "cosa" que ya no tiene vigencia (sic)... y sus obras no interesan". Nada de esto se puede deducir de la acogida de la única obra presentada por el CDN de estos autores, **Retrato de dama con perrito**, de Luis Riaza. Si se exceptúa un final precipitado en el que se intenta meter una versión resumida de la lucha de clases y el fracaso de la revolución, y un primer acto aburrido y repetitivo, el público ha visto en esta obra uno de los mejores montajes del CDN. El resto de

obras han sido de una mediocridad aplastante. **Noche de guerra en el Museo del Prado**, de Rafael Alberti dirigida por Ricard Salvat, fue un sonoro fracaso. El montaje resultó confuso y atropellado a más no poder, poniendo muy en claro la escasa carga dramática del texto de Alberti (para más inri autocensurado en todas sus alusiones antiborbónicas), y explotando la identificación extrateatral del público con el tema de la obra.

Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, de J. M^a Rodríguez Méndez, dirigida por J. Luis Gómez, de un naturalismo rabioso, cuidado hasta en los detalles más inútiles, pretendiendo ser una especie de melodrama "solanesco" y desgarrado, se convirtió en un



sainete de lo más trasnochado. **El proceso**, de Kafka, dirigido por Manuel Gutiérrez Aragón, resultó falto de ritmo y desigual, con algunas imágenes interesantes. **¡Abre el ojo!** de Rojas Zorrilla, comedia de enredo con escenografía naïf, tuvo poco acierto al incluir entre los intérpretes a un actor formado en el género de revista.

LO QUE EL CENTRO DRAMÁTICO SI HA CUMPLIDO

Lo que el Centro Dramático sí ha cumplido a la perfección ha sido lo que se proponía: dar prestigio al Ministerio de Cultura. No otra cosa



perseguía el Ministerio al hacer del Centro exclusivamente una fábrica de espectáculos de éxito...

Por lo general, quienes han mostrado una actitud "contestaria" ante esa política del Ministerio se han limitado a señalar que ninguna de las iniciativas tomadas hasta ahora por la Administración se ha dirigido a impulsar una reestructuración del teatro en todo el Estado español. Esto es cierto, pero parcial. Hay que decir si no se ha hecho, no ha sido por error, ignorancia o descuido, sino, lisa y llanamente, porque un proyecto de este tipo no podía ser patrocinado ni asumido por una Administración semejante. Para un partido como UCD la cultura no puede tener otro interés que el de la rentabilidad política, (vista siempre la cultura como algo paralelo a la vida social, nunca inmersa en ella). Decir que UCD carece de una política teatral coherente y planificada es tanto como decir que UCD carece de lo que no necesita

BOMBEROS E INCENDIARIOS

La reacción ante estas críticas por parte de quienes defienden, de una u otra forma, la existencia del CDN, son, por lo general, profundamente beligerantes. Lógico. Lo que no lo es tanto es esa manía de querer confundir a toda costa las críticas al CDN con la crítica a las personas que están al frente de él. O, incluso, con cuantos han trabajado en sus montajes. Prevenirse contra tal manipulación debería ser innecesario, pero no parece que así sea. No menos inaceptable es el chantaje de quienes han respondido con un "¿qué queréis?, ¿dinamitar el CDN? ¿Que no hay subvenciones para otras cosas? ¿No es mejor esto que nada?"

No estamos ante problemas aislados, sino ante una política global. Que el resto de alternativas no salgan del marco político e ideológico en que la UCD plantea su actuación cultural es más que lamentable. Lo ha dicho hace poco uno de los autores "no estrenados", García Pintado: "Como toda alternativa de poder entraña ya en sí misma un poder más real que potencial; y como en el teatro español de ahora, unos marginando e incluyendo, otros criticando y barriendo para adentro, y todos ellos programando y estableciendo, lo único que se percibe en derredor son alternativas de poder y poderes fácticos. No es tan extraño que, como respuesta, vaya un comando y les queme un poco el edificio. Pues ¿qué querían que hiciera?, ¿que le diese una mano de pintura?"

Alberto Fernández Torres

EL IMPOSIBLE EQUILIBRIO DE UN POSIBILISTA

AL HABLA CON ADOLFO MARSILLACH



"Un escéptico verdadero no puede ser nunca un ecléctico ni un indiferente".

José Bergamín

Atacado por la derecha y por la izquierda, Adolfo Marsillach es modelo de muchas cosas: del escéptico, del posibilista, del antifranquista metido en la transición a hacer política de propósitos y enmiendas, "cercado de riesgos, peligros y enemistades", "injurado, zaherido, afrentado, denostado y escarnecido" con frecuencia, como él dice. No es de extrañar, entonces, que nos diga: "estoy deseando marcharme de aquí", refiriéndose al Centro Dramático Nacional. Pero añade: "Lo que pasa es que no puedo, porque esto está en marcha y no puedo dejar que se hunda algo en lo que creo. Yo sé que hay mucha gente que se lo quiere cargar; esto, por un lado, me responsabiliza y, por otro, me excita. Es como un reto, algo con lo que estoy enfrentado en absoluto desafío. Pero me encuentro cansado". ¿Cansado o metido en un callejón sin salida, el callejón sin salida del teatro y el de una política de compromisos, prestigios y componendas? Y es que Marsillach se ha propuesto demasiadas cosas en la vida: hacer teatro, vivir bien de él y que-

rer, además, renovarlo y salvarlo; ser de izquierdas, aceptar un cargo público al servicio de una política de derechas y seguir manteniendo su independencia ideológica; tener un poder, ejercerlo y querer estar a bien con todos; ser actores la vida, en el teatro y en la política, tener una buena imagen, y pretender, al mismo tiempo, mantener una "coherencia interna", tema que le obsesiona. Es el equilibrio imposible de un posibilista, la imposible coherencia de un ecléctico, la imposible honradez de un político; un actor que sucumbe ante la dificultad de ser "primer actor" en todos los teatros: el de la vida, el de la escena y el de la política. Al fondo, una contradicción no resuelta: la del ser y el no ser, la del actor y la del personaje, la de la verdad y la de la ficción. Es como si Marsillach temiera ser lo que es por creer que existe alguna verdad o esencia respetable detrás de la ficción, de la ficción a la que juega ser, como todos en la vida, pero él, además, como actor y como hombre público.

ATACADO POR LAS DERECHAS Y LAS IZQUIERDAS

La transición política de nuestro país ha puesto a prueba la esencia de la política: el teatro. Todo el trabajo de un político consiste en convencernos de lo que no puede ser: ho-

nesto. Pero hay muchas maneras de aceptar y vivir este destino. La peor de todas es, sin duda, la del que, preocupado siempre por no meter la pata, acaba metiéndola hasta el codo. También es cierto que hoy los hombres públicos están muy acorralados: se les exige que lo sean todo y sobre todo, que no se contradigan. La gente de izquierdas, llega a ser maniática en esto de pedir coherencia a los políticos, en lugar de preocuparse por sus actos, de juzgar y criticar sus obras. Convencidos de que, necesariamente, las obras son amores, son totalmente incapaces de distinguir entre la política y los políticos, la vida y la obra. Adolfo Marsillach, como mal político y como mal actor, está empeñado en hacer del CDN su obra, la obra de su éxito o fracaso; por eso no es de extrañar que le lluevan toda clase de críticas e insultos, y pocas veces, muy pocas veces, argumentos y propuestas. Es que aquí nos servimos del personalismo para todo: para no hacer lo que tenemos que hacer y para justificar todo lo que hacemos y no hacemos. De todas formas, el panorama es infinitamente más divertido que allende los Pirineos. Como prueba de lo que digo, cito a continuación algunas de las críticas que se le han hecho a Marsillach y a su CDN. Y después la entrevista que realizamos con él en Madrid, para ver la otra cara, la que él mismo nos enseña.

Moisés Pérez Coterillo, resumiendo el panorama teatral del momento: "Así están las cosas: por un lado, un río de dinero para financiar resultados mediocres. Por otro, un montón de proyectos que no van a nacer y no por falta de imaginación, sino de apoyo. Luego se quejan de que hay crisis".

J. Ma Gabriel y Galán en Fotogramas: "(Marsillach)...especialista en alquimia, como los toreros consagrados, no ha querido arriesgar demasiado. Ha preferido las zonas templadas. Quizás ha pensado más de lo que debiera en su propio prestigio. Al teatro español hay que despertarle con una buena explosión que le quite las ganas de sestar de una vez para siempre. Era preciso una programación (en el CDN) contundente, provocadora, escandalosa. (Esta —la de la CDN— no nos ha) ni sorprendido, ni cautivado, ni asustado".

Y Alfredo Mañas, por la derecha, en El Imparcial, ante el rechazo de una obra suya en la programación del CDN: "¿Qué bufonada de mala folla es esa

bordería de decir que comprendes el cabreo y la mala leche contra el Centro de esa gente que, por necesidad, hambre o paro, tienen que joderse y hacer obras de extrema derecha?". Y acaba denunciando el "señorismo de izquierdas-zurdas que eructan después de llenar la barriga en las cocinas de palacio".

SOBRE EL CENTRO DRAMATICO NACIONAL

Puedes hacernos un balance de lo que ha sido hasta ahora el CDN?

Es demasiado pronto todavía para hacer un balance, pero estamos preparando ya un Informe detallado de lo que aquí se ha hecho, porque hay muchos rumores en torno a este Centro que están basados en la falta de información. También, en parte, porque este Centro ha levantado unas expectativas injustificadas. No se ha podido hacer más que lo que se está haciendo, pero la gente cree que con la democracia todo va a cambiar de la noche a la mañana. La democracia no es el gordo de Navidad, ni una

barita mágica que pueda transformar, por ejemplo, en cinco minutos a los tontos en listos. Lo único que puede hacer es crear un clima para que los listos o los genios posibles aparezcan.

¿Cuáles han sido los logros más positivos del CDN?

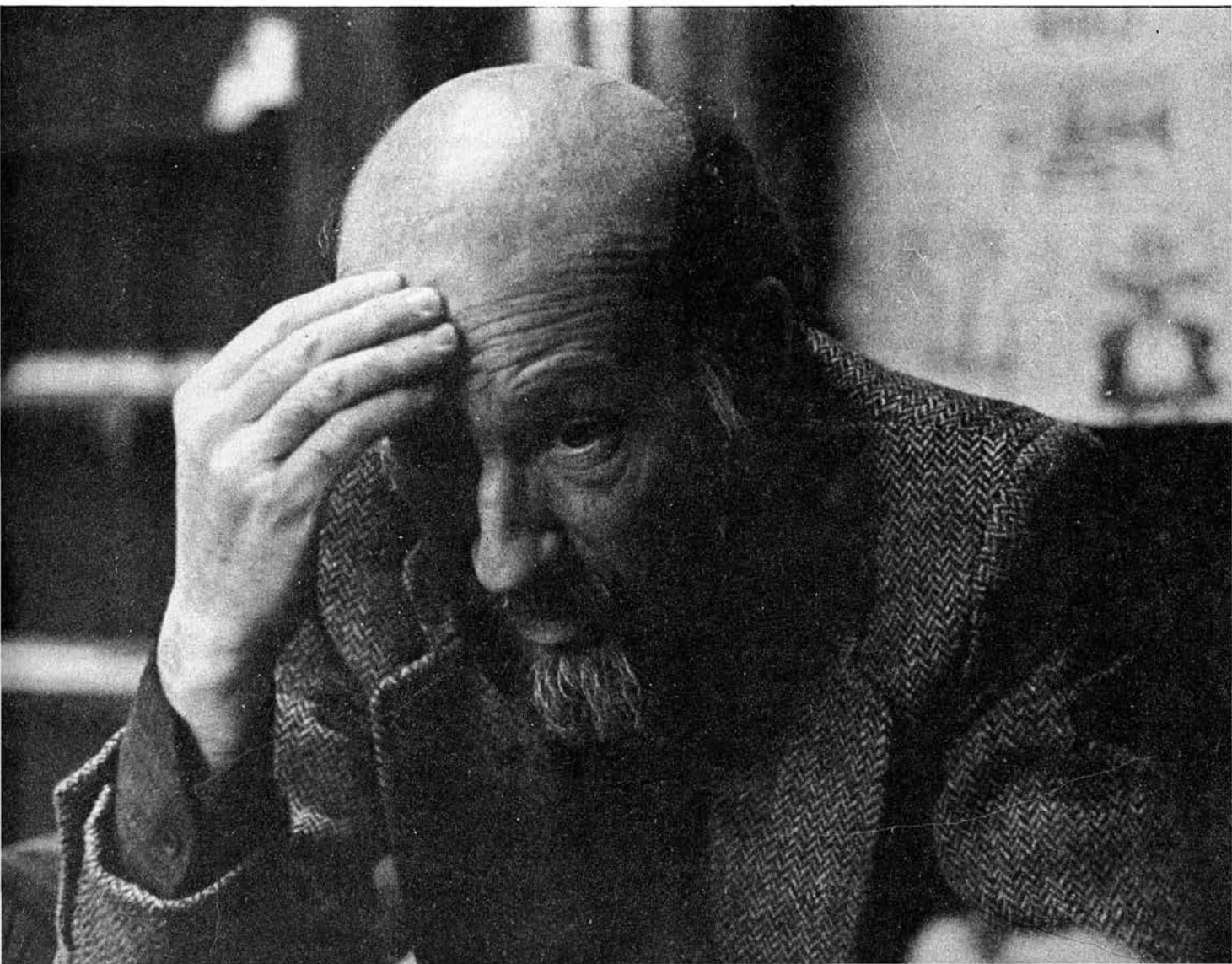
Aquí nos hemos propuesto atraer a los espectadores por encima de todo y, no sé por qué razón, pero lo estamos consiguiendo. Nuestros locales, el María Guerrero y el Bellas Artes, se están llenando. En la situación actual de nuestro país, lo prioritario es que la gente se acostumbre a ir al teatro, que vuelva a ir otra vez, que se cree un hábito.

¿Es posible crear un hábito de ir al teatro?

Yo creo que sí, lo que pasa es que ese hábito no tiene que ser de una sola clase social, como ocurría antes.

¿El teatro tiene que ser, entonces, masivo. popular?

Yo no sé lo que es un teatro popular, pues quizás podría serlo Manolo Escobar. Yo lo que intento es que el teatro se popu-



larice y llegue al máximo número de personas.

¿Qué críticas has recibido por tu gestión como director del CDN?

Se dice que estamos gastando mucho dinero. Yo voy a explicar con números que no se está gastando tanto dinero; hemos gastado mucho menos de lo que pensábamos en un principio. También hemos devuelto a la Administración parte de ese dinero, con lo que hemos recaudado en los ingresos de taquilla, pues ya te he dicho que a nuestros locales está viniendo un público nuevo bastante numeroso. En cuanto a la programación ha habido muchas críticas. La programación que hemos hecho es perfectamente discutible; se podían haber hecho otras treinta y cinco. Pero éste no es motivo para criticar al Centro. Yo creo en este Centro —no sé si creo tanto en mí—, creo que está bien pensado y que si esto funciona a la larga será muy útil.

¿Te han molestado las últimas críticas de los autores "no estrenados"?

Esa denuncia a este Centro no le atañe. Aquí hemos estrenado de seis obras,

cuatro de autores españoles. Pero las otras cosas que se afirman me parecen injustas y de una falta total de información. Aquí no existe ningún cerebro gris que dictamine nada.

¿Te refieres a Haro Tecglen?

Sí. Los firmantes de esa denuncia están en un error absolutamente lamentable al suponer que aquí hay un tipo de influencia de Haro Tecglen o un validismo, o una dictadura por mi parte. Eso es falso y todos los que trabajamos aquí vamos a explicarlo y a decir que somos solidarios de la programación que se ha hecho. Las decisiones se toman a nivel de Junta Técnica Consultiva y de una manera absolutamente democrática. También se ha dicho que este Centro está influido por el Partido Comunista. Yo no soy militante del Partido Comunista ni de ningún otro partido; la militancia no me va, me sentiría incómodo...

¿Y con UCD qué relaciones mantienes?

Yo no soy de UCD. Aquí se nos ha llamado como profesionales. Nuestra independencia ideológica de la Administración es absoluta, que yo sepa.

Pero tú y este Centro Dramático han sido utilizados por UCD para su prestigio.

A mí me han utilizado siempre, el franquismo también me utilizó. Cualquier manifestación de poder utiliza a la gente. Que el Gobierno me esté utilizando no es mi problema; mi problema es si esa utilización la considero buena en general para mi oficio o no; si repugna a mis convicciones. Y como no me repugna, pues es igual, lo mismo pasaría si el gobierno fuese mañana socialista o co-

munista. Este es un círculo del que materialmente no te puedes salir. Si te repugna no juegas, y si no te repugna, pues juegas.

¿Estás satisfecho, entonces?

Satisfecho e insatisfecho. Satisfecho porque he conseguido alguno de los objetivos que me había propuesto. Insatisfecho porque mi vocación no es estar en este despacho, me siento aburrido, no me gustan estas cuatro paredes ni este sofá que me parece espantoso. A mí me gusta actuar, dirigir... Aquí me siento absorbido por problemas técnicos. Me siento cercado, deseo marcharme de aquí... estoy sometido a una presión que no había sufrido en mi vida.

¿Por qué sigues, entonces, por dinero?

No, no, mira, hacía muchos años que no cobraba tan poco como estoy cobrando aquí. Mañana empiezo un programa en la radio para complementar mis necesidades económicas que no están en absoluto resueltas en este Centro.

¿Creerá alguien esto?

Supongo que no, pero no me importa. Yo sólo puedo decirte que no cobro más que algunos actores que trabajan aquí. Hay actores que cobran más que yo. Yo en cualquier sitio contratado cobro cuatro veces más que aquí.

DE SU VIDA Y PERSONA

Cómo entraste en el mundo del teatro?

Empecé por casualidad, a los 17 años. Un amigo de mi padre era actor y necesitaba una persona en su compañía. Me lo propuso y así comencé este oficio. Mi verdadera vocación la adquirí luego. Entonces lo único que buscaba era dinero y llegar a ser primer actor, alcanzar el éxito inmediato. Me costó mucho llegar a tener una visión distinta de mi profesión.

¿Y qué tal te ha ido?

He tenido bastante suerte. Al principio malviví, lo que es lógico y deseable. Luego empecé a vivir al día, como se vive en este oficio, pero un día que no ha estado nada mal. Ahora, con los años, me he dado cuenta de que el éxito o fracaso es lo de menos. Lo importante es mantener una mínima coherencia interna que te satisfaga por dentro.

¿Te preocupa la edad que tienes, los 51 que acabas de cumplir, creo?

No, no, me preocupó más el cincuenta, como en su momento me preocupó el cuarenta o el treinta. El 51 no añade excesiva gravedad.

¿Crees que el teatro sirve para algo?

Sí, claro, si no, no estaría metido en él. Sirve para expresarme, para comunicarme a través de él de una forma viva y directa.

¿Y como placer? ¿No crees que el teatro ha de proporcionar también un goce?

Yo soy un hombre lúdico, en el sentido de que me gusta jugar, pero el juego por el juego, el goce por el goce, eso yo no lo siento; para mí el goce me llega a través de servir a unas convicciones o unas cosas en las que puedo creer. Si una obra está muy bien hecha, pero repugna mis convicciones, pues entonces no me produce ningún goce. Yo no puedo desligar mi vida de hombre de teatro de mi hombre de la vida. Gozar, sí, pero siempre que eso no produzca una falta



de coherencia conmigo mismo, si durante el día hago eso, no podría dormir luego por la noche.

¿Tienes insomnio?

Sí, sí, tengo insomnio con frecuencia...

¿Quiere decir eso que no eres muy coherente contigo mismo?

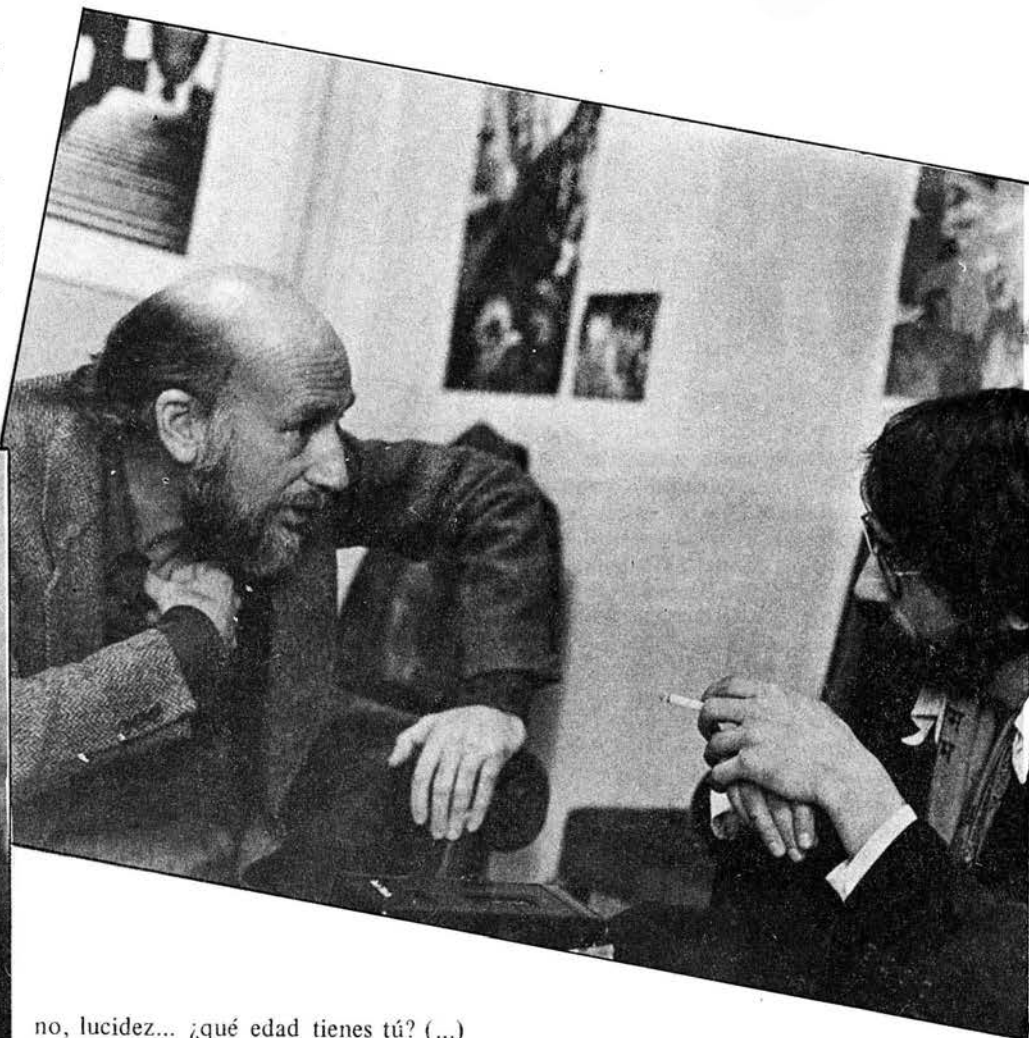
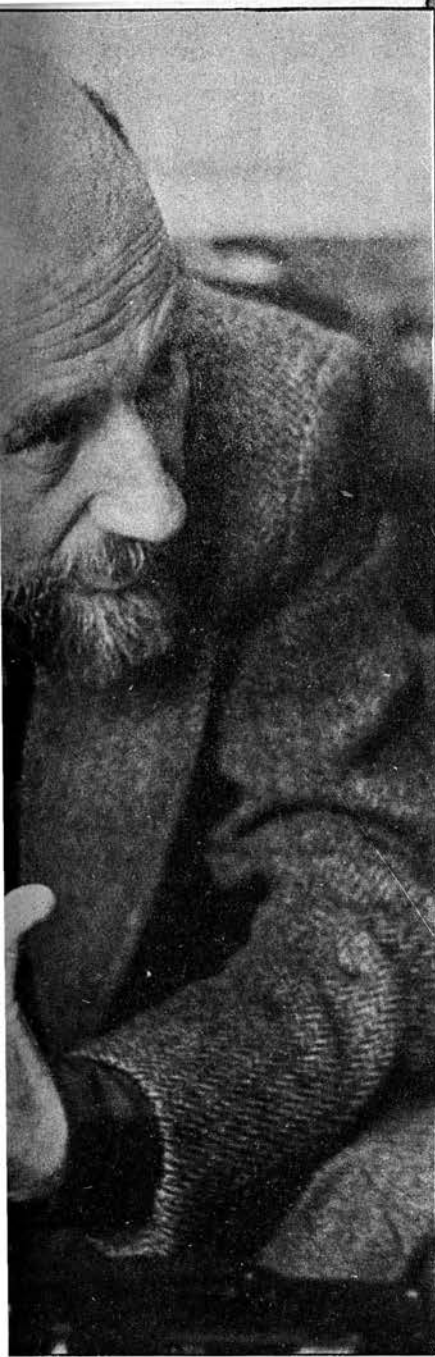
No, no, lo que pasa es que yo intento llegar a mi coherencia a través de ser un individuo evidentemente contradictorio.

¿Ecléctico, quieres decir?

Ecléctico, escéptico...

¿Pesimismo?

Pesimismo, serenidad... no, serenidad



no, lucidez... ¿qué edad tienes tú? (...) Pues me gustaría ver lo que piensas cuando llegues a la mía. No, no lo sabré, habré muerto antes... Sí, sí seguramente ... Te decía que es quizás un proceso biológico: con los años llegas incluso a entender a tus enemigos. Yo no sé si esto está bien o mal, pero se siente. Uno empieza a ver los pros y los contra y entonces sí, se vuelve uno ecléctico, con cierto escepticismo en la actuación... que tú estás en tu perfecto derecho de juzgar ambigua, esa es otra historia.

¿Estás satisfecho de tu imagen, de la que tienes y de la que te has creado?

Me considero feo obviamente. En el espejo me veo y me acepto así, con más o menos humor. El problema de mi imagen se me planteó a los 20 años, cuando empezó a caérseme el pelo. Nadie sabe por qué, quizás por herencia, como la úlcera. Sí, me he operado de cuatro. La gente tiene una imagen mía llena de tópicos. Me consideran pedante, violento, malhumorado, autoritario, machista, misógino... Nada de eso es verdad, lo que pasa es que soy demócrata y si tanta gente lo dice, tendré que aceptar la opi-

nión de la mayoría. Pero en mi última reflexión, mirándome al ombligo, creo que no es así. Yo creo que soy mejor que mi imagen.

Marsillach no es ningún teórico con el que podamos meternos en grandes profundidades. A él le gusta escribir, le viene de familia dice; pero, como mucha gente de teatro, todo lo ve y escribe a través de sí mismo mezclando siempre sus problemas personales, —frente a los que adopta un constante cinismo no exento de humor— con los problemas públicos que le afectan. Por eso hemos preferido hacerle, más que nada, una entrevista personal. A todos nos gusta espiar a los hombres públicos y conocer algo de su vida privada. Así es que acabamos hablando de mujeres: "Sí, sí, me gustan las mujeres, pero yo no sé si eso es malo o no. Podría plantearme el que me gustaran los hombres, pero yo creo que ya es demasiado tarde también para eso".

S. T.

REFLEXIONES SOBRE LA TEMPORADA EN MADRID

En la temporada teatral de 1975-1976, con 30 locales comerciales funcionando en la capital del Reino, se estrenaron cerca de 100 espectáculos de los cuales 28 superaron las 100.000 pesetas de recaudación media diaria y 13 las 200.000.

En la temporada de 1977-78, con 27 locales en activo, los estrenos no llegaron a 70, de entre los cuales 23 superaron las 100.000 pesetas de recaudación media diaria y 9 las 200.000.

Si tenemos en cuenta que entre ambas temporadas el **precio medio** de la butaca ha pasado de 250 ptas. a casi 400, veremos que lo que parece ser un ligero y significativo descenso en los ingresos empresariales es, en realidad, una auténtica caída en picado. Tomando las cifras simplemente en lo que tienen de indicativo —y sin pretender otra cosa que un cálculo a ojo de buen cubero— se puede afirmar que **en dos años el público teatral madrileño ha descendido en bastante más de un tercio**. Si relativizamos este dato para los locales comerciales que estrenan obras **"de calidad"** —es decir, descontando vodeviles y revistas— la pérdida de público es cuantitativamente mucho mayor.

La frialdad de la estadística ilustra lo que en Madrid ha corrido de boca en boca: **el teatro se hunde**. Sería preciso un análisis más profundo, utilizando cifras y síntomas con rigor de cirujano, pero podemos afirmar con cierta seguridad que esta crisis, desde el punto de vista del espectador, es una **crisis de desencanto, de decepción y de indiferencia**. Con la transición política se imponía una diversificación —sobre todo ideológica— de la oferta cultural que, si en otros terrenos se ha producido con mayor o menor éxito, en el caso del teatro ha fracasado de la forma más estrepitosa. El rígido corsé impuesto por esa compleja red empresarial que forman los patronos de local y de compañía, reaccionó con lentitud de paquidermo a esa necesidad. Y el público, lógicamente, vió defraudadas sus nuevas expectativas.

¿RESURGIR DE LAS CENIZAS?

Hay quien habla, sin embargo, de que en 1978-79 estamos asistiendo a una resurrección del teatro en locales comerciales. Síntomas, desde luego, parece que no faltan. Una docena de montajes ha alcanzado recaudaciones medias superiores a las que obras del mismo género consiguieron en temporadas pasadas, y la recuperación de cierto público parece haberse iniciado.

Pero conviene poner un poco en sordina estas trompetas de triunfo. Esta leve, aunque significativa, recuperación coincide con el salto a la arena de dos nuevos pujantes en la oferta teatral: la **Administración** —a través del Centro Dramático Nacional— y los llamados **Estables** —salas y compañías— que han conseguido una subvención ministerial como mejor han podido para mantener un trabajo más o menos continuado. La oferta que antes procuraban las empresas de compañía, desangradas económicamente en los últimos años, la procuran ahora con más aire de renovación, aunque con retraso, estos nuevos administradores. Sin embargo, la losa que impide una adaptación más armónica de la oferta teatral a la demanda ideológica de ese público sigue estando ahí: la estructura de empresarios de local, auténtico oligopolio que puede aguantar con cierta holgura la crisis de las empresas de compañía. Hay, sí, cierta recuperación, pero con un techo hoy por hoy muy difícil de salvar.

LOS ESTRENOS MAS SIGNIFICATIVOS

De los 27 locales que actualmente funcionan en Madrid, 6 están especializados en el género de revista, 10 estrenan de forma habitual vodeviles y comedias de enredo, y 8 se dedican al **"teatro de calidad"** dos de los cuales están gestionados por el Centro Dramático Nacional. A esto hay que añadir dos salas especialmente relacionadas con el Teatro Independiente: La Cadarsó y El Gayo Vallecano.

EL TEATRO COMERCIAL Y EL A

La inclusión del desnudo integral en los espectáculos de revista no parece que haya supuesto una variación sensible en el incremento del público que acude a estos locales. Los locales dedicados al vodevil, generalmente de muy escaso aforo, han experimentado en todo caso un aumento de recaudación bastante ligero. Han sido, por tanto, esos 8 locales de **teatro de calidad** los que han visto aumentar la afluencia de espectadores de forma realmente significativa.

Pero el éxito de público de estos locales, puede que deje muy satisfecha la Dirección General del Ministerio de Cultura, pero no debiera hacerlo a los que han programado y realizado los montajes que hemos visto estrenados durante esta temporada. Los del Centro Dramático Nacional, de una cuidada presentación técnica, han resultado muy bien piezas de museo, envueltas en celofán. Justificar tal programación con la recuperación de una **"memoria teatral"** de la que el público carece, resulta forzadísimo. Tal recuperación no se realiza exponiendo montajes arqueológicos sino nuevos, y en todo caso releyendo los pasados a la luz de las necesidades actuales.

Más aceptable resultó, al menos, urde los estrenos del Teatro Estable Castellano: el **Tío Vania**, de Chejov.



IAL E FENIX

T.E.C. ha sido la cooperativa de mejor acogida en Madrid, pese a su montaje. Así que pasen cinco años, pretencioso y de escaso interés.

Del resto de lo estrenado cabe simplemente mencionar el fracaso comercial de los montajes de la cooperativa "Teatro es cultura" de Mari Paz Ballesteros y Vicente Sáinz. Tras un *Esperando a Godot* —otra vez el recurso a grandes nombres y textos para no hacer nada nuevo— que no fue mal acogido, vino el desastroso *Fuenteovejuna* y el no menor fracaso de *Lástima que seas una puta*.

La sala Cadarso y El Gayo Vallecano han intentado mantenerse a flote con un esfuerzo admirable, pese a todos sus problemas económicos. Es aquí donde se han presentado las cosas más interesantes, especialmente el montaje de Teatro Libre, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*.

Pero realmente, ¿cuál ha sido el éxito comercial de la temporada? Pues *Un Cero a la izquierda*, obra franquista, fascista, ultraderechista y todo lo "ista" que se quiera, pero que ha sabido conectar con las necesidades de un público, que, sin duda, todavía existe. Todo un síntoma, vaya.

Alberto Fernández Torres

CON, POR Y PARA LA DESCENTRALIZACION DEL TEATRO

La necesidad de una política coherente de descentralización cultural y teatral es algo tan obvio que, precisamente por tal obviedad —las ramas que no dejan ver el bosque—, es necesario repetir una y mil veces el o los porqués de esta imprescindible política. El teatro se produce y reproduce esencialmente en las dos grandes urbes de Madrid y Barcelona y, sin entrar en la calidad de los productos teatrales que allí se ofrecen, la primera tiene todas las ventajas en casi todos los terrenos. Sin embargo, no más del 20 por 100 de toda la población del Estado Español está empadronada en éstas dos ciudades. Para más abundamiento, sólo una relativa parte de los habitantes de éstas poblaciones tienen, mantienen y disponen de medios para un acceso real al teatro.

La centralización, en la mayoría de los casos, parafraseando el tema de la virginidad, produce cáncer. Un cáncer en la vida social y cultural. La descentralización, tan manida en todos los comentarios, no se ha dado hasta el momento de un modo real y efectivo. Ni tan siquiera las mínimas bases para que esto se produzca. Si por descentralización entendemos la necesaria autonomía y la creación de una infraestructura teatral en las diferentes nacionalidades y regiones del Estado (locales, medios técnicos, escuelas, subvenciones, etc.), es preciso decir —y denunciar— que esto no se está produciendo, sino que, por el contrario, se sigue apoyando una actividad centralista. Aún reconociendo la necesidad de un Centro Democrático como el que se ha montado en Madrid (distinto, claro), ¿qué otros locales se han dispuesto en "provincias" comparables a los teatros María Guerrero y Bellas Artes de Madrid? Y es natural, si por natural entendemos la política de la Administración actual: se necesita un prestigio que rinda votos en el futuro y, peor aún, los propios administradores y responsables de esa política parece que no buscan otra cosa que su prestigio personal. Esta crítica no sólo se refiere al actual Go-

bierno, sino que podría ser extensible a las organizaciones políticas y sindicales corresponsables en la política de consenso que, en el terreno cultural, no ha producido más que imprecisiones y vaguedades. Y el miedo, sí, a una política descentralizadora consecuente. ¿Cómo proporcionar medios técnicos y económicos a unos profesionales que, salvo necesidades objetivas y coyunturales, no comul-



gan con la política —o falta de política— de la actual Administración o de esos partidos, en el terreno del teatro? La Administración va a intentar justificar, si ello es posible (y lo está haciendo a marchas forzadas), una "descentralización" a su estilo, basándose en las aportaciones que realiza a ciertos equipos de la "periferia": el Teatro Lliure de Barcelona, Teatro de la Ribera de Zaragoza, Teatro de Repertorio de Sevilla, Cooperativa Denok de Vitoria, Centro Dramático de Badajoz, etc. Hay que denunciar esta maniobra. Estas aportaciones son pocas y casi nulas comparadas con lo que se ha gastado en el CDN. Frente a ello, el tópico tan socorrido de echar hoy las culpas a Madrid de todos los males nacionales, parece más que justificado. Al menos por lo que al teatro se refiere.

MANU AGUILAR

EL MANIFIESTO "LOS DENUNCIAN" ¿POLEMICA O GUERRA





Qué difícil es salir de la barbarie! Tan difícil, desde luego, como distinguir entre guerra y polémica. Y la diferencia no consiste en ser más o menos violento, educado o moderado. Tampoco en saber utilizar con mayor o menor gracia los insultos. Es, simplemente cuestión de estilo, de elegancia y de razones. Sobre todo razones, argumentos. Cuando éstos faltan, las polémicas degeneran en pelea, en guerra manifiesta. Es que aquí nos va la marcha, la llevamos en la sangre, en la sangre de la historia. De todas formas, mejor esto que el silencio de las tumbas. O la puñalada traperera, que también anda por ahí todavía mucho cainita suelto.

EL MANIFIESTO

Ante la situación teatral española, y conscientes de que la misma no se corresponde con la evolución política que se está experimentando en el país, un grupo de autores y críticos:

Denunciamos a grupos teatrales, cooperativas, compañías estables y centros dramáticos subvencionados por el Estado, en cuyas programaciones la inclusión de autores españoles vivos es mínima y en la mayoría de los casos inexistente. (...)

Denunciamos a los nuevos inquisidores de la cultura, que intentan imponer *con exclusividad*, estéticas anacrónicas emparentadas con el naturalismo, apoyándolas, además, con artículos en los medios de comunicación que dominan. (...)

Denunciamos el rechazo que tales inquisidores hacen de todo tipo de vanguardia y renovación. (...)

Denunciamos que la Administración teatral española haya aplicado los esquemas de producción teatral comercial al uso, olvidando la promoción de núcleos de trabajo que permitieran a autores, directores, actores, escenógrafos y técnicos, una investigación y práctica renovadores. (...)

Denunciamos que en España sigan existiendo temas tabúes, —variables según las fuerzas políticas que dominan o influyen poderosamente en las programaciones teatrales—, temas por los que se margina la producción dramática de ciertos autores.

Denunciamos finalmente la grave castación y falta de identidad que supone para la cultura española, la ausencia de un teatro propio".

LA RESPUESTA DE MARSILLACH

Este Manifiesto fue firmado por doce autores y nueve críticos y dado a la prensa en el mes de enero. Haro Tecglen no dudó en sacar el hacha de guerra para atacar a los firmantes

en un artículo titulado "El manifiesto de las denuncias". Otro tanto hizo Marsillach en *Interviú* dedicando una de sus cartas a los "denunciantes". Decía cosas como éstas: "...no me gusta bajar a la calle a tirar piedras. (...) Si alguien utiliza eso —la calle— para desahogar su jesuítica —y, por tanto, disfrazada— vocación de chulillo pinturero, allá él con su hiel y su bilis.

(...) La denuncia, antes de nada, debe ser cierta. Y si lo es, tiene, que yo sepa cauces legales (...) Los juzgados de guardia no se inventaron para que se acuda a ellos a denunciar fantasmas. (...) Hay gentes a las que les tira la denuncia como hay personas a las que les atrae el juego. En ambas situaciones, su vocación les obnubila. (...) Es absolutamente ridículo —si no fuera, además, patético— empeñarse en buscar inquisidores donde no los hay. (...) A mí, por ejemplo, Nadiuska no me hace ni puñetero caso y, sin embargo, no se me ocurre enviar un manifiesto a los periódicos denunciando su indiferencia sexual. (...) La denuncia injusta, pequeño producto de un derrame cerebral, da por una parte vergüenza y por otra risa".

NO PASAMOS POR EL HARO

Como respuesta a Haro Tecglen, los firmantes del manifiesto escribieron un artículo titulado "No pasamos por el Haro" del que transcribimos el siguiente párrafo:

"No nos ha sorprendido la monomanía depredadora que el señor Haro nos dedica, pues son ya conocidos de la profesión la intolerancia, la incomprensión y el desprecio con que viene obsequiando desde hace meses a toda una generación de dramaturgos. (...) Entre los epítetos que el señor Haro nos dedica en su última operación castigo, está el de "ex-combatientes". ¡Qué más quisiera él que fuéramos excombatientes! Somos combatientes, combatientes aún y siempre; para combatir la mala fe, el delirio, la villanía y la estultez de los inquisidores de turno, cofradía en la que el señor Haro milita con gran aprovechamiento".

CAMINO del INCA MACHU·PICCHU



Cyclo blanco

AJOBLANCO y PASAPORTE os permitirán este verano participar en la aventura de adentrarse en el corazón milenario del Perú y seguir el CAMINO DEL INCA llegando hasta el MACHU-PICCHU



para un máximo de 20 personas,

Viaje de 18 días con estancias en Lima y Cuzco, 3 días en la selva amazónica y 6 para seguir a pie el CAMINO DEL INCA con la ayuda de porteadores y mulas, todo ello en régimen de pensión completa.

Salida de Barcelona y Madrid: 4 de Agosto

Precio por persona: 129.500 pts.

Posibilidad de pago a crédito; una entrada mínima de 32.335 pts. y 18 mensualidades de 6.800 pts.

Para más información:

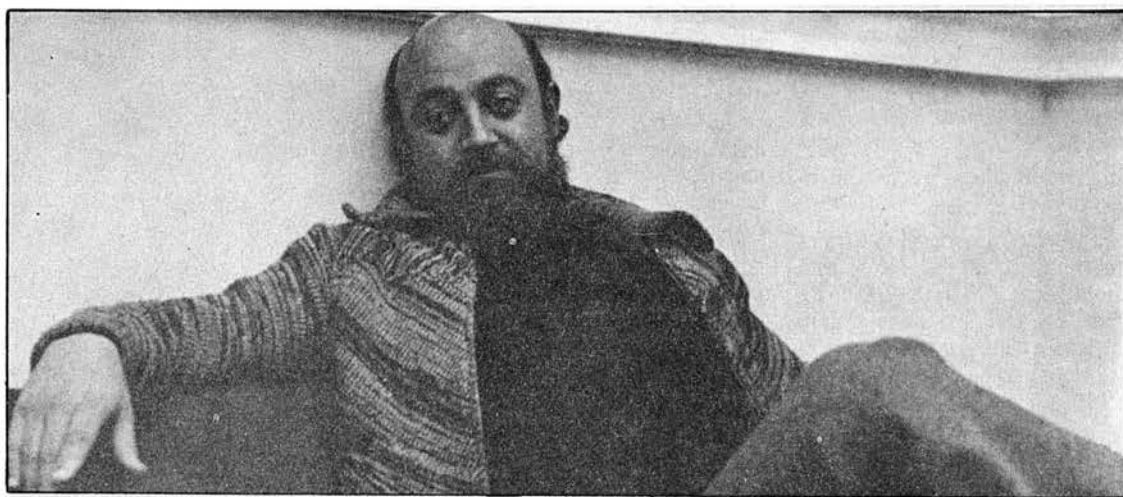
PASAPORTE: c/París 176, entlo. 2ª.
Barcelona - 36

AEROJET: c/Diputación 258. tel. 3018282
Barcelona - 7

Reservas de plazas:

AEROJET

YO CONFIESO Y ACUSO ENTREVISTA CON ALBERTO MIRALLES



Alberto Miralles Grancha, profesor, autor, actor, director y ensayista de teatro, lleva mucho tiempo, lo mejor de su vida hasta ahora, metido en el "tenebroso y apasionante mundo del teatro", como él dice. Titulado en el 64 en la Escuela Superior de Peritos Industriales de Barcelona, abandonó la cosa del peritaje químico ese mismo año para dedicarse enteramente al teatro. Su entrada en el mundo de la escena teatral con el Grupo Cátaró y su obra "La guerra" y "El hombre" produjo un impacto sólo comparable al de Los Goliardos con aquel inolvidable

"Juan de Buenalma", cuna y modelo, ambos grupos, de todo el Teatro Independiente posterior. De su curriculum (6 obras de teatro publicadas, dos libros, abundantes premios como autor y director, montajes espectaculares, colaboraciones con Adolfo Marsillach, etc.), no vamos a dar detalles para no ser prolijos. Sólo recordar uno de sus últimos "escándalos", en el 74, cuando se negó a recibir el Premio del Festival de Sitges (50.000 ptas.), por su obra y montaje "Tomar Providencia", ante la pretensión de los organizadores de que renunciara a sus derechos de autor y no cobrara el correspondiente porcentaje de

taquilla. Ante la bien intencionada observación de un periodista diciéndole que aquello era una quijotada, respondió: "Es cuestión de pura ética, no de dinero. Y si es una quijotada, que lo sea. ¿No es esto España? ¡Pues entonces! Aquí, ya se sabe, unos tomamos el papel de don Quijote y otros el de "galeotes" que, liberados por aquel, encima le apalean". Así es Alberto Miralles, un hombre que confiesa sus ideas y pasiones con una terca honestidad, al mismo tiempo que acusa a oportunistas y falsarios. Hablamos con él en Madrid, patria de "su exilio interior".

1968 FUE UN AÑO ESPLÉNDIDO

Procedes del Teatro Independiente. ¿Qué opinas ahora de este movimiento?

— He escrito en varios sitios que el T.I. es un proceso en constante evolución. Empezó como deseo de incidir en la realidad social, pero pronto se dió cuenta de que trabajaba para complacer a quienes debía criticar. De aquí nacieron las posturas más radicales, con la influencia indiscutible de Artaud. A medida que el público iba asimilando sus propuestas, el T.I. fue buscando nuevas fórmulas. Ahora ya no se puede hablar de un T.I. homogéneo, dados los diversos caminos que ha tomado, uno de los cuales pasa hoy por los Estables.

— ¿Qué aportó de nuevo el Teatro Independiente?

— El Teatro Independiente cometió muchos errores, pero supuso una renovación radical de nuestro teatro. Mil novecientos sesenta y ocho fue un año espléndido. Se descubrió la importancia de la formación humana del actor, de la experimentación, de la expresión corporal, del trabajo colectivo, de la necesidad de que los autores se integren en ese trabajo, se perdió el respeto sagrado hacia el texto... Cuando se publicó mi obra **Caturo Colón**, yo puse en una nota que cualquiera podía añadir o quitar lo que quisiera, respetando únicamente la ideología del texto.

— ¿Los Estables de ahora pueden recoger esa experiencia?

— Debieran hacerlo, y así está ocurriendo en algunos casos, en los que se está dando una especie de simbiosis entre teatro profesional y teatro independiente. El T.I. había olvidado la correcta pronunciación y el trabajo de interpretación, seducido por un trabajo tremendamente corporal. El teatro profesional estaba recitando maravillosamente, pero se había olvidado de lo que era doblar la cintura. Ahora pueden trabajar juntos Lola Gaos y Gerardo Maya, por ejemplo, como en la obra **"De Pascual a San Gil"**, de Domingo Díaz, montada por el grupo Buho.

— Pero esto no responde a un planteamiento ideológico o estético, sino a una necesidad de mutua supervivencia.

— El problema no es tanto éste o el de una "integración" del T.I., sino más bien otro, el de las buenas servidumbres a las que el teatro se va a ver forzado.

— ¿A qué te refieres?

Me refiero a las subvenciones y a la autocensura ideológica y estética que ello puede suponer.

SUBVENCIONES, CENSURA Y RUTINA ESTÉTICA

El teatro necesita dinero estatal para sobrevivir, pero, según tú, esto puede traer graves consecuencias.

Yo veo el futuro teatral dividido en dos grandes bloques: uno el de los empresarios fuertes que han sabido aguantar, —tú sabes que en Barcelona no han podido aguantar—, que se arriesgarán con grandes espectáculos como **"Drácula"** o **"Evita"**, traídos o copiados exactamente de los montajes hechos en Londres o EEUU; otro, los Estables, que dependerán de la generosidad de la Administración, convertida en el empresario más poderoso. Pero toda subvención implica una autocensura, pues, por ejemplo, yo no voy a presentar un proyecto a la Administración con una obra en se ataque a UCD cuando el gobierno es UCD. Pero no solamente habré de renunciar a esto con relación a ese partido actualmente en el poder, sino con relación a todo el que pudiera estarlo, y como, con esto del consenso, hay tantos en esa situación, prácticamente no puedes tocar a nadie.

Pero, por otro lado, está la búsqueda del éxito garantizado a toda costa y la renuncia a todo riesgo y a toda renovación estética. Hoy, quizás sin darnos cuenta, se pueden estar creando las condiciones para que en nuestro país florezca la rutina, la comodidad, el mercantilismo, un ambiente en el que un teatro nuevo, aventurado y crítico, no pueda hacer nada.

DENUNCIAR PRECISAMENTE A LAS IZQUIERDAS

Qué papel están cumpliendo las izquierdas en esta situación?

— Hoy, las izquierdas oficiales, en esta democracia constitucional o en esta monarquía postfranquista, están coartando, de alguna manera, la evolución del teatro. A los señores Solano o a los señores de **Un cero a la izquierda**, ya sabemos que les puede interesar muy poco una evolución del teatro. Pero que las izquierdas intenten también frenarla, es lamentable.

— ¿Te refieres a la moda, viejísima moda, del naturalismo, y a todos los que la propugnan hoy como salvadora del teatro?

Sí, me refiero a los que quieren imponer en exclusiva ese tipo de teatro garbancero que ya no tiene nada que hacer en España, repito, de forma exclusiva, como propugna, por ejemplo, el señor Haro Tecglen. Quizás te extrañe mi aparente deshonestidad al nombrar





un compañero de trabajo, pues ambos estamos metidos en el Centro Dramático Nacional, si bien él en la Junta de Asesoría de Adolfo Marsillach y yo simplemente en el Comité de Lectura previo, o sea, sin ninguna responsabilidad directa en lo que programa el CDN. Yo me limito a seleccionar obras que presento a esa Junta, acompañadas de un informe, pero mis Informes, cuando llegan a manos de Haro Tecglen, él los debe destruir a bocados.

— ¿Por qué?

— Porque representan una línea que no tiene nada que ver con lo que él está defendiendo desde sus tribunas de crítico teatral. Hoy Haro Tecglen está llevando una paranoica cruzada contra todo texto que suponga una alternativa al naturalismo del XIX, arremetiendo, con un criterio despreciativo, contra todos los nuevos autores sin distinción. Basándose en el fracaso de la obra de Mediero, "Las planchadoras", se carga a toda una generación de autores que fueron masacrados por el franquismo y que ahora tampoco pueden estrenar ante la cerrazón estética de estos nuevos "censores".

YO CREO QUE LA IGNORANCIA DE HARO TECGLEN ES PREMEDITADA

Tanta importancia tiene Haro Tecglen?

— Sí, porque está influyendo en lo que se hace en el CDN y en Madrid, y esta "moda" del realismo se está extendiendo por toda España. Mira a Barcelona, se ha estrenado ya un Chejov y hay otro en perspectiva. El Teatro Estable Castellano va a estrenar un Shiller. Y es que para Haro están pasados de moda, según ha escrito, Becket, Ionesco, el surrealismo, el último Lorca, el esperpento de Valle, Artaud, Grotowski... Y no digamos los nuevos autores de la época del franquismo. Para él lo revolucionario es Ibsen, Gide, Stingberg, Chejov, Dicenta, Galdós, el sainete menor de Arniches... Después de ellos no ve más que, y te cito uno de sus artículos, "redundancia pasiva, disgusto, cansancio y aburrimiento". Recuerdo la famosa frase de Malraud que decía "la cultura no se hereda, se conquista". Pues bien, Haro machaca a los conquistadores e impone, no ya sus herederos, sino a sus abuelos.

— Desde luego, meter a todo lo que no es naturalismo en el mismo saco es bastante cretino.

— Sí, Haro Tecglen utiliza un criterio genocídico y su ignorancia yo creo que es premeditada.

— Es curioso, desde luego, como ahora todos los santones se han puesto tan

unánimemente de acuerdo en defender el naturalismo. Jaime Melendres ha llegado a decir que antes no podíamos representar a un Chejov por aquello del franquismo, que nos impedía gozar de la vida y el arte. Es como otra tontería que leí en el nuevo semanario catalán "L'Hora", culpando al franquismo del stress de la vida moderna...

- Sí, pero lo más grave es que todas estas tonterías las diga gente de izquierdas. Es curioso que Haro tache el régimen cubano de estalinista al mismo tiempo que anatémiza a la vanguardia; por eso no es de extrañar que acabe diciendo generalidades tan reaccionarias como la de que toda revolución acaba "en la dictadura y el terror".

LOS EQUILIBRIOS DEL CENTRO DRAMATICO NACIONAL

Por qué crees que no estrenan los nuevos autores?

Porque suponen un riesgo mayor, un trabajo nuevo, una investigación... Es más fácil elegir a un Lorca o a un Wedekind. Las compañías privadas se entienden que no asuman este riesgo, pero no así las compañías y grupos que reciben una subvención, o incluso el CDN. Y no quiero decir que no se deba montar a Valle, Shakespeare o Lorca. Lo que quiero decir es que un país no se puede anclar en 1800 o en el 36, sino hacer obras de 1978.

- ¿Y cuál es la postura del CDN?

- Yo no voy a hablarte del CDN, porque trabajo en él y parecerá que estoy interesado en lo que diga, pero en general te diré que está intentando mantener un equilibrio muy difícil. Adolfo se encuentra atacado por la derecha, esa derecha que estaba asida a la ubre de la vaca del Teatro Nacional... pero también por la izquierda, y no te diré que sin motivos. Pero ya te digo que prefiero no intervenir en este punto por razones de ética profesional.

UNA ANECDOTA ES UNA ANECDOTA, PERO UN CONJUNTO DE ANECDOTAS ES UNA HISTORIA

Pasemos a otro terreno. ¿Cómo ves el panorama de la crítica teatral y de la discusión teórica?

- El panorama de la discusión, reflexión o polémica lo veo muerto. Prueba de ello es que en 1978 sólo se han publicado dos ensayos sobre el teatro actual, el mío y el de Welwarth.

- Tu libro me parece una especie de archivo novelado, con un interés histórico discutible.

Me parece muy bien tu apreciación, pues el que me digas que tiene una utilidad histórica, aunque discutible, yo creo que ya es importante, teniendo en cuenta el panorama tan desolador en que nos movemos. Yo creo que el teatro necesita hacer constantemente su propia historia, y desde dentro. El teatro se muere, entre otras cosas, porque no sabe reflexionar sobre sí mismo. Dentro de cinco años, por ejemplo, nadie sabrá ya nada de lo que yo cuento en mi libro, si no estuviera escrito.

- Pero es preciso hacer historia y no contar sólo anécdotas, a lo que la gente de teatro está tan acostumbrada.

- Mira, yo creo que una anécdota es una anécdota, pero un conjunto de anécdotas es ya una historia. Es necesario conocer el clima intelectual en que se mueve un arte para poder comprenderlo.

- Y tu libro, ¿qué acogida ha tenido?

- Supongo que Ruiz Ramón debe estar quemando todos los ejemplares que pueda, pero otros lo tienen como libro de cabecera... es un decir. Las críticas han sido elogiosas y, en este sentido, el libro se vende bastante bien.

- ¿Y la crítica teatral?

- Aquí la crítica en general se limita a decir si algo le gusta o no le gusta, pero esto no es un crítico, sino simplemente un señor que opina. Claro, que aquí a un crítico se le exige que saque la crítica de un día para otro, y entonces el crítico no tiene más remedio que decir las cuatro tonterías que se le puedan ocurrir en una noche de vela. Luego están las revistas, pero como la mayoría están sujetas a las coordenadas de un partido, a las órdenes de una ideología y unos intereses, pues resulta que ya no podemos hablar de crítica en general, sino de la de tal o cual partido.

EL TEATRO ES COSA FISICA

Hablando más en concreto, ¿qué tipo de teatro prefieres?

- Hov se dice que el teatro es la televisión del siglo XIX, o sea, que el teatro ya no hace falta, que ha perdido su sentido, y es que el teatro en la medida que se parezca al cine, tiene perdida la batalla. A mis alumnos del Taller de Artes Imaginarias les gustó muchísimo "Las bodas del Pingajo y la Fanganga". Yo les pregunté por qué, y me dijeron que porque daba una sensación de realismo cojonuda... todo parecía verdad, los adoquines, las calles de Madrid, la bruma... Entonces les dije que por qué no se matri-

culaban en una asignatura de cine y no de teatro.

- ¿Qué es, entonces, el teatro para tí?

- En el teatro hay una convencionalidad distinta, que tiende a unir el teatro y la vida. El teatro ha de ser un juego físico y participativo. El T.I., por ejemplo, ha investigado sobre las fiestas populares, los gigantes, los cabezudos, la danza, el circo... Es aquí donde el teatro creo yo que tiene su gran terreno, y puede ganar al cine. Cuando se hizo el **Marat Sade** en Barcelona montado por Marsillach con la participación del **Grupo Cátar**, ponían al mismo tiempo la película de Peter Weis, y la gente venía más al teatro que al cine. Es que en aquel montaje se había potenciado al máximo la sensualidad, se podía oler, tocar... todos los sentidos estaban en el espectáculo, mientras que en el cine sólo estaba la vista y el oído y, además, a través de una pantalla. Hay que devolver al teatro todas sus posibilidades físicas, sensibles. En este sentido, tiene más relación con la vida que el cine. Pero no te hablo de exclusividades, se puede hacer también otro tipo de teatro. Y no es cuestión de que para montar un Shakespeare haya que poner un caballo de verdad en la escena, porque el cine es capaz de sacarte un tropel en un bosque.

TENEBROSA Y APASIONADA

El mundo del teatro es un mundo de intrigas, de odios y zancadillas. ¿No te cansas de todo ello?

- El mundo del teatro es un mundo tenebroso, y, quizás por eso, nuestra profesión es tan apasionada. Siempre hay gente que te ama y gente que te detesta, yo soy consciente de ello, porque a la vez amo y detesto a mucha gente. Pero esto mismo ocurre en cualquier profesión, entre los médicos, los toreros, las azafatas... El "odium profesionalis" es universal. Lo único que molesta son esos enemigos que son incapaces de discutir. A mí no me importa que alguien diga que Miralles es un hijo de puta, si luego viene y me lo explica, me lo aclara y discutimos, con la posibilidad de que yo le convenza de lo contrario o que yo pueda rectificar mi conducta. No hay que negar a nadie la posibilidad de cambiar de ideas. No te voy a recordar que Ruiz de Alarcón, Lope de Vega y Quevedo se reunían en tertulias y luego se hostigaban con sonetos. Este tipo de polémica es muy positiva. Pero, por otra parte, quizás mucho de lo que tú llamas intrigas, tenga que ver más bien con el instinto de supervivencia.

YO NO ME FUI. ME APUNTARON
CON EL POMPEU FABRA EN LA
SIEN Y ME DIJERON: ¡LARGATE!

Se refieres a tu exilio de Barcelona...
Sí, por ejemplo.
Cuéntame esa historia...

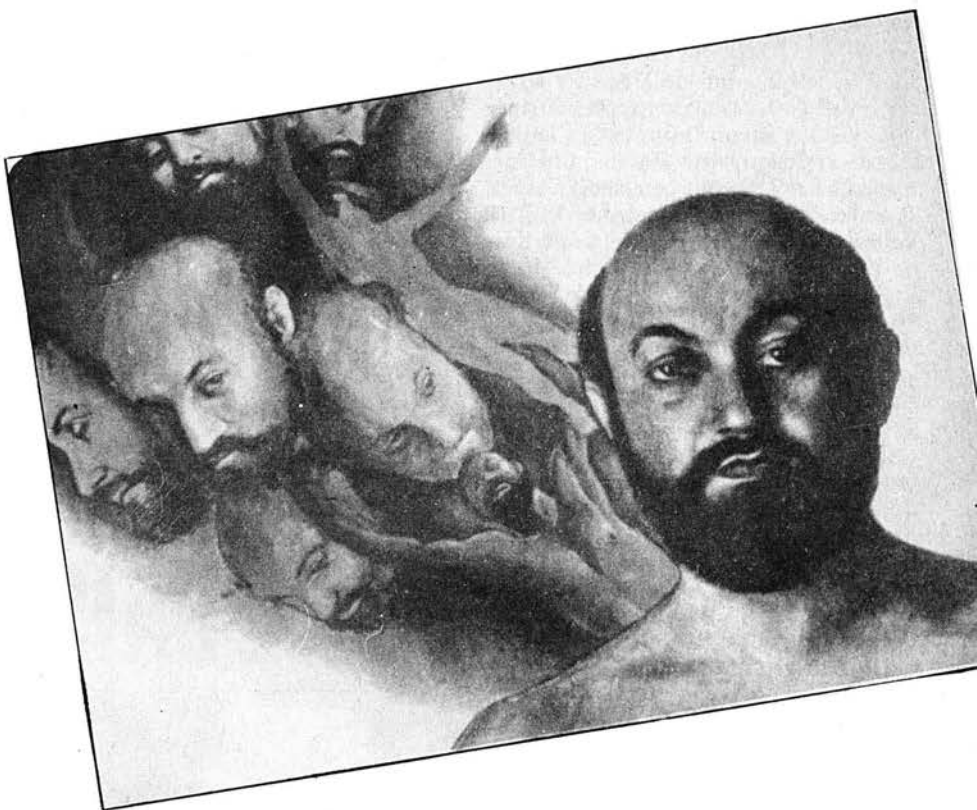
— Podría contártela muy seriamente, en abstracto, pero prefiero darte datos y explicarte anécdotas, que quizás aclaren mucho mejor la cosa.

Durante el franquismo, un frente común unía a antifascistas, catalanes y castellanos. Pero ahora, en “plena” democracia, la cultura catalana se ha propuesto recuperar el tiempo perdido, pero, y esto es lo grave, marginando a los que antes lucharon, pero en idioma distinto. La pequeña burguesía es en Cataluña la defensora del catalán. Domina los medios de comunicación y rige los criterios culturales. Con su radicalismo nacionalista, acaba marginando a cualquier intelectual catalán que se exprese en castellano, como es mi caso. Yo tuve que exiliarme de Cataluña porque Barcelona se había convertido en una celosa Academia de la Lengua, ciega ante la realidad de una emigración de la que sólo procedentes de Andalucía hay un millón y medio de personas... Yo no me fuí, cogieron el Pompeu, me apuntaron en la sien y dijeron: ¡lárgate!

UN DESPILFARRO QUE A NADIE HORRORIZO

Te refieres a la época en que se intentó la creación de un Teatre Municipal, bajo la iniciativa del PSUC?

— Sí. Jamás el teatro en catalán ha estado más generosamente subvencionado como en los últimos años, ausente de su programación obra alguna en castellano. El PSUC se había hecho cargo, en 1977, del Teatre Municipal y las cuentas, bastante públicas, —eso sí, hay que reconocerlo— producían ya los 10 millones de pesetas de subvenciones, para un total de 24 espectáculos, de los que se dieron, como media, dos funciones de cada uno, lo que venía a suponer unas 500.000 pesetas por cada representación. Esto, en cualquier sistema económico, es una aberración. Me da igual que sea capitalista o socialista. Medio millón para una sola representación, y fueron muchas las que salieron a este precio, por mucha gente que acudiera, en un momento, además, en que lo que se necesitaba era afirmar una infraestructura teatral inexistente... Se prefirió hacer una descarada publicidad política. Era decir, “**mirad lo maravilloso que soy que promuevo la cultura catalana**”. Tal despilfarro, y



esto es lo grave, no pareció horrorizar a nadie, quizás porque, como se me dijo, “no era estratégica una crítica negativa”. Ya empezábamos con esa especie de autocensura que ahora se llama estrategia. La Barcelona teatral se había convertido en un monstruoso chantaje pequeño burgués. Todo, los textos y los montajes, iba a alagar el subconsciente nacionalista. Los nombres se cambiaban con toda rapidez. Se pasó de ser Juan a Joan, de Fernando a Ferrand, de Guillermo a Guillem... cuando a esa renuncia no les había obligado en absoluto el franquismo. Era simplemente engancharse al oportunismo, al tren de las prebendas. Había que asistir al teatro en catalán por convicción patriótica. En los manifestos se pedía “la complicitat del nostre poble”. Todo valía, como aquel insufrible “Crac o la caiguda del teatre vertical”. Yo, afortunadamente, no soy tonto y preveía lo que iba a pasar, por eso me vine antes.

— ¿Nadie reaccionó en otro sentido?

— Sí, algunos, recuerdo lo que dijo Joan Brossa, con una lucidez nada sospechosa. Dijo: “Es posible que nos estemos engañando, hemos sido poco exigentes y hemos aplaudido aquello que se debía silbar. Ha sido un falso patriotismo. Si la gente no va al teatro catalán es porque no merece la pena ir. Hay que decirlo crudamente, por patriotismo, si las obras se presentan sin preparación (...) es lógico que la gente vaya un día, pero que no vuelva”. También Semprún ha dicho: “Conozco a mi pueblo, odio para los que se marchan y resentimiento

para los que se quedan”. Lo dijo a propósito de Nuria Espert.

ALGUNOS EMPEZARON A EXIGIR PUREZA DE SANGRE

La torpe manipulación de lenguaje ha hecho que en muchas partes de España se identifique Madrid con Gobierno, y castellano con franquismo. Esto nos puede llevar muy lejos.

— Sí, el castellano se está convirtiendo en cabeza de turco del resentimiento acumulado contra el Estado. La fobia anticastellanista se está generalizando en toda España. Esto es absurdo y prueba de una gran incultura. La irracionalidad, además de sorda y ciega, profesa de ignorancia. Puestos a recordar historia, habría que decir que Castilla fue la primera en perder sus libertades, en Villalar. Y como tú dices, esto puede llevarnos muy lejos. Como síntoma te voy a citar lo que dijo Jaume Fuster, del PSAN (Partit Socialista d'Alliberament Nacional de Catalunya): “En mi caso concreto, debo decir que tengo un abuelo de la Cerdaña, otro barcelonés, una abuela de Catalunya Norte y estoy casado con una mallorquina. En mi caso concreto, digamos que yo creo en el término Països Catalans, hasta biológicamente”. De aquí a exigir pureza de sangre no hay mucho. Si decía Larra que escribir en España es llorar, yo creo que escribir en castellano en Cataluña es llorar doblemente. Y yo ya soy mayorcito para derramar lágrimas.

Santiago Trancón

Ibamos camino de Madrid y aprovechamos el viaje para matar tres pájaros de un tiro: asistir a la presentación de la revista **Diwan** en la Universidad de Valencia, conocer de cerca la situación actual del teatro en el País Valenciano y llegar a la capital del Reino para entrevistar al Sr. Adolfo Marsillach. De lo primero, interesantísimo, no vamos a hablar aquí, no por falta de ganas, sino porque no viene a cuento. De lo último ya damos cuenta en otras páginas de esta revista. Es de lo otro, de la desgarrada situación actual del teatro en el País Valenciano, de lo que quisiéramos hablar ahora. Vamos a ello, y perdón por el tono exagerado con que nos ha salido esta crónica. Es la impresión que recibimos, sin duda equivocada, pero quizá no tanto.

Ayudados por Lluís Fernández conectamos rápidamente con José Marín, quien a su vez nos preparó, como mejor pudo, una mesa redonda con gente de la **Assemblea de Teatre del País Valencià**, del **Teatre Estable** y del grupo **UEVO**. La improvisación no suele ser buena para casi nada, (aunque aquí ya se sabe que nos gusta trabajar a destajo, y por más programaciones que haya, al final acabamos haciendo las cosas a lo bestia) así que os transmitimos las aclaraciones pertinentes que el mismo José Marín nos va haciendo mientras caminamos hacia la casa de Julio Mañes, donde realizamos el encuentro: "no estamos todos los que somos, no he podido encontrar a tal y a cual, los que estamos aquí no representamos a nadie más que a nosotros mismos... etc."

Pasamos por la Plaza de la Virgen, llena de progres y pasotas con mucho porro y mucha cerveza encima, y Rafael Gallart me dice: "Aquí tienes que empezar la entrevista, en esta bellísima plaza. **Esto es Valencia, un pudridero**". Y lo dice, no como lo diría mi abuela, sino como quien se sabe metido hasta el cuello en aquel ambiente, del que en parte no quiere, y en parte no puede, salir. Y es que la gente de Valencia parece estar atrapada por algo a lo que odia profundamente, que quisiera cambiar de arriba abajo, pero que, ante la impotencia general, decide pasar de todo. Y digo decide, porque en realidad es eso, cosa de voluntad, de despecho hacia una situación que no se puede cambiar. De aquí ese estilo teatrero tan valenciano, tan difícil de describir, agresivo, grotesco y ridículo. Dicen que los pasotas valencianos, junto con los gallegos, son los pasotas más pasotas del mundo. Debe ser cierto, y el diablo sabrá el porqué de estas coincidencias.

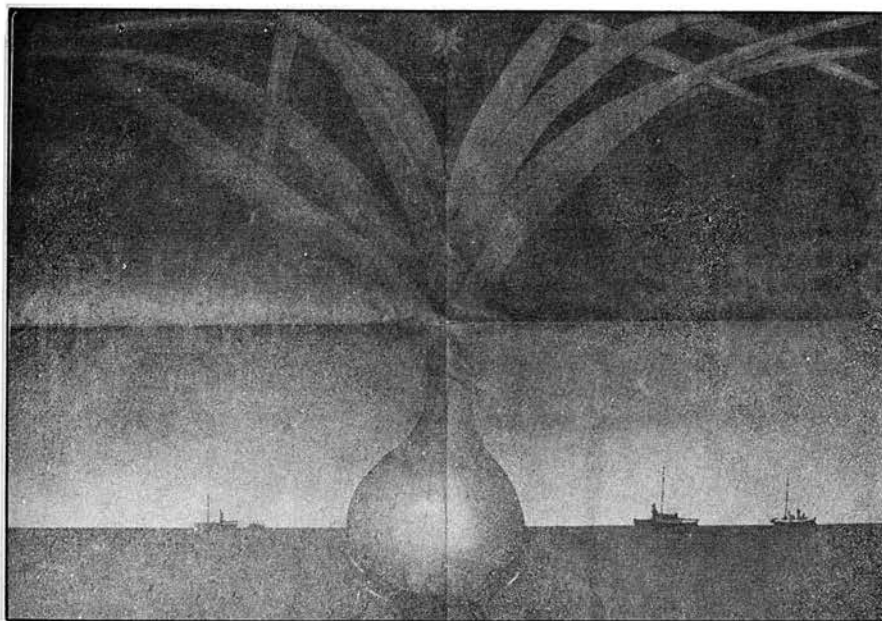
Pero no es cosa de enrollarnos ahora con el asunto del pasotismo, del que se

ESTO ES

UN PUDRIDERO

SITUACION DEL TEATRO EN EL PAIS VALENCIANO





está hablando tanto últimamente —aunque torpísimamente, pues suele hacerlo gente ciega, pero ciega de la que ni ve, ni oye, ni entiende, despistados que van como mulas por la vida y por la historia, curas y políticos en definitiva, preocupados sólo por la moral y el abstencionismo.—; no vamos a hablar de este tema, decimos, sino del teatro, aunque la cosa una tenga bastante que ver con la otra.

Bueno, pues eso, que nos reunimos en casa de Julio Mañez (Roterros 18, puerta 3) el mismo Julio, del grupo UEVO, Pau Elvira —y cito por el orden en que nos situamos alrededor de una mesa— de la A.T.P.V., Teresa Lozano, del **Teatre Estable**, Missetas, un gato negro y filosófico —como casi todos los gatos— propiedad de la casa, Enric Benavent, del T.E., Josep Rafael Gallart, del T.E., y José Marín, del **Teatre d'Ubu Blau**. Hablamos y hablamos con mucho orden y desconcierto, algunas de cuyas cosas transcribo a continuación, sin ninguna pretensión informativa o periodística, sino simplemente para que el lector se acabe haciendo una idea bastante equivocada de la situación actual del teatro en nuestro país, único objetivo de este número Extra de Ajoblanco. Las respuestas, llenas de escepticismo y de un humor casi rabioso, son de cualquiera de los citados, pero aunque no siempre estaban todos de acuerdo, esas pequeñas divergencias carecen de interés para lo que aquí nos proponemos.

¿Qué es eso de la ATPV?

— La **Asamblea de Teatre del País Valencià**, que existe desde junio y agrupa a 20 grupos, prácticamente a todos los que actualmente trabajan en el País Va-

lenciano, excepto La Cazuela.

¿Y salas?

— En Valencia sólo contamos con dos salas para poder presentar nuestros espectáculos, la **Micalet** y el **Valencia Cinema**. Ambas están sin medios económicos para mantener un trabajo con una mínima continuidad y seriedad. En la sala **Micalet** hemos firmado, por ejemplo, el recibí de 700.000 pesetas antes de recibirlas para poderlas recibir y, por supuesto, no las hemos recibido todavía. Con esto te puedes dar una idea de lo cómo funcionan las cosas. Las subvenciones que tenemos giran alrededor de 5.000 pesetas por obra, de las cuales sólo la Sociedad de Autores se lleva ya más de 2.000.

— Los del T.E. hemos hecho un proyecto para el que necesitamos unos 6 millones al año. Pero también estamos trabajando en el aire.

En otros sitios la burguesía local, aunque poco, algo ayuda.

— Sí, pero Valencia "is diferent". Aquí tenemos a la burguesía más infame e inculta de toda la Península. Jamás se ha interesado por la cultura. Es lo que llamamos la coentor, ese provincianismo cursi e inculto de los nuevos ricos, idiotas como pocos. Julio Leal, un muchacho inteligentísimo que tenía que estar aquí, lo reflejó muy bien en "**Memorias de la Coentor**".

¿La situación actual, cómo la veís?

— La situación actual es de regresión respecto a lo que se hizo en el 70-74. Entonces era el momento de profesionalizarse, se intentó, pero no se pudo, por los problemas ya conocidos: censura, falta de dinero, desunión...

— Tenemos las mismas dificultades que todos, pero, además, un ayunta-

miento de derechas, pero de derechas de verdad, de Alianza Popular a la derecha. Por otro lado, la Consellería no tiene dinero y las únicas que tienen dinero, las Cajas de Ahorro, sólo lo dan para cosas de destape, y de destape masculino solamente.

Vamos, que antes, sino mejor, por lo menos estabais igual.

— En muchas cosas estamos peor. Por ejemplo, ahora ya no se puede contar con los partidos políticos para nada. El teatro ya no les interesa porque no les es rentable. Ya no sirve para hacerse propaganda, tienen otros medios mejores. Se han cortado los circuitos que antes funcionaban y que llevaba gente de izquierda.

— No te cierran las puertas, pero se nota que tienen otras órdenes. Siguen teniendo poder de convocatoria, pero no la utilizan.

— Los partidos, en realidad, no tienen ninguna política con relación al teatro —y menos mal, de todas formas—.

— Sí, contra Franco se trabajaba mejor. Aquello de la izquierda unida ya pasó a la historia.

¿Y el asunto de la profesionalización?

— Eso de la profesionalización es un término engañoso. Claro, que mucho más odioso es aquello de "**trabajadores de la cultura**".

— En realidad es pura necesidad de supervivencia. A los directores, por ejemplo, que suelen sentirse muy artistas, les interesa menos, pero para los actores es una cuestión de primera necesidad. El teatro exige una práctica diaria, y sin profesionalizarse eso es imposible.

¿Cómo veís al Teatro Independiente en general?

— El teatro nunca se ha declarado independiente, sino impotente.

— Al T.I. se le han exigido siempre demasiadas cosas, cosas que no podía dar. Es como aquello del coloquio.

— Antes bastaba con lo del antifranquismo. Se triunfaba cuando se metía a Franco en la obra. Ahora ha cambiado la orientación del público. Quiere ver espectáculo. Aquel público, o se ha esfumado, o se ha afiliado a algún partido.

— Antes había un voluntarismo excesivo e ingenuo. Que su excelencia muriera en la cama es buena prueba de ello.

Con lo que hay que acabar es con ese teatro de excepciones, que sólo sirve para reconciliar a la gente con el teatro y la cultura, como el caso de **Antaviana**, que está muy bien y aquí ha triunfado totalmente; pero no es eso. Esto puede ser negativo, pues con ello la gente acalla su mala conciencia por un tiempo. Es como la crítica, que ahora se dedica a



adular: No es cosa de alabar a un buen actor, sino de criticar al resto. Lo más odioso es que la gente nos venga a dar ánimos.

¿Cómo resolvéis el problema de la lengua?

— Este problema sólo se plantea en Valencia capital, en el resto del país, en la zona “rural”, no existe, porque todo el mundo es catalano-hablante. Aquí muchos somos bilingües, y también hay mucha gente cuya lengua materna es el castellano. Pero todos los grupos actuamos en catalán.

— También hay otro tipo de teatro en catalán, el que llamamos de la franja azul, el de Gil Alborz, un ex-comisario...

Que tiene que ver con el búnker-barraqueta.

— Sí, claro, ese invento de la derecha, que no tenía otro agarradero para seguir manteniendo sus privilegios y lanzó eso del antibarcelonismo. Otra cosa es el asunto de nuestra dependencia cultural de Barcelona, que sí existe, pero que no tiene nada que ver con lo que esos señores plantean.

Y el problema del nacionalismo?

— ¿Cuál, el de ellos? Nosotros no ha-

cemos teatro para levantar al País Valenciano. Eso del Teatro Nacional Valenciano es una barbaridad, un despropósito.

¿Por qué hacéis teatro, entonces?

— Lo mismo que podíamos ser futbolistas. Desde luego, no por la pasta, porque entonces no estaríamos aquí.

— De todas formas, a mí no me gustaría dedicar toda la vida al teatro. El teatro es una cosa muy compleja y muy difícil, y no sólo por el problema del dinero. Un poema se hace con un papel, pero para hacer teatro se necesitan muchas cosas más. Tampoco está nada claro el lugar del teatro ahora. Además, hay mucha gente que viene y te lo pone en duda, y entonces no es nada raro que se acabe poniendo en cuestión todo, hasta el mismo universo.

Pues vaya un panorama.

— Bueno, tampoco es para tanto. No hay por qué desanimarse. Mira, en realidad lo tenemos casi todo. Material humano tenemos de sobra, como puedes ver. Tenemos, además, un Conservatorio que vamos a convertir en Escuela de Ac-

tores. Luego una sala, la Micalet, que va funcionar de puta madre. La Universidad también la tenemos copada, pues hay allí un amiguete nuestro, sí, ése, cómo se llama... Angel Conejero. Contamos, además, con Madrid, con Pérez Sierra, que es un tío muy majo que promete muchas cosas. Y luego está Pep Marín este que tienes a tu derecha, que es un águila feroz, un genio valenciano, el más genial de todos. Y para colofón, un Estable. Todo copado, ya ves. ¡Ah, y se me olvidaba! También tenemos a los hermanos Sirera, que son estupendos, geniales. Ya ves, todo cogidito. Espera un año y verás cómo florece todo. Saldrán cosas muy buenas, seguro. Y es que el futuro del teatro está en Andalucía y aquí, en nosotros, por aquello de que también somos un poco moros...

Pues nada, ya lo sabéis, atentos, a esperar y que Alá nos oiga.

CONDE DE VALDERAS

(1) Esto era antes de las elecciones municipales. Ahora con un alcalde socialista, suponemos que cambiará la cosa (para bien).

LA LONGA NOITE DA PEDRA DEL TEATRO GALLEGO

En otra parte de esta revista damos una información más detallada de los grupos y actividades teatrales actualmente existentes en Galicia. Aquí queremos entrar más de lleno en la problemática real, la que viven los grupos en su interior, y nada mejor para ello que dejar hablar a sus protagonistas. En Vigo realizamos una mesa redonda con Miguel Llanteras, viejo conocedor de los vicios y virtudes del teatro gallego, uno de los organizadores de las **Mostras do Teatro Galego** de Vigo y de las **Xornadas Teatrales** de la misma ciudad; Yayo Hernández Ruas, del grupo **A Farándula**; Tomás Cardenal, del grupo **Alen**; Jerónimo Colero, del grupo **Máscara-17**, y Manuel Camba, del mismo grupo, que sólo pudo estar presente al final de la charla.



Norte, pero a la hora de hablar de teatro en Galicia no se puede ignorar a los grupos del Sur, ni a las **Mostras y Xornadas** de Vigo, como hacen los de la **Mostra de Ribadavia**.

Miguel.— Nosotros te hemos facilitado contactos con los del Norte, para que te informes directamente de lo que pasa allí, porque no queremos que des una información parcial.

¿Tiende a solucionarse esta contradicción?

Yayo.— En la medida en que los grupos vayan evolucionando y definiendo mejor su trabajo. Si se asientan unos grupos profesionales con una dinámica más viva... Si no va a ser difícil, será un reino de taifas.

Tomás.— La **1a. Mostra de Vigo** la hicimos juntos, pero en la **2a.** huboun follón, y se dividió la Mostra. A la nuestra la llamaron oficialista y españolista, y a la otra paralela. Se quería exigir a los grupos que suscribieran un documento por el que se comprometían a hacer teatro gallego y en gallego, un teatro nacional gallego destinado a la liberación de Galicia. Esta era una política muy respo-

table, pero no para imponer a todos, más aún cuando en aquel momento todos los grupos estaban haciendo teatro en gallego.

Miguel.— Era como asumir los estatutos de un partido.

Yayo.— Nosotros entendimos que el problema no se podía plantear a priori, que eso era una postura ideologista, que el asumir el problema nacional era un proceso. Este proceso se dio sin rupturas. Sus posturas eran más partidistas que nacionalistas, creo yo. Pero lo importante ahora es ir hacia la profesionalización, que también es un proceso, pues se tienen que crear las condiciones para ello, una infraestructura que no existe actualmente. Un grupo que diga que hoy es profesional en Galicia está mintiendo, porque no hay medios económicos para mantener esa profesionalización. Las personas pueden ser muy profesionales, pero de ahí a poder vivir de su trabajo... Nosotros, **A Farándula**, nos consideramos semiprofesionales, aunque tengamos el proceso bastante avanzado. Y es que, por ejemplo, hoy no se puede actuar por menos de 20.000 ptas. Nosotros hemos perdido este trimestre unas 40 representaciones porque no nos podían pagar este dinero mínimo.

Tomás.— Y es que en transporte ya te gastas casi ese dinero. Hay que tener en cuenta que el teatro en Galicia, a diferencia de otros sitios, es fundamentalmente un teatro itinerante, de barrios, aldeas y parroquias.

En otras partes de España se está teniendo a eliminar la itinerancia para crear Estables. ¿Eso aquí es imposible?

Yayo.— Totalmente imposible. En Vigo podríamos estar una semana trabajando, no más. Pero no sólo nosotros, cualquier

En la revista **Pipirijaina**, en el número 8-9, ha salido un reportaje sobre la situación del teatro en gallego, pero no se dice nada de lo que hacéis en Vigo. ¿Por qué?

Yayo.— Sí, los chicos de **Pipirijaina** son buenos amigos, pero cuando quieren saber algo de lo que pasa en Galicia siempre se van al Norte. Habrá que hacerles una llamada de atención. Bueno, para explicarte un poco más a fondo el porqué de lo que planteamos tendríamos que remontarnos al 75, cuando tuvimos una polémica aquí, en Vigo, sobre el asunto de hacer teatro en gallego exclusivamente.

Jerónimo.— Aquí subyace una contradicción, que es ya histórica, no sé si entre las zonas Norte y Sur de Galicia, pero sí al menos entre los grupos de la zona Norte y la Sur. Yo no tengo ninguna actitud negativa contra los grupos del

grupo, por muy bueno que sea. El Ministerio nos plantea ahora el Teatro Estable pero esto se hace desconociendo lo que pasa aquí. Para nosotros es ahora más importante un teatro itinerante que una sala estable. Tener una carpa, por ejemplo, nos sería mucho más útil.

El tema de la profesionalización pone en evidencia muchos problemas, el del público, que debe acostumbrarse a ver el teatro no como una cosa que se le regala por caridad; el de los actores, que también tienen que empezar a exigir sus derechos, como un trabajador más. Pero todo esto implica una determinada concepción del teatro que puede entrar en contradicción con lo que se quiere hacer, con la renovación estética... La profesionalización ¿puede tener inconvenientes?

Jerónimo.— Yo creo que no. Lo que se necesita es una definición de lo que los grupos quieren ser, profesionales o no profesionales. Aquí eso de amateur se considera negativo. No ocurre así en Euskadi, por ejemplo, por lo que nos dijeron los de la cooperativa Denok. Cada grupo debe asumir lo que es y lo que quiere ser. Esto facilitaría muchas cosas.

Yayo.— Yo no veo ningún inconveniente. Lo que se necesita es que el Ministerio y la Xunta apoyen este proceso de profesionalización. La Xunta ahora, que es UCD, no es más que un organismo parasitario. También necesitamos un apoyo de los ayuntamientos. Hay que contar con los ayuntamientos para la itinerancia. Sería fundamental, por ejemplo, que en las Fiestas se incluyera al teatro como parte de su programación, sería una solución.

O sea, que si hubiera unos ayuntamientos distintos, en las Fiestas Gallegas se incluyera teatro, gran parte de los problemas económicos estarían resueltos.

Tomás.— En Galicia hay una cantidad enorme de fiestas. Cada barrio, cada parroquia, cada pueblo, cada aldea, tienen su Fiesta. Aquí en Vigo un día de verano cualquiera puede haber 20 fiestas en 30 kilómetros a la redonda. Y la gente para la fiesta de su pueblo paga bien y paga a gusto. Los partidos tenían que empezar a ocuparse de esto y no dejarlo de lado como si no tuviera nada que ver con ellos. Las Comisiones de Fiestas podrían cambiar, avanzar...

Jerónimo.— Yo creo que Galicia es el lugar del mundo donde hay más fiestas por kilómetro cuadrado. Es alucinante la enorme cantidad de orquestas charangueras, de fiesta de pueblo, que viven de esto. El teatro podría enriquecer estas fiestas populares, devolverles un sentido que están perdiendo.

Para esto, como para que el teatro en general pueda salir del estado actual, ¿sería necesario el apoyo de los partidos? ¿Cuál es la política cultural de los partidos de izquierda?

Yayo.— Los partidos de izquierda podrían hacer mucho, más de lo que a primera vista pudiera creerse. Aquí ni el PSOE, ni el PCE ni los partidos nacionalistas tienen una fuerza política importante, pero sí moral. Quiero decir que podrían influir bastante en la gente, a la hora de estas cosas. Pero lo cierto es que en la práctica, aunque tengan muy buena voluntad, no hacen nada. Y te lo digo yo, que soy del PCE.

Jerónimo.— Incluso la UPG, que es quien más ha luchado por la cultura gallega, no entiende lo que es la cultura, tiende a ponerla al servicio de su propia ideología.

Miguel.— Pero esto no quiere decir que los grupos de teatro en general hayan sido correas de transmisión de los partidos, ni que tengan que serlo. En realidad no pueden serlo porque tampoco los partidos se interesan por el teatro.

Tomás.— La UCD no tiene política cultural en Galicia, sólo hace cosas esporádicas para ganar prestigio. Además, todas son personas del antiguo régimen que quieren quedar bien con la oposición.

Miguel.— Su política ahora, con lo de los Estables, nos huele un poco a intento de control. Se hace de arriba a abajo, sin intentar recoger la riqueza ni la experiencia de estos años.

Tenéis alguna organización para poder presionar en este sentido?

Jerónimo.— Hubo un medio, la Asamblea de Teatro Galego, que reunía a unos 25 grupos, pero ahora ya no funciona. Corremos el peligro del localismo, del grupusculismo.

Hay que crear una colaboración entre las zonas.

¿Cómo véis la cuestión nacional y el problema de la lengua?

Yayo.— Hay que empezar situándolo en el terreno económico. Galicia está empezando a salir del subdesarrollo y el teatro gallego también. Pero aquí hay una clase burguesa muy pobre, que no ha hecho nada por la cultura. Desde el punto de vista económico no hay una unificación de los pueblos de España, sino grandes diferencias. Mientras este problema exista tendremos que estar a la defensiva, defender por encima de todo los intereses nacionales del pueblo gallego. Pero claro está, el enemigo no tiene una localización geográfica, no empieza sólo a partir de Ourense.



Jerónimo.— Lo que hay que hacer es levantar la cultura de todos los pueblos de España, sin privilegios para ninguno de ellos, tendiendo a eliminar las diferencias que actualmente existen.

Yayo.— Pero no se trata de levantar la cultura paternalistamente, se trata de una conquista histórica, en el avance hacia el derecho a la autodeterminación. Esto no quiere decir que Galicia se vaya a autodeterminar en un sentido antiespañol, sino que a lo mejor lo que va a crearse es esa España nueva totalmente distinta de la anterior, una España en la que aparezca la riqueza de todos los pueblos.

Tomás. Pero nosotros estamos abiertos a todo lo que venga de fuera, tanto del resto de España como del mundo. El teatro necesita relacionarse entre sí para



IV MOSTRA DE TEATRO GALEGO ABRENTE RIBADAVIA MAIO 1976

avanzar.

Yayo.— El teatro tiene que estar por encima de la lengua, ya que tiene su propio lenguaje universal. Esto no quiere decir que no demos importancia a la reivindicación de la lengua gallega, porque el teatro ha sido uno de los medios más importantes de resistencia cultural. Pero ahora el teatro gallego debe pasar de un Teatro de Resistencia a otro de Creatividad.

Miguel.— Respecto a la lengua no hay que ser impositivos. En Galicia la inmensa mayoría habla gallego, pero también hay mucha gente bilingüe. Yo pienso que si hay una gente que habla castellano y vive en una determinada onda cultural castellana, pues es preferible que siga en ella, y no por eso discriminarle. Yo, por ejemplo, he nacido en Galicia,

pero siempre he hablado en castellano. No tiene mucho sentido que ahora me ponga a hablar en gallego, con las dificultades que esto me supondría. Yo creo que se trata de un proceso. Hay que plantearlo así, conseguir que en la radio, la TV y la escuela se vaya hablando en gallego, cada vez más.

Para acabar, ¿cómo véis globalmente el teatro gallego en este momento?

Manolo.— Yo creo que se empieza a vislumbrar la salida del túnel, del subdesarrollo, pero todavía falta mucho. Y no basta con querer profesionalizarse. Para profesionalizarse hay que tener antes una base, una preparación seria. Se corre el riesgo de fracasar y de volvernos a hundir otra vez. Hasta ahora la gente hacía teatro como churros. Tiene que haber discusiones, investigación. Pero tam-

bién necesitamos dinero. Gastarse un millón de pesetas en un montaje, como están haciendo ahora los grupos catalanes, para nosotros es algo inimaginable, astronómico. Somos optimistas, hay un gran cambio, pero todavía no podemos apostar nada por el futuro.

Salimos de Vigo y llovía intensamente. Las comunicaciones con Santiago de Compostela, por carretera, estaban cortadas a causa de las inundaciones. El Miño, desbordado, llegaba a la altura de las casas. Galicia, surgida del mar, parecía volver a él. Tan difícil nos resultó entrar en Galicia como salir de ella. Entonces entendimos lo que era el subdesarrollo.

EL SEÑOR DE BEMBIBRE.

La situación teatral en Euskadi, como toda relación entre política y cultura, es reflejo de la radicalizada situación que actualmente se vive en el terreno político, con pocas posibilidades para un análisis objetivo y globalizador. Partiendo de nuestra propia y subjetiva opinión, vamos a intentar dar una información lo más objetiva posible, sin embargo, de la situación actual del teatro en el País Vasco.

LOS GRUPOS ACTUALES

Como en la generalidad de las nacionalidades y regiones del Estado Español —exceptuando Madrid y Barcelona— el trabajo teatral fundamental está en manos de equipos teatrales independientes, profesionales y aficionados. En Euskadi hay varias docenas de grupos, algunos de los cuales nombramos a continuación:

ALAVA: Cooperativa Denok como profesional y La Farándula, Eterno Paraíso, Claroscuro, Hado, Retablo, etc., como aficionados.

GUIPUZCOA: dieciséis grupos, forzosamente aficionados por su dedicación teatral en lengua vasca, agrupados en la Federación de Teatro Euskaldun y englobando a los existentes en Euskadi Norte (País Vasco-Francés).

NAVARRA: El Lebril Blanco, pronto semi-profesional a partir de la creación del Teatro Estable Navarro, donde se integrará y los grupos aficionados Txori, Lagunak, la Mangarra, etc.

VIZCAYA: Cómicos de la Legua-Kilikilariak (profesional) y Geroa, recientemente profesional, Akelarre (semiprofesional) y Cobaya, Bihar, Txituliruli y los dos equipos surgidos de las incipientes Escuelas de Teatro (Antzerki Eskola) de Basauri y Durango.

ESCUELAS Y TALLERES

Precisamente por el conocimiento y convencimiento de las propias limitaciones y la necesidad de superarlas, a lo que hay que sumar el problema y la situación del bilingüismo, han aparecido iniciativas para la formación de Escuelas de Teatro. Son las Antzerki Eskola ya citadas, El Taller de Teatro de la Universidad de Lejona en Bilbao, los recientes talleres potenciados por el grupo Cómicos de la Legua, el cercano inicio de la Escuela de Teatro Estable de Navarra, y la Escuela de Teatro mantenida por la Cooperativa Denok en Vitoria.



LA INFORMACION TEATRAL

La información teatral, por otro lado, es mínima. Poca difusión de la única revista teatral existente en España (Pipirijaina), poca atención en la prensa diaria que, además, está dividida en múltiples y excesivos órganos que, a su vez, están subdivididos en ediciones para cada provincia, integrando a veces a Logroño, Santander y Burgos. Solamente el periódico **Deia**, de tendencia PNV, dedica espacio a través del informador y crítico Pedro Barea (cuya labor, según nuestra opinión, es bastante lamentable). Por último, el Boletín de la Cooperativa Teatral Denok apenas cubre una limitada información dirigida a profesionales y aficionados principalmente.

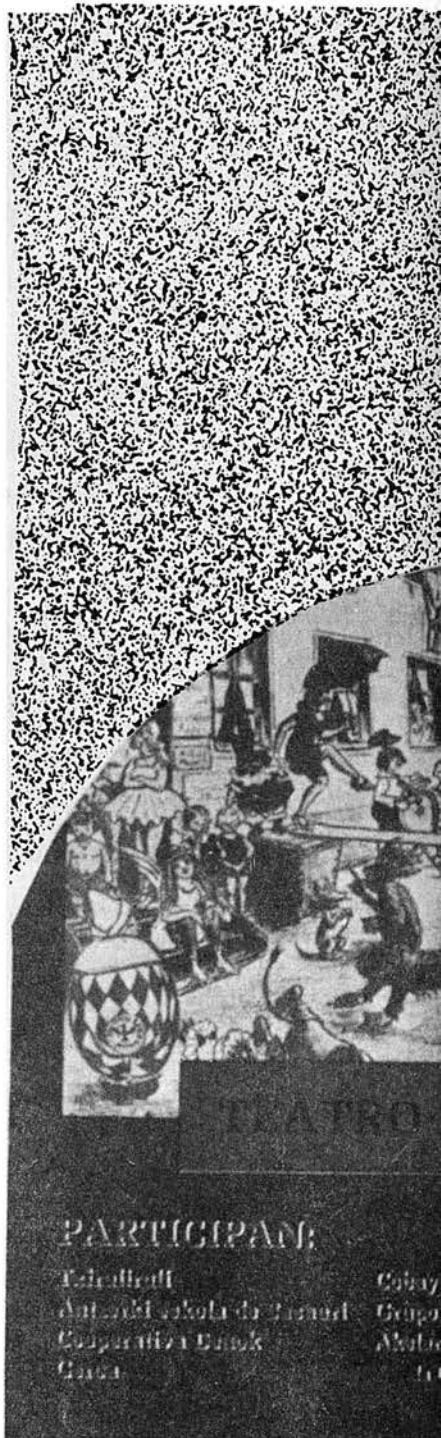
LA CUESTION ECONOMICA

En el terreno económico, la penuria se pasea. Hay que hacer ligeras excepciones relacionadas con los grupos de Alava (no con todos), gracias a que esta provincia dispone de una Diputación Foral con inquietudes culturales y con un presupuesto especial, sin obligación de tenerlo en las contrapartidas con el Estado. También es foral la Diputación de Navarra, pero su orientación derechista hace imposible cualquier proposición en este sentido. En el resto de los casos se cuenta con distintas aportaciones de las Cajas de Ahorro, por lo general, de miseria.

LOCALES

No existe ningún local de representación en poder de los grupos. Algunos teatros, que pertenecen a organismos públicos, están al servicio y contrato de empresas privadas, como el Teatro Arriaga (Bilbao), cuyo contrato ha terminado y esperamos que sea cedido a personas interesadas por una cultura y un teatro progresistas, o el Teatro Gayarre (Pamplona) cuyo contrato debe

EL TEATRO EN EL PAIS VASCO



PARTICIPANTES

Euskadi	Cobaya
Antzerki Eskola de Euzkadi	Grupo
Cooperativa Denok	Alava
Gara	10

ACTUAL S VASCO



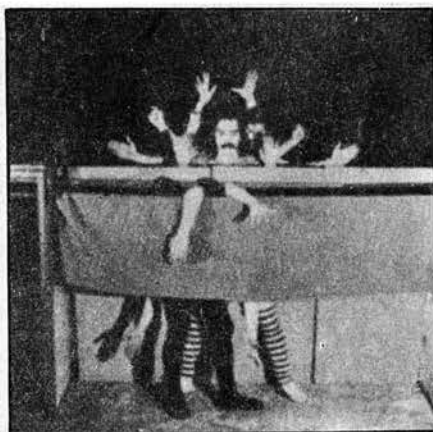
terminar allá por el año 2000, con la obligación incumplida de cederlo sesenta días al año para actividades culturales del propio Ayuntamiento. También la Diputación Foral de Alava acaba de aprobar un espléndido proyecto de construcción de una Casa de Cultura, donde existiría, además de otras salas y actividades, un teatro público con capacidad para 600 personas; pero ya se sabe las cosas de palacio...

LA POLITICA CULTURAL

El interés de los organismos públicos, partidos y sindicatos, por el teatro, es prácticamente nulo. En Euskadi, debido a la terrible situación política, la falacia de las necesidades y prioridades más acuciantes, impide plantear seriamente la cuestión. Solamente el Consejo General Vasco, a través de su Consejería de Cultura, ha co-organizado, con las Cajas de Ahorro, una Muestra Itinerante de Teatro del País Vasco, el pasado año, con la participación de diez grupos. Bien pagada, no ha servido, sin embargo, más que para apoyar la supervivencia de los grupos, sin solucionar los problemas de la falta de una mínima infraestructura.

RELACION ENTRE LOS GRUPOS

La colaboración entre los grupos, es, en general mínima, existiendo no pocas tensiones entre ellos, aunque tienden a desaparecer. En relación con el problema de la lengua, los grupos se han dividido por zonas y provincias. Los grupos de Alava y Navarra son castellano-hablantes; los de Guipúzcoa hacen sus montajes en euskera y la mayoría de los de Vizcaya trabajan sobre la base del castellano, introduciendo frases, escenas o formas típicamente vascas-euskeras.



MUESTRAS DE TEATRO

Hasta el momento se han realizado cuatro muestras de Teatro del País Vasco: tres en San Sebastián, patrocinadas dos por el Banco Guipuzcoano y una por la Federación de Teatro Euskaldun, y la Primera Muestra organizada por la Cooperativa Denok. (diciembre de 1978) en Vitoria. También la misma Cooperativa ha organizado tres Festivales Internacionales de Teatro en Vitoria.

FORMAS PARA-TEATRALES

Existe en el País Vasco una gran riqueza de formas teatrales y para-teatrales de tradición popular (carnavales, xarivaris, fiestas...) pendientes de una recuperación e investigación, lo que sería muy útil para el trabajo teatral de los grupos. Por otro lado, salvo la obsoleta producción de la literatura dramática en euskera, o la escrita en castellano sobre temas vascos, procedente del pasado siglo o de las primeras décadas del actual, prácticamente no existen textos apropiados para el trabajo teatral. Son los grupos quienes crean sus propios textos. El panorama, como se ve no es para estar muy satisfechos.

DENOK



TEATRO EN CATALUÑA

Generosamente subvencionado por el Ayuntamiento de Barcelona, y no menos magnánimamente protegido por La Caixa, —que así evita enviar el excedente de los ahorros de "tots els catalans, universals i no, de tota la vida i altres"— a las arcas claudinas de Madrid, el teatro catalán y en catalán, ha tenido este año una de las mejores oportunidades económicas de su historia. Barcelona ha sido el lugar de España (¿lugar de España? ¡Oh, pecador de mí!), que más y mejores apoyos monetarios ha recibido de organismos oficiales y paraoficiales. ¿Más que Madrid, burro? No sé si más, pero pondría mi mano en el fuego para apostar que, por lo menos, tanto. (¿Por que tanto monta?... ¡Uf!, dejemos eso). Y digo apostar, porque aquí no hay manera de obtener cifras fiables para poder reafirmar la cosa con números. Valga un ejemplo. Yo he intentado saber lo que ha costado el montaje del *Hamlet* de Moix -Majó - Planella, y les juro que no he podido aclararme. Mientras gente de la profesión teatral me dijo que el asunto rondaba los ocho millones, el gerente de este Teatre Itinerant Català, me dió la cifra de "unos dos millones", cifra que, evidentemente, no me creo, pues si así fuera, Jaume Melendrès no hablaría en Fotogramas de "el elevado coste de esta operación financiada con dinero público", cuando *Antígona*, por ejemplo, una obra que nadie fue a ver, recibió un millón y a nadie se le ocurrió insinuar nada. Melendrès, hombre muy enterado de lo que por las cocinas de palacio se cuece, —porque él mismo es cocinero antes que fraile—, no hablaría así si la cosa fuera de millón arriba, millón abajo. Difícil, difícilísimo parece que es el problema de saber distribuir con sensatez el dinero público, y si no, que se lo pregunten a Joan de Sagarra. Tampoco parece que el nuevo Ayuntamiento, democrático y socialista, ande muy sobrado de luces, cuando inaugura su labor protectora del teatro (porque esto de subvencionar al teatro se ha convertido en algo así como la conservación del patrimonio artístico nacional, la repoblación forestal, la campaña para la construcción del Hospital General contra el Cáncer o el acabar la Sagrada Familia), subvencionando así a este *Hamlet*, de cuyos valores artísticos vale más que no hablémos demasiado para que Shakespeare no levante la cabeza de su tumba y nos maldiga a todos. ¿A dónde quiero ir a parar



con todo esto? Pues, señores, nada más, y nada menos, que al tan traído y mani-do problema de "la pela" y el teatro, que sí que se las pela. Y lo que quiero decir o concluir, no es, ni mucho menos, que el teatro esté hoy suficientemente apoyado por el Estado o la Administración. No, las cifras, globalmente, —las de aquí, las de Madrid, las de Vitoria y las de Sevilla (por poner casos que este año han recibido subvenciones que pueden ser consideradas "de privilegio" si las comparamos con lo que han recibido otras "provincias" o "capitales")—, son ridículas puestas al lado de lo que otras actividades oficiales o públicas se tragan. No, repito, aquí el teatro vive en la miseria, y yo soy el primero en pensar que el teatro catalán debiera estar mejor amparado. Lo que discuto son los criterios, el cuánto, el qué y el por qué, el a qué y a quiénes se da dinero. La marginación en que el teatro en castellano se encuentra, por ejemplo, no tiene justificación alguna. Casi la mitad de la población de Cataluña es castellanohablante, y este año, sin embargo, no ha podido ver otro teatro en castellano que el que los chicos de la Sala Villarroel se han arriesgado a montar o traer de Madrid (exceptuando las revistas del Paralelo, única muestra de teatro en castellano que goza de cierta continuidad, para desgracia del propio teatro en castellano, y no lo digo porque desprecie la calidad del género, sino porque, al ser el único, los catala-

nistas nos lo quieren hacer pasar por representativo).

Tampoco es explicable cómo una compañía como el Teatre Itinerant, sin historia como tal compañía, recibe de entrada esa exajeradilla cantidad de dinero, mientras que el Teatre Lliure, que lleva tres años dando el callo y presentándonos un trabajo bastante digno



ELS
INCÍ

—comparado con la bazofia que gran parte de otros grupos, estables y no, nos están mostrando—, no comprendo, digo, cómo el **Teatre Lliure** se encuentra hoy con que pelagra su continuidad por falta de subvenciones y, sin embargo, todos hayan lanzado una campaña —que a nosotros nos parece no sólo ridícula y un tanto envidiosa, sino perjudicial para el teatro en catalán (que, al menos por las apariencias, parece ser que es lo que todos tratan de defender)—, de desprestigio contra él.

No está nada claro, tampoco, cómo la **Cúpula Venus**, una sala renovadora, animada por un grupo de larga y reconocida solvencia, como suele decirse, —**Roba Estesa**—, esté también pendiente de un hilo, por lo mismo, por falta de dinero, y no será porque no lo hayan pedido y justificado sobradamente. Pero ya ven ustedes, así están las cosas. Y sin embargo, todos son dimes y diretes, llores y gritos, y siempre con la misma martingala: que si el teatro se hunde, que si Madrid, que si aquí nos marginan, que... No hemos oído otra cosa todo el año. A mí me parece que ya es hora de que las denuncias se argumenten con cifras y que no se meta a todo y a todos en el mismo saco. En esto, como en todo, hay siempre descarados privilegios, primero del teatro en catalán respecto al teatro en castellano, y después, dentro del teatro en catalán, favoritismos para unos y migajas para otros. Así es o al menos así lo veo yo, y ya me gustaría a mí que al-

guien pudiera contradecirme. ¿Y tiene mucho que ver todo esto, me digo yo para acabar, —y pasando al tema de mayor enjundia e interés—, tiene algo que ver con los resultados propiamente teatrales, que, en definitiva, son el único criterio con que se puede medir la “rentabilidad” de una operación financiera tan difícilmente medible como la que se emplea en la cultura? Aquí, claro está, los criterios se los inventa cada uno, pues lo que es bueno y positivo para **La Caixa**, no sabemos si lo será igualmente para el teatro, pongo por caso, ni si lo que es bueno para **Catalunya**, lo será a su vez para el **teatro catalán**, ni si lo que es bueno para el nacionalismo lo será para el arte, ni si lo que es bueno para los actores, lo será para el público, ni si de lo que hoy se hace, mañana quedará algo (tan afanosamente preocupados están todos por hacer y deshacer, que, cuando vengan las vacas flacas, o las más flacas, de lo que se ha hecho hoy no quedará ni rastro, ni rastro de un teatro moderno, nuevo, emprendedor, que es lo que hace falta, que es lo único que dará, en definitiva, algo estable, palabra que tanto se manosea hoy). Tanta duda cartesiana tiene muy poco preocupados, sin duda, a nuestros prohombres, autores y cantautores de esa política chapucera con la que pretenden ganarse el voto abstencionista de los más incrédulos. Otro tanto de lo mismo, y ésta sí que es desgracia, dicen y hacen los hombres de teatro, sin duda porque están muy acuciados por el problema del paro, el hambre y la fatiga,

que no es poca cosa en los tiempos que corremos y no vivimos. Yo, repito, no veo nada mal lo que hacen unos y otros —quizás no pueda ser de otra forma (y aquí podríamos dar una lista enorme de causas atenuantes, e incluso totalmente justificadoras de la situación)—, pero la labor del crítico es, como dice Federico Jiménez Losantos, poner las cosas en **entredicho**, o, como la misma palabra dice, **poner en crisis**, poner las cosas en crisis, o quizás, simplemente, **poner las crisis en evidencia**, que no somos los críticos los que nos las inventamos. Otra cosa es cómo una sociedad, y, más concreto, en este caso, los afectados, es capaz de recoger esa crítica, si desenvainando el hacha facha de guerra, o tragándose el mal trago, o, sin más, siendo un demócrata sensato de amplias y responsables espaldas, no para aguantar los insultos, —cosa que la crítica, como tal, detesta, pues el insulto ya sabemos que siempre ocupa el lugar de la razón— sino para modificar aquello que la buena ley y sentido dictan cuando la verdad habla. Vamos, hombres de los que no se ve por ningún lado, (ni mujeres, —y que las locas me perdonen, porque ellas son mundo aparte—).

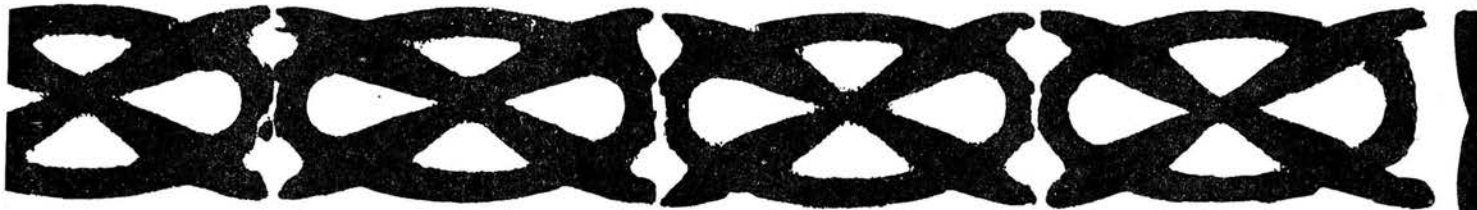
Bueno, pero la cosa no está tan negra, y no quisiera acabar en plan apocalíptico-revoltoso-protestón. Ahí está **Antaviana**, ahí están algunos de los montajes del **Lliure**, ahí están **Els Comediants**, uno de los grupos de animación más importantes del mundo, como he dicho en otra parte; ahí está **Joan Ollé**, un director, que si no se deja engañar por cantos de sirena, puede llegar a dar mucho de sí, ahí están los de la **Sala Villarroel**, aguantando mecha con mucha imaginación y empeño, ahí están **Els Joglars**, los viejos y los nuevos, el grupo independiente más importante de España por su historia y su presente, y los de la **Cúpula Venus** y... etc. No cabe duda de que en Cataluña es donde más y mejor teatro se está viendo de España. Barcelona es un lugar muy dinámico, muy emprendedor, donde siempre hay mucho jaleo por los pasillos y corrales de la cultura. Quiera el cielo y la **Generalitat** que todo este cúmulo de energías, a fuerza de catalanización, no pierda su fascinante heterogeneidad, su apasionada y apasionante diversidad, la tolerancia y el liberalismo, sin el que cualquier cultura pierde su sentido. El teatro debiera contribuir a ello, en lugar de enfrascarse en el frasco de un nacionalismo que, a fuerza de querer ser nacionalista, acaba, como todo nacionalismo a ultranza, en puro nazionalismo. Y nada más, por esta vez.

Santiago Trancón





TEATRO Y FIES



Ramón Valdés es uno de los antropólogos más prestigiosos del panorama actual español. Jefe del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma de Barcelona, ha sido antes profesor en la Universidad de Oviedo, donde realizó importantes trabajos de campo. Autor de dos valiosas obras "Antropología" (UNEF, Madrid, 1974) y "Las artes de subsistencia" (Adara, 1977), ha publicado numerosos artículos de antropología cultural y etnológica. En su casa de San Cugat del Vallès hablamos con él sobre la fiesta y sus posibles conexiones con el teatro. La lucidez y la ironía con que responde a nuestras preguntas se orientan hacia una desmitificación y desideologización del tema de la fiesta popular y de sus orígenes sagrados.

Antes de entrar de lleno en el tema de la entrevista, convendría que nos pusiéramos de acuerdo sobre el término *fiesta popular*, para no desistarnos demasiado.

El término *fiesta popular* yo lo reservaría para aquellas fiestas que carecen de espectadores, que son auténticamente fiestas de participación generalizada del pueblo en su conjunto y en donde el divorcio entre espectadores mirantes y un grupo de actores no se ha producido todavía. Fiestas en que el pueblo es actor y espectador simultáneamente.

Nos referimos, entonces, a la *fiesta popular dentro de una sociedad rural* más que urbana.

Sí, porque la fiesta dentro de una sociedad urbana, aparte de otras diferencias que supongo discutiremos más adelante, se caracteriza por un tipo de *participación vicaria* más que directa. Hemos ido de una fiesta donde todo el mundo participaba, a una en que la mayoría se limita a mirar, este fenómeno tan propio de la civilización urbana, el de la vicariedad, que va unido al de la especialización y la compartimentación de las actividades. La religión se retira a la iglesia, el drama al teatro, el arte se encierra en la sala de exposiciones... Para todo tenemos especialistas, hasta para divertirnos.

Además de este rasgo común de la participación directa, ¿qué otro componente fundamental podríamos encontrar en la base de todas las fiestas populares?

Quizás el elemento más generalizable sea el de que en toda fiesta popular se hace *un uso creativo de las crisis*, crisis que afectan a la colectividad como tal o a la mayoría de los individuos que la componen. Podríamos remontarnos a las fiestas primitivas y ver que lo que la fiesta hace es utilizar creativamente los momentos de crisis. En las fiestas de iniciación, que nos son tan conocidas, lo que se hace es dar una salida creativa a la tensión y a la crisis que se produce en los individuos al llegar a una determinada edad, que coincide con la transformación de sus condiciones físicas, con el paso a una nueva vida en que se adquieren responsabilidades sociales y se pasa a ser miembro de pleno derecho del grupo. Las ansiedades y los temores que esto produce dan lugar a la fiesta. Lo mismo ocurre con las fiestas de fin de año. El paso de un año a otro produce una ansiedad general, aunque sólo sea por el hecho de la supervivencia o la inseguridad cotidiana del nuevo período que se inicia. En este instante el temor, de tensión, en que se está emocionalmente cargado, viene la fiesta. Pálidamente esto se da también en las fiestas populares que hoy perviven. Yo no voy a decir que estos sentimientos estén hoy vivos, pero sí que hay una vinculación de las fiestas, aún hoy, con los ciclos estacionales, con ciertas tensiones cíclicas —o no cíclicas, sino constantes, pero que se actualizan en determinados momentos, como puede ser la rivalidad entre dos comunidades, que da lugar a las llamadas *fiestas de visitas*. En estas fiestas lo que se ri-

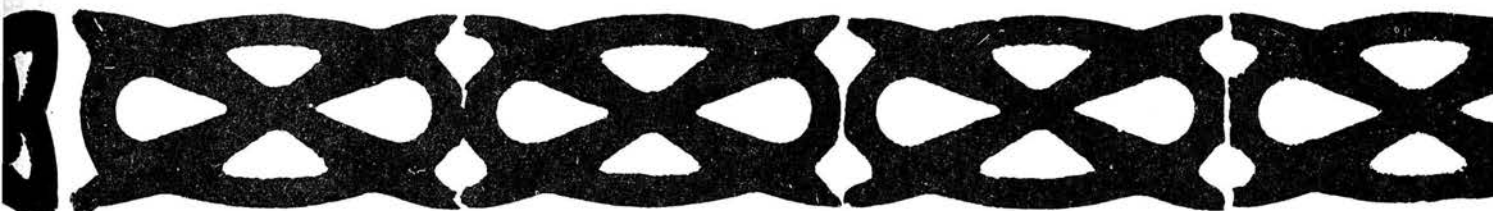
tualiza son los temores que el enemigo suscita, el vecino, ese lindel, necesario para la vida, pero potencialmente hostil. Esta ambivalencia de sentimientos es lo que recoge y recrea la fiesta.

¿Qué importancia habría que dar al derroche, al gasto improductivo, del que tanto habla Bataille, en la fiesta popular?

Hay fiestas muy baratas... Sí, claro, también está este factor, por ejemplo en las fiestas de después de las cosechas en que se acaba de palpar la riqueza... Pero cuando hablamos de derroche tenemos que hacerlo con precauciones, sobre todo después de lo que nos pasó con el famoso potlach. Yo cuando oigo hablar de derroche desconfío mucho.

Ya sabéis que el potlach es una fiesta que celebraban los indios, que hasta ahora se había puesto como modelo de derroche, de prodigalidad y todas esas cosas tan bonitas. Estos indios, durante un período largo de tiempo, se dedicaban a acumular toda clase de bienes. Cuando tenían gran cantidad iban a un grupo vecino y les invitaban a un potlach. El grupo vecino, *numaym*, como se le llamaba, iba de visita y se encontraba con grandes montones de provisiones de todo tipo que se le ofrecían como en una exposición. Ellos, al ver esto, se reían y comentaban: "¡qué birria de salmón, qué mierda de pieles son éstas!" etc. Los otros, en lugar de decir, "*tenéis razón*", les contestaban: "¡callaos, miserables, lo que pasa es que vosotros no tenéis ni una manta, estáis muertos de hambre..." y cosas por el estilo. Luego

FIESTAS POPULARES



e procedía a un banquete en el que los grupos comían hasta hartarse, con la regularidad de que los invitados no cesaban en sus críticas diciendo que los nativos de hambre, que aquella comida era un asco... y los otros replicando que se callaran, que nunca habían comido así... Después del banquete los invitados pasaban uno a uno y recibían todo lo que los otros les ofrecían hasta quedarse sin nada. Luego se marchaban protestando, *"esto no es un potlach, ya veréis cuando nosotros organicemos uno..."* Bien, pues nosotros, durante años, hemos hablado de prodigalidad, de derroche, de ostentación en el gasto, de presunción... Hasta que llegaron los ecólogos y nos fastidiaron. Nos dijeron que esta fiesta tiene causas claramente económicas. Resulta que el área en que viven estos pueblos, es extremadamente rica, pero sometida a grandes fluctuaciones, donde, por ejemplo, un año se puede coger gran cantidad de salmónes y otro nada, porque no bajan por el río. Esto deberíamos saberlo sin necesidad de que nos lo dijeran los ecólogos; yo soy de una zona en la que estoy cansado de oír, *"pues este año no baja un salmón"*. Según esto, el potlach no es más que un mecanismo redistributivo. Los grupos que un año tienen bienes sobrantes, se aseguran de este modo que el año en que a ellos les escasean, podrán recibirlos igualmente de un grupo vecino. Esto del potlach ha sido un golpe muy fuerte para los obsesos del prestigio, el derroche y todas esas cosas. Yo no digo que estos factores no estén presentes en la fiesta, pero cuando están creo que lo indicado es preguntarse qué hay debajo. El derroche generalmente esconde cosas.

Quizás el asunto éste del derroche pudiera tener otro sentido, el de librarse del miedo a la escasez, el rebajar una tensión tratando de burlarse de ella, ridiculizándola, y por aquí entraríamos en otro tema, el de la fiesta como rup-

tura o ridiculización de ciertas normas o usos sociales.

Sí, pero esto se suele expresar de forma ambivalente. Os habréis dado cuenta de que en toda fiesta suele haber momentos solemnes, en que todos los componentes folklóricos ceden su lugar a la actuación de determinados personajes a los que se trata con respeto. Lo que llama la atención es que junto a este componente suele aparecer otro, de tipo jocoso. Es el caso de la irrespetuosidad, perfectamente aceptada, respecto a las autoridades constituídas. En este caso lo que se nos está revelando es un antagonismo entre las autoridades y el pueblo, entre el cura y el alcalde que mandan y el pueblo que obedece, antagonismo que está presente en todo instante, en la vida de un pueblo, pero que durante la fiesta se hace un uso creativo de él y se une como un elemento más a la fiesta. Pero decir que en estos casos se ridiculiza a la autoridad, si no es erróneo, sí es inexacto; lo que se hace es, repito, utilizar creativamente ese antagonismo entre autoridad y pueblo.

Otro aspecto importante de toda fiesta es el de ofrecer elementos de identificación colectiva, en oposición a los elementos de desunión y disgregación siempre presente en toda colectividad.

El que participa en una fiesta está identificándose como perteneciente a una comunidad, pero yo quisiera hablaros también del problema de la identidad desde otra perspectiva. Yo creo que uno de los fenómenos más claros, una de las divisiones más evidentes entre nuestra sociedad y otras sociedades no urbanas, no industriales, es el de que nuestra sociedad se basa sobre la ficción de una identidad perfecta. Nos dan un papel con unas señas de identidad, nos encasillan y nos convertimos en individuos unidimensionales. De cara a la república todos somos sujetos perfectamente identificados e identificables. Esta identidad absolutamente abstracta, no corresponde, sin embargo, con nuestra experiencia vital. Nosotros nos sabemos cambiantes, sabemos hasta qué punto esta identidad es una ficción



una ficción que nos viene impuesta por la república. La república, la sociedad civil, no puede aceptar el que seamos seres cambiantes, necesita contarnos, medirnos, identificarnos. Pero fuera de nuestra sociedad esto no tiene sentido, o tiene un sentido muy distinto. El problema de la identidad, que nosotros tenemos civilmente resuelto, otras sociedades no lo tienen así resuelto; aceptan los cambios de status, hay una mayor libertad. No quiere decir esto que las sociedades no urbanas sean de identidades siempre fluctuantes, pero sí que este elemento participa en la vida colectiva, como ocurre en la fiesta, que es también una salida de la propia identidad para adoptar otra. De aquí nacen las *fiestas de disfraces*, que tienen mucho más contenido que el de ponerse una máscara para buscar el anonimato. Las fiestas de disfraces de hoy no tienen el mismo sentido que una fiesta de disfraces en una aldea asturiana. Aquí el sentido del disfraz no es el de ocultar la personalidad, sino el de investirse de una personalidad distinta de la que habitualmente se tiene. Allí no se puede ocultar la identidad, porque son cuarenta personas y saben inmediatamente quién es quién. El sentido de la fiesta allí es el de la adopción, el del juego con otra identidad, eso que en nuestra sociedad está proscrito.

El teatro recoge esta necesidad de cambiar de identidad.

Sí, pero en el teatro tú te sientas y el otro se disfraza por tí. Mediante mecanismos proyectivos hacemos lo mismo, pero sentados y en una sala oscura donde unos señores privilegiados nos van ofreciendo sobre el escenario todas esas identidades que la sociedad nos niega con su encasillamiento.

¿Y la fiesta como señal de identidad del grupo?

Este es el aspecto sobre el que todos estaríamos más de acuerdo, la fiesta como un mecanismo para reforzar la identidad del grupo.

Pero que tiene sentido sólo en la sociedad rural.

Tendríamos que esperar a ver lo que dan de sí las fiestas de los barrios en las ciudades.

Los barrios pretendían ser una reproducción del pueblo, un intento de salir del anonimato y la falta de sentimientos colectivos de la gran ciudad.

Hasta que se lo cargaron los partidos... Yo no dudo de que la fiesta popular sea posible en un marco urbano, pero me pregunto si las necesidades a las

que responde en este caso son las mismas que la motivan en un núcleo rural. Pienso ahora en la fiesta de las Fallas. Creo que hay una Falla o una comisión fallera por cada barrio. Esta fiesta que está en las antípodas de la fiesta rural, mantiene ese sentido de los barrios que decíamos. Pero, no sé, habría que estudiar esto con más detalle. Es difícil decir dónde termina lo rural y dónde empieza lo urbano, hasta qué punto tenemos núcleos que son una cosa y otra. Habría que hablar de un continuo con dos polos. Las ciudades se acercan a uno u otro polo, pero los polos en sí mismos no existen. Yo diría que hasta en Barcelona encontramos esa mezcla.

Las hogueras de San Juan, por ejemplo, responderían a esa necesidad de romper el aislamiento de la ciudad para formar barrios en un sentido rural. Las hogueras se suelen colocar en un centro geográfico estratégico, por así decir, y permiten que los niños del barrio se reúnan por lo menos una vez al año.

Esto de las noches de San Juan me hace pensar en otro de los elementos bastante común a todas las fiestas populares. Es lo que hoy llamamos liberación de los instintos, relajamiento de las normas sexuales, cierto libertinaje que siempre aparece al lado de la fiesta.

Yo distinguiría entre las fiestas que incorporan de forma expresa este elemento como un elemento más, y las que lo tienen como consecuencia. Del hecho de que a los nueve meses de una fiesta haya un claro ascenso de los nacimientos, yo no creo que haya que deducir que la fiesta sirve para eso, que tiene esa función, sino que esto es consecuencia de la fiesta, porque la fiesta produce un grado de excitación que favorece las relaciones sexuales. Pero no diría más. Esto es distinto de las fiestas que incorporan el elemento de la liberación de los instintos de forma creativa, como he dicho que se hace con los otros elementos. Fiestas de éstas yo he presenciado en Asturias, las fiestas de competición entre los mozos y las mozas segando la hierba, que acaban revolcándose por los surcos en un juego sexual muy claro. Otras fiestas utilizan este elemento de modo más encubierto, como danzas que tienen elementos directamente obscenos y que pueden producir una excitación sexual indudablemente. Pero yo me resistiría a dar a esta liberación de los instintos un carácter del mismo rango taxonómico al de los otros de que hemos hablado. Más bien hablaría de un uso creativo de esas necesidades, de ciertas potencialidades humanas que normalmente en la sociedad urbana no hacen acto de presencia. Pero los instintos, más que liberarse, se

emplean, y por eso rara vez son liberados efectivamente, sino de forma simbólica.

Sin embargo, hoy la fiesta funciona, al menos ideológicamente, como espacio de la libertad, de la orgía, y para ello se acude al recuerdo de las fiestas dionisiacas...

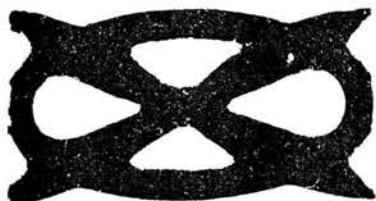
Por lo que nosotros sabemos, las fiestas dionisiacas jamás existieron. Lo que tenemos son recreaciones literarias y no más. El dionisismo es uno de los mitos que han contribuido a crear los filólogos de Grecia. El dionisismo es un fenómeno considerablemente más tranquilo, más ponderado y sereno de lo que nosotros habitualmente pensamos. Yo, que antes de cocinero fui fraile, he publicado un artículo sobre Dionisos en el que digo que ese dionisismo, tal como nosotros hoy lo imaginamos, nunca existió. Lo que ha pasado al acervo de mitos cultos es una imagen puramente literaria.



Yo creo que las orgías de ese carácter han existido y siguen existiendo, pero con mucha menos frecuencia de lo que nos gustaría.

¿Y los aquelarres?

Los aquelarres fueron en gran parte una invención de los inquisidores, que tenían que ganarse el pan. Las brujas fueron en gran medida una creación de los inquisidores.



Pero luego las brujas se lo creían y acababan siendo brujas de verdad.

Sí, hay un fenómeno de reversión. Lo mismo pasa con el dionisismo. Al lle-

gar el helenismo surgen unas fiestas orgiásticas, pero no en las vaguadas o montes, sino en los jardines, organizadas... y que eran, en definitiva, la recreación del mito dionisiaco. Sí, las brujas dirían: vamos a hacer lo que dicen que hacemos y a ver qué pasa. Pero yo soy muy escéptico respecto a estos fenómenos. No niego, por supuesto, que existen, pero creo que debo negar su frecuencia. Tampoco creo que el problema de liberarse de los instintos haya sido nunca tan grave como nosotros pensamos hoy. No creo que haya sido nunca tan angustioso. Claro, comprendo que haya gente muy fea que no se come un rosco, pero me parece que no son suficientes en número como para montarse una orgía ni un aquelarre. Creo que este problema de la liberación de los instintos, la humanidad se lo ha solucionado bastante bien hasta el presente. La prueba está en la explosión demográfica. Deberíamos cuidarnos mucho de interpretar la fiesta desde nuestra perspectiva urba-

na y leer en ella cosas que no están, y que sólo es a nosotros a quienes preocupa. Las condiciones de vida rural, en las que hay una dieta, si no escasa, sí deficiente, en donde no es que haya mucho trabajo, pero sí un trabajo muy duro, en donde es frecuente una falta de relaciones entre los individuos, más allá de las de vecindad o la coincidencia en determinados trabajos, todo esto hace que las relaciones que se establecen entre el hombre y la mujer en un medio rural sean muy distintas a las que facilita el medio urbano. Yo me imagino que si algún día los psicólogos y psiquiatras estudian en profundidad la sexualidad urbana y la rural, advertirán diferencias notables. Yo me pregunto si la sexualidad, tal como nosotros la vivimos, no es producto de la vida urbana, y si en otro medio social, en otro medio de trabajo, no es mucho más aburrida de lo que nosotros pensamos.

Digamos que en ese otro medio no existe una ideología de la comunicación y la liberación sexual, eso que tanto preocupa y amarga la vida a los progres de hoy. Pero no creo que de aquí se deduzca que la vida sexual en un medio rural tenga menos importancia, ni que sea necesariamente más aburrida.

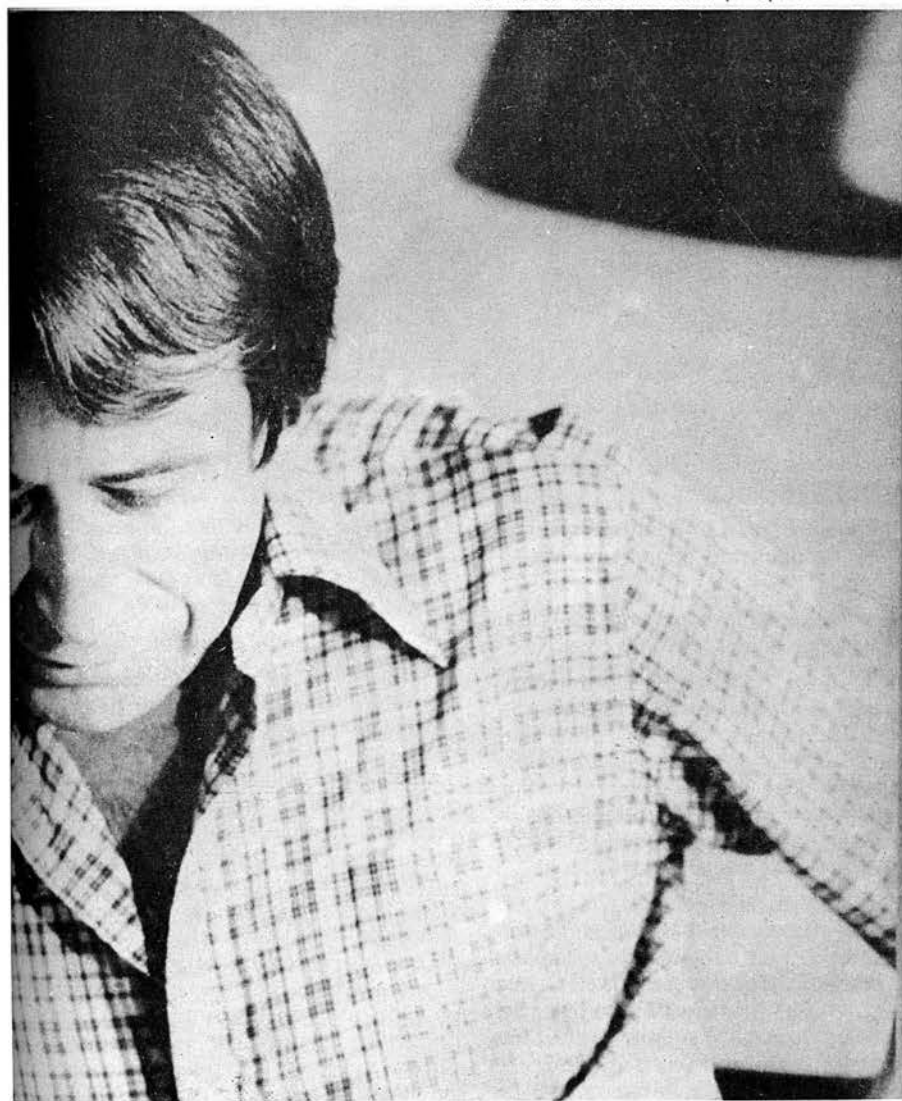
No estoy diciéndoos que en el campo se folle menos. La diferencia es cualitativa, no cuantitativa. Lo que digo es que la sexualidad en un medio rural se vive de una manera distinta a como nosotros la vivimos, y que, en general, esto de liberarnos de nuestros instintos, está directamente ligado a esa identidad que la república nos sobreimprime, la identidad unívoca, el encasillamiento forzoso del individuo. Cuidémonos de no trasladar a la fiesta necesidades de liberación que quizá dentro del medio rural no tengan la virulencia que tienen dentro de nuestra sociedad. En muchas fiestas esos elementos eróticos o sexuales son usados, no con el fin de liberarse, sino con fines que están fuera de ellos mismos, como puede ser el de estimular la fecundidad de los campos.

Otro de los mitos que subyace al intento de recuperación de las fiestas populares y de las señas de identidad, es el del hombre primordial, la búsqueda del tiempo y el paraíso perdidos. ¿Crees que la fiesta popular puede ponernos en contacto con el pasado, reactivar alguna fuerza oculta?

¿Tenéis prisa?

No, no.

Pues entonces os voy a leer unas páginas escritas hace muchos años por el padre Eliade, y lo de padre lo digo no sólo



porque efectivamente nos haya enseñado muchas cosas... Es algo muy interesante a propósito de tu pregunta. Dice: *"El tiempo mítico de los orígenes es un tiempo fuerte, porque ha sido transfigurado por la presencia activa, creadora, de los seres sobrenaturales. Al recitar los mitos se reintegra ese tiempo fabuloso y, por consiguiente, se hace uno, de alguna manera, contemporáneo de los acontecimientos evocados. No se trata de una conmemoración de los acontecimientos míticos, sino de su reintegración (...). No se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el tiempo primordial. Es, diríamos, el tiempo mismo el que se regenera"*. Y más adelante sigue Eliade: *"Mientras que un hombre moderno, a pesar de considerarse el resultado del curso de la historia universal, no se siente obligado a conocerlo en su totalidad, el hombre de la sociedad arcaica, no sólo se siente obligado a recordar la historia mítica de su tribu, sino que reactualiza periódicamente una gran parte de ella (...)"*

Constantinopla fue conquistada por los turcos en 1453 y la Bastilla cayó el 14 de julio de 1789. Estos acontecimientos son irreversibles. Sin duda, al haberse constituido el 14 de julio en la fiesta nacional de la república francesa, se conmemora anualmente la toma de la Bastilla, pero no se reactualiza el acontecimiento histórico propiamente dicho..." etc. Yo, estas cosas de Eliade, debo confesar, que tan sugestivas como son, no las entiendo. Decir que se conmemora algo, pero que no se reactualiza, a mí me parece que no es más que jugar con las palabras. Yo no sé qué sentido distinto puede tener conmemorar de reactualizar. ¿Qué se quiere decir, que hay un mayor grado de participación por parte del hombre primitivo en aquello que está haciendo, más que el francés al conmemorar la toma de la Bastilla? Esto de que la fiesta es una reactualización de las fuerzas primordiales, una conexión con los orígenes, a mí me parece que son palabras. La fiesta es una ocasión de conmemorar, de recordar conjuntamente determinados acontecimientos, y mediante ella un pueblo se da a sí mismo el espectáculo de su existencia como tal pueblo. Movilizar toda una improbable ideología de los orígenes... ¿Cuántos de los que acuden a una manifestación masiva el 11 de Septiembre en Barcelona, están realmente vinculándose con los orígenes de esta celebración? La mitad de ellos no saben ni lo que se está conmemorando. No hay reactualización, entrada en contacto con tiempos primordiales, esto es literatura. Lo que se busca es presenciar el espectáculo



culo que se dan a sí mismos, viéndose y participando conjuntamente en estos actos.

Los "intelectuales", la gente culta, sin embargo, ve otras muchas cosas.

Ah, sí, éstos pueden ver allí milagros. Fíjate si es fácil ver cosas, con el tiempo que llevamos hablando nosotros de ello. Una cosa es el intelectual que contempla la fiesta y otra el pueblo que participa en ella. A mí me da miedo meterme en la cabeza de la gente, sé que es una de las maneras más fáciles de despistarse.

De todas formas, yo creo que este intento de reconstruir la historia tal como quisiéramos que hubiera sido, responde a un deseo fuerte que partiría de lo que Lacan llama la "novela familiar del neurótico" para acabar fabulando sobre la historia nacional, hasta llegar a los orígenes más remotos. Y lo que es más in-

terezante es el hecho de que, luego, esa historia imaginaria influye sobre la vida concreta, ya que es algo con lo que nos identificamos fácilmente.

Pero yo no veo por dónde se mete la historia en la fiesta. Yo me atendería mucho más, para valbrar esto, a componentes que pueden ser observables en el presente, que no a interpretaciones del pasado. Estoy convencido de que los moros y cristianos alcoyanos, —y da la coincidencia de que yo soy alcoyano de nacimiento, aunque nací allí por una circunstancia puramente casual y no viví en Alcoy más que los seis primeros meses de mi vida—, estoy convencido de que los moros y cristianos alcoyanos puede que tengan incluso conocimientos de la historia de los moros y cristianos durante la reconquista... puede que conozcan esa historia, pero no la conocen en tanto que moros y cristianos. Creo que

los moros y cristianos que hoy actúan están conscientemente desvinculados de la historia de los moros y cristianos. Repito que esa expresión de reactualizar el tiempo pasado, no tiene ningún sentido. Se trata todo lo más de conmemorarla. Pero la conmemoración la entiendo siempre en función del presente y nunca del pasado.



Por qué desaparecen las fiestas populares?

Ya hemos hablado de las distintas condiciones actuales entre el medio rural y el medio urbano. Pero dentro del medio rural, la fiesta desaparece cuando las condiciones sociales se modifican, esto me parece elemental. Las fiestas más tenaces son aquellas que coinciden con crisis humanas más generales. Lo que ocurre es que unas fiestas sustituyen a otras y muchas veces se colocan en las mismas fechas en que estaban las antiguas, como ocurre con el día de Navidad. En estos casos se conservan gran cantidad de elementos de las fiestas antiguas. Pero estas fechas se hacen repetitivas porque las crisis se repiten.

Pasando al tema del teatro, o de las relaciones entre la fiesta popular y el teatro, ¿qué diferencias hay entre una cosa y otra?

A mí me parece que son más las diferencias que las semejanzas. Yo os hablé al principio de la separación entre actores y espectadores, esencial al teatro, que no se da en la fiesta popular. Por otra parte, el teatro como tal no puede nacer más que de la sociedad urbana. Las condiciones que exige el teatro, incluso las materiales, son de tipo urbano. Esto no quiere decir que no se pueda dar el teatro en los pueblos. Me refiero a la existencia del teatro tal como hoy lo conocemos. Otro problema es el de los orígenes del teatro y el de discutir hasta qué punto se puede hablar de que la fiesta popular representa un antecedente del teatro. ¿Hasta qué punto es un tránsito necesario? Yo ni siquiera estoy convencido de que el teatro nazca de la fiesta primitiva, yo diría que nace como algo distinto, que desde su origen es una cosa distinta. Yo no conozco ninguna fiesta de la que se pueda postular el origen del teatro. Hay, incluso, dife-

rencias notables entre una fiesta popular y una fiesta dramatizada. En la fiesta popular los papeles se reparten un tanto al azar y la libertad de interpretación de los participantes es extrema, muy grande. Esta fiesta popular puede derivar hacia una fiesta dramatizada, hacia formas prefabricadas, con papeles distribuidos, fijados, como ocurre en la *Pasión de Olesa* o la de *Esparraguera*, o en otras muchas fiestas que actualmente se conservan. Pero no se puede decir que estas fiestas sean un antecedente del teatro, porque cuando estas fiestas dramatizadas aparecen ya existía el teatro. Incluso, aunque algún día los historiadores nos demostraran que el teatro se deduce de la fiesta popular, pues diríamos, bien, pero lo que ha surgido ya no tiene nada que ver, es algo distinto. El teatro supone la retirada a un local cerrado, y lo mismo que en un banco hacemos operaciones comerciales y en una iglesia se reza, pues en un teatro se hace teatro.



Esta compartimentación de las actividades, de la cultura, es un principio de la sociedad actual. Podríamos llegar a decir que la fiesta popular original ha dado lugar no sólo al teatro, sino a la religión, a la música. Pero este tipo de afirmaciones son demasiado generales. Aún hoy, viendo eso que se llama teatro vivo, o los happenings, resulta difícil imaginar que de ahí se puede derivar algo...

- Remarcar estas diferencias a mí me parece interesante para desideologizar el tema del teatro espontáneo, el teatro de la participación... Del teatro pueden salir muchas cosas que sirvan para animar la fiesta popular, pero, evidentemente, es algo distinto. Esto no quiere decir que el teatro de animación y de calle no tengan sentido, sino que han de tener en cuenta todas estas diferencias. La búsqueda de un espacio abierto responde, además, a ese intento del teatro por recuperar un espacio social y un público que ha perdido, al menos si lo comparamos con el teatro del Siglo de Oro. En comparación con nuestro teatro clásico, ¿crees que el teatro ha dejado hoy de cumplir su función social y ha perdido todo su sentido?

- ¿Cuáles eran para tí las funciones sociales de nuestro teatro clásico?

Las propias del teatro, el ofrecer elementos de identificación y de catarsis mediante la creación de personajes, situaciones, gestos, basándose en la tematización o dramatización de problemas colectivos.

- Pues yo creo que las funciones del teatro contemporáneo siguen siendo las mismas. La sociedad que albergó aquel teatro y ésta no son tan radicalmente distintas. Las condiciones sociales están dadas para que el teatro pueda seguir cumpliendo sus funciones propias.

- ¡Pero hay otros medios que cumplen esas funciones con mayor eficacia, como el cine.

- La actualidad o falta de actualidad del teatro yo no la plantearía en esos términos. Para mí el problema es más general, es el de la masificación del espectador. Desde este punto de vista el teatro tiene las mismas dificultades que cualquier otra manifestación cultural. No creo que el cine cumpla mejor ni peor esas funciones de catarsis, identificación y dramatización de los problemas colectivos, sino que las cumple para un número mayor de gente que el teatro. Pero éste no es un problema que esté tanto en el teatro como en los espectadores mismos. Este sería otro tema.

Santiago Trancón y Oriol Romaní.



GUIA DEL TEATRO



DONDE NO ESTAN TODOS LOS QUE SON
PERO SON TODOS LOS QUE ESTAN

(Shakespeare)



JOSEFINA BAKER. INTERPRETE DE "LA SIRENA DE LOS TROPICOS". (FOTO G. L. MANUEL FRERES)

El lector interesado en valorar de cerca la situación actual del teatro en España, encontrará en esta Guía una ayuda, esperamos que valiosa, para orientarse un poco por dónde va la cosa. No hemos querido sacar conclusiones, ni estadísticas ni de otro tipo, con los datos que aquí ofrecemos, para dejar al lector que juzgue el panorama por sí mismo. El criterio que hemos empleado en la confección de esta Guía, (telefónica y algo más), no ha sido otro que el de *mostrar o ilustrar* (incompleta y brevemente, pero sí de forma suficiente), la vida y milagros de la mayoría de las salas y grupos "independientes" que actualmente trabajan en nuestro país (profesionales y no profesionales, estables e itinerantes, subvencionados y no subvencionados). De acuerdo con nuestro propósito *descriptivo e informativo*, y no selectivo ni valorativo, hemos dado a todos los grupos el mismo tratamiento gráfico y literario sobre la base del material que los propios grupos nos enviaron en respuesta a una encuesta que preparamos al efecto. Las ausencias provienen, o de nuestra falta de información, o de que los grupos no nos enviaron el material que les pedíamos. Unos y otros, presentes y ausentes, pueden hacernos llegar por cualquier medio las correspondientes correcciones y añadidos a lo que aquí se dice, pues estamos interesados que esta Guía sirva no sólo para informar, sino para establecer contacto entre todos los grupos. Hemos de agradecer aquí a la Cooperativa DENOK de Vitoria el que nos haya facilitado direcciones y datos sin los cuales no habríamos podido elaborar esta Guía. Trabajos de este tipo, por lo que nosotros sabemos, nunca se habían hecho en nuestro país, y, sin embargo, nos parecen imprescindibles para poder juzgar con cierta objetividad la situación del teatro en un momento determinado. El teatro no podrá salir del marasmo en que se encuentra si no inicia una labor de conocimiento y reflexión sobre sí mismo. A ello queremos contribuir con estas páginas, a través de las cuales cada uno podrá juzgar si el teatro está mejor o peor de lo que él creía. Y nada más. Gracias a todos por habernos enviado la información que aquí se recopila.

ANDALUCIA

Aula - 6

Dirección: Avda. José Antonio 10, 3º, 3ª; o también c/Jardines 24, 4º, izq. (Miguel). Granada. Tfno: (958)263695 y 222676. Seis años de existencia. Tres de ellos como profesionales, y seis componentes. El grupo más importante de Andalucía Oriental. No tienen ninguna subvención. Trabajaban en un local que les había "cedido" la Universidad, pero ahora se lo quitan. Trabajan el *realismo mágico*. Son independientes (políticamente hablando), y hablan de "un escepticismo generalizado sobre la política de la izquierda parlamentaria con relación al teatro". "Ante este desencanto, el grupo opta por la autogestión y la independencia ideológica y política a todos los niveles". En abril hicieron una gira por Polonia con el espectáculo *ESPIRAL*. Esperan estrenar *REQUIEM* para octubre y preparan otro, *MANUEL*, sobre las comunidades anarquistas andaluzas durante la República. ¿El teatro? "Un oficio, una forma de cultura, una toma de conciencia de la colectividad y de sus relaciones, un divertimento... a veces, también, una actividad política o una forma de política".

Carrusel

Creado hace cuatro años. Profesional. Trabajan mucho, hasta diez horas diarias. La creación de un espectáculo puede durar hasta seis o siete meses. Una vocación decidida de experimentación. No reciben ningún tipo de ayuda económica, por lo que los componentes tienen que trabajar de vez en cuando en lo que pueden. Son de Cádiz, donde están.

La Cuadra

Grupo sevillano que se hizo famoso con el espectáculo "Quejío" en la época dorada de los grupos independientes. Acuden a muchos festivales extrajeros. Siguen con su último espectáculo "Herramientas". Profesionales.

Teatro de las Marismas

Grupo profesional de Huelva. Actualmente representa el espectáculo "Lola, Loliya, Lola" y el infantil "Garulo, el perro sabio" por los pueblos de la provincia de Huelva.

Teatro Circo de la Plaza

Grupo aficionado sevillano. Actúa por los pueblos y barrios

de Sevilla con un espectáculo colectivo: "El paro".

Esperpento

Otro grupo profesional sevillano, famoso ya en la época de los grupos independientes. Han actuado en Sevilla la temporada pasada, en el primer intento de Teatro de Repertorio, con el grupo Teatro del Mediodía, proyecto del que ya hablamos en otras páginas de esta revista. Último estreno, "Woyzeck" de Bucher.

Teatro del Mediodía

Dirección: San Blas 17, Sevilla 3. Seis años de existencia y seis componentes fijos. Profesionales. Han recibido este año un millón de pesetas del Ministerio de Cultura en relación con el proyecto de Teatro de Repertorio. Están investigando y trabajando muy seriamente la Comedia del Arte. Han estrenado "La tempestad" de W. Shakespeare y tienen en cartel "El Bello Adolfo" y "Farsantes y figuras de una comedia municipal" sobre textos del siglo de oro.

ARAGON

Teatro de la Ribera

Están metidos de hoz y coze en un proyecto de teatro estable profesional que se arraigue en Aragón, quizás por eso no nos han contestado a la encuesta que les enviamos. Trabajan en Zaragoza, donde intentan abrir una sala estable.

ASTURIAS

Colectivo de Teatro Margen

Dirección: Colectivo "Margen". Lugones. OVIEDO. Tfno. 260103. Dos años de existencia. Profesional. No reciben ninguna subvención. Trabajan la "farsa en sentido puro, no la parodia". Itinerantes. Sin embargo, quisieran asentarse en Asturias, pero esto no depende de ellos, sino de la política teatral de los partidos y ayuntamientos. ¿Para qué sirve el teatro? "Para subvertir, para que nada aparezca imposible de cambiar". Actualmente representan "De Vita Beata", comedia de máscaras, creación del grupo.

Candilejas

Dirección: Pza. Mayor 1, Bajo izq. LLARANES (Avilés. Asturias). Tf. 571780. Doce años de existencia. No son profesio-

nales. Siete componentes. No tienen ninguna subvención ni cobran entrada. Están dentro de la Asamblea Permanente de Teatros d'Asturies. Se mueven estéticamente en torno a la farsa. "El teatro o es popular o no tiene razón de ser". "El teatro sirve para divertir, enseñar, inquietar y concienciar al pueblo".

Telón de fondo

c/Pumarín, bloque 32, 1º, derecha. "Carsa", Gijón (Asturias). Cinco años de existencia. Siete componentes. No profesional. Han recibido una ayuda de 68.000 pts. de la empresa ENSIDESA. No cobran entrada. Son "de izquierdas", quieren "popularizar la cultura" y ven el teatro como "una actividad artístico-política que sirve para transformar la sociedad capitalista".

Tramoya

c/Magnus Blikstad 73, 5º, Gijón (Asturias). Tfno. 359426 (Margarita). Diez componentes. No profesional. Tres años de existencia. Sin subvención alguna. Ganador del Premio Certamen de Teatro Aficionado de Oviedo, con la obra "En el mercado viejo" de Osvaldo Dragun. Su teatro es "social, popular y político" y quieren "llevar el teatro a todos los barrios y pueblos de la geografía asturiana".

CANARIAS

Muntu Teatro Canario

c/Virgen de Lourdes 10, 3º. Las Palmas de Gran Canaria. Ocho actores, un coreógrafo y un director. Siete años de existencia. Ninguna subvención. Tienden "Al-mimo-drama-musical, sin por ello descartar otros medios de expresión, como la palabra". Denuncian la total despreocupación de los partidos con relación al teatro. Itinerantes y no profesionales. También hacen teatro infantil. "Crisis" y "Espantapájaros" son dos creaciones colectivas.

Taiga

c/Estación 1, Tacoronte (Tenerife). Dos componentes. Tres años de existencia. Han recibido unas 400.000 pts. de organismos oficiales. No cobran entrada. Están "entre lo absurdo y lo experimental". "Hacemos teatro puro, no seguimos línea política alguna". "El teatro es comunicación. Quisieran llegar a profesionales".

CANTABRIA

Caroca

c/Carlos Haya 15, 5º A. Tf. 223399. Santander. Seis componentes con dos años de existencia. Profesionales. Han recibido 30.000 pts. de la Caja de Ahorros. Línea estética: expresionismo. Se consideran humanistas que luchan contra los poderes absolutos. Preparan una muestra de teatro en Cantabria. Trabajan para conseguir un teatro estable. "El teatro es una forma de vida (no de vivir)". Es "un vínculo de dinamización cultural". "El arte pertenece a la voluntad de ejercerlo". Su obra, "¿Conoce usted la Vía Láctea?" ha tenido muy buena acogida de público y crítica, como suele decirse.

CATALUÑA

A-71

Un grupo con una larga historia, pero del que actualmente no tenemos noticias

Brau Teatre

Un grupo profesional de Salou (Barcelona). Actualmente presentan un espectáculo, "Madrinyana", que es un estudio dramático sobre la voz humana. En agosto quieren programar un Festival con la participación de ocho grupos españoles. Los interesados pueden ponerse en contacto con ellos, así como los que quieren recibir cursos prácticos sobre la voz.

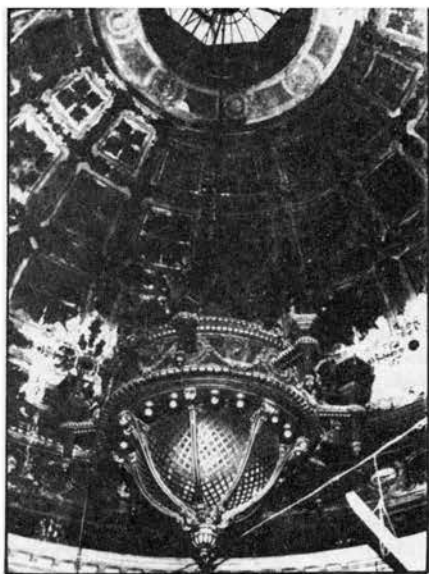
Claca Teatre

Veterano grupo independiente especializado en el teatro de títeres, marionetas y todo lo relacionado con el teatro infantil y de animación callejera. Su última aparición ha cambiado un poco el rumbo del grupo. "Mori el Merma", obra basada en el Ubu Rey de A. Jarry con máscaras, muñecos y decorados pintados por Joan Miró, actualmente está de gira por Europa.

Anella

Centro cultural que surgió del grupo "Mar i cel". Están en la calle Verdi (Barcelona), donde tienen un local en el que trabajan muchas cosas: expresión corporal, música, teatro...

Queremos estimular la creatividad de todos, que la gente de nuestra comunidad utilice el arma de la creación contra la alienación. Queremos romper las barreras entre los profesionales y la gente de la calle". No reci-



ben ninguna subvención, aunque parece que van a recibir unas 750.000 pts. de los Servicios de Cultura Popular. Fueron expulsados del Círculo Católico de Gracia por motivos ideológicos, acusados de anarquistas y revolucionarios. Critican mucho el proyecto de Animación Cultural del Ministerio de Cultura, que "es una especie de redentorismo que va a hacer apostolado cultural por los barrios. Un modelo paternalista que lleva a la pasividad de la gente". Según Eduardo Delgado, uno de los animadores, el proyecto del Ministerio "responde a la necesidad que tiene el gobierno de UC Dde reciclar a la gente de la sección femenina y del Movimiento y a otro personal que ha quedado marginado con la nueva situación política". Se dedican a la animación de calle y al teatro infantil.

Can Boter (Artuic Titèric)

Dirección: Camí de l'Alegria 3, Tiana (Barcelona). Tf. 39707 53. En marzo del 77 se instalan en Tiana, aprovechando las facilidades del espacio y alquiler, gente que había trabajado en los grupos independientes como *Els Comediants*, *La trágica*, *Ziasos* y *S'Estornell* por razones de amistad y de entendimiento en el trabajo. Actualmente forman el grupo 4 plásticos, dos técnicos, 8 actores y 7 músicos (El grupo *La Sardineta*). Son una comunidad de producción. Cualquier proyecto artístico entra en sus planes: plástica, música, teatro, espectáculos de calle, infantiles.. animación general. Aspiran a ser capaces de sostener la animación de una fiesta desde la mañana hasta el amanecer con teatro infantil, pasacalles, teatro de cabaret, música, baile... Trabajan en colectivo y tienen comunidad de bienes. Han recibido 150.000 pts. de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, pero se sostienen con su trabajo. Están más por la itinerancia que por la estabilidad, ya que quieren ir por las fiestas de todos los pueblos de Cataluña a animar salvajemente la cosa.

Els Comediants

Canet de Mar (Barcelona). Uno de los grupos independientes más antiguos de Cataluña y de España, y, sin duda, el que tiene mayor experiencia comunitaria. Viven en Canet de Mar, donde cualquiera puede ir a conocerlos, pero viajan mucho por

toda España y por el extranjero. Últimamente han dado una gira por Polonia con motivo de su presentación de el Festival de Wrocław. Es el grupo de animación infantil y de calle más importante de España y, muy posiblemente, del mundo, sólo comparable al *Bread and Puppet*. Sencillos y poco amigos de propagandas merecen, sin embargo, este reconocimiento. Trabajan los muñecos, los gigantes y cabezudos, el circo, el baile, la música, las marionetas, los títeres, las sombras chinescas, los clowns y un largo etcétera de su propia cosecha imaginativa. Su último espectáculo "*Sol, solet*" encanta a todo el mundo, niños y grandes, y lo están representando por todos los pueblos y fiestas de Cataluña.

Els Joglars

Actualmente residen en Vic (Gerona). El grupo independiente más antiguo: diecisiete años de existencia, si bien sus miembros han ido cambiando a lo largo de los años. Su director, Albert Boadella, está actualmente en la cárcel, para vergüenza de todos los demócratas, a causa del proceso abierto con motivo del espectáculo "*La Torna*", asunto suficientemente conocido por todo el mundo. Tienen en su historia 14 espectáculos: *L'art del mim*, *Cinema ranci*, *Mimetisme*, *Deixebles del silenci*, *Espectacle Cova del Drac*, *Pantomimes per infans*, *Calidoscopi*, *El Diari*, *El joc*, *Cruel Ubris*, *Mary d'ous*, *Serrallongó*, *La Torna* y *M-7* Catalonia. Participación en todos los festivales del mundo. Merecida y reconocida fama.

Dagoll Dagom

c/Carroz 5, Valvidriera (Barcelona) y c/Gerona 37, 4º, 4ª (Barcelona) Tf. 3172605. Siete actores y un técnico. Seis años de vida. Grupo profesional (mu). Salieron a la luz con aquel inolvidable "*No hablaré en clase*" y actualmente triunfan en Madrid con "*Antaviana*", espectáculo por el que recibieron un millón de pesetas de subvención de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona. Línea estética: "poético - dagoll-dagomiana", responden, y es cierto: es cosa de verla más que de definirla. No tienen una sala estable, ni de momento aspiran a ello. A partir de este grupo se podría empezar a hablar de una nueva fase o una nueva época del teatro independiente.

Teatre del Celobert

Un nuevo grupo dirigido por Joan Ollé que ha estrenado *Woyzeck* en el último festival de Sitges. Gran promesa, como suele decirse, ya que Joan Ollé es un muchacho con mucho espíritu renovador y mucha imaginación, como demostró dirigiendo "*No hablaré en clase*". Atentos.

La Cuina de les Arts

Un grupo de profesionales y amateurs del mundo del Mimo, la Magia y los Clowns que lleva a cabo actualmente una experiencia piloto con el propósito de recuperar estas artes tan antiguas como el teatro. "*Quieren ayudar a la investigación de este campo específico y contribuir al desarrollo de estas artes y experiencias como manifestaciones artísticas específicas*". Han hecho su primera aparición en la Sala del Institut del Teatre de Barcelona.

Tossal

Un grupo formado por "los otros Joglars" a raíz del exilio de Ferrán Rañé, que, como Albert Boadella, huyó de España antes del juicio contra los actores que habían intervenido en el espectáculo "*La torna*". Ferrán Rañé prefiere hablar del caso La Torna y no del caso Els Joglars, señalando con ello sus diferencias con Albert Boadella, cuya conducta con relación al caso justifica, pero no acepta. Han estrenado su primer espectáculo titulado "*Duqui cent anys tot s calvos*", montaje preparado en el sur de Francia, y que actualmente gira por Cataluña.

Els Elfs

Nuevo grupo formado por gente profesional de Barcelona. Su último espectáculo, "*Llirs entre cards*", es una muestra de poesía catalana medieval. Su anterior espectáculo, "*La fira encesa*", lo han presentado en la nueva Sala Myriam de Barcelona, donde trabajan con muchas dificultades económicas.

Roba Estesa

Grupo profesional de Barcelona actualmente instalado en la Cúpula Venus, Rambles, 27, Tf.: 3172463. Ocho años de existencia. Muy relacionados desde el principio con los movimientos de animación de barrios y fiestas populares. Especializados en la cosa del cabaret y el musical. En su espectáculo actual "*Xist... hi ha roba estesa*", actúan con los músicos del "*Pernil Latino*". Han recibido alguna

subvención de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento, pero actualmente Joan de Sagarra ha retirado toda ayuda a la Sala de la Cúpula Venus por motivos nada justificados.

Centre Comarcal de Teatre del Vallès Oriental

c/Espí i Gran s/n. Granollers. Tf. 8700319. En un encuentro casual con Federico Roda en Cardedeu nos enteramos de la existencia de este Centro de Animación Cultural y Teatral que tiene entre manos un gran proyecto para animar cultural y teatralmente toda la comarca del Vallès Oriental, como su nombre indica. Trabaja en cuatro Áreas: Formación, Difusión, Asesoramiento y Documentación. Pese a su corta existencia, ya han realizado numerosos trabajos y talleres que están mostrando por toda la Comarca. Están apoyados por el Ayuntamiento de Granollers. Ejemplo de lo que debe entenderse por descentralización teatral.

Teatre del Transit

c/América 23, Atico, 3ª, Barcelona. Grupo profesional de teatro infantil y también para adultos, dirigido por Jordi Mesalles. Reciben subvenciones de La Caixa. Espectáculo infantil: *Les fantasmàtiques caixes de Trons i d'altres meravelles*. Como grupo independiente han montado *El despertar de la primavera*, de F. Wedekin, obra que presentaron en el último Festival de Sitges y que nunca había sido montada en España.

Coordinadora de Grupos de Teatro de Santa Coloma de Gramanet

Santa Coloma de Gramanet es una ciudad industrial de Barcelona con cerca de 200.000 habitantes, mucho más numerosa que gran parte de las capitales de provincia de España. Sin embargo, no tiene ni una sola sala de Teatro, y los grupos no profesionales que están empezando a moverse encuentran todas las dificultades. Existe una Coordinadora que está presionando al Ayuntamiento (con Alcalde-cura-comunista), para intentar hacer algo. Hay cinco grupos de teatro: *Copihue*, *Farándula*, *Demos*, *Arlequín* y *El Callejón del Gato*. Estos grupos van como nómadas, ensayando donde pueden. Nos dicen: "*Hay que destacar, que en el Plan Popular de Sta. Coloma, plan elaborado*

por varios técnicos y Asociaciones de Vecinos para salvar urbanísticamente la ciudad, en ningún momento se habla o hace referencia a la ubicación de un Teatro Municipal". Pues qué bien. Debe ser más importante montar cuatro bancos y dos árboles para disimular lo que no tiene arreglo —la colmena en que los especuladores han convertido a esta ciudad-dormitorio— que construir un Centro Cultural. ¿No necesita el espíritu también zonas verdes? ¿Así nos va!

Teatre Lliure

c/Leopoldo Alas 2 (Cantónada Montseny). Barcelona 12. Tf. 2189251. Suficientemente conocido de todos, no vamos a extendernos en dar información sobre su vida y actividades. Es, sin duda alguna, la experiencia teatral mejor pensada y realizada hasta el momento, adaptada a la nueva situación, que ha intentado alejarse de todos los tópicos, utopías y servilismos, tanto del teatro independiente como del teatro comercial. Diez componentes fijos. Existen desde mayo de 1976. Han recibido tres millones de La Caixa y otros tres del Ayuntamiento de Barcelona. En 1978 el Ministerio de Cultura les prometió una subvención de 9 millones que sólo han cobrado en parte. En la temporada 1977-78 en concepto de taquilla sacaron unos 5 millones. La fuerte inversión para adaptar el local y los gastos de montajes, han hecho, sin embargo, que ahora se encuentren en una difícil situación. Fabià



Puiserver ha dicho: "Con el teatro lleno perderemos dinero". Es la sala que más público ha atraído al teatro en la presente temporada, y, por tanto, el problema no es éste. Pese a todas las apariencias, están un tanto marginados, y buena prueba de ello ha sido la última polémica de la que han sido blanco preferido: la que se ha levantado con motivo de la ausencia de estrenos de obras de autores catalanes. La verdad es que no entendemos muy bien todas estas intrigas, que ya creíamos definitivamente superadas después de la experiencia de las famosas Asambleas de Teatro de finales del franquismo. Acusados de "ricos", "privilegiados", "mimados", etc., la verdad es que estas acusaciones no tienen mucho fundamento. Esperemos que superen este mal momento y sigan adelante.

Saló Diana

Hoy desaparecido, merece, sin embargo, nuestro reconocimiento en estas páginas, ya que la experiencia de esta Sala y la de la A.D.T.E. —que le dió vida, y muerte—, ha sido, probablemente, la más avanzada, atrevida, utópica, inverosímil y loca de las que jamás ha conocido el mundo del teatro. Un recuerdo entrañable para Mario Gas, el loco más loco de los que allí trabajaban, y para todos los que hicimos posible e imposible aquella disparatada aventura. Nadie entenderá lo que fue la "transición" a la democracia en Barcelona, sin aquel inolvidable *Don Juan Tenorio del Born*, ni todo lo que luego se hizo y deshizo, se habló y se maldijo en el Saló Diana, hoy en manos del Ayuntamiento, no sabemos para qué.

CASTILLA

Jacara

c/Corremuela 3, 5º, izq. SALAMANCA. Seis componentes, seis años de existencia. Tendencia a profesional. Han recibido unas 190.000 pts, en los últimos cuatro años, de organismos oficiales. ¿Línea estética? "Nuestro mejor amigo, hasta el momento, ha sido Brecht". "Hemos sido una mezcla de trotskistas y anarquistas, pero siempre nos hemos puesto de acuerdo en las cosas de la escena". "Ningún partido, ningún sindicato tiene política cultural en Salamanca". "La censura nos prohibió 4 textos". Han participado en la 1ª Semana Internacio-



nal de Teatro Universitario, organizada por los estudiantes de la Universidad de Coimbra. Se plantean la posibilidad de la profesionalización, pero lo ven jodido. "Teatro. Reunirse, soñar, hacer planes, es fácil. Hacer teatro ya no lo es". En el 78 organizaron las I Jornadas de Orientación Teatral de la Escuela de Formación del Profesorado de E.G.B. de Salamanca. Gente marchosa y trabajadora.

Teloncillo

Avda. Palencia 23, 7º C. Valladolid. Seis componentes y ocho años de dedicación al teatro, tres de ellos como grupo profesional. No tienen subvenciones. No tienen ni local de ensayos ni sala propia, pero aseguran que existen por lo menos 50 locales en su zona natural de influencia que podrían habilitarse para el teatro. Entre la farsa y el naturalismo con elementos musicales. Dentro de una "izquierda crítica y revolucionaria". Sobre censura e impuestos al teatro... "¡que se vayan!" "El teatro debería ser un medio colectivo de intervención social y profundización de las relaciones personales y grupales (comunidades, pueblos, naciones...)".

Libélula

Teatro de títeres y marionetas. Profesional. Con el espectáculo "Imágenes o algo así" ha hecho una gira por Polonia e Italia. Últimamente ha actuado en el Festival de Palermo en la *Internazionale-79*. Tres componentes. Dirección: Pza. Mayor 14, Segovia. Telef. (911)414705.

Revuelo

Dirección: Sonseca (Toledo). Ocho años de existencia. Componentes: "Todo el mundo que ha querido luchar o trabajar por una idea". Últimamente han re-

cibido una ayuda de 25.000 pts. Trabajan el drama y la comedia. La mayoría son de izquierdas. Opinan sobre censura e impuestos que sobra burocracia. "Prendemos mentalizar a la gente de nuestro pueblo. El teatro es vida, con esto creemos que está dicho todo. Somos un pueblo de 8000 habitantes, la mayoría obreros industriales. Hemos sufrido todo tipo de represiones, pero a pesar de todo cada vez somos más en esta lucha cultural en nuestro pueblo y somos ya una realidad indiscutible. Estamos aquí por nuestros propios medios". Han creado la Unidad Sonseca Pro Casa de la Cultura y piensan construir un edificio con secciones de teatro, cine, bar... "El ambiente de Sonseca haya que vivirlo", nos dicen. "A pesar de que somos un pueblo pequeño ya nos están conociendo en muchos sitios y nos llaman incluso de fuera de nuestra provincia, pues hemos movido en ellos esa inquietud en la cual se han visto reflejados".

EUSKADI

Akelarre

Uno de los grupos vascos más antiguos, que ya sonaba en la época dorada del teatro independiente. No han contestado a nuestra encuesta y no sabemos qué hacen en este momento. Trabajan en Bilbao.

Cómicos de la legua - Kilikilariak

Carretera Nueva de Galdácano 6, 4º Daba. Bilbao 4. Tf.: 4336782. Actuaron la última temporada en Madrid con el espectáculo "Vivir por Bilbao". Sin más noticias porque tampoco han contestado a nuestra encuesta.

Carromato feliz

c/Señor Estenga 3, Vitoria. Colegio Samaniego. 40 muchachos de 9 a 13 años componen el grupo. Están por la farsa, la fiesta y el musical. Quieren denunciar la "opresión del niño por los adultos" y expresar "la problemática del niño y su entorno". "El teatro es arte, juego, fiesta, denuncia, encuentro, forma de educación integral..." En su espectáculo LOVY actúan 90 muchachos. Oscar Gómez, autor de la obra, opina que "la creatividad teatral aumenta el rendimiento intelectual del niño" y que "las iniciativas desde

a base son el mejor camino para la descentralización".

Txori

c/Mayor 7, bajo. Puente La Reina (Navarra). 18 actores. Dos años de existencia. No profesional. Están por la farsa y las obras de crítica social. De los partidos y sindicatos opinan "que no se enteran por donde les pega el aire". Han recibido unas 110.000 pts. de ayuda de organismos oficiales. No cobran entrada y piden la voluntad. "¿Problemas? Todos".

La Mandarra

Javier Rey, c/Aguilar, bajo izq. Chantrea-Iruña (Navarra). Un grupo no profesional con un año de existencia. Diez actores. "Los partidos están demasiado absorbidos por el juego electoralista para ocuparse del teatro". "El teatro es un medio de expresión vivencial, una "liturgia" para llegar a la comunicación más completa con los demás".

Taupada

Avda. 12 de septiembre 9, 4º dcha. Elgoibar (Guipúzcoa). Un grupo no profesional con un año de existencia. No cobran pero pasan "la gora". Han recibido 25.000 pts. de una entidad cultural, pero alquilar un local en Elgoibar para actuar les cuesta 20.000 pts. diarias. Sobre la censura... "puta mierda". Doce actores-actrices. En la línea del "realismo, simbolismo y expresionismo".

Gabalzeka

c/Beire 13, 3º, dcha. Tafalla (Navarra). Diez años de existencia. Se autodenominan "de pueblo". Quieren un teatro comprometido. Hacen naturalismo, pero van a trabajar a Grotowski. "Los partidos no tienen ninguna política cultural o la tienen nefasta". "El teatro sirve para enriquecer la sensibilidad y la capacidad de abstracción de todos".

Colectivo Claroscuro

c/Navarro Villoslada 3, 2º izq. Vitoria. Dos años de existencia. Esperan una subvención de la Diputación Foral de Álava. Por la comedia absurda y el drama existencial. "El teatro es el medio de expresión más rico y más directo. Sirve para lo que cada uno quiere que sirva". Grupo no profesional.

Denok (Cooperativa de producción teatral).

Apartado 598. Paseo Fray Francisco 3. Vitoria. Tf. (945) 233818. Catorce componentes, 9 actores y 5 técnicos. Además de montar espectáculos mantienen, un Centro de información teatral, Escuela de Teatro, Programación de actuaciones en la ciudad, Organización de Encuentros y Festivales... Profesionales desde que se fundó la Cooperativa en 1977. Han realizado cuatro montajes. El último, *Cipión y Berganza*, sobre un texto de Cervantes. Han recibido del Ministerio de Cultura y de la Diputación Foral de Álava un total aproximado de 8 millones de pesetas. Disponen de un buen local construido especialmente para la Cooperativa por la Diputación Foral de Álava, ensayos y dedicado a trabajos de organización. Línea estética: "Con tendencia al realismo, pero todavía sin definir un estilo propio".

"estamos por conseguir una alta cualificación profesional". Sobre impuestos: "Es absolutamente incoherente hablar

del teatro como "servicio público", subvencionar en parte su actividad, y luego cobrar impuestos al teatro". ¿Qué es el teatro? *Joder con la pregunta. Pues, lugar de encuentro, de relación y comunicación social y cultural. Motor de análisis. Un lugar para el goce y el entretenimiento. Lugar de debate, de conocimiento de la sociedad, de sus contradicciones y de sus personas. Plaza poética del cachondeo y el lirismo. Escuela de tolerancia y comprensión. Juego. Trabajo responsable. Vale?"*



GRUPO DE TEATRO DE FALCES.

c/ General Mola 14. Tf. 374202 FALCES. (Navarra). 23 actores. No reciben subvenciones. Grupo no profesional. Progresistas. "Queremos llevar la cultura al pueblo, pero sin olvidar que el teatro es arte". Tienen en su historia más de 500 representaciones, y todas al módico precio de 50 pts. la entrada.

Extremadura

Hay un CENTRO DRAMÁTICO en Badajoz subvencionado por el Ministerio de Cultura, pero no tenemos noticias sobre su vida y milagros.

GALICIA

Máscara 17

Manuel Camba, c/avda. de Balaidos 15, 7º A. Vigo. Telf.: 295328. Grupo que quiere llegar a ser profesional y que trabaja en este sentido. Cinco actores y

un director-coordinador. Siete años de experiencia. No reciben ninguna subvención. Van del musical al naturalismo pasando por la farsa, y la expresión corporal. Quieren hacer una labor cultural "al margen de la cultura oficial", a favor de las reivindicaciones culturales de Galicia. El teatro es como "una guerrilla cultural". El teatro es una forma de "despertar la conciencia crítica, abrir, fomentar, profundizar un debate cultural permanente y recuperar nuestra cultura nacional gallega".

As Traiñas

Carretera 30, Cariño (La Coruña). Tf. 400810, ext. 119. Apartado 27. Un año de existencia. Se autofinancian como pueden. Tendencia al naturalismo. Su ideología: "desenmascarar cualquier tipo de privilegio o clasismo". Su obra "Ladaiñas pola morte de meco" se presentó en la última Mostra de Ribadavia y tuvo muy buena acogida. "Henchida de espíritu satírico, de imaginación y violencia", dijo Monleón.

O Facho

Federico Tapia 12, 1º C (A Coruña). Once años de experiencia. No profesional. Trabajan el expresionismo. Nacionalistas gallegos. "Censura, impuestos... ¡mierda!". "¿Que para qué sirve el teatro? Y tú me lo preguntas.. Chéveré"

Teatro Antroido

c/Santiago de Chile, 5, 8º A. Santiago de Compostela (La Coruña). Tf. 596377. "Existimos desde el año 1974. Nuestra trayectoria está dentro del movimiento de la cultura gallega en la búsqueda de su propia identidad". Sus primeros montajes eran "farsas festivas" de "inspiración e iconografía folklóricas". "Nuestro último espectáculo, *Laudamuco señor de Ningures*, es una tragicomedia grotesca en torno al servilismo, como consecuencia y a la vez soporte de ciertas relaciones de poder arcaicas y esclavizantes, vigentes aún en gran medida en el entramado social de la sociedad rural gallega". "Ahora nos dedicamos exclusivamente al teatro, teniendo como único soporte económico el que nuestras propias representaciones nos reporta, aunque este año, por primera vez, hemos recibido unas 380.000 pts. del Ministerio de Cultura". De entre los muchos problemas con que se encuentran, destacan "la escasa e incluso mala formación



Eterno Paraíso

c/Uribeagua 18, 3º, izq. Abechuco (Vitoria) Tf. 26552 14. Grupo no profesional. Veintisiete componentes. Tres años de existencia. Quieren "concienciar a los barrios, comprometerse con su realidad social". Trabajan colectivamente a través de comisiones. Han recibido 115.000 pts. de la Diputación Foral de Álava. Tendencia "realismo", "naturalismo".

de los actores". Esto, claro, no se improvisa en una hora. Se necesita un proceso, y en ello están.



Grupo Teatro Círculo de Perlio

c/Rameneiral s/n Perlio Fene (A Coruña). Cinco años de existencia. Han recibido unas 100.000 pts. del Ministerio de Cultura. Hacen teatro naturalista y ahora están probando con la farsa. *"Estamos partiendo de cero. Comprometidos con el teatro gallego, queremos trabajar con una base mínima de calidad". "El problema de Galicia es su falta de identidad como pueblo". "El teatro es un medio directísimo de concienciación popular".*

Otros grupos gallegos

No tenemos información, pero sí constancia de su existencia, de los siguientes grupos:

GRUPO CANDEA de Noia (La Coruña). GRUPO DE TEATRO CIRCO DE LA CORUÑA, c/ Juan Flores 104, B. 7º, I. ESCOLA DRAMATICA GALEGA, c/ Sta. Teresa 18, bajo. La Coruña. TEATRO DE CAMARA DITEA, Edificio Santo Domingo, Santiago de Compostela (La Coruña). HISTRION 70. c/ Marcelo Macías 31, 2º, Orense. Y también: ESCOITADE, ARTELLO, ALEN y A FARANDULA, todos de Vigo.

La Rioja

ADEFESIO

Un grupo profesional itinerante de Logroño. Preparan un espectáculo para la campaña teatral del verano. Editan un boletín de Información Teatral, *Aulaga*. Con Julio Castronuevo están dando un Curso de Iniciación de Mimo y Pantomima.



León

TEATRO GRUTELIPO

(En otra parte de esta revista aparece una charla que tuvimos con ellos sobre el tema de la profesionalización de los grupos independientes). c/ Federico Echevarría 6. LEÓN. Forman el colectivo cinco actores, dos músicos y un escenógrafo. Diez años de existencia. Tendente a profesional. Están muy interesados en La Comedia del Arte.

TEATRO "CONDE GATON"

Un grupo independiente de PONFERRADA (León). Montan cada año una representación basada en *El Señor de Bembibre*, la novela de Gil y Carrasco, en el Castillo de Los Templarios de Ponferrada. La Diputación Provincial, dominada por UCD, les ha negado una subvención prometida de 150.000 Pts.

MADRID

Teatro Libre

c/Villa 4, 3º, izq. Madrid-12. Tf. 2418666. Ocho años de vida y los ocho como grupo profesional. Diez montajes a la espalda, o a las costillas, furgoneta en carretera. Ninguna subvención, a pesar de haberlas pedido todas. (¿Por qué será, por qué será, señores, que los grupos independientes de Madrid no reciben un duro? ¡Duro es vivir así, por Calderón!). Están de acuerdo con alternar la estabilidad y la itinerancia, pero una itinerancia organizada, subvencionada y suficientemente recompensada. Han tenido gran éxito con su último montaje, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, que han traído a Barcelona después de muchos intentos. *"Que por qué no hemos podido venir antes? Pues por el problema del idioma. Nosotros, claro, no hacemos montajes en catalán". "No militamos en ningún partido como grupo, pero, evidentemente, hacemos un teatro de izquierdas". "El teatro independiente ha pasado por dos etapas, como el país. Una en que lo importante era hacer política. Y otra, ahora, en que se empieza a ver el teatro como un fenómeno social. Hay que dar un cambio casi en el aire, hay que adaptarse a las leyes del mercado, elevar la calidad artística; pero para ello necesitamos una infraestructura económica que sujete y haga posible eso". "¿El panorama del teatro? En Madrid, un desastre completo". Marga*

nos envía una postal desde Madrid: *"Henos aquí, jugando con Baroja, colocándonos su boina, como si ella encerrara todo el saber acerca de la vida. El Horroroso Crimen de Peñaranda del Campo es la historia de un marginado. ¿Como nosotros? Yo, la gitana del cuento, ávida de vida, de marcha y movimiento, quiero transmitir el calor que corre por mis venas, porque quiero que me améis todos".* Pues, nada, hombre, a no perder la marcha.



Buho (colectivo)

Grupo profesional. Han estrenado *"Le San Pascual a San Gil"*, una obra de Domingo Miras. Lo componen gente de teatro independiente, pero trabajan también con profesionales que no proceden de este medio.

La Zanja

Sin ser profesionales ni contar con subvenciones están creando núcleos vivos en cada calle del barrio de Vallecas. Disponen de un local prestado por la Asociación de Vecinos de San Diego y se mantienen a base de rifas, pasacalles, charangas, venta de cerámica en el Rastro e incluso repartiendo bocadillos a la salida del fútbol. Los treinta componentes del grupo son trabajadores y universitarios del barrio, y hacen teatro, danza, fotografía, poesía, cerámica... y también organizan charlas sobre sanidad, sexualidad, educación y otros problemas que afectan al barrio. (Información, Inmaculada de la Fuente en El País).

Albahaca (Teatro Estudio de Titeres)

c/San Dimas 7, bajo. Madrid-8 y Santa Polonia 6, 4º, Madrid-14. Tf. 2270702. Tres componentes fijos. Un año de existencia. Tendente a profesional. Línea estética: música, farsa expresionista con toques de naturalismo, escenografía naïf... Pasa de definiciones políticas e ideológicas. *"Algún miembro está próximo a los anarquistas ortodoxos".* Sobre política teatral de los partidos.... *"No podemos opinar porque no existe". "La derecha desprecia la cultura y la izquierda la manipula". "La censura es un invento inquisitorial que a pesar de los últimos decretos leyes nos hace ir de culo al Ministerio para que nos sellen los textos y la policía de turno nos dé el visado para levantar el telón. No son palabras, son hechos".* Su último montaje, RATULINOVICH, un espectáculo infantil, *"es un espectáculo que narra los asuntos del pueblo de los cien mil ratones y la madre que los parió".* Preparan otro montaje que *"les dé por culo a los espectadores adultos que nos miran a las marionetas como si fuéramos poco menos que ratas antidiluvianas".* Proyecto a largo plazo: *"forramos de pasta a ver si dejamos de pasar hambre". "El teatro es un cementerio de cavernícolas ambulantes, de figurones y figurines del más rancio abuelo. Su abolengo, claro". "Ei*

teatro debería ser una fiesta. Para qué sirven las fiestas? Depende de cada cual, ¿no? "Nos dirigimos al niño y explotamos su capacidad, mayor que la del adulto, para la imagen, la ventura, el color, el sonido y la palabra, pero no tratándole como un ser infradotado al que haya que mascarle las cosas. El niño entiende, capta, analiza, critica y saca sus propias conclusiones con una exactitud matemática que incluso nos hace poner en duda nuestra intencionalidad pedagógica. Si somos pedagogos es a pesar nuestro, no lo pretendemos".

T.E.C.

Teatro Estable Castellano. Han aparecido este año en Madrid. Grupo de profesionales procedentes en su mayoría del antiguo grupo independiente TEI. Con *El Tío Vania* se han hecho famosos sellando la moda del naturalismo poético con preocupaciones sociales. Han montado otras dos obras esta temporada: *Así que pasen cinco años*, de García Lorca y *Don Carlos*, de Schiller. Profesionales. Gran parte de ellos están afiliados a Comisiones Obreras. Con el Centro Dramático Nacional, son los representantes del llamado "teatro de calidad".

Cultura Viva

Un grupo vinculado a UCD. Es una asociación formada por más de 2000 socios con delegaciones en 22 provincias. Tienen grandes proyectos. Han realizado un trabajo colectivo, *Los juegos del toro*, oratorio dramático en torno a la mitología del toro ibérico —muerte, fuerza física y poder sexual— basado en textos clásicos y contemporáneos.

Octubre

Cooperativa teatral y cinematográfica. Profesionales. Iniciaron su actividad en enero de este año, pero no sabemos nada de sus éxitos y fracasos.

Compañía de Espectáculos Ibéricos

Grupo profesional independiente que ha tenido que suspender su actividad por problemas económicos, a pesar de tener un montaje totalmente preparado.

Ditirambo

Grupo profesional actualmente en gira por EEUU con el espectáculo *El desván de los machos y el sótano de las hembras*

de Luis Riaza y con *Pasodoble* de Romero Listero.

Tábano

c/María Bosch, 10, Madrid 18, o c/Matías Montero 6, Madrid 6. Tf. 2213120. Diez años de existencia y desde el 70 profesionales. Uno de los grupos independientes que han trabajado con más seriedad y constancia. Llevan unas 900 representaciones y han llegado a casi medio millón de espectadores. Nunca han recibido subvenciones. Trabajan la farsa musical utilizando elementos de la revista, el circo, el cabaret, la opereta, el sainete. Ahora piensan que "la sensibilidad del público ha cambiado y hay que replantearse todo profundamente". Críticos respecto al sistema de vida de los grupos independientes porque desemboca en problemas personales que desmembran los grupos e impiden un trabajo serio y continuado. Su último espectáculo *Nuevo retablo de las maravillas*, es un trabajo adaptado a la itinerancia. Lo están llevando por Institutos, Escuelas, Asociaciones de Vecinos, Ateneos, al aire libre... "El Teatro Independiente fue una forma de resistencia contra el régimen establecido por la fuerza, además de un medio de subsistencia. Ahora el trabajo ha de tener más en cuenta las leyes específicas de la práctica artística". (Para mayor información, ver el libro de la editorial Campus, "TABANO", serie "creación colectiva, nº 1").

La Gaviota

c/Manuela Malasaña 28, 40 B. Madrid 10. Tf. 4461163. Dos componentes, actor y actriz. Cuatro años de existencia. Se declaran humanistas. El teatro "es una forma de establecer interrogantes, incógnitas, remover los moldes sociales anquilosados, rescatar el humor y la alegría y conseguir que el público se emocione, se divierta y piense". Trabajan el mundo de las marionetas siguiendo una línea de farsa y crítica social. Teatro infantil, pero que pueden ver los adultos.

La Jincacha

Avda. Ciudad de Barcelona 41, 40 C. Madrid. Grupo dedicado íntegramente a la investigación del teatro infantil. Llevan tres montajes hasta ahora y cuatro miembros faenan en ello. Ninguna subvención del Ministerio. Actúan por toda España, sobre todo en Escuelas y aprovechando el circuito de las Cajas

de Ahorros.

G.I.T.

Grupo Internacional de Teatro. Profesionales. Trabajan en la línea del brechtianismo. Su último espectáculo: *Galileo Galilei*.

Compañía Monumental de las Ventas

Grupo profesional. Continúan con el espectáculo *Tú estás loco Briones* de Fermín Cabal que estuvo la temporada pasada en la Sala Cadarso.

Compañía Los Trabajalenguas

Sin noticias

La Vara Verde

Están actuando por los barrios de Madrid. Profesionales. Tienen cuatro espectáculos en cartel: *La balada de los sauces*, *Cancionero de la Princesa*, *La canción del pirata* y *Es la que es*.

UPROMA (Unión profesional de marionetistas)

Asociación de reciente creación. Agrupa los siguientes equipos: Albahaca, La Caligüeba, La Estrella, Los Muñequitos de Ani, El Guinól de Mili Moki, Teatro Popular de Muñecos y Máscaras, La Tartana, Teatro Español de Marionetas y Peralta Teatro de Marionetas. Han inaugurado una programación infantil en la Sala El Gayo Valleciano. Direcciones: Virginia Riaza. c/San Dimas 9, Madrid.

La Caligüeba

c/Parque de la Paloma 10, 60 F. Madrid 26. Seis componentes, dos años de vida, tendencia a constituirse en grupo profesional. Pas de subvenciones. Intentan unir en sus montajes "magia, fantasía, agresividad y decadencia". Trabajan con monstruos y marionetas. "El teatro es una fiesta para despertar conciencias. Y debiera ser algo tan "maravilloso" que la gente al verlo no tuviera más remedio que poner bombas para convertir todo en teatro".

Murcia

TEATRO DEL MATADERO.

Un grupo profesional que está pendiente de abrir una sala estable. Actualmente giran por la provincia de Murcia con el espectáculo *El patio del monipodio* de Alvaro Custodio basado en textos de Cervantes. Están pre-

parando un estreno, *Historia de un matadero*, obra de Luis Matilla y Jerónimo López Mozo.

PAIS VALENCIANO

Ya hablamos en otra parte de esta revista de la situación actual del teatro en el País Valenciano. Existen muchos grupos independientes con el propósito de hacerse profesionales, pero la situación, por el momento, no lo permite. A todos estos grupos les hemos mandado la encuesta general, pero sólo han contestado los del PLUJA TEATRE, a pesar de haber insistido en ello varias veces. No sabemos los motivos por los que no nos han llegado las respuestas (¿El correo? Quizás).

TEATRO ESTABLE DEL PAIS VALENCIANO.

Sabemos por El País que ha estrenado su primer montaje en Alicante con una obra de Guillén de Castro, *Los malcasados de Valencia*. "Nos ha interesado manifestar el carácter de estas relaciones amorosas, las formalidades del matrimonio, la transitoriedad del matrimonio, la transitoriedad de los compromisos que estas relaciones establecen". El equipo lo forman ocho actores. En este momento giran por Valencia con el espectáculo. Han recibido ayudas de la Dirección General de Teatro y de la Caja de Ahorros de Valencia.

Pluja Teatre

c/Canónigo Noguera 32, 20

Dcha. GANDIA (Valencia). Seis componentes. ~~que~~ Trabajan en colectivo. Siete años de existencia. Profesionales. Ninguna subvención. "Libertarios, ecologistas, nacionalistas". En el espectáculo *Sang i ceba* pretendimos criticar, desde una postura libertaria, toda la mierda política que se nos venía encima en el momento en que nos planteamos el espectáculo (se han cumplido todas las previsiones). Censura: "Hemos tenido mucha suerte, no estamos en la cárcel" ¿La Sociedad de Autores? "Una cueva de ladrones". El teatro es un medio de contrainformación. Trabajan el sainete, el circo, el music-hall, teniendo siempre muy en cuenta el público al que se dirigen. "Somos un grupo de teatro comarcal, muy en contacto con todos los problemas de la comarca agrícola de La Safor. Cualquier problema que se produce en nues-

tro medio se refleja de una manera u otra en nuestros montajes. El Supercaminal trataba de la agresión que supone la autopista al medio natural de al comarca. Sang i ceba es una obra montada sobre cuentos, leyendas y costumbres de nuestros pueblos y sobre la historia de la matanza de unos labradores ocurrida aquí en 1931. Publican, además, una revista satírica, *El Btil* y están intentando montar una radio libre.

SALAS

CATALUÑA

Teatro infantil

Sabemos que en Barcelona hay una coordinadora que agrupa a unos 50 grupos dedicados a la animación callejera y el teatro infantil. No podemos aquí hablar de cada uno de ellos, pero sí anotarlos, para destacar este hecho, quizás único en España. En Cataluña es, sin duda alguna, donde hay un mayor número de grupos de teatro infantil. Todos estos grupos están amparados económicamente, además del Ayuntamiento y alguna otra organización oficial, por la *Caixa*, *Caval Fort* y *La Fundació Miró*. Para enterarse de como funciona todo esto y entrar en contacto con los grupos, dirigirse a PROMOTORA DE CULTURA POPULAR ENLLAC, Ripolllet, apartado 85. (Barcelona), tf. 6912772 y 6925182.

Teatre d'Horta

Una sala regentada por el Grup d'estudis Teatral d'Horta, que ha tenido que cerrar por problemas económicos, a pesar de haber recibido un millón de pesetas de Joan de Sagarra. "Un estable no puede mantenerse con solo un millón de pesetas." ha dicho Josep Muntanyés. Con su *Home and Blues* tuvieron un merecido éxito, pero con *Sopa de pollastre amb ordi*, la cosa se hundió. *Antígona* de Espriu, también fue un fracaso. Pep Muntanyés se preguntaba: "¿Por qué no ha venido la gente? ¿Es que no interesa Espriu?". Joan de Sagarra, quizás para justificar la subvención que les dió, también trataba de culpabilizar al público: "Si la lucidez de Espriu fue tan solo una moda, es que ustedes no han entendido, ni entendieron, nada de Espriu. Ustedes, señores, iban a aplaudir a Espriu para hacer ostentación del cata-

lanismo sincero, tan sincero como su cultureta, que hoy, en cierto modo, traicionan". El montaje de *Antígona* costó un millón cien mil pesetas.

Cúpula Venus

Rambles 27, Barcelona 1. Se inaugura en noviembre de 1978 con una actuación de ROBA ENTESSA. Joan de Sagarra les prometió 250.000 pts. mensuales, pero ahora se las ha retirado por considerar que no tienen una programación clara. Esta sala, sin embargo, no funciona ni mejor ni peor que las otras. Regida actualmente por la gente de ROBA ESTESSA está demostrando llevar las cosas con una seriedad totalmente profesional. Pagan 100.000 pesetas de alquiler mensual y, a pesar de todo, siguen adelante. La sala actual procede de un antiguo teatro; EL PRINCIPAL, que fue destruido por varios incendios y del que sólo queda la fachada y esta hermosa Cúpula ennegrecida.

Sala Myriam

Una nueva Sala Estable todavía poco estabilizada, por los problemas de todos conocidos. La llevan los del grupo ELS ELFS.

Peña Cultural Barcelonesa

Una sala que no tiene una programación fija, y, por tanto, no es estable. La última obra aquí representada fue *El túnel que se come por la boca*, del grupo TALLER DE TEATRO de Barcelona, hoy desaparecido.

Saló del Tinell

Dependiente de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona ha servido para presentar espectáculos directamente contratados por el señor Joan de Sagarra, aunque está también a disposición de los grupos que quieran actuar en él (y puedan pagar el alquiler).

Sala del Institut de Teatre de Barcelona.

Abierta este año parece que va a mantenerse, mientras sea posible, con una programación muy variada. En ella se han visto cosas hasta ahora marginadas, como una *Mostra de Danza Independiente* y un espectáculo de *Mimo*, *Magia* y *Pantomima*, además de teatro. Esperemos que siga por este camino y no vuelvan a llenarse de polvo sus butacas.



Teatre del Nord de la Ciutat

Un Estable mantenido por el Col·lectiu de Teatre "IGNASI IGLESIAS", compuesto por conocidos profesionales catalanes, con dos años de existencia. Su último montaje, *Travessa Deserts*, fue censurado por el Casal Catòlic de Sant Andreu y tuvo que ir a representarse a la Cúpula Venus. Han pedido 5 millones de subvención al Ayuntamiento y han recibido 3.

Sala Villarroel

c/Villarroel 87. Tf. 3230375. La Sala más veterana y coherente de Barcelona. Alterna montajes en catalán y castellano, lo que es de agradecer. Lo lleva una Cooperativa nacida en 1973. "Nuestro propósito era recuperar un escenario para la ciudad, en el mortecino ambiente teatral de Barcelona". Seleccionan las obras con un criterio artístico e ideológico, y no con mentalidad comercial. Por ella han pasado los grupos independientes más importantes de España. Siempre han mostrado las cuentas, y claras, al público, mediante informes periódicos. Como todas las salas, andan con la soga al cuello, pero siguen adelante. Además de la programación propiamente teatral, dedican la Sala a otras actividades: teatro infantil, conferencias, recitales... Los gastos fijos de una temporada los calculan en unos 14 millones. Las subvenciones no llegan a cubrir ni la cuarta parte.

GALICIA

Teatro do Estaribel

Un equipo estable recientemente formado para mantener una sala en La Coruña, formado por los grupos TROULA, ANTROIDO y ANDROMEDA. Quieren mantener un teatro estable y otro itinerante. Para el teatro itinerante están preparando una carpa, vieja aspiración de otros grupos independientes que en esta ocasión, ojalá, parece va a hacerse realidad. Con ella pretenden "estabilizar la itinerancia".

Sala Carral

La primera sala estable que se abre en Vigo. Acaba de empezar a funcionar y esperamos que deseamos que no se cierre nunca.

Madrid

EL GAYO VALLECANO.

Avda. de San Diego 63, MADRID-18. Todavía no llevan un año de existencia pero ya han hecho un montón de cosas: recitales de música, teatro infantil y

de marionetas, una Semana Gitana, coloquios... además de la programación habitual de teatro, en la que han figurado la mayor parte de los grupos independientes que todavía continúan "en la brecha". Han recibido millón y medio de la Dirección General de Teatro y millón y medio del Instituto Alemán para un montaje de Marat-Sade. Con 425 butacas en la sala cobran 150 pts. de entrada, pero hacen muchas rebajas a estudiantes, escuelas, grupos... Son independientes y la mayoría andan por la izquierda. "Censura: nefasta. Sociedad de autores: monopolista. Impuestos: absurdos". Así de claro. Realizan cursos para el barrio de fotografía, video, cerámica, expresión corporal, improvisación... Pienzan que "el teatro es una forma de comunicación que ha de servir para divertir, aclarar problemas y hacer tomar conciencia a las clases populares". En el grupo de teatro propio de la Sala trabajan doce actores, tres directores, dos músicos y tres encargados de la cosa administrativa.



SALA CADARSO

Nace en 1975-1976. Es la gran (aunque pequeña) Sala del Teatro Independiente. Por ella han desfilado la casi totalidad de los grupos de Teatro Independiente Profesional. Tienen en su historial unos 50 estrenos, además de otros 30 de teatro infantil. Las actividades de la Sala no se limitan al teatro, sino que abarca todas las de un Centro Cultural. Tienen 40.000 socios. Quieren abrir una nueva sala mejor acondicionada. (Dirección: c/Don Felipe, 10, 3º dcha. MADRID. Tf. 2226350, antes de que se nos olvide). Están a favor de la descentralización del teatro para dar prioridad a la actividad en los barrios. Su objetivo inicial era y es "acercar el Teatro Independiente a los públicos populares".

Centro Dramático Nacional

Presupuesto: 75.566.680 de pesetas. Recaudación taquilla: 13.316.010. Gastos a cubrir, por tanto: 50.031.929. Estas son las cuentas definitivas de esta temporada en el *Centro Dramático Nacional* de Madrid, regido hasta ahora por Adolfo Marsillach. Número de espectadores: 62.020, en 122 días de actuación, a una sola representación diaria, lo que representa el 85 por ciento de la audiencia sobre el aforo total de los dos teatros, el *María Guerrero* y el *Bellas Artes*, pertenecientes a este CDN. Se han representado seis obras. Los precios de taquilla han oscilado de 50 pts. a 250 pts. Estos datos ayudarán a juzgar la discutida experiencia de este CDN, que ahora ha sido reestructurado y puesto en manos de Nuria Espert y José Luis Alonso, en lo que se refiere a la parte artística. Marsillach dijo, no sin cierto humor, al saber la noticia: "Estoy orgulloso de ser sustituido por tres personas".

VALENCIA

Sala Micalet

Ligada a la A.T.I.P.V. (Asamblea de Teatro Independiente del País Valencià). Con muchísimas dificultades económicas sigue adelante. Para más información ver el artículo de esta revista dedicado a la situación del teatro en el País Valenciano.



Valencia Cinema

Por ella han pasado gran parte de los grupos independientes más importantes del país. No tenemos información sobre su situación actual ni sus proyectos futuros.

FESTIVALES Y ENCUENTROS

Mostra do Teatro Galego de Ribadavia.

Dirección: ABRENTE, Rua Oliveira 2, RIBADAVIA. Del 9 al 17 de junio de este año celebran la 7ª Mostra, gracias a la ayuda económica que han recibido del Ministerio de Cultura (millón y medio de pesetas). Está organizada por la ASOCIACIÓN CULTURAL ABRENTE (Abrente: despertar), creada en 1.970. Cuando montaron la primera *Mostra* no había ni media docena de grupos que hicieran teatro en gallego. Hoy son más de 50 los grupos existentes en Galicia que hacen teatro en gallego. Se consideran incitadores de este movimiento, que ya ha animado a la gente de La Coruña a preparar allí una *Mostra* parecida. En las seis *Mostras* realizadas hasta ahora han participado unos 43 grupos y se han estrenado 72 obras en gallego, con una asistencia de 1.000 personas diarias y un total de 53.000 espectadores en total. En cada *Mostra* hay, además de la presentación de espectáculos, conferencias, mesas redondas, exposiciones, seminarios, coloquios... En la VI *Mostra* intervinieron los grupos ESCOITADE, TEATRO DE CAMARA "DITEA", MASACARA-17, CANDEA, HISTRION 70, O TOXO, TROULA, ARTELLO, SEMENTE, TEATRO ANTROIDO, XIADA, MALVEIRA, AS TRAIÑAS, PEQUEÑO OBRADOIRO, TEATRO CIRCULO DE PERLIO y OBRADOIRO DE APRENDIZAXE TEATRAL ANTROIDO.

En 1.977 los de ABRENTE decían: "El teatro, como manifestación cultural que incide directamente en el pueblo gallego, debe tomar partido. El teatro hoy en Galicia tiene que ser un arma al servicio de la normalización de la lengua y de la liberación nacional. El día de mañana ya veremos". Quieren un "teatro gallego, hecho en Galicia, por gallegos y para gallegos. (Para mayor información consultar los artículos "Galicia, nuevo teatro gallego" de Manoel Lourenzo y "Noticia del teatro gallego" de Fernando R. Madriñán aparecidos en PIPRIJAINA nº 1, octubre del 76 y también "Informe y crónica de un Abrente teatral" de Camilo Valdeorras y "Con la generación Abrente"

entrevista de Moisés Pérez Coterillo con Camilo Valdeorras y Roberto Vidal Bolaño en PIPRIJAINA nº 8-9).

Festival de Teatro de Hospitalet (Barcelona)

Organizada este año por el GAT (Grup d'Acció Teatral de Hospitalet).

I Semana de Teatro de Logroño.

Organizada por el grupo ADEFESIO, creemos que se ha celebrado en mayo de este año, tal como estaba previsto.

V Festival de Teatro de "El Ejido" (Almería).

Celebrado por última vez en junio del 78. Para informarse de este Festival en el que participan los mejores grupos andaluces, dirigirse a c/Martínez de la Rosa 10, 1º C. Granada. Tf (958) 270605.

Mostra do Teatro Galego de Vigo.

Van por la 5ª. Se celebran en julio. Participan la mayoría de los grupos gallegos más importantes.

Xornadas Teatrales de Vigo.

En estas XORNADAS no sólo participan grupos gallegos, sino de toda España. (Para más información consultar el artículo de esta revista dedicado al Teatro en Galicia).

I Encuentro de Teatro Regional de Extremadura

Celebrado en Badajoz. No tenemos más noticias.

XI Festival de Sitges (Barcelona).

Este año presentó 24 espectáculos. Es internacional. Lo dirige Ricard Salvat. Se celebra en Noviembre.



7 Cicle de Teatre de Granollers (Barcelona).

Celebrado este año en Octubre. Patrocinado por el Ayuntamiento de Granollers y varias entidades locales. Participan grupos catalanes y de otras nacionalidades.

Jornadas de Teatro aficionado

Organizadas por el grupo TXORI, se han celebrado este año en PUENTE LA REINA (Navarra). Asistieron los grupos TXORI, CABALZEKA, LUZ VERDE, LA JARC, GRUPO DE AOIZ, LEBREL BLANCO, LA MANDARRA y LAGUNAK.

I Muestra de Teatro del País Vasco.

Celebradas en Vitoria en diciembre del 78 y organizadas por la Cooperativa Denok.

Semana de Teatro de Cuenca

Se celebró la última en marzo de este año. Ha tenido que dejar de celebrarse por falta de dinero.

Primera Semana de Teatro Independiente de Mieres (Asturias)

Celebrada en diciembre del 78 y organizada por La Asociación de Amigos de Mieres y por el colectivo LA CONDENA, grupo independiente que nace en 1.977. Dicen: "En Asturias la penuria teatral, la carencia cultural son especialmente sentidas. En este campo, como en tantos otros, el centralismo, producto directo de la mercantilización del teatro y de su carácter elitista, se dejó reserir con notable dureza en nuestra Región. Si el centralismo económico nos ha llevado a una colonización exterior, cuando no al manifiesto pillaje de una riqueza que sólo a los asturianos pertenecía, el cultural ha convertido en desierto la vida cultural asturiana en lo más honesta de sus ambiciones: aquella en la que intenta aproximarse al pueblo".

Festival Internacional de Vitoria

Junto con el de Sitges, el Festival más importante de España. Han realizado la tercera edición el año pasado. Para ampliar información solicitar un Informe elaborado por la Cooperativa Denok, su organizadora, en el que se da cuenta de los grupos asistentes y las ponencias debatidas.



extrajoblanco



MAGIA

Es en verano, cuando hay tiempo para leer un buen texto. Por eso hemos preparado un extraordinario sobre MAGIA, entendida como una manera de conocimiento: un saber marginal, cargado de historia y posibilidades. No es un texto sensacionalista. Es una ocasión para aproximarnos al desconocido y deseado mundo de LA MAGIA. En julio.

Alfalfa

COCINA, ALQUIMIA Y FIESTA.

Preparamos un EXTRA ALFALFA sobre Confituras; Chutneys; Almíbares; Mermeladas; Aguardientes; Verduras en conserva; Secado de frutas, verduras, hierbas y flores; Vinos y Licores; Ratafías; Comidas afrodisíacas; Especias; Yogourts y quesos; Mostaza y horchata de chufa... Todo en un plan muy casero, festivo, barato y con un punto de mira ecológico: son materiales de la naturaleza que nosotros, con nuestras manos, poderemos transformar en alimentos de un sabor agradabilísimo. Pensamos que estará en la calle hacia la segunda quincena de julio, para que podamos practicar un verano.



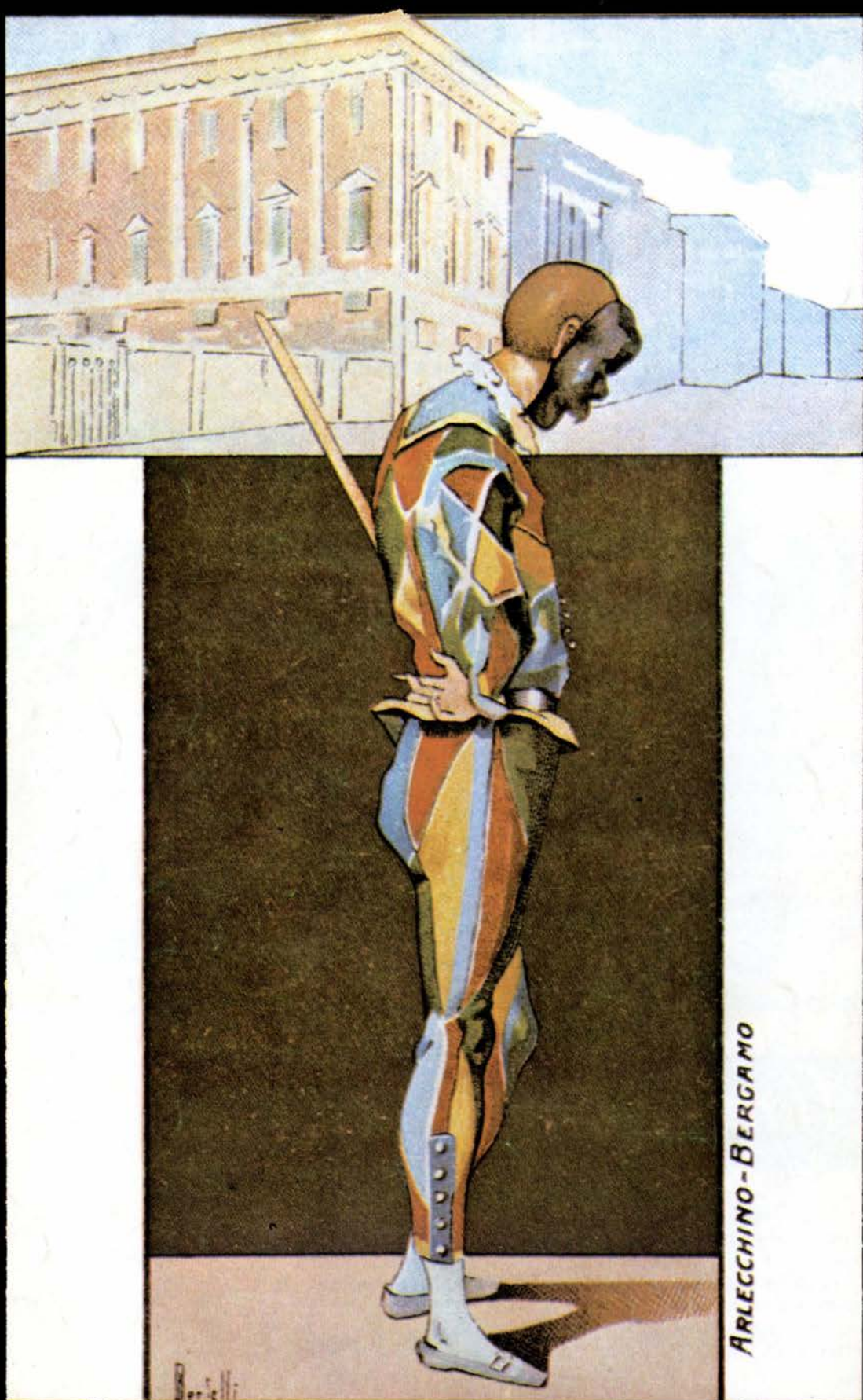
Ajoblanco

AJOBLANCO SUSCRIPCIONES

Estamos intentando confeccionar un Ajo útil para la animación sociocultural, donde teoría y práctica sean factibles. Después de cinco años de experiencia, nos encontramos mayorcitos para dar el salto definitivo. Utiliza el verano para suscribirte a esos papeles. Y estate atento a los EXTRAS.

Ahora, y en plan supermercado, te regalamos, con la suscripción, los extras de MARIHUANA, SEXUALIDAD TANTRICA y CIUDAD. Y por sólo 800 pesetas.





ARLECCHINO-BERGAMO