

CICLO SOBRE «TEATRO ESPAÑOL ACTUAL»

Han intervenido 15 directores, autores, actores y críticos

Durante la segunda semana de junio se desarrolló, en la sede de la Fundación, un Ciclo sobre «Teatro Español Actual» en el que participaron 15 representantes de los diferentes sectores teatrales españoles. Cada día han intervenido tres personas para enjuiciar, desde su especialidad de críticos, autores, actores y directores, la situación actual del teatro español, para entablar un coloquio final moderado por el crítico teatral don Andrés Amorós, Director del Servicio de Actividades Culturales de la Fundación.



El crítico teatral don Andrés Amorós moderó los coloquios del ciclo sobre teatro español actual.

ANTECEDENTE de este ciclo es el que hace un año se dedicó en la Fundación a la novela española contemporánea, y del cual se ha publicado un libro que recoge las intervenciones de los diez críticos y novelistas participantes. Como declaró el señor Amorós en la primera sesión del ciclo, «se ha pretendido ofrecer una visión enriquecedora del teatro español actual en su conjunto desde los distintos sectores profesionales y tendencias, basada no en exposiciones teóricas sino en el interés que aporta la experiencia concreta de cada uno de los participantes. Este ciclo se suma así al marco general de objetivos de la Fundación Juan March, de proponer una reflexión crítica sobre la cultura española actual en sus diferentes sectores».

Intervinieron en el ciclo: Luciano García Lorenzo, José Monleón y Adol-

fo Prego (críticos); Antonio Gala, José Martín Recuerda y José María Rodríguez Méndez (autores); Tina Sáinz, José Luis Gómez y María Fernanda d'Ocón (actores); Miguel Narros, Alberto González Vergel y Angel Facio (directores); y Francisco Nieva, José Ruibal y Moisés Pérez Coterillo, como representantes del «nuevo teatro».

Ante el interés demostrado en el transcurso del ciclo, se organizó finalmente una mesa redonda con coloquio público.

Tanto las intervenciones de los participantes como el coloquio que siguió a cada acto, así como las palabras del moderador, se recogerán en un libro. También la «Hoja de Literatura y Filología», que edita mensualmente la Fundación, publicará un extracto de las distintas intervenciones. Ofrecemos seguidamente un resumen de las mismas.

JOSE MONLEON:

«Respuesta conflictiva a su tiempo»

EL crítico de *Triunfo* don José Monleón subrayó cuanto hay en el teatro de conexión viva y comprometida con su tiempo: «El teatro, en tanto que arte, sobrevive a través de los siglos por su condición primordial de testimonio, de imagen artística en la que reconocer las ideas, sentimientos y esperanzas de una época. De ahí que convenga tener claro que el mejor teatro ha sido siempre una respuesta conflictiva en un momento y en unas circunstancias dadas, y que sólo la confrontación entre ese teatro y sus circunstancias permite entender su verdadero valor.»

«El hecho de que nuestro teatro —afirmó— revele la mala salud de nuestra sociedad, no es algo que deba esgrimirse, en primera instancia, contra el teatro sino contra la sociedad. Sin embargo, a lo largo y ancho del teatro español, encontramos una serie de manifestaciones que nos descubren la verdadera complejidad del tema, ya que si, de un lado, la escena española acusa la obligada mediocridad derivada de los términos que le han sido impuestos, del otro, ateniéndose al fenómeno teatral en su máxima amplitud, encontraremos en él múltiples respuestas merecedoras de respeto y atención.»

Sobre la censura, el señor Monleón subrayó su repercusión sobre la vida cultural española y, por tanto, sobre nuestra vida teatral, «con lo cual, en última instancia, no ha hecho otra cosa que reconocerse el alcance social de la expresión escénica. Ninguno de nuestros autores estimables —dijeroni de nuestros hombres de teatro de algún valor se pronunciaron jamás a favor de la censura. «El espíritu conservador ha mediatizado muchas veces el desarrollo del teatro español, sin necesidad de plantearse los problemas de fondo, sino simplemente imponiendo una preceptiva formal to-

talmente incompatible con cualquier pretensión innovadora.»

ADOLFO PREGO:

«¿Para espectadores exquisitos?»

PARA don Adolfo Prego, crítico de «ABC» hasta fecha reciente, «el problema del teatro español actual no es otra cosa que un aspecto limitado del problema general que ha vuelto a esbozarse en la coexistencia de una España oficial y otra España real: «Nuestro teatro ofrece unas características que lo separan del extranjero.»

«En alguna ocasión, —explica—, dándole vueltas en la cabeza a la diferencia sustancial entre literatura dramática y teatro, llegué a la conclusión de que el teatro era un «hecho», algo que nacía al iniciarse la representación y moría al tiempo que descendía definitivamente el telón. A ese nacimiento y vida del teatro es a lo que llamé «hecho teatral». Pues bien el teatro no puede ser suplido por la importación clandestina o pública de los textos impresos.»

«Mientras que es más que dudoso que el teatro pueda contribuir, aunque sea en parte mínima, a cambiar la sociedad, es, en cambio, seguro que un teatro que no nace de la sociedad que está cambiando continuamente deja de ser lo que necesariamente tiene que ser: reflejo de la comunidad, espejo del espectador. Cuando abordamos el tema de la censura, vemos cómo en el mundo de la literatura de ficción, el teatro recibe siempre las más destructoras descargas de los controles del Estado. Igual que ocurre con el cine y la prensa, ello se debe a que pertenecen a la esfera de la cultura popular y pueden ser transformados en medios de propaganda de aquéllo que conviene propagar a quienes ejercen el poder.»

El señor Prego se refirió asimismo al mal de nuestra tradición de espectadores, que califica de «resistencia

instintiva» a todo experimento de tipo teatral o a toda innovación o cambio de fórmulas expresivas. Es de temer que el teatro acabe siendo un producto destinado a espectadores exclusivos. Ya sea porque las fórmulas tradicionales estén agotadas y dentro de ellas no puedan los autores expresarse plenamente, o por cualquier otra razón, lo cierto es que escasean las comedias, dramas y tragedias capaces de subyugar y deleitar al espectador medio.

GARCIA LORENZO:

«Laberinto buscando salidas»

El contexto socio-político fue especialmente subrayado por el crítico y profesor don Luciano García Lorenzo. Con respecto a los autores, se queman una serie de posibles dramaturgos y otros siguen esperando, mientras su teatro se estrena o edita al otro lado del Atlántico, y algunos privilegiados contemplan las obras en festivales o sesiones de cámara, entusiasmándose ante el fruto prohibido o exótico, sea cual sea la calidad de la pieza.

«Además de la censura, que ha sido y es de una trascendencia vital para el desarrollo del teatro contemporáneo español, por cuanto ha conducido incluso a la propia autocensura de los autores, no hay que olvidar el problema de la formación de los profesionales del teatro: la respuesta de la discreta formación del actor en España podría estar en los centros de formación oficiales que tienen, de manera directa, la responsabilidad pedagógica, y, fundamentalmente, la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Sin una política adecuada de enseñanza, y carentes los titulados de posibilidades, difícilmente pueden realizar una labor continuada de experimentación, de búsqueda de nuevos medios expresivos.»

El señor García Lorenzo apuntó entre algunas de las medidas urgentes para llegar a una adecuada respuesta a la problemática del teatro español, «la denuncia y solución del injusto y discriminatorio centralismo; el análisis y puesta en el lugar que le corresponde de la mayor o menor importancia de los festivales de teatro; el estudio de los resultados de coloquios y mesas redondas celebradas a lo largo de las últimas décadas, etc. Hoy estamos en un laberinto buscando salidas, y sólo resta desear que el teatro encuentre definitivamente la suya».

RODRIGUEZ MENDEZ:

«Minoritario, en una sociedad industrial»

EL arte teatral, en una sociedad industrial como ya es la nuestra, tiene pocos puntos de apoyo. El teatro no puede hacer la competencia a realidades tan cómodas como son la televisión gratificadora, el cine, la música rock y, sobre todo, el sacrificio cruento de nuestra época compuesto por el estadio deportivo y la autopista. Frente a esta realidad incuestionable, el teatro es algo minoritario y de difícil supervivencia. Por todo ello, yo afirmo que el teatro se salvará conforme sea más teatro, más cultura y más libertad.

El teatro es una aventura tan apasionante como difícil y cuasi-pérdida, y uno de los caminos para perecer irremediamente está aquí, en quererlo acomodar a la mente grosera y basta del estado industrial de hoy, que siempre verá en el teatro su mayor enemigo. Todavía hay mucho que presentar ante los adormecidos ojos de los espectadores. Muchas realidades que están escondidas detrás de la ilusión de los bienes de consumo; realidades que vivimos y olvidamos porque no nos apetece.

¿Voy yo ahora a afirmar una vez más que toda mi obra teatral ha carecido siempre de una tendencia política determinada? Tal vez no merezca la pena luchar porque las obras sean juzgadas como lo que quisieran haber sido: documentos, testimonios humanos de una época determinada, gritos o llamadas a la realidad de nuestra tierra, de nuestros hombres y nuestra historia. Las circunstancias externas, el carácter crítico que se desprende de estas obras, los temas que tratan —la marginación social, el desempleo, la emigración, el delito, la subversión vital— las lleven, implacablemente, a ser juzgadas sin la menor piedad como lo que nunca pretendieron ser: alegatos políticos.

MARTIN RECUERDA:

«Mi pecado es hacer 'teatro español'»

DESDE que empecé a escribir teatro, jamás me propuse ser inconformista. He querido escribir siempre «teatro español», sin símbolos, sin claves, sin abstracciones y demás zarandajas encubridoras, sino de una manera directa, muy a la española, con un amplio y profundo sentido de lo ibérico, no exento de violencia, rebelión, pasión, acción, crítica y burla, yéndome en busca de lo que pueda ser España. Esto ha sido mi pecado; pecado con expiación. Por mi teatro ha pasado y pasa la fiesta andaluza que supervive en mí desde mi niñez. Para escribir, he sacrificado mucho, he luchado con un ambiente contradictorio que me ha querido hacer ver que todo lo que he visto es mentira. Pero he luchado por encima de todo y he renunciado al silencio.

A los autores de hoy se nos exige que indagemos en las raíces de este desconcierto evolutivo que se refleja en el mal teatro de nuestros días. Mal teatro que ha hecho que el género li-

terario llamado «dramático» no tenga la menor identidad, no ya en nuestro país sino fuera de él, salvo alguna excepción. Nuestro público tiene una incultura teatral grande y, con ella, una falta de conocimiento amplio de toda una sabiduría humana que el arte drámatico como ciencia, o recopilación de ciencias, asume.

Creo que, en este aspecto, la crítica teatral ha contribuido a la destrucción del poco teatro español que ha intentado aparecer en nuestro tiempo. Pocos se salvan, aunque también hay excepciones.

Otro problema es el de la falta de técnica y cultura teatral de nuestra gente de teatro. El hombre de teatro necesita una preparación minuciosa de taller, si es que este hombre de teatro tiene condiciones temperamentales, sensitivas e intelectuales para el logro de sus aspiraciones. Finalmente, está la Administración, que en su rama teatral, debe ser un vehículo de cultura y no un obstáculo, y la juventud, que pacta con la pseudoapertura europea, olvidando lo español.

ANTONIO GALA:

«En manos de la sociedad»

EL TEATRO es para mí un género literario más deslumbrante, pero también mucho más mimado que los otros: la novela o la poesía. Por su mayor inmediatividad así como por su apariencia de mayor —aunque sea efímero— esplendor, se acostumbra a exigirle una mayor responsabilidad social. El teatro, igual que toda la literatura, tiene sólo una moderada resonancia colectiva. Lo suyo es el diagnóstico y no el quirófano.

El Teatro, hoy, se ha transformado en uno de los sectores más deprimidos del contexto cultural español. Sigue intentando encontrar su vocación: asimila recursos cinematográficos, depura su técnica, duda de su propio carácter dramático, y se nos plantea, en fin, con aires de problema.

A mi entender, las características más sobresalientes en el Teatro que hemos comenzado a escribir, son: este Teatro surge como una reacción y disidencia frente al anterior. Su intención es contraponer lo pasional a lo intelectual, lo comunitario a lo individual, la moral primigenia y natural a la convencional; su *politicidad*, lo cual no significa que sus autores estén especialmente comprometidos con una ideología política determinada, sino consigo mismos y con su tiempo; y el deseo de hacer del teatro un bien común, un arte de participación. El Teatro de hoy ha conseguido novedades de matiz no sólo técnico sino emocional. Y por eso ha logrado lo que ninguno antes —ni el clásico, ni el barroco, ni el romántico—: obligar al espectador a resolver el problema planteado en la escena, y a resolverlo no desde sus ideas, desde su butaca, sino desde su propia vida: tomando partido, juzgando y juzgándose.

Para mí el teatro es, entre otras cosas, pero más que nada, una forma de educación y una vía de conocimiento, intelectual y emocional, basada en la procuración de la justicia y sostenida por la esperanza. Cuando oigo hablar a mis colegas de salvar al Teatro, de modificarlo o darle algún sentido, me entristezco. Revolucionar el teatro desde dentro del teatro mismo es imposible. Un Teatro verdaderamente nuevo sólo puede conseguirse transformando la sociedad y la vida española desde sus más hondas estructuras. El Teatro no está hoy en manos de sus escritores, sino de la sociedad entera. El Teatro, hoy y mañana, o es un hecho social o no es nada.

MARIA FERNANDA D'OCÓN:

«Todo,
menos
aburrido»

LA ACTRIZ María Fernanda d'Ocón definió el teatro como «un medio de comunicación que incide a veces en la so-

ciudad y que, a su vez, recibe la incidencia de la sociedad a la que se dirige. Cada país —dijo— suele tener el teatro que su público prefiere, y el único medio de elevar el nivel general del teatro, es elevar el nivel del público, como ya dijo Azorín.

Claro está que existen minorías preparadas y exigentes, más conocedoras y sensibles, que con mayor o menor posibilidad de influencia han existido siempre. Esas minorías no son el gran público, son los aficionados al teatro.

El teatro puede ser un elemento crítico de la sociedad, puede ser un arma política, un discurso filosófico o un desahogo poético; puede ser testimonio o fantasía, puede ser todo menos aburrido. Porque el teatro es fundamentalmente un juego intelectual compartido entre el escenario y la sala.

Como actriz no pertenezco a ninguna escuela determinada. Soy muy poco dogmática, y personalmente pienso que el teatro está en constante evolución y que todo dogma inmoviliza. Creo que un actor debe, como un escritor, dominar todos los resortes de su idioma, todo su vocabulario expresivo, pero que cada personaje, cada texto, mandan y exigen una técnica distinta.

Por otra parte, una técnica no se domina más que con la práctica al lado del maestro.

«Soy actriz —añadió— porque es mi manera de realizarme, de huir de la rutina de ser yo misma y de multiplicarme y prolongarme en personajes distintos y opuestos a mi manera de ser y de pensar, y que termino sintiéndolos míos, o entregándome a ellos. Soy actriz porque me apasiona ese milagro de convertir una obra literaria, muerta y silenciosa, en un espectáculo.

Además, cada uno de los que componemos un reparto nos necesitamos, nos apoyamos y nos despersonalizamos para lograr un algo homogéneo y entero. Soy actriz porque me parece que mi trabajo es hermoso y necesario y, en definitiva, porque nunca he pensado que pudiera ser otra cosa distinta.»

TINA SAINZ:

«El actor nunca es instrumento neutral»

POR SU parte, Tina Sáinz indicó que «el actor no es nunca un instrumento neutral que repite un texto y se mueve según las indicaciones de un director determinado. Cuando un actor o actriz no es receptivo a determinadas ideas, puede llegar a manipular el sentido del espectáculo consciente o inconscientemente». Tras apuntar que «el actor no nace, se hace», añadió que «no contamos en nuestro país con centros de experimentación que cubran mínimamente las exigencias actuales».

Calificó el paro como el más tremendo de todos los problemas acuciantes por los que atraviesa la profesión: «Actualmente este paro afecta al 80 por 100 de los que componen la profesión». Propugnó un verdadero teatro español, libre de colonialismos chabacanos puramente comerciales, así como una rápida descentralización y la revisión del reglamento vigente de policía de espectáculos públicos. También abogó por la implantación de compañías estables de responsabilidad cívica, «a las que —dijo— las comunidades de vecinos, municipios, organismos sindicales y la propia Administración dieran ese carácter de estabilidad, para que así el teatro fuera un hecho cultural vivo y en ningún momento marginado de la sociedad que lo produce».

Tina Sáinz dijo finalmente que «las enormes diferencias salariales existentes en la profesión hacen de ésta una de las más rabiosamente competitivas, y así la oferta y la demanda, junto a la buena o mala suerte, se convierten en el argumento fundamental que justifica todo tipo de injusticias e imposibilitan la unión auténtica de los autores». Se refirió al éxito de las Cooperativas —hasta seis

se han presentado este año en Madrid— así como a la importancia que han tenido en el nuevo teatro los Grupos Independientes.

JOSE LUIS GOMEZ:

«El hombre es el medio»

«NO EXISTE una dramaturgia nacional, un modo característico de hacer teatro en España. Que yo sepa, en España se produce teatro a través de los mecanismos siguientes: las escuelas de arte dramático que no sé por qué se ha propugnado englobarlas en la Universidad. Pienso que la profesión de actor es eminentemente física. Su preparación debe ser profundamente práctica, y hasta las técnicas de control y dominio de la emotividad son eminentemente psicofísicas. El actor, lo que necesita a nivel teórico, son métodos de análisis y enfoque, amén de una base cultural. En lo que respecta al teatro comercial, por su propia razón de ser está incapacitado para dar la respuesta cultural necesaria y desarrollar una investigación, sea del nivel que sea. Como la experimentación sólo tiene lugar allende nuestras fronteras, casi todo el teatro en España es un gozoso importador de formas, modos y hasta conceptos de montaje complejos. En la coyuntura presente, el teatro comercial no sirve a las necesidades de un público y a la creatividad de unos profesionales del arte dramático, sino que se sirve del público.

En mi relativamente corta vida profesional en España, queriendo hacer un tipo de teatro evidentemente distinto, nunca recibí la ayuda estatal que he necesitado con frecuencia, por lo que me he visto obligado a hacer literatura dramática alemana, pues en ese país sí he recibido el apoyo material necesario. Los teatros nacionales, hoy por hoy, poseen una estructura muy semejante a la del teatro comercial. Su incapacidad para la

búsqueda de una dramaturgia nacional viene dada por las características de su producción hasta el momento y su propia estructura interna. En cuanto a los grupos independientes, significan una alternativa a este estado de cosas y han conseguido movilizar a unos sectores de público reducidos pero cualitativamente importantísimos: la juventud. Han servido de reulsivo y fermento.

Los profesionales españoles podríamos hacer mucho mejor teatro del que existe, si se crearan las condiciones propicias para ello. En el momento en que vivimos, el teatro es el único medio de expresión artística donde el discurso del ser humano sobre sí mismo y con sus semejantes, por medio de lenguaje hablado, bajo múltiples formas lúdicas y con la ayuda sensible de las formas, ocurre sin la interferencia de ningún medio mecánico. El hombre es también aquí el medio.

MIGUEL NARROS:
**«No existe
director creador
en un teatro
consumista»**

NO PUEDE existir el director creador dentro de un teatro consumista, que es el que interesa al empresario o promotor teatral, al comerciante de teatro.

Las salas de espectáculo deben ser concebidas de un modo mucho más amplio para que se establezca la comunicación espectáculo-público y ofrezcan un mayor número de posibilidades a la creación literaria. Mientras existan jaulas escénicas, será imposible llegar a producir un espectáculo dinámico.

Desde los años sesenta se habló de crear una Ley de Teatro, y se sigue hablando de la descentralización del teatro, pero todo quedó reducido a nada. Por su parte, la Escuela de Arte Dramático no cumple con su cometido, y funciona hoy de la misma forma, aproximadamente, que cuando yo entré en el Real Conservatorio de Música y Declamación en el año 1944, donde lo que más importaba no era el estudio de textos, sino fragmentos que nos enseñaban a decir, sin analizar lo que se decía. Sería importante, pues, acelerar esa Ley de Reforma Teatral. No existe un centro de investigación teatral donde poder buscar nuevas vías para el arte del teatro. Se han hecho varios intentos, fracasados todos ellos por falta de apoyo económico. El único movimiento vivo de estos últimos años ha surgido de los grupos independientes.

Veamos así que el director de teatro está sometido a unas presiones que hacen angustioso su trabajo. En España no existen muchas iniciativas de espectáculos de grupo o cooperativas, y las que han salido hasta ahora, o han fracasado por intereses ajenos de la cooperativa en sí o se han formado con un número muy reducido de personal. Creo que es imprescindible para la labor de creación teatral una libertad total de pensamiento, la supresión de la censura y una atención por parte de la Administración mucho más importante que la que se ha realizado hasta este momento.

ANGEL FACIO:
**«Redescubrir
su fuente
originaria»**

Yo entiendo el teatro como una actividad social, pero ante todo, como un juego, y el juego como una pasión.

Ahora bien: para mí el teatro es algo muy serio; es un arte, una actividad creadora, un riesgo vital. El teatro en Occidente es una actividad en franca regresión. En tanto que forma de lenguaje, sufre la mayor crisis de su historia, y su función en nuestra cultura oscila históricamente entre la marginación y el rendimiento útil, según el índice de participación que en cada época asume la colectividad en la dirección de sus propios destinos. El teatro va convirtiéndose día a día en un quiste o en una reliquia. Si consigue subsistir como función viva y actual, lo cual considero bastante improbable, el teatro deberá alterar profundamente no sólo sus vías de expresión, sino también su propio contenido. Ante el gigantesco desarrollo de la industria del papel impreso, el teatro morirá si no consigue redescubrir la fuente originaria de sus signos específicos y exclusivos.

El teatro sólo podrá salvarse descendiendo a las catacumbas, enquistándose y procurando el ajuste preciso a los nuevos condicionamientos impuestos por la dinámica social. Frente al cine y la televisión, productos enlatados, oponiendo un arte de presencias vivas, desgarradas y realmente renovadas en el rito de cada representación. Frente a la industria cinematográfica, elaborando espectáculos de calidad, y no burdas imitaciones enunciativas o literarias. Frente a la masificación y la uniformidad, verdadero talón de Aquiles de las técnicas audiovisuales, esgrimiendo el *esprit de finesse* y la imaginación necesaria para que cada grupo social pueda reconocerse en sus rasgos más específicos e individualizadores.

Renovar el teatro equivale, pues, a reinventar el lenguaje dramático, a crear una nueva estética. Y sólo puede hacerlo el público, el grupo social en tanto que acepta rechaza o sanciona, en suma, las propuestas creadoras. Un teatro nuevo sólo será posible con un público nuevo. Para todos estos problemas, ¿de dónde nos vendrá la solución? Yo diría que de nosotros, gente de teatro, y sólo de nosotros.

GONZALEZ VERGEL:

«El director no es un artesano del espectáculo»

NO HAY un arte como el teatral, o el cinematográfico, en que el estilo y la visión del mundo que tiene el artista vivan una vida más unificada, ya que en la puesta en escena, se dan uno y otra simultáneamente. Por encima de cualquier otro condicionamiento, la representación teatral debe ser un hecho vivo, aproximado y operativo: es decir, una realidad palpitante, cercana y efectiva, y la manera de lograr esto dependerá de que los elementos fundamentales de la representación consigan unificarse en dicha realidad. Pero esta unificación sólo se realiza desde las coordenadas estéticas e ideológicas que provienen, de una parte, del autor del texto dramático que sirve de soporte a la representación, y, de otra, del director de escena y de sus funciones unificadora, coordinadora de la forma y promotora del contenido.

Las necesidades expresivas de un director creador de espectáculos dramáticos inciden poderosamente en los intereses y prejuicios personales y extrateatrales de muchísimos actores, autores y empresarios españoles del momento, que se resisten o se niegan, al igual que muchos críticos de teatro, a conferir al director de escena otro papel que el tristísimo de asalariado del empresario, clarificador del texto dramático y orientador del intérprete, limitando sus posibles tareas creativas a las de un artesano del espectáculo en cuestión.

No es extraño, pues, que en materia de dirección escénica, siga siendo aquí pecado mortal, para muchos profesionales del teatro, los trabajos imaginativos y recreadores, y se tome por vanidoso, arbitrario y petulante lo que en definitiva sólo es un acto de humilde y comprometida sinceridad, al expresar públicamente, abiertamente, a través de la esencialidad de un texto dramático, una personal opinión sobre el mundo o las cosas.

PEREZ COTERILLO:

«Desterrar la incompatibilidad entre autor y grupo»

EN LA última sesión del Ciclo, intervinieron tres representantes de lo que se ha llamado «Nuevo Teatro»: Moisés Pérez Coterillo, como crítico, y los autores Francisco Nieva y José Ruibal.

El señor Pérez Coterillo afirmó que «ha existido una incompatibilidad manifiesta entre grupos y autores en años anteriores, que es preciso desterrar y que terminará desapareciendo el día en que quienes tienen mayor capacidad e imaginación para realizar estos trabajos, dispongan también de los medios para realizarlos, y cuando entre grupo y autor se establezca una corriente donde no tengan lugar los divismos ni las autosuficiencias». Tras apuntar una serie de tareas en las que es imprescindible ponerse a trabajar, abogó por el regreso de un «largo censo de españoles que, en el terreno específico del teatro bien pueden resumir tres nombres: Rafael Alberti, Fernando Arrabal y Alfonso Sastre. Si su presencia —dijo— nos es indispensable, su aportación al teatro, reconocida en todo el mundo, y su confrontación con el proceso histórico que vivimos, supone para ellos y para nosotros un acto de restitución y de justicia».

Subrayó la necesidad de volver sobre los proyectos de espectáculo que «han caído en el saco sin fondo de la Administración», y se mostró partidario de la desaparición de la Ley de Locales y de la Reglamentación de Policía de Espectáculos. Citó finalmente unos cuantos casos (Miguel Romeo Esteo, Ríaza, Angel García Pintado, Luis Matilla, Jerónimo López Mozo, Domingo Miras, Francisco Nieva y José Ruibal) para concluir: «Pueden en-

contrarse sin dudar demasiado más de una docena de espectáculos de primer orden, con tal de que no los desgracien los clichés del garbancismo de los que está llena nuestra escena.»

FRANCISCO NIEVA:

«Contestar la prolongada inercia»

«NUESTRA evolución teatral ha sido pobre, pobrísima, por mucho que hayamos tratado los temas de actualidad exigidos por el hombre de buena conciencia que a todos los niveles se ha tenido aquí. El exceso de razón moral no daba la menor razón de una evolución estética que hiciese acreedor a nuestro teatro de una atención por parte de otros ambientes más avanzados», declaró Francisco Nieva. «El público español, en general, —agregó— carece hoy, a mi entender, de toda noción de progreso y movimiento en los lenguajes teatrales. Para ese público, y sigo hablando en general, el teatro tiene unas leyes inmovibles a las que el dramaturgo debe ceñirse para hacerse comprender y para agradar. No hay idea de la evolución de las formas sino de los contenidos.»

Tras referirse a la coherencia y continuidad de la obra de Buero Vallejo, autor a quien Nieva sitúa como dominador del ambiente teatral de España desde los años cincuenta hasta ahora, agregó: «Es natural que algunos autores como yo se vean en la necesidad de contestar muy activamente, acaso violentamente, la prolongada inercia de nuestro teatro, en unos modos que comienzan a no corresponder en nada al tiempo en que vivimos o al tiempo en que los españoles de ahora queremos vivir.» El estado actual de nuestro teatro, que a mi entender no es muy brillante, se debe a que en gran parte expresa mucho más la frustración de los ma-

duros que el descubrimiento de la vida por la juventud. Y es sin embargo la juventud la que se hace eco y carga con el peso de esa frustración.

Al destacar que «aún no hemos gustado en España un teatro en libertad», el señor Nieva propugnó crear «un terreno de tolerancia expectante en el que la libertad no encuentre trabas dogmáticas que la coarten, la entristezcan, la despersonalicen y la suman en nuevos calabozos», y se manifestó «contra la amenaza de nuevas e inmerecidas inquisiciones para nuestra autonomía de pensamiento, para nuestro derecho a la experimentación».

JOSE RUIBAL:

«La manipulación del lenguaje»

Finalmente intervino José Ruibal, quien se calificó de «autor deshecho, en parte por la censura y en parte por las dificultades de mis textos. Suele rechazarse mi nueva propuesta estética, y, sin embargo, aceptarse las

extranjeras, paralelas a la mía, pero con el prestigio de lo extranjero. Pese a mi falta de éxito y perspectiva, seguí escribiendo, porque no sé hacer otra cosa. Y me queda la venganza de que la última palabra la diré yo, lo cual me sirve de consuelo y me ayuda, al tiempo, para elaborar más los textos».

Tras destacar la importancia que en España posee su tradición teatral desde el Siglo de Oro, dijo: «El teatro es, por esencia, un conflicto, y a diferencia del conflicto de la narrativa, se realiza en un tiempo presente y frente al público.» Al destacar que los autores del Nuevo Teatro tienen una cierta relación con Valle Inclán, el señor Ruibal subrayó que no se debe ni a los personajes de su teatro ni a las situaciones de sus obras, sino «a la manipulación del lenguaje, que es cargado con distintos contenidos poéticos. Nuestro teatro es comunicación de nivel intelectual y artístico, lo cual no significa que no sea popular. Buscamos la creatividad y aportación propia del espectador; no le damos todo hecho. La nuestra es una revolución escénica que precisa un mayor esfuerzo del actor y del director. En España hay esos actores, pero no se les ha hecho caso durante mucho tiempo».

COLOQUIO CON LOS PARTICIPANTES

—¿Está el teatro español actual a la altura de la sociedad española?

GARCIA LORENZO: Está a la altura del público que lo paga y que tiene el teatro que se merece. Pero hay muchos teatros diferentes en España. Nuestro país está inserto en un mundo occidental concreto, y nuestro teatro no está muy alejado del que se hace fuera. Hay calidad y mediocridad.

—El teatro hispanoamericano, ¿puede servir de ejemplo o modelo para el teatro español?

MONLEON: Hay muchas cosas que nos separan de él y muchos elementos que nos relacionan y que no conocemos bien. Se encuentran en América elementos españoles genuinos, no deteriorados, más vivos y sin retórica, lo cual es enriquecedor para nuestra escena.

—¿Hasta qué punto influyen en la crítica las circunstancias de apremio y escasa información con que aquella se escribe?

PREGO: La rapidez no hace variar el juicio resumido o la clasificación global que la obra merece, pero sí la «explicación» de ese razonamiento, que requiere más tiempo. El teatro es un hecho al que hay que ir sin prejuicios, en blanco. Más que la documentación, lo que a mí me interesa es decir lo que he visto.

—¿Por qué el cultivo del tema histórico en tu teatro?

GALA: El tema histórico aporta un distanciamiento que sirve para acercar. De este modo el espectador comprende que el mal que vive hoy viene de muchos años atrás y posee una raíz concreta.

—¿Crees que hay necesidad de luchar contra las modas extranjeras que invaden el teatro español actual?

RODRIGUEZ MENDEZ: No estaré contra ellas cuando realmente valgan para modificar algo que se hace aquí, pero sí cuando no cambian nada y sirven sólo para hacer negocio.

—¿Qué opinas del carácter meramente nacional que se suele adjudicar al teatro español?

MARTIN RECUERDA: Un teatro nacional será universal cuanto más ahonde en la raíz del pueblo en que vive.

—¿Hasta qué punto crees necesaria la formación cultural del actor?

TINA SAINZ: La formación cultural no se da al margen de la sociedad. Los actores tenemos la formación que podemos. No se le puede exigir a un actor que, dadas las condiciones en que trabaja, tenga mucho tiempo y medios para formarse.

—¿Qué soluciones ves para nuestro teatro hoy?

JOSE LUIS GOMEZ: Además de un director, debería haber equipos de asesores y de dramaturgos que trabajen el material documental y literario sobre la obra. En España podrían formarse pequeños equipos en este sentido, adaptando —no copiando— los logros del extranjero. Falta un planteamiento cooperativo, la adecuada formación de especialistas, laboratorios de experimentación.

—¿Crees importante la formación teórica del actor?

MARIA FERNANDA D'OCÓN: Seguir una escuela interpretativa a través de los libros escritos es, poco más o menos, como aprender a ser cirujano por correspondencia. Es necesario conocer teóricamente las distintas técnicas, porque ayudan a la formación del actor, pero es poco probable que nadie pueda plasmar en la teoría todas las lecciones de la práctica.

—¿Qué diferencias apuntarías entre trabajar en el teatro comercial y en el nacional?

NARROS: Existe, sin duda, una mayor libertad en el teatro comercial, menos presiones por parte de los actores, que en el teatro nacional quienes son contratados por varios años,

con lo cual proponer una figura nueva resulta un problema. La solución sería una plantilla fija y un trabajo de repertorio alternante o rotatorio.

—¿Crees conveniente modernizar a los clásicos?

GONZALEZ VERGEL: Pienso que los clásicos son intocables en sus elementos formales —el texto—, si bien éste hay que acortarlo a veces por necesidades del horario de la representación, respetando siempre el espíritu del texto.

—¿Cómo trabaja un director con los Grupos Independientes? ¿Es un trabajo colectivo o hay alguien que lleva las riendas?

FACIO: La participación es más o menos colectiva, dependiendo del grupo y de las distintas funciones, que no siempre son intercambiables. El estilo es también bastante colectivo: todos los que intervienen, crean, cada uno en su función correspondiente.

—Los Grupos Independientes ¿atravesaban una cierta crisis?

PEREZ COTERILLO: El Teatro Independiente ha quemado una de las etapas fundamentales de nuestro teatro, en la medida en que ha realizado una labor de descentralización e investigación importante. Entra ahora en una etapa totalmente distinta e imprevisible.

—¿Qué puedes alegar a la objeción que se hace al simbolismo y dificultad de tu teatro?

RUIBAL: Todo texto tiene una doble lectura, distinta según la época. El teatro debe tener una primera línea de entretenimiento, como vehículo fácilmente comprensible para el público. Y, además, hay otras cargas subyacentes que el autor ha podido meter en la obra. Símbolos los hay también en las obras llamadas realistas. La lectura simbólica es una especie de altos hornos de la poesía.

—¿Cómo ves la colaboración entre escenógrafo y director?

NIEVA: Creo que es fundamental, y, de hecho, yo colaboro mucho con el director en este sentido. Hay que subrayar aquí las enormes dificultades, por la falta de puesta al día de nuestro teatro.