

UN AÑO MÁS DE TEATRO ESPAÑOL

1 LA TEMPORADA: CÓMO FUE

Una vez más se consume la primera etapa de la temporada teatral española. Una vez más se asiste a la extrema mediocridad de nuestros espectáculos. Se nos tiene tan acostumbrados que ya no suele parecer extraño. Pero pensar en el teatro como fenómeno vivo, como posibilidades de creación a través de la palabra y las formas escénicas, y pensar inmediatamente en las imposibilidades que emanan del fenómeno mismo, tal y como se produce rutinariamente en nuestro país, es todo uno, y bien triste por cierto.

En temporadas anteriores se han visto, algo es algo, ciertos espectáculos válidos. Terminados nombres de nuestro teatro habitual nos tenían acostumbrados a alguna sorpresa importante, que —y esta es la verdad— no hacía otra cosa que acentuar la indignancia de nuestros escenarios. Esta vez todo se ha limitado al recuerdo de algunos de ellos, este es el caso de “Yerma” de Lorca-García-Espert y es el caso de “Sócrates”, de Marsillach que, después de toda una temporada en Barcelona, y una importantísima gira por provincias, ha sentado sus reales en Madrid. Adolfo Marsillach, en el año teatral que corre, ha montado una “La señorita Julia”, de A. Strinberg, de notables calidades, aunque sólo se haya reservado, en la presente ocasión, el papel de director de escena. No ha habido, pues, en lo que va de año teatral ningún otro espectáculo, ningún otro intento que haya acudido aiososamente al quite, y las excepciones que en este primer tramo de la temporada se podrían citar, lo serían más por el revuelo o la polémica levantados a su alrededor que por lo que de verdaderas calidades pudieran aportar al teatro español de hoy. Hubo polémica, y sonada, en torno al estreno de “La muerte de Dantón”, de Büchner, que adaptó para González Vergel, Emilio Romero. Pero todo se quemó en salvas y, desde los diferentes frentes periodísticos, se volvieron a remansar las aguas cuando Monleón, aclaradas las cosas, comentó el estreno en su columna de “Triunfo”. “Milagro en Londres”, de José María Bellido —uno de los tan traídos y llevados autores nuevos—, alcanzaba las trescientas representaciones, y sigue tan campante. Escándalo de unos (los que piensan que el autor nuevo está condenado a hacer el teatro que tiene que hacer, y nunca concesiones así, asimilado al sistema teatral al uso en nuestros escenarios comerciales). La verdad es que el montaje —y la obra—, dentro de la atonía general de ese tipo de espectáculos, tienen su valor como comedia digna y como espectáculo de divertimento, ni sin cierta punta de ironía. José María Bellido demostraba que el teatro nuevo podía ser sin detrimento alguno, algo más que un teatro crítico, y críptico (como lo es a veces), sino también un modo de entretener a un público al que —todavía— hay que tratar de conquistar.

También fue piedra de escándalo —porque era esperado con gran curiosidad— el último espectáculo de Salvador Távora y Alfonso Jiménez, “Oración por la tierra”. El reciente éxito de “Quejío”, y su triunfal recorrido por la Europa del Mercado Común, nos hizo caer en la cuenta de que podíamos exportar algo más que los consabidos productos horto-frutícolas, o mano de obra especializada. Pero “Oración por la tierra” no llegó a tener la fuerza ni el interés de “Quejío”. Y no lo alcanzó porque “Oración por la tierra” es algo más estereotipado, más tópico. Incluso la palabra se hace pura evocación lorquina. Y aunque se quiere cargar de toda la explosiva tragedia elemental del pueblo, el conjunto suena a falso, a espectáculo forzado. Si a eso añadimos el espacio escénico con el que se contaba, el escenario del teatro Cómico de Madrid, un teatro “a la italiana” donde espectáculo y espectador se sentían plenamente divorciados, la poca fuerza íntima del por el ardor de las voces polémicas, que arreciaron hasta muchas semanas después.

Y hace tan siquiera unos meses, a finales de año para ser más exactos, el teatro español, el *nuevo teatro español* se asomó a Europa a través de un acto que prometió ser importante, pero que incidió en la mezquindad y en la mala conciencia. En la Sorbona se celebró una semana dedicada a los nuevos autores. Se habló y se ofrecieron algunas muestras. Pero las mesas redondas terminaron en la clásica disputa a niveles de actitudes y criterios, algunos personales, y los espectáculos quedaron a un nivel medio, oscurecidos por el ardor de las voces polémicas, que arreciaron hasta muchas semanas después.

La temporada, como se ve, ha dado de sí mucho, pero me temo que si tratamos de hacer recuento de esas cosas mínimamente importantes, esas que destacan del tono medio, hay que seleccionar bien y con cuidado. El balance no será tan abundante. Pero de algo habrá que hablar, digo yo. Empezaré, pues, a entresacar de este cajón de sastre, nunca con ánimo de crítica teatral, sino de planteamiento de una sintomatología, algunos espectáculos vistos en esa temporada española, que sigue siendo la temporada de Madrid. Y, antes, una aclaración. Tal como están las susceptibilidades se hace precisa. Por unas u otras causas, ausencias o imposibilidades, no pude asistir a los espectáculos que montaron los teatros nacionales. Me estoy refiriendo al tan controvertido montaje de "La muerte de Dantón", y al celebrado de "Misericordia".

2 LAS FAENAS DE ALIÑO

Siempre la temporada teatral española ha cumplido con algunas faenas *de aliño*, o de cierto tono medio profesional digno, que es necesario destacar, aunque siempre haya que hablar, por contrapartida, de las imposibilidades de nuestro teatro para enfrentarse con textos y espectáculos que, sobre el papel, prometen ser más que importantes, pero que sólo quedan, al final, en una no muy airosa tibieza. ¿Razones? Quizá voy a insistir en lo de siempre. En otras ocasiones, y desde estas mismas páginas, me he referido a las impotencias del teatro español. Y me parece que siguen existiendo las mismas causas para las mismas limitaciones: la poca capacidad de adaptación, la poca ductilidad de nuestro teatro comercial, que se debate entre la falta de formación de sus actores y los acomodaticios requerimientos de un público que, hasta cierto punto y sólo hasta cierto punto, permite que sus buenas conciencias sean zarandeadas. Por eso, aunque las compañías elijan textos de indudable calidad, aunque aquellas se formen con el interés de dar un teatro de mayor valor que el habitual, de más enjundia; aunque incluso se derrochen medios para los montajes, éstos quedan sólo en un simple intento que no ha llegado a cumplir plenamente su objetivo. Y lo cierto es que ya nuestras compañías comerciales no se contentan con programar el teatro *de siempre*, sino que se sienten competitivamente afectadas por esos cuatro o cinco trabajos de singular importancia, y que están llevando al público por el camino de un teatro interesante y positivo; incluso —y quizá aquí radique una de sus más destacables virtudes— controvertido, y que es motivo de discusión no sólo a nivel crítico, sino también a nivel de comentario cotidiano.

Juan Guerrero Zamora —y empecemos por un espectáculo que estuvo la pasada temporada en Barcelona— quiso jugar una baza importante. El texto de Goldoni, "La Locandiera", se prestaba a muchas e incitantes aventuras. De ahí nació "Mirandolina en su posada hace lo que le da la gana". ¿Qué es *Mirandolina*? ¿Un espectáculo musical? ¿Una pieza teatral más o menos brillante? El intento de Guerrero Zamora está bien claro, y por eso digo que quiso jugar una baza importante: crear, a partir de un limitado texto dieciochesco, todo un espectáculo teatral donde los elementos, cualesquiera que fuesen, tendrían su funcionalidad en el conjunto. *Mirandolina* se planteó como un juego escénico, como un divertimento en el que el ritmo vivo y dinámico de la acción tenía como complemento indispensable la música, el recitado y la coreografía. De la misma manera que la brillantez del espacio escénico y su misma movilidad prestaban al conjunto una armonía, y una unidad, que le suministraba la sabiduría de quien es un buen conocedor de los secretos del teatro. Al propio tiempo, la idea de recuperar la participación espontánea de los festejos populares, de las canciones especialmente escritas para la obra, de los *ballables* de evocación popular italiana... En fin, todo contribuía a que el espectáculo tuviera que ser uno de los más importantes del año, pero... Siempre un *pero*. Y no porque el acierto en la elección y en el planteamiento no fuera rotundo, sino porque tropezábamos, una vez más, con el eterno problema de la profesionalidad. Un texto así, un espectáculo de la frescura

y la gracia que tiene el de Guerrero Zamora, necesita estar servido por unos actores que participen del divertimento, que disfruten ellos también al hacerlo, de tal forma que la transmisión de sus valores sea la justa. Lo que allí se veía era la matemática repetición de un oficio, la costumbre de unos movimientos, la no frescura —en suma— de un espectáculo que, si algo tenía que ser, era espontáneo, fresco, vivo. Muchas veces los números coreográficos, o los musicales (o la multicolor escena final de las serpentinás), pierden su agilidad y su vibrante temperatura y se nos ofrecen como una monocorde repetición.

Aún nos preguntamos el por qué de la elección de un texto como “Los lunáticos”, de Thomas Mindleton, por parte de Fernando Fernán Gómez. La verdad es que la pieza no ofrecía muchos atractivos que la hicieran merecedora de ese derroche escenográfico, y de ese afán de espectacularidad que Fernán Gómez le otorga. El montaje volvía a hacer agua por el mismo sitio. Se hacía patente el desajuste entre lo que requería, si de verdad quería salvarse: una frescura, una espontaneidad, un trabajo vivo, antes que una simple servidumbre al texto, una servidumbre de oficio, que —por otra parte— se ofrecía teñida de todos los resabios a que nos tienen acostumbrados nuestros actores profesionales: voces engoladas, poca ductilidad, muletillas repetidas... De ahí que la inclusión en el montaje del grupo *Bululú* estuviese un poco fuera de tono; y no porque su trabajo fuese malo, sino porque marcaba un evidente desequilibrio en la unidad del espectáculo, como sucedía con esa primera escena de la segunda parte, la más interesante de toda la función, pero que no encajaba con su carácter de mimo, de farsa guiñolesca, en el planteamiento general de una intriga clásica.

Dentro de la misma tónica hemos de señalar el reciente montaje de una obra que ya podemos considerar de un clásico del teatro contemporáneo: “El matrimonio del señor Mississippi”, de Dürrenmantt. El espectáculo no pasó de discreto, aunque, en honor a la verdad, hay que decir que logró momentos de altura y, a pesar de lo simple del montaje (bajo la dirección de Ramón Ballesteros) y de la retórica de la obra, la representación fue digna y puede ser incluida sin detrimento alguno en estos montajes *de oficio* a los que nos venimos refiriendo. Es más, tuvo la rara condición de presentarnos a unos actores cuyo trabajo fue bastante contenido, y que nos hacía olvidar esa mecánica de trabajo a que nos tienen acostumbrados.

3 EL NUEVO TEATRO ESPAÑOL

Esta es la gran polémica subterránea del teatro español en los últimos años: ¿existe o no un nuevo teatro español? Si nos atenemos a los nombres, a los trabajos por ahí publicados; si nos atenemos a ciertas obras presentadas (y estoy pensando en “Los niños”, de Diego Salvador; en “El último gallinero”, de Martínez Mediero; y en algunas otras representaciones únicas de algunos grupos de provincias con trabajos tan importantes como esa última creación colectiva, “El Fernando”, que nos ha ofrecido el Teatro Universitario de Murcia, con ese indiscutible hombre de teatro que es César Oliva al frente); si nos atenemos, incluso a algún que otro “caso” recientemente noticia en nuestras gacetillas teatrales (y pienso en esos *lunes* del Goya, de tan efímera vida, agostados entre “Paraphernalia de la olla podrida”, de Romero Esteo y “La Piedad”, de Fernando Herrero); si nos atenemos a los constantes trabajos, y a la insistente promoción que en U.S.A. lleva a cabo el profesor Wellwarth, hemos de convenir que sí, que existe un *nuevo* teatro español al que no conseguimos verle la cara. Ahora bien, cuando nos enfrentamos a los textos que nos llegan —y puedo responder de que he leído bastantes de ellos como para sacar alguna conclusión aproximativa— nos encontramos con una escasez de imaginación, con un teatro que usa y abusa de la simbología, de la metáfora escénica, de la fácil parábola socio-política; con un teatro del que ha desaparecido la capacidad imaginativa y la riqueza creadora. Excepciones hay, de eso no cabe duda, pero el panorama general es ciertamente pobre, por mucho que se diga, y por poco que digan que se deja hacer.

Concretamente, esta temporada ha sido la temporada de algunos autores de nuestro más reciente teatro: sí, por una parte, como ya apuntamos, José María Bellido probó suertes con su comedia “Milagro en Londres”, y volvió a asomar a los escenarios comerciales con una obra muy discutible cual es “Letras negras en los Andes”, Pedro Marín Herrero se sumó a esta *vuelta del hijo pródigo* con “Balada de los tres inocentes”,

“obra, como dice Monleón, de “ambiente italiano”, con personajes que parecen hechos para Sordi, De Sica y Soffia Loren”. A éstos hay que sumar la reaparición de Antonio Gala después de su ya lejana “Noviembre y un poco de hierba”, y de su menos lejano espectáculo “Spain streep-tease”. Antonio Gala es siempre un actor necesario en nuestro panorama teatral, y la pieza de esta temporada, “Los buenos días perdidos”, me parece de lo más lúcido que nos ha ofrecido el autor cordobés.

Si José María Bellido, de quien FABLAS ha publicado recientemente un breve texto dramático, “La noticia”, ha quedado entre el intento de comedia ligera —saludado por el favor del público—, llevada a feliz término con dignidad, y la pretenciosa temática de “Letras negras en los Andes”, que sólo quedó en la buena intención, porque el tema lo desborda, en conjunto, la composición resulta torpe, y hasta forzada, falsa o melodramática, en momentos (y no entenderemos nunca bien por qué, si por el autor, si por las cercanas implicaciones del tema), Antonio Gala nos ha deparado la sorpresa de una pieza que si literariamente está muy bien pensada y construida, teatralmente tiene una serie de valores que el montaje de José Luis Alonso realizó notablemente, así como la interpretación de los pocos actores que componían el reparto. Quizá sea cierto el reproche que se le ha estado haciendo: el de hacer concesiones de cara al público habitual de nuestros teatros, pero no creo que las concesiones sean producto de un truco comercial más, sino que son necesarias en el contexto de la pieza. Una pieza que lo que se propone, precisamente, es eso: dejar al descubierto una serie de metatextos, una serie de rutinarias alusiones al mundo en el que los seres de Gala, perfectamente diferenciados y certeramente definidos, se debaten.

Lo que sí hay que señalar —y hay que hacerlo porque Antonio Gala es un autor capaz de hacer un teatro con garra, críticamente válido, a través de uno de los más sugerentes caminos de la dramaturgia: la farsa—; lo que sí hay que apuntar, digo, es esa habitual predisposición de Antonio Gala por las alusiones melodramáticas, por las soluciones verbalistas, blandamente poéticas y sentimentaloides que surgen aquí y allá en esta pieza, y que frenan toda capacidad de reflejo vivo y descarnado de una realidad, que es uno de los puntos de apoyo básicos de “Los buenos días perdidos”. Obra que además, y a mi modo de ver, tiene otra gran virtud: los actores sirven adecuadamente al texto y al montaje. Nunca es la pieza la que se ofrece al lucimiento de los actores. Y se nota quienes se adaptan mejor o peor a tal servicio; se descubre quiénes son aquellos actores viciados, y quiénes tienen la ductilidad suficiente para someterse al planteamiento escénico.

“Los buenos días perdidos” es la historia de la frustración cotidiana de los españoles, en un sinnúmero de aspectos. Por eso, Gala ha de incidir nuevamente en las mismas cosas. Y los personajes, tan sólo cuatro, son suficientes para dibujarnos un cuadro vivo de nuestra sociedad cercana. No hay falsas parábolas; se juega con elementos perfectamente reconocibles y válidos. Es éste un teatro realista; pero realista sin ninguna connotación apriorística o encorsetada del término. Yo pienso que es un teatro que nos atañe muy de cerca y, por lo mismo, que hemos de reconocer como inequívocamente nuestro.

4 LOS INEVITABLES...

Hay tres o cuatro referencias teatrales que son obligadas, anualmente, cuando se quiere hacer recuento de lo que ha sido el teatro español. A ellos se ha de acudir, a ellos hay que referirse inevitablemente, si queremos pulsar la verdadera temperatura del teatro que actualmente se hace en el país. Estas referencias todavía suelen ser marginales, suelen observarse como excepciones muy singulares, pero lo cierto es que de ellas parte mucho de lo bueno que seguimos viendo en el teatro español de hoy. Mucho de lo más rico, de lo más creador y positivo de nuestro adormilado teatro. En un mundo teatral como el nuestro donde priva la heterogeneidad, un cierto confusiónismo, y donde muy poco se hace en pro de una labor continuada, estos nombres y estos espectáculos deben ser significados de modo especial.

Y, claro, habrá que hablar del T. E. I. Desde su breve escenario del “Pequeño Teatro”, el Teatro Estudio Independiente sigue en la brecha a pesar del sinnúmero de dificultades con el que últimamente ha tropezado. Hemos asistido esta temporada a dos espectáculos suyos: “Historia del soldado”, de Ramuz-Strawinsky, y “Los Justos”, de Al-

bert Camus. Dos espectáculos de muy distinto signo y que pueden probarnos que el trabajo que se lleva a cabo en el local de Magallanes, 1, además de ser serio y continuado, es un esfuerzo consciente por encontrar salida al envaramiento en que se mueve nuestro teatro al uso.

En el primer espectáculo, dada la brillantez del texto, y dado el esquema de montaje con narrador y actores, con la danza y la música explotadas hasta el máximo como posibilidades de enriquecimiento de un texto; dada la capacidad de los cuatro actores que lo hacen todo, el espectáculo consiguió no sólo una brillantez y luminosidad visual, sino una clarividencia teatral sorprendente. Una función que incidía en esas cuatro o cinco ideas claves del teatro, tan poco aprovechadas, y a través de las cuales se creaba un texto y unos elementos, mínimos y esquemáticos (y el aprovechamiento del brevísimo espacio escénico era otra de las dificultades que se salvaron con extraordinaria soltura), que dieron valor y fluidez al corto espectáculo.

“Los justos” fue otra cosa. Ni mejor ni peor, no menos válida ni menos sugerente. Pero el planteamiento desde el que partieron los actores para llegar al espectáculo fue distinto. Los irrenunciables actores del T. E. I., que trabajan denodadamente por mantener esa independencia que les da nombre, quisieron atreverse con un texto que les obligara a plegarse a una serie de exigencias ya establecidas por la propia estructura de la obra; quisieron plegarse a los esquemas de lo que podríamos llamar un teatro más tradicional, más lineal; un montaje que no fuese motivo de experimentación, sino sometimiento a una disciplina de concepción y actuación como la que exige un teatro de ideas cual es el de Camus. Y la verdad es que, una vez más, se hizo patente que no basta con conocer el oficio, sino que es necesario trabajar de acuerdo con una continuidad, y con un conocimiento de lo que se está haciendo; se hizo claro que el texto está ahí y que necesita ser servido por un pensamiento y una actuación coherentes. De ahí que el drama, de intensa violencia contenida, de estructuración rigurosamente literaria, fuese servido con notoria maestría por quienes, meses antes, nos habían propuesto una serie de atractivas sugerencias.

Acogido a la hospitalidad del T. E. I., alternó durante un tiempo con el montaje de “Historia del soldado”, “El retablillo de don Cristóbal”, la singular pieza guñolesca de García Lorca en montaje del grupo “Tábano”. Los “Tábano” con su teatro anti, con su teatro desmitificador, con su teatro hasta burdo y bufo, utilizaron —sin restarle un ápice de su frescura y de sus implicaciones— el texto lorquiano con un aire de juego improvisado, de fiesta para los sentidos, y para la mente, a través de un enriquecimiento gestual, musical, colorista y dinámico. Hicieron de una farsa para muñecos de guñol un espectáculo con un sinnúmero de sugerencias en las que se mezclaban las críticas a una determinada mentalidad social, amorosa, política, pero todo dentro de la incontenible acción viva, que no decae un instante; dentro de los esquemas de un divertimento que no se queda en la mera fórmula externa, sino que trasciende el ámbito de la enajenación y se establece en lo más profundo del pensamiento. Objetos y personajes; la sorpresa, el colorido, la música, todo se superponía en un acelerado ritmo que nos tenía que arrebatar.

Cuando la pasada temporada se estrenó “Yerma”, en el montaje de Víctor García, algunas mentes preclaras lorquianas se rasgaron las vestiduras pensando que si Lorca *hubiese levantado la cabeza...* Pero lo cierto es que en el concepto teatral de Lorca no encajaba precisamente la idea de ese respeto arqueológico a los textos; no estaba en su mente la idea de un teatro que pudiese ser visto de forma unilateral, sino que el teatro, para Lorca, como para quines saben perfectamente a qué responde su esencia, era un hecho colectivo, rico, abierto, entregado a la comunidad de espectadores, y que necesitaba, por tanto, servir a esa colectividad. De aquí, me parece, han partido los “Tábano”, y por ello “El retablillo de don Cristóbal” quedará como uno de los montajes más singulares de la temporada. Quizá encaje perfectamente con la idea de un verdadero teatro popular; lo que es bien difícil de entender a estas alturas, signadas por tantos y tan irreversibles radicalismos.

5 ...Y UN CONGRESO

La temporada se despidió, o casi, con la celebración en Madrid del IV Congreso Na-

cional de la Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud (A. E. T. I. J.). No quiero dejar de anotar algunas cosas al respecto porque, me parece, que ahí en ese terreno del teatro formativo, orientado para escolares primordialmente, puede estar mucho del buen (o mal) futuro que aguarda a nuestro teatro.

Tuve la suerte de asistir al mismo, cuyas sesiones tuvieron lugar en el Palacio de Congresos y Exposiciones del Ministerio de Información y Turismo entre los días 8 y 13 de marzo, ambos inclusive. Y digo la suerte, no tanto porque hayamos salido los congresistas con mil soluciones bajo el brazo, y con un panorama optimista por delante, a pesar de los esfuerzos de algunos de los participantes, sino porque me pude dar cuenta, a través de esta toma de contacto, que el problema es bastante grave y que las dificultades siguen siendo las mismas en unos y en otros. Y la más significativa, a mi modo de ver, fue la inutilidad que en este campo tienen los presupuestos teóricos, si no van avalados con una práctica consciente y continuada.

¿Qué pasó en el Congreso? Bueno, lo que suele pasar en todos los Congresos: hubo, primero, saludos, ilusiones, optimismo en las conclusiones que se podrían sacar de las reuniones; se leyeron las diferentes ponencias; se hicieron mesas de trabajo, bien esquemáticas y urgentes, por cierto; se visitaron algunos centros de estudio (Escuela Superior de Arte Dramático, Colegio San Estanislao de Kostka, Ciudad Escolar Francisco Franco...); hubo algunos espectáculos... Y poco más. Todo concluyó con la VII Asamblea de la Asociación el día 13 de marzo a las 16,15 de la tarde.

Ahora bien, de todo ello podemos sacar algunas conclusiones aleccionadoras. No son todas, ciertamente, optimistas, pero pienso que sólo tratando de profundizar en el problema llegaremos a conseguir clarificar una situación que se evidencia muy confusa.

Si convenimos en que el teatro sigue siendo una actividad difícil y conflictiva; si convenimos en que se ha convertido en una labor marginada en nuestro contexto cultural; si convenimos en que, a pesar de lo mucho que se discute, habla y escribe sobre teatro, el fenómeno sigue siendo la cenicienta de nuestros géneros literarios; hemos de convenir también que todo ello se acentúa cuando de lo que se trata de proponer es un teatro como formación, un teatro que no sea únicamente el espectáculo, sino la trasmisión de todo lo que en sí mismo es y significa para la comunidad que lo recibe, y que se ve retratado en él; hemos de convenir, también, que cuando lo que se pretende es un teatro a nivel de formación escolar, con unos condicionantes peculiares, y que todavía en España —y no deo de pensar en los esfuerzos que se hacen en este sentido— es el gran desconocido, los problemas se multiplican. Porque el teatro no es una asignatura, porque el teatro no se enseña, sino como una serie de textos más o menos celebrados, de escritores más o menos celebrados, que están en los libros de texto, para ser conocidos o, lo que es peor, memorizados. El teatro, como fenómeno creador no existe. Ni tampoco se conoce un vehículo adecuado para cambiar la situación. Se dan palos de ciego con muy buena voluntad, pero con muy poco acierto. Y soy el primero en reconocer que, en mis propias experiencias, ando desecaminado. Todo ello es triste, pero cierto.

Por eso no podemos estar contentos con lo que las ponencias presentadas al IV Congreso de la A. E. T. I. J. dieron de sí. Hubo —esto es cierto— algunos puntos de interés, pero, por lo general, la técnica de las aportaciones fue demasiado teórica, demasiado utópica; es más, sin contar con un elemento que pienso no debe ser dejado al margen en ningún momento: el niño o el joven, sujetos de toda esta discusión. Y no porque no se hablara de ellos, sino porque se aludía a su existencia como elementos marginales a los que había que llegar desde una postura un tanto paternalista. El niño, el joven, quedaban allí, al margen, y había que preparar un teatro, desde arriba, para que fuese utilizado por ellos, desechándose a mi entender, la gran potencia creadora de todo este trabajo, como es la participación del niño o del joven, dentro del mismo nivel de las propuestas. El niño y el joven (términos por demás demasiado ambiguos sociológicamente hablando) no viven al margen de la sociedad, sino inmersos en ella. Saben de los problemas, dificultades y alegrías de esa sociedad, lo que sucede es que su óptica es diferente. Pero los elementos que entran en juego son los mismos que los de un teatro "para adultos" (término tan utilizado en las diferentes sesiones del Congreso por contraposición con el teatro "para niños"), aunque aquéllos deban ser dispuestos de acuerdo con la relación —distinta— que se entabla entre la realidad, esa convencional realidad de la que tanto se escribe y en torno a la que tanto se discute, y el espectador infantil o juvenil que se pone

frente a ella. Este, creo, fue uno de los fallos de base de todas las sesiones del Congreso, tanto en las ponencias como en las sesiones de crítica en torno a los espectáculos vistos; y, desde luego, fue tema de discusión en las mesas de trabajo. Y pienso que, si de verdad queremos que el teatro formativo para los chicos en edad escolar sea fructífero, debemos plantear ese hecho teatral a partir de la inclusión de esos sujetos en el mundo en torno, sin paternalismos ni cortapisas, sin enajenaciones ni falsedades, sino a través de la mirada de esos educandos. Tratar de que el teatro para niños y jóvenes sea un teatro que elimine cualquier aspecto problemático del mundo, que actúe sobre ellos de forma inconsciente, planteándoles la necesidad de “un mundo más limpio y luminoso”, así en abstracto, no conduce a otro objetivo que a la alienación y al escapismo. Por ello, discutir si en un montaje —como de hecho en el Congreso sucedió— era adecuado el planteamiento de ciertas y determinadas alusiones a las suegras, ciertas y determinadas escenas más o menos chorreras, no tiene sentido, siempre y cuando dichas alusiones y las citadas escenas estén sirviendo para hacer un teatro en el que esos chicos se reconozcan y reconozcan en él su mundo; otra cosa será que aquellos planteamientos sean porque sí, porque pueden ser efectistas, y nada más.

En fin, el IV Congreso de la A. E. T. I. J. transcurrió por los senderos de la teoría, de una teoría llena de más buena voluntad que enjundia. Lo que no es óbice para que lo saludemos con agrado, toda vez que en las sesiones de trabajo es presumible que se sensibilizara a muchos de los participantes, al menos con respecto a los problemas, difíciles problemas, que ese desconocido que es el teatro infantil y juvenil tiene y padece. Esperemos pronto resultados, aunque quizá pequemos de demasiado optimistas.

Los espectáculos que pudimos ver en el Congreso no hicieron sino confirmar la impresión general de desconcierto que lo presidió. Es indudable que un teatro para la infancia y la juventud no puede ser un teatro hecho por adultos, con la mentalidad de adultos, y más con un afán de pruritos artísticos, y hasta de cierto divismo. Es quizá lo primero que habría que desterrar. Y, sin duda alguna, someter la calidad del espectáculo a la espontaneidad del mismo. Quizá en este fallo en los planteamientos resida la total, o casi total, inoperancia de los espectáculos vistos. No porque los mismos no fuesen importantes de por sí, sino porque obedecían a unos esquemas que estaban a mil años luz de sus verdaderos objetivos. Hubo excepciones, claro, y a ellas habrá que referirse.

Los teatros oficiales (el *Municipal* de Madrid y *Los Títeres*, de la Sección Femenina, dirigidos respectivamente por dos importantes hombres de teatro como son Antonio Guirau y Angel F. Montesinos) volvieron a mostrar su faz de frígida perfección. Espectáculos ambos que jugaban la baza del profesionalismo, y aunque el segundo, “Platero y yo”, en versión teatral de José Hierro, fuese más fresco, más rico e interesante que el primero, “Noche de los cuentos fantásticos” (espectáculo preparado por Juan Cervera sobre anónimos franceses del siglo XV), los dos pecaron, a mi juicio, de ser un teatro de atildada perfección, de convencionalismos profesionales que dejaban muy lejano al espectador al que iba dirigido —sobre todo pensando en la funcionalidad del Congreso en el que tomaban parte—, y que obedecían a moldes rigurosamente convencionales, aunque no se pueda dudar de que, sobre todo el segundo, más pensado, menos precipitado, fue un espectáculo brillante.

Sin embargo, los grupos “L’Oliba”, de Barcelona, y “La Máscara”, de Santa Cruz de Tenerife, andaron otros caminos que creo es más justo reconocer de mayor validez. Y sigo pensando en el contexto en que tales espectáculos se verían inscritos (1). El primero de ellos, dirigido por Francesc Nel·lo, puso en escena “La olla”, sobre el texto de Plauto. La función, en catalán, pudo sorprender a muchos pero era uno de los condicionantes más significativos de la misma. Ya va siendo hora, creo entender, de que nos empecemos a familiarizar —que empecemos a familiarizar a nuestros escolares— con las otras lenguas hispánicas, que no se las mire con recelo o con ignorancia. Pero, aparte esto, la simplicidad del montaje, la seriedad con la que se trató el tema, sin concesiones a las fáciles simplezas a que nos tienen acostumbrados nuestros hombres de teatro infantil y juvenil; y, sobre todo, la adaptación tan clara y simple de un texto clásico, hacen del montaje de “L’Oliba” uno de los más sugestivos de los cuatro vistos en el Congreso.

Para nosotros surge ahora el problema. Pero si queremos ser sinceros, y sin tener por qué pecar de chauvinistas, hemos de reconocer que el espectáculo más válido, habida cuenta de funcionalidad a que iba encaminado, fue el que nos ofreció “La Máscara”, de

Santa Cruz de Tenerife que, bajo la dirección de Eduardo Camacho, nos ofreció una muy interesante versión dramática de "El Lazarillo de Tormes", preparada por Alberto Omar. ¿Por qué definirlo como el más válido? Primero, porque era el único de los cuatro espectáculos que atendía a la verdadera necesidad de un teatro para niños y jóvenes. Ya la elección del texto es bien significativa. Lázaro niño se empieza a encontrar con el mundo y la realidad que lo rodea. Y Lázaro niño empieza a entender ese mundo suyo con sus alegrías y sus tristezas, con su mezquindad y su egoísmo, con su dureza y su soledad. Ya tenemos la clave del juego que no debe perderse: el chico debe mirar el mundo desde *su* situación, y desde *su* mentalidad. Y allí se estaba proponiendo esto. Segundo, "La Máscara" es un grupo teatral compuesto por estudiantes o aficionados. No está asentado sobre



presupuestos profesionales, ni tampoco trata de proponer sus trabajos desde el punto de vista de la profesionalidad rigurosa. Todos, sin excepción, tratan de hacer el espectáculo. Todos, sin excepción, se entregan a la labor por la labor misma, sin otra razón. Ello da al espectáculo frescor y espontaneidad, quizá sea más irregular frente a la perfección de los más arriba citados, pero también es cierto que es más sugerente y creador. Tercero, "La Máscara" logró un espectáculo muy vivo, muy claro, y de posibilidades indiscutibles. Supieron aunar la sencillez del espacio escénico y el esquematismo del vestuario con la contenida expresión gestual y, sobre todo, y por encima de todo, integraron de modo impecable una música impecable en el ritmo del espectáculo. Música que dio el tono, la creatividad y el ritmo a un montaje en el que, a nuestro juicio, faltó la palabra. La canción que va hilando la historia no es suficiente. Sus alusiones son demasiado vagas, y si bien no debió ésta taltar, sí fue necesario que alguno de los actores, sobre todo en situaciones más o menos significativas, nos ofrecieran la penetrante y vivísima palabra del anónimo libro picaresco. Con ello —lo veo así— el espectáculo no hubiese perdido un ápice de su originalidad, ni de su frescura y riqueza, ni siquiera de su ritmo, y hubiese conseguido culminarse perfectamente, alcanzando dos objetivos interesantes: ofrecer la reflexión del niño Lázaro frente al mundo que le toca vivir, y padecer; y, también, rescatar una palabra tan certera, tan aséptica, tan poco retórica, y decisivamente dramática, co-

mo lo es la del libro, para un espectáculo de categoría indiscutible al que los actores sirvieron con una soltura, con un dominio y una entrega fuera de toda duda. Hubo quien le reprochó al conjunto un cierto tenebrismo, que era evidente. Pero a mí me parece que el contraste entre ese tenebrismo ambiente y la blancura y viveza el Lazarillo (Víctor Luque); incluso el temor y la soledad de éste en su deambular entre tantos amos, es una de las notas más significativas de esa España del XVI que empieza a ser consciente de sus males internos, y que empiezan a ser denunciados, precisamente, por la ingenua reflexión de un chiquillo. “El Lazarillo de Tormes” era un espectáculo para el Congreso, y como tal consiguió interesar más que ningún otro.

La temporada aún no ha terminado. El Domingo de Resurrección, como es tradición, comenzará el último largo de este año teatral que, por el momento, pocas sorpresas nos ha deparado. Pero uno, aquí, que sigue pensando en el teatro como la expresión más valiosa de la creación artística, no deja de estar esperanzado, aunque sufra más de un desengaño.

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN

(1). Hubo también, el segundo día del Congreso, un espectáculo de marionetas a cargo de Joan Baixas y Francisco Peralta, al que no pudimos asistir.