

EL ACTOR COMO PROBLEMA

POR JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN

I

El teatro español hoy sigue siendo, a pesar de las constantes acusaciones de crisis, de pobreza, de insuficiencia, uno de los fenómenos más asiduamente comentados. De nuestro teatro actual se habla desde todos los frentes, y ha llegado a constituirse en preocupación constante de críticos y estudiosos. Hablo, naturalmente, del teatro como hecho total, no del teatro como literatura, o como empresa, o como espectáculo aislado. Y digo esto al comienzo de mis palabras, porque el que nos hayamos reunido hoy aquí ya es un síntoma de que a todos nos preocupa su andadura, de que por mucho que digamos, a todos nos gustaría que las cosas no quedaran como están y que este teatro cojitranco que padecemos logre andar ligero y firme, para bien de todos.

Mucho he pensado sobre estas cuestiones. A veces me digo que lo que sucede es bien sencillo: no hay un responsable al que acusar de todo este confusionismo, y que las causas son bastante complejas, a veces insalvables. Otras veces, me siento un tanto optimista y me parece que las salidas (y soluciones) que nos plantean algunos hombres de teatro son válidas, o pueden serlo y otras, en fin, me parece que el mal radica en que no hemos logrado todavía eso que se debe llamar (y que debe ser) un teatro **español**; un teatro que nos represente de verdad. Pero en uno y otro momento, algo me ha llamado la atención, porque tanto en una situación como en otra se aparece como el flanco más vulnerable. Me refiero a la formación del actor. Un tema que es, quizá, el más escurridizo, que no puede ser encerrado en esquemas teóricos o técnicos precisos, ya que siempre tendremos que contar con el material humano del teatro, y es arriesgado (demasiado arriesgado, diría yo) dar soluciones unívocas al respecto, o aventurar opiniones que, quizá, sólo serán convicciones personales, guiadas por un excesivo apasionamiento. Pero como a esto nos hemos comprometido, y de muy buena gana, no trataré

de eludir responsabilidades y procuraré bosquejar el cuadro de una situación, a mi entender imprescindible, para hablar de ese teatro nuestro, pobre, deficiente y cojo, como hace escasamente unas semanas se pronunciara Antonio Buero Vallejo.

“Digan lo que quieran —escribe Rodríguez Méndez—, una de las causas principales de la agobiante y larga crisis teatral —que ahora ya afecta, incluso, al cine— es la falta de actores. Eso, casi nunca acostumbra a decirse; por el contrario, es frecuente esgrimir, en apoyo de la crisis, la falta de autores teatrales. Pero este último argumento ya carece de fuerza, puesto que los geniales directores han descubierto el teatro sin texto”. Y el problema nos ronda muy cerca. Hace unos días, hablaba con Eduardo Camacho y me dijo de ese cursillo de formación de actores que sigue en colaboración con la AETIJ de Tenerife. Camacho insistía en la urgente necesidad del mismo, porque no había gente disponible, formada, a la que acudir en un momento dado. Lamentablemente, esto es cierto. Pero no creemos que a nivel profesional las cosas cambien mucho. El actor español es un fenómeno social que valdría la pena estudiar con detenimiento y atención, cosa que —evidentemente— no voy a hacer ahora. Pero sí quisiera aludir a un hecho muy común, y bastante simple por otra parte, pero de hondas implicaciones. Y creo no errar demasiado. Veamos.

Tradicionalmente, en nuestro país, la profesionalización en materia de creación artística se ha identificado siempre con una capacidad innata, intuitiva, autodidacta, que adquiriría vigor e importancia a través de la repetición rutinaria de unos modelos que se consideraban establecidos e inamovibles. Otras veces, y no de modo excepcional, se consideraba a nuestros grandes actores como continuadores de una estirpe afamada y que, por lo tanto, no necesitaban enseñanzas: eran suficientes las recogidas entre bastidores, cuando niños o jóvenes, viendo interpretar a sus conspicuos familiares. El actor, pues, se entendía (se entiende) como perteneciente a una casta especial, marginada del resto de los profesionales, y cuya formación integral importaba bien poca cosa a la hora de las valoraciones de su trabajo. El actor, como creador, es algo que se ha soslayado habitualmente a la hora de plantear un montaje (honrosas son las excepciones al respecto); se trata de un mero repetidor de un texto, que por ello cumple un contrato, pero que, por mucho que se diga, sigue siendo completamente ajeno al hecho vivo y creador que el teatro supone. Y no me estoy refiriendo a la formación únicamente técnica (también muy discutible), sino a la formación integral y sustancial, como individuo primero y como creador después, que le es imprescindible. Hace unos meses el actor Agustín González declaraba a un periódico barcelonés lo siguiente:

...algunos compañeros, más que artistas creadores parecen funcionarios; las cosas no se hacen bien porque se usa de la improvisación, se confía en el milagro y yo, la verdad, no creo en los milagros (...) para mí, ser actor no es sólo un medio de ganar dinero, sino fundamentalmente una razón de vivir.

Testimonio que, por producirse desde dentro, adquiere mayores connotaciones y habla por sí solo.

No es que el teatro español esté ajeno por completo a este problema, pero todavía se lucha contra esta situación de un modo esporádico y subterráneo, todavía se intentan soluciones que no llegan a cristalizar, precisamente porque la mecánica habitual sigue pesando de forma obsesiva en la estructura de nuestro teatro, que es un teatro de andar por casa. Ya hemos visto las declaraciones de Agustín González. Pasemos ahora a otros testimonios similares, pero de actores que han finalizado recientemente sus estudios en la Escuela Superior de Arte Dramático. Entrevistaba yo, hace unos meses, en Madrid a un grupo de éstos que se disponían a emprender una sugestiva aventura. Digo aventura, y no es metáfora (bien lo saben ellos): trataban de hacer un texto de uno de ellos en uno de los abundantes cafés-teatro de Madrid. Se trataba de una especie de revulsivo, desde dentro, de una posibilidad (el café-teatro) que no sólo había frustrado sus objetivos nada más comenzar, sino que —evidentemente— se ha protostuido. Luego de muchas idas y venidas, súplicas y discusiones, su aventura quedó rota ante la insalvable oposición de empresarios y locales... Creo que ya no se llevará a feliz término aquella intenciona. Pero no era eso lo que quería contar, aunque haya tenido que aludir a ello para mejor comprender la cuestión. Yo trataba de hablar de aquella entrevista y de la inquietud que la misma transparentaba. Ellos eran actores, ellos habían pasado por la Escuela, ellos pretendían hacer su "guerra" particular... Justo era que les preguntara por la problemática de su profesión. He aquí algunas de sus respuestas:

A mí me parece que el actor está totalmente mediatizado por el ambiente que lo condiciona. No es que no sea libre, es que no sabe como serlo (...) He hablado con muchos y la contestación es la misma: a mí me viene un texto dado y no tengo más que representar. Lo mejor que puedo. Ahora, en cuanto a la dificultad del texto que tengo delante, yo no soy el responsable; es el autor, o es el director. A mí las cosas me vienen dadas; yo no puedo decir: no hago este texto, porque si digo eso no como (...) Esto, los actores que, más o menos, se han planteado un poco la situación del teatro y todo eso... Que, digamos, es un diez por ciento. El noventa por ciento restante son actores que (...) tantas palabras, tanto cobras; y se acabó. Así de fácil.

Por lo general, la formación es mínima. Un actor hace su meritoriaje (seis meses) en cualquier teatro; o va al Sindicato para sacar su carnet: y sólo se le exige ese meritoriaje o una carta del director anterior, o simplemente programas en los que figure. Así, ¿qué preparación va a tener?

Nosotros salimos de la Escuela y estamos en igualdad de condiciones que el señor que llega de cualquier sitio buscando trabajo con cartitas para directores amigos.

Yo creo que lo que pasa es que la gente piensa que lo que importa en el teatro son las tablas, y menos rollo. No creo que

ninguno de estos tipos se plantee otra cosa que: "Nada, aquí un tío "chhalao" que está aquí, sin saber nada de nada".

El panorama es verdaderamente desolador. Nos encontramos ante posibles caminos que se hallan totalmente bloqueados, nos movemos en un ámbito que limita el concepto de la profesión del actor a una idea que nada tiene que ver con las necesidades reales del teatro como hecho creador. La disyuntiva que se ha planteado a estos profesionales es tan clara como dramática. Acaban de salir de la Escuela (una escuela, como me dicen, que puede ser mejor o peor, pero que es Escuela al fin y al cabo) y han de optar por hacerse profesionales, lo que implica renunciar a los aportes de enriquecimiento que ellos puedan tener, porque han de formar parte de ese rígido engranaje; o se hacen actores de cualquier grupo independiente, preocupado por los problemas de la creación teatral, y —en ese caso— tendrán que luchar contra las limitaciones, con lo precario de los montajes, con una situación totalmente insegura y marginal... y para incidir en la marcha efectiva del teatro necesitan una serie de condicionamientos prácticamente imposibles de reunir. "El actor, dice Rodríguez Méndez, tiene que dejar de ser cómico, es decir, un simple asalariado de un empresario o de un público, sometido a extrañas voluntades, para ser lo que debe ser: un dirigente responsable de la cultura teatral".

Ante este estado de cosas, los intentos por salir de este marasmo han brotado desde todos los frentes: lo mismo desde esos grupos independientes que desde algunas compañías profesionales. Pero, tanto en uno como en otro caso, nos encontramos con un desenfoque de la cuestión, con una evidente confusión: en el primer caso, apabullados por una situación insostenible, por una penuria de medios alarmantes, los logros son parciales y minoritarios; en el segundo, haciendo gala de una abundante y abrumadora capacidad técnica (formal) que oculta una serie de fisuras básicas que empobrecen notoriamente los propósitos. Y en ambos casos, la evidencia de la pobre formación de sus actores. Vuelvo a citar a Rodríguez Méndez:

cuando uno va al teatro se queda perplejo ante la escasa calidad de los actores. Y no me refiero, claro está, únicamente, a los espectáculos "burgueses", sino a los espectáculos en los que se exhiben torsos, pies desnudos, se canta, se grita, se baila y se contorsiona. Da lo mismo. Lo que observamos en un lugar o en otro es igual: ausencia absoluta de personalidad, es decir, de creatividad.

Y es cierto. Yo soy de los que piensan que el verdadero mal de la creatividad en España radica en la escasa formación de los actores, y en su recalcitrante manía por adscribirse a unas formas y maneras interpretativas al uso, sin que haya una actividad crítica sobre las mismas, y sin que se intente siquiera una creatividad personal, original. Y lo peor es que se ha creado una insensibilidad total en torno a la cuestión a niveles prácticos. Y a poco que tratemos de observar cómo se desenvuelven las relaciones del actor con los otros elementos capitales del hecho teatral, notamos esas zonas de vacío, esas carencias cada vez más alarman-

tes. El actor siempre se ha considerado incapaz (por incapacidad real o por pereza rutinaria) para asumir la real y efectiva función que le corresponde en el conjunto, no ya como **cómico**, sino como hombre que lleva a cabo un trabajo de creación pura y total.

II

Por eso me parece que vale la pena repasar, siquiera brevemente, estas relaciones aludidas, que podríamos resumir en los apartados siguientes: **relaciones actor-texto**, **relaciones actor-público** y **relaciones actor-espacio escénico**. Obsérvese cómo las tres parejas de correlatos han sido únicamente objeto de comentarios superficiales o teóricos, como si ese elemento imprescindible (“que ése sí no puede sustituirse como dicen que puede sustituirse al autor...”, como apunta Rodríguez Méndez) no guardase relación alguna con los otros tres elementos, integrantes por igual del fenómeno que conocemos como **teatro**. El teatro se había encerrado cómodamente entre sus **cuatro** paredes y mantenía un distanciamiento cargado de suficiencia y orgullo. El público parecía no tener ni voz ni voto; el espacio escénico era algo tan convencional que no valía la pena ni pensar en ello; el texto, en fin, venía dado, había que defenderlo —mal que bien— con esas cualidades innatas que, por venir señalado por el dedo de los manes teatrales— al actor se le suponían. Pero cuando el teatro se plantea críticamente su destino; cuando el teatro toma conciencia de su abulia y de su rutina, son precisamente estos tres puntos los polos de atracción de la febril actividad de los reformadores.

Los vientos más renovadores de nuestros días en el teatro han tratado de barrer con muchas cosas que consideraban adjetivas, no sustanciales, en el hecho teatral. Primero fue la escenografía que pronto se resumió a sus elementos esquemáticos y que progresivamente desaparece. Más tarde —ahora— le ha llegado el turno al texto. El teatro se ha venido confundiendo de siempre con la literatura dramática; hablar de teatro, implicaba hablar de obras de escritores de reconocido prestigio en la historia de la Literatura. Y el teatro necesitaba una materialización de la vivencia expresada, por lo que empezó a concedérsele especial importancia a lo que tendría que suceder en el escenario. Es más, el apego al texto se consideraba como limitador de la capacidad expresiva del teatro mismo. Había que desembarazarse, como fuera, del lastre literario. Y esto, que en principio podía parecer lógico, y hasta importante, pronto llegó a tomar sesgos totalmente contrarios. Es más, el mimetismo llegó impregnándolo todo, y no hubo grupo, con mayor o menor interés por las fórmulas renovadoras, que no despreciara olímpicamente el texto y tratara de crear los espectáculos desde una improvisación que tampoco tenía mucho sentido. Y, naturalmente, se produce un desajuste. ¿Qué sucedió? Pues que a la confusión ya operante se vino a sumar el desconcierto que imponían unas fórmulas que se admitían porque se decían importantes, pero que muy pocos sabían por qué lo eran. Porque ¿qué podía suponer, qué **verdad** podía encerrar, para los actores españoles el método de Stanislavsky, o el **despojamiento** artaudiano, o el concepto de un **teatro pobre** como proponía Grotowsky...? Y naturalmente había que ir a

ellos sin perder el tiempo, había que hacerse artaudiano, o grotowskiano, o brechtiano en el menor tiempo posible, para estar "au dessus de la mêlée". Este desconcierto lo único que propició fue la rotura de unas relaciones **actor-texto**, relaciones fundamentalmente críticas, que deben sustentarse en una coherencia perfecta entre los textos propuestos y la mecánica de actuación de los hombres que tratan de crear, sobre ellos, un determinado espectáculo. Esas relaciones, decía, seguían siendo una entelequia: el actor español había pasado de la mera repetición, del desconocimiento de un texto a la anulación del mismo; anulación, por otra parte, forzada, postiza, totalmente inconsecuente. Si hasta la aparición de estas "necesidades" (de alguna manera hay que llamarlas) el texto era algo que se memorizaba torpemente y de acuerdo con unas muletillas sobadas y manidas, totalmente falseadoras, después de pasado el vendaval el texto ya no era ni siquiera palabra. Creo que de una detenida atención, y de un consiguiente estudio de los posibles textos es desde donde, únicamente, el actor puede sacar las conclusiones pertinentes para acceder a las soluciones del espectáculo. Es claro que el actor no puede salir a escena para hacernos tragar una ristra de palabras, o un discurso por importante y bello que sea, si en esa actuación él no consigue levantar ante nosotros la imagen que nos implica y compromete.

Ha habido épocas en la historia del teatro —escribe Peter Brook— en que la labor del actor se ha basado en ciertos gestos y expresiones aceptados: congelados sistemas de actitudes que hoy día rechazamos. Quizá sea menos claro que el polo opuesto —la libertad del método del actor en elegir lo que sea de los gestos de la vida cotidiana— resulta también restringido, ya que al basar sus gestos en su observación o en su propia espontaneidad el actor no realiza una profunda creatividad. Busca en su interior un alfabeto que también está fosilizado, puesto que el lenguaje de los signos de la vida cotidiana no es el de la invención, sino el que corresponde al condicionamiento del actor.

Por ello es importante que el trabajo del actor sobre el texto sea intenso y, sobre todo, crítico (autocrítico). Y, entonces —si procede— bienvenida sea su destrucción, bienvenida sea su proscripción. Y esta labor sólo la podrá llevar a feliz término un actor que sea un verdadero profesional cuyo trabajo se sustente no sólo en unos conocimientos técnicos más o menos aventajados, sino por un saberse incluido en un mundo y en una historia (personal y colectiva), en un compromiso verdadero, lejos de todo falso "engagement", con la realidad que le ha tocado vivir. En la entrevista citada, alguno de aquellos actores me decía:

En Francia no te exigen escuela; ni meritoriaje, siquiera. Vas a una compañía y dices: soy actor. Bien, mañana tenemos prueba, pásese por aquí a tal hora... Pero es tal la preparación que sacan en la Sorbona que a nadie se le ocurre presentarse de esa forma a ninguna compañía. Porque la escuela es tan fuerte,

con una preparación tan completa, que a nadie se le ocurre jugarse esa carta inútilmente. No tiene nada que hacer.

Aquí es donde me interesa insistir: en la falta de preparación no únicamente de cara al teatro, sino como incapacidad para acceder a la comprensión de las necesidades del hombre de su momento, y a la problemática individual de cada uno, que es —a fin de cuentas— lo que un actor me tiene que entregar a mí, espectador. Porque yo, como tal **espectador**, soy alguien que **mira**, que mira con **espectación**, con interés por verse reconocido en lo que allí se le está proponiendo. Porque, claro, si seguimos pensando en la pasividad del espectador no hemos llegado a ninguna parte.

Las relaciones entre el actor y el público (o viceversa) son (éstas sí) una de las grandes conquistas del teatro más reciente. Peter Brook ha confesado: “hoy en día el problema del público es el más importante y difícil con que nos enfrentamos. El del teatro no es un público muy sutil, ni particularmente leal; por lo tanto, hemos de partir en busca de uno **nuevo**”. ¿Cómo será posible este encuentro con un público nuevo? Es evidente que el punto de incidencia no va a ser —por importante que parezca— el espacio en el que se le acoja, sino que el público se sentirá parte, se comprometerá, con el espectáculo que se le proponga, desde el momento en que la relación con el actor sea total y coherente. Sabido es que los griegos del siglo V a. C., al acudir a las representaciones de las tragedias, ya conocían de antemano los argumentos, la fábula que ligaba, con aquellos trágicos vínculos familiares, el linaje maldito de Atreo. Pero ello no era óbice para verse reflejados, para que la **catarsis** se produjera. La tragedia, como muy bien señala Buero Vallejo, no suponía la anulación de la libertad, sino, y precisamente, todo lo contrario: una fundamental capacidad de liberación, de despojamiento, de reencuentro con la verdad de cada uno.

Y es ésta la cuestión. Una cuestión que, además, es caballo de batalla de los últimos experimentos teatrales: la recuperación del público de las calles y los locales públicos para el teatro, el sorprender al público en **su medio** (viviendo su drama cotidiano, despojado de lo adjetivo), el no encelarlo en una escenografía ritual en la que —invariablemente—, se sentía empequeñecido por el peso de la tramoya. Lo que importa es proponerle espectáculos en **su medio**, en un espacio que no es ni específica ni obligatoriamente metafórico. Como muy oportunamente afirmaba Domingo Pérez Minik en su último libro: “Los solos espectáculos de interés están en medio de la calle. Lo demás es literatura”. El lo decía refiriéndose al teatro francés, pero es evidente que en esta acusación de la literatura en favor de la más directa y verdadera convicción de las cosas, es donde puede (y debe) residir la clave de todo este problema. Se deben desechar, de una vez por todas, los artificios y retoricismos que han ahogado secularmente al teatro, vengan de donde vengan. Peter Brook dice:

si el actor consigue captar el interés del público, abatiendo sus defensas, y luego le engatusa para llevarlo a una inesperada posesión o conocimiento de la pugna entre creencias opuestas

y absolutas contradicciones, el espectador se hace más activo, aunque esto sea superficial, ya que la verdadera actividad puede ser invisible, pero también indivisible.

Veamos, por último, cómo se producen las relaciones entre actor y espacio escénico. Quizá sean las más delicadas, las más técnicas, pero las que significan una mayor y mejor compenetración del actor con su trabajo.

En cuestión de pocos años se han producido en la cartelera teatral española algunos montajes que, en medio de la tónica general de nuestro teatro, fueron sorprendentes, o se comentaron, se discutieron o fueron puestos en cuestión por espectadores y críticos: recuérdese, por ejemplo, “Las Criadas” y “Yerma”, de Víctor García-Nuria Espert; el “Orlando Furioso”, de Lucca Ronconi; y, hablando en términos generales, el trabajo del TEI que, habida cuenta las condiciones de su local, han de plantear cualquier espectáculo ligado de manera estrecha y total al espacio escénico con el que cuentan, espacio que se ordena según las necesidades, y en el que el público adquiere la máxima disponibilidad y logra el máximo de contacto con la representación. Pero empece-mos por el principio.

A mí me parece que con un análisis de estos espectáculos se hacen evidentes las posibilidades y las limitaciones del actor frente al espacio escénico. En “Las Criadas”, Víctor García trabajó con un grupo muy reducido de actores (actrices) que consiguieron preparar y disponer adecuadamente su labor. El espectáculo, a pesar de su inhabitual ordenación espacial, a pesar de la utilización singular de los actores, consiguió una coherencia y unidad indiscutibles. Pero en el caso de “Yerma”, con montaje también muy personal del propio Víctor García, lo que se evidenciaba era una falta de apoyaturas, una descompensación entre el planteamiento general del espectáculo y la labor de determinados actores (el número era mayor que en la primera de las obras citadas, y el trabajo de preparación se tenía que resentir, precisamente, en su unidad y conjunción) que no estaban a la altura de las necesidades que la disposición espacial planteaba; sobre todo habida cuenta que tenían que servir un texto que ya era conocido de manera habitual y rutinaria. En uno y otro caso, además, el público no llegaba a penetrar (si no eran los que previamente conocían los presupuestos del trabajo de García), no se veía del todo implicado en aquello que se le ofrecía, por sugestivo y sorprendente que pudiera parecerle. Con “Las Criadas” no podíamos hablar —claro es— de un teatro español, a pesar de la importancia y de las implicaciones socio-político-culturales de la obra de Genet; en el segundo caso, ¿hasta dónde importaba, o hasta dónde se vinculaba al público que acudía al teatro de la Comedia, o a los que asistimos a nuestros teatros locales? Esta es una pregunta que valdría la pena haber hecho, al margen de las conocidas y obtusas críticas de sacrosantos guardadores de la memoria de hombres ilustres. En mi opinión, lo que allí veíamos era un trabajo interesante que, en el primero de los montajes, quedaba como hito dentro de la mortecina abulia teatral de nuestras carteleras comerciales; en el caso de “Yerma”, las consecuencias eran, me parece, mucho más alarmantes: el actor se veía impotente para reaccionar ante el texto

de Lorca de forma distinta a la de la estética convencional; se veía impotente para saber estar y dominar el espacio en el que se proponía el espectáculo. José Monleón, en una ponencia leída en la II Semana de Teatro de Tarragona, el pasado año, planteaba con claridad la disyuntiva:

...el Principal de Valencia es mayor que la Comedia de Madrid. Y la Comedia de Madrid, mayor que el Don Juan de Barcelona. Pero el actor afronta estas diferencias como algo fácilmente superable. La técnica es sustancialmente la misma, sobre todo si consiste en la capacidad de ilustrar externamente la situación y hacer que el texto llegue con claridad a todos los espectadores.

Pero ¿qué ocurre cuando se modifica el "espacio escénico" y su relación con el "espacio del espectador" de un modo radical? ¿Basta ese proceso de adaptación? Y, otra cuestión, aún más sugerente, ¿qué relación existe entre la teoría del actor —es decir, entre la teoría teatral— y el espacio escénico?

Los interrogantes lanzados por Monleón pueden valernos muy bien ahora. Y nada más aplicarlos a los ejemplos aducidos notaremos cómo la inadecuación del espacio se hacía más que evidente. Monleón mismo ha hablado del "desamparo que la lona (en "Yerma") provocó en los actores, la angustia de sentir inverosímiles los personajes, los comportamientos, la acusación social, que hubieran aparecido nítidamente sobre un espacio tradicional". ¿Es que hemos de pensar en una regresión hacia el encierro de las **cuatro** paredes? Por supuesto que no. De lo que se trata es de hacer coherentes y significativas esas relaciones. El planteamiento de un espacio así, si no respondía a la **verdad** que los actores pudieran aportar, si no era un espacio en el que los actores se sintieran realmente vivos y creadores, descoyuntaba el espectáculo que camina paralelamente por dos conductos que nada tenían que ver el uno con el otro.

Mientras la relación de estos tres elementos no sea plena y coherente, no podremos hablar de un teatro vivo y necesario. Y esa total interrelación no podrá producirse, en tanto en cuanto el actor no se entregue de lleno a conocer su verdadero oficio, y el lugar que le corresponde en este hecho colectivo que es el teatro.

Pero atendamos, por un momento, al montaje de Lucca Ronconi. Allí, el espacio escénico fue, ante el estupor de público y críticos, el gran protagonista: la movilidad que se imprimía a la acción y la multiplicación de la misma, y consecuentemente la fragmentación espacial, producían un fenómeno inédito hasta entonces en nuestros escenarios. La dificultad de aceptación por parte del actor **habitua**do a un determinado tipo de espacio de las necesidades y servidumbres que el mismo imponía venía ligado al problema de una nueva relación, totalmente revolucionaria: la del público con el espacio escénico. El público tenía que tomar partido: o permanecía en su localidad o se mezclaba con el espectáculo mismo, con su mecánica, con su tramoya metamorfoseada. Se intentaba provocar una relación hasta entonces inexistente. Era un ejemplo sorprendente, y revelador. Allí se hacía muy clara la necesidad de la con-

jugación y coherencia entre actores, espacio y público, en función —claro— de un texto que así lo requería.

Dentro de una labor más continuada, y que nos toca más de cerca, porque se produce dentro de las estructuras mismas de nuestro teatro, incluso comercial, había que aludir al trabajo del TEI. Un grupo que proviene del antiguo TEM, del que se desgaja, en un momento determinado, cuando los presupuestos de trabajo toman unas directrices definidas. Pero no se trata de hacer ahora historia del grupo, sino de referirnos a los montajes que han hecho, y a la adecuación de su trabajo anterior a los espectáculos mismos.

Es importante destacar cómo la utilización crítica del método, el análisis detenido de los textos y de las formas expresivas que han de materializarse en escena, el estudio de la expresión corporal, se aúna perfectamente con el espacio en el que desarrollan su actividad, el Pequeño Teatro de Magallanes, local de dimensiones muy reducidas, pero donde la perfecta adecuación y la movilidad del mismo permite esa coherencia a que nos venimos refiriendo, y esa unidad prieta de los montajes. Y los actores se desenvuelven a las mil maravillas en él. Tanto si se trata de "Historia del zoo" de Albee, hasta ese poema dramático-musical, "Historia del soldado", en el que la magia del espectáculo era total. Desde el aséptico montaje de "Los Justos", hasta el desquiciado mundo de Kopit en "Oh, papá, sobre papá..." No se trataba de que los montajes fueran mejores o peores que los de otros teatros de Madrid, no se trataba de que los textos fuesen más o menos rompedores, sino de que el espectáculo era total, y positivo, porque la interdependencia de los elementos que entraban en juego, no olvidando al público (cada vez dispuesto de la forma más adecuada), era total y unitaria. Lo que allí se viene haciendo no es cubrir un expediente laboral, sino teatro, procurar que la creación teatral sea íntegra y verdadera. Por ello, espectáculos como "El retablillo de don Cristóbal", del grupo "Tábano" o "Quejío", del grupo sevillano "La Cuadra", encontraron en el pequeño escenario del TEI su lugar adecuado, el espacio que mejor los encuadraba.

I I I

Verdad es —ya tenemos que concluir— que la conciencia del problema de la formación del actor y de la coherencia de las relaciones vistas, va adquiriendo cada día mayor importancia y son más los grupos que tratan de llevar a efecto soluciones adecuadas. Pero también es cierto que, por el momento, siguen siendo parciales o esporádicas. Lamentablemente, compañías profesionales que han intentado jugar la baza de ese compromiso, o se han visto limitadas en sus posibilidades (piénsese en ese intento reciente de la Cooperativa de 16 actores que montó el verano pasado en Madrid el espectáculo "Arnieches-supcrstar"), o han caído en el consabido culto al divo. Un divo que ahora se viste con las plumas del compromiso y con el juego aparental del teatro independiente o colectivo, pero cuyo nombre, a pesar de aparecer en similares caracteres al del resto de sus actores, subraya la responsabilidad de los montajes, o se arro-

ga, de cara a la propaganda los méritos de ese trabajo renovador y necesario, cuando de hecho sigue manteniendo una situación completamente trasnochada y rutinaria; cuando siguen imponiendo la ley del actor que es el primer actor "por méritos y tablas".

Por eso, es justo nombrar aquí a grupos que se esfuerzan por nadar contra una corriente bastante fuerte y, a veces, imposible de dominar. Es justo nombrar a los "Tábano", a "Los goliardos" que, con estructuras empresariales precarias, inestables, tratan de plantearse el hecho del teatro a partir de la rigurosa relación entre los elementos del espectáculo. Es justo mencionar a "Els Joglars", cuyo trabajo, precisamente, sobre el actor es la base de su trabajo. Un trabajo que ha seguido una trayectoria muy significativa: desde el mimo y la expresión corporal se vieron en la necesidad de incorporar otros elementos: el sonido y la palabra, hasta alcanzar soluciones últimas ("Cruel Ubris" o "Mary d'Ous") que tienden a un teatro integral, "como si el público estuviera oyendo una sinfonía o contemplando un cuadro", según confiesan ellos mismos.

Y no quisiera acabar sin aludir al espectáculo del Teatro Estudio Lebrijano, "Oratorio", y al ya mencionado de "La Cuadra", "Quejío", que también pudimos ver aquí (aunque, desgraciadamente, fuera de su verdadero espacio dramático). En uno y otro caso, el punto de partida no es un texto habitualmente dramático, salvando, claro, lo dramático de sus contenidos. Pero lo que quisiera destacar de esos dos espectáculos es la coherencia y verdad que los mismos comportaban, y que brotaba de una cercana y exacta relación entre los actores con el medio en el que se desenvolvían y con el medio expresivo elegido. De ahí que el espectador se sintiera directamente identificado con ambos espectáculos. La espontaneidad y la pureza de las actuaciones de estos grupos venían dadas por el alto grado de identificación no sólo con la materia dramática, sino —y muy especialmente— con el instrumento de comunicación, palabra, gesto, baile o cante, que en uno y otro caso se explotaban críticamente y, por lo mismo, creadoramente.

Sé que estas excepciones no son válidas más que para detectar un síntoma, una preocupación. Seríamos muy optimistas si pensáramos que están haciendo otra cosa que indicarnos más crudamente la penuria que padecemos. Las soluciones sólo se podrán empezar a vislumbrar cuando el teatro, a todos los niveles, sea considerado como una labor creadora y viva, como una actividad seriamente profesional, y no rutinariamente laboral, cuando quienes ven con claridad el problema no tengan que mantener una situación fronteriza y marginada; cuando el actor comprenda verdaderamente qué trabajo necesita llevar juiciosamente a término. José Monleón —y con sus palabras termino— lo ha dicho con claridad:

Todo espectáculo teatral comporta una investigación. Está lo que se quiere decir y en la misma entraña de ese qué, el cómo, para qué y para quién. Despejar esas incógnitas es la tarea de la creación teatral. Determinar el espacio escénico que en cada caso conviene es —o debería ser— una aportación fundamental. Ligar el trabajo del actor a las características de este espacio aparece como un problema básico, para evitar que cada tema ande por su lado con la consiguiente enfatización formalista.