NOTAS SOBRE TEATRO

I

Noticia del teatro argentino

Becado por el Fondo Nacional de las Artes de la República Argentina, Norberto Manzanos, director de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, ha realizado un viaje de estudios por Europa. A su paso por Madrid, el señor Manzanos ha tenido oportunidad de atalayar la marcha del teatro español. Y ya de vuelta a la Argentina, Manzanos ha comenzado una periódica colaboración en una revista teatral española, donde nos promete una revisión, crítica e informativa, del teatro argentino.

Tenemos a la vista el primero de estos artículos, y no podemos sustraernos a comentar y glosar algunos de sus puntos más importantes. Se trata de un artículo introductivo —por tanto, muy amplio y general—, pero de gran interés. Veamos:

Dos extensos períodos distingue Manzanos en la historia del teatro argentino. Abarca el primero de ellos las siguientes etapas: la de la Colonia («donde se nota la influencia directa y exclusiva de la dramaturgia española»); la revolucionaria («en la que se hablará de Voltaire, Shakespeare, Moratín, con las primeras obras de temas nacionales»); la marcadamente decadente del Gobierno de Rosas... «hasta llegar, en apresurada síntesis, a finales del siglo pasado, con el panorama teatral cubierto por compañías españolas, italianas y francesas». Señala Manzanos la paradoja de que, en ese momento, «autores interesados por temas nacionales no pudieran confiar sus obras a compañías argentinas, de existencia precaria y reducida a esporádicas representaciones».

El segundo período «se inicia en el picadero del circo, con los hermanos Podestá, familia de actores, a cuyo lado arraigó toda una época de nuestra escena: la del sainete, esas pintorescas estampas de todo un proceso de formación nacional». De estos «años felices» y «de intensa producción», auténtica «época de oro del teatro argentino», se pasa a una progresiva decadencia, de la cual —en opinión de Manzanos— son responsables los empresarios «sin más interés que aumentar sus arcas», y «el divo cómico» (síntoma habitual de decrepitud teatral). «El teatro —escribe Manzanos— se derrumba como institución de arte y reflejo de la cultura de un pueblo.»

Como réplica a esta decrepitud teatral, brotan, desde distintos núcleos intelectuales y artísticos, los primeros síntomas renovadores. Nace Teatro el Pueblo, primer teatro independiente argentino, en 1930. A

la sombra del Teatro del Pueblo irán surgiendo nuevos teatros independientes, hasta llegar a nuestros días. A estos teatros independientes se debe el que sean conocidos en Argentina autores como Saroyan, Miller, Brecht, Beckett, Ionesco, Salacrou, Gorki, Kafka, Claudel, Cocteau, Chejov, Giraudoux, etc. Parejamente, los teatros independientes fueron caz y estímulo para el brote de una nueva literatura dramática nacional, de la cual cita Manzanos a los siguientes autores: Carlos Gorostiza, Atilio Betti, Oswaldo Dragún, Juan C. Ferrari, Agustín Cuzzani, Carlos Carlino, Roberto Arlt, Andrés Lizárraga, Pablo Palant y Aurelio Ferreti. (La mayor parte de ellos son desconocidos para el público español. El más conocido en España es Agustín Cuzzani, del que, en sesiones de Cámara, se han dado a conocer dos obras: *Una libra de carne* y *El delantero centro murió al amanecer*. Ambas representaciones —de esto hace un par de años— estuvieron a cargo de «Los Juglares», compañía hispanoamericana de Teatro de Ensayo, de la que es director Carlos Miguel Suárez Radillo.)

También estos grupos independientes han contribuído —sigue diciendo Manzanos— a la formación rigurosa de nuevos directores, actores y escenógrafos, empeñados en una seria renovación del teatro nacional. (Por nuestra cuenta diremos que Norberto Manzanos es, de entre los directores, uno de los valores más firmes.)

Por último, señala Manzanos el problema con que se enfrentan estos grupos independientes actuales: la necesaria conjunción de los mismos con los valores positivos del teatro «comercial». Algo de esto ya se ha hecho, y ello es, sin duda alguna, el primer paso para conseguir «esa escena nacional ansiada».

Hasta aquí algunos de los puntos más importantes del artículo de Norberto Manzanos. A través de ellos puede apreciarse, entre otras muchas cosas, una de las características presentes en todo el teatro hispanoamericano actual: la búsqueda de «esa escena nacional ansiada». Creo que desde estas páginas ya he señalado algo de eso. Pero no está de más insistir.

Quienes abogan por un arte «universal», entendiendo por tal un arte «cosmopolita», incurren en grueso error. El arte en general —y el teatro en particular— precisa de unas raíces profundas, en permanente contacto con las esencias más íntimas y soterrañas del alma de los pueblos. De esa enjundia popular —diría Machado— sacó Cervantes la obra más genial de todos los tiempos. Pidamos, sí, un arte vivo y verdadero, un arte de profundas raíces, que, en última instancia, llegará a ser mucho más universal que ese arte pretendidamente «universal» y artificioso. Universal es *El Quijote*, y pocas obras literarias podrán mostrar tan particular idiosincrasia del alma de un pueblo.

Obvio es decir que si rechazamos el «cosmopolitismo», en análoga forma rechazamos un «casticismo» superficial. Lo castizo y lo cosmopolita, entendidos en su perfil mostrenco, resultan igualmente desaconsejables, sin duda por aquello de que los extremos se tocan. O en otras palabras: son la doble cara de una falsa moneda, con la que no se puede adquirir nada valioso en el mundo del arte y del pensamiento.

Así, pues, esa «escena nacional ansiada» distará en análoga medida de uno y otro polo. De esta manera lo han entendido —creo yo— quienes, desde cada país hispanoamericano, luchan por imponer un estilo propio y nuevo en su teatro, lo que en última instancia no será sino imponerlo en la escena universal.

II

I Festival de Hita

Patrocinado por el Ministerio de Información y Turismo, por el Gobernador civil de Guadalajara, por la Casa de Guadalajara en Madrid y por este Instituto de Cultura Hispánica se ha celebrado en Hita —cuna del arcipreste Juan Ruiz— el I Festival de Teatro, que se suma a los múltiples festivales de España de cada verano. Obra elegida: *Doña Endrina,* adaptación de *El libro del buen amor.*

Mis lectores recordarán —y si no lo recuerdan, se lo recuerdo yo— que el estreno de esta adaptación de Criado del Val, puesta en escena por ese joven y gran director que es Angel Fernández Montesinos, alcanzó uno de los éxitos teatrales más importantes de estos últimos años. Presentado el año pasado por Dido, Teatro de Cámara de Madrid, en el escenario del María Guerrero, este espectáculo no puede olvidarse fácilmente.

Para la representación en Hita se han conservado los mismos actores en líneas generales —señalemos un cambio importante: esta vez encarnaba el papel de «Trotaconventos» Lola Gaos, que lo hizo muy bien— y los mismos decorados: bellísimos decorados de Fernando Terán. Carmen Sáez, en el papel de «Doña Endrina», estuvo deliciosa. No desmerecieron a su lado Julio Gorostegui, en «Juan Ruiz»; Julio Navarro, en «Don Melón»; Enrique Navarro, en «Don Carnal», etcétera. Bien dirigidos por Montesinos, todos los actores nos ofrecieron una interpretación unitaria y armónica.

La representación se llevó a cabo en la Plaza Mayor de Hita. Si el lector me permite esta expresión vulgar, diré que allí éramos ciento y la madre. Amén de asistir todo el pueblo al espectáculo, de Madrid y

de Guadalajara, pero especialmente de Madrid, llegaron interminables caravanas de automóviles y autobuses. En la expedición figuraban los alumnos del Curso Iberoamericano para Profesores de Segunda Enseñanza. Hita nos recibió con las dulzainas de Almiruete y las botargas enmascaradas de Retiendas y Beleña, así como también con cordero y buen vino, que se despachaba en distintos lugares del pueblo y el cerro. (Las casas de Hita se abrazan a la falda y repecho del cerro, como empinándose dolorosamente hacia la cúspide, entre calles tortuosas y guijarreñas. Desde las laderas se ve el valle, ondulante, recamado por olivos, álamos y encinas; los bancales, de formas desiguales, muestran una bella policromía de pintura primitiva: tonos ocres, anaranjados, cenicientos, verdes oscuros. El cielo es azul, y a la hora del crepúsculo se tiñe hacia poniente de suaves tonos irisados. De tanto mirar al cielo y a la tierra, los hombres de Hita, de tez bronceada, tienen adusto y despacioso el mirar.)

En este marco festivo, que despertaba en nosotros entrañable nostalgia valleinclanesca de una Edad Media, en la que no hemos tenido la dicha de nacer —una Edad jocunda y dionisíaca, como la obra de Juan Ruiz, y lozana y sin afeites, como estas guapas mozas del pueblecito de Hita—, se llevó a cabo la representación de *Doña Endrina.* La representación estaba anunciada para las nueve y media, y empezó bastante más tarde, como es natural. Dado que la plaza no fué construída con miras a que sirviese de coliseo, hubo que instalar micrófonos, que por una vez, y ojalá sirva de precedente, funcionaron a la perfección. No obstante, estos micrófonos —que, entre otras cosas, destruyen la voz del actor— nos recordaron que nuestro sueño —o ensueño— medieval era utópico.

Además de esto de los micrófonos, que es algo mucho más importante de lo que a simple vista parece, debo señalar que, en líneas generales, fué superior la representación ofrecida en el María Guerrero. Es curioso. Era la misma puesta en escena, la misma interpretación impecable, todo igual...; pero en el escenario del María Guerrero quedó mejor, a pesar de los muchos alicientes que presentaba este marco de Hita. Y ello ¿por qué?

Contestar con la suficiente holgura nos llevaría a largas disquisiciones sobre el riesgo y las dificultades que entraña el teatro al aire libre, cuando ésta no es la manera «habitual» de hacer teatro. Digamos, no obstante, lo más perentorio. Los múltiples intentos —unos más afortunados, otros menos— que se han venido haciendo para revitalizar el teatro al aire libre prueban que en el teatro no cabe improvisación de ningún tipo. O en otras palabras: cuando no es habitual para los autores, actores, directores y escenógrafos hacer teatro al aire libre, resulta

muy complicado hacerlo. Las incalculables perfecciones y comodidades alcanzadas por el teatro cerrado responden a una tarea de siglos. Y si no siglos, sí por lo menos bastantes años harán falta para que el teatro al aire libre pueda competir, en un orden de perfección, con esta otra modalidad, ya secular. Esto, obvia es la aclaración, no quiere decir que yo desdeñe el teatro al aire libre. Muy al contrario, creo que éste alcanzará, día a día, una mayor perfección, hasta el punto de llegar a convertirse en una manera «habitual» de hacer teatro. (En el teatro, todos —autores, actores, directores, público— deben sentirse como en zapatillas, como en su propia casa.) Pero de momento conviene apuntar muy cuidadosamente los errores cometidos, para no volver a incurrir en ellos.

Puestos a señalar errores en la representación de Hita, yo apuntaría dos fundamentales:

1. Siempre que ello sea posible, hay que buscar un lugar con las suficientes condiciones acústicas como para hacer innecesario el uso de micrófonos. A través de los micrófonos, todas las voces de los actores se parecen y se confunden, y el menor ruido de entre bastidores o el simple caminar de un actor en el escenario resuenan de una manera ensordecedora. Sí, hay que buscar un lugar con las debidas condiciones acústicas; es decir, un coliseo. Se me argüirá que en Hita no lo hay y que en tal caso ¿se iba a dejar de hacer la representación? Por supuesto que la representación debió hacerse. Creo haber empezado diciendo: «Siempre que ello sea posible...»

2. En Hita el escenario no era más que un simple tablado, sobre el que se levantaban los decorados. Si la dimensión de este escenario era buena y acorde para el Teatro María Guerrero, ya no lo era tanto para una plaza. La dimensión del escenario debe estar en relación con el número de espectadores. Si los espectadores constituyen una concentración masiva como la de Hita, el escenario ha de ser, por lo menos, el doble de lo que éste fué. Además de ello, es necesario —en lo posible— que el piso sobre el que estén las sillas de los espectadores tenga el suficiente declive como para que desde todas las filas, y no sólo desde las más próximas, el escenario pueda verse en su totalidad. El teatro es especialmente oir, pero también es ver.

Formuladas estas dos consideraciones, creo útil aclarar que, no obstante, la representación de *Doña Endrina* tuvo una gran dignidad, una gran calidad, y a todas luces merece un fervoroso aplauso, tanto por lo magnífico de su proyecto como por su buena realización.

Del Arcipreste, de *El libro del buen amor,* de la adaptación de Criado del Val y de la puesta en escena de Fernández Montesinos, ya me he

ocupado extensamente en estas páginas. Cumple decir ahora que, no obstante los defectos señalados, esta representación de *Doña Endrina* ofrecía un especial sabor, muy agradable. Con micrófonos o sin ellos, allí estaban, redivivos, «Don Carnal», «Doña Garosa», «Trotaconventos», «Don Melón»... Y, sobre todo, este gran hombre que fué el Arcipreste, mejor comprendido cuando se oye su voz en la tierra misma que fué musa y testigo de su obra. ¡Dios, cómo resonaba la voz de Juan Ruiz en la noche de Hita!—RICARDO DOMENECH.