

SITUACION DEL TEATRO NO-PROFESIONAL EN ESPAÑA*

Angel Fernández-Santos

I

Este tema, tan ingenuo en apariencia, implica en realidad una considerable cantidad de cuestiones importantes y difíciles. Un grupo de estas cuestiones nos remite a la economía, concretamente al estudio de los sectores del desarrollo capitalista que controlan la producción del teatro en nuestra sociedad. Otro grupo enlaza con la Historia, y en concreto con la más reciente historia de España. Aquí nos encontramos con cuestiones de una talla y una dificultad tan grande como la que supone comprender correctamente el desenvolvimiento de la cultura española después de la guerra civil. Finalmente, hay un tercer grupo de problemas que complican en el tema a la actual política cultural vigente en nuestro país. Este es, probablemente, el aspecto que nos concierne de una manera más inmediata. La existencia, dentro de la cultura española actual —y, por consiguiente, dentro del teatro—, de grandes zonas vacías, que abarcan desde la estrechez y falta de audacia del ambiente intelectual medio, hasta los abismos que en el terreno cultural separan a unas clases sociales de otras, es un hecho que prefija y condiciona decisivamente a la naturaleza, el valor y la utilidad cultural de los grupos de teatro no profesionales. Es indudable que, dentro de la totalidad del teatro español, las actividades no profesionales son de una importancia secundaria, y esto en un sentido muy preciso: el considerable volumen de estas actividades se encuentra en evidente contradicción con la minúscula repercusión social que obtienen. Esto, a mi juicio, demuestra que el teatro no-profesional constituye en España un auténtico subproducto cultural, es decir, una de aquellas zonas vacías de la cultura a que antes me referí. Más adelante volveré sobre esta cuestión fundamental.

Debido a esto, intentar hacer un estudio exhaustivo de la situación del teatro no-profesional español exigiría que todas esas cuestiones de fondo que acabo de señalar fuesen examinadas meticulosamente y que, por lo tanto, los presupuestos

* Ponencia presentada en el I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid (octubre, 1966). Publicada en «Primer Acto», n.º 80. 1966.

de trabajo sobrepasen ampliamente el terreno de lo propiamente teatral para orientarse hacia zonas de mucho mayor alcance: zonas tan amplias y complejas como la evolución histórica, económica y política de España durante los últimos veinticinco o treinta años.

Si yo tuviera que hacer aquí, en el hueco de quince o veinte folios, una exposición de esta envergadura; si tuviera que ocuparme de todas aquellas cuestiones una por una, y recoger y ordenar todos los hilos que las relacionan con la evolución del teatro, me vería obligado a hacer algo semejante a un sumario, a un programa en el que contaría con espacio justo para enunciar unas cuantas lecciones sin desarrollar ninguna. Naturalmente, no quiero hacer tal cosa. Me veo obligado a buscar las que yo creo que son las dos o tres claves principales del problema y a ceñirme a ellas, abandonando otras cuestiones que, aunque muy importantes, son ahora materialmente inabordables.

Se trata, sobre todo, de tomar partido ante determinados hechos que a mí me parecen incuestionables. Uno viene aquí, o debe venir, armado del mayor número posible de datos, de todo tipo de referencias y conocimientos técnicos. Todo esto nos será muy útil a la hora de plantear problemas y de proponer vías prácticas para solucionar esos problemas; pero incluso esos utilísimos conocimientos pueden llegar a convertirse en inutilidades si quien los posee no posee al mismo tiempo una experiencia profunda del teatro, un rasgo personal que psicológica e ideológicamente le vincule a él y nos sirva a nosotros como punto de referencia. A lo único que no podemos renunciar todos y cada uno de los participantes en este Congreso es a mantener un punto de vista claro, es decir, una actitud mental que nos permita tomar partido ante una situación que personalmente debe comprometer-nos.

Yo, por esta razón, renuncio desde el primer momento a agotar todas las posibilidades que ofrece un tema tan complejo y, a cambio, voy a intentar exponer lo que considero el resultado de mis experiencias personales dentro del teatro amateur; experiencias que, como comprobaréis en seguida, me han llevado a posiciones bastante pesimistas. Me gustaría que este juicio mío no fuera un diagnóstico, sino una opinión libre, destinada más a provocar que a convencer.

II

Por circunstancias que ahora no tienen interés, comencé a redactar este trabajo con muy poco tiempo por delante. Me preocupaba al principio lo corto del plazo; y la verdadera causa de esta preocupación no se debía a que me faltasen cosas que decir, concretamente a que me faltase ese punto de vista personal de que antes hablé, sino a otro aspecto de la cuestión un poco más complicado. En principio, mi preocupación se debía a que, con tan pocos días por delante, me veía incapacitado para llevar a cabo en buenas condiciones un deseo mío que puede parecer muy inocente: el deseo de arrogarme, de concederme a mí mismo la defensa del

teatro no-profesional español. La inocencia de esta pretensión se deriva de mi propia situación respecto del teatro español, pues yo, dentro de él, no tengo otra catalogación posible que la de no-profesional, y nada hay más justificable para un hombre que la defensa de su propia actividad.

Me hubiera gustado disponer de muchas horas para meterme durante ellas en una biblioteca y consultar allí todos los anuarios del Instituto de la Opinión Pública. De estos anuarios hubiera extraído todos los títulos de las obras que los grupos de teatro de cámara han venido representando a lo largo, por ejemplo, de los últimos diez años. Pienso que esta lista, detalladamente expuesta, podría hablar por sí misma y proporcionarnos algunos de los datos más importantes de la evolución y el valor cultural teórico del teatro no-profesional español. Y más aún: cotejada esta lista con la de los teatros comerciales, podríamos comprobar en ella lo que, a mi juicio, constituye la mayor paradoja del teatro español actual.

Recuerdo que, para la preparación de un número antológico de la revista «Índice», su director, Fernández Figueroa, me encargó que hiciese un recuento de las actividades teatrales recogidas y analizadas por la revista durante sus diez años de existencia. Fue entonces cuando, de una manera incompleta pero convincente, me puse en contacto con los datos principales de esta paradoja. El balance de diez años de teatro español era, desde la privilegiada perspectiva de «Índice», completamente desolador. Diez años de teatro equivalían a diez años de mediocridad casi ininterrumpida en las obras y las representaciones; pero, sobre todo, equivalían a diez años de impotencia permanente y, al parecer, insuperable en la organización de las empresas dedicadas a los negocios teatrales. Cuando hubo que extraer los momentos más dignos, aquéllos que rayaban a un nivel más alto de entre todos esos años, se nos presentó una situación completamente paradójica: la única contribución cultural considerable en diez años de teatro español no procedía del teatro propiamente dicho, sino que venía de fuera de la profesión teatral. Lo más importante, lo mejor de nuestro teatro, estaba marginado de la vida teatral y tenía su origen en los humildes y desamparados teatros no-profesionales.

Sin embargo, la autenticidad de esta paradoja no debe cegarnos hasta el punto de extraer de ellas deducciones superficiales y prematuras. La superioridad cultural del teatro amateur sobre el comercial es un hecho que hay que medir y valorar con sumo cuidado. La cuestión no es tan simple como parece.

Yo puedo decir que, ahora, sólo unos días después, me alegro de no haber tenido ese tiempo libre que necesitaba para prepararme en la defensa del teatro no-profesional español. Conviene que nos preguntemos, antes de cualquier deducción, si la superioridad cultural teórica de los teatros de cámara sobre los comerciales supone, de hecho, una superioridad cultural auténtica real y viva. Yo creo que no. Por esto, mi intención primera de tomar la defensa del teatro no-profesional español presuponía una actitud contradictoria por mi parte, una postura engañosa en la que cualquiera de los que tenemos actividades dentro de este campo cultural podemos caer a poco que nos dejemos llevar por un exceso de sentimentalismo. Quiero decir que la fuerza sentimental de una actividad que nos gusta puede obli-

garnos a ignorar las condiciones reales en que la estamos ejerciendo. La defensa del teatro amateur, cuando es asumida por uno de los que trabajamos dentro de él, corre el riesgo constante de convertirse en un simple «alegato pro domo», en nada más que una justificación de índole exclusivamente disculpatoria y, por lo tanto, intelectualmente superficial. En realidad, se trata de una actitud psicológica muy frecuente y muy vacía, que nos induce a glorificar algo que objetivamente es una miseria; pero una miseria que —por ser nuestra— hemos terminado por cogerle simpatía. Nada debe ocultarnos, y menos que nada nuestra vinculación personal, el verdadero estado de nuestra situación, toda la mediocridad y la impotencia que esconde.

III

El año pasado, PRIMER ACTO realizó una encuesta entre siete u ocho directores de diversos grupos de cámara de toda España. Con más o menos radicalismo, todos ellos juzgaban la situación de sus respectivos grupos únicamente en función de las dificultades que encontraban y, en ningún caso, valiéndose de aportaciones de carácter positivo. Para todos estos directores, lo que de verdad caracterizaba el funcionamiento de sus respectivos grupos eran, no sus frutos, sino sus limitaciones. De una manera indirecta, el resultado de aquella encuesta de PRIMER ACTO era de un pesimismo absoluto. La falta de medios económicos y técnicos, el aislamiento, la casi absoluta falta de formación teórica de los miembros, la imposibilidad de un planeamiento orgánico y continuado de sus actividades, los locales medio inservibles, el desprecio ambiental, las presiones administrativas y los inconvenientes continuos de la Sociedad de Autores, eran, para todos estos directores, los rasgos distintivos de su trabajo. Por otro lado, mi experiencia personal en varios grupos semejantes confirma todas estas observaciones. A todas las limitaciones señaladas, yo añado una más que me parece esencial: la actividad de los grupos de cámara se caracteriza por una tremenda desproporción entre el esfuerzo que supone una representación y los frutos que se obtienen de ella —y me refiero únicamente a los frutos de índole artística y cultural, sin aludir ahora para nada a los de índole económica—. El indudable talento de muchos de estos grupos es, por así decir, indemostrable; hay un muro infranqueable entre su capacidad de realización y las posibilidades de realización que se le ofrecen a esta capacidad. De esta forma, la actividad amateur es con frecuencia una actividad casi heroica, en el sentido de que tanto los realizadores, como los actores y los técnicos saben de antemano que es prácticamente imposible la ejecución de sus ideas, y que en el escenario lo máximo que pueden lograr es sólo una aproximación de lo que, con más medios y preparación, podrían conseguir sin dificultad.

Esto, por otra parte, no impide que existan miembros de grupos amateurs que parezcan sentirse contentos de esta situación suya. Reconocen —y esto yo lo he oído más de una vez— que son los parias del teatro español, pero consideran, al

mismo tiempo, que eso es precisamente lo que deben ser, lo que les da valor, importancia y significado. Lo triste del caso es que estos compañeros, cuando hablan así, creen hablar en rebelde, en revolucionario, mientras que la verdad es que si hay en el mundo un reaccionario integral, químicamente puro, ése es precisamente el paria que se muestra conforme con su situación de paria.

Siguiendo una observación de José Sanchís en un reciente artículo publicado por «Cuadernos para el diálogo», respuestas como ésta hay que achacarlas a características muy especiales de la juventud burguesa española, que es la que nutre a estos grupos no-profesionales y que, por carecer de un método claro con el que interpretar el significado de la insatisfacción que le produce el ambiente en que se desenvuelve, acude inconscientemente a las actitudes más anarquizantes, impregnadas de un inequívoco olor a radicalismo estético o, si se quiere, a señoritismo de izquierda. Dice textualmente Sanchís: «Sometida a un riguroso proceso de irresponsabilización, reducida por la sociedad a un estado casi parasitario y provisional, carente de una misión colectiva que cumplir, privada de un magisterio independiente y objetivo, arrinconada en los privilegios de su clase, la juventud burguesa española se debate en su mayor parte entre la superficialidad, el esteticismo y la rebeldía anarquizante. No es, por lo tanto, extraño que su actividad dramática acuse estos mismos síntomas».

A mi juicio, tiene toda la razón Sanchís, y logra con gran sencillez descubrirnos una de las claves de la situación del teatro no-profesional español. Este teatro está contaminado por todas las taras que actualmente padece la juventud burguesa en nuestro país. Debemos tener en cuenta este hecho especialmente aquí, mientras intentamos examinar racionalmente sus problemas. La postura optimista frente al teatro amateur es, en nuestro caso, tan superficial como la postura nihilista de aquel director de grupo a que antes me referí. Nosotros que, en cuanto hombres de teatro, somos amateurs, tenemos la obligación, en primer lugar, de no creer en el teatro amateur, como norma, como tipo de organización, como forma de hacer teatro; y en segundo lugar tenemos la obligación, pese a que no creamos en él, de no destruirlo con soluciones típicas de la rebeldía arbitraria; antes que nada debemos revolucionarlo y transformarlo por completo sirviéndonos de una visión constructiva de su situación.

Todo lo dicho en realidad revierte sobre una observación previa. Un hombre de teatro, cualquiera que sea su especialidad —un actor, un director, un escenógrafo, un figurinista o un iluminador— se forja a lo largo de muchos años de difícil aprendizaje, y sólo cuando ha logrado dominar una complicada técnica y es capaz de ponerla al servicio de un texto dramático, sólo entonces puede ser considerado como un hombre de teatro. Pero hay más todavía: la posibilidad de que una representación logre un nivel técnico y artístico con la altura que el texto requiere es algo que depende de muchos factores confluientes, pero también de una condición subjetiva general: que todos cuantos colaboran en la representación consigan dar para ella su máximo rendimiento. Se trata de un principio de economía psicológica connatural a las dificultades técnicas que presentan las artes represen-

tativas y que en la actividad teatral se manifiesta tal vez con más fuerza que en ninguna otra. La actividad teatral auténtica requiere la posesión de un oficio riguroso y casi excluyente. El teatro, por lo tanto, supone la profesionalidad. De ahí que incluso la propia expresión «teatro no-profesional» sea en sí misma una expresión contradictoria.

De todo esto yo deduzco que el amateurismo es, congénitamente, una actividad tarada. Ahora bien, lo que aquí nos corresponde hacer no es ponernos a llorar por nuestra mala situación y montar una especie de funeral colectivo por todos los teatros de cámara. Justamente, lo que debemos hacer es lo contrario: entender que nuestra actividad es, por naturaleza, contradictoria, descubrir cuáles son las causas generadoras de su contradicción y, una vez localizadas éstas, atacarlas de frente y, si podemos, destruirlas.

IV

Conviene observar las taras del teatro no-profesional desde un nuevo ángulo. Esta nueva perspectiva nos dará una nueva clave de su situación. Se trata de ver qué función social cumple el teatro amateur en España y, sobre todo, de saber qué lugar ocupa dentro de la escala de los diferentes trabajos intelectuales que nuestra sociedad acoge. De otra forma, debemos abordar la situación, primero social, y después laboral del teatro no-profesional español.

Es evidente que no todas las mediatizaciones a que los grupos de cámara están sometidos proceden de aquella contradicción congénita que, como vimos antes, caracterizaba a la actividad no-profesional. Hay otras limitaciones que, por decirlo así, le vienen de fuera, le son impuestas.

Aparentemente, los grupos de cámara gozan de una gran libertad. Por lo pronto, ya que tienen mucho menos que ganar que los grupos comerciales, es evidente que también tendrán mucho menos que perder. Esto puede parecer que les da cierta soltura de movimientos y, naturalmente, algunos privilegios. El privilegio más notorio de todos ellos es aquél que les permite disponer de una mayor benevolencia por parte de la censura. Esto, expuesto así, en su pura mecánica, es cierto. La censura es más abierta con los grupos no-profesionales que con los otros. Por otra parte, la servidumbre económica que condiciona a estos últimos, a aquéllos le es completamente ajena, en la medida que no planean sus montajes y repertorios con mentalidad de negocio. Aparentemente, pues, el teatro no-profesional goza de bastante libertad y padece relativamente pocas limitaciones.

Veamos ahora lo que dice un director no-profesional, Manuel Amengual, del T.E.U. de Alicante: «¿Qué si tengo limitaciones? Las tengo todas. No puedo verme.»

La alternativa es sencilla. Una de dos: o el director del T.E.U. de Alicante miente de una manera descarada, o aquella libertad de movimientos que teóricamente tiene el teatro no-profesional es una apariencia engañosa. Debo añadir que todos los

directores consultados en la encuesta de PRIMER ACTO están de acuerdo con Amengual, aunque no manifiestan su opinión de una manera tan explícita y radical como él.

Yo me inclino hacia el segundo supuesto, a saber: que la supuesta libertad de los grupos amateurs no existe por ningún lado. La libertad de estos grupos es un «privilegio» de carácter meramente formal, sin verdadero contenido. De otra forma, se trata de un privilegio que no tiene posibilidades de ser ejercido en la práctica y puede compararse con el gesto de quien regala un par de guantes a un hombre al que previamente ha cortado las manos. Digo esto amparado en una razón incontestable: al teatro no-profesional se le conceden, en efecto, cosas muy importantes, como son una cierta libertad en la selección de las obras, autonomía de montaje, posibilidad de realizar éste sin tener en cuenta para nada los gustos anacrónicos del público medio habitual de los teatros comerciales, etc., etc. Todo esto que, efectivamente, es muy serio, se concede a los teatros de cámara...pero al mismo tiempo que se les niega lo fundamental, el acceso material al público.

Sigo con la encuesta a directores realizada por PRIMER ACTO. La mayor parte de ellos asegura que su grupo se limita a dar una sola función de cada uno de los montajes. Dos o tres funciones, como máximo. Todos afirman que el público que asiste a esas representaciones es, en su inmensa mayoría, un público cómplice, lo que se llama una reunión de entendidos, de aficionados o de compañeros. Esto es fácilmente comprobable en lo que respecta a los grupos universitarios. En lo que se refiere a los independientes, la situación es, en términos generales, la misma, con ligeras variantes que tienen una causa reconocible y que, precisamente por ello, merecen un párrafo aparte. Más adelante me referiré a ellos.

El escasísimo número de representaciones y el predominio de un público cómplice, es decir, de un público que acude a ellas por mero afán culturalista, indica que la actividad de los grupos no-profesionales es de tipo tautológico. Quiero decir que la inmensa mayoría de los espectadores que acuden a las sesiones de cámara son gente que comparte de algún modo las preocupaciones, las inquietudes experimentales y la curiosidad cultural que anima a los protagonistas de la sesión. Esto significa que el amateur del teatro, cuando actúa lo hace para sí mismo. El es su propio público. El teatro no-profesional español, salvo en casos muy aislados, no logra saltar la barrera de las pequeñas élites culturalizadas del país y, por lo tanto, se ve imposibilitado para proponer su labor a mentalidades distintas de la suya...Pero esto va contra la entraña misma del teatro. En rigor, el teatro no-profesional no es teatro auténtico, sino una aproximación de laboratorio al verdadero arte teatral.

Lo anterior, hablando en términos generales. Veamos ahora algunas excepciones a la generalización.

Hay determinados montajes que, por un cúmulo de casualidades, por su extraordinaria calidad, por su novedad rara, o por otras circunstancias más o menos fortuitas, logran conseguir fama y capacidad para proponer ese aliciente de cosa curiosa que, con una campaña publicitaria bien organizada, atraen automática-

mente la atención de una gran parte del público teatral comercializado. Este fue el caso de la representación de *Proceso por la sombra de un burro*, de Dürrenmatt, por el Teatro Estudio de Madrid. El éxito del T.E.M. en el escenario del Teatro Beatriz de Madrid demuestra que existe la posibilidad de que los grupos no-profesionales puedan llegar a atraer la atención de una considerable cantidad de espectadores, e incluso a un público de gran magnitud, cuando son eficazmente respaldados por una organización empresarial o estatal.

Ahora bien, este respaldo empresarial o estatal no siempre se logra; o, mejor dicho, muy pocas veces se logra. Por lo que respecta a las empresas privadas, la inmensa mayoría de ellas desconfía sistemáticamente de las posibilidades de éxito y de la rentabilidad de los espectáculos no-profesionales. Esta desconfianza es una parte inseparable de la lógica de su negocio. Por lo que respecta a los organismos estatales, no creo que exista una reglamentación práctica homogénea sobre el particular ni, desde luego, un cauce administrativo eficaz. La creación del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo en su nueva versión es, ciertamente, una solución que se coloca mucho más cómodamente al lado de los buenos ejemplos que al de las realidades; por otro lado, toda la buena gestión que está desplegando actualmente el T.N.C.E. no es sino una demostración inapelable de su insuficiencia, de su incapacidad para abarcar la totalidad del problema. Es, a todas luces, evidente que desde un solo escenario de la capital no se puede pulsar y, mucho menos, ordenar y organizar toda la actividad teatral efectiva y, sobre todo, potencial que se produce en todo el territorio nacional.

Por otro lado, el Estado no ha mantenido nunca ni mantiene ahora una postura clara y continuada ante estas coyunturas que a veces se ofrecen a los teatros de cámara de saltar repentinamente hacia el gran público. Es más, de haber alguna claridad y continuidad en sus medidas es, precisamente, en sentido contrario al de los intereses culturales del teatro amateur. Citaré algunos ejemplos.

Hace unos años, un grupo de Madrid montó un espectáculo a base de poemas de Machado, Alberti, Lorca y otros poetas con, tal vez, ingenuas pretensiones de popularismo. Creo recordar que este espectáculo se representó un par de veces en otras tantas facultades universitarias. Después de estas representaciones, los directores del grupo se pusieron en contacto con varios jefes administrativos de factorías del cinturón industrial de Madrid con objeto de proponerles la representación de estos poemas en las mismas naves de las fábricas, después de finalizada la jornada de trabajo. Los responsables de las fábricas aceptaron, pero la autoridad correspondiente —que no sé cuál es en este caso— denegó el permiso sirviéndose del viejo sistema del silencio. Este dato desnudo ilustra lo que es una verdad incuestionable: que los grupos no-profesionales encuentran muchas más dificultades para representar sus obras en medios obreros que en medios accesibles únicamente a las élites culturales burguesas. Es decir, que el acceso de estos grupos a capas sociales representativas y mayoritarias es un paso muy difícil, cuando no imposible.

Imposible fue, por ejemplo, en el que yo considero el caso más ilustrativo de

todos los que conozco, el del Teatro Nacional Universitario que dirigió Alberto Castilla. Esta formación del T.N.U. ganó el Gran Premio del Festival de Nancy correspondiente al año pasado, con un montaje de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. No puedo decir si este famoso galardón les fue justo o injustamente concedido porque yo, como todos los españoles, no tuve oportunidad de ver el espectáculo. Tengo entendido que la versión del T.N.U. era bastante audaz en la forma y que estaba orientada polémicamente contra los montajes habituales de esta obra en los escenarios de los teatros nacionales. El hecho es que aquella formación del T.N.U. obtuvo un resonante éxito y, a consecuencia de él, fue invitada a actuar en el marco del Teatro de las Naciones y en el del Festival de Parma. Después de actuar en esta ciudad, fue solicitado por otras italianas, francesas, alemanas... La *Fuenteovejuna* del T.N.U. estaba, pues, en trance de convertirse en un espectáculo de envergadura europea. Con tales antecedentes y una mediana campaña publicitaria, este espectáculo podría haber llevado a cualquier teatro de cualquier ciudad de España una considerable cantidad de espectadores. Pero, sin embargo, nada más haber actuado en Parma, el T.N.U. fue obligado a regresar a Madrid sin iniciar la proyectada gira europea y, una vez aquí, no se le permitió ni una sola representación.

Estos hechos, en sí mismos, no son demostración de nada, pero sí ilustración de muchas cosas importantes para lo que aquí interesa poner en claro. Si los expongo ahora, como podría exponer otros de significación análoga, es sólo con el objeto de hacer ver hasta qué punto los grupos de cámara españoles están obligatoriamente seccionados de la vida social española... Alguien puede argumentar que hay excepciones. Es cierto, hay excepciones; pero todas ellas proclaman su condición de tales y sólo pueden ser integradas en un análisis de conjunto como una forma entre otras de confirmación de la regla... Y la regla sigue siendo que la inmensa mayoría del amateurismo teatral español hace teatro «en» una sociedad, pero no «para» una sociedad. Cuando un montaje de este tipo, sea por la causa que sea, logra convertirse en un espectáculo famoso y capaz de constituir un reclamo para la curiosidad de un público socialmente mayoritario, entonces deja de tener aquellos privilegios que, como vimos más atrás, se concedían a la no-profesionalidad por parte de la censura para ser medido por ésta con el mismo rasero, o tal vez peor, con que mide a los teatros comerciales. De esto se desprende que nuestra libertad teórica es sólo el aspecto engañoso de lo que en la práctica es una cadena. Nuestra libertad significa condena a no traspasar los límites de las élites intelectuales. En definitiva, puede decirse que la libertad del teatro no-profesional español sólo existe a condición de que renuncie a hacer verdadero teatro.

Todo esto, a mi juicio, tiene una consecuencia funesta: los grupos de cámara, necesariamente constreñidos a hacer teatro sabiendo de antemano que ningún público real va a acudir a sus representaciones, acaban volviendo la espalda a la realidad del país y terminan por construir una especie de castillo en el aire, un teatro ajeno a la vida, un teatro enrarecido, que se consume en sí mismo sin objeto ni

destino, un teatro que es pura estética. Y así nos encontramos con una paradoja como la que supone el que muchos compañeros que luchan en sentido ideológico contra toda tendencia teatral estetizante, están haciendo sin percatarse de ello las representaciones más relamidas y esteticistas que pueda imaginarse.

V

Conviene, sin embargo, no exagerar los problemas internos que se presentan a los teatros no-profesionales. Cualquier recargamiento en el lado negativo de la actividad teatral no-profesional puede distraernos de la verdadera clave de la situación. Si bien es cierto que la actividad amateur tiene taras congénitas, también es cierto que padece otras que le son prestadas y cuyo origen hay que buscarlo, no en la naturaleza de esta forma de hacer teatro, sino en la naturaleza de la sociedad en que este teatro se hace.

Es frecuente diagnosticar los males del teatro español como si todos ellos fueran males del teatro en cuanto tal teatro, como si éste fuera un organismo dotado de movimiento propio, de fines propios y, por consiguiente, de «enfermedades» también propias. Posiciones como ésta son irrefutables en su propio terreno, pero ninguna de ellas soporta la prueba de la realidad y de la verificación práctica. Constituyen una mera argumentación lógica, tan perfecta como abstracta y engañosa. Ningún arte es un organismo, ningún arte se detiene en sus puras leyes interiores, sino que se proyecta sobre las leyes objetivas de la sociedad en que surge y las de los individuos que le crean; individuos que, a su vez, están marcados por esas mismas leyes sociales que de algún modo marcan su producción artística. Por esta razón, la actividad teatral amateur no puede ser analizada por sí y en sí misma, sino que requiere de otros datos que la sitúen en un conjunto ordenado de realidades exteriores. El dato primordial para lograr esta comprensión *desde fuera* de la situación del teatro no-profesional sólo puede ser aquél que nos indique con mayor precisión cuál es el lugar exacto que ocupa esta actividad artística dentro de la jerarquía de todas las actividades culturales de la nación. Cuando hablo de «lugar dentro de una jerarquía de valores culturales» no me estoy refiriendo a nada trascendente sino a algo práctico, concreto e incluso superficial. Nos encontramos ahora en el terreno de lo sociológico y dentro de él en la escala más elemental: la valoración social del trabajo. Estoy, por lo tanto, hablando de una cuestión de índole casi estrictamente laboral, y digo «casi laboral» porque, a mi juicio, se encuentra estrechamente implicada con otros problemas de mayor envergadura.

¿Qué caracterización en orden al trabajo es la que mejor se adapta a cualquier miembro de un grupo de teatro no-profesional? No puede ser más que ésta: el amateur español, en cuanto hombre de teatro, es un trabajador intelectual que se encuentra, durante la mayor parte del año, en situación de desempleo, y en los meses restantes en situación de subempleo. De otra forma: el no-profesional se encuentra en España, bien en paro absoluto, bien en el ejercicio de un trabajo de inferior calidad al de sus posibilidades mentales.

En esta evidencia tan sencilla está la clave fundamental de la situación del teatro amateur español. El problema del paro intelectual es uno de los mayores problemas con que hoy se enfrenta nuestro país y a él se encuentran ligados indisolublemente todos los no-profesionales del teatro. Las estadísticas divulgadas por la revista «Seminarios» hace un par de años son, en este punto, esclarecedores y terribles. En números redondos, un 50% de los trabajadores intelectuales de todas las ramas universitarias se encuentran en situación de paro absoluto. Es decir, si trabajan lo hacen en algo distinto de aquello para lo que su sociedad les preparó. Un 30% se encuentra en situación de subempleo. Y sólo el 20% restante logra el pleno empleo. Esto significa, también en números redondos, que un 80% de la totalidad de la profesión intelectual española, o bien no ejerce en absoluto su oficio, o bien lo ejerce en condiciones precarias. Nuestro caso, como hombres de teatro o aprendices a hombres de teatro, es el mismo, y sólo lograremos entender correctamente el alcance y la naturaleza de nuestra situación si la insertamos dentro de esa otra situación, infinitamente más amplia, que aquellas cifras nos indican. Todos nuestros problemas, por grandes que nos parezcan, sólo son una parte minúscula de un problema de amplitud general. De otra forma: todas las contradicciones inherentes a nuestra actividad se desarrollan en el corazón de una de las contradicciones más profundas que padece nuestra sociedad. Tal contradicción es la siguiente: *la incapacidad de la sociedad española actual para absorber y asimilar todo el potencial humano intelectual que brota de ella misma*. Frente a la envergadura de este problema al que nos encontramos amarrados, nuestra obligación más inmediata no puede ser otra que reconocer con humildad y coraje que tenemos poca importancia. En el reconocimiento de nuestra poca importancia se esconde el secreto de lo que puede ser nuestra fuerza: la comprensión de que nuestros problemas no son autónomos y de que, por consiguiente, carecen de soluciones autónomas. De ahí que cuando se habla de la regeneración del teatro no profesional español y se exige que ésta se produzca, en realidad se están pidiendo regeneraciones de mucho mayor alcance.

VI

Lo anterior quiere decir que la situación del teatro no-profesional español puede considerarse con toda justicia como mala, pero no peor que la de otras muchas actividades culturales en España. Es imprescindible que nos apoyemos en esta relatividad de nuestra situación si de veras queremos plantearnos de un modo eficaz, y aunque sólo sea a título aproximativo y provisional, las posibles vías de su transformación. Cuando aludo a «vías de transformación» no me estoy refiriendo a caminos legales seguros, sino a los presupuestos teóricos que éstos necesitan para ser tales.

Por lo pronto, debemos decidir cuál es el rasgo que mejor conviene para caracterizar a nuestro teatro desde una postura que parta del hecho de que es imprescin-

dible cambiarlo de arriba a abajo. Tal rasgo, naturalmente, debe ser de tipo negativo. Quiero decir que debe expresar algo real ante lo que se nos plantea la necesidad de destruirlo y superarlo, al mismo tiempo que la convicción de que se trata de algo destruible y superable con medidas prácticas y posibles de signo positivo.

Desde este punto de vista, lo que caracteriza con más amplitud y precisión al teatro no-profesional español es su escasez. Su existencia profesional es escasa, por razón de su misma naturaleza, tal como vimos al principio. Su existencia cultural es escasa, por razón de su subsidiariedad respecto del teatro comercial y de la naturaleza tautológica de sus representaciones. Su existencia social es escasa por razón del abismo que le separa de un público mayoritario y socialmente representativo. Su existencia laboral es escasa, por razón de las precarias condiciones de trabajo en que se desenvuelve.

Frente a esta complicada caracterización negativa, nosotros debemos proponer aquí caminos positivos a modo de contrapuestas a todas las «escaseces» antes enumeradas. A la situación cultural del teatro no-profesional hay que oponer una *vía de acceso al auténtico teatro experimental*. A la situación laboral de los no-profesionales oponemos una *vía de acceso a la auténtica profesionalidad*. A su situación social de aislamiento y encapsulamiento es imprescindible oponerle una posibilidad de conexión viva con la sociedad española. Los dos únicos caminos para esta conexión son los siguientes: 1) el acceso al público burgués habitual de los teatros, es decir, una *vía que le ponga en contacto con la comercialidad*, y 2) el acceso a las clases sociales que en la actualidad viven ajenas al teatro, es decir, el acceso a las grandes masas del proletariado industrial y del campesinado sin tierras. Adelantemos que ésta es la *única vía efectiva que hoy existe en España para promocionar, aunque sólo sea de un modo embrionario, un teatro del pueblo*.

Expondré los problemas que cada una de estas vías nos ofrece, y lo haré de una forma meramente indicativa y sumaria, intentando buscar escuetamente la raíz de la cuestión.

VII

EL ACCESO AL EXPERIMENTALISMO

He caracterizado antes la situación del teatro no-profesional según su escasez: escasez laboral, cultural, social y profesional. El panorama, visto desde este ángulo, puede parecer desproporcionado, excesivamente pesimista. ¿Todo es negativo en el teatro amateur español? ¿No hay en su situación actual un mínimo de positividad o una posibilidad de plenitud? Sería injusto negar que esta posibilidad existe y que, de hecho, es efectiva en algunos casos: la plena existencia se le ofrece al teatro no-profesional dentro del terreno del puro arte de la representación. A todas aquellas escaseces debemos, en rigor, oponer la posibilidad de una plenitud artística. Yo, efectivamente, soy testigo de algunas representaciones de grupos de cámara verdaderamente ejemplares, en sí mismas admirables.

Sin embargo, conviene precisar el alcance de estas excelencias y, desde él, su verdadero valor. A mi juicio las representaciones artísticamente valiosas del teatro no-profesional español poseen únicamente valor circunstancial e, incluso, casual. Se deben, generalmente, a coincidencias que nada tienen que ver con el tipo de organización en el que se producen. Por ejemplo, a la posibilidad de que un determinado grupo cuente con un director, varios actores y un escenógrafo intuitivos y con talento. Naturalmente, estas coincidencias, por un lado, no dependen del teatro no-profesional en cuanto tal, sino de la inspiración o el talento personal de algunos de los que trabajan en él, y por otro lado, son totalmente provisionales y de ellas está excluida por completo la posibilidad de una continuidad y de un perfeccionamiento progresivos. En el caso de los grupos universitarios esta observación me parece incuestionable. Si un TEU logra un conjunto relativamente homogéneo y competente, ese equipo es tan circunstancial que desaparecerá con el simple paso de uno o varios cursos, por un imperativo de su propia condición de subordinado a una disciplina académica extraña. Recuerdo que uno de los más famosos TEUS que yo he conocido fue el de la Facultad de Derecho de Madrid de hace siete u ocho años, tal vez más (no recuerdo bien). Algunas de las representaciones de este conjunto fueron, en su momento, muy fuera de lo corriente. Pero aquel conjunto sólo duró un curso. Al año siguiente, el TEU de Derecho de Madrid volvía a ser de los peores. La mayoría de los que formaron en él pasaron a otros grupos no-profesionales diversos, y varios formaron parte de un grupo de cámara que se llamó «Los independientes». Este grupo existió durante dos años. Y desapareció igualmente, sin dejar ni una herencia, ni una huella, ni una enseñanza positiva.

La continuidad y, por lo tanto, la posibilidad de perfeccionamiento progresivo de un grupo no-profesional es, según lo anterior, prácticamente imposible de lograr en las universidades y muy difícilmente en los grupos independientes. Pero la relatividad del valor artístico de las representaciones no-profesionales no se refiere tan sólo a su continuismo y posibilidad de auto-mejora, sino también a cada una de las representaciones aisladas. En todas las actuaciones de cámara — universitarias o independientes — se observan siempre muchas irregularidades, sus actores mejor dotados y más intuitivos caen indefectiblemente en algún rasgo torpe o en alguna muestra de falta de soltura y pulimento en el empleo de su voz y de su cuerpo; los directores más preparados y de más talento, junto a momentos y escenas en las que muestran una imaginación espléndida y una gran facilidad de improvisación, caen en continuas imperfecciones de ritmo o de aprovechamiento de luz y de espacios, o, más frecuentemente, en interpretaciones arbitrarias del texto dramático. En suma, todas las representaciones no-profesionales de cuantas he visto que puedan considerarse buenas, mostraban, al lado de concepciones admirables, una especie de incapacidad para mantener la obra en el mismo tono de calidad: continuas caídas que indicaban una inevitable coexistencia entre el talento y la falta de rigor.

Al grupo no-profesional medio le falta conjunción, engranaje y ligereza de unión

entre unos elementos y otros; le falta elasticidad, sabiduría teórica y técnica, es decir: le falta ese conocimiento metódico y racional indispensable para dar a cualquier representación una auténtica talla experimental.

La razón de esto es simple. El acceso al teatro experimental requiere una metódica y progresiva preparación del conjunto, de la totalidad del equipo. Y esto sólo puede lograrse mediante una enseñanza científica del arte y la técnica del teatro. Debemos pensar que no es, de ningún modo, casual que las dos únicas representaciones con altura y perfección experimental auténtica que se han logrado en Madrid en estos últimos tiempos provengan, precisamente, de dos academias de teatro. La *Ronda de mort a Sinera*, de la Academia Adrià Gual, de Barcelona, y *Proceso por la sombra de un burro*, del Teatro Estudio de Madrid, son, en este punto, una prueba de valor casi concluyente.

Lo que estas dos representaciones evidencian no sólo es la necesidad absoluta, para el paso a la experimentación escénica, de una enseñanza disciplinada, racional y moderna de la técnica teatral, sino también otra cosa, a mi parecer, monstruosa: que este tipo de enseñanza sólo la provocan y amparan hoy en España grupos privados y de escaso poder económico, al mismo tiempo que todo el sistema de la enseñanza oficial se inhibe por completo del asunto. Ciertamente, y vistas desde este ángulo, la existencia y la organización del TEU son una especie de contrasentido incalificable: un contrasentido que sólo puede significar que la universidad española proporciona a unos pocos universitarios una cantidad de dinero para hacer arte teatral, al mismo tiempo que se niega a proporcionarles los conocimientos necesarios para que aprendan a hacerlo bien.

Es a la luz de esta contradicción donde, a mi juicio, se debe plantear en este Congreso una vía real, práctica de acceso al experimentalismo. La creación del actual Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, si bien es indudable que constituye un gran paso adelante en determinados aspectos de la cuestión, no creo que constituya de por sí la solución real al problema. Mis razones son dos: una cuantitativa y otra cualitativa:

- 1) Desde el punto de vista cuantitativo, el TNCE es una medida de corto alcance. Un escenario en Madrid no puede resolver definitivamente un acceso a la experimentación de los innumerables grupos que espontáneamente nacen en toda la superficie nacional. Son indispensables, si se quiere que esta medida promueva realmente al no-profesionalismo español, centros semejantes en todas las capitales importantes de España.
- 2) Desde el punto de vista cualitativo, el TNCE resuelve problemas de tipo formal y superestructural, sin solucionar ni uno solo de los de fondo. Es cierto que el no-profesionalismo español urge de escenarios prestigiosos que le acojan. El escenario del Teatro Beatriz de Madrid adquirió después de su campaña del año pasado un merecido renombre y, por consiguiente, es indudable que hoy supone una importante baza a favor del amateurismo teatral español.

Pero el teatro no-profesional español no urge únicamente de escenarios pres-

tigiados por una gestión competente. Por el contrario, necesita con más urgencia de otras cosas que el TNCE, por la propia naturaleza de su función, ni le proporciona ni puede hacerlo.

Por decirlo así, el TNCE es como un frutero de plata para una fruta que ni siquiera se ha sembrado; es el techo para un edificio todavía sin hacer, o la fachada brillante de una casa medio en ruinas; es decir, el TNCE es un brillante escenario para un teatro que casi no existe.

Con esto quiero decir que, a la larga, el TNCE terminará convirtiéndose en una empresa inútil, si no se producen las condiciones requeridas para que los grupos amateurs se preparen desde abajo antes de subir arriba. Ya conocemos cuáles son estas facilidades: una enseñanza y una práctica rigurosa y racional del teatro.

VIII

EL ACCESO A LA PROFESIONALIDAD

Cuando hablo de profesionalidad no me refiero a la circunstancia de una situación laboral permanente y refrendada por un estatuto gremial. En realidad, empleo la palabra en un sentido un poco más sutil. Para mí —como dije al principio—, la profesionalidad es inseparable del auténtico ejercicio del teatro. Profesionalidad es el lado psíquico y moral de la actividad teatral, una especie de contrapartida subjetiva a aquel rigor teórico y técnico de que hablaba antes, refiriéndome a las posibilidades del experimentalismo. En definitiva, profesionalidad es, en sentido general, el ejercicio y la asimilación continuada por parte de un individuo de lo que constituye el núcleo de sus creencias y su sabiduría. Profesionalidad es honrada en una determinada dedicación. El teatro, como le ocurre a una ideología o a una forma de vida, es algo que se profesa. Es decir, constituye un mundo de creencias y de experiencias que se practican con la intensidad y la continuidad con que se ejercita una fe o una idea. El teatro exige de sus cultivadores una vocación psíquica y moral densa, que llega a determinar al individuo no sólo en sus preocupaciones personales, sino también en su manera de ser, e, incluso, en los rasgos fundamentales de su comportamiento.

Ahora bien, el teatro amateur español, por caracteres de su organización (o su desorganización) y de la sociedad en que se produce, posee y arrastra una especie de peso muerto, de lastre que le acompaña allí donde se manifiesta. Para una gran parte de los miembros de los grupos no-profesionales, el teatro no es ni una vocación ni una profesión que busca el medio de afirmarse definitivamente, sino un simple «hobby», un pasatiempo. La existencia, casi indefectible, de este tipo de miembros marca profundamente la vida interna y el historial de estos grupos. Sin una organización rigurosa es quimérico pensar en criterios de selección rigurosos. De ahí que cada conjunto sea una mezcla de gente que se enfrenta al teatro como un fin profesional y de gente que simplemente se limita a emplearlo como

medio para «escapar» de la rutina ambiental, de la presión familiar, de sus inhibiciones morales y sociales, etc.

Esto impide que la gran mayoría de los conjuntos logren la indispensable homogeneidad y que, por consiguiente, consigan lo que, en este punto, me parece fundamental: la aspiración unánime a la profesionalidad colectiva, al equipo.

Este hecho —que, ante todo, debemos relacionar con aquella caracterización de la juventud burguesa actual que nos proporcionó antes José Sanchís— condiciona gravemente las posibilidades de acceso del teatro no-profesional a un auditorio con eco dentro de la burguesía nacional. La dificultad para crear verdaderos equipos obliga a que el acceso a formas de realización más homogéneas y maduras sea un horizonte que sólo se aparece ante algunos individuos aislados y jamás ante un conjunto en su totalidad. Algunos de estos miembros aislados pueden, con tesón, escalar el muro que les separa del profesionalismo, pero a condición de que, una vez que han logrado escalarlo, se sumerjan en el lado pervertido de la profesionalidad: en el comercialismo.

Por esta razón, el acceso a la profesionalidad es un tema que debe ser planteado en relación muy estrecha con lo que dijimos antes acerca del acceso al experimentalismo. Para ser eficaz, este camino debe estar orientado por la preeminencia de la colectividad, del equipo, por encima del miembro. En este sentido, la labor del teatro no-profesional español dentro de la escena actual puede adquirir una importancia enorme.

Esta importancia es la que supone situar un teatro conjuntado, ideológica y artísticamente sano, en medio de la profesión actual y con posibilidades de competir con ella en mínimas condiciones de igualdad. Esta sería la primera vía posible para que el teatro no-profesional español escapara de la prisión en que se encuentra, esa condena suya a la inmovilidad, a la minoría culturalizada, a la élite, que le convierte casi en una especie de institución clandestina.

IX

EL ACCESO AL COMERCIALISMO

La causa de las dificultades que los grupos no-profesionales encuentran para acceder a la profesionalidad de un modo colectivo, no es sólo una causa subjetiva —referida a los miembros del conjunto uno por uno— sino también objetiva. Nuestra profesionalidad teatral está, en la actualidad, degradada, sometida a las leyes de un mercado regido por tensiones de oferta y demanda, un mercado —no lo olvidemos nunca— en el que la mercancía es la cultura, esa rama de la cultura que llamamos teatro.

Esta mercantilización tiene funestas consecuencias en lo que afecta más directamente a nuestro problema. Los grupos no-profesionales, sujetos a unas normas de competición empresarial capitalista, se ven impotentes para competir en condiciones de igualdad con las empresas conocedoras del negocio o, simplemente, ri-

cas. Y es precisamente en este punto donde los intereses culturales inherentes a la orientación del no-profesionalismo chocan con la estructura económica que preside la vida de nuestro país.

La vía de la competición mercantil abierta se aparece, entonces, como una utopía, como una simple posibilidad teórica y formal que, como aquellos privilegios de que antes hablábamos, carece por completo de enlace con la realidad. Con la pérdida de esta vía, pierde el teatro español una baza de importancia incalculable: la que supone una regeneración en profundidad en los hábitos del comercialismo vigente. El teatro comercial está planteado y organizado para el servicio de una burguesía atrasada, anacrónica y atrincherada, como el avestruz, bajo su propia ala. Dentro de ella, muchas compañías nacidas del espíritu del teatro amateur, suficientemente perfeccionadas, podrían ser un elemento no sólo catalizador, sino también un foco de transformación de los gustos y las adherencias intelectuales arraigadas en la mentalidad de las clases medias y que constituyen sin duda una de las causas fundamentales del atraso histórico de nuestro teatro. Se ha dicho que la tragedia del teatro español es que es un teatro burgués; pero yo disiento: un teatro burgués auténtico es el francés, el inglés o el norteamericano, infinitamente superiores cada uno de ellos al nuestro. Para mí, la tragedia del teatro español es que ni siquiera ha conseguido convertirse en un verdadero teatro de la burguesía.

X

EL ACCESO AL TEATRO POPULAR

Este es, tal vez, el gran problema latente en todas las discusiones sobre el teatro actual en España, profesional o no-profesional. De alguna manera afecta a uno y otro en la misma medida, en el sentido de que ambos son «teatros de élite»; uno, el profesional, de élite social y económica, y otro, el no-profesional de élite cultural. Esta es la causa de que en todas las discusiones sobre teatro español, el solo nombre de «teatro popular» tenga la misma resonancia que el de la soga en casa del ahorcado. La cuestión es, por tanto, bastante espinosa.

Se dice que los no-profesionales constituimos algo así como la gran reserva de un futuro teatro nacional-popular. No debemos hacernos demasiadas ilusiones, aunque, en principio, tenemos todos los derechos para hacérmolas, sobre todo si tenemos en cuenta que, hasta el momento, todos los que han tenido en sus manos la posibilidad de una baza tan fundamental, han fracasado por completo. Nosotros todavía no hemos fracasado en lo que constituye, hoy por hoy, el proyecto esencial del teatro español: que es rescatar para el teatro a las grandes masas obreras y campesinas. Pero también es verdad que todavía no hemos tenido ni una sola ocasión para fracasar, ni para triunfar en esta empresa. Debemos, en todo caso, estar preparados para que, si la ocasión nos llega, nos encuentre a la altura de las circunstancias.

En la España actual, y me atengo estrictamente a las estadísticas del Instituto de la Opinión Pública, de entre todos los españoles que ganan menos de 5.000 pesetas mensuales, el 61% no va nunca al teatro. Si a esta cifra añadimos el porcentaje de los que acuden —dentro de este sueldo— solamente a los espectáculos musicales y circenses, que no pueden ser considerados espectadores de teatro en el sentido riguroso de la palabra, nos encontramos con que, aproximadamente, *las tres cuartas partes de la población obrera y campesina jamás acude a una sala teatral*.

¿Por qué no van los obreros al teatro? En las Conversaciones Nacionales de Teatro celebradas en Córdoba el año pasado por estas fechas, esta pregunta estuvo en el candelero durante todas las sesiones, las ponencias, comunicaciones y coloquios. Se promovieron muchas soluciones rápidas a la cuestión. Y, a mi parecer, ninguna fue totalmente satisfactoria.

Veamos ahora una nueva estadística del Instituto de la Opinión Pública; es la siguiente:

- el 21% de los universitarios españoles no va nunca al teatro;
- el 22% de los bachilleres no va nunca al teatro;
- el 65% de los que sólo alcanzan estudios primarios no va nunca al teatro.

Es decir, de las dos series de cifras recogidas se pueden sacar dos reglas generales:

- una demuestra que a mayor pobreza corresponde menor asistencia al teatro;
- y otra demuestra que a menor nivel de cultura corresponde una menor asistencia al teatro.

De esta forma, pobreza y falta de cultura son, en lo que respecta a la asistencia al teatro, dos términos equivalentes: la cara económica y la cara espiritual de una misma moneda.

En general, estos hechos incuestionables suelen interpretarse de una manera un tanto superficial. Se dice, por ejemplo, que si los obreros y campesinos no asisten en España al teatro es porque están «ineducados», con lo que se pretende dar al término «ineducación» el valor de una causa.

Pero esto es completamente falso.

A mi juicio, si el pueblo no tiene acceso al teatro es porque ni ha tenido ni tiene en la actualidad acceso a la cultura (y esto es precisamente lo que las cifras del I.O.P. nos muestran); pero, entendámonos, lo mismo es decir que un pueblo no tiene acceso a la cultura porque está «ineducado», que decir que está «ineducado» porque no tiene acceso a la cultura. El término «ineducación» puede ser tanto una causa como un efecto. Y es, por lo tanto, un término confuso y contradictorio, que no puede servirnos para situar esta cuestión en sus auténticas coordenadas.

¿Qué significa de verdad este hecho demostrado de que las masas pobres de nuestro país no tengan acceso a la cultura? No puede significar más que una cosa: que, en España, la cultura no es un valor democrático. Hace un par de días, el periódico «Pueblo» publicó un artículo en el que se exponían cifras de este cali-

bre: sólo un 17% de los estudiantes de Segunda Enseñanza proceden de clases obreras y o campesinas. Teniendo en cuenta que, de este 17%, sólo un escasísimo porcentaje logra pasar a las universidades, es decir, a los auténticos centros de cultura, podemos vislumbrar la magnitud del problema. De cada cien universitarios que hay en España, sólo dos o tres proceden de clases pobres.

Si la cultura en España no es democrática, ¿cómo podrá serlo el teatro, que es cultura?

La vía de acceso hacia un teatro popular sólo puede ser correctamente entendida, si atendemos a lo anterior, a condición de que la situemos dentro de un proyecto fundamental de transformación democrática de nuestra cultura y, por lo tanto, de nuestra sociedad. Los teatros no-profesionales, si de veras aspiran a recorrer esta vía, deben asimilar ese hecho con audacia y con claridad. A un pueblo sin culturalizar no le sirven las ideas por sí mismas ni el teatro por sí mismo. Lo que le sirve de verdad son las ideas o el teatro sólo cuando están indisolublemente engarzados con los acontecimientos, con las presiones y los incentivos materiales que presiden la vida de ese pueblo. El teatro no-profesional debe, por consiguiente, amarrarse a esos acontecimientos, presiones e incentivos populares de tal forma que un hombre del pueblo, ante una representación teatral, pueda contemplar algo que le recuerde a su propia imagen.

A. F.-S.