

## CORRESPONDENCIA\*

*Xavier Fábregas y Feliu Formosa*

Montcada i Reixac, 6 de agosto de 1974

Amigo Feliu:

El inicio de un intercambio epistolar regular y premeditado, en un país en el que tantas cartas puedan aún por contestar, me parece, en primer lugar, una propuesta original. Y, me apresuro a añadir, civilizada. Yo creo que hemos de procurar que sea una especie de conversación donde vayamos pasando revista, por turno, a aquellos aspectos de nuestro teatro que sean el centro de nuestras respectivas preocupaciones (...).

Antes de empezar a sacar temas, como quien coge cerezas de dentro de un cesto, que una arrastra siempre a otra, me parece que sería conveniente fijar algunos puntos referentes a la terminología. Y no por formalismo, claro está; sino para evitar vaguedades que podrían surgir al primer paso. Pienso que tanto tú como yo hemos colaborado en buena medida, hace unos años, a elaborar una terminología y a proponer unos esquemas sobre nuestro teatro; terminología y esquemas que han sido generalmente aceptados. Me refiero a la época de nuestra intervención en la coordinación del movimiento de comarcas, en los intentos de conseguir una publicación periódica o una colección de textos, que cuajaron allá por los inicios de El Galliner. Bien, en aquel momento nos resultaron útiles expresiones como «teatro independiente», «teatro comercial», «teatro profesional», «teatro de aficionados»; expresiones que han continuado siendo empleadas para etiquetar unas realidades que se han transformado y que, hoy, ya no poseen los rasgos de hace unos años.

Más que intentar hacer una disquisición sobre estos puntos, lo que querría ahora es plantear unos cuantos interrogantes (unos interrogantes abiertos que, en parte, podrían presuponer un tipo de respuesta). ¿Qué entendemos hoy por teatro inde-

\* Escrita entre Julio y Agosto de 1974.

Publicada en «El teatre o la vida». Xavier Fábregas. Galba edicions. Barcelona, 1976.

Traducido del catalán.

pendiente? Los grupos que iniciaron el movimiento no rechazaban la profesionalidad, al contrario, la profesionalidad era la meta de su trabajo. Ahora bien, hoy, ¿qué patrón seguimos para decir que Els Joglars son independientes y La Trinca, por poner un ejemplo, no lo es? Sí, ya lo sé, ni tú ni yo tenemos ninguna dificultad para argumentar la respuesta, pero, para explicarla a los que no han seguido de cerca la trayectoria de nuestro teatro, nos sería preciso recurrir a una detallada exposición de antecedentes. Hay algo más, todavía; bajo la capucha del teatro independiente, ¿no crees que se han instalado muchos grupos de conversos que lo han hecho en cuanto se han pasado un poco de agua por la cara? Los que hace unos años representaban *La ferida lluminosa* y llenaban los escenarios de jesuitas propensos a los ataques de fiebre los días de fiesta a las siete de la tarde, ¿no se parecen bastante a los que, con extraña unanimidad, han imitado tu montaje de *El retaule del faustista*? Si hay mimesis respecto de un patrón que se acepta sin necesidad de someterlo a análisis, no hay teatro independiente, sino teatro de aficionados, tanto si el patrón es Sagarra, Teixidor, o Brecht. Y, cuando hablamos de profesionales, ¿no hablamos de gente que hace «profesión» —en un sentido auténtico, religioso, si quieres— de teatro? Sin embargo, ser profesional ¿no es sinónimo de vivir del teatro? ¿Y cuántos actores del teatro profesional-comercial pueden decir que viven del teatro?

Creo que hay que delimitar las zonas que forman el conjunto de nuestro teatro. Y denunciar las infiltraciones (no una denuncia «moralista», sino una denuncia «científica»). Si acaso, nos hace falta conocer los datos actuales. En este momento, en Barcelona, hay dos espectáculos en las carteleras «normales», de programación diaria, que proceden del antiguo teatro independiente: *La lliçó* de Ionesco, en el Español, por el Grup A-71, y *Les noces del llauner*, de John M. Synge, en el Capsa, por la Escuela de Teatro del Orfeón de Sants. El antiguo teatro independiente posee hoy unos grupos lo suficientemente organizados, unos actores con carnet sindical, lo que les permite entrar en competencia con los cuadros de la antigua estructura comercial (es lo que hace unos años intentó, entonces sin continuidad por falta de medios económicos, la Companyia Adrià Gual). Pero, aunque los escenarios en los que actúan el Grup A-71, la Escuela de Teatro del Orfeón de Sants o Els Joglars sean los mismos, o puedan serlo, que aquéllos en los que actúan La Trinca, la Compañía de Joan Capri o los actores que deshacen el vodevil de turno, es obvio que continuamos encontrándonos ante dos opciones antagónicas de teatro. Es preciso que esto quede claro. Como que quede claro también que los grupos independientes que llevan a cabo un trabajo de gran rigor —El Globo de Tarrasa, valga el ejemplo— tienen muy poca cosa que ver con los que se prenden la misma etiqueta sin haber realizado en absoluto investigación válida alguna (...).

Un abrazo,

Xavier

Sant Antoni de Calonge, 13 de agosto de 1974

Amigo Xavier:

Ya sabes que, por circunstancias familiares, durante largo tiempo estoy alejado de la práctica teatral, y apenas he visto teatro. La última vez que nos vimos, te dije que creía necesario ponerme al día, ver todo cuanto se representa e intervenir en las actividades del grupo El Globo y de la futura Escuela Municipal de Teatro de Tarrasa. Sin estas premisas, difícilmente podría seguir hasta las últimas consecuencias el diálogo que acabamos de empezar.

A mi entender, es imposible encontrar una terminología que no requiera matizaciones y que no haya de contar con sobreentendidos. La terminología ambigua se corresponde con una realidad ambigua.

Entre nosotros, hay dos corrientes que responden a una única tradición, hoy caduca, del teatro: el teatro de empresa y el teatro aficionado, refugiado mayoritariamente en centros parroquiales y entidades recreativas supervivientes de antes de la guerra. En Tarrasa, por ejemplo, estas dos corrientes están representadas por las compañías que hacen «bolos» (los martes, tarde y noche, en el Cinema Principal) y por los grupos del Centro Parroquial de San Pedro y la Sociedad Coral Els Amics. Sabes perfectamente que las premisas técnicas son más o menos las mismas en las dos corrientes y que el repertorio pasa del teatro comercial al teatro amateur.

Pero el caso es diferente en los pueblos pequeños y en los barrios. Es lógico, por ejemplo, que una gente que hace teatro amateur y una gente que jamás ha hecho teatro acepten ser encabezadas por un grupo de jóvenes activos y progresistas, y que hacen alguna experiencia escénica, generalmente aislada, para «sensibilizar a las masas». No se llegan a plantear siquiera el problema de las necesidades técnicas que requeriría la continuidad de la tarea, ni se puede producir una vinculación con grupos de población más o menos organizada que se puedan permitir el lujo de programar unas actividades culturales entre las que cabría el teatro. Tú sabes cuánto habrían de cambiar las cosas para que eso pudiera pasar, y cómo entonces se separaría el grano (los que son verdaderamente creadores) de la paja (los miméticos). El hecho de que mi espectáculo *L'encens y la carn*, diez años después de haberlo hecho yo, se siga representando todavía cada temporada en un lugar u otro, subrayándose siempre sus aspectos más simplificadores y populistas, a la búsqueda de una actualidad que evidentemente no tiene, es una prueba de la precariedad de la situación. Hay un mimetismo favorecido por todas las circunstancias. Pero yo iría todavía más lejos: la larga tradición del teatro amateur se deja sentir en el funcionamiento de los grupos independientes de Barcelona y de las ciudades grandes. El grupo de Tarrasa (El Globo) cuenta con un contingente de actores que dificulta de manera evidente y notoria la continuidad del trabajo. Si el grupo se mantiene, es porque tres o cuatro personas han preferido tal situación al vacío, a la nada. Digo «han preferido» y no «prefieren», porque me parece que la cosa no puede continuar. En este aspecto, yo ya estoy quemado desde hace

unos tres años y pienso que Pau Monderde también acabará quemándose si el equipo de El Globo no se organiza como un verdadero núcleo de profesionales que aspiren a progresar en su formación y en los resultados escénicos obtenidos. El propio Monderde, en su última carta, me dice: «He leído el nuevo libro de Hormigón y habla de una manera bastante interesante de las posibilidades de un teatro estable (o unos teatros estables) en una situación política diferente. Tarrasa se encuentra en él señalada como uno de los lugares adecuados para acoger a una compañía de esas características. Me parece muy bien; pero si ahora no iniciamos de una manera seria ese aprendizaje del que habla, difícilmente podremos llegar a una difusión y a una proyección sobre unos sectores determinados como la que presupone un teatro estable».

Así, pues, hay un concepto que se superpondría a todos los anteriores y que hace referencia a una característica hoy inexistente: la estabilidad. No me gusta el término «teatro estable», porque aplicarlo a cualquier grupo actual resulta quizá un apriorismo. Hemos visto cómo la realidad que había detrás de un nombre pomposo, como el de Teatro Estable de Zaragoza, no se caracterizaba precisamente por la estabilidad, aunque la coherencia de su trabajo fuera superior a la de nuestros grupos.

Es muy curioso que, en zonas de la Península donde la tradición del teatro amateur no tiene tanto peso como entre nosotros, tienden más a «estabilizarse» unos grupos, con todas las reservas que quieras en lo que se refiere a sus respectivas dramaturgias. Aludo a grupos como el TEI de Madrid o Akelarre de Bilbao (...).

Volvamos a nuestra casa: antes he dicho que alguna gente inconformista (dato positivo) de nuestro teatro confundía entrenamiento con técnica y que esta confusión desembocaba en una posible esterilidad en el momento de enfrentarse a un texto. ¿Qué ocurre, no obstante, en un grupo como El Globo? Pues pasa que un trabajo ingente, rico y minucioso de una dirección y de un núcleo de actores y colaboradores no tiene el complemento de un proceso de ensayos con la concentración suficiente. Y, naturalmente, el trabajo de interpretación es desigual, ambiguo, incoherente o nulo aunque no existan los «tics» del teatro comercial al uso (cosa que, si realmente es cierta, continúa siendo sin duda un punto de partida favorable). Si comienza a darse, sin embargo, un fenómeno que empieza a ser peligroso: la existencia de actores especializados en determinados papeles por el hecho de que no existe nunca una participación de *todo* el equipo en el planteamiento de *todo* el espectáculo. ¿No es éste un vicio del teatro amateur al que tú aludes? «Este funcionamiento da lugar —según el propio Monderde— al peligro de que el grupo caiga en un “amateurismo”» ¿Qué hacer? ¿Replantear todo de nuevo, o bien ir ampliando la base a fuerza de proselitismo? Ya hablaremos de ello. De momento, todavía me sorprende el éxito del *Frank V*, de Durrenmatt. Pienso que fue debido a un hecho que quizás sea el fundamento de un futuro edificio: la búsqueda de una dramaturgia de la cual habrá de ir eliminando la alusión fácil y la «farsa» pasada por agua. En resumen:

- 1) No concibo una enseñanza del teatro desvinculada de una dramaturgia,

o por lo menos de un texto o una serie de textos (o de una temática, como mínimo). Tampoco concibo, naturalmente, una dramaturgia desvinculada de una perspectiva de progreso técnico que implique todo un equipo previamente comprometido.

- 2) Es un hecho que los términos «teatro independiente», «teatro comercial», etc. se utilizan cada vez menos. Sólo es posible una cosa: definir claramente el profesionalismo en todos sus aspectos, desde la dramaturgia hasta la supervivencia económica de los trabajadores del teatro, los cuales necesitan estabilidad, no para ejercer cómodamente un oficio inscrito en un carnet, sino para emprender un nuevo camino de investigación dramática y escénica (...).

Tuyo,

**Feliu**

Montcada i Reixac, 18 de agosto de 1974

Amigo Feliu:

Tu carta, que acabo de recibir, deja abierto un amplio conjunto de sugerencias (...).

Una cuestión muy interesante es la que planteas al preguntarte qué motivo lleva a mucha gente a hacer teatro antes de aprender a hacer teatro. Posiblemente, tendríamos que buscar la respuesta en un conjunto de tres o cuatro motivos diferentes. Y tendríamos que salirnos del ámbito del teatro a fin de tomar en consideración las peculiares formas de vida de nuestro país. Mi experiencia de hace ya muchos años con un grupo de aficionados es que mucha gente se acerca a los grupos de teatro porque piensan que salir a un escenario da cierta notoriedad. En definitiva, cierta popularidad. Me parece que esta motivación es bastante general: estos individuos se creen, en general, poseedores de un carisma que se ha de demostrar públicamente en cuanto sea exhibido. Cualquier consideración de disciplina, de gimnástica de unas facultades personales, les es ajena; no digamos ya cualquier reflexión sobre un trabajo colectivo, y sobre la responsabilidad que éste comporta. Creen que, en el peor de los casos, la improvisación les salvará a título personal y que lo demás tiene poca importancia. Estoy describiendo un caso extremo, desde luego. Pero, ¿no te parece que hay buena parte de todo esto en muchos casos? (...).

Hay un hecho externo que repercute, no obstante, en la vida de los grupos y que pone barreras a su estabilidad. Me refiero a los «vicios» que el hecho teatral ha heredado de la tradición burguesa de grandeur, de división de clases o, si lo prefieres, de categorías (...). El espectador de teatro necesita de unos «servidores», hay que tratarlo como a un «señor». Y lo mismo ocurre más allá del escenario: la «compañía» lleva a cabo un trabajo artístico, etéreo, excelso, pero es preciso

que el trabajo manual lo hagan otros servidores; el sindicato vigilará por sus derechos (...).

Pues bien, en Lisboa, en Aviñón —por citar dos ciudades en las que últimamente he estado en contacto con gente de teatro— hay compañías de gente joven y plenamente profesional que tienen en usufructo un pequeño local y que hacen entre ellos las divisiones del trabajo que aquí exigen una cohorte de «servidores». Locales con capacidad para cincuenta o sesenta espectadores permiten vivir, a veces en régimen comunal, a grupos de seis, siete u ocho personas. Parece que algo así encuentra entre nosotros prohibiciones legales casi insalvables. Pero, ¿se ha contemplado la posibilidad de llevar hasta sus últimas consecuencias el ataque a esas prohibiciones para tratar de superarlas? ¿Cómo lo ha hecho el TEI de Madrid, por ejemplo? No conozco en detalle su aventura.

No pretendo que este camino que nos señalan los locales minúsculos, con todos los condicionantes que éstos exigen a los espectáculos que en ellos se representan, sea el único que tengamos por delante. No, de ninguna manera. Pero es un hecho que en toda Europa un conjunto de grupos ha encontrado, de esta manera, una vía a la profesionalización; y que, por ahora, nosotros no hemos forzado aún esta vía (...) ¿Hemos de tener presente esta posibilidad? ¿Podemos animar a algún grupo a que la intente? ¿Vale la pena pensar en espectáculos que tengan cabida en ella? Como consecuencia de lo que he visto fuera, todo esto constituye un problema que me preocupa.

Un abrazo,

**Xavier**