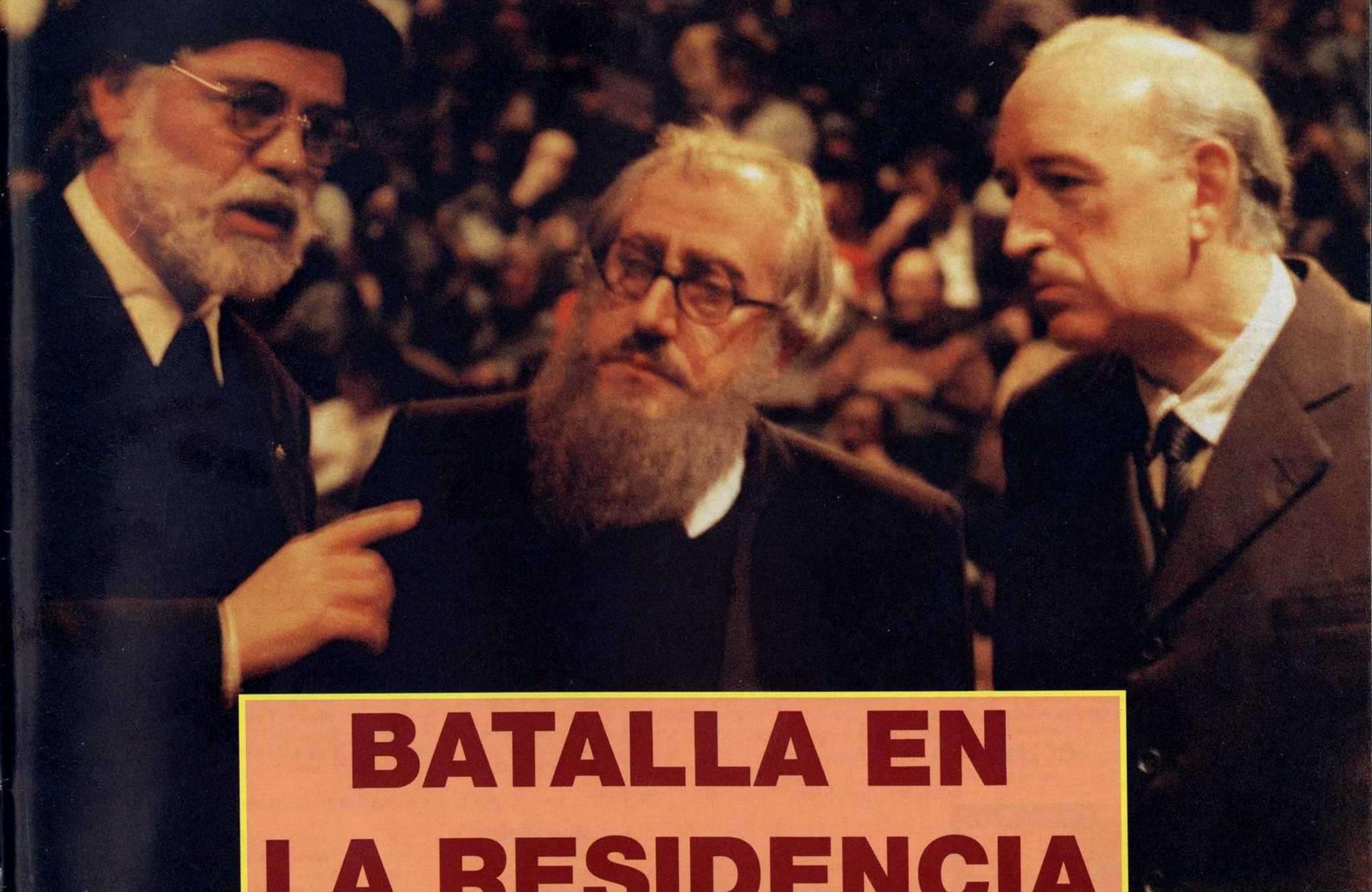


ADE

**PREMIOS
ADE 1992**

Nº 28 ENERO 1993

300 PTAS



BATALLA EN LA RESIDENCIA



OBRA TEATRAL "LA CORONA" de MANUEL AZAÑA

SOCIOS DE LA ADE

JUNTA DIRECTIVA

Presidente:

Angel F. Montesinos

Vicepresidente:

Josep Montanyès

Secretario General:

Juan Antonio Hormigón

Tesorero:

Juanjo Granda

Vocales:

Guillermo Heras
Agustín Iglesias
Antonio Malonda
Lucía Maquieira

SOCIOS

Francisco Abad
Matías Abraham
Juan Pedro de Aguilar
Antoni Al.lés
Antonio Amengual
José Luis Alonso de Santos
Angel Alonso Tomas
Carlos Álvarez-Novoa
Joaquín Álvarez
Pedro Álvarez-Ossorio
Antonio Andrés
Vicente Aranda
José Bable
Damiá Barbany
Karla Barro
María Isabel Belastegui
Sergi Belbel
Rafael Bermúdez
Rosabel Berrocal
Miguel Bilbatúa
Hermann Bonnin
Ernesto Caballero
Román Calleja
Eduardo Camacho
Manuel Canseco
Pep Cañellas
Joan Castells
José Luis Castro
Julio César Castronuovo
Cándido de Castro
Enrique Ciurana
Luis Miguel Climent
Jesús Cracio
M^a Angeles Chic
Pere Daussá
Antonio Díaz Zamora
Adolfo Díez Ezquerro
Jordi Dodero
Jorge Eines
José Miguel Elvira Aretxabaleta
Adela Escartín
Nuria Espert
Angel Facio
Enric Flores
Juan Font

Pere Fullana
Leopoldo García Aranda
Francisco García-Muñoz
Cesc Gelabert
José Luis Gómez
Fernando Griffell
Joan M^a Gual
Antonio Guirau
Ignacio Guzmán
Carlos Herans
Emilio Hernández
Maite Hernangómez
Ricardo Iniesta
Luis María Iturri
Antonio Joven
José Luis Karraskedo
Zulema Katz
Carlos Lastre
William Layton
Eusebio Lázaro
Mercedes León
Gerardo Malla
Nicolás Mallo
Luis Maluenda
Manuel Manzanque
Juan Margallo
Adolfo Marsillach
Miguel Massip
Santiago Meléndez
Jaume Melendres
Jordi Mesalles
Josep M^a Mestres
Joan Minguell
Marcos Miranda
Pau Monerde
Alberto Morate
Miguel Narros
Francisco Nieva
Pere Noguera
César Oliva
Joan Ollé
Luis Olmos
Angel Alberto Omar
Santiago Paredes
Ramón Pareja
Lluís Pasqual
Juan Pastor
Carlos Patiño
Iago Pericot
Helena Pimenta
Pere Planella
José Carlos Plaza
Manuel Ponce
Carmen Portaceli
Andrés Presumido
Juan Antonio Quintana
Consuelo Recio
Frederic Roda Fábregas
Horacio Rodríguez-Aragón
José M^a Rodríguez-Buzón
Norma Rojas Pita
María Ruiz
Edgar Saba
Javier Sabadie
Emilio Sagi
Ricardo Salvat
Santiago Sánchez Serra
Juan Carlos Sánchez
Eduardo Sánchez Torel
José Sanchis Sinisterra
Diego Serrano
Enrique Silva
Vicente Soria Genovés
Santiago Sueiras
José Francisco Tamarit
José Tamayo
Salvador Távora

Antonio M^a Thomas
Rafael Torán
Antonio Tordera
Fernando Urdiales
Edison Valls
Etelvino Vázquez
Manuel Vidal
Francisco Villegas
Víctor Zalbi

ADHERIDOS

Joan Abellán
Violeta Albacete
Francisco Alberola
Guillermo Alonso
Rosa Briones
Ignacio Calvache
Adrián Daumas
Fernando Doménech
Julio Fraga
Patricia Fuller
Antonio López-Dávila
Javier Navarro
Borja Ortiz de Gondra
Jose Pascual
Carlos Rodríguez
Omar Rossi
Jorge Saura
Adolfo I. Simón
Gustavo Tambascio
Eduardo Vasco

SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra
Cayetano Luca de Tena
Frederic Roda
Salvador Salazar

FALLECIDOS

José Luis Alonso Mañes
Luis Escobar
José Estruch
José Osuna
Rafael Richart
Angel Ruggiero

GESTION: SECRETARIA EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

PROMOCION:

Esperanza L. Tamayo

PRENSA Y PUBLICACIONES:

Carlos Rodríguez

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

Aportaciones de la ADE

La Asamblea General extraordinaria de la ADE, celebrada el 14 de abril de 1989, ratificó las decisiones adoptadas en la Asamblea General del 14 de enero de 1988, por la que todos nuestros asociados deben contribuir obligatoriamente con una cantidad determinada a los fondos de la ADE, por cada puesta en escena realizada.

La Asamblea fijó los nuevos parámetros de contribución entre 6.000 pesetas mínimo y 12.000 de máximo, dejando a criterio de cada asociado en función de su cachet, honorarios o beneficios devengados por su trabajo, la suma que desee aportar. La Asamblea ratificó igualmente que se publicará en el "Boletín" de la ADE, la lista de los que han contribuido y el espectáculo por el que lo han hecho. Hasta el cierre de esta edición, los compañeros que han cumplimentado este requisito han sido:

1988

Contribuyeron 28 asociados por un total de 36 montajes.

1989

Contribuyeron 30 asociados por un total de 42 montajes.

1990

Contribuyeron 45 asociados por un total de 63 montajes.

1991

Contribuyeron 39 asociados por un total de 43 montajes.

1992

Del 1 de enero al 31 de marzo

Contribuyeron 11 asociados por un total de 13 montajes.

Del 1 de abril al 30 de junio

Etelvino Vázquez	por	"Esperando a Godot"
Enrique Silva	por	"Pareja abierta"
Victor Zalbi	por	"El crucero mágico"
Antonio Malonda	por	"La visita de la vieja dama"
		"La cola del difunto"
Juanjo Granda	por	"Viento es la dicha de amor"
Angel F. Montesinos	por	"Esto es amor y lo demás..."
		"Comisaría especial para mujeres"
		"Demasiado para una noche"
Carlos Lasarte	por	"Catalanish"
Angel Facio	por	"Don Juan"
Francisco G ^a Muñoz	por	"Las galas del difunto"
Rosabel Berrocal	por	"Squash"
Juan Pastor	por	"El Castillo de Lindabrinis"

Del 1 de julio al 15 de noviembre

Antonio Malonda	por	"Betizu Toro Rojo"
Horacio R. Aragón	por	"Il trovatore"
		"Jugar con fuego"
Helena Pimenta	por	"Sueño de una noche de verano"
Guillermo Heras	por	"Como los griegos"
Emilio Sagi	por	"El Bateo"
		"La Revoltosa"
		"El gato montés"
Emilio Hernández	por	"La Petenera"
Juanjo Granda	por	"Edipo en Colono"
Pedro Alvarez-Ossorio	por	"Edipo Rey"
Edison Walls	por	"Borgia Imperante"
Juan Antonio Quintana	por	"El avaro"

Del 16 de noviembre al 31 de diciembre

Juanjo Granda	por	"Chorizos y polacos"
Cesc Gelabert	por	"Kalon Kaakon"
Ernesto Caballero	por	"Auto"
Carlos Herans	por	"Robinson Crusoe"
Edison Valls	por	"Borgia Imperante"

1993

Del 1 al 30 de enero

José Luis Gómez	por	"Lope de Aguirre, Traidor"
Juanjo Granda	por	"La patria chica" y "El dúo de la Africana"
César Oliva	por	"La trotsky"
Etelvino Vázquez	por	"Mi padre"
Jesús Cracio	por	"No hay camino al paraíso, nena"

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

Adolfo Díez Guerra
Josep Montanyès
Aportación anónima
Antonio Amengual
Juan Pedro Aguilar
José Sanchis Sinisterra

La Asamblea General Extraordinaria de la ADE ratificó los acuerdos anteriores para que se hiciera un seguimiento de los estrenos y se enviara a los asociados cartas de reconocimiento del carácter obligatorio de la contribución económica de la ADE.



Foto de Portada:
"Batalla en la Residencia"
de J. A. Hormigón;
dirección: J.A. Hormigón y G. Heras.

La "Revista ADE" cuenta con la contribución de todos aquellos que eligen sus páginas para anuncios.

Tiene una periodicidad trimestral y se editan 1.700 ejemplares que se distribuyen a los directores de escena españoles, directores de Teatros Públicos, críticos, prensa, gente de teatro, Instituciones del Estado, Autonómicas y Municipales, que administran y diseñan la política teatral actualmente existente, así como otras personalidades de la vida pública, entidades culturales y asociaciones profesionales.

Asimismo se remite a gentes de teatro y asociaciones de otros países como Angola, Argentina, Australia, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Cuba, Costa Rica, Chile, Checoslovaquia, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Guatemala, Gran Bretaña, Grecia, Hungría, Holanda, India, Italia, Irlanda, Israel, Islandia, Japón, México, Nicaragua, Nigeria, Perú, República Federal Alemana, República Dominicana, República Popular China, Suecia, Suiza, Yugoslavia, Uruguay, Unión Soviética y Venezuela.

Director: Juan Antonio Hormigón
Subdirector: Jaume Melendres
Redactor Jefe: Carlos Rodríguez
Redacción: Inmaculada Alvear
Juancho Asenjo
Laura Zubiarrain
Rosa Briones
Fernando Doménech
Manuel Lagos

Diseño Gráfico: Curro Cadenas

Redacción y Publicidad:
Caños del Peral, 5 - 4º Dcha.
28013 Madrid
Tlfn. 559 12 46
Fax 548 30 12

DEPOSITO LEGAL: M.15677-1985
Imprime: ALCEHISA

Sumario

EDITORIAL		
	"Inquietante 92"	4
	"Sólo por maldad"	4
	"Nueva etapa para 'El Público'"	5
SOBRE "BATALLA EN LA RESIDENCIA"		
Desde la platea		
	Batallas de inteligencia, <i>por Fernando Doménech</i>	6
	La funesta manía de pensar, <i>por José Monleón</i>	7
	La batalla no ha terminado, <i>por Alejandro Alonso</i>	10
	Después de ver la obra "Batalla en la Residencia", <i>por Leopoldo de Luis</i>	10
	Una reflexión sobre nuestro teatro, <i>por Ignacio Amestoy</i>	11
	Batalla en la Residencia, <i>por Alberto de la Hera</i>	11
	"Batalla en la Residencia", o cómo lo ven los que lo hacen, <i>por Lorenzo López Sancho</i>	12
	El placer de ser espectador, <i>por J.L. Alonso de Santos</i>	13
	En torno a un debate teatral, <i>por Esteban Orive Castro</i>	14
	La España deseada de Juan Antonio Hormigón, <i>por Francisco A. Marcos Marín</i>	15
Desde el escenario		
	Ligeramente desenfocado, <i>por Juan Pedro Clemente</i>	17
	Valle Inclán, la obsesión de unos días, <i>por Antonio Malonda</i>	17
	Don Antonio en la batalla, <i>por Agustín Iglesias</i>	18
	Miedo y agradecimiento, <i>por Andrés Amorós</i>	19
	Presentes pajaritas del pasado, <i>por Manuel Canseco</i>	20
	Un encuentro solidario, <i>por Juan Antonio Quintana</i>	21
	Otra vez, <i>por Angel Fernández Montesinos</i>	21
	No moleste, Ramoncito, <i>por Adolfo Simón</i>	22
	Estimulante batalla en la Residencia, <i>por Pedro Alvarez Ossorio</i>	23
	Vida en la Residencia, <i>por Jorge Urrutia</i>	24
	Desde el papel de actor, <i>por Ernesto Caballero</i>	25
	Prueba de fuego, <i>por Antonio López-Dávila</i>	25
PREMIOS ADE 1992		
	Un año más... y mejor, <i>por Carlos Rodríguez</i>	27
	Intimamente satisfechos, <i>por C.R.</i>	27
OBRA TEATRAL: "La corona", de Manuel Azaña		31
	Algo más que una curiosidad, <i>por J.A. Hormigón</i>	32
	"Se necesita un gran hombre", <i>por Antonio Ramos-Oliveira</i>	32
	Una obra poética, <i>por Enrique Díez-Canedo</i>	33
	"La corona" en el Teatro Español, <i>por Enrique Díez-Canedo</i>	33
	Manuel Azaña: Cronología	35
	Texto de "La corona", <i>por Manuel Azaña</i>	36
CRONICA		
	Fue... la reina de la Revista, <i>por Angel Fernández Montesinos</i>	64
	Fascista, monárquica y republicana, <i>por Maruja Torres</i>	65
ENTREVISTA		
	María Ruiz: "Yo misma me considero público", <i>por Adolfo Simón</i>	66
ARTICULOS		
	Algunas digresiones en torno a la muerte de un creador, <i>por Guillermo Heras</i>	69
	A cuestras con la piedra de Sísifo, <i>por Ramón Pareja</i>	69
	Arquitectura efímera, <i>por Adrián Daumas</i>	71
	Jaime Kogan: Premio María Guerrero, <i>por Osvaldo Calatayud</i>	73
	¡Ah, esos Quintero!, <i>por Manuel Lagos</i>	75
INFORME		
	El territorio de la ópera en España, <i>por Manuel Lagos</i>	78
LIBROS		81
NOTICIAS DE ASOCIADOS		82

EDITORIAL

INQUIETANTE 92

Termina 1992. Ha sido un año difícil de olvidar. Grandes eventos, inversiones suntuarias, escenografismo a todo trapo, lustre internacional y casi sin respiro: tres devaluaciones de nuestra moneda -pedidas a gritos, no lo olvidemos, por la gran patronal y la derecha política: ¿Nos dirán sus razones, más allá de su interés egoísta?, recortes presupuestarios a mitad del ejercicio, impago de trabajos y subvenciones estatales, falta de liquidez institucional y consecuente delirio persecutorio fiscal, lejos muchas veces del rigor y la decencia. Todo ello adobado por una toma de conciencia generalizada de que nos azota una crisis económica aguda, densa, implacable, cuyas secuelas de cierre de empresas, recesión, aumento del paro, quiebras y suspensiones de pagos comienzan a dejarse sentir.

Los problemas económicos que asedian a nuestro ruedo ibérico son sin duda graves, pero sorprende más aún lo repentino de su aparición, su explosión abrupta como si nos explotara en la mano, haciendo trizas el idílico paisaje que una y otra vez nos describían los trujumanes del neoliberalismo rampante. Todo ello traerá dificultades a la inmediata renovación de infraestructura, producción y difusión teatral, creando además un estado de perplejidad y desmoralización nada propicios para el desarrollo cultural. La cultura puede fortalecerse en circunstancias constructivas -existe un objetivo por el que trabajar-, o de resistencia -hay algo que sustentar y defender frente a la agresión-, pero cuando lo que existe es la apatía, la frivolidad, el antivitalismo como imagen fantasmagórica de supuesta vitalidad, la pérdida de valor del trabajo bien hecho, el desfundamiento de la solidaridad, el desprecio por la justicia y tantas otras cosas de parecido alcance, la cultura se convierte en simple mercancía para

consumo estéril o en grandilocuente apariencia útil tan sólo para vacuas manifestaciones de propaganda. También en esto la reflexión dialéctica sería extraordinariamente reveladora.

En este panorama nada optimista, adquieren mayor crudeza los desmanes escénicos del 92. Cuando el Ministerio de Cultura todavía no ha podido pagar las subvenciones a numerosas compañías, proyectos y entidades escénicas, metidos ya en el mes de diciembre, una síntesis rápida nos descubre un rosario de producciones para las que no se han escatimado gastos, y cuyo número de representaciones no ha superado las tres en algunos casos. Un puñado de producciones para las que se han arbitrado cantidades que juntas, superan el capítulo de ayuda a la producción por parte del INAEM y de las que sólo han quedado unos astronómicos y desproporcionados cachets para algunos actores y directores, beneficios cuantiosos para los que urdieron la producción y nada en cuanto a infraestructura o proyectos solventes a medio plazo para el teatro español.

Justo es decir que ni el Ministerio de Cultura ni otras administraciones autonómicas o locales son responsables directos de tantos desmanes, sino determinados consorcios y sociedades estatales. Sin embargo tampoco deja de ser cierto que algunas de ellas, formando parte de dichas instituciones, participaron en la toma de decisión y no se opusieron aunque estuvieran razonablemente en contra.

El mal está hecho y el año que termina ofrece demasiadas oscuridades en el terreno teatral, demasiadas arbitrariedades, demasiadas desvergüenzas. También a muchos de nosotros nos invade no pocas veces una pertinaz desmoralización. Sí, el 92 ha sido un año inquietante desde muchos puntos de vista.

Sólo por maldad

Por segundo año consecutivo la Asociación de Directores de Escena de España se planteó la tarea de llevar a cabo un acto teatral que propusiera alguna forma de reflexión sobre el sentido y práctica teatrales.

Así nació "Batalla en la Residencia", con absoluta claridad y transparencia en cuanto a sus intenciones: no pretendíamos hacer un espectáculo en el sentido estricto de la expresión, sino una acción escénica que propusiera un debate sobre el teatro y al mismo tiempo proporcionaría el placer de interpretar a quienes en ella intervenían. Nada más lejos de nuestra intención que buscar exhibiciones actorales, duelos interpretativos, juegos escénicos para deleite de un público mayoritario. Queríamos reproducir una parte del debate que se produjo en España en los años veinte y treinta, en periódicos, libros, revistas e intervenciones públicas, y dirigirnos a los espectadores interesados por la cuestión que proponíamos.

Los directores de la ADE y los profesores y críticos que compartieron con ellos la aventura realizaron su labor con humildad, entusiasmo, generosidad y una gran dosis de sentido del humor. Todos ellos profesionales ocupados en actividades múltiples, robaron horas para estudiar, ensayar y representar durante tres días los personajes que se les asignaron. Y lo

hicieron sin pedir nada a cambio, aunque tuvieran la inmensa satisfacción de conocer en su carne el proceso del actor, de contar a otros su preocupación por el arte teatral, de hacer teatro en suma.

La ADE asumió este trabajo en condiciones de austeridad suma. Para la concreción del texto básico hubo que acudir a fuentes múltiples y diversas: libros, artículos, entrevistas, conferencias, epistolarios, etc. Todo, absolutamente todo lo que los asistentes dicen en torno a temas culturales escénicos o del contexto político, corresponde a sus escritos. La producción se redujo a conseguir un vestuario mínimamente congruente y un mobiliario alusivo, pero huimos de cualquier tentación decorativista, que no casaba con nuestros planteamientos estéticos, radicados en la funcionalidad extrema del espacio para dar cobertura al acto teatral. En ambos casos, la aportación voluntaria y desinteresada fue el instrumento prioritario que hizo posible acometer el proyecto. En definitiva, la intención de la ADE no era situar un producto artístico en el mercado cultural, ni suplantar a los actores; ni producir un espectáculo en el sentido estricto del término, sino invitar a que nos acompañaran en nuestro acto de reflexión y práctica teatral aquellos que lo desearan. Fueron muchos -la Sala Olimpia estuvo abarrotada las

tres representaciones- y su reacción y respuesta elocuente fue ostentadamente explícita.

Estos planteamientos -expuestos ya el pasado año- eran bien conocidos por la mayor parte de los asistentes. Ignorarlos supone una actitud de deliberada mala fe que altera el sentido de la propuesta de la ADE. Es por eso lamentable que algún individuo aislado pero escritor de teatros, altere, sólo por maldad, mediante trucos y falsedades demostrables, mediante ardidés fraudulentos y suposiciones gratuitas, el marco real de lo que se pretendía hacer. Que al margen de la más mínima objetividad, sólo por maldad, por ansia irreprimible de destruir, se tergiverse, se descalifique un trabajo hecho a todas luces con honestidad, limpieza, generosa entrega. Supone un falta de respeto hacia una labor escénica, hacia la propia naturaleza del debate incluso, descalificados sin otro propósito que enrarecer el mundo del teatro, disponer a la sociedad contra el teatro, hacer mal en suma.

Aparte de las neurosis y frustraciones que pueden alimentar actitudes de este tipo, hay razones más primarias y tangibles sin duda. Unos de nuestros mayores y más calificados colegas decía: "Quien así hace quisiera acabar con nosotros, los directores de escena. Y todo por pura ambición, lo sé muy bien, por el deseo obsesivo de controlar todo el poder".

Felices y orgullosos como estamos de lo que se ha hecho, puede ser que la ADE no realice más experiencias de este tipo.

El ejercicio de la maldad gratuita, de la ciega compulsión vengativa, del taimado y contumaz ajuste de cuentas, ejecutados con absoluta impunidad, con la silenciosa anuencia de sus medios, disfrutando de la indefensión de sus víctimas, manipulando convenientemente el concepto de libertad de expresión para ocultar la de insultar, todo ello puede conducir al tedio y la fatiga de quienes lo padecen. Las policías políticas de las dictaduras y también de ciertas democracias, tuvieron siempre la convicción pragmática de que era necesario que hubiera disidentes u opositores y si no, había que inventarlos, porque de no ser así su existencia no tendría sentido.

Algunos escritores sobre teatro, por su ansia depredadora y destructiva, parecen querer acabar con él, quizás sin comprender que su función también se acabaría. ¡Claro que siempre podrían escribir de televisión!

Desearíamos concluir con una afirmación. Si cualquier colectivo teatral realizara una propuesta escénica que abordara problemas teatrales desde su punto de vista, los directores de escena lo contemplaríamos con interés, respeto y deleite, intentando asimilar lo que se nos quisiera contar y confrontándolo con nuestras propias opiniones. Esa debiera ser la lógica y coherente relación entre profesionales de la que, para desgracia nuestra, tan lejos estamos en ocasiones por estos pagos.

Nueva etapa para "El Público"

Dese enero de este mismo año la revista *El Público* cambia de equipo directivo. Las pretensiones del INAEM con este nuevo rumbo son ampliar su ámbito temático (que englobará así los mundos del teatro, la música y la danza) y modificar la anterior línea editorial, convirtiéndola en una revista de información, que adelante las noticias que vayan a producirse dentro de estos campos.

A lo largo de sus casi diez años de existencia, *El Público* ha experimentado dos etapas, primero como periódico, y después como revista, manteniendo una serie de criterios unificados por la continuidad de su Redacción, y ha ostentado uno de los primeros lugares en el ámbito de las publicaciones teatrales españolas.

Más allá de los errores o aciertos que hayan podido desarrollarse durante este tiempo, justo es reconocer la labor que como servicio público ha venido ejerciendo hasta la fecha. No obstante, desde estas páginas queremos saludar también a los respon-

sables de la nueva etapa que ahora se inicia.

Sin pretender entrar en el airado revuelo de opiniones -a favor o en contra- que esta noticia ha suscitado, creemos que una revista dependiente de un organismo institucional y sustentada con dinero público debe mantenerse siempre al servicio de la colectividad. Y en ese sentido, ésa parece haber sido -y esperamos que siga siendo- la política que rige la creación y continuidad de *El Público*. Quien, o quienes, figuren en la dirección de esta revista podrán influir en sus contenidos o líneas editoriales, pero unos y otros deberán conservar íntegra su vocación social hacia todos los colectivos que conforman el ámbito de su espectro informativo.

Así pues, deseamos al nuevo equipo que se sitúa al frente de *El Público* mucho éxito en esta etapa que, con el comienzo de 1993, se inicia.



El Corte Inglés

*Colabora en las actividades de la
Asociación de Directores de Escena*

SOBRE "BATALLA EN LA RESIDENCIA"



Del 27 al 29 del pasado mes de noviembre, la ADE llevó a cabo, en la Sala Olimpia de Madrid, su segunda experiencia teatral conjunta. "Batalla en la Residencia" constituyó un éxito rotundo, y una invitación al debate sobre el teatro actual. Con esta noticia, abrimos las páginas de este número, incluyendo la crónica del espectáculo, realizada por nuestro compañero Fernando Doménech y dos series de testimonios que hemos titulado "Desde la platea" y "Desde el escenario". En ellas recogemos las opiniones de algunos de los que lo disfrutaron y de los que, como protagonistas sobre las tablas, lo realizaron. Unos y otros contribuyeron, sin duda, a ganar esta "batalla", que ojalá tenga su continuidad en la realidad teatral de nuestro país.

DESDE LA PLATEA

BATALLAS DE LA INTELIGENCIA

Por Fernando Doménech
Reportaje gráfico: Juan Pedro Clemente

"Bien previno la hija de la espuma a batallas de amor campo de plumas."

Como ya sabía don Luis de Góngora, poeta anterior a la invención del colchón de muelles, no todas las batallas han de ser cruentas, pero todas necesitan un campo apropiado. Y si Venus ofrecía las plumas más suaves de cisnes y palomas a la palestra de los enamorados, la deidad protectora de la razón difícilmente encontraría campo más favorable para las lides intelectuales que aquel espacio mítico que se llamó Residencia de Estudiantes.

En aquella "colina de los chopos" madrileña, y en una tarde del otoño de 1935, se desarrolla, en buena lógica, el ficticio

y probable debate que, reconstruido por Juan Antonio Hormigón y otros, ha servido para el espectáculo que la ADE ha ofrecido este año en la Sala Olimpia para celebrar la entrega de los premios anuales de la Asociación.

"Pasó un día y otro día, un mes y otro mes pasó, y un año pasado había..."

Todo empezó, por supuesto, hace un año. Con motivo de la entrega de los premios de 1991, la ADE decidió repetir en Madrid la curiosa experiencia de Josep Montanyès en Tarrasa. Había montado Montanyès la obra de Lars Kleberg **Los aprendices de brujo** utilizando como actores a directores de escena. Así es como Stanislavski, Meyerhold, Gordon Craig y tantos otros se posesionaron de la casa de la plaza de Lavapiés durante tres días recreando el antiguo debate moscovita acerca de los grandes temas del teatro en nuestra época.

No hace falta recordar el éxito que acompañó a tan peregrina experiencia, que los mismos protagonistas veían tan difícil para nuestro público. Puede leerse en el número 24 de esta revista. El caso es que este año la ADE reincidió.

"Nunca segundas partes fueron buenas".

Efectivamente, pero ya Cervantes se encargó de desmentirlo. Y en todo caso, el director de escena es el único animal que tropieza constantemente en la misma piedra. **Batalla en la Residencia** tiene

muchos puntos en común con **Los aprendices de brujo**, sin duda, y más aún las circunstancias en que se ha montado. Pero no se trata exactamente de una segunda parte, sino más bien de la otra hoja de un díptico. La obra de Kleberg trata de forma excelente la discusión sobre el teatro que se dio en Europa durante los primeros treinta años del siglo, aquel momento irrepitido en que el realismo, las vanguardias y el arte comprometido peleaban en la escena artística. Pero se corre el peligro de olvidar que el teatro español no vivía ese mismo debate, sino otro muy distinto, derivado de la peculiar situación de la escena española. Y en estos momentos en que se tiende tanto a perder la memoria se corre el peligro de olvidar que hubo en España un momento en que se pudo discutir y se discutió con vehemencia y con altura intelectual de los problemas del teatro.

"Cualquier tiempo pasado fue mejor".

Advertía un crítico sobre el peligro de que **Batalla en la Residencia** viniese a convertirse en una confirmación del aserto manriqueño. No. Cualquier tiempo pasado no fue mejor. Pero hay que reconocer que hubo tiempos que, a pesar de ser pasados, fueron mejores que éstos. Causa una especie de vértigo leer los textos de **Batalla en la Residencia**, comprobar su belleza, su finura crítica, su altura intelectual, e imaginar en qué términos se podría plantear hoy en día el mismo debate.

Ni segunda parte, pues, ni ejercicio de lamentación sobre el tiempo pasado. **Batalla en la Residencia** se planteaba como una reflexión necesaria sobre nuestras propias raíces y como necesario homenaje a un tiempo y unos autores de riqueza excepcional.

La representación

Enrolados en este barco, ebrio de pasión por el teatro, había que llevar a buen fin su singladura. A partir de Septiembre, con el texto prácticamente fijado, empezó la búsqueda de los directores-actores dispuestos a lidiar en la batalla. Muy pronto se abandonó la idea de conseguir que los actores, además de querer participar, tuvieran la obligación de parecerse a sus personajes: el parecido debería venir por otro lado. Y así, si don Manuel Azaña, calvísimo como era, lucía la hermosa cabellera de Juan Margallo, o si Ramón Gómez de la Serna se estilizaba hasta alcanzar la altura de Adolfo Simón, pues bendito sea.

Y empezaron los ensayos, con actores que no son actores, sino personas ocupadísimas, con tres directores (Juan Antonio Hormigón, Guillermo Heras y Rosa Briones), con el tiempo justo y con un texto que, a pesar de sus valores, es durísimo, teatralmente hablando. Se contaba, sin embargo, con el entusiasmo de todos y la colaboración inapreciable de todo el personal de la Sala Olimpia, que participó en la representación en todos los sentidos.

"Y el gentío rompía las ventanas a las cinco de la tarde."

Llegó el día del estreno, el viernes, el 27 de noviembre. No eran las cinco de la

tarde, pero el gentío estaba a punto de romper puertas y ventanas de la Sala Olimpia. Afluencia que se repitió el sábado 28 y el domingo 29. El éxito superó con creces el de **Los aprendices de brujo**: con casi el doble de aforo que el año anterior, aún hubo personas que no pudieron ver la función, a pesar de que se habilitaron todos los rincones para meter espectadores.

Y vuelven las mismas preguntas: ¿Será sólo el morbo de ver actuar a unos directores? ¿Tienen los directores de escena tantos enemigos? ¿O hay un público realmente interesado en estas aventuras teatrales? ¿Hay público para espectáculos que plantean problemas intelectuales y no sólo hacen reír o llorar?

Fue un público que siguió las representaciones con atención tensa y emocional. Y era un espectáculo de dos horas y media, lleno de intervenciones profundas y no siempre fáciles y sin concesiones a la galería. Pero el espectáculo (tampoco vamos a privarnos de escribirlo por hacerlo en esta revista) era más que digno. Una puesta en escena sobria daba pie a interpretaciones que siempre estuvieron a un alto nivel. A veces altísimo, como en la creación de Valle-Inclán por Antonio Malonda, en un papel, por otra parte, estelar.

Y la crítica.

"Si alguna vez cultiváis la crítica literaria o artística, sed benévolo. Benévolo no quiere decir tolerancia de lo ruin o conformidad con lo inepto, sino voluntad del bien, en vuestro caso, deseo ardiente de ver realizado el milagro de la belleza. Sólo con esta disposición de ánimo la crítica puede ser fecunda.

La crítica malévola que ejercen avinagrados y melancólicos es frecuente en España, y nunca descubre nada

bueno. La verdad es que no lo busca ni lo desea.

Esto no quiere decir que la crítica malévola no coincida más de una vez con el fracaso de una intención artística. ¡Cuántas veces hemos visto una comedia mala sañudamente lapidada por una crítica mucho peor que la comedia!... ¿Ha comprendido usted, señor Martínez?

Martínez.- Creo que sí Mairena.- ¿Podría usted resumir lo dicho en pocas palabras?

Martínez.- Que no conviene confundir la crítica con las malas tripas.

Mairena.- Exactamente."

La crítica, en general, fue benévola, siguiendo los consejos de don Antonio Machado, quizás por el respeto de verlo en escena, fumador y humilde en su torpe aliño indumentario. Pero hubo, claro está, excepciones.

La guinda correspondió al señor Haro Tecglen, que desde las páginas de **El País**, en una crítica que hablaba más de sus vísceras que del espectáculo, culpaba a los directores de escena de la decadencia del teatro español, se sentía aludido por el entremés de Azorín y llegaba a parecerle mal el que se dieran los premios de la ADE y la misma existencia de esta revista.

Por el contrario, desde las páginas de **ABC**, Lorenzo López Sancho dedicó especial atención al espectáculo durante varios días, siempre con elogios y ponderando los valores del texto.

Fue también benévola la crítica de Alberto de la Hera en **Ya**. Y de la de Ignacio Amestoy en **Diario 16** no cumple que de ella se hable, pues se publica en estas mismas páginas.

Ha caído el telón. Vencidos y desarmados los contendientes de esta batalla, queda en pie un reto difícil de afrontar: el nuevo espectáculo de la ADE en 1993.

LA FUNESTA MANIA DE PENSAR

Por José Monleón

Investigador y crítico teatral

Estimulados por la experiencia del año anterior, el estreno de "Los aprendices de brujo", los directores de escena españoles -A.D.E.- han montado esta vez, en la misma Sala -la Olimpia-, una especie de debate dramatizado sobre la reciente historia de nuestro teatro. Si Lars Kleberg imaginaba un debate en Moscú, con la participación de los grandes maestros de la escena europea, en el que se confrontaban las vías u opciones funda-

mentales -Stanislavsky, Meyerhold, Craig, Tairov, Brecht...-, Hormigón, en su "Batalla en la Residencia", a través de un procedimiento formal similar, nos propone la confrontación entre quienes mejor encarnan el espíritu crítico del teatro español contemporáneo. Otros puntos claves de conexión entre ambas obras podrían ser la inserción de los debates en momentos políticos precisos -en un caso, en el Moscú de los primeros treinta, cuando el stalinismo era ya una amenaza real e inmediata para la libertad de los mismos artistas revolucionarios: en el otro, en la España del 35, en el marco a la vez abierto y definido de la Residencia de Estudian-

tes, cuando ya se respiraba cierta frustración republicana, gobernaba la CEDA y muchos intuían la posibilidad de una guerra civil-, el valor de tales momentos en nuestra perspectiva histórica, y, por lo que al contenido concreto de los textos se refiere, su vigencia, el sentimiento continuo de que no estamos ante operaciones arqueológicas o tareas de fichero sino ante elecciones sensibles, apasionadas e inteligentes de reflexiones absolutamente necesarias para enriquecer nuestra contemporaneidad.

Centrándonos en "Batalla en la Residencia", cabe pensar que para quienes el teatro español no es tema de meditación, les gusta tal como está, o, en la otra cara de la misma moneda, lo consideran, como he leído recientemente en la columna de un afamado crítico madrileño, una serie de "tonterías", los textos espiados por Hormigón sonarán a una oscura sucesión de citas, pedantes y trabados sin malicia. Por contra, para quienes, con cierta conciencia histórica, el teatro español es motivo de atención y de estudio, "Batalla en la Residencia" habrá supuesto una mezcla de repaso de lo sabido y descubrimiento de lo ignorado u olvidado de extraordinario interés.

Quienes andamos, no sé si ingenua o anacrónicamente, en el segundo grupo, solemos lamentar la banalidad del pensamiento teatral español, sin saber muy bien si ello se debe a la superficialidad de la mayoría de nuestro creadores, estudiosos -siempre más interesados en el análisis de las obras dramáticas en el marco de la historia de la literatura que en el estudio de la poética de los escenarios- y críticos, o al escasísimo interés dispensado por nuestra sociedad y nuestros medios culturales a quienes realizan la improductiva tarea de teorizar la práctica teatral. Textos como éste de "Batalla en la Residencia" pose en la impagable virtud de aclararnos la cuestión, por cuanto nos sitúan ante la bipolaridad que define -como en tantos otros campos- la vida española. De un lado, la lucidez, la seriedad y la pasión de una serie de juicios, que tejen, a través de los años, las respuestas teatrales de nuestros intelectuales más respetables, es decir, la evidencia de que el teatro ha sido motivo de preocupación en nuestro país y ha generado una teoría seria, merecedora del mayor respeto; del otro, el peso de una mediocridad sociocultural, que, a más de asfixiar los niveles artísticos del teatro, de imponerle un tono rutinario, ha conferido a nuestra mejor teoría un generalizado aire de protesta, de especulación sobre lo que no se tiene antes que de reflexión interesada o entusiasmada en lo que sí tenemos.

Dejando a un lado la media docena de temas gratificantes, -Valle, Lorca, a la cabeza-, lo cierto es que nuestra teoría teatral merecedora de tal nombre- pues hay otra, de aire gacetillero, paralela al teatro rutinario, que sólo se encrespa cuando la escena no cumple las reglas establecidas- ha sido, a lo largo del Siglo XX, una teoría de la insatisfacción, de la esperanza o del desencanto, según soplaran los vientos de la época. Relación quizá rota, por vez primera, en los ochenta, en la medida en que la democracia ha favorecido la confusión entre dos insatisfacciones de signo radicalmente opuesto: la de quienes son herederos de las exigencias de buena parte de los personajes de "Batalla en la Residencia", y la de quienes parecen añorar el orden tea-

tral que gobernó nuestros escenarios durante años, para desesperación de aquellos. Insatisfacciones, pues de signo contrario, según se advierte ante temas tan fundamentales como el del teatro público, en tanto que mientras los primeros consideran que la cultura, y, dentro de ella, el teatro, deberían gozar de mayor atención en los Presupuestos del Estado, procurando la distribución equilibrada de esos fondos, los segundos claman por la desaparición del Ministerio de Cultura y sostienen que el teatro debería volver íntegramente a la empresa privada, sin apoyo económico alguno, o con un apoyo que se limitara a proteger la industria, sin discriminaciones culturales siempre ajustadas a criterios discutibles.

Repasar los puntos abordados en "Batalla en la Residencia" supondría reproducir y comentar buena parte de su texto. Así que me limitaré a señalar los que me parecieron más significativos, a partir del

declarado propósito de Hormigón a la hora de acotar el debate.

Araquistain, uno de los personajes, en su primera intervención, precisa: "La cuestión que nos convoca aquí es la que se refiere a la situación del teatro español y su reforma. Ello implica que centremos nuestra atención en lo que representa el teatro para las sociedades actuales, en el papel que ocupa el público para su ennoblecimiento y mejora, en la función crítica, en el carácter de las empresas teatrales, pero evitando al menos por hoy, referirnos a las técnicas y circunstancias concretas de la escenificación": El camino queda ya trazado. Luego, a lo largo de más de dos horas, el propio Araquistain,

García Lorca (J. A. Hormigón) con un grupo de residentes



Valle, Díez Canedo, Azorín, Unamuno, Ortega, Antonio Machado, Pérez de Ayala, Rivas Cherif, Lorca, Sender y Margarita Xirgu darán las respuestas, no siempre coincidentes, más rotundas, sin que falten las incursiones tangenciales de los Buñuel y Gómez de la Serna, a más de un patético ruego y una patética promesa epilogales de Max Aub y Manuel Azaña, el primero exponiendo al segundo su "Proyecto de Estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile" - que incluye desde las Competencias del Comité de Lectura al plan coordinado con los Teatros Experimentales, pasando por datos tan puntuales y anticipatorios como el de las 9 funciones semanales-, y éste comprometiéndose a tomarlo en consideración si volvía a formar parte del Gobierno.

Opiniones sostenidas con especial énfasis son la referentes a la composición del público, "formado por las clases burguesas, con exclusión casi total del verdadero pueblo" (Araquistain) a la degradación estética de la escena: "La pureza artística cede el paso a la producción por el aplauso y por el lucro. El autor se quiere colocar al nivel del público y el público se coloca por encima del espectáculo. El teatro se desacredita, el templo se transforma en un ciclo de payasadas" (Araquistain); a la mentalidad de los empresarios: "¿Qué es el empresario, por lo común, sino la flor, nata y espuma de lo vulgar? No quiere obras que gusten sino obras "de las que gustan": esto es, que se parezcan a otras ya probadas y bien recibidas, de las que él llama obras "de dinero", en las que puede encontrar, con el mínimo riesgo, su negocio" (Díez Canedo); a la carestía del teatro, incrementada por la posición "economicista" de los Sindicatos de Actores: "Entre impuestos, alquileres y gastos de toda especie, que se une a la creciente demanda de salario por parte del cómico, a quien por otra parte, el sindicato protege para que ensaye lo menos posible -evitando abusos, es verdad, pero cayendo del otro lado y queriendo convertir en función mecánica lo que por esencia es variable, inseguro y arduo-, la vida del teatro se desenvuelve mezquina entre mil asechanzas" (Díez Canedo); a la actitud inquisitorial del público: "El público en España va a juzgar, que es lo típico de la inteligencia, de la cual carece. Al público se le llama en las gacetillas juez y tribunal. Por tanto, el público se coloca en una relación de superioridad respecto de los actores, a los cuales considera como reos, o peor aún, como esclavos" (Pérez de Ayala); a la necesidad de que el teatro asuma su tiempo en lugar de repetir frases e ideas del pasado, "Nuestros clásicos respondieron a las necesidades de una época y un Estado, época católica y Estado Monárquico. Hoy, según esa misma norma, y al servicio del laicismo y la República, el teatro deberían hacerlo los masones" (Valle Inclán); a la violencia y arbitrariedad de los críticos: "Un escritor estrena una obra: una obra escrita con sinceridad, con cuidado, con profundo amor al arte. Podrá no haber otra cosa en esa obra: pero hay, sí, en ella respeto para la literatura, fervor por las bellas artes. Y el día siguiente -salvo contadas excepciones- los críticos, muchos críticos, la mayoría de los críticos, en coro de rudezas, de violencias, de brusquedades, cae sobre la obra del escritor. El desprestigio, a lo largo de sólo diez, quince, años de este manejo, de tanta trapacería, tenía



Un momento del entremés "a dos paños", dirigido por Rosa Briones

fatalmente que llegar, y ha llegado. El público no cree ya a los críticos" (Azorín); al juicio igualmente arbitrario que actores y autores suelen emitir sobre los críticos, "Al autor le satisface un crítico momentáneamente, cuando la crítica le es favorable. Cuando la ve favorable a otros empieza a sospechar que no hay crítica. Cuando la siente adversa no duda ya: el crítico no es tal crítico, sino un miserable, movido por malas pasiones, o un desdichado, incapaz de comprender" (Díez Canedo); a la puerilidad de la mayor parte del teatro respecto de las otras artes: "El teatro es, en medio de todo, de una eterna infantilidad, y, al mismo tiempo, le incumbe la más adulta de las misiones, que es variar las costumbres hipócritas del mundo, mostrando una visión superior de la realidad" (Gómez de la Serna); al rescate, en otros lugares de un teatro de arte frente a la práctica rutinaria, "En la decadencia del Siglo pasado se habló por vez primera de teatro artístico. Quiénes idearon cartel tan redundante daban, desde luego, con ese título la medida de su intención: el arte teatral había degenerado a sus ojos en simple oficio: era menester reintegrarlo a su función estética" (Rivas Cherif); a la necesidad de instancias estatales que corrijan los cauces estrictamente mercantiles del teatro privado: "Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores y autores y el teatro entero se hundirá cada día más sin salvación posible (Lorca); al carácter marginado, aislado, de la vida de la mayor parte de nuestros actores, "El cómico español - ¡tan duras y trabajosas son las necesidades de su existencia!- desde que profesa en su oficio, pierde contacto con la vida externa, sin cesar cambiante, y se abisma en un género de vida claustal, tenebrosa, subterránea y fantasmagórica" (Pérez de Ayala)...

Mucho más polémico resulta el debate sobre la relación entre la literatura y el espectáculo, que sólo es posible entender desde la mediocridad de la escena española de la época. Unamuno contrapone los conceptos de drama y espectáculo para acabar afirmando que es mejor leer un texto que escucharlo en una representación que no añade nada, o, en todo caso, movimientos e imágenes que el lector podía perfectamente anticipar; Ortega, con palabras distintas, viene a decir lo mismo, cuando sostiene la necesidad de que el actor "se convierte en mil cosas:

acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo plástico una metáfora universal", puesto que en el teatro al uso, "todo lo que hay de verdadero valor puede ser íntegramente gozado mediante la simple lectura".

Deducir de alguna de las intervenciones sobre este punto que los ilustres personajes desconocían la existencia del "arte dramático", de la poética escénica, sería cierto siempre que añadiéramos que las representaciones españolas de la época no debían de favorecer su descubrimiento. Si, según decían, el teatro "no añadía nada" a la lectura es porque así debía de ocurrir, ya que parece evidente que si Unamuno, Ortega o Antonio Machado hubieran visto, pongamos por caso, las representaciones de la Royal Shakespeare habrían aceptado que eran algo muy distinto de una "audición pública" del texto. Los debates sobre el actor español aclaran el problema: se les acusa de limitarse a la caracterización externa de los personajes, sin que aparezca el concepto del realismo poético, que fue, justamente, el que, desde finales del Siglo XIX, superó la alternativa entre un teatro fotográfico y un teatro de acróbatas y danzarines... Ni que decir tiene que Lorca, Valle, Rivas Cherif y Margarita Xirgu son los más modernos y quienes tienen más clara la cuestión.

"Batalla en la Residencia" posee, pues, el extraordinario valor de situarnos ante un debate -sepultado o subestimado por la historia usual de nuestro teatro-, en el que, pese a las limitaciones impuestas por el bajo nivel de las representaciones españolas de la época, están ya todas las claves para entender las viejas razones de esa mediocridad y los cambios sociales que solicitaba la esperanza. Para quienes crean que los males son recientes y están directamente relacionados con el desarrollo de la cultura de la imagen y la nueva organización del tiempo de ocio la reunión imaginada por Hormigón es reveladora. En el 35 casi todo estaba dicho, incluso, como nos repetimos ahora, que en una sociedad "sin sentimiento de futuro" el teatro, como tantas otras cosas deseables, sobrevive con dificultad.

Frente al sostenido mal humor de buena parte de nuestros críticos teatrales, herederos de los descritos por Azorín, el desconcierto general del teatro y el predicado horror a la reflexión y el respeto, la representación de "Batalla en la Residencia", a cargo de la A.D.E., ha sido un acto reconfortante. Como lo habría sido, supongo, de haberse producido realmente en el año republicano de 1.935.

La batalla no ha terminado

Por Alejandro Alonso
Periodista teatral

No hay peor sordo que el que no quiere oír", dice un refrán español. Alguien, no recuerdo quién, le añadió en cierta ocasión la coletilla "y además presume de ello". Eso, por lo visto, le ocurre a más de un personaje, más o menos renombrado, del teatro español, en cualquiera -piensa mal y acertarás- de sus vertientes.

Batalla en la Residencia se planteó como una invitación a la escucha, una oportunidad para la reflexión sobre nuestro teatro y nuestra historia. Las voces del pasado aportan con frecuencia alguna luz sobre las situaciones presentes, y si como ya es afirmación habitual es verdad que el teatro atraviesa una situación de crisis, no parece erróneo detenerse un ratito a ver qué fue, qué es, y qué queremos que sea ese fenómeno con categoría de arte que entre unos y otros

hemos ido moldeando a lo largo del tiempo hasta el hoy lleno de claroscuros.

No todo el mundo parece ser de la misma opinión. Hay quien -quienes- han condenado ya al teatro y a quienes lo hacen, aunque paradójicamente vivan, directa o indirectamente, de él. Seres para los que la batalla del arte está perdida y todo se desenvuelve en una mediocridad a la que, por supuesto sólo ellos son ajenos. Están en posesión de la verdad y no van a apearse del burro, así les maten. La divulgan a los cuatro vientos -y en algún medio de información nacional, si es preciso-, dispuestos a tirar por tierra a todo bicho viviente (excepto los elegidos, que aún hay clases) que tenga la osadía de llevar a un escenario lo que no entra dentro de sus estrechas miras.

Batalla... fue calificada por alguno de estos personajes como "teatro discursivo, sin movimiento", "teatro sin nervio" y otras finezas por el estilo. Los culpables de tanta flojedad, y por extensión de casi todos los males de la escena contemporánea, fueron, según su opinión, los directores. En fin...

Para mantener tales afirmaciones hay que cerrar los ojos al numeroso público (en su mayoría, quién lo iba a decir, universitarios), que abarrotó durante los días de representación la Sala Olimpia, y estar dispuesto a ignorar las valoraciones recogidas en esta misma revista, de quienes, sin juicios a priori, disfrutaron del espectáculo y hallaron en él no pocos motivos de interés. O sea, hay que estar muy ciego y muy sordo, o sentarse en la butaca de mala fe, dispuesto a despellejar

lo que sea de cualquier forma.

El hecho, aunque hablemos de un espectáculo concreto, no es aislado. Se reproduce sistemáticamente con cientos montajes y va sembrando un poso de desolación entre gran parte de lo que genéricamente suele llamarse "público teatral". Así, poco a poco, han conseguido crear esa frase generalizada de que "el teatro español es malo". Y, lo que es peor, "no tiene salvación". En suma, la batalla está perdida, y lo más oportuno es enterrar a los muertos, liquidar a los perdedores, dar carpetazo. Lo que quede después, si algo queda, tal vez pueda mantenerse como curiosidad "cultural" de ámbito restringido.

Pero ¿por qué esa actitud demoledora ante casi cualquier propuesta? ¿Por qué la destrucción como esencia de una crítica? ¿Qué oscuros motivos empujan a estos detractores a retorcer una y otra vez sus comentarios y a crear esos círculos de opinión en contra? Habría que detenerse un momento a analizar tanta inquina, y empezar a desenmascarar las trampas "culturales" que, en nombre de criterios puramente personales, encumbran o denigran esto o aquello a voluntad. Desde sus pequeñas o grandes parcelas de poder, tales sujetos no luchan por el teatro, sino contra quienes materialmente lo realizan. Tal vez por eso, para ellos, esta batalla, o cualquier otra que no sea la suya, está muerta. O preferirían que así fuera.

Después de ver la obra "Batalla en la Residencia"

Por Leopoldo de Luis
Escritor

Voy a formular una confesión. Quizá con ella peque, para algunos, de ingenuo; para otros, quizá de inactual. La confesión es esta: nunca contemplo una obra de arte desinteresadamente, siempre lo hago de manera interesada o, si se quiere, egoísta, esto es: buscando algo que me sirva.

¿Qué saqué en limpio, qué me fue provechoso de la "función" presenciada en la Sala Olimpia? Varias presencias o re-presencias (en último término: representaciones) que me gustaría apuntar, siquiera sea brevemente.

En primer lugar, el ambiguo valor del título: *Batalla en la Residencia*. Está claro que la palabra *Residencia* se emplea por antonomasia: *Residencia* es la históricamente famosa Residencia de Estudiantes de Madrid, en la calle Pinar, sobre la que Juan Ramón Jiménez llamaba "la colina de los chopos". Por otra parte, la palabra *Batalla* está teñida de cierto matiz belicoso; pensamos de súbito en dos ejércitos que contienden. Pero la mayoría de los personajes revividos era, en la realidad, antibelicista, salvo, tal vez, Valle Inclán. A un paso de la supuesta interlocución

estaba la guerra civil, y muchos de los contertulios se mantuvieron al margen del combate. En la propia disposición escénica, cuando se precipita el final por una irrupción provocativa, los protagonistas adoptan reveladoras posturas: algunos se agrupan al lado que ocupaba el personaje Azaña (izquierda del actor); otros procuraban salir del cuadro y uno o dos se mantuvieron inmóviles. Parece que el director esbozaba con ello un prelude de actitudes ulteriores para la inminente batalla cruenta: no había decisiones unánimes ni todas iban a ser rotundas. Conviene, pues, buscar otro sentido a la palabra *Batalla* en este capítulo: el propiamente etimológico de esgrima. Sí: una *esgrima* dialéctica, jugada en una sala de armas refinadamente intelectual.

La segunda *presencia* es mucho más subjetiva: la evocación de mi propio mundo adolescente. Viví los primeros años de bachillerato en la *residencia menor* o infantil, para alumnos internos del Instituto Escuela. Se ubicaba en un chalet de la calle Marfá de Molina (nada aún de Avenida de América), bajo la dirección y tutela de un institucionalista: don Pedro Moles. Si el clima de mis quince años era, pues, afín, los textos mismos constituyeron en seguida mis lecturas de prontamente aficionado: las páginas diarias de *El*

Sol, de *Ahora*, de *Luz*... me acercaron los artículos de Unamuno, Ortega, Azorín, Machado...

Otro valor de la obra que la noche del 27 de noviembre presencié es, para mí, poner en evidencia una realidad cultural de primera magnitud. Esa realidad se sustentó en figuras excepcionales, pero fue proporcionada por la segunda República, en un lapso brevísimo y creo que de intensidad única en la historia española contemporánea.

De aquí pasamos como por inferencia consecuente al hecho del convivir generacional. Ahora está de moda entre críticos y profesores subestimar el estudio de las generaciones literarias, pero nadie me convencerá de que no es válido contemplar a esa luz la controversia de talentos epocales: los hombres del 98, los novecentistas, los jóvenes del 27. Sus dialécticas dispares estaban colocadas en el escenario de la Sala Olimpia, merced al quehacer de un hombre actual de teatro.

Gracias a esta *revivencia* artística, los nuevos espectadores, los jóvenes formados en otros climas y con otros talentos -también en otras situaciones históricas- pueden tomar conciencia de unos valores intelectuales que, al margen de sus aciertos o sus desaciertos sobre el con-

cepto estricto de teatro, fuera de la comprensión o incomprensión que mostrara cada protagonista frente al fenómeno escénico, y más allá de la estética -y de la ética- de cada cual, frisaban una singular altura e intentaban *convivir* (bien que sin conseguirlo, como pronto se vio).

Estos son algunos de los mensajes que, *egoístamente*, obtuve en mi provecho de una preciosa puesta en escena de la *Batalla en la Residencia*. Gracias a Juan Antonio Hormigón y a cuantos dieron cima al experimento.

Una reflexión sobre nuestro teatro

Por Ignacio Amestoy Egiguren
Autor y crítico teatral

Apenas se reflexiona sobre teatro en esta España de finales del siglo XX. ¿Reflexionar sobre el teatro? ¿Para qué? Sobre el teatro no se reflexiona, el teatro se hace. Es lo que piensan algunos. Un gran error.

Por eso fue aleccionador asistir hace unos días a una representación teatral en la Sala Olimpia. Por segundo año consecutivo, la Asociación de Directores ponía sobre las tablas, con muchos de sus miembros como actores, una función. El pasado año fue "Los aprendices de brujo", de Kleberg. Ahora ha sido una pieza que han llamado "Batalla en la Residencia", gestada y conducida por Juan Antonio Hormigón y Guillermo Heras, que encontró el entusiasmo actoral de Fernández Montesinos, Cracio, Osorio, Eines, Marsillach, Canseco, Margallo, Malonda, Amorós, Caballero, Urrutia o María Ruiz, entre otros.

Si hace doce meses la acción tenía como motivo el teatro en la revolución rusa y el conjunto de disquisiciones a que la coyuntura dió lugar entre sus protagonistas, fuesen Konstantin Stanislavsky o Vsevolod Meyerhold, este año los directores en su fiesta anual quisieron acercarse a nuestra realidad española trayendo el debate al gran salón de la Residencia de Estudiantes, de Jiménez Fraud, en 1936. Así, en escena se encontraban y enfrentaban las palabras del lúcido Araquistain, el siempre universal Pérez de Ayala, el diáfano Unamuno, Azaña y su cuñado, el muy moderno Rivas Cherif, la arriesgada Margarita Xirgú, el dinamitero Va-



Ramón J. Sender (Guillermo Heras), con una de las residentes

Ile-Inclán, el joven revolucionario Sender, el radical Azorín del 98, el buen crítico Díez Canedo, Buñuel, Ortega...

Un conjunto de pensamientos, corporeizados admirable y divertidamente, que nos daban una perfecta imagen de la circunstancia que vivieron los hombres nacidos al calor de la gran crisis del 98. Digamos que en 1936, estos españoles citados, que hoy nos resultan ejemplares, sabían bien qué males habían devorado a nuestro teatro durante los últimos siglos y estaban aplicando ya determinadas terapias.

Ellos abominaron del "público" por-

que querían un teatro para todo el "pueblo". Como querían un arte escénico no domesticado -donde el verbo no fuera vulgar- ante el que la crítica no fuera gacetillera.

"Batalla en la Residencia" ha entusiasmado a la mayor parte de los muchos espectadores que llenaron las tres únicas sesiones. Pocos salieron insatisfechos. La única explicación de dual comportamiento es que aquellos, los más, aman el "teatro nuevo" que amó Unamuno, Federico o Rivas, y que éstos, los menos, como los pocos que todavía alientan el teatro moribundo de antes del 98, aman el "teatro viejo". Una simple reflexión.

"Diario 16", 9-XII-1992.

Batalla en la Residencia

Por Alberto de la Hera
Crítico teatral

La Asociación de Directores de Escena, que ya en la temporada última había realizado un interesante experimento teatral montando "Los aprendices de

brujo" de Lars Kleberg, ha querido aprovechar aquella primera experiencia para una empresa de aún de mayor dificultad y envergadura. A tal efecto, fue preparada, escenificada y representada **Batalla en la Residencia**, en la Sala Olimpia, durante los días 27, 28 y 29 de noviembre de 1992.

Por encima de los avatares de la representación misma -que, dicho sea entre

paréntesis, resultó excepcionalmente correcta en sus variados aspectos, componiendo un excelente espectáculo teatral desde todos los puntos de vista-, lo que nos interesa subrayar aquí son las características del contenido de la pieza escenificada.

El autor -Juan Antonio Hormigón, con la colaboración, de Guillermo Heras, Fernando Domènech y Carlos Rodríguez- pensó en la posibilidad de hacer coincidir en un lugar concreto y en un tiempo concreto de la Historia de España a una serie de personalidades de nuestra vida intelectual que hubiesen sido contemporáneos, se hubiesen efectivamente conocido todos entre sí, y que hubiesen hablado o escrito en forma digna de atención sobre el teatro.

No hay duda de que esas circunstancias solamente se reunían, de manera adecuada para responder al empeño asumido, en dos momentos de la reciente historia española: durante la aparición en público de la Generación del 98, y durante la II República. Sin embargo, los autores del 98, pese a su condición generacional, no tuvieron ocasión de encontrarse en un centro común, ni coincidieron tampoco en la posibilidad de un trato en común que les aproximase a la eventualidad del diálogo imaginado por los autores de *Batalla en la Residencia*. Los intelectuales de la II República, en cambio, sí que fueron conscientes de que desempeñaban una tarea colectiva; ningún otro momento de la historia de España mostró un intento semejante de regeneración intelectual de la patria como el asumido con entusiasta y doloroso empeño por los hombres que encarnaban la cultura española entre 1931 y 1936. Entrillados entre dos extremismos, uno de derechas y otro de izquierdas, cerrados ambos a la magna empresa asumida por aquéllos, los intelectuales de la II República hubiesen sido víctimas de cualquiera de las dos dictaduras que pesaban como una amenaza sobre nosotros. El drama personal de Manuel Azaña desde la soledad incomprendida de la más alta magistratura, quizás simbolice mejor que ningún otro aguafuerte la tragedia de aquella generación intelectual que brilló a lo largo de los pocos años en que ello fue posible durante nuestra II República.

El momento histórico, pues, no podía estar mejor elegido. El lugar se imponía por sí solo. Quizás nunca se reunieron todos

aquellos hombres al mismo tiempo en la Residencia de Estudiantes, lugar geométrico de todas las inquietudes del pensamiento español bajo la República. Quizás nunca hablaron todos con todos de teatro. Pero cada uno habló y escribió de teatro; y la reunión de tales personas en un salón de la Residencia, para poner en la boca de cada uno lo que en efecto pensó y expresó sobre el teatro, resultaba una invitación a la imaginación y un desafío de enorme atractivo.

El trabajo de Hormigón y sus colaboradores fue entonces doble: seleccionar los textos y ponerlos en boca de quienes los emanaron, creando entre todos ellos un diálogo. Difícil de hacer, pero factible y hecho. Los espectadores asistimos a ese diálogo, que poseía todas las características de la verdad.

Los reunidos eran Alberto Jiménez Fraud, Max Aub, Luis Araquistain, Manuel Azaña, Enrique Díaz Canedo, Valle Inclán, Gómez de la Serna, Azorín, Unamuno, Ortega y Gasset, Antonio Machado, Buñuel, Ramón Pérez de Ayala, Rivas Cherif, Federico García Lorca, Ramón J. Sender y Margarita Xirgú. Cada uno de ellos es famoso por sí solo; qué pocas veces han coincidido en nuestra historia tantas personas de primer orden en el mundo del pensamiento y el arte, vivas y trabajando cercanas las unas a las otras en una ilusión compartida.

No eran necesariamente amigos todos ellos; no coincidían en sus puntos de vista; su empresa sí les unía en el empeño de sus últimos propósitos. Lo cual lo ha sabido aprovechar el autor para llevar el diálogo

a los linderos de la discusión, la discusión a los del enfrentamiento; y, a la vez, para causar la sensación de que asistíamos a la representación no de una batalla entre los personajes convertidos en contendientes unos contra otros, sino a una batalla de todos juntos contra la ignorancia y la ceguera que desde siglos atenazaban a tantos sectores de la sociedad española.

No se trataba ya del ingenuo regeneracionismo de Costa: Escuela, despensa y siete llaves al sepulcro del Cid. No hubieran firmado este grito ni Valle ni Unamuno, ni Ortega ni Azorín. Sus ideas sobre la tradición y el teatro superaban aquella limitación de necesitar cerrar el recuerdo de la historia para empezar a construir desde la nada. En un esfuerzo de integración intelectual quizás único en muchos siglos, trataron los maestros de la **Batalla en la Residencia** de mantener la fuerza del teatro de siempre ofrecido al pueblo como una necesidad vital, como asimismo lo quería Lorca. El propio Azaña, escritor pero por encima de ello político -y asombra contemplar su figura desde las dos perspectivas de las Memorias de Gil Robles y de la Pasionaria, para lograr situarle en su lugar preciso-, intenta en esta **Batalla** comprender y ser comprendido, aunar las exigencias del realismo político con el sueño imprescindible de la cultura devuelta al pueblo como su bien primordial.

Sugestiva **Batalla**, verdadera invitación a meditar sobre nuestra capacidad de crear un teatro que cumpla con seriedad en España la labor que debe corresponderle y le corresponde.

"Batalla en la Residencia" o cómo lo ven los que lo hacen



F. García Lorca
(Juan Antonio Hormigón)

Por Lorenzo López Sancho
Crítico teatral

Alentados por el buen resultado de su experimento de la pasada temporada, los asociados directores de escena volvían la noche del viernes en la Sala Olimpia a darse el gusto de demostrar ante el público, los actores y hasta los críticos, que para ellos no es una cosa dirigir y otra representar. Incluso que el dominio de los secretos de lo que en tiempos se llamaba directores de escena, y no pocos prefieren denominar dramaturgia, poniendo así en su sitio, naturalmente secundario, al autor, que, frecuentemente, no sabe lo que escribe, contiene, como es lógico e imprescindible, todos los demás del arte escénico.

Muy bien. En tan laudable prueba, los directores han producido, montado e interpretado un especie de largo paso de comedia, a partir de una imaginaria reunión de célebres, un día de 1935, en la Residencia de Estudiantes, que en aquel momento era punto de cita, lugar de encuentro, del mundo de las letras, de las artes, del teatro, cuya ilustre nómina, cortada por la guerra civil no ha sido igualada después.

A

ATA

ATA

ATA

ATA

ATA

ATA

ATA

ATA

ATA

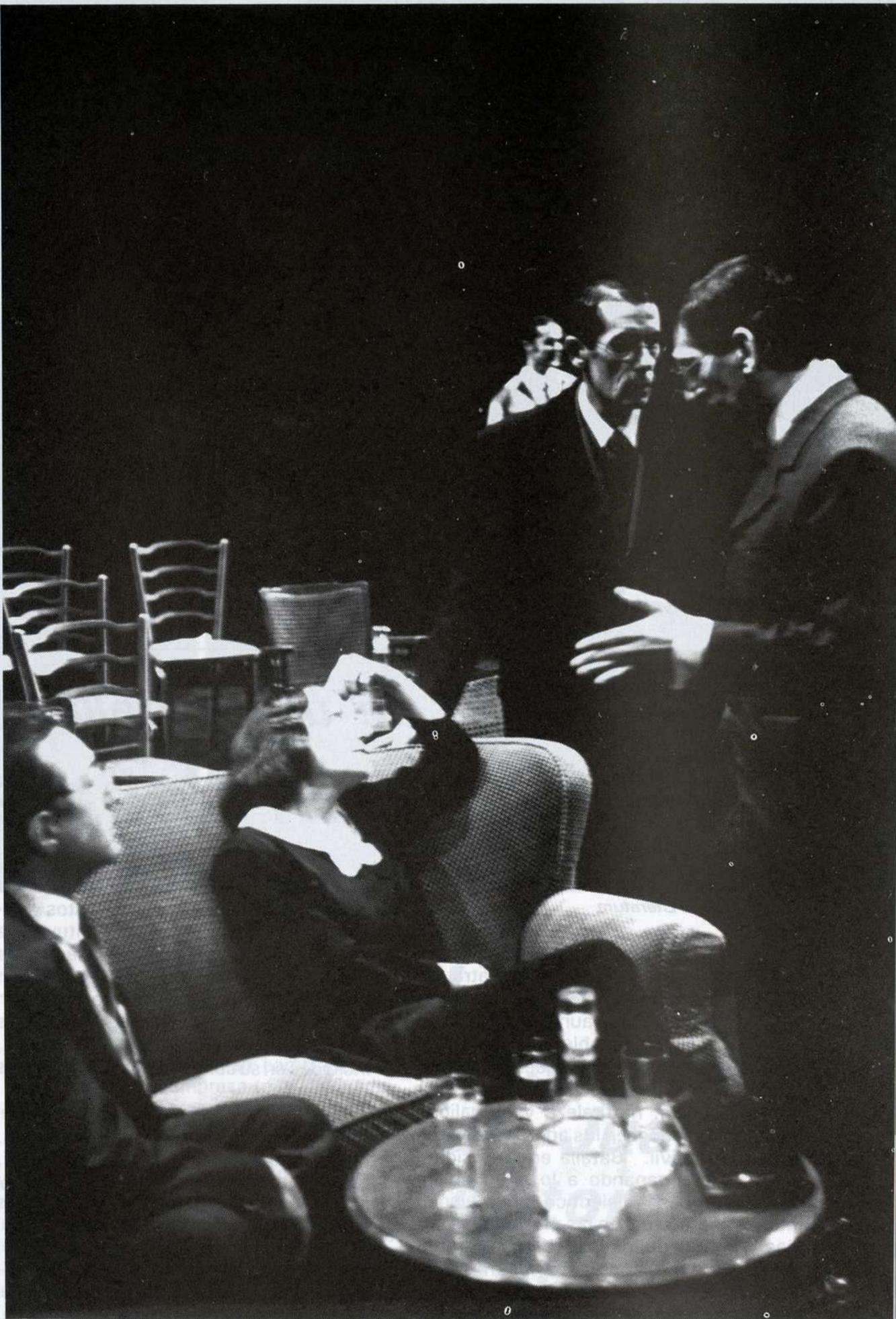
Así es como esa tarde imaginaria, Azaña, Araquistain, el joven García Lorca, Machado, Pérez de Ayala, Ramón, Max Aub, Azorín, Buñuel, la crema de la sociedad literaria, retrógrados fuera, conversan, discursen, teorizan sobre el teatro, el público, las críticas y por tanto los críticos, sobre todo lo divino y lo humano, para abreviar, de esa cosa tan antigua y moderna, siempre en crisis, pero inmortal, que es el teatro.

La búsqueda y selección de textos denota un trabajo delicado, inteligente. Toman vida personajes con arreglo a sus tics personales, hoy tópicos, ya los de Valle-Inclán, ya los de Azaña, ya los de Rivas Cherif, su pariente, ya los de Sender o Unamuno. La cierta arbitrariedad del fingido cambio de ideas es atractiva. Mucho de lo que hay hoy está ya en esas ideas buscadas de ayer de más de medio siglo y construye una interesante antología doctrinal sobre el teatro. Se manejan con buenas maneras los directores en actores convertidos: metidos en grandes personajes sacralizados por la memoria y por la Historia.

En el juego, que finge personas discutiendo en un salón de la Residencia, parecen a veces pequeños fallos que pueden ser considerados conscientes libertades que se permiten los doctos coautores e intérpretes, como romper el cerrado espacio residencial y dirigirse a unos espectadores, a un público, que en el supuesto teórico no existe, pero el interés calculado para un espectador selecto, informado, cómplice pues, se consigue. Supera incluso algunos minutos de más. Es, en suma, un buen trabajo. En la discusión de los personajes que prefieren leer el teatro, al fin literatura, y los que prefieren presenciarlo, pues para eso ha sido escrito, la mejor conclusión es que los creadores de tan buen trabajo, aparte de prontamente publicarlo, como han hecho, en ADE, revista teatral de la Asociación, deben editarlo para poner tantas ideas interesadas al alcance general.

El teatro teatralizado, el arte de fingir, fingido, la teoría escenificada, alcanzan un simpático, un plausible nivel y demuestran que es bueno que quienes hacen, se paren de vez en cuando a reflexionar sobre cómo ha de hacerse lo que se hace. Aunque juegos así corren el peligro de incitarnos a recordar aquel dicho que sostiene que cualquier tiempo pasado fue mejor. Quizá un sugestivo tema para el juego del año que viene.

ABC, 29-XI-1992



Rivas Cherif (Antonio Joven), Margarita Xirgú (María Ruiz), Luis Arasquistain (Jesús Cracio) y Enrique DÍez Canedo (Pedro Alvarez Ossorio) en un momento de la velada.

El placer de ser espectador

Por J.L. Alonso de Santos
Escritor y Director de Escena

Tengo que reconocer que me senté en mi butaca, en el Teatro Olimpia, el día de la entrega de Premios de la ADE, dispuesto a ver "Batalla en la Residencia" pensando que nos ofrecerían un esquema o apunte teatral realizado con buena voluntad, pero que sólo sería una parte más de un acto protocola-

rio. Pocos minutos después de haber empezado el espectáculo cambió por completo mi expectativa y mi actitud: aquello que estaba ocurriendo sobre el escenario -al margen de la intencionalidad inicial y de que estuviera interpretado por directores de escena y estudiosos teatrales- me interesaba profundamente.

Y me convertí-o lo que estaba viendo me convirtió- en espectador, en el amplio y profundo sentido de la palabra.

Había allí, sobre el escenario del Tea-

tro Olimpia una serie de aciertos estimables que, sumados, conseguían despertar en mí ese interés que tan pocas veces se suscita ante un trabajo teatral en nuestro país, a los que normalmente asistimos resignados, contentándonos con ver detalles aislados -en la interpretación, puesta en escena, texto, etc.-, pero sin encontrar sentido ni relación a nuestras dos horas de vida "actual" con aquella cosa lejana y distante de uno mismo y sus inquietudes, que ocurre en escena.



Ortega y Gasset (Angel Fernández Montesinos) con una de las actrices de "A dos paños".

En "Batalla en la Residencia" sucedía todo lo contrario, al menos para mí. Textos, selección, organización del material, puesta en escena e interpretación, y demás elementos que participaban, formaban parte de una unidad superior que, cuando se da, hace del hecho teatral un placer para el que lo contempla.

Mi felicitación pues a todos los que hicieron posible esta experiencia gozosa. Por ello y por esa sensación tan estimulante de ver a un grupo de gentes de teatro reunidas para construir algo, para crear, para aportar placer y reflexión. Tan lejos esta actitud del "no se puede", "no merece la pena" o "¿para qué?", que desgraciadamente preside muchas de nuestra actitudes.

Así, por unas horas, se detuvieron las quejas, las peticiones, las miserias y los personalidades a los que estamos tan acostumbrados. Y surgió el teatro, nuestro querido teatro, al que o dedicamos con generosidad y entusiasmo nuestra vida o nos expulsará -con razón- de entre sus gentes.

Voces y ecos de una batalla dramática

En torno a un debate teatral

Por Esteban Orive Castro
Catedrático de Literatura

Hemos asistido este invierno a un acontecimiento teatral, de carácter más intelectual que artístico, aunque servido con un indudable sentido del arte dramático: la propuesta escénica de una rica y adecuada selección de textos sobre la esencia, naturaleza y actualidad del teatro español en los años inmediatos a la guerra civil. "Batalla en la Residencia", va desgranando a lo largo de un fingido proceso dialéctico un precioso muestrario textual en las pretendidas voces y figuras de los que fueran protagonistas de la intelectualidad española a lo largo de tres generaciones culturales, y todo ello en el marco de ese bien ponderado vivero del saber y el arte que fue la Residencia de Estudiantes. Unamuno, el mayor de los personajes representados, y Max Aub, el más joven y prometedor futuro, marcan los hitos de un período histórico difícilmente repetible, que daría paso a la brutalidad de la violencia, las voces transterradas y un premioso afán por reanudar, desde dentro, un espacio roto por la circunstancia y de imposible continuidad, tal como se pudo constatar, en circunstancias distintas. Se deja planteada una crisis que, medio siglo más tarde, se recoge en otra crisis, si no idéntica, sorprendentemente parecida. ¿Podría ser el comienzo del final de la misma?... Vengamos al final del largo acto:

Apagados los últimos compases del Himno de Riego y recolorada definitivamente la banda morada de la enseña nacional, cincuenta y siete años más tarde sorprende la cercanía de los juicios y

apreciaciones sobre la realidad del teatro español emitidos por pensamientos y voces ilustres cuyas figuras constituyen ya de por vida la constelación clásica de nuestras artes y letras del siglo XX, sin que, por el momento, se prevean alternancias del mismo rango por lo que respecta al referente teatral de España, incluidos en su conjunto autores, actantes y críticos.

En una apretada síntesis temática del escenificado debate, noventayochistas, novecentistas y grupo del veintisiete, polemizan sobre fenómenos teatrales y parateatrales, agrupados alrededor de los ejes más específicamente dramáticos: el hecho semiológico textual y el sociodramático. Tomando como elementos básicos de la perspectiva textual el poema dramático propiamente dicho, su autor y los actores que lo incorporan, vendría la polémica centrada en la carencia de obras de calidad, en la primacía del texto en la función y en las causas que explican la mediocridad de la escena, ausencia de público, y tiranía de los empresarios en la selección del repertorio.

Desde la radical postura de D. Miguel de Unamuno al establecer como esencia del teatro la palabra exclusiva, no han faltado hasta hoy voces que reivindicquen como principal causa de la crisis teatral la pobreza creativa de sus autores. Dejando de lado el paréntesis de la inmediata posguerra, yermo de ilusión, interés e innovación, queda constancia de como la generación realista, a partir de los años cincuenta, se esfuerza por la dignidad en la creación poniendo el énfasis en la obra bien dicha. A esto habría que añadir la tiranía del autor en cuanto a la concepción escénica, actuación y coreografía.

Baste para ello recordar la presencia en los escenarios de Buero Vallejo, auténtico clásico vivo de nuestra escena, por muchas y muy buenas razones. No obstante, tenemos hoy mismo la elocuente paradoja de que, frente a buenos literatos del teatro, sus obras quedan preteridas o no estrenadas, mientras que los teatros nacionales alcanzan las mayores recaudaciones con la puesta en escena de los clásicos del siglo de oro.

No entro en el análisis concreto de la aparente paradoja, porque otros aspectos vienen enlazados con lo anterior, como la preponderancia del espectáculo teatral sobre el texto, desde los últimos veinte años. Este particular fenómeno que preocupaba a críticos (Díez Canedo) y autores (Unamuno, Machado, Sender) -en alguna manera- contrarios al énfasis escénico y a Valle Inclán, Ortega, Lorca, Azorín, Rivas Cherif y A. Gual, impulsores de un nuevo teatro que, incorpora el juego y la emoción plástica al arte dramático.

No ha sido ajeno a esta evolución la incorporación de los actores a la dirección. Nuestros mejores directores hoy han sido actores del Teatro Independiente o del Teatro Universitario. De estos grupos que pusieron a un público minoritario en contacto con el experimentalismo y la vanguardia, trabajando con métodos cooperativistas, han salido los grandes directores del teatro actual, que acabaron por desplazar al autor de su protagonismo. En este sentido cobran valor profético las palabras de García Lorca en la obra que se comenta. Habría que matizar el hecho de que no siempre se logra la fusión armónica de texto y realización escénica. Hay muestras de claro divorcio en propuestas como en el "Don Juan Ultimo", o desbor-



Margarita Xirgú (María Ruiz)

damiento de una sobre la otra realidad en múltiples casos que no viene a cuento referir, si bien pueda servir a título paradigmático de equilibrio las "Comedias Bárbaras" del Teatro Español en la pasada temporada.

Si un fenómeno parateatral persiste sin casi modificaciones desde los planteamientos de la Residencia, este es el de la crítica teatral. Poca o nula influencia han tenido los críticos en la evolución del teatro español contemporáneo, si exceptuamos las críticas informativas, elusivas, del ABC, hasta los años 70 para un grupo muy delimitado de público... ¿burgués?... Fuera de esta, la crítica especializada o la académica sólo ha determinado a escasas minorías cultas y profesionales del teatro. El público ha cambiado poco. No patea. Y es una lástima, en algún caso. Ha disminuido, tal como se temía, no sólo a causa del cine, cuyo público también ha caído a causa de la televisión. Hoy nos preguntamos qué podría hacer la televisión en favor del teatro. Es tema de otro artículo.

Acalladas las voces más antiguas del teatro de nuestro siglo por la muerte o el exilio, algunas de ellas, las más egregias, pudieron oírse y contemplarse en los escenarios españoles de los setenta. Demostraron con sus obras que hablaban verdad del teatro y de la vida. Verificamos como los presupuestos y condiciones ideológicas y políticas han venido condicionando conciencias y procesos de sumisión, contestación y ruptura que han desembocado en un nuevo teatro. Nove-

dad que es difícil delimitar, pero cuyos factores determinantes son perfectamente constatables. Si enlazamos esto con el discurso de Max Aub en la representación, muchas cosas han cambiado. Ha desaparecido la empresa teatral privada, centro de las peores invectivas de aquellos intelectuales y artistas. Salvo el hecho excepcional del Teatro de la Latina y alguna otra empresa, siempre subvencionada en alguna manera. Han desaparecido la censura y el centralismo, para dejar paso a la autocensura, primero, y a otros epifenómenos, hoy todavía no muy bien explicados, de un lado, y al regionalismo y localismo, por otro. Hoy el teatro goza de buenas atenciones institucionales, legales y presupuestarias de parte de las administraciones locales, autonómicas y estatal. Asombra comprobarlo. Sin embargo, pocos autores estrenan: Alonso de Santos, Antonio Gala, María Manuela Reina... Sólo el Estado puede afrontar la puesta en escena de dignas obras teatrales de mayoritaria concurrencia de público. ¿Dónde está ese público fiel que aupó y sustenta a los grandes autores? ¿Vamos hacia un gran museo dramático universal? Yo quisiera afirmar como colofón que el teatro debe seguir siendo escuela de sensibilidad y vida, de formación humana y catarsis, de saber y deleite. En todo caso, si el teatro está en crisis -sigue- también lo está -sigue- la educación del hombre y la mujer, porque toda evolución biológica, intelectual, cultural, social, supone adaptación a los nuevos contextos y circunstancias: y esto provoca crisis, que hemos de reconducir hacia el progreso, el crecimiento y la superación.



Luis Buñuel (Jorge Eines)

La España deseada de Juan Antonio Hormigón

Por Francisco A. Marcos Marín
Catedrático de Lingüística (U.A.M.)

Batalla en la Residencia es, en primera instancia, una transposición a la escena de textos fundamentales para entender la polémica sobre el teatro y su situación en la cultura española en los años veinte y treinta de este siglo. Es, también de modo inmediato, un intento de hacer que personas vinculadas a la dirección escénica y a la crítica "se mojen" mediante su actuación sobre las tablas.

Tras este primer plano se encuentran las intenciones del autor, las expresiones de los actores y las reacciones del público, en las tres representaciones y, todavía más atrás, el fondo de una realidad

que escapa al autor y pertenece a todos. Ese plano último es el que voy a poner en relieve, para ver si, como en esos experimentos caros a la psicología de las formas, este cambio de enfoque nos permite adivinar otras imágenes tras un contenido analizable de varios modos.

Entre los hilos de la trama de telar de fondo se descubre una riqueza de ideas y personalidades en ese período de la vida española sólo comparable a la de los mejores momentos de la historia de España, si nos restringimos a los aspectos literarios y culturales. En los Siglos de Oro, no lo olvidemos, junto a la gran literatura clásica y la gran pintura, también se crearon grandes obras arquitectónicas, en cuatro continentes, y se realizó una labor científica, sobre todo en el XVI, a tono o por delante de lo que se hacía en el entorno europeo (en buena parte español, véanse los mapas históricos). Reducidos, por tanto, a la literatura y ciertas modalidades filosóficas, nos hallamos ante un momento histórico de excepcional interés.

Al ver reunidos en el salón de la Residencia a los Unamuno, Valle Inclán, Díez Canedo, Pérez de Ayala, Machado, Buñuel, Azorín, Ortega y Lorca, entre otros, Batalla en la Residencia transmite más la idea de una España deseada que de una España real. Es cierto que esos intelectuales fueron coetáneos; pero no lo es menos que su relación pasó por períodos de hostilidad y, lo que es peor, de mutua indiferencia. La imagen de un posible diálogo conjunto corresponde por ello al deseo, no a la realidad.

Lo real, solapado e inevitable en los hijos del trasfondo, es el enfrentamiento. Nótese cuán sutil podía ser esa situación: si la figura de Américo Castro hubiera estado presente, lo que hubiera sido legítimo por su condición de editor del teatro clásico, tampoco hubiera portado ninguna luz esclarecedora, porque en esa época él, como todos, se movía en las tinieblas de la idea de España como soterrado e inevitable conflicto. Por eso es imprescindible

huir de la historia desvivida, evitar la tentación galdosiana de un Ido del Sagrario de construirnos una historia ex machina, por la simple razón de que si no fue es que no pudo ser y si no pudo ser no ha tenido existencia, es irreal.

Poco a poco se nos va presentando el contorno de la figura que va adquiriendo su relieve, su bulto. Se trata de España, no en toda su amplitud; pero sí en lo que concierne a la formación de su teoría, no sólo cultural, también política. Los intelectuales congregados no se reúnen con una finalidad teórica, están presididos por un político (no lo nombraré porque daría igual que fuera ése u otro, en la realidad, no en la escena) y esperan que ese político sea capaz de hacer lo que ellos no hacen: cambiar el mundo a su favor. Aunque alguno individualmente sea capaz de ello, el conjunto no es sino un coro de apóstoles a la lotería del poder, fuerza capaz de hacer que España cambie en la dirección que conviene a los intereses de los congregados. De este modo se nos sitúa ante una faceta de la Residencia que tiene mucho que ver con la constante de actuación nacional: el grupo se está constituyendo como grupo de presión. Esta presión no pudo mover la máquina nacional porque sus fuerzas componentes eran dispersas y hasta opuestas, lo que producía una resultante anulada o débil.

Junto a las formas tradicionales de expresión escrita, parcialmente en crisis, la polémica no puede evitar la consideración de las fuerzas nuevas artísticas: especialmente el cine, otro arte en el que la combinación de imagen y texto parece ser propicia a las musas españolas, puesto que la producción nacional alcanza calidades muy superiores a lo esperable de las limitaciones de tamaño y estructura de la industria como tal. Aunque el debate del cine tiene que ser, por razones históricas, muy limitado y, en ocasiones, anecdótico, reducido al nivel de las preferencias y hasta los anhelos personales, su presencia es deliberada y adquiere, como todo en la

pieza, el imprescindible valor simbólico.

La Residencia como Símbolo alcanza así lo que no puedo lograr como realidad. Por encima -y por detrás- de los enfrentamientos puramente personalistas podría haberse llegado a un diálogo, que sin embargo no existió. Presentar a todo el bloque intelectual "residencialista" unido frente a una sola fuerza hostil, la del fascismo, que además acaba imponiéndose, supone efectuar, en aras del deseo, una excesiva amputación histórica: la fuerza minoritaria del fascismo (entendido en los sentidos menos dramáticos posibles) se impone porque aprovecha muchas resultantes parciales -por seguir con la imagen vectorial- que se nos aparece en el juego verbal y sólo verbal de los intelectuales reunidos. En la realidad humana, la palabra cede ante la acción, en el mundo de la creación, en cambio, la palabra es acción.

Esto es lo que, en último término, podemos ver tras los reunidos y la dramatización de sus frases escritas: la incapacidad de un magnífico grupo intelectual español para lograr resultados prácticos por la imposibilidad de combinar sus esfuerzos, la mitificación del político de turno como fuerza salvadora, la concepción última de que la cultura es débil y requiere el apoyo directo del poder.

Las contradicciones internas no permiten alcanzar un climax: el final es un resultado coherentemente desvaído, sólo el rechazo del extremo contrario consigue aunar a los reunidos, que reaccionan ante otro mito ideológico y salen de escena, aparentemente acordes, mientras el piano desgrana unas notas imposibles.



**García Lorca
(J. A. Hormigón)
en un momento
de su
intervención**

Ligeramente desenfocado

Por Juan Pedro Clemente

Centroeuropea 1913: en el seno de una familia judía de Budapest nació Endre Enro Friedmann; en los talleres Leitz de Wetzlar el ingeniero Oscar Barnack fabricó un prototipo de cámara fotográfica a partir del formato de la película de cina ya existente. La Leica I fué presentada en 1925: era una cámara pequeña para lo que se gastaba entonces equipada con un objetico de 50 mm. con diafragma abierto hasta f3.5 y seis pasos de velocidad entre 1/25 y 1/500 de segundo. Aún sin telémetro de enfoque, incorporado en la Leica III (1933), flash y fotómetro (después de la II Guerra Mundial), con esta pequeña cámara los fotógrafos empezaron a "divertirse" -en palabras de Kertesz- haciendo fotos.

Berlín, 1930; el jovencísimo Endre Friedmann, exiliado de su país por su militancia de izquierdas, se compró una de las 50.000 Leicas que ya se habían fabricado e intentó ganarse la vida como fotógrafo en los primeros periódicos ilustrados con fotos que aparecieron en el mundo. La prensa estaba en el centro de todas las batallas ideológicas: la fotografía de actualidad posible con las nuevas cámaras ligeras era la gran novedad para un público que todavía no estaba vacunado contra las imágenes manipuladas y por tanto un anzuelo cargado de intenciones por propagandistas de todo signo.

París, 1933: huyendo otra vez, esta de Hitler por su condición de judío, Andrés Friedmann, su novia Gerda Taro (alema-

na, de izquierdas) y su amigo "Chim" Seymour (polaco, judío, de izquierdas y también fotógrafo) se inventaron al "fotógrafo internacional" Robert Capa. Gerda vendía en la prensa de izquierdas las fotos de este misterioso aventurero militante en una causa: es así como Robert Capa (Gerda, Andrés y "Chim") tomó parte en la Guerra Civil Española. En agosto del 36, en una trinchera de Cerro Muriano, Córdoba, Andrés/Robert Capa sacó la mano y sin mirar casi tomó la imagen del miliciano cayendo herido de muerte. Esta foto llegó a la prensa francesa en septiembre y marcó para siempre el enorme impacto internacional de la contienda española.

Valencia, Madrid y Guadalajara, 1937: "Chim" había decidido continuar la guerra por su cuenta; Andrés y Gerda/Robert Capa fotografiaron en Valencia los actos del Congreso de Escritores Antifascistas -Tolstoi, Malraux, Bergamín-. Gerda siguió con los escritores hasta los actos de Madrid -Alberti- y Guadalajara, donde visitaron el frente y homenajearon a los soldados republicanos. Luego continuó sola hasta Brunete, donde fue arrollada por un tanque republicano en retirada mientras tomaba fotos de la batalla sobre un auto. Gerda murió en un hospital de campaña de El Escorial en presencia de María Teresa León, que lo recuerda en sus memorias.

Nueva York, 1947: Robert Capa tituló uno de sus libros "Slightly out focus" (ligeramente desenfocado) reivindicando la estética de lo borroso -fotos movidas, desenfocadas por la rapidez del puro acto



Juan Pedro Clemente
(Foto: Agustín Bonachera)

fotográfico, que subrayan la intensidad dramática y las emociones humanas frente a una estética de la nitidez que había venido impuesta por las características técnicas de la maquinaria anterior a la Leica. Robert Capa, que siempre odió las guerras -quería ser un "fotógrafo de guerra sin trabajo"-, fotografió de esta manera el alma de la historia, no su apariencia.

Valle Inclán, la obsesión de unos días

Por Antonio Malonda

Cuando Juan Antonio Hormigón pasó su texto "Batalla en la Residencia" y me anunció que tenía que hacer un papel en la obra, acepté sin más.

Días después me explicó que Guillermo Heras y él habían decidido que yo tenía que representar a Don Ramón del Valle-Inclán. ¡Coño! Dije.

Ambos directores habían ideado además un espacio escénico cuyo eje principal era precisamente D. Ramón. Iban a situar el personaje en el centro mismo del escenario -área cuatro-, punto de atención preferente de los espectadores. ¡Coño! -dije otra vez-. Y en ese instante se introdujo en mí la espiral de una obsesión.

Valle-Inclán era un fuerte reto. Tenía

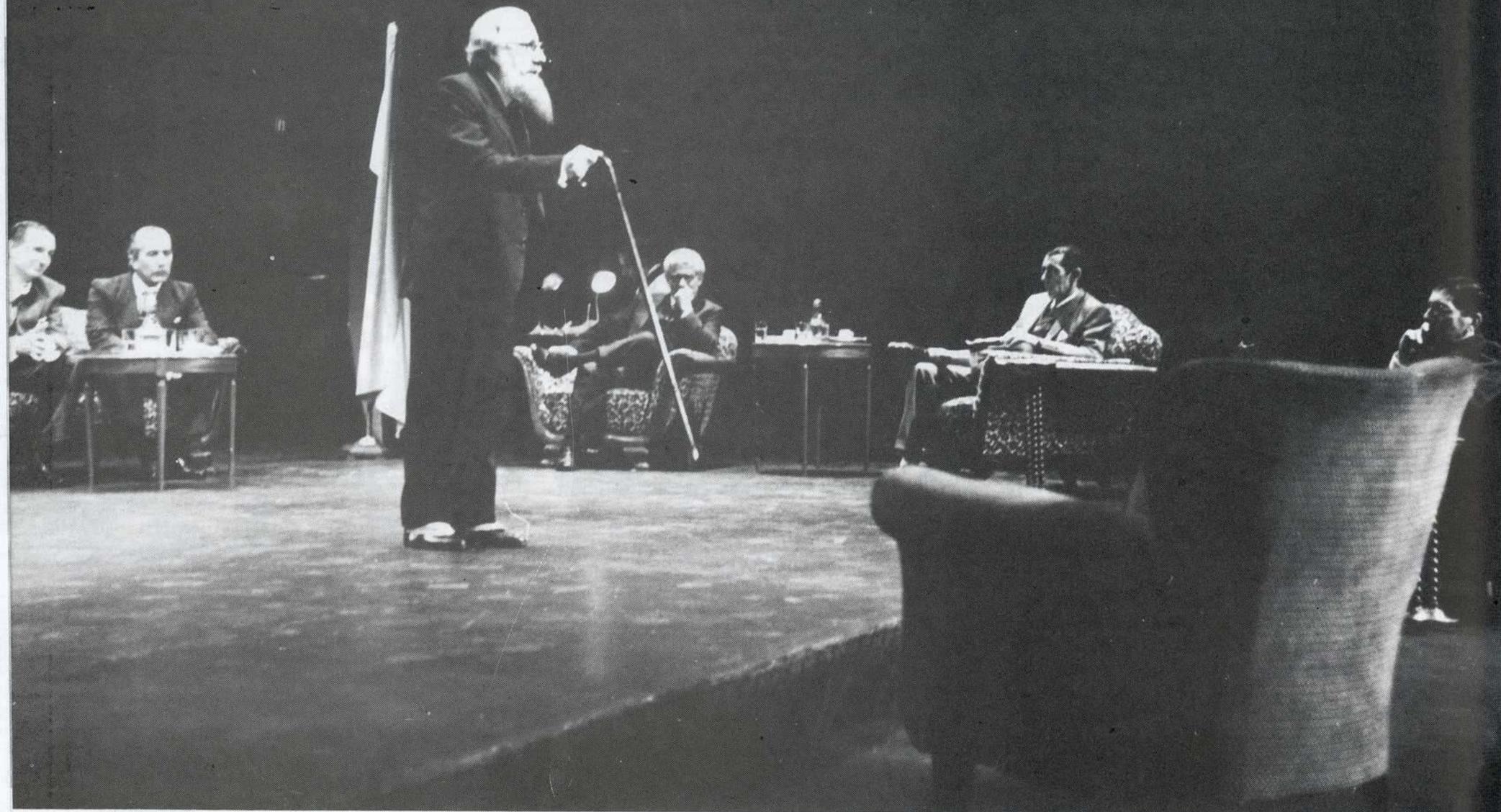
(como todos mis compañeros de aventura), muy poco, poquísimo tiempo para elaborar el personaje. En mi mente se agolpaban al mismo tiempo imágenes, ideas y sensaciones sobre D. Ramón, mezclados con puntos de vista y argumentos puntuales que acostumbro a explicar a mis alumnos de interpretación.

Por un lado me preguntaba cómo podía ser ese "aristócrata" displicente que en su madurez creadora había concebido el esperpento. Por otro me surgían frases como... "para el actor las manos son los ojos del cuerpo..." ¡Pero Valle era "tuerto" le faltaba el brazo izquierdo! ¡Madre mía! ¡Yo soy zurdo! A partir de ese momento comencé a usar sólo mi brazo derecho. Alguna vajilla sufrió consecuencias... Tenía que adquirir la soltura de un manco con

mi torpe mano derecha.

Acostumbro a pregonar que en esta profesión de actor... "entender es saber hacer"... Pero... ¿Cómo podía acercarme a la imagen que se tiene de D. Ramón? Un personaje obstinado, radical, de violento verbo y acción múltiple. ¿Cómo podía ser su imagen? Empecé por situar el papel en la última etapa de su vida, que era dónde se encontraba en el texto de "Batalla en la Residencia".

También enlazaba frases:... "no existe el personaje, sino el actor que hace ese personaje"... "La acción es cuerpo, el actor es la fisicidad activa..." "El personaje es la fuerza dentro del discurso, es una manera de hacer y de querer concretar..." Necesitaba definir qué datos podía utilizar para saturarme de una iconografía



Valle Inclán (Antonio Malonda) en una de sus intervenciones

Valleinclanesca. Tenía que acercarme lo más posible a lo que puede llamarse "una acción global simbólica". Con ello pretendía obtener una asociación; que el espectador reconociese la semejanza entre lo que tenía que hacer y Don Ramón.

Me decía: "Las ideas de Valle-Inclán fueron parejas con su estética". En sus últimos años de republicano socializante, su imperativo era expresionista. Atacaba el naturalismo decorativo, a sus personificaciones, a un teatro verbal domesticado. La expresión de Valle, era contundente y significativa, rompía con la continuidad de tiempos y espacios... Esas simples ideas fueron los rasgos históricos para tener un punto de vista desde donde observar a los otros personajes durante el discurso dramático.

¡Observar! Otra vez vinieron a mi mente las frases dedicadas a mis alumnos sobre la práctica de la contemplación; "Recordar que el hábito de la observación se crea por la disciplina... "Para desarrollar el mecanismo de la atención se usa la observación voluntaria". Sin atención no existe comunicación y sin ésta es imposible la adaptación entre los demás actores o actrices..." "La adaptación es la forma exterior e interior de la comunicación humana..". Tiene su base en el comportamiento físico". Pero ¿Dónde estaba en mí esa pericia práctica de actor? Oxidada, abandonada en el baúl de no actuar.

Mi reiterada ofuscación fue mucho más lejos que estos simples apuntes, pero espero que sirvan para reflexionar sobre algo que durante los ensayos repetía a mis compañeros; "Actuar a Valle me viene gran-

de". No me sentía capaz de aprehender la complejidad que ofrecía el papel si quería situarme como actor".

En principio, no quería aceptar la experiencia desde la perspectiva de directores de escena, al igual que hiciéramos el pasado año con "Los Aprendices de Brujo". Me lo pasé en grande, mas el placer obsesivo de hacer a Valle-Inclán, me pudo. Quizá, como tiraba piedras a la luna me ejercité a lanzarlas algo más lejos de lo habitual. No obstante sentí en mi carne,

una vez más, esa simple verdad de perogrullo; el actor es el que actúa sobre un escenario. Muchos actores tal vez lo hayan olvidado, pero no actuar en teatro supone una contingencia para su profesión. Supone, entre otras cosas, un daño a la capacidad de riesgo, a la habilidad de ser espontáneo en la repetición, a mantener despierta la pericia de profundizar en el papel. Factores que son vínculo directo con la imaginación continua, con la adaptación en el presente escénico.

Don Antonio en la batalla

Por Agustín Iglesias

Dice Juan de Mairena respecto a la revolución del teatro:

Uno de los medios más eficaces para que las cosas no cambien nunca por dentro es renovarlas o removerlas constantemente por fuera...

Y ahí estábamos en la Sala Olimpia -las gentes de la ADE-, removiendo y defendiendo desde posiciones no siempre compartidas, algunos de los cimientos teatrales, a ver si mutatis, mutandis conseguíamos comprender algunas de nuestras permanentes o inesperadas alegrías teatrales.

¿Mutatis, mutandis? Alguna mutación

ha debido ocurrir pues ahí estábamos sacando tiempo de donde no lo teníamos, retrasando compromisos y poniéndonos a memorizar textos, desentrañar contenidos, analizar personalidades e interpretar personajes, sin más afán lucrativo que el de renovar -o remover- nuestro deseado teatro. Por dentro, por supuesto.

¡Y qué renovación! Directores con personalidades y trayectorias tan conocidas como diferentes, aceptando la dirección de otros compañeros, interpretando e intercambiando experiencias.

Obligados a un ejercicio de humildad y de aprendizaje voluntario, verdaderamente renovador por lo inusitado.

Desde luego que no fue agua de rosas. Enfrentarse a personalidades de la complejidad de un Lorca, Valle o Machado -en mi caso- es para echarse a temblar.

Sin embargo no era a un desafío actoral al que nos enfrentábamos. Sino una prueba de sinceridad y honradez que hiciese creíbles unas palabras en el contexto intelectual de la Residencia de Estudiantes, y en la atmósfera emocional de la España del 35. Una España de fuertes tensiones políticas y de agitadas turbulencias vitales donde se enfrentaron trayectorias generacionales y vitales bien diferentes.

En este clima se encuentra un Machado próximo a los sesenta años, de trayectoria vital e intelectual admirable. El viejo catedrático de provincias, que tan entusiásticamente ha optado por la República. Siente en fin que la "España de charanga y pandereta" que tanto ha padecido podrá pasar a mejor vida. Y sin perder esa entrañable mezcla de humor y melancolía, un Machado socarrón y esperanzador se lanza a la batalla renovadora de lo social, y por supuesto de lo teatral.

Sorprende en su correspondencia privada la "bondad" del personaje, su sincera admiración por los amigos y su falta de mezquindad con los enemigos, sin que ello merme sus juicios críticos y severos.

Muy bien se conoce el personaje a sí mismo cuando escribe: "ya conocéis mi torpe aliño indumentario", "hay en mis venas sangre jacobina" o "soy, en el buen sentido de la palabra, bueno"

Había que procurar que todo ello fuera aflorando a partir de sus palabras, de sus cadencias rítmicas, de su forma de sentarse, mirar o encender un cigarrillo.

Desde luego, mucho o poco, algo se ha renovado dentro de nosotros, entusiastas intérpretes de la "Batalla en la Residencia".

Y es que discutir por boca de Valle-Inclán, Unamuno, Azorín, Lorca, Ortega o Pérez de Ayala es un ejercicio neuronal de primer orden y, desde luego, darles vida junto a compañeros con trayectorias tan diversas, una batalla teatral apasionante.



Antonio Machado (Agustín Iglesias)

Miedo y agradecimiento

Por Andrés Amorós

Me han preguntado varios amigos si no he sentido miedo al pisar las tablas de la Sala Olimpia. Fiel a la tradición de Muñoz Seca, he respondido a todos: "Miedo, no: pánico".

¿Por qué hacerlo, entonces? Sencillamente, por solidaridad con una empresa que me parecía -y me sigue pareciendo- positiva. Con la añadidura de que, en cualquier caso, no iba yo a sacar de esto más que las lógicas censuras por mi torpeza interpretativa.

Disfruté el año pasado viendo **Los aprendices de brujo** y he colaborado con todo gusto, este año, en la **Batalla en la Residencia**. Me parece interesante la idea de Juan Antonio Hormigón de contri-

buir así al debate sobre nuestro teatro. Por desgracia, la experiencia nos ha confirmado que casi todas las frases escritas en los años 20 ó 30 sobre la crisis de nuestro teatro no han perdido vigencia. Todo lo contrario: hoy mismo podríamos suscribirlas, añadiendo algunos factores negativos.

No me parece que sea éste un puro juego frívolo. En tiempos en los que el teatro jugaba un papel más vivo en la sociedad, no eran raras las representaciones singulares en las que actuaban actores no profesionales.

Todos hemos visto la fotografía de Jacinto Benavente en la escena del sofá del **Tenorio** y recordamos las representaciones de la misma obra en la Residencia de

Estudiantes, con la intervención, entre otros, de Federico García Lorca, Luis Buñuel y Américo Castro. Sin compararse con tan ilustres figuras, quede claro que el empeño puede ser erróneo que no es desparatado.

Me había acercado al teatro, hasta ahora, desde diversos ángulos: como crítico, asesor literario, autor, asistente a ensayos, director, en algún caso. Nunca me había enfrentado al público como actor: a nadie viene mal -creo- un cura de humildad como la que esta experiencia necesariamente supone.

He vivido en mi carne muchas de las dificultades que supone la actuación teatral, desde al aprendizaje de la letra a la expresión corporal y las distintas posibili-



En primer término, Ramón Pérez de Ayala (Andrés Amorós) y J. Ortega y Gasset (A. Fernández Montesinos). Al fondo, a la izquierda, un actor (Nicolás Mallo)

dades de interpretar una escena. Con toda sencillez, debo decir que esta experiencia me servirá en mis futuros acercamientos al teatro: sobre todo, claro está para valorar con más justicia las dificultades del trabajo de actor.

Hay un último aspecto que quiero subrayar de un modo muy especial: he aprendido muchísimo de mis compañeros. Si eso sucede siempre, en todo trabajo, en este caso se daban algunas circunstancias peculiares; ninguno de los que actuábamos éramos ajenos al teatro pero, dentro de eso, había diferencias enormes entre los actores primerizos, como yo, y los que actúan habitualmente sobre las tablas.

En la intimidad que supone el "pequeño cosmos" de nuestro camerino he compartido no pocas horas con verdaderos maestros de la actuación, como Juan Antonio Quintana y Antonio Malonda, y con profesionales tan reconocidos como Ángel Fernández Montesinos y Antonio Joven. Felizmente, nuestra convivencia ha sido gratísima, sin el menor roce.

Quiero aprovechar esta ocasión para agradecer públicamente a ellos y a todos los que participaron en la representación (sobre todo, los dos directores, Juan Antonio Hormigón y Guillermo Heras) su comprensión, ante mi torpeza, y su ayuda. A todos ellos se debería si no he hecho demasiado el ridículo; todos me han ayudado como amigos a sentir el emocionante resplandor de las **luces de candilejas**.

Y un último deseo: que no nos descorazonemos, ninguno, en nuestra **batalla** teatral de cada día.

Presentes pajaritas del pasado

Por Manuel Canseco

Valle Inclán, Unamuno, Machado, Lorca, Buñuel, Max Aub, Díez Canedo... Nombres... Nombres con efígie todo lo más, lejanos en el tiempo, cercanos en el afecto de considerarlos muchas veces como patrimonio propio, pero, en todo caso, imágenes veladas por el cristal del desconocimiento directo, pasaron, de pronto, por esa magia propia del teatro de la que tanto hablamos y tan pocas veces conseguimos, a materializarse, para ser compañeros nuestros de tertulia durante unas hermosas horas.

O mejor diría que nosotros pasamos a ser sus compañeros. Nuestro espíritu deambuló emocionadamente por ese especial salón de la Residencia de Estudiantes, bajo el calor ambarino de su luz, y se coló furtivamente por entre aquellos admirados espíritus, ahora personajes, inmiscuyéndose por unos minutos en sus vidas, pensamientos y ademanes, tal vez arquetípicos que no mecánicos.

Para mí eso es lo que sucedió. Es como si hubiera tenido la ocasión de haber estado, como observador, en espíritu, entre todos ellos. Incluso como si me hubiera

desdoblado y mientras Manuel Canseco, gozaba de aquella oportunidad única y miraba con ojos expectantes a Azorín, Rivas Cherif, la Xirgu, etc. D. Miguel de Unamuno, campase por sus respetos confeccionando sus pajaritas de papel, discutiendo con Valle, Ortega o el propio Sender, o ironizando sobre las "señoras" ante la femenina concurrencia.

Yo creo que en aquellos momentos llegamos a encontrarnos allí todos: los personajes representados y los que pretendíamos representarlos. No en una simbiosis perfecta, sino en una perfecta dicotomía que hizo duplicar el número de los asistentes.

Sí, seguramente eso ha sido para mí lo más valioso de la experiencia vivida. Eso y la maravillosa sensación de reencontrar una vocación que a veces tiene el peligro de convertirse más en profesión. Porque ese trabajar tan sólo por el amor a lo que se hace, sin escuchar problemas de nombres en los carteles, situación en los camerinos, o comparación de sueldos..., esa entrega sacrificada de compañeros que dejaban ocupaciones importantes y recorrían kilómetros en un acto de amor ha sido como la vacuna que nos previene ante el frío del



Azorín (Juan Antonio Quintana) conversa con Unamuno (Manuel Canseco)

otoño.

Y está bien que todo ello haya sucedido con el sano motivo o pretexto de reconocer a compañeros nuestros sus aciertos o su trayectoria; y está bien que para ello, en vez de intento epatante de montaje se halla preferido arañar un poco en algunos de los problemas que nos duelen cuando tantas veces se nos acusa de falta de reflexión.

Esta es una primera valoración, luego todos y cada uno, conjuntamente y por separado, los que hemos intervenido y los que no, los que han asistido y los que no, debemos pararnos serenamente a reflexionar sobre tantos conceptos que allí se vertieron, y sobre otros que habíamos podido incluir...

Ojalá la batalla no haya terminado....

Un encuentro solidario

Por Juan Antonio Quintana

Cuando Juan Antonio Hormigón me llamó para intervenir en el acto teatral de "Batalla en la Residencia", me sentí honrado y acepté gustosamente después de comprobar mis posibilidades reales para comprometerme. Yo no había visto la representación del año anterior, pero las referencias que tenía de aquella experiencia, me hacían desearlo. Tuve que hacer, como mis compañeros, un esfuerzo para aprender el texto y para desplazarme a Madrid a ensayar, porque la semana anterior a la de las actuaciones estuve sujeto a una gira con el espectáculo de mi Compañía. Pero tengo que reconocer que ha valido la pena. Ha sido muy bonito el intento y el logro posterior de dar vida a unos textos que hoy continúan siendo vigentes. Recrear unos personajes y

una época, lamentablemente malograda, y sentir que el público espectador recibía sorprendido y con una emoción contenida y solidaria todo aquello, ha sido gratificante. Y participar junto a mis compañeros de la ilusión de acudir cada día a los camerinos del teatro a prepararnos para representar, no como directores, sino como actores. Y descubrir y conocer a algunos colegas por primera vez, escuchándoles en el escenario; y sorprenderme con un Andrés Amorós, que nos dio una soberana lección de cómo asumir un texto y decirlo con naturalidad y convicción.

Este encuentro ha sido más solidario, despojado de las diferencias estéticas o de otra naturaleza menos altruísta que normalmente se dan entre los que nos dedicamos a esta profesión. Yo diría que ha sido un ejercicio limpio y saludable, que es conveniente repetir.

Otra Vez

Por Angel Fernández Montesinos

...**O**tro año más... Una nueva actividad teatral para el reparto de Premios de la ADE... estrenar, y otra vez la petición de escribir algo para contar tus impresiones. O sea, a la tortura de todo lo que es la preparación, hay que añadir lo de escribir las impresiones. Es como si después de una buena comida, el "maitre" te pide que estampes en el menú lo que te ha parecido la poularda, o después de leer un libro, tuvieses que mandar al editor tu opinión, con una nota complementaria para el autor. Esto empieza a ser terrible... Pero si no hay más remedio, lo haremos. Este año, para **Batalla en la Residencia**, pedí un papel más bien corto, porque me era imposible ensayar como los demás debido aun viaje a La Habana por motivos musicales y profesionales. Esto fue una suerte para la dirección: no les di tiempo a que se desespearan conmigo; y la precipitación del viaje impidió que recapitase y les hiciese comprender que yo, de Ortega y Gasset, nada de nada. A lo sumo, darle una intención al texto y procurar que se me entienda. Marché, con la promesa de recitar todos los días mi discurso en el hotel cubano. Promesa incumplida. Trabajo, boleros, músicas... Al regreso, en el avión, me acor-

dé del filósofo. Demasiado tarde. Casi del avión al ensayo. Estábamos todos -ya es raro- en la Olimpia. Me tocó el turno, me levanté, empecé a andar, intentando recordar las palabras; vagaba entre los muebles, con los ojos torcidos, tropezando con todos y apartando cuanto se atrevía a interponerse en mi camino. Después suspiré aliviado y como los malos actores pensé: "lo he dicho todo"; más tarde, las implacables notas de dirección, el arrepentimiento y la promesa de hacerlo mejor la próxima vez. Otra promesa incumplida.

Llegó el estreno. Ni una sola vez miraba la sala. Andrés Amorós, que se sentaba a mi lado, intentaba comentar conmigo lo

que los demás decían, cosa que estaba muy bien pensada, pero yo no le prestaba atención. Al día siguiente se lo expliqué: cualquier distracción hubiera dado al traste con mi discurso. El segundo día empezaba a disfrutar de la labor colectiva, de los comentarios... En la tercera representación ya estaba tranquilo y sacando partido de las pausas de atención; hasta me pareció corto mi discurso y tuve la serenidad suficiente para ocupar los mejores espacios y luces. ¿Qué hubiese hecho, o mejor aún, qué me hubiese quedado con ganas de hacer si hubiésemos dado diez funciones?

Quizá el año próximo volvamos a hacer

otra "Representación especial"... Y volvamos a tener las mismas críticas adversas de quienes no quieren entender nuestras razones. Tal vez se intente un espectáculo distinto, pero de lo que estoy seguro es de que procuraré no hacerlo, después me diré "quién me manda meterme en estos líos"... más tarde pasaré nervios, y miedo, y luego disfrutaré y... nos volverán a pedir nuestras impresiones del acto...

Bueno, tal vez la vida sea una hermosa cadena de actos repetidos, y si estos actos aportan tanta colaboración por parte de todos, tanta entrega y tanto corazón, pues habrá que volver otra vez.

"No moleste, Ramoncito..."

Ramón Gómez de la Serna (Adolfo Simón) en un momento de su sorpresiva intervención



Por Adolfo Simón

Poco tiempo, excesivamente poco tiempo para zambullirme en la piel de Ramón Gómez de la Serna, pero esta profesión es así, estos son

sus alicientes y sus dificultades. De repente uno anda de su corazón a sus asuntos y aparece un mensaje que hace tambalear la agenda, hay que buscar tiempo, hay que reorganizar los horarios, hay que dar cuatro trazos a un personaje y en poco tiempo intentar darle matices, pero hay que hacerlo... ¿Por qué?, pues por muchas razones, porque hay que demostrar y demostrarse a uno mismo que querer es poder, porque a menudo llegan las cosas de repente y las tomas o las dejas, porque hay que apoyar iniciativas y personas en las que uno confía, y no son piropos personales, sino a la labor de conjunto de la "ADE", y además porque gusta codearse con gente entrañable y admirada.

Vivimos tiempos en los que las cifras de los presupuestos, a veces, se salen de las hojas en que van escritos, poder participar en algo que sale del esfuerzo altruísta de las personas que lo llevan a cabo es un lujo que devuelve al ser humano al placer de hacer las cosas por "amor al arte". Todo esto me puso a devorar unas palabras maravillosas que aparecían en boca de Gómez de la Serna, maravillosas palabras pero difíciles de transmitir teatralmente... ¡Sus famosas greguerías! Un personaje tan particular como Ramoncito no podía salir y soltar su discurso, se añadía otra complicación al proceso... Un nuevo estímulo. Y el reloj, irremediabilmente galopando sobre el viento. Hubo que seleccionar el texto para que al sintetizar no perdiera expresividad y encajar con unos pequeños juegos escénicos que dieran la medida del personaje. Como aprendices de arquitecto trazamos líneas en el espacio, y dejamos, como ropa tendida al sol, las palabras sobre cada una de ellas, para sazonarlas aparecía una carta de la manga o una moneda de la oreja de Azorín. Contados ensayos, una boca postiza y un paraguas que no se encuentran, el texto que se modifica una vez más ¡ay!... ¡Si Gómez de la Serna llevara pipas!... cada vez menos granos en el reloj de arena y cada vez los

palos de ciego son más firmes, la sensación de estar en el aire es cada vez menor. Lo ha hecho posible el respeto entre todos, el acuerdo implícito fue.. "no hagas de director para con los otros, resuelve la tarea de actor".

Ya es la hora en que se levanta el telón inexistente esta vez, pequeñas bromas entre bastidores que ponen en una curiosa

situación de niño inquieto ante el "juego" al, en otras ocasiones, serio y trascendente director de escena. Y no llegó un viento frío como del otro mundo, sino el tibio calorcito de los focos.

Quiero agradecer a Juan Antonio Hormigón, verdadero artífice de Ramoncito, que confiara en nuestro pacto, a Antonio López-Dávila su delicadeza, a Antonio

Malonda su humor, a Ernesto Caballero su complicidad y a Rosa Briones su entrega inestimable. A todos los demás, gracias por el respeto con que me habéis tratado.

Estimulante Batalla en la Residencia

Por Pedro Alvarez-Ossorio

El panorama teatral de nuestro país, no hace fácil la apertura de un debate sobre su problemática, inquietudes y alternativas. Probablemente debamos empezar por asumir cada uno la cuota de responsabilidad que nos corresponde, en este baldío panorama. No obstante, para no pecar de falsa modestia, es necesario distribuir dichas responsabilidades en función de las posibilidades que cada uno ha tenido o tiene para ponerle remedio.

Todos en conjunto e individualmente hemos insistido a lo largo de estos quince años sobre la crisis que asola al teatro, buscando culpables en los otros y analizando la situación como novedosa, frente a un pasado estimulante. Probablemente este sea nuestro primer y principal fallo.

La asociación de directores de escena, además de las actividades que realiza a lo largo del año, lleva dos, que espero continúe en los próximos, reuniendo a un amplio colectivo de sus miembros y otros intelectuales, alrededor de una actividad lúdica, que pretende ser también un marco para la discusión y el contraste, la representación de obras en torno a un debate teatral.

Leyendo y representando "Batalla en la Residencia", podemos sorprendernos de su actualidad; y podríamos apuntar las siguientes conclusiones:

1.- Nuestra situación, salvando las distancias, presenta un panorama bastante análogo al que nuestros compatriotas pudieron celebrar en el año 35.

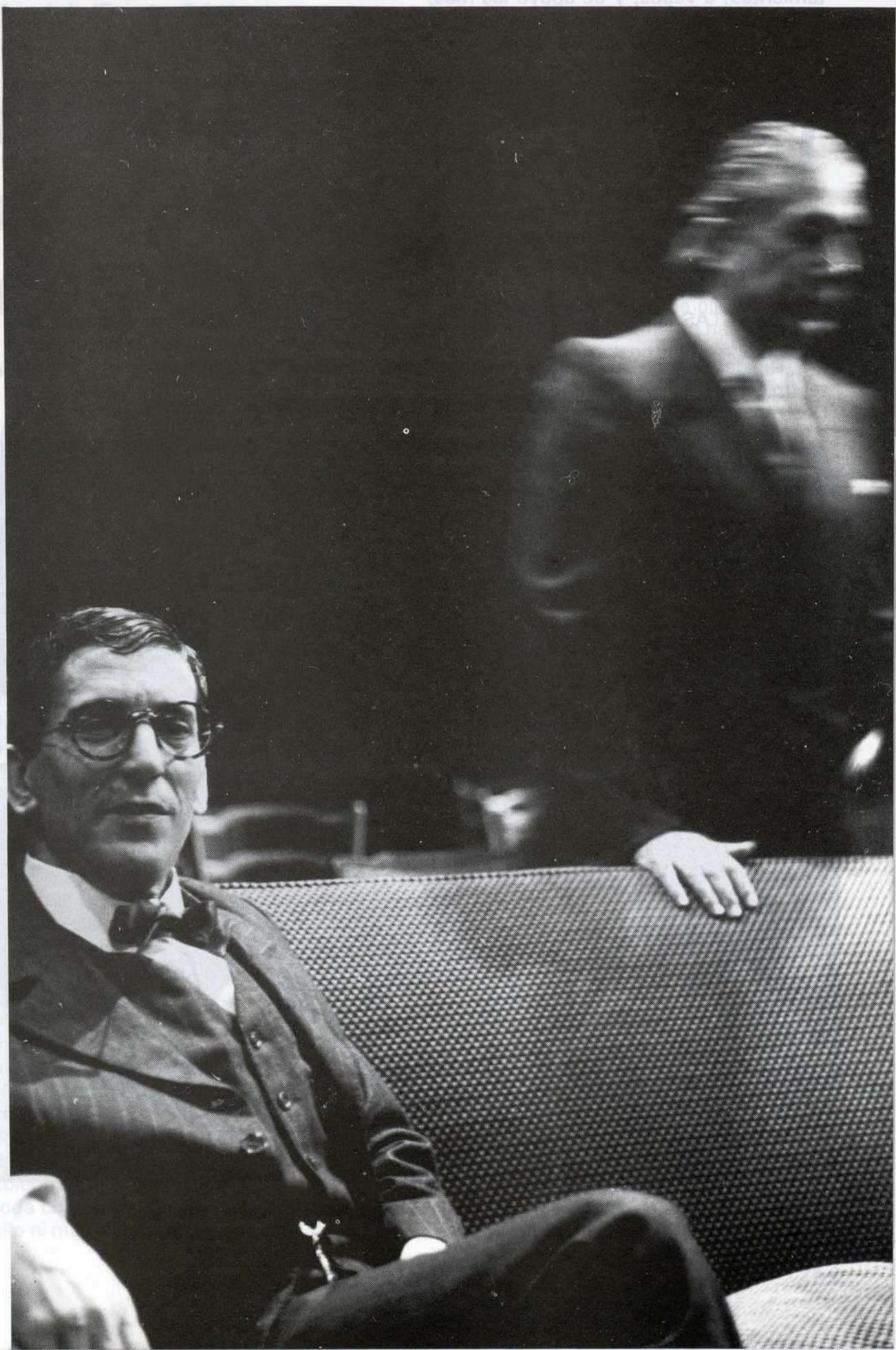
2.- Dando por válida esta primera premisa, es frustrante y no habla a nuestro favor, que tras más de cincuenta años los problemas esbozados no hayan encontrado solución, ni se ofrezcan, generalizando, alternativas nuevas.

3.- Si tuviéramos que reproducir un debate análogo con personajes de la actualidad sobre el nivel de los participantes. Probablemente hoy contamos con intelectuales capaces de elaborar discursos teóricos sólidos; pero, ¿dónde están? No quiero pensar que nuestro coeficiente medio intelectual ha disminuido, por lo tanto sólo me queda suponer que las plataformas que puedan permitir expresarse a dichos pensadores, están copadas por gente inepta o manipuladores interesados en ocultarlos. Claro está salvando las escasas y honro-

En primer término, Enrique Díez Canedo ((Pedro Alvarez Ossorio)

sas excepciones.

Hoy está de moda, impuesta como casi todo por los medios de comunicación, el cómo se dice más que el qué se dice. Observemos la multiplicidad de tertulias de los mismos convidados, que insistentemente se reúnen para exponer un sinnúmero de vacíos pensamientos y citas comunes, edulcorado con agradables expresiones ingeniosas, que nada tiene que ver con el ingenio y muchos menos con el genio. Tan es así, que algunas extrañas excepciones, no se sabe cómo, coladas



como de rondón, quedan eclipsadas por el bullicio aplastante de sandeces a que se ven o quieren verse avocados, el resto de los contertulios. Todos saben de todo y tienen un punto de vista sobre las mayores estupideces, y nosotros, espectadores pasivos, presumiblemente, estamos interesados en conocerlo.

Sin despreciar, pero cada cosa a su tiempo y cada tiempo en su cosa, hemos convertido los medios de comunicación en "horteras" revistas del corazón. No está de moda el debatir, el defender las ideas, el buscar alternativas, estamos en el más absoluto triunfo de la banalidad.

Por todo esto, y asumiendo todos los defectos de nuestro trabajo, resumo y enuncio este artículo como: "Estimulante batalla en la Residencia". Al menos, durante una semana, muy diferentes amantes del teatro, ésta y no otra es la expresión que más nos aúna, estética e ideológicamente, hemos colaborado en común sobre un proyecto que nos ha permitido debatir sobre opiniones ajenas. Debate lleno de ideas, de contrastes, de entusiasmos, de enfrentamientos, a veces, y de apoyo las más, pero sobre todo de amor al teatro y de interés por encontrar alternativas.

Unido a ello, no puede sino resaltar otro de los aspectos fundamentales del encuentro; los miedos a asumir un trabajo actoral, no exento de riesgos, y aunque en pequeña escala -no es un trabajo riguroso de actor-, es un ejercicio paralelo al que cada uno de nosotros sometemos a nuestros actores.

Ver reunidos a tan variopintos hombres de la cultura y el teatro en un esfuerzo común, es algo a lo que no estamos tan acostumbrados; sólo por ello mereció la pena el esfuerzo. Que otras "Batallas" como ésta se desarrollen en nuestros escenarios y dejemos nuestras "batallitas" para mejor momento. ¡Ojalá!

cuerdo (¿Feo, Ungría, Pizarro?...) y yo. Un texto de Luis Francisco Rebelho en Primer Acto. Por último, Amanecer africano, de Keita Fodebe, la "superproducción". Hacer teatro era hacer también tantas otras cosas... Después, el hacer ha sido, una y otra vez, decir. Tan sólo soy verbo.

LO QUE ESTAS LINEAS PUDIERAN HABER DICHO

Aquella reunión rediviva /inventada/ vivida en la Sala Olimpia pudo haber sido (rediviva) y por ello el público siguió las discusiones, gozó en su aprendizaje (inventada) y aplaudió el hecho teatral (vivida). La generosidad de los espectadores les permitió saberse en el teatro y en sus normas y, sobre todo, saberse en la representación de una representación, ante directores y profesores que fingían ser actores que fingían ser sus personajes. ¡Qué mejor ejemplo de teatro en el teatro! Los actores entregamos parte de nosotros a nuestros personajes y parte de ellos a los compañeros para que todos fueran obra de todos. La generosidad que fundamenta, de un lado y otro de la división espacial, la retórica del teatro. Sin generosidad, sin la entrega de sí mismo, no hay placer posible. Los críticos que no entregan, sino ansían (ser directores de escena o directores generales o dictadores) tienen proscrito el goce.

LO QUE ESTAS LÍNEAS QUIEREN DECIR

Siempre me ha emocionado un teatro vacío o un escenario desnudo. Ese grado del no ser, esa apreciación del espacio para algo aún desconocido, me impresiona como la mirada desde el borde del abismo. Enfermo de vértigo, quisiera precipitarme en él.

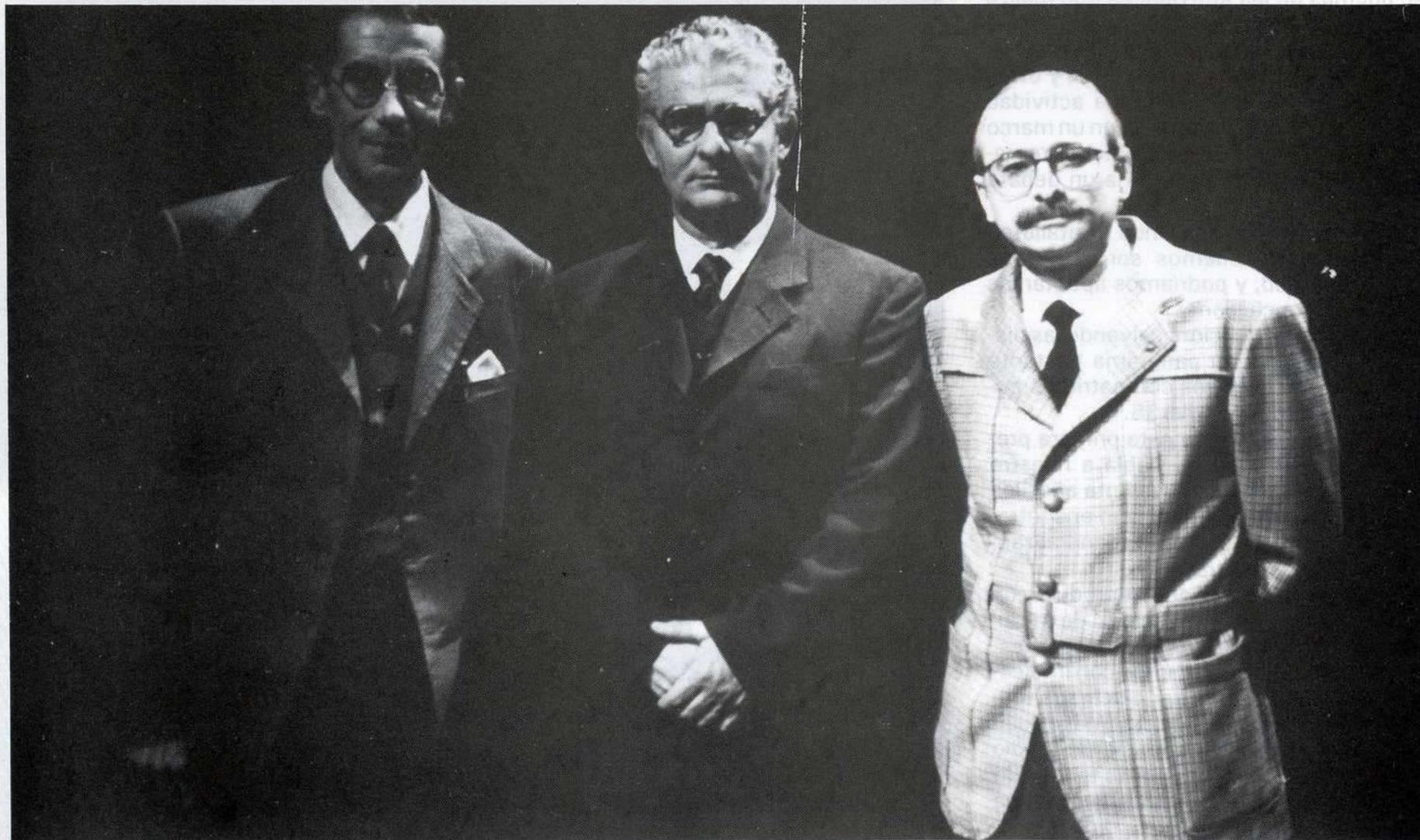
Vida en la Residencia

Por Jorge Urrutia

LO QUE ESTAS LINEAS NO VAN A DECIR

¿Desde cuándo no me acercaba al teatro como fabricante, como enunciador? Dos veces interpreté algún papel. El Oronte

de *Le Misanthrope*, de Molière. Un camillero. Aquel teatro de Filosofía y Letras de 1965 a 1968, la primera aventura frente al SEU. Tres obritas de Arrabal, dirigimos Enrique Centeno, alguien más que no re-



Luis Araquistain (Jesús Cracio), Manuel Azaña (Juan Margallo) y Alberto Jiménez Fraud (Jorge Urrutia)

Pero salgo a un escenario que, iluminado por los reflectores de la aviación enemiga, se enfrenta a una sala llena. Oigo la respiración de la niebla (porque la sala es, entonces, como una niebla) y recuerdo la lejana respiración de las calles de Nueva York que puede oírse desde la terraza del Rockefeller Centre. O la computadora que, de vez en cuando, en medio del trabajo, ahora mismo cuando escribo estas líneas, también respira y parece amenazar al que se atreva a seguir pulsando las teclas. Pero las pulso, inmovible, porque es un miedo que puede vencerse fácilmente. Sé que la ciudad no asciende nunca, que la computadora no ataca, que el público ya ni siquiera suele patear en los estrenos. Y la sala llena no me produce aquel vértigo que conocía y, por lo tanto, no me atrae. Puedo prescindir de ella. Olvidarla. Es tan sólo un hueco acatarrado.

Los lectores de estas líneas deducirán que no tengo madera de hombre de teatro. Es verdad, sólo finjo cuando las normas dicen que no deben fingirse. Puede haber la duda de que estas páginas más no sean sino un nuevo fingimiento. El fingidor no provoca la incredulidad, sino la duda.

Mas, si digo verdad, ¿dónde estuvo, pues, la magia de vivir unos días en la Residencia? Precisamente en eso, en vivir. No se dio en la ficción de la otra vida, la que no me pertenecía, la de Jiménez Fraud. La magia estuvo en la fábrica. En ver cómo un trabajo colectivo va creando, poco a poco, tarde a tarde, noche a noche, ensayo tras ensayo, un personaje, con sus tonos y sus gestos, con sus hábitos y sus manías. Y luego otros personajes, y otro, y uno más...

Porque, tras el cabo de mecha que prendiera el director, el esfuerzo común, la lógica, la vida que siempre fluye, crean las relaciones, las miradas, las inteligencias. No importa si, en una obra histórica como ésta, hábitos, manías o relaciones pudieron o no darse, se dieron efectivamente o no, entre los hombres que teóricamente aquí decimos representar. Porque el texto es su coherencia, sin ella no hay arte, ni obra humana digna de estima. Además, siempre es el conjunto, y no las partes, quien encierra, sostiene, produce la significación. Todo fue coherente y la totalidad puso en pie una verdad presente del pasado.

CONCLUSIONES DEL SILENCIO, DE LO POSIBLE Y DE LO DICHO

La vida es sabia. El pasado no vuelve. Lo importante es hablarse a uno mismo y a tiempo. Sólo la generosidad y el sentido de lo colectivo permite la coherencia. Como en la Residencia, como en el teatro. No quise volver. No pretendí ponerme en la obvia evidencia ni alcanzar lo imposible de la transustanciación.

Sólo quise ser yo mismo diciendo que era el personaje de Alberto Jiménez Fraud. Seguí, pues, siendo verbo. Y fui feliz.



Max Aub (Ernesto Caballero)

Desde el papel de actor

Por Ernesto Caballero

Siempre he pensado que un director periódicamente tendría que someterse a la dura prueba del escenario para así conocer con mayor proximidad el mundo de su principal y más importante colaborador. Sin embargo, consciente de mis limitaciones actorales así como de las alarmantes cifras de paro en el sector, pocas veces, muy pocas -a excepción de esporádicas sustituciones de última hora- había encontrado una oportunidad de, como digo, enriquecer mi oficio de director desde esta circunstancia. De ahí que la experiencia de esta "BATALLA" me haya reportado antes que nada el privilegio de poder participar en un muy especial curso de perfeccionamiento de mi oficio. De este modo, desde la "primera lectura" con el director hasta la emocionada despedida de mis compañeros el día de la última representación, me ha sido dado recorrer de forma práctica, y "desde el otro lado", las diferentes etapas por las que atraviesa el actor a lo largo de cualquier proceso de montaje.

Pero además, esta singular iniciativa me ha reportado otro tipo de satisfacción menos individual como la de sentirme partícipe de un hermoso acto de confraternización con mis colegas, sabiéndome actor también del comprometido acto de exponer mi vulnerabilidad en un gesto colectivo de exquisita humildad alejado de toda complacencia corporativista. Y todo ello ni más ni menos que en el imaginario a

la vez que significativo marco de la Residencia de Estudiantes y en una época (la República) en la que no resultaba tan indecoroso como hoy convivir con la Utopía. Por ello, la representación de la Batalla devino en hombres que en un momento de nuestra historia nos recordaron la necesidad de una rigurosa reflexión del texto teatral.

Esta encomiable labor de plantear sus diferentes puntos de vista me ha obligado igualmente a reafirmar en estos momentos de descrédito de toda actividad que suponga un mínimo de pensamiento crítico, la necesidad de un debate de alcance sobre la situación en España de nuestro viejo y querido arte escénico. Una parte que como explicara el joven Max Aub, "es un visible exponente de la cultura de un país". Preparémonos para seguir librando muchas batallas. Se necesitan.

Prueba de fuego

Por Antonio López-Dávila Plata

Durante un mes he compartido tiempo y esfuerzos con políticos, poetas, filósofos y escritores, hombre y mujeres que hicieron del teatro profesión u objeto de sus reflexiones, y que son ya parte de nuestro pasado histórico. Un pasado del que muchos de los que encarnaron a estos personajes son herederos, y que para mi generación son, en muchos casos, tan sólo nombres en las páginas de algún libro. (Porque Manuel Azaña y Espartero eran amigos, ¿verdad? ¿Machado no fue el que escribió aquello de la muerte de su padre? ¿Y quién será el Pérez de Ayala ése?)

Para un neófito en las lides teatrales,



Antonio López Dávila, residente y ayudante de dirección del espectáculo

recién salido de entre los pañales de una escuela de arte dramático, enfrentarse a un trabajo tan atípico como ha sido **Batalla en la Residencia** supone sin duda una prueba de fuego.

Diecisiete directores de escena y dos profesores universitarios con el valor y la generosidad suficiente para lanzarse a un escenario. Veinte jóvenes actores, directores y estudiantes encargados de crear el ambiente necesario para hacer creíble nuestra reunión. El texto, un debate sobre el teatro que sobrepasa el simple hecho teatral para ser el debate de una sociedad y de dos concepciones del mundo que conducen a un trágico final. Un espacio que involucraba al público convirtiéndoles en asistentes al acto. Elementos, todos ellos, que veía levantarse y tomar cuerpo a mi alrededor.

Las primeras lecturas y el trabajo, más o menos individualizado, con cada director (actor) en el pequeño salón de la Asociación; la fijación definitiva de cada personaje, sus movimientos, sus relaciones, sus intenciones, en un aula de la Escuela de Arte Dramático; el duro y difícil fin de semana en el que se realizó la puesta en pie; y por fin el salto definitivo al espacio real de la Sala Olimpia o lo que es lo mismo al salón de reuniones de la Residencia de Estudiantes de un Madrid otoñal de 1935. Otra prueba de fuego.

(El público... los nervios... ¿falta algo? ¿estamos todos?... menos mal, no se ha equivocado en esta frase... cuidado... bien, entró a pie... ¡no!, aquí no había que aplaudir... y ahora a gritar con todas las fuerzas... suena el himno de Riego, vámonos... Aplausos)

Fue una ficción teatral que se hizo realidad durante tres tardes de otro otoño madrileño, esta vez de 1992.



Un hombre joven (Ignacio Guzmán) sorprende a todos los asistentes con su radical intervención

PREMIOS ADE 1992: un año más... y mejor

Por Carlos Rodríguez

Los pasillos se habían poblado de comentarios. Un año más, la Sala Olimpia respiraba un ambiente festivo, con el encuentro de los amigos, conocidos y demás allegados que, tras el estreno de **Batalla en la Residencia**, charlaban animadamente sobre el espectáculo recién visto y esperaban con cierta intriga lo que vendría a continuación.

El escenario que momentos antes constituyó el campo de la batalla dialéctica de aquellos fantasmas que tal vez poblaron la Residencia de Estudiantes del otoño 1935, se transformó sin ningún esfuerzo en el marco sobre el que iba a tener lugar la entrega de los Premios ADE correspondientes a 1992.

Por sexto año consecutivo, la Asociación de directores de Escena de España concedía sus galardones repartidos en cinco modalidades:

- Premios ADE al mejor director.
- Premio Segismundo a una labor teatral significativa.
- Premio Joseph Caudí de escenografía.
- Premio ADE de creación coreográfica.
- Premio José Luis Alonso para nuevos directores.

A estos se sumaron las "tarascas" que, como ya es tradicional, la ADE concede a aquellas personas que se han distinguido por su colaboración o ayuda desinteresada en el funcionamiento y actividades de la Asociación.

Angel Fernández Montesinos y Juan Antonio Hormigón, Presidente y Secretario General, respectivamente, llevaron las riendas del acto, ante el sencillo espacio compuesto de algunos sofás y sillas que antes sirvieron para la representación. Ambos comenzaron con unas breves palabras de salutación y agra-

decimiento a todos los que, de una u otra forma, han colaborado o participado con la ADE durante el último año.

Y sin más demora, comenzaron a repartirse los premios, que eran bastantes. En primer lugar, las "Tarascas": una al CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), que recogió su Director, Luis Molina; otra para Juancho Asenjo, redactor de nuestra Revista y colaborador desde hace años de la Asociación; y la tercera para Luis Rodríguez quien, durante el pasado año contribuyó decisivamente a la ampliación informática de la ADE. Todas ellas, entregadas con un cariño especial por lo que supone de trabajo en ocasiones anónimo dentro del desarrollo de la actividad habitual.

A continuación se entregaron los premios de Creación Coreográfica, entrega que corrió a cargo de Pedro Ortiz, Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, quien agradeció a la Asociación la oportunidad que le daba de estar allí presente y colaborar en el acto. Primeramente se dio lectura a las actas de los finalistas, que fueron Dahrendorf/Ordóñez, por **Kaspar** y Edison Valls por **Borgia Imperante**, cuyas placas fueron recogidas, en su ausencia, por José Ramón Fernández y Oscar Torrado, respectivamente.

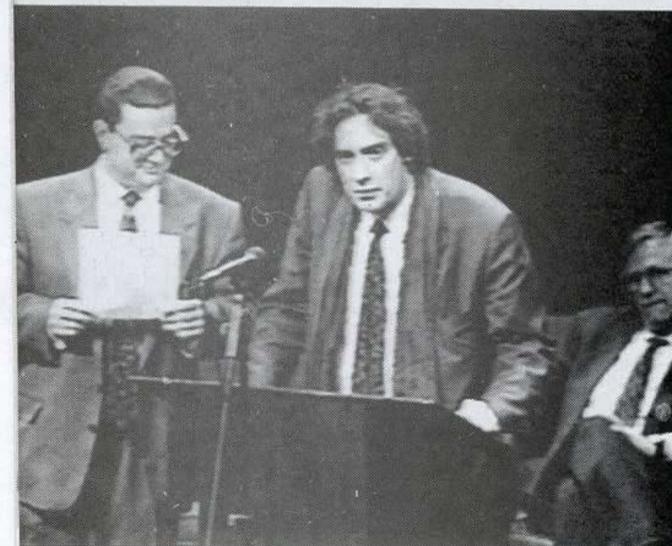
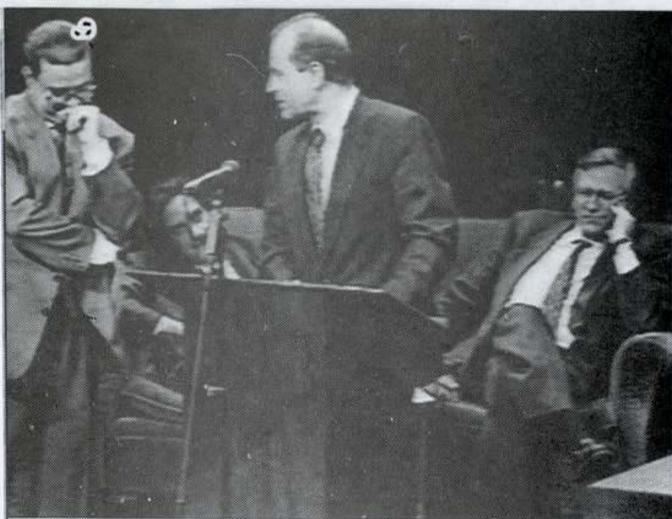
El premio ADE de Creación Coreográfica 1992 recayó en Gelabert/Azzopardi por **Kaalon Kaakon**, y fue recogido por Guillermo Heras, quien agradeció la concesión en nombre de los premiados.

Ramón Caravaca, viceconsejero de cultura de la Comunidad de Madrid, fue el encargado de repartir las placas de finalista y el premio correspondiente al "Joseph Caudí" de Escenografía. Caravaca, con un humor irónico, reflexionó unos momentos sobre la obra que acabábamos



De arriba a abajo: Guillermo Heras recoge el Premio de Creación Coreográfica, correspondiente a Gelabert/Azzopardi; Pedro Ortiz, Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, entregó los premios de esta especialidad; Luis Molina, director del CELCIT.

De arriba a abajo: José Monleón recoge el Premio Segismundo para "Primer Acto". Pedro Alvarez Ossorio, premio ADE de dirección. Etelvino Vázquez y Helena Pimenta, finalistas del premio ADE de dirección que entregó Berta Riaza. Ernesto Caballero, premio "José Luis Alonso" para nuevos directores



De arriba a abajo: Juan Francisco Marco, Director General del INAEM hizo entrega de uno de los premios. Simón Suárez, premio "Joseph Caudí" de escenografía. Ramón Caravaca, viceconsejero de Cultura de la Comunidad de Madrid, entregó el premio de escenografía. José Luis Raymond, finalista de este premio. Oscar Torrado recoge la placa de finalista correspondiente a Edison Valls en el Premio ADE de creación coreográfica

de contemplar, y procedió a la entrega de los galardones. Finalistas fueron Amenós Prunes por **El dol escau a Electra**, y José Luis Raymond por **El sueño de una noche de verano**. Y el ganador de este año fue Simón Suárez, por **Belisa y La hora española** quien agradeció la concesión del premio, recordando a todo su equipo de colaboradores que hicieron posible este montaje.

Llegaba el turno de entregar el Premio "Segismundo", a una labor teatral significativa, y el encargado de hacerlo fue Juan Francisco Marco, Director General del INAEM. Marco, en unas breves palabras, agradeció a la ADE la labor realizada durante el último año, labor callada pero intensa reflejada en muchas reuniones y encuentros con las diferentes administraciones para mantener un diálogo abierto sobre el teatro, su estructura y funcionamiento. Acto seguido se dio lectura al acta del premio que fue para la revista "Primer Acto". La estatuilla fue recogida por su director, José Monleón, quien también se refirió al conjunto de colaboradores con que ha contado la revista en estos treinta y cinco años recién cumplidos, y relacionó el carácter de debate que ha mantenido en sus páginas con la **Batalla...**, representada antes.

La entrega del Premio "José Luis Alonso" corrió a cargo de Angel Fernández Montesinos, quien evocó con cariño la figura del director fallecido. Este premio para nuevos directores viene a incorporarse a la nómina ya tradicional de los premios ADE. Montesinos comentó la simbología de que fuese él, uno de los directores que más tiempo llevan en activo, quien entregase el galardón al joven premiado, en una especie de

relevo. La estatuilla correspondió a Ernesto Caballero, por su montaje de **Eco y Narciso**. Caballero, parco en palabras, agradeció el premio y también se refirió a todos los que participaron en su montaje.

Y llegó el momento final. Quedaba por desvelarse el resultado del Premio ADE de dirección 1992. Berta Riaza tomó la palabra para saludar a los presentes, felicitar a los que intervinieron en el espectáculo y proceder a la entrega de los trofeos. Comenzaron a nombrarse y hacer acto de presencia los finalistas: Joan Lluís Bozzo por **Flor de nit** (su placa fue recogida por Giorgina Cisquella); Helena Pimenta por **Sueño de una noche de verano** (con gran ovación de su compañía, allí presente); Gerardo Malla por **El desdén con el desdén** (cuya imprevista ausencia nos dejó a todos intrigados) y Etelvino Vázquez, por **Perfume de Mimosas** (con su sonrisa tímida y agradecida).

Por último, el ganador: Pedro Alvarez-Ossorio, por su puesta en escena de **La casa de Bernarda Alba**, quien agradeció el galardón y aprovechó sus palabras para lanzar una reflexión sobre la situación social y política contemporánea, reivindicando el papel del teatro como arte de pensamiento. Pedro no escatimó su dureza ante los brotes de xenofobia y racismo, ante la situación bélica de ciertas zonas de Europa y el desencanto político reinante en nuestra sociedad. Fueron palabras llenas de calor que sirvieron para cerrar el acto de entrega de premios.

Después, como ya es habitual, todo pasamos a tomar una copa en la que se mezclaron las felicitaciones, comentarios y alegrías de una intensa noche de otoño de 1992.

Intimamente satisfechos

Por C. R.

Aquella noche los premiados conversaban sonrientes y recibían las felicitaciones de unos y otros, mientras tomábamos una copa. Supongo que estaban íntimamente satisfechos. En medio del barullo generalizado, conseguimos sustraerles unos minutos para pedirles su valoración del galardón conseguido. Sus manifestaciones fueron, como pueden comprobar, muy diversas.

Premio Segismundo: Primer Acto

José Monleón, treinta y cinco años al frente de un proyecto

con grandes frutos, declaraba ante el premio:

"Es una vanidad enorme, pero me parece lógico. Hay que pensar en la cantidad de gente fundamental que ha pasado por **Primer Acto**. Es el esfuerzo de a lo mejor tres mil personas importantes en el teatro español, muchos de ellos callados por las circunstancias, por la propia evolución de la sociedad española, en la que, en un momento determinado ha parecido que tener antecedentes políticos aunque fueran antifranquistas, era negativo. Son autores que han sido de algún modo marginados. Hay un mundo que ha pasado por ahí, y yo siento que en este "Segismundo" hay un premio a estos cientos de personas que, escribiendo, y mucho también como lectores, comprendieron que ése era un espacio de pensamiento, de reflexión..."

Monleón señalaba la oportunidad de este premio tras la representación de **Batalla en la Residencia**, porque "en definitiva, **Primer Acto**, a su manera, lo que ha intentado es ser una continuidad de este tipo de debate intelectual sobre el teatro, un debate político que aparece en esos textos muy bien seleccionados por Juan Antonio Hormigón. Así que, el que hayan sido los directores, con una votación profesional, y tras una representación de este tipo, a mí me parece muy bien".

Y para que nadie se llame a engaño, añadió: "que nadie vea en este premio, el premio del portazo. Hablar de treinta y cinco años en España es ya terrorífico. Suena a que un grupo de gente que ha sido capaz de trabajar durante ese tiempo ya debe estar para pocas roscas. Y yo creo que lo interesante es que el discurso y el planteamiento crítico que heredó **Primer Acto**, sea capaz de transmitirlo y en definitiva que esos treinta y cinco años sean una referencia de cómo con franquismo, o con fascismo, sin apoyo público, la sociedad española ha sido capaz de sostener, de manera minoritaria porque obviamente no se puede pedir otra cosa, pero ha sostenido y hecho posible durante este tiempo que una revista de pensamiento centrada en el teatro, subsistiera. Eso es lo interesante y lo estimulante para muchos años venideros".

Premio Joseph Caudí: Simón Suárez

Simón Suárez, premiado por su escenografía de **Belisa y La hora española**, se mostraba igualmente satisfecho, aunque teñía sus palabras con un punto de escepticismo. "Es curioso que me concedan este premio por un montaje operístico, precisamente ahora que he decidido apartarme de la ópera. Porque estoy en desacuerdo con la manera en que se trabaja en España. Creo que las cosas se pueden hacer de otra forma: Yo lo he visto en otros países de Europa y no creo que aquí tengamos que ser diferentes. No obstante, este premio ha sido una grata sorpresa".

Suárez se confiesa cada vez más incapaz de separar su trabajo como escenógrafo de su trabajo como director de escena, como fue el caso de los montajes premiados, y con una sonrisa expresaba su agradecimiento a los directores de la ADE. "No sé si realmente éste ha sido el mejor trabajo de cuantos he hecho durante el año pasado, pero tal vez sea el que más repercusión ha tenido".

Premio José Luis Alonso: Ernesto Caballero

A Ernesto Caballero le concedieron el premio dedicado a los nuevos directores por su montaje de **Eco y Narciso**. "Para mí es un honor recibir un premio que lleva el nombre de un maestro de directores tan importantes como fue José Luis Alonso, sin duda uno de los nombres fundamentales dentro del teatro español de nuestro siglo", comentaba. Aunque, como él mismo decía, nuevo, lo que se dice nuevo director, tampoco lo es mucho. "Entiendo que el premio me ha cogido casi por los pelos -declaraba, aludiendo a la edad máxima de treinta y cinco años requerida para optar a él- pero me parece bien que se haya creado con vista a los próximos años y a toda una serie de gente nueva que está apareciendo en el campo de la dirección. En ese aspecto puede suponer un estímulo y un respaldo".

Premio ADE de dirección: Pedro Alvarez Ossorio

"Para mí es una grata satisfacción que los compañeros hayan elegido mi montaje de **La casa de Bernarda Alba** como el premio ADE de este año. Ha sido un montaje en el que tanto yo como todo el equipo y las actrices pusimos un gran cariño. Yo tenía ganas de hacer una **Bernarda** vista desde Andalucía, que es algo que nunca se había hecho, aunque habíamos visto ya otras



De arriba a abajo: Guillermo Heras recoge el Premio de Creación Coreográfica, correspondiente a Gelabert/Azzopardi. Pedro Ortiz, Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, entregó los premios de esta especialidad. Luis Molina, director del CELCIT, premiado con una de las Tarascas. Luis Rodríguez, otra de las Tarascas de la ADE de este año.

Bernardas magníficas". Pedro Alvarez Ossorio, con su hablar sevillano y una alegría no exenta de seriedad, reflexionaba al mismo tiempo sobre la intransigencia, la opresión, la xenofobia... Cargada de contenido social y político sus palabras, vibrante todavía de la representación de **Batalla en la Residencia** y mostraba su preocupación ante el crecimiento experimentado por las ideologías ultraconservadoras.

Al hacerle notar que este era el primer año que el premio ADE de dirección salía de Madrid o Barcelona, contestó: "Tal vez sea porque este espectáculo ha tenido una mayor distribución que otros que se realizan fuera de esas dos capitales. De hecho ha podido verse en Madrid. Lo que sería importante es que esta situación se normalizase, y los montajes de la "periferia" pudiesen tener acceso habitual a toda la geografía española, igual que los de Madrid o Barcelona deberían poder llegar tanto a Andalucía como a Asturias, pongo por caso":

**COMPAÑIA
LIRICA
ESPAÑOLA**



**DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL
REPERTORIO**

MARINA

**AGUA, AZUCARILLOS
Y AGUARDIENTE**

LA DOLOROSA

GIGANTES Y CABEZUDOS

**LA VERBENA DE LA
PALOMA**

MOLINOS DE VIENTO

**LA CANCION DEL
OLVIDO**

**LA CORTE DEL
FARAON**

**LA TABERNA DEL
PUERTO**

**LA DEL MANOJO DE
ROSAS**

**LA LEYENDA DEL
BESO**

LUISA FERNANDA

KATIUSKA

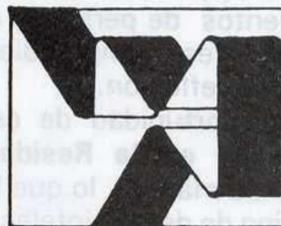
LA ROSA DEL

AZAFRAN

DOÑA FRANCISQUITA

MOSAICO LIRICO

*La Agencia de Viajes
colaboradora de la ADE*



VIAJES

VIMANTOUR S.A.

GRAL. PARDIÑAS, 78

(ENTRADA PADILLA, 50)

TELES.: 401 36 62 - 401 39 98 - 401 38 01

28006 MADRID

ESTRENO TALLER RESAD 93

El sueño de una noche de verano
De William Shakespeare. Dirección:
Dennis Rafter. Estreno Sala Galileo. Marzo-Abril 1993

CURSO DE PRODUCCION

Marzo-Abril-Mayo 1993
Materias y Profesores:
Legislación: Antonio Doñaque
Publicidad y marketing: Vicente A. Serrano.
Sociedad y Teatro: José Monleón.
Producción y Gerencia: José Luis Tutor

**ACTIVIDADES EN TORNO A LA FIGURA Y
LA OBRA DE BERTOLT BRECHT**

Taller de interpretación sobre Bertolt Brecht
Profesor: Vicente Cuesta.

Laboratorios sobre experiencias escénicas de la
Bahaus.
Profesor: Luis Valdivieso.

Caida de Icaro
Taller-espectáculo sobre "El vuelo sobre el océano" y
"Pieza didáctica de Baden-Baden" sobre la aceptación.
Profesor: José Luis Raymond

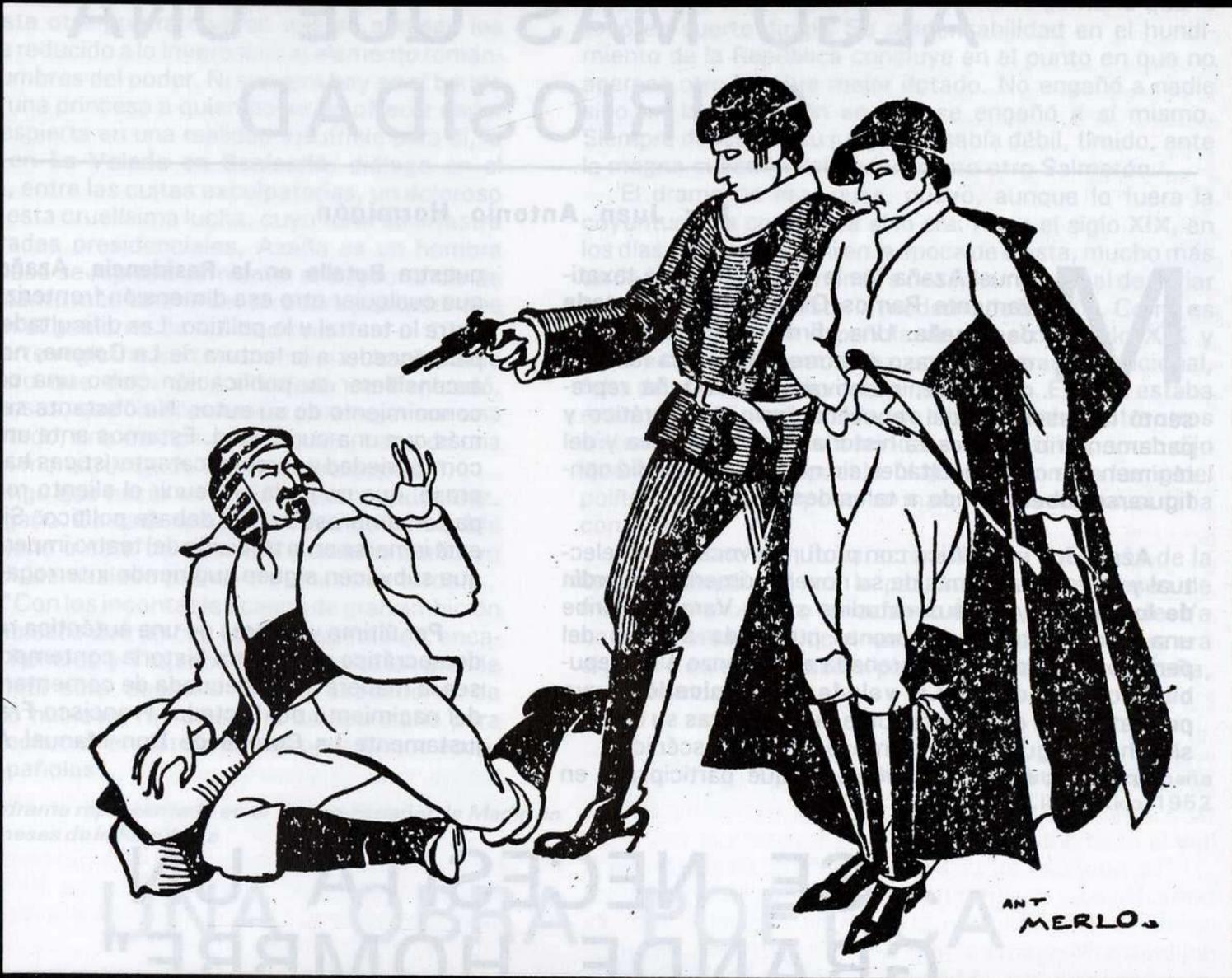
Requena, 1 - Tel 248 41 73 - Fax 559 44 28
28013 Madrid



**Real Escuela Superior
de Arte Dramático**

Madrid

TEXTO TEATRAL



LA CORONA

DE MANUEL AZAÑA

ALGO MAS QUE UNA CURIOSIDAD

Por Juan Antonio Hormigón

Manuel Azaña fue la República, dice taxativamente Ramos Oliveira en su **Historia de España**. Una afirmación taxativa que en este caso se corresponde a la realidad dado que, efectivamente, Azaña representó las esencias del republicanismo democrático y parlamentario en nuestra historia contemporánea y del régimen que con dificultades sin número, pretendió configurarse obedeciendo a tales designios.

Azaña fue un político con profunda vocación intelectual y literaria. Además de su novela primeriza, **El jardín de los frailes** y de sus estudios sobre Varela, escribe una obra teatral, **La corona**, publicada a fines del periodo monárquico y estrenada a comienzo del republicano, así como **La velada de Benicarló**, cuya preteatralidad está ahora fuera de dudas tras su conversión hace algunos años en espectáculo escénico.

Entre los hombres y mujeres que participaron en

nuestra **Batalla en la Residencia**, Azaña reunía más que cualquier otro esa dimensión fronteriza y dubitativa entre lo teatral y lo político. Las dificultades que existen para acceder a la lectura de **La Corona**, nos han llevado a considerar su publicación como una contribución al conocimiento de su autor. No obstante se trata de algo más que una curiosidad. Estamos ante un texto escrito con sobriedad y tersura, características habituales de su prosa, que no duda en reunir el aliento romántico de la pasión amorosa con el debate político. Si la estructura está inmersa en la tradición del teatro imperante, las ideas que subyacen siguen sugiriendo interrogantes al lector.

Por último y en aras de una auténtica racionalización democrática de nuestra historia contemporánea, quizás sea la manera más adecuada de comentar el Centenario del nacimiento del Dictador Francisco Franco, publicar justamente **La Corona** de Don Manuel Azaña.

"SE NECESITA UN GRANDE HOMBRE"

Por Antonio Ramos-Oliveira

En 1935, Azaña es todavía la esperanza de los muchedumbres republicanas. Es decir, ha vuelto a serlo con brío y amplitud desconocida.

La revolución de octubre del año anterior, aun no siendo estéril, ha mostrado, no obstante, al proletariado que por sí solo no puede vencer, que su victoria es inseparable de la victoria de toda la democracia española. Azaña, por otro lado, ha sufrido prisión inmoderada, ha pasado por grandes peligros, ha temido que hicieran en él un escarmiento. Las ráfagas de violencia, de crueldad y de corrupción que acaban de azotar al solar español de punta a punta intimidan al hombre pacífico y blando. La política española está centrada ya, irrevocablemente, en la guerra civil. Y no ha surgido quien pueda reemplazar a Azaña, que es aún, como digo, la voz de la democracia y el verbo de la República; ahora, todavía, cuando cada instante va siendo más difícil ser sólo verbo, verbo nada más, y no puño de la República.

El aliento y el calor popular devuelven a Azaña toda su facultad polémica, toda su elocuencia, y su ánimo de político se enardece otra vez ante la inmensa multitud. Habla en Baracaldo y en Mestella, ante públicos innumerales. La nación republicana le incita y compele a una gran empresa. En los arrabales de Madrid, Azaña se dirige el 20 de octubre a medio millón de almas, arribadas de los cuatro costados de España. Quinientas mil personas, congregadas "entre Goya y la Bombilla", en la ribera

de Manzanares, que fluye a los pies de Azaña con su menguado caudal, como otro Rubicón. ¿Y hay alguien que piensa que toda esa humanidad española, ahíta de palabras, viene a oír un discurso? Viene a buscar un hombre, a esforzarse una vez más en inventarlo, si no lo encuentra. ¿Y qué tiene Azaña que ofrecerle? Una promesa más de energía: "El triunfo de la República no puede ser un triunfo capitulado ni pactado; tiene que ser un triunfo total, a banderas desplegadas, sonantes todas las trompetas de la victoria, con todos los enemigos delante; pero con ningún enemigo al costado ni a la espalda, y solamente siendo así el triunfo de la República, podrá la República enderezar a España".

La República triunfó el 16 de febrero de 1936, gracias al sangriento sacrificio del pueblo en octubre de 1934. Pero Azaña no hizo nada. Ocupó la presidencia de la República, y la democracia española se quedó en la calle, acéfala, sin un líder nacional, huérfana de rumbo. Antes, al menos, había una voz que la unía y una figura en la que esperaba. La voz de Azaña se ha apagado. Mudo, fantástico, irreal, Azaña, detrás de las piedras del Alcázar de los Borbones, es la última garantía de que la República será conservadora, parlamentaria y liberal hasta su muerte.

En 1937, la anarquía asedia en Barcelona con un cinturón de demencia al presidente de la República. Azaña escribe, o corrige, imperturbable, a creerle, **La Velada en Benicarló**, testamento político de un hombre que nació para la literatura y la conversación y acaso,

también, para la política de una nación equilibrada; un hombre que entró en la República con una obra dramática acerca de una guerra civil en que el caudillo de la revolución deposita la corona a los pies de la princesa vencida¹. Esta otra guerra civil en que se abrasan los españoles ha reducido a lo inverosímil el elemento romántico en las cumbres del poder. Ni siquiera hay en el bando monárquico una princesa a quien poder de ofrecer nada.

Azaña despierta en una realidad insufrible para él, la que palpita en **La Velada en Benicarló**, diálogo en el que se eleva, entre las cuitas exculpatorias, un doloroso lamento. En esta cruelesima lucha, cuyo furor se arrastra hasta las gradas presidenciales, Azaña es un hombre acabado. Acaso se repite a sí mismo el de profundis de Dantón: "¡Cuánto más valdría ser un pobre pescador que mezclarse en el gobierno de los hombres!"

Pero, aparte registrar su tortura íntima, Azaña tiene aún algo claro que decir en **La Velada en Benicarló**. Entre otras cosas, que "la impotencia para organizar una guerra de Estado, una disciplina de Estado, nace de una comprensión monstruosa de la soberanía popular".

"Nada tengo que hacer en la vida pública, concluye. No es desengaño. De nada tenía que desengañarme. Me reconozco ajeno a este tiempo. Los hombres como yo hemos venido demasiado pronto o demasiado tarde".

Y luego: "Con los incontables casos de gran ambición política, establezco dos únicas series respetables, encabezadas por Pericles y Trajano... Se necesita un grande hombre... Inútil será buscarlo en los alrededores de Híspalis. Si lo hubiese, me ofrecería de secretario para poner sus proclamas en este latín estropeado que escribimos los españoles".

¹ *La Corona*, drama representado en el Teatro Español de Madrid en los primeros meses de la República

Tarde volvía Azaña los ojos al cesarismo, a Trajano, y tarde reaccionaba el político vencido contra el verbo.

No es delito de Azaña no haber nacido grande hombre, grande a la medida de una España como la que le tocó en suerte dirigir. Su responsabilidad en el hundimiento de la República concluye en el punto en que no aparece otro hombre mejor dotado. No engañó a nadie sino en la dimensión en que se engañó a sí mismo. Siempre descubrió su juego. Se sabía débil, tímido, ante la magna cuestión del poder, como otro Salmerón.

El drama no era, pues, nuevo, aunque lo fuera la coyuntura. La coyuntura sí lo era. Ni en el siglo XIX, en los días de Espartero, ni en la época de Costa, mucho más tarde, se ofreció a un hombre ocasión más cabal de variar la trayectoria de la historia moderna de España. Como es sabido, la tragedia española de fines del siglo XIX y principios del XX estribaba en la postración nacional, falta de pulso, o abulia del ánimo público. España estaba entontecida. Su enfermedad se caracterizaba, entre otros síntomas, por el horror a las ideas, o ideofobia, como dijo Unamuno. No había pueblo. Y la más espinosa faena del político consistía en poner en marcha a las masas, si daba con ellas.

Por el contrario, lo característico de la España de la segunda República era la pasión política, el deseo de mejorar, el propósito tenacísimo de ir a alguna parte. Ya no necesitaba el político ir en busca del pueblo; ahora era el pueblo quien buscaba al político. No lo halló en Azaña, como hemos visto.

De su libro **Historia de España**
T.III, México, 1952

UNA OBRA POÉTICA

Por Enrique Díez Canedo

La notoriedad alcanzada en la política por el gran estadista español Manuel Azaña (nacido en 1879) perjudicó, más que favoreció, al éxito ante el público de un drama suyo, *La corona* (1932), impreso en tomo con un entremés de castizo sabor madrileño, desde 1930. Azaña no es un escritor que llega al libro y al teatro por puro capricho; su formación no le limita al ensayo político, sino que en la narración y en la crítica ha dado también obras de primer orden. *La corona* (antes de cuyo estreno había dado a representar una versión de *La carroza del Santísimo*, de Proser Mérimée) tiene, con un claro abolengo español, visible en la variedad de escenarios, en el carácter externamente romántico de los personajes (una reina destronada, un guerrillero

enamorado, un general ambicioso y calculador), calidad de gran teatro, que se mueve no por una complicada intriga, sino por la acción de los resortes de carácter, que sólo ceden a la ley del destino. No es, de ningún modo, un drama político, aunque en él se agiten, como en todo buen teatro de altura, ideas políticas; es obra poética, ante todo, sólida y fuertemente construida, que hace pensar en Schiller y en Claudel. Una escena de amor, entre los protagonistas, y otra, de personajes juveniles accesorios, denotarían la mano de un autor teatral si el conjunto no se impusiera. En su gusto de tradición para nada entra una técnica imitativa

Hora de España; Abril 1938

"LA CORONA" EN EL TEATRO ESPAÑOL

Por Enrique Díez Canedo

Permítaseme reproducir, para esta reseña, gran parte de un artículo que di a *El Sol* con motivo de la publicación en volumen de *La corona*. La fecha de este artículo es la siguiente: 26 de julio de 1930. Se titula "Un nuevo autor

dramático".

"Nuevo digo, para no decir novel. Novel implica prueba en aprendizaje, comienzo de carrera. Manuel Azaña, en *La corona* y en el *Entremés del sereno*, que va como añadidura en el mismo tomo (Madrid, Mundo Latino) sin que lo anuncie la portada, se

muestra como autor formado y completo, sin la actitud ya encogida y modesta, ya presuntuosa y engallada del novel. Quien conoce a Manuel Azaña, y no es necesario conocerle en persona, ni aun haberle oído en discursos políticos o en debates de ideas, sino estar enterado de sus libros anteriores, de sus *Estudios de política francesa*, de sus trabajos biográficos y críticos sobre don Juan Valera, de su *Jardín de los frailes*, por un lado, narración y pintura de caracteres, por otro confesión y análisis de un alma española, conoce el punto de madurez de su estilo, la riqueza de su formación espiritual. Y ante un nuevo libro, compuesto por obras de teatro, no teme verle abandonar por un camino más aventurero las promesas halagadoras de otros. No es Azaña hombre de técnica, extremado en una disciplina, sino hombre de entendimiento capaz de avanzar en cualquiera, sin falta de preparación ni yerro en el modo.

"Su teatro se nos revela en el libro, sin duda porque el llegar a las tablas exige, eso sí, una técnica fuera quizá de su alcance, porque no es materia de entendimiento, sino de tiempo o de azar. Pero de fijo Azaña no ha pensado en confinar sus acciones dramáticas dentro de las páginas impresas y ha tenido puesta la mira en una realización escénica, cuyo éxito, bueno o malo, nada querría decir de momento

"Un autor nuevo, digo, y he de aclararlo ahora para evitar que se le dipute, de buenas a primeras, por lo que suele llamarse un autor de vanguardia. Vanguardia se refiere a posición, no a calidad. Y el teatro de Azaña se desentiende por completo de la primera y apunta cuidadosamente a la segunda; con lo cual lleva mucho adelantado para no errar el tiro, porque entre posición y calidad hay la misma distancia que entre el estar y el ser.

"La novedad en *La corona* está por de pronto en el tema. He aquí un autor nuevo que no se conforma con el conflicto pequeño, con el estrecho concepto burgués del teatro. Nos pinta el final de una guerra civil, en que el jefe revolucionario ofrece la corona a la princesa vencida. Nos hace pasar de un lugar agreste, próximo a la frontera, por donde la que ha de ser reina trata de huir con su paladín derrotado, al campamento del vencedor y luego a la Corte, en la que ya ciñe la corona de sus antepasados. Y todo esto nos lo hace ver, no en la multitud de escenas anecdóticas, sino en el desarrollo natural de los caracteres, labrados en amplias escenas, a las que da todo su vuelo, sin afán de recortarlas para mover exteriormente la acción. Esas escenas, los grandes dúos en que hablan el amor, la ambición, el destino, son los que la mueven por dentro. Escena larga es la que divaga o repite, no aquella que abunda en sentido y lo define o engradece a cada réplica.

"Así procede *La corona*. Tres caracteres principales: Diana, la princesa real, fugitiva primero y llamada después al trono; el duque Aurelio, general del ejército victorioso, "sexagenario, rollizo, rasurado, peliblanco, rubicundo", en quien el cálculo modera la forma, pero no el ímpetu de las ambiciones, frío, certero, sarcástico; Lorenzo el Estudiante, general derrotado, más guerrillero que militar, rectilíneo y fogoso, que ha pasado del amor de la causa al amor de la reina y que al verla suya la quiere sólo para sí; éstos son los personajes de *La corona*, con otros secundarios, trazados en breves pinceladas magistrales, y dos tipos episódicos de adolescentes enamorados, que ponen una vibrante nota de ternura en la noche de intriga y pasión que termina el drama. La escena de amor entre menina y paje, comparada con la gran escena de amor entre Lorenzo y Diana en el acto primero, es, con toda su belleza, casi mezquina. La primera es de tal grandiosidad, tan noble y tan viva a la vez, que para encontrarle semejanza hay que subir muy alto. Tiene, y en general todo el drama, raza y alcurnia. Y lo tiene del mejor modo, sin imitación ni remedo.

"Sería necesario acudir a un análisis menudo, con largas citas, para demostrar, por ejemplo, cómo este drama en prosa, desenvuelto en tres escenarios, uno por acto, tiene, con todo, algo de la movilidad de nuestro teatro clásico; y cómo desde el comienzo, en que Lorenzo, de campo, y Diana, de jinete varón, llegan al puesto donde duermen los fingidos leñadores, se sitúa en una línea que viene directamente de aquella concepción teatral. Su concentración en pocos personajes, su prosa noble y sin afectación, su construcción maciza y su concepto central, son enteramente modernos. Pero no le encontraríamos semejante entre los maestros de ahora. Vagamente hace pensar en Schiller, en el Claudel de *L'otage* y *Le père humilié*. Pero más que nada, ya lo dije, en nuestro teatro clásico, removido por una ráfaga stendhaliana.

"En *La corona* el símbolo de la realeza lo es de fatalidad al interponerse entre los amores de Diana y el Estudiante, al desviar los caminos de la ambición del duque Aurelio. Bien hallado está el título; no cabe otro para este drama, cuyos personajes logran tan alta vida poética y reclaman poderosos intérpretes. La animosa y sensual Diana, el impetuoso Lorenzo, el sagaz Aurelio, requieren verdaderos actores capaces de expresar su rica sustancia humana en la prestancia de la imagen escénica, indefinida en lugar y tiempo, según voluntad del autor, pero tan española por todo..."

Poco habré de añadir a lo transcrito. La representación en nada modifica mi impresión primera, y, desde luego, confirma de todo punto las virtudes teatrales de *La corona*. Sus largas escenas no lo son para el que atiende al significado de las palabras, plenas de sentido, jamás ociosas. La prueba ante el público de la primera noche ha sido satisfactoria en sumo grado. Se ha oído al autor. La sala se ha dejado ganar por el interés. Se ha comprendido que este teatro sin concesiones a la facilidad puede imponerse por altura y nobleza.

Visto hoy, a la luz de los acontecimientos que dan al drama, por ser de quien es, un viso de actualidad española que cuando se publicó en volumen apenas podía sospecharse, aparece lleno de pensamiento todo su relieve merced a las circunstancias. No es un drama político, ciertamente, sino obra poética, en la cual, como en toda obra poética bien lograda, puede hallarse, de acuerdo con el tema, también política.

En los actores del Español ha encontrado fieles intérpretes de sus valores, principalmente en Margarita Xirgu, a quien corresponde el honor de haber sacado a las luces del teatro una obra de esta calidad; y tal están hoy las cosas, que calidad suele ser condición negativa para las posibilidades de un estreno. La pasión, el temor y el orgullo, en juego difícil, han hallado en la presencia, voz y actitudes de la actriz expresión magnífica. Alfonso Muñoz y Alejandro Maximino encarnan los otros dos papeles importantes, y para los demás, Pilar Muñoz, Pedro López Lagar, Enrique A. Diosdado, Alberto Contreras, Porredón, Ortiz Cañizares ponen a contribución su talento, en un conjunto cuidadísimo, realizado por tres decoraciones perfectamente entendidas de Burmann, y por la vistosidad de trajes y uniformes ejecutados según los dibujos de Miguel Xirgu.

El autor hubo de saludar desde un palco en el acto segundo, y desde el proscenio al final, a un público que le aplaudía y aclamaba.

"ELSOL", 13-IV-1932

Manuel Azaña: Cronología

Manuel Azaña nace en Alcalá de Henares el 10 de Enero de 1880. Pierde a su madre en 1889 y a su padre, ESTEBAN AZAÑA, alcalde de la localidad, el día justo en que cumplía diez años. El huérfano, al cuidado de la abuela, cursa prestamente el bachillerato y a los trece años ingresa interno en la Universidad (o Real Colegio) que los PP. Agustinos acababan de fundar en El Escorial. Allí estuvo hasta la primavera de 1898, en que se licenció en Derecho en la Universidad de Zaragoza (AZAÑA abandona El Escorial antes de terminarse el curso, pero va a examinarse a Zaragoza en unión de todos sus compañeros). De aquellas épocas son sus primeros pasos periodísticos en una revista local alcaláña, titulada *Brisas del Henares*, que se publicaba tres veces al mes.

AZAÑA va a Madrid en el curso 1898-1899 para preparar su doctorado, que termina en junio de 1900. Al llegar el otoño empieza a trabajar de pasante en el bufete de DÍAZ COBEÑA; colabora en la revista *Gente vieja* y se entrega a la vida fácil de un joven en aquel Madrid con el portamonedas lleno (la herencia en tierras de sus padres le proporciona una renta suficiente, aun repartida con sus dos hermanos).

De 1903 a 1909 intentó ocuparse de sus pequeños bienes e incluso fundar una empresa de energía eléctrica. Todo fracasó y al fin y a la postre quedóse sin un céntimo de la herencia. Opositó entonces a Registros y en ese cuerpo de funcionarios entró, donde pronto fue jefe de negociado, cargo que en modo alguno le podía satisfacer.

En 1911 obtiene una beca de la Junta para Ampliación de Estudios. Pero no va a Alemania, sino a Francia. En París estuvo hasta empezar en otoño de 1912 y su aprendizaje allí excedió, con mucho, a la misión académica que llevaba de estudiar en "l'Ecole des Chartres". Desde allí colabora en *La Correspondencia de España*.

De regreso a Madrid es elegido secretario del Ateneo, se afilia al Partido Reformista y participa en la Liga de Educación Política. En 1916 visita, con otros intelectuales, Francia y los frentes de

combate y al regresar pronuncia varias resonantes conferencias. En septiembre de 1916 visita los frentes italianos. Colabora entonces en *El Imparcial*.

En 1918 es, por vez primera, candidato a diputado por el distrito de Puente del Arzobispo, por el Partido Reformista, y es derrotado. Aquel mismo año escribe sus trabajos de Política militar francesa, que se publican en un volumen en 1919.

Al comenzar ese año 1919, AZAÑA se marcha a París, de donde no volverá hasta octubre de 1920. Colabora en *El Figaro* -periódico que se publicó por entonces en Madrid- y en *El Imparcial*. Desde su regreso colabora activamente en *España* y funda la revista *La Pluma*, de la que será director hasta su desaparición (1920-1923) publicación esencial para el conocimiento de la literatura contemporánea española. Pero AZAÑA deja *La Pluma* para hacerse cargo de la dirección de *España* desde el 1 de enero de 1923 hasta marzo de 1924, en que la revista tiene que "suicidarse" dadas las circunstancias. Mientras tanto ha escrito *El Jardín de los frailes* (novela que se publicará en 1927), ha perdido otra nueva contienda electoral (el maurista CÉSAR DE LA MORA lo derrota en Puente del Arzobispo).

En 1924 abandona a MELQUIADES ALVAREZ y se declara republicano (folleto *Apelación a la República*).

1925. Crea, en unión de los profesores GIRAL y MARTÍJARA, un grupo llamado Acción Republicana. En lo literario, da remate al *Jardín de los frailes* y comienza sus estudios sobre VALERA, trabajo que resultó premiado en el Concurso Nacional de Literatura.

El resto es mucho más conocido: 1930, presidencia del Ateneo y pacto de San Sebastián; una apertura del curso ateneísta -*Tres generaciones del Ateneo*- que ha sobrevivido. Proclamación de la República: ministro..., jefe del Gobierno..., más tarde jefe del Estado. Y en 1932 el estreno de *La corona*, escrita en 1928. En 1937 escribe *La velada de Benicarló*. Luego..., en noviembre de 1940, la muerte, en tierra francesa: en Montauban.



Ilustración de Merlo para "La Corona"

LA CORONA

DE MANUEL AZAÑA

Estrenada en el Teatro Español, de Madrid, el día 12 de abril de 1932, por la compañía de Margarita Xirgu

REPARTO

PERSONAJES	ACTORES
<i>Diana</i>	Margarita Xirgu.
<i>Lorenzo el Estudiante</i>	Alfonso Muñoz.
<i>Leñador 1.º Alias el Curita</i>	Alberto Contreras.
<i>Leñador 2.º</i>	Luis Alcaide
<i>Leñador 3.º</i>	Fernando Corredón
<i>Ricardo</i>	José Cañizares.
<i>Un oficial</i>	Miguel Ortín.
<i>Un soldado</i>	Miguel Pastor Mata.
<i>Aurelio, duque de Quer</i>	Alejandro Maximino.
<i>Archibaldo Norman</i>	Enrique Álvarez Diosdado.
<i>El ayudante</i>	Fernando Porredón.
<i>Un paje</i>	Pedro López Lagar.
<i>Una menina</i>	Pilar Muñoz.
<i>El archicanciller</i>	Luis Alcaide.
<i>El ministro de Policía</i>	Alberto Contreras.
<i>El gran chambelán</i>	José Cañizares.
<i>Una dama</i>	Mimí Muñoz.

Damas, oficiales, soldados, acompañamiento.

La acción en época y país indeterminados.

(A los actores encargados de los papeles de Leñador 1.º, 2.º, y 3.º y del de Archibaldo Norman se les recomienda que eviten con mucho cuidado el remedar el habla de los campesinos y el acento extranjero, respectivamente).

ACTO PRIMERO

Un raso en la montaña. Media noche. Cielo claro, estrellado. En el primer término de la escena, a un lado, se consume una hoguera.

ESCENA PRIMERA

(Al levantarse el telón, tres leñadores duermen en el suelo, los pies contra el rescoldo de la hoguera. Pausa. Por el fondo de la escena, en el ángulo opuesto a la hoguera, salen DIANA y LORENZO. Diana, de jinete varón, con látigo. Lorenzo, de campo: calzón, botas altas, zamarra y gorra de pelo, muy derrotado. Diana y Lorenzo permanecen en el foro.)

DIANA.- Esta es la luz que veíamos desde lejos.

LORENZO.- Ya lo dije: ni rastro de vivienda humana.

DIANA.- Hay gente.

LORENZO.- Cuento tres bultos.

DIANA.- ¿Qué podrán ser?

LORENZO.- Pastores o leñadores que andan al carbón.

DIANA.- Pediremos que nos saquen de este laberinto.

LORENZO.- Falta saber si son lo que aparentan. La sierra ha de estar sembrada de espías.

DIANA.- No nos han sentido.

LORENZO.- Malo sería que nos hubiesen sentido y lo disimulasen.

DIANA.- ¡Pues vámonos!

LORENZO.- ¿Tienes miedo?

DIANA.- ¡Miedo! ¿Quieres que los despierte a latigazos? *(Avanza al centro del teatro.)*

LORENZO.- *(La sigue y la detiene.)* Calma. Si nos han descubierto y acechan, no tenemos escape.

DIANA.- ¿Por qué desconfías?

LORENZO.- Echo de menos una cosa.

DIANA.- ¿Cuál?

LORENZO.- Que no han ladrado los perros.

DIANA.- Decídetes, como sea.

LORENZO.- Me falta resolución.

DIANA.- Te desconozco.

LORENZO.- Me arrepiento de haberte dejado gobernar esta fuga. No estoy hecho a la obediencia. Yo sólo sabía mandar.

DIANA.- Pues manda.

LORENZO.- Es tarde. Tú me has traído hasta aquí. Ahora me asaltan los peligros que no tuviste en cuenta al tomar esta decisión. Con mi plan estarías a salvo, o yo muerto.

DIANA.- No añadas a mi quebranto el pesar de haberte buscado la perdición.

LORENZO.- Esperémoslo.

DIANA.- Me resuelvo a una acción grave..., grave porque vas envuelta en ella. Después..., mañana..., sobrevendrá de esta noche, para siempre, lo que ninguno podremos ya evitar. Dispón tu ánimo para lo irremediable.

DIANA.- Lo tengo para la muerte.

LORENZO.- Hace falta un corazón recio para desencadenar a ciegas el porvenir.

DIANA.- ¡Bah! El cuervo no será más negro que las alas.

LORENZO.- Pondré a prueba su disimulo. *(Se acerca sin ruido a los durmientes. A un paso empuña la pistola.)*

DIANA.- *(En el centro de la escena, sofocando la voz, al observar la acción de Lorenzo.)* ¡Bárbaro! ¿Vas a matarles?

LORENZO.- *(Sin volverse, extiende un brazo y hace un ademán tranquilizando a Diana. Contempla un*

instante a los tres hombres. Después, para sí, como respondiendo a la exclamación de Diana.) Si a cada uno le metiese una bala en el oído, su alma se condenaría con una traición de menos. *(Monta ostensiblemente la pistola, se inclina, la aplica a la sien de uno de los hombres y escucha cómo respiran.)* Profundo sueño. Veamos el despertar. ¡Eh! ¡Buena gente! ¡Arriba!

LEÑADOR 1.º - ¡Quién va!

LEÑADOR 2.º - ¿Qué es esto? ¿Qué sucede?

LEÑADOR 3.º - ¡Ya voy! ¡Ya voy! ¿Eh? *(Se incorporan sobresaltados)*

LORENZO - No hay que asustarse. Somos de paz.

LEÑADOR 1.º - ¡De paz, y cortas el sueño de unos pobres pistola en mano! ¡No me encañones, que no es menester!

LORENZO - ¡Alzate, y hablaremos!

LEÑADOR 1.º - *(Se pone en pie rápidamente)* ¿Qué se ofrece?

LORENZO - ¿En qué oficio andas para dormir al raso?

LEÑADOR 1.º - Somos leñadores; tenemos aquí la corta para quemar.

LORENZO - ¿Sólo tres?

LEÑADOR 1.º - El zagal y su padre duermen abajo en el chozo. El zagal está poco bueno.

LORENZO - Algún golpe.

LEÑADOR 1.º - Algo de carne huida sobre las costillas, y una tirantez, una tirantez que le agarra el pecho y no le deja resollar.

LORENZO - ¿Y vosotros dormís de cara a las estrellas, sin perros que os guarden de un susto?

LEÑADOR 1.º - El perro está en el chozo, con una bestia que tenemos. Por aquí no hay alma viviente; si algún matutero pasa estos puertos, ¿por qué nos habría de asustar?

LORENZO - No ando en el matute. Viajo con este amigo y otros que se han quedado atrás.

LEÑADOR 2.º - ¿Y adónde es el viaje tan fuera de camino?

LORENZO - Queríamos trasponer la sierra.

LEÑADOR 2.º - ¿Pecho arriba?

LORENZO - Seguimos un carril que, a mi parecer, subía a lo alto.

LEÑADOR 3.º - Hay dos años que se abrió el carril para las cortas de Blas. No pasa de la torrentera.

LORENZO - Eso vi. Dos horas perdimos en registrar buscando el vado. Imposible bajar los caballos hasta el cauce. Este amigo y yo seguimos subiendo guiados por esa lumbre, y aquí estamos. Ahora, si me sois serviciales y no hacéis ascos a la buena paga, uno de vosotros nos guiará al otro aire.

LEÑADOR 2.º - Por este sitio no se pasa la sierra.

LORENZO - Pido ayuda; consejos, no.

LEÑADOR 1.º - ¿Cuántos se han quedado en el carril?

LORENZO - Dos, con los cuatro caballos.

LEÑADOR 2.º - En saliendo de la corta, los caballos no aprovechan para nada.

LEÑADOR 1.º - Pues, consejo o no consejo, y por mucha prisa que haya en ponerse al otro lado, lo que se puede hacer con la mejor voluntad es que el señor y el señor pasen aquí la noche; los caballos desandan el camino, y con uno de nosotros llegan al puerto de madrugada. Los demás tomaremos la mañana y andaremos faldeando hasta caer debajo del puerto. Allí se juntan todos, y siguen el viaje. Yo sé el terreno. Otra cosa que estipulen se me hace cosa de locos.

LORENZO - *(A Diana.)* ¿Qué prefieres?

DIANA - No hay mucho en qué elegir.

LORENZO - *(Al Leñador 1.º)* Me resigno a esperar el día.

LEÑADOR 1.º - Ahora saldrá uno a recoger a los del carril.

LORENZO - ¿Podremos matar el hambre?

LEÑADOR 2.º - Quedará del guiso de anoche, y un cantero de pan.

LORENZO - *(Al Leñador 2.º)* Tú, echa lumbre para que este amigo recobre el movimiento.

LEÑADOR 1.º - *(Con sorna.)* Y el habla.

LEÑADOR 3.º - *(Al segundo.)* Tenemos amo nuevo.

LORENZO - ¿Qué dices ahí?

LEÑADOR 2.º - Que estamos todos a tu mandar. *(Pone leña en la brasa.)*

LORENZO - *(A Diana, mostrando la lumbre.)* Acércate. *(Diana se coloca detrás de la lumbre que van a reencender.)* Estamos empapados.

LEÑADOR 2.º - Un rocío fuerte que cala el pellejo.

LEÑADOR 1.º - No perdamos tiempo. *(Al Leñador 3.º)* Tú tienes que salir andando. ¿Te has enterado del encargo?

LEÑADOR 3.º - ¡Pues no me tengo de enterar! Hasta mañana. *(Se va.)*

LORENZO - Di a esos amigos que estén tranquilos por nosotros.

LEÑADOR 1.º - *(Al segundo.)* No fuera malo que te alargases al chozo y trajeras algún avío. *(El Leñador 2.º, que trae un brazado de leña, lo deja en el suelo y se va.)* ¿Esto no hace llama? *(Se agacha, añade leña y sopla. La hoguera queda delante de Diana y entre Lorenzo y el Leñador. Al levantarse la llama, el resplandor hiere de lleno la cara del Leñador.)*

LA CORONA

LORENZO.- ¡Esa cara ...!! *(Se precipita sobre el Leñador 1.º, que, al ver su movimiento, se alza y retrocede. Lorenzo le echa las manos a los hombros. Juego rápido.)* ¡Dime, granuja! ¿Quién eres tú?

LEÑADOR 1.º- ¡Yo..., yo...!

LORENZO.- ¡Ven acá! ¡Así, que te vea bien! *(Acercándolo a la lumbre; le arranca la montera y le deslía la bufanda.)* ¡Ah! ¿No eres tú el Curita, el de la Venta del Hambre? ¡Di, ladrón! ¿Qué mojiganga es ésta? *(Oprimiéndole los hombros le hace doblar las rodillas; el Curita cae de hinojos, y junta las manos, implorando. Diana sigue la escena con asombro, consternada.)*

LEÑADOR 1.º- ¡Sí..., yo soy...; por piedad!...

LORENZO.- ¿No me has conocido? Mírame bien. *(Se quita la gorra de pelo y se baja el cuello de la zamarra.)*

CURITA.- Sí..., tú eres... Lorenzo el Estudiante... *(Con terror.)*

LORENZO.- ¡Perro! ¿Qué significa esta fábula de leñadores?

CURITA.- *(Humillándose.)* ¡Perdóname!... No temas nada... Te salvaré.

LORENZO.- ¿Temerte? ¡Alza, no te arrastres! ¿Qué trampa es ésta?

CURITA.- Prométeme que no me matarás, y soy tu esclavo.

LORENZO.- No te mataré si ganas el indulto.

CURITA.- Gracias, Lorenzo. Dispón de mí hasta la muerte...

LORENZO.- ¿Tienes ya aliento? Habla. ¿Qué haces aquí?

CURITA.- Esperarte.

LORENZO.- Mientes. Nadie sabe mi camino.

CURITA.- Te esperaba por si era caso que venías a estos términos.

LORENZO.- Y ¿en caso que viniese?

CURITA.- Echarte mano, y, muerto o vivo, presentar tu honrada persona en el cuartel general.

LORENZO.- Estás al servicio del Gobierno.

CURITA.- Me corre un diario de media onza.

LORENZO.- Barato eres.

CURITA.- A la fuerza ahorcan. Mientras unos y otros estabais en el campo y la venta quedaba a trasmano de las dos facciones, yo, que no soy parcial de nadie, podía ir viviendo. Algunos espantos me habéis dado; pero se hacían favores y se cobraban las noticias falsas como si fueran de ley... Al empezar tu retirada vino la tropa. Prendieron fuego a la venta, me quitaron la mujer y las hijas, y al chico lo alistaron por fuerza en el batallón de guías. A mí me arrastraron codo con

codo hasta el cuartel general. No quieras saber lo que vi. En las eras del pueblo fusilaban a sesenta prisioneros y estaba tocando la música en la plaza. Después de la batalla del día 14, como saben que te conozco, me ofrecieron dos talegas si te cazo. ¿Qué habrías hecho tú? Cerrar el trato y ponerte al aire.

LORENZO.- ¿Me entregarás?

CURITA.- Lo que es de balde, prefiero engañar al Gobierno.

LORENZO.- Has hecho un trato.

CURITA.- Pelo a pelo, y sin dinero encima, el trato no me conviene. Me han ofrecido un tanto; yo he ofrecido entregarte. Una promesa se paga con otra. Tienen muy mal dinero. De la media onza que me corre por pasar noches en claro, no he visto un sacramento. Si te entrego, barrunto que han de darme alguna sin razón, y a mí no me engorda que te fusilen por nada.

LORENZO.- ¿Y tus mujeres?

CURITA.- Ya las soltarán. Cuanto más, que no ha de sentir la tierra lo que tú y yo ajustemos. ¿Entendidos?

LORENZO.- Puede ser.

CURITA.- Me quitas un peso de encima.

LORENZO.- ¡Tendrías la conciencia cargada!

CURITA.- Te digo mi verdad. Nunca pensé topar contigo. Lorenzo no es tan simple -me dije- que se entre en lo espeso de la sierra. En cuanto asome, solo o acompañado *(mirando a Diana)*, será sospechoso. Tu camino era hacia el mar. Me pasma lo que has hecho.

LORENZO.- Pon que no ha podido hacerse otra cosa.

CURITA.- Al caer en quien eras me dio un vuelco el corazón.

LORENZO.- ¿Me habías reconocido antes que yo a ti?

CURITA.- Claro. Al pronto, no pensé en Lorenzo. Te conocí en cuanto empezaste a ir de un lado para otro y a mandarnos. El aire no mentía; eras tú.

LORENZO.- Y seguiste en tu treta, bandido.

CURITA.- Eso te prueba mi lealtad. Quería descubrirme a solas, aunque podías matarme en un pronto. ¡Buena la hubieras hecho!

LORENZO.- Dejabas mujer e hijos...

CURITA.- Te dejaba en la trampa. Ya no tengo miedo. Has comprendido lo que valgo para ti. Puedes dejarme seco, pero no lo harás. *(Se vuelve de espaldas a Lorenzo.)* ¡Tírame un balazo en la nuca! ¿A que no tiras?

LORENZO.- Agradece que yo no mato avechuchos.

CURITA.- *(Volviéndose a él.)* Si caes en la tentación antes de verte en salvo, reserva una bala para ti. Te ojean como a una res; se me hace mucho que las patrullas no te hayan alcanzado.

LORENZO.- Venimos a buen paso.

CURITA.- En esta falda, hasta las carreras de los conejos están vigiladas. En la otra banda han tomado las salidas de los valles que paran en la frontera.

LORENZO.- ¿Soy yo hombre que se deja cazar con red? Verás lo que tardo en hacerla pedazos.

CURITA.- Se me hace dificultoso.

LORENZO.- Nosotros venimos cuatro. Tú y los tuyos os juntáis a mí, y antes que amanezca sorprendemos dos o tres puestos. Por malas o por buenas me llevo a la gente, me arrojo sobre el primer destacamento de los valles, y a viva fuerza seguimos hasta la raya. Desgracia sería que dos no llegásemos vivos.

CURITA.- Eso no es más que entusiasmo. No eres lo que fuiste. Ganabas la guerra: la gente de campo se derretía por ti. Que podías más, con cien hombres, que mil de tropa; que cargabas delante de todos, embozado en una capa blanca, y sólo de verte, corrían los soldados; que abrasabas un pueblo o fusilabas una guarnición, para postres de una cena...

LORENZO.- ¡Mentira!

CURITA.- Lo será, pero así te querían. Te hubieras presentado entonces y hubieras sido aquí el amo. Hoy ya no pintas nada. Saben que estás perdido y pregonado. Puedes sorprender un puesto; no a todos vas a encontrarlos encamados, como al mío. Darás miedo el tiempo que tardas en descargar las pistolas. Por buen componer tendríamos que andar a tiros esta noche y mañana. Si te empeñas, vete en paz; conmigo no cuentas.

DIANA.- Ese hombre tiene razón.

LORENZO.- Me doy a tu razón. No soy libre de vender la vida. ¿Qué se hace?

CURITA.- Seguir conmigo, como si fueses de los nuestros.

LORENZO.- Tráeme a esos amigos.

CURITA.- Todos no podéis pasar. Los que han quedado atrás, servirán de cimbel para llamar a otra parte a las patrullas.

LORENZO.- ¡Entregarlos!

CURITA.- Entregados estáis todos; si alguno se salva, es ganancia.

DIANA.- Está bien claro.

CURITA.- El caballero de pocas palabras no marra una. Voy al caso. Dispondré que uno de estos zopencos recoja a tus amigos y los acerque cuanto pueda a lo llano. Toman el camino del puerto, dejando rastro. Se correrá la voz de que el Estudiante y su escolta van para allá. Verás cómo se agolpan a perseguiros. Que los cojan o que no los cojan, pasarán algunas horas antes de saber que no estás entre los presos. Mientras, los dos por nuestro caminito, como que llevamos una orden, ¡pin, pan!, nos ponemos en la raya.

LORENZO.- Seremos tres. Te olvidas de...

CURITA.- (*Bajando la voz.*) Dime: ¿Te importa mucho?

LORENZO.- Si no me importara, sobraba la conversación.

CURITA.- Difícil será pasarlo. Tiene otra pinta.

LORENZO.- Donde pasan dos, pasan tres.

CURITA.- Pero..., en último resultado..., si no se pudiese...

LORENZO.- Si no se pudiese, te levanto la tapa de los sesos.

CURITA.- Mucho lo ponderas.

LORENZO.- (*Desdeñoso.*) ¿Todo ello, qué vale?

CURITA.- En pasando la frontera, fio en tu voluntad. Ahora voy al alcance de aquel hombre, le canto la cartilla y vuelvo.

LORENZO.- Aguarda. ¿Y el hombre que enviaste al chozo?

CURITA.- Tiene que dar muchas pisadas. Si vuelve antes que yo, mándale esperar. Si es demasiado hablador, o quiere largarse, licencia tienes para dejarlo mudo o cojo... ¿Estamos?... ¡Adiós, barbián!

LORENZO.- ¡Buen viaje..., maula! (*Contempla en la dirección que lleva el Curita. Diana, en pie, observa a Lorenzo. Pausa.*)

ESCENA SEGUNDA

DIANA.- Mucho has puesto en las manos de ese tunante.

LORENZO.- (*Volviéndose.*) No se ofrecen otras más honradas.

DIANA.- ¿Cumplirá?

LORENZO.- Es probable.

DIANA.- Pende nuestra suerte de un bruto criminal.

LORENZO.- ¿Y él, de qué depende? No te imagines al Curita dudando entre dos traiciones. El creerá que nos domina, y en su alma de bárbaro la astucia y el interés fingirán que entran en consejo y le deciden a su obra. Es puro simulacro. El destino se burla del Curita y de su albedrío.

DIANA.- Templaremos el corazón con lo que venga.

LORENZO.- Ahora sobreponete a la angustia de esperar y reposa. (*Tiende junto a la lumbre las mantas que han dejado los leñadores. Diana se sienta.*) Si el Curita es leal, necesitas para mañana todas tus fuerzas.

DIANA.- ¡Ojalá fuese ya mañana!

LORENZO.- Vendrá mañana, y la ignorancia del porvenir inmediato, que tú llamas la suerte, se habrá disipado. Estaremos más allá de estas horas que el temor nos pinta decisivas. Ya sólo serán recuerdo. Tratándose de mí, y sobre todo de ti, serán historia.

DIANA.- Haremos en la historia una triste figura.

LORENZO.- No hemos acabado.

DIANA.- Presiento el fin más negro.

LORENZO.- Cualquiera que sea, guardarán tu memoria los pueblos en que has querido reinar. Los que me han conocido victorioso, y a ti aclamada y coronada por mis tropas, y los hijos de sus hijos, cantarán el romance de la princesa fugitiva y del caballero que la salvó. Gracias a ti, el sentimiento popular me subirá a la gloria.

DIANA.- ¿No me das otro consuelo? Mi ambición, mi raza, mi juventud, no se satisfacen con andar en coplas algún día.

LORENZO.- Hablaba jugando.

DIANA.- Tú no me sacas de una borrasca para dejarme en la playa. La borrasca empieza ahora. Me llevas..., ¿adónde?..., al destierro..., a la miseria... Tu romance es lúgubre.

LORENZO.- No lo será. Si uno de los dos tiene próxima la muerte, ese soy yo. Tu vivirás, Diana, y el ensueño que ahora se desvanece vendrá a realizarse en una corona real. Yo no podré dártela. Cuando yo muera y tú vivas, la fantasía del pueblo nos unirá, haciendo la justicia de volvernos a tu dulce presencia.

DIANA.- No me entristezcas, Lorenzo. Todo me aflige.

LORENZO.- El quebranto físico, la incertidumbre...

DIANA.- Y la noche, que es pavorosa.

LORENZO.- La noche es clara. Mira cuántas estrellas... ¿Cuál será la nuestra? Deseo que haya una sola para los dos.

DIANA.- La mía es sin ventura.

LORENZO.- Si creyese en presagios, diría que esta noche serena promete el amor.

DIANA.- Viene de la oscuridad un aliento frío.

LORENZO.- El bosque respira.

DIANA.- ¡Qué silencio!

LORENZO.- El campo habla y canta en mis oídos de antiguo cazador.

DIANA.- ¡Calla!... ¡Un murmullo!... ¡Un grito!...

LORENZO.- Voces son, pero no voces humanas. El vuelo de un pájaro, un soplo de viento, el paso de una bestezuela que va de cacería, forman ese coloquio del mundo y la noche. En esta hermosura, mi alma se aquieta, queda limpia de horrores y se llena de amor. ¿Tú no sientes, Diana, cómo nos es propicio el mundo?

DIANA.- Algo está presente... Y yo no lo veo... Achechan... *(Incorporándose con terror.)* ¡Quién va!...

LORENZO.- Estás alucinada. Sólo estoy yo, que te defiende de ti misma. *(Se sienta a su lado y la estre-*

cha.) Míreme, escucha mi voz, siente mis brazos que te amparan... ¡Cómo se entiende!... ¡Una heroína medrosa!

DIANA.- ¡Estaba tan valiente!... Y en cuanto nos hemos parado aquí me falta el ánimo.

LORENZO.- La prueba ha sido dura, sobre todo para el espíritu.

DIANA.- El cuerpo no es de hierro. ¿Tendremos aún que andar mucho?

LORENZO.- Otra jornada.

DIANA.- ¡Cuánto hemos subido!

LORENZO.- Al ser de día verás en panorama ese terreno, teatro de mi vergüenza y de nuestra fuga. Mira lejos ahora..., muy lejos..., una neblina. Es la bruma del río. Más allá acampa el duque Aurelio, y su ejército se calienta en las hogueras encendidas donde tú tenías la corte.

DIANA.- ¡Qué desastre! ¡Y qué mortandad!

LORENZO.- Muchos buenos han perecido aclamando tu nombre.

DIANA.- ¡Qué será de los pobres ministros!

LORENZO.- Dos han muerto.

DIANA.- ¿Pues cómo?

LORENZO.- Antes de la desbandada, tuve tiempo de fusilarlos por traidores.

DIANA.- Ni en la desgracia has sabido ser piadoso.

LORENZO.- Menos que nunca. Ellos y el duque Aurelio son los instrumentos de mi derrota.

DIANA.- Los otros ya estarán a las órdenes del duque.

LORENZO.- Necesitan un ídolo para hacerle genuflexiones.

DIANA.- Grande hombre es el duque Aurelio.

LORENZO.- Alma negra, como la del Curita.

DIANA.- Nos ha vencido.

LORENZO.- Por el soborno. Aurelio es podredumbre y cinismo. Donde aparece, la hombría está de sobra y el valor se avergüenza de ser generoso.

DIANA.- Ahora será único dueño.

LORENZO.- Ya nada se le opone. Nosotros, rebeldes a una ley temporal, somos la ley eterna representada en tu raza. Entre nosotros y la revolución. Aurelio, paniaguado de tu casa, hecho señor por tu padre, ha vuelto su espada contra ti, al servicio de la demagogia. ¡Monstruoso! Vencida tu causa, las ranas parientes de la capital y los esclavos borrachos que les hacen coro, se darán por contentos si el duque no los apalea al salir de una orgía. ¡Ay mi Dios! ¡El único poder que mantienes en el país es un viejo corrompido!

DIANA.- ¿Nos habremos equivocado, Lorenzo? Mis derechos, el amor de los pueblos, ¿serán fantasmas, y mi ambición tan baja como la de Aurelio? Tu lealtad sería ciega, y el verter sangre a torrentes, como la has vertido, una crueldad inexplicable.

LORENZO.- *(Sarcástico.)* El solo nombre de Aurelio, y su triunfo pasajero, ya te corrompen. *(Con brío)* ¡Jamás, Diana, entrará en mi pecho la duda! Sería mi muerte. La sangre vertida es poca. Yo juro que se ha de verter aún para nivelar estos valles, y la primera que vierta será la de Aurelio.

DIANA.- ¿También el duque?

LORENZO.- Es mi enemigo.

DIANA.- Ya, no; la guerra ha concluido.

LORENZO.- Aurelio es el mal. Lo aborrezco. Lo mataré con mis manos.

DIANA.- ¿Tú qué eres, Lorenzo? ¿Un monstruo de soberbia, una fiera?

LORENZO.- *(Rindiéndose.)* ¡Oh Diana! ¡Mi reina, mi amor! Soy menos que un vasallo; esclavo tuyo, por ley divina y por ley del alma. Pon sobre mí tu planta, y no me odies. No retires de mí tus ojos, que han sido clementes.

DIANA.- No lo serían con un criminal.

LORENZO.- Olvida esas palabras. Mi derrota está sangrando y la soberbia respira por la herida. ¿Me das tu mano a besar en señal de perdón? *(Diana le tiende la mano, que Lorenzo besa con pasión.)* No todo es tenebroso en mi vida, ni mis deseos se acaban en el estrago de la guerra. Tú sabes que Lorenzo no es un tigre.

DIANA.- *(Sonriendo.)* Confieso que lo sé

LORENZO.- Me reduzco a tu obediencia en todo. Se acabó la guerra. ¿Quieres que tu andante caballero se haga pastor? Me haré pastor. En el campo, que a ti te amedrenta, siento que la libertad personal se ensancha sin límites. Los soldados me dieron el mote de Estudiante, porque sabían que me escapé del seminario para alistarme. Mejor sería llamarme el salvaje.

DIANA.- *(Riendo.)* ¡Qué papel habría hecho en Palacio un general montés!

LORENZO.- Un papel grandioso, como en la guerra. Tú me habrías ayudado a conseguir otros ensueños. Los sucesos me han hecho militar, y la guerra me encumbra cerca de ti. Soy hijo de mis obras, pero mis obras son hijas de la imaginación. Todo lo hecho, y más que haría, lo soñaba.

DIANA.- ¿Qué soñabas?

LORENZO.- ¡Soñaba mandar! ¡Ejércitos innumerables! ¡Escuadras en los mares! Y también un reino pacífico, ciudades nuevas y monumentos grandes levantados por mí.

DIANA.- Todo eso en la clase de Teología.

LORENZO.- A campo raso, diciendo mis quimeras a las peñas y a los árboles.

DIANA.- ¡Pídeles ahora cuenta de tus ensueños!

LORENZO.- Este infortunio nunca lo soñé

DIANA.- Tampoco soñaste a Diana.

LORENZO.- Tampoco. Mi dolor más recio, mi placer más vivo se quedaron por crear. No alcanzaba a tanto la imaginación. Déjame decirte, Diana, que estar solo contigo y ser tu guarda amoroso en toda esta noche, compensa mis desdichas y las hace deseables.

DIANA.- Aparezco yo en tu vida, y las quimeras felices se rompen. He gastado tu buena estrella.

LORENZO.- Aparece en mi vida y encuentro yo el norte verdadero de mis sueños. Veo una relación misteriosa del abandono en que estás con el ansia sin objeto de la primera juventud. El corazón me lo dice. ¿Sabes cómo? Tu presencia, tus palabras resucitan la ternura con que amé las promesas de la vida. Yo había cegado este manantial. Tú lo abres de nuevo y brota el mismo sentimiento: tú eres lo que yo amaba. ¡Quién pudiese, Diana, llegar hasta ti sin cicatrices en el alma, tal como fue en el albor de la vida!

DIANA.- Harías mal, si el corazón no me ha engañado.

LORENZO.- ¿Empiezo a valer menos?

DIANA.- Me sorprende que seas candoroso.

LORENZO.- Di tosquedad. Soy más rudo en amor que en la guerra.

DIANA.- La admiración te abrió las puertas de mi alma. Yo no creía en un placer comparable al de sentirme cautiva de tu genio. Ahora me regalas una emoción inesperada; al pronto me sorprende, me desconcierta, y luego va siendo deliciosa: el contagio de tu ternura.

LORENZO.- Preferías mi fiereza de guerrillero.

DIANA.- Te preferí grande y poderoso como ninguno. Tú sólo creabas: creabas acciones magníficas. Las gentes medianas que nos han rodeado sentían por ti envidia o terror. La devoción entrañable que mereces, se guardaba para mí. ¿Recuerdas la última vez que echaste todo el ejército contra las tropas del duque? Nadie sabía si ganábamos o perdíamos. Todos me aconsejaban la huida. Llegaste tú, estoy viéndote, al anochecer, a caballo; llegaste tú, y se compuso todo. Estabas horrendo, pero ¡qué luz sobrehumana en los ojos! ¡Eras un semidiós!

LORENZO.- ¿Desde entonces me quieres?

DIANA.- Y antes, a mi parecer. Pero sólo desde aquella noche, el pensamiento de que también querrías dominarme a mí, lejos de irritarme, me extasiaba. Te acaricié y estreché sobre mi alma, donde eras ya rey absoluto, y pasé, no puedo decir con qué arrebatado, de reina a esclava.

LORENZO.- Y yo, en tanto, sofocaba un deseo que me pareció sacrílego. No sé pintarte, Diana, la confusión de tu vasallo cuando me pareciste amable y deseable como mujer. La exaltación por la causa no me dejaban

ver que mis proezas tenían otro cebo que el darte la corona. Un día los sentimientos se separaron y se hizo la luz. ¿Por qué sería? Una sonrisa, una mirada tuya, una inflexión nueva en tu voz: no lo sé. Me puse a amarte con violencia desesperada y decreté morir. Las balas me respetaron sin compasión.

DIANA.- Y yo, en tanto, temblaba por mi amor. ¡Pobre amor, me decía, destinado, como un amor de tragedia, a perecer por mandato de la razón política! Perdóname, Lorenzo, si el orgullo me hacía temer esta derrota que nos devuelve la libertad.

LORENZO.- Temblando, busqué tu mirada; en mis ojos ya no había respeto para ti. Quise bogar en ese azul, y al buscarlo temía. ¡Oh gloria de mi alma! Ese azul me recibió amorosamente, me envolvió en su fluido celeste: tu caricia primera.

DIANA.- Que hayas temblado y tiembles junto a mí, me hace dichosa. He descubierto al hombre escondido en el semidiós.

LORENZO.- ¿No soy como creías?

DIANA.- Te admiro menos, y te adoro.

LORENZO.- ¿Será por lástima?

DIANA.- ¿De qué?

LORENZO.- De mi vencimiento.

DIANA.- Ya estamos lejos de esa historia. Ni heroína ni héroe. Mi amor busca sólo tu corazón. Si yo no descubro tu verdadero ser, nadie lo habría descubierto y hubieras vivido de incógnito en el mundo, aunque el mundo se llenase de tu fama.

LORENZO.- ¡Ay, Diana, temo que me estés soñando!

DIANA.- *(Con arrebató.)* ¡No te apartes de mí, que no despierte nunca de este sueño! *(Se abraza con él; quedan tendidos en el suelo.)*

LORENZO.- ¡Pierdo en tus brazos el alma dolorosa que padecía por ti y nazco a vida nueva!

DIANA.- A un placer inmortal.

LORENZO.- Inagotable como el deseo.

DIANA.- Regalo y sacrificio.

LORENZO.- Dulce, como el sabor de tu boca.

DIANA.- Mi gloria...

LORENZO.- Suave es tu caricia.

DIANA.- ... tu aliento...

LORENZO.- ... Tus ojos...

DIANA.- ... me abrasa.

LORENZO.- ... se mueren. *(Pausa.)* ¡Diana mía!

DIANA.- Ya no quiero más vida que este sueño.

LORENZO.- No la habrá para mí

DIANA.- Para ninguno, si el mundo nos despierta.

LORENZO.- Todavía no. *(Se incorpora.)* ¡Cómo nos es propicio!

DIANA.- ¿Solos tú y yo en el mundo?

LORENZO.- Nadie más existe.

DIANA.- Solos en un infinito. La montaña, los bosques, el agua y las estrellas no estaban en mis sentidos.

LORENZO.- Hoy, de aquí a un instante, el mundo ha de despertar, y yo en la muerte.

DIANA.- *(Se incorpora.)* ¿Qué hablas de morir?

LORENZO.- Recuerda que la muerte me acecha.

DIANA.- Yo te amparo.

LORENZO.- Un pensamiento sombrío me aparta de ti y a la vez me retiene en tus brazos.

DIANA.- ¿Cuál?

LORENZO.- Que ha pasado para no volver el instante glorioso. Segué las flores; nunca más brotarán para mí.

DIANA.- Siempre estaremos juntos.

LORENZO.- ¡Siempre! Siempre es corto.

DIANA.- Si has de morir pronto y yo contigo, apuremos todo el tiempo en este amor.

LORENZO.- Quisiera llevarte más allá del tiempo, donde nada concluye. ¡Oh Diana! ¡Devuélveme la esperanza!

DIANA.- ¿Qué tristeza es la tuya? ¿Lloras?

LORENZO.- ¡Déjame! *(Se levanta y cruza la escena. Diana le sigue.)*

DIANA.- ¡Lorenzo! ¡Lorenzo! ¡Mi amor!... *(Lorenzo se vuelve, Diana se detiene; se miran un instante. Cae Diana en los brazos de Lorenzo, que la estrecha.)*

LORENZO.- Perdón, gloria mía. Me acobarda el ser feliz.

DIANA.- ¡Y tú deseabas una eternidad conmigo!

LORENZO.- La deseo, Diana. Porque no la tengo, mi corazón desfallece. Ya no eres aquel misterio terrible. Encuentro el paraíso, y siento por los dos...

DIANA.- ¿El qué?

LORENZO.- Conmiseración.

DIANA.- Deliras. Yo siento orgullo de ti, y un valor como nunca lo he tenido.

LORENZO.- ¿De qué sirve ya el valor?

DIANA.- Para acabar nuestro viaje y quedar en salvo. ¡Lorenzo, vuelve en ti! ¿Qué te estremece?

LORENZO.- El frío.

DIANA.- Ven. *(Quiere llevarlo hacia la lumbre. Lorenzo permanece clavado en el suelo.)*

LORENZO.- Mira en el horizonte una raya blanquecina. Es el alba.

DIANA.- Mejor. El hombre que esperamos poco tardará

LORENZO.- No resisto a la angustia de este amanecer.

DIANA.- Yo estoy a tu lado... Dame los brazos... Háblame...

LORENZO.- Mi placer ha nacido en estas sombras y con ellas se muere.

DIANA.- El día que empieza es el de nuestra libertad.

LORENZO.- Empieza con mal agüero. Escucha.

DIANA.- Graznan unos pajarracos.

LORENZO.- Las cornejas.

DIANA.- ¿Y eso es malo?

LORENZO.- Un graznar siniestro: entre alarido y risotada.

DIANA.- ¡Locuras!

LORENZO.- ¿Y ahora?... ¿Has oído?...

DIANA.- *(Escuchando.)* Nada.

LORENZO.- Una voz..., sí

DIANA.- Me horrorizas, Lorenzo. *(Pausa.)* Nada se oye.

LORENZO.- ¡Cómo que no!... Otra vez... Llaman.

DIANA.- Sí... parece...

LORENZO.- Dicen... ¡Lorenzo..., Lorenzo!...

DIANA.- Será el Curita.

LORENZO.- No tiene por qué dar voces. Sabe dónde estamos... Suenan otra vez...

DIANA.- Es verdad... Muy claro...

VOZ.- *(Dentro, lejos.)* ¡Lorenzooo!...

LORENZO.- Son nuestros amigos.

DIANA.- ¡Ay, Dios!

VOZ.- *(Dentro, más cerca.)* A mí..., Lorenzo..., a mí...!

LORENZO.- ¡Aquí estoy!... ¡Eh!... ¡Aquí estoy!... *(Se va al foro y otea el campo.)* Uno viene por lo raso... ¡Eh! ¡Eh!... Aguarda... ¡Voy por él! *(Se va Lorenzo. Diana, sola en escena, espera con ansiedad.)*

VOZ.- *(Dentro.)* Socorro... ¡Ay!

LORENZO.- *(Dentro.)* ¿Tú?... ¿Herido?... Deja..., yo te llevo. *(Entra Lorenzo con Ricardo, que apenas puede tenerse.)* Es Ricardo, Diana. Ayúdame... Con cuidado.

DIANA.- ¡Horror!

RICARDO.- ¡Ay de mí!

LORENZO.- Alienta, hombre. Veamos qué tienes. *(Lo deja donde Diana estuvo sentada...)*

DIANA.- ¿Qué desdicha es ésta?

RICARDO.- ¡Huye..., señora! ¡Huye..., Lorenzo!...

LORENZO.- ¿Qué dices?

DIANA.- ¿De quién?

RICARDO.- Descubiertos..., nos han descubierto... Tres hombres... nos han asaltado...

LORENZO.- ¿Y Antonio?

RICARDO.- Muerto..., perdidos..., huye...

LORENZO.- ¡Huir! ¿Y adónde?

DIANA.- ¡Todo se acabó!

LORENZO.- No, Diana; aún han de verse conmigo.

DIANA.- Escápate.

LORENZO.- No me escondo más.

DIANA.- Yo puedo quedarme con este infeliz. Me daré a conocer y mi nombre los detendrá.

LORENZO.- No me separo de ti.

DIANA.- Vete por el monte. Prueba a salvarte.

LORENZO.- ¿Para que me sigan el rastro y me maten como una alimaña? ¡Los espero cara a cara! Vivo no han de cogerme.

DIANA.- Lorenzo, por amor de mí *(Se abraza con Lorenzo).* Tu vida me pertenece.

RICARDO.- ¿Qué dice?

LORENZO.- ¡Suéltame, Diana!

DIANA.- Rey mío. ¡Mátame antes si tú quieres morir!

RICARDO.- ¡Cómo! ¿Será posible?

DIANA.- *(A Ricardo, sin soltar a Lorenzo.)* ¡Qué! ¿Nos ves y nos oyes? No te mueras todavía. Mírame en sus brazos: le adoro, soy suya, él es mi único reino... ¡Anda! ¡Públícalo donde vayas a dar con tu alma!

RICARDO.- Mujer... Hemos dado la vida por ti...

VOCES.- *(Dentro.)* ¡Ahí están!

LORENZO.- Aparta. Es mi hora.

VOCES.- *(Dentro.)* ¿Quién vive?

LORENZO.- ¡¡¡Lorenzo el Estudiante!!!...

DIANA.- *(Estrechándolo con pasión.)* ¡Lorenzo mío! ¡Piensa en mí! ¡En tu amor! No te resistas...; lo primero es la vida... Yo te defiendo... Con mi cuerpo... *(Por*

es la vida... Yo te defiendo... Con mi cuerpo... *(Por todos los términos de la escena irrumpen los soldados, con fusiles, un OFICIAL y el LEÑADOR 3.º Los soldados se arrojan sobre Diana y Lorenzo, los separan y los sujetan. Otros se acercan a Ricardo. Quedan así: junto a la hoguera, Ricardo en el suelo y dos o tres soldados que le registran; al fondo, Diana, sujeta por los brazos, rodeada de tropa; en el otro extremo, Lorenzo, también sujeto. En el centro, el Oficial y el Leñador 3.º Los soldados registran y desarman a Lorenzo.)*

OFICIAL 1º.- *(Al leñador.)* ¿Son éstos?

LEÑADOR 3.º- Sí, señor.

OFICIAL.- *(A Lorenzo.)* ¿Tú eres Lorenzo el Estudiante?

LORENZO.- ¿Y tú, quién eres?

OFICIAL.- ¡Faccioso! ¡Puedo fusilarte ahora mismo!

LORENZO.- Eso harás tú

OFICIAL.- Amárreme corto a este hombre, sargento. ¿Habéis registrado al otro? *(Los soldados van a registrar a Diana.)*

DIANA.- ¡Quietas las manos!

UN SOLDADO.- ¡Mi teniente! ¡Es una mujer!

OFICIAL.- ¿Una mujer? *(Riendo, a Lorenzo.)* Viajas en buena compañía.

LORENZO.- ¡Soldados! ¡Presentadle armas! ¡Es la reina legítima!

DIANA.- ¡Soy la princesa real de Lys!

OFICIAL.- *(Desconcertado, se dirige a Diana y la mira. Duda. Luego, confuso.)* Señora: tendré el honor de escoltarla hasta el cuartel general. *(Mientras cae el telón, los soldados se alinean junto a Diana y junto a Lorenzo, en dos escuadras, e inician la marcha. Otros cargan con Ricardo.)*

FIN DEL ACTO PRIMERO

ACTO SEGUNDO

Ocupa lo más de la escena la tienda del duque Aurelio, abierta en pabellón de frente a la sala. Al fondo de la tienda, comunicación con otras piezas. Lo restante de la escena muestra el campamento del ejército. Horizonte remoto.

ESCENA PRIMERA

(El duque AURELIO -sexagenario, rollizo, rasurado, peliblanco, rubicundo-, tendido junto a una mesita con botellas y vasos, lee un libro, dentro de la tienda. Fuera, en segundo término, tres oficiales, en torno a una mesa, juegan y beben. De pie, en primer término, ARCHIBALDO NORMAN y el AYUDANTE.)

NORMAN.- Me han señalado esta hora para la entrevista.

AYUDANTE.- No hay orden de introducir a usted.

NORMAN.- Será un olvido. Tenga usted la amabilidad de recordar al duque esta cita.

AYUDANTE.- Perderemos el tiempo. Se ha encerrado a trabajar.

NORMAN.- ¿Habría inconveniente para hacerle llegar mi tarjeta?

AYUDANTE.- Ninguno.

NORMAN.- *(Le da una tarjeta.)* Gracias.

AYUDANTE.- *(Que ha entrado en la tienda.)* Mi general...

AURELIO.- *(Sin levantar la vista.)* ¿Qué hay?

AYUDANTE.- ... Este señor *(alargándole la tarjeta)* dice que tiene concedida audiencia.

AURELIO.- *(Deja el libro, toma con negligencia la tarjeta.)* ¡Ah! Sí..., que entre. *(El ayudante saluda y va hacia la puerta.)* Un momento. *(El ayudante se vuelve.)* ¿Y aquella fiera?

AYUDANTE.- Le han notificado la sentencia.

AURELIO.- ¿Qué ha dicho?

AYUDANTE.- Lo único que dice desde el primer día.

AURELIO.- ¿Persiste en verme?

AYUDANTE.- Lo pide a voces. Cuando le da el arrebatado, toda esta parte del campamento le oye gritar.

AURELIO.- Lo pensaré... Dispóngalo todo para que se lo lleven del campamento en cuanto yo lo ordene. La ejecución ha de ser hoy mismo, antes que anochezca.

AYUDANTE.- ¿Algo más?

AURELIO.- Ese hombre, que pase.

(El ayudante sale de la tienda e indica a Norman que puede entrar.)

NORMAN.- *(Entrando en la tienda; al duque, que afecta seguir leyendo)* ¿General?... *(Fuera de la tienda, el Ayudante habla con los oficiales que estaban en la mesa, y se va con uno de ellos.)*

AURELIO.- ¡Adelante, señor Norman! ¿Ha descansado?

NORMAN.- Del todo. Agradezco infinito su hospitalidad.

AURELIO.- Usted me excusará si no le detengo mucho.

NORMAN.- No quisiera distraerle de sus graves asuntos.

AURELIO.- Lo de menos sería distraerme; yo gusto de la distracción. Pero con distraernos usted y yo, nada se resolvería... Siéntese... Tengo aquí un vino de Italia muy potable. *(Va a servirle.)* ¿O prefiere usted un alcohol inglés?

- NORMAN.-** Adoro lo italiano.
- AURELIO.-** Bien hecho. (*Llena dos copas; le brinda una.*) ¡Por su buena estancia!
- NORMAN.-** ¡Por el glorioso caudillo!
- AURELIO.-** (*Agradeciendo con una sonrisa.*) La verdad es que ha llegado usted a mi tierra con retraso.
- NORMAN.-** Espero lucirme todavía. Y aunque sólo fuese por admirar estas tropas, el viaje valdría la pena.
- AURELIO.-** ¿Tiene usted buena impresión?
- NORMAN.-** Inmejorable. Oficiales y soldados poseen una fuerza sin par: confianza en su general.
- AURELIO.-** Tengo cierta popularidad.
- NORMAN.-** Un prestigio bien ganado. La campaña ha sido prodigiosa, y por remate, esa captura.
- AURELIO.-** La captura del Estudiante sólo tiene valor político. Militarmente estaba deshecho.
- NORMAN.-** ¡Golpe soberbio! ¡Prender juntos a la reina fugitiva y a su general!
- AURELIO.-** No hemos prendido a ninguna reina.
- NORMAN.-** ¿No han capturado a Diana, vestida de hombre, cuando huía de noche por la sierra con el Estudiante?
- AURELIO.-** (*Con una risotada.*) ¿Quién le ha contado esa novela?
- NORMAN.-** Así refieren el caso.
- AURELIO.-** (*Riendo más.*) ¡Qué fantasía! ¡Leyenda del fascineroso y la princesa perdida en la selva oscura! (*Serio.*) Me apesta el color local. La verdad es otra.
- NORMAN.-** Ansío saberla.
- AURELIO.-** Cuando envolvimos el grueso de la facción, Diana probó a fugarse. Halló tomados los pasos del río; temerosa de un desmán, y sabiendo que entre nosotros nada grave había de ocurrirle, vino ella misma a ponerse bajo mi custodia. No hubo más.
- NORMAN.-** Entre una verdad inventada y una verdad revelada, me atengo a la revelación.
- AURELIO.-** ¿Suele usted ser tan profundo como todo eso?
- NORMAN.-** Sí; cuando reflexiono antes de hablar.
- AURELIO.-** Por una vez, ensaye la manera contraria.
- NORMAN.-** Estoy muy resabiado.
- AURELIO.-** (*Sonriendo.*) Conviene dominar los hábitos, por arraigados que estén, cuando no se acomodan a lo imprevisto.
- NORMAN.-** En todas sus palabras, general, admiro una prudencia increíble.
- AURELIO.-** ¿Tampoco la preveía usted?
- NORMAN.-** Esperaba un gran soldado, pero no un político profundo.
- AURELIO.-** La guerra y la política son la misma cosa, al menos en mi vida. La guerra es un suceso normal en la política, aunque no sea habitual. Yo he administrado siempre una guerra a mi país cuando no he podido hacer la política de otra manera. Usted sabe que en la política y en la guerra, nuestros pensamientos más claros, los cálculos más sutiles, dependen de la colaboración del prójimo. El prójimo es necio, y los pensamientos fracasan. Mi prudencia, otros le dan nombre más feo, consiste en calcular la necedad ajena.
- NORMAN.-** Ahora los necios obedecerán, como los discretos, a quien ya es árbitro en las discordias del país.
- AURELIO.-** Para ser árbitro es menester que haya, por lo menos, dos facciones. Sólo queda una, la revolución, a quien mi ejército y yo serviremos.
- NORMAN.-** Usted puede encauzar la 'revolución y servirse de ella en lugar de servirla.
- AURELIO.-** (*Confidencial.*) Desconfían de mí
- NORMAN.-** ¿Pues qué más quieren?
- AURELIO.-** Que les entregue a Diana. Temo que si la entregase harían con ella alguna parodia sangrienta.
- NORMAN.-** Se contentarían con poner a buen recaudo una prenda de tanto valor.
- AURELIO.-** Les doy otra que no vale menos.
- NORMAN.-** ¿La hay?
- AURELIO.-** Sí. El Estudiante.
- NORMAN.-** ¿Lo ha enviado usted a la capital?
- AURELIO.-** Lo envió al infierno. Antes de anoecer será fusilado.
- NORMAN.-** ¡Ah! (*Grave.*) Creí que no fusilaban a los prisioneros.
- AURELIO.-** Este es un fascineroso.
- NORMAN.-** General de un ejército que usted ha vencido en guerra regular.
- AURELIO.-** No sería halagueño para mi vanidad rebajar los talentos militares del Estudiante. Pero se ha deshonrado con violencias atroces. La ley que ha puesto precio a su cabeza no es obra mía. ¿Voy a dejar de aplicársela porque la ley me sea útil? Así verán que no gasto contemplaciones.
- NORMAN.-** Si no es un secreto, quisiera saber más del porvenir de Diana.
- AURELIO.-** En este caso, la guerra ha ido más allá de los fines de la política. ¿Por qué diablos ha caído viva en mis manos esa mujer? Dejarla a merced del Gobierno, no quiero; ponerla en libertad, no debo: parecería una traición; no puedo guardarla aquí mu-

parecería una traición; no puedo guardarla aquí mucho tiempo en una situación falsa que me compromete inútilmente. La ejecución del Estudiante da algún respiro... Meditaré... (*Riendo.*) Vea usted un hombre apurado por una señora.

NORMAN.- ¿No se ofrece una salida imprevista que acabe con la revolución, con las pretensiones de Diana, y que a usted le ponga en el lugar correspondiente a su gloria?

AURELIO.- No se ofrece.

NORMAN.- Si descubro su pensamiento, ¿me lo negará usted?

AURELIO.- Señor Norman: a los hombres de acción nos gusta que un hombre de ingenio descubra nuestro pensamiento, que suele estar confuso, y lo formule; y si no lo descubre, que nos lo preste. Eso nos abre perspectivas inesperadas sobre la Historia y alumbra el camino de nuestra misión. Como usted me regale el pensamiento que me falta sobre el caso, será gran favor.

NORMAN.- No ignoro que hace dos días pasó por el campamento una comisión de la capital.

AURELIO.- ¡Ah!

NORMAN.- No ignoro que forman la comisión un representante de la minoría monárquica parlamentaria, el presidente de las fuerzas vivas, el delegado del partido agrario, el obispo de Volúbilis...

AURELIO.- ¿Qué le han contado?

NORMAN.- Nada. Pero yo sospecho, ato cabos y construyo una fantasía.

AURELIO.- Sepámosla.

NORMAN.- Pues... Me imagino que... Esos señores, en nombre de una opinión muy esparcida, deseosos de restaurar el orden, y contando con que este ejército es muy devoto de su general..., le ofrecen a usted la corona.

AURELIO.- ¡Cuánta generosidad! ¡Ofrecerme una corona de la que yo sólo puedo disponer! Prosigas.

NORMAN.- No hay más.

AURELIO.- Había usted prometido adivinar mi pensamiento.

NORMAN.- Es verosímil que lo está usted madurando.

AURELIO.- (*Ríe.*) Le nombro mi secretario de Estado. Aconséjeme. Si así fuese, ¿qué debería hacer?

NORMAN.- Aceptar sin escrúpulos.

AURELIO.- (*Burlando.*) ¡Un rey sin linaje! Me cantarían canciones.

NORMAN.- Pocos se habrán fundado con tanto lustre.

AURELIO.- Si me hiciese rey, un genealogista encontraría que mi abuelo, el curtidor, descende de Eneas o de Escipión. Si yo hiciese rey a otro, sus bisnietos se envanecerían de ser mis descendientes, a costa

de lo que usted ya supone. ¿Percibe usted la diferencia?

NORMAN.- No importan abuelos ni nietos, sino usted.

AURELIO.- Soy muy tentado de la risa, y prefiero agotar el ridículo ajeno antes que cebarme en el propio. A mi edad, ha de ser más fácil dar una constitución que arraigarse en el trono. Puedo sancionar la constitución hecha por un parlamento, pero no es delegable la facultad de perpetuar la dinastía. Ninguna constitución, por radical que sea, despoja al que reina de esa prerrogativa.

NORMAN.- No caigo en el lazo. Usted, por no manifestar su íntimo ser, envuelve en sarcasmos su obra personal, su propia grandeza. Es un rasgo típico de su país.

AURELIO.- ¿Lo conoce usted bien?

NORMAN.- Es el único donde aún se encuentran caracteres enteros y una originalidad poderosa.

AURELIO.- Lo mismo dicen aquí de su país de usted.

NORMAN.- Porque no lo han visto. Desgraciadamente, la corrupción moral de mi país salta a los ojos.

AURELIO.- Usted piensa mal de su país, porque en él es donde ha aprendido a conocer a los hombres.

NORMAN.- (*Riendo.*) Es usted de un pesimismo nivelador.

AURELIO.- ¡Oh, no! ¿Qué me importa a mí eso? Yo no he visto al hombre en el Paraíso, ni espero verlo resucitado en el reino de Dios. A los hombres, es decir, a su espíritu, a su corazón, hay que... Exprimirlos para ver qué dan de sí cuando uno es artista o simplemente curioso; para que den de sí la mejor cosecha cuando uno es hombre de acción. De ese modo he tratado yo a mi pueblo, sin esperar a que los profetas mejoren la condición humana. Vea usted el resultado: no es fastuoso ni será eterno; ¡¡pero es!! (*Transición.*) ¡Qué digo! Usted viene aplicándome el mismo trato en esta conversación.

NORMAN.- ¡Buenos estarían los resultados, general, si su pueblo se hubiera defendido de usted como se defiende usted de mí!

AURELIO.- ¿Yo me defiende de usted?

NORMAN.- No he logrado penetrar sus intenciones.

AURELIO.- Hoy saldrá usted de dudas... (*Levantándose.*) ¿Quiere usted dispensarme la honra de compartir mi mesa esta noche?

NORMAN.- (*Que se ha levantado también.*) ¡Con cuánto placer! Un favor quisiera pedirle.

AURELIO.- ¿Cuál?

NORMAN.- Licencia para asistir a la ejecución del Estudiante.

AURELIO.- Bueno. Daré orden.

ESCENA SEGUNDA

(*Entran DIANA, una dama y un OFICIAL de escolta en el término de fuera de la tienda. Diana y la dama se quedan aparte. El Oficial habla con los que estaban en la mesa, que se han levantado y saludan. Uno de ellos entra en la tienda. Este juego, mientras Aurelio y Norman, en la tienda, dicen:*)

NORMAN.- Gracias otra vez.

AURELIO.- Cenará usted en buena compañía, se instruirá usted, al mismo tiempo que se repone de la emoción del fusilamiento.

NORMAN.- Le deberé a usted un triunfo profesional incomparable.

AURELIO.- (*Riendo.*) Para que diga usted que me defiende. ¡Adiós! (*Cuando Norman va a retirarse, entra el Oficial.*)

OFICIAL.- Mi general... Con permiso... Una visita... (*Norman se queda aparte junto a la mesa donde el general dejó el libro. El Oficial habla al oído de Aurelio.*)

AURELIO.- ¡Pero hombre! ¡Sin avisarme! (*Se vuelve a Norman, que hojea el libro que dejó Aurelio*) ¡Hasta la vista!... ¡Ah! ¿Es usted curioso?

NORMAN.- De profesión.

AURELIO.- ¿Ha dado usted con algún secreto grave?

NORMAN.- No me comprometerá mucho saber que lee usted "Los tres mosqueteros"

AURELIO.- Prefiero eso a Plutarco. Me habla más a la imaginación. (*Al Oficial.*) Acompañe a este caballero.

(*Norman, con el Oficial, sale de la tienda. Al ver a las dos mujeres, detiene el paso, duda. El Oficial le apremia, tomándole por un brazo. Se marchan por el foro. El duque se reajusta el uniforme, echa una mirada por la tienda y sale, afectando solicitud, al encuentro de Diana. Reverencia. Le besa la mano.*)

ESCENA TERCERA

AURELIO.- Señora...

DIANA.- Duque, es urgente que hablemos.

AURELIO.- Me disponía a visitarte, como de costumbre, en el alojamiento. Asuntos graves...

DIANA.- Retira a esa gente.

AURELIO.- Te suplico que favorezcas mi tienda. (*Entran en la tienda Diana, Aurelio, la dama y el Oficial de escolta.*)

DIANA.- Solos.

AURELIO.- (*Con una indicación a la dama y al Oficial.*) Aquí pueden esperar. (*La dama y el Oficial pasan al departamento más interior. Aurelio, a distancia de Diana, afecta gravedad y respeto. Pausa*)

DIANA.- ¿Qué crimen preparas?

AURELIO.- No entiendo.

DIANA.- ¡¡Qué crimen preparas!!

AURELIO.- Si llamas a las cosas por su nombre, te entendería.

DIANA.- ¡Matas a Lorenzo!

AURELIO.- La ley me lo impone.

DIANA.- La ley de tu venganza y de tu envidia.

AURELIO.- Nada tengo que vengar en Lorenzo. ¿Qué puedo envidiarle?

DIANA.- Te vengas del terror que has pasado. Le envidias su juventud, su valor. Te estorba y lo asesinas.

AURELIO.- El juego era a muerte o a vida. Ha perdido. Le toca morir.

DIANA.- En tu corazón no queda una fibra sensible.

AURELIO.- Sí quedan: sensibles a otras cosas que a tu piedad de mujer.

DIANA.- Yo no imploro piedad. Exijo que respetes su vida si no quieres infamarme.

AURELIO.- (*Con curiosidad.*) ¿Infamarte?

DIANA.- Por mí está en tus manos... ¡Casilo he entregado yo! ¿Quieres que su sangre caiga sobre mí, que consienta, siquiera sea callando, en una muerte inicua por premio de su lealtad?

AURELIO.- Lorenzo era nuestro sin remedio, y una vez preso, tú no tienes poder alguno para torcer su suerte.

DIANA.- ¡Lo matarás!

AURELIO.- El fallo es inapelable.

DIANA.- Moriré con él.

AURELIO.- Caso imposible.

DIANA.- Me arrastraré a pedir clemencia a tu Gobierno. Si queréis una víctima, yo me ofrezco.

AURELIO.- Yo sé que guardarás tu dignidad; pero si no quieres guardarla, te obligaré.

DIANA.- ¿Cuidas tú de mi dignidad? ¿Qué te debe a ti?

AURELIO.- La advertencia de moderar una protección tan apasionada.

DIANA.- Me apasiono por salvar una vida generosa. ¿Sería más digno abandonarla?

AURELIO.- Sería más conforme al carácter de Lorenzo. Si pierde la vida por ti, lloraló en silencio, pagarás la pena de tu soberbia.

DIANA.- Un dolor tan fuerte me quitará la vida.

AURELIO.- ¡Ay, Diana! Veo que nunca has medido tu

responsabilidad. La guerra te ha parecido un torneo caballeresco, hasta que el arpón de la guerra se clava donde te duele. ¿Ahora gimes, ahora pides clemencia? ¿Ignoras que miles de corazones padecen por culpa tuya una herida atroz? Ofréceles tu dolor y pídeles perdón.

DIANA.- Aquello era la guerra.

AURELIO.- Y éste es el fruto.

DIANA.- Lorenzo no es un soldado oscuro.

AURELIO.- ¿A ti, qué te apasiona? ¿La injusticia que voy a cometer con Lorenzo, o ese mérito extraordinario que le das? Lorenzo prometía en sus proclamas despedazarme atado a la cola de cuatro caballos, en castigo de lo que él llama mis perjuicios. ¡Habrá bárbaro! Si fueses la reina, y yo prisionero de Lorenzo, y quisiesen despedazarme, ¿verías en mi verdugo la venganza, la envidia? ¿Me habrías librado de su garra?

DIANA.- Te habría dejado la vida por desprecio.

AURELIO.- Gracias, Diana. Y gracias también a la fortuna, que me ha librado de caer tan bajo en tu estimación.

DIANA.- Ilusiones.

AURELIO.- No. Me aborreces un poco. Me mandas un odio que mi corazón de viejo puede resistir sin quebrantarse. Odios más terribles se han estrellado en mi pecho. No me desprecias. Mi posición, mi poder, no son despreciables para ti, que los buscabas mayores.

DIANA.- *(Con abatimiento.)* ¡No te prives del placer de humillarme!

AURELIO.- *(Afectuoso.)* ¿Qué dices? Yo no tengo para ti sentimiento malo, ni caigo en la grosería de recordarte tu infortunio. Te respeto, no sólo por tu rango: porque eres mujer y estás afligida. *(Diana llora.)* Abrázate con tu tristeza, ámala y llora; padecerás menos. *(Diana, sollozando, se deja caer en un asiento.)* El deber es penoso... ¿Llamo a tus gentes?... Podemos aplazar la conversación... *(Pausa, Diana procura rehacerse.)*

DIANA.- *(Sofocando el llanto.)* ¡Aurelio!...

AURELIO.- Te escucho.

DIANA.- ¿Qué esperas de mí?

AURELIO.- Que seas razonable.

DIANA.- *(Titubea.)* Aurelio... ¿Conservas memoria de mi padre?

AURELIO.- La venero.

DIANA.- El te sacó del montón.

AURELIO.- Descubrió en mí un hombre útil, y tuvo la generosidad de ponerme en situación de hacer carrera.

DIANA.- Debes a mi casa cuanto eres.

AURELIO.- Sería descortés regatear la deuda.

DIANA.- Quizás conserva alguien en mi casa la generosidad de mi padre.

AURELIO.- ¡Ah! Ese es otro cantar. *(Con una risita.)* Has tratado de imponerte; ahora intentas el soborno. Me dejo; a ver, corrómpeme. *(Pausa.)*

DIANA.- ¿Qué haría yo?

AURELIO.- Nada puedes ofrecerme que me tiene.

DIANA.- ¿Nada?

AURELIO.- Vas a verlo. Yo tengo las pasiones de mi edad. ¿Cuál crees que me domina? ¿La ambición de mando, los honores? Tú no puedes subirme más alto.

DIANA.- Ni yo ni nadie.

AURELIO.- Te engañas. Me subiré yo.

DIANA.- ¿Más aún?

AURELIO.- El último peldaño.

DIANA.- ¿Qué vas a ser?

AURELIO.- Rey.

DIANA.- ¿Eh?

AURELIO.- Voy a ser rey.

DIANA.- ¿Dónde?

AURELIO.- Aquí, en nuestro país.

DIANA.- Estás borracho.

AURELIO.- Hoy lo has de ver.

DIANA.- ¡Bah! ¡Qué bufonada!

AURELIO.- Los delegados de los partidos monárquicos han venido a ofrecerme la corona.

DIANA.- ¿Y tú?

AURELIO.- Acepto sin escrúpulos.

DIANA.- ¿Y el ejército?

AURELIO.- Harto de revolución, le parecerá bien una corona; si yo me la ciño, mil veces bien.

DIANA.- No... Aurelio... ¿Es en serio?

AURELIO.- Como esta es luz. Hoy lo has de ver.

DIANA.- *(Descomponiéndose; con risa forzada)* ¡Ah! ¡Canalla!... ¡Ja! ¡Ja! ¡Tú..., rey! ¡Su majestad Aurelio Primero!... ¡Su majestad!...

AURELIO.- ¿Te ríes? ¡Y yo que retrasaba la noticia por no disgustarte!

DIANA.- ¡Si es muy cómico!... Aurelio Primero... ¡Canalla! ¡Te quedaba eso por deshorrar!

AURELIO.- ¿Me pedirán cuenta tus abuelos?

DIANA.- Sancho Panza..., entrarás sobre un jumento en Barataria.

AURELIO.- Entraré con cien mil hombres que están a mi mandar.

DIANA.- ¿Tendrás ama de llaves, majestad?

AURELIO.- *(Riendo.)* Seré un rey de leyenda; paz con los príncipes, protección a las artes, amistad con los poetas que me hagan versos bonitos, palacios de maravilla, bosques encantados! ¡Quizás una princesa muy brava no desdeñe compartir el tálamo del rey!

DIANA.- Jugarás a las cartas con los Doce Pares.

AURELIO.- Me ungirán con el óleo sagrado, y tendré potestad de hacer milagros, como el santo gótico fundador de tu dinastía. Sanaré las llagas de los pobres con la imposición de manos.

DIANA.- Rey de la baraja: eso serás.

AURELIO.- *(Con exaltación, acentuando el sarcasmo.)* ¡Sígueme en este delirio de hombre razonable y admira los cálculos de mi prudencia! ¡Mírame ya con el perfil de la Historia! ¡Contéplame en medallas, en arcos triunfales, en estatuas! El pueblo reinará conmigo: seré ídolo del pueblo. De un rey magnánimo como yo, nada temas. Daré una amnistía para que vivas en mi capital. *(Transición a un tono bajo y confidencial.)* Cuenta con una pensión secreta.

DIANA.- ¡Qué oprobio!

AURELIO.- ¿Has cesado de reír? Yo, no. Alégrate también; a mi majestad popular le conviene hallarse con la majestad histórica. Pediré tu mano y...

DIANA.- ¡Bellaco!

AURELIO.- ¿Desoyes la razón de Estado?

DIANA.- Insultas a una mujer.

AURELIO.- Te repugna un marido viejo. *(Ríe.)* ¡No eres capaz de enamorarte de mi genio! *(Ríe.)* Pero tú ofrecías un sacrificio para salvar al Estudiante, y yo respondo con una promesa de boda.

DIANA.- No queda ningún sentimiento mío que no hayas ultrajado.

AURELIO.- Reflexiona. Tú querías ganarme; repetiré la palabra: corromperme. Con riquezas, honores y mando no sería, como has visto. ¿Con qué?

DIANA.- Esperaba que mis súplicas pudiesen algo contigo.

AURELIO.- Las súplicas pueden ablandar; pero no corrompen. Tú no suplicabas. Querías la salvación de Lorenzo a cambio de un premio. ¿La quieres aún? *(Insinuante.)* No tienes más que tu persona.

DIANA.- *(Levantándose furiosa.)* ¡Miserable!... ¡Tu vista me mancha! ¡Qué vergüenza!

AURELIO.- No me has entendido.

DIANA.- ¡Cállate!

AURELIO.- Haya paz. Por todos los medios soy incorruptible. La Historia me dará ese sobrenombre... Quería hacerte notar que apenas eres dueña de tu persona.

DIANA.- Acaso soy tu esclava.

AURELIO.- No, porque mi corazón, ya viejo, está en calma. Si fuese un animal turbulento como el Estudiante, ¿quién te valdría?

DIANA.- Asco sí me das; pero no miedo.

AURELIO.- No corres peligro. *(Se sienta.)* En otros más serios te has visto.

DIANA.- No te importa.

AURELIO.- Me importaría que no hubieses salido de alguno de ellos tan... graciosamente como de este encuentro.

DIANA.- Mi persona nunca ha estado en peligro.

AURELIO.- Quizás no lo echaste de ver, si Lorenzo es, como dices, un caballero andante.

DIANA.- Lorenzo habría dado cien vidas por sacarme de un riesgo.

AURELIO.- No hagamos equívocos. Lorenzo era tu defensor. De él, ¿quién te defendía?

DIANA.- ¿Era un peligro para mí?

AURELIO.- El más grave.

DIANA.- ¡Aurelio!

AURELIO.- Escaparte con Lorenzo fue una imprudencia y una piña. Mirando por tu reputación, he procurado desfigurar el caso y embarullar a los curiosos para que no averigüen lo que pasó.

DIANA.- No pasó nada.

AURELIO.- Tú misma no has de contarlo.

DIANA.- Corríamos a nuestra salvación.

AURELIO.- Corrías a perderte.

DIANA.- ¿Es algún forajido?

AURELIO.- Mucho peor: es un hombre con prestigio sobre tu alma. Lo de menos era la noche, la soledad en la sierra, la ocasión propicia; eso habría sido un lance grosero, indigno de ti. Pero había, de una parte, la fascinación del héroe, mudada en ternura por su vencimiento, en piedad por tanto sacrificio; y de otra, la arrogancia, la ambición sin límites de Lorenzo, espoleado por la muerte, que le iba a los alcances. El peligro común os envolvía en sus alas y os acercaba el uno al otro. *(Con misterio.)* ¿No fue así? ¿No te habló de amor?

DIANA.- Sí

AURELIO.- Ya lo estás viendo.

DIANA.- Me dijo: Aurelio es el mal. Aurelio es podredumbre.

AURELIO.- ¡Bah! Sentencias de fanático. ¿Yo soy podredumbre?

DIANA.- Tu alma es un cenagal. ¿Y yo he querido sobornarte? Es llevar agua a la mar. La corrupción mana de tus labios. Donde llega tu voz los sentimientos nobles se contaminan. ¿Qué curiosidad indecente te mueve a profanar mi recato de mujer? ¿Y quién eres tú para juzgar mis inclinaciones?

AURELIO.- No siento curiosidad. No juzgo lo que pasa en tu alma. Mi deber consiste en hacerte ver lo que en ella pasa. ¿Por qué había de querer lastimarte? Tengo para ti un sentimiento paternal... *(Se levanta, toma las manos de Diana y las palpa cariñosamente.)* Sí, Diana, créeme. No quisiera ver mal empleados tus sentimientos; pero aunque los empleases mal, nada diría si fueses mujer particular. Considera que, por tus destinos futuros, el corazón debe ser esclavo de la política.

DIANA.- La desgracia me ha devuelto la libertad.

AURELIO.- Quizás te engañes. Escúchame bien y acabarás de comprender. *(Se sienta a su lado; baja la voz.)* Si aquella noche..., la de tu captura..., hubiese ocurrido... lo que no ocurrió..., ¿cuál sería tu situación si..., vamos a suponerlo..., si... hubieses de reinar?

DIANA.- ¿Vuelves a tu bufonada?

AURELIO.- No. Lo de pedir tu mano fue una diversión... polémica.

DIANA.- Entonces, ¿qué he de comprender?

AURELIO.- *(Confidencial.)* Imagínate, para pesar mi argumento y la ligereza que has cometido, cuál sería tu situación con Lorenzo si fueses reina...

DIANA.- No he cometido ninguna ligereza ni voy a ser reina.

AURELIO.- Yo no he dicho aún que hayas de serlo...; puedo suponer que lo serías... si yo quisiese.

DIANA.- ¿Cómo?

AURELIO.- Extremaré las cosas para que veas si tengo razón. Tratemos... como si ya estuviese queriéndolo.

DIANA.- ¡Lo quieres!

AURELIO.- Soy, como si dijéramos, el gran elector de esta corona. Puedo escoger.

DIANA.- Escogerías a otro: a ti mismo.

AURELIO.- He aprendido de la gente de mi pueblo que no conviene estirar los pies fuera de la manta. Más claro: acepto posiciones que puedo dominar con holgura; no las quiero si me dominan, aunque pueda sostenerlas.

DIANA.- Yo no sé qué pensar de ti. Eres el caudillo de la revolución; me derrotas, y al día siguiente, como quien dice, me insinúas que puedes regalarme la corona.

AURELIO.- Nunca la has tenido más cerca. Lo que llamas tu derecho sólo ha servido para encumbrar al

Estudiante. Lorenzo es tu mayor enemigo... ¡Oye con calma! Es muy popular entre la gente baja, pero el resto de la nación lo detesta, y de rechazo a tu causa. Triunfar en la guerra no hubiera sido triunfar tú, sino Lorenzo y cuanto él representa. Había que separar tu causa de la suya. Si subieses al trono elevada por nosotros, que representamos la conciliación y la paz, el caso ya no sería el mismo.

DIANA.- ¿Eso podría hacerse?

AURELIO.- Los señorones que han venido de la capital y los generales con mando esperan mi decisión. Se contentaban conmigo, que soy un soldadote, y para muchos un émulo. ¿No ha de parecerles mejor una reina graciosa?

DIANA.- Barrunto en tus planes no sé qué combinación turbia que me deshonre. Fuiste perjuro a mi padre. ¿Qué no harás conmigo?

AURELIO.- ¡Oh, oh!, ¡Diana! Procura enfriar los vocablos. Perjuro no es más que un dicitivo político. Cuando yo me puse frente a ti me llamabais perjuro; el pueblo me aclamó salvador de la patria. Si te diese la corona pensarías que era devolverte lo tuyo; la revolución y sus hombres me llamarían a su vez perjuro. Dejemos a un lado esa palabrota, que va de unos labios a otros, según de donde sopla el viento.

DIANA.- Si para ti no hay razón, ni sinrazón, ni verdad jurada, ¿qué fe mereces?

AURELIO.- ¿Fe? Ninguna. Yo no pido que me tengas fe, sino que veas y entiendas. La verdad y la fe no son de nuestro reino. Los años y los muchos azares me han hecho filósofo; he aprendido que la inteligencia no sirve para encontrar la verdad, sino para conducirse en la vida.

DIANA.- ¿De suerte que mis derechos, el sacrificio de mis parciales sólo servirían para que tú, autor de mi ruina, me entregues de limosna lo que me pertenece?

AURELIO.- Esa es la voz del orgullo.

DIANA.- Forma parte de mi ser.

AURELIO.- No siempre el orgullo es una pasión útil; pero podemos hacer que lo sea. El orgullo es una pasión pública, de gran aparato. Hay posiciones y caracteres que no se sostendrían en la consideración ajena sin la defensa del orgullo. Pero en el secreto del alma no admitas al orgullo; es un enemigo, un enemigo costoso. Para ti misma no seas orgullosa: estarías sorda y ciega. Al jugarse tu felicidad deja al corazón decirte sus deseos, aunque diga una bajeza.

DIANA.- Ni siquiera disimulas que aceptando me rebajaría.

AURELIO.- No es rebajarse ni ensalzarse. Sigues la línea normal de tu vida. ¿Has resuelto ya?

DIANA.- *(Confusa.)* ¿De pronto?... He de pensarlo...

AURELIO.- Si he descubierto mi juego es para terminarlo ahora mismo. ¿Sí o no?

DIANA.- *(Muy apurada.)* ¡Oh, Aurelio!

AURELIO.- Si aceptas tomaré la responsabilidad de aconsejarte, como primera gracia de tu reinado, el

indulto de Lorenzo; si rehusas Lorenzo no verá la luz de mañana. ¿Qué dices?

DIANA.- (*Abatiéndose.*) ¡Sí!

AURELIO.- ¡Gracias, Diana! (*Se inclina, le besa la mano.*) Gracias, reina, porque ya lo eres. (*Se yergue con resolución.*) Manos a la obra. (*Con acento imperioso.*) ¡Hola, uno! (*Los dos oficiales que estaban fuera de la tienda se precipitan. Uno entra en la tienda; el otro no pasa del umbral.*) Va usted a llevar un orden. (*Se sienta y escribe.*)

DIANA.- (*Abatida, en el mismo lugar, divaga. Se interroga y se responde. Es un diálogo en su conciencia que debe representarse mancando la duda y los reproches.*) De buena gana me volvería atrás... ¿Por qué habré dicho que sí? Yo no quería...

-No te mientas..., no te mientas...

-Es verdad que salvo a Lorenzo...

-...también es verdad que no he aceptado por salvarlo.

-El duque me apremiaba...

-Ese viejo carcamal presume de hábil y creará haberte decidido con la amenaza..., como no sea que haya querido darte un pretexto para aceptar... Al decir que sí no tenías presente la muerte de Lorenzo... ¡Anda! Confíesalo, mujer...

-Es verdad..., yo sola...

-Ahora no puedes descargar en otro lo que has hecho...

-... ¿Es malo?... ¿Es feo?

-¿Por qué no estás contenta?... ¡Si lo deseabas!

-Tanto por él como por mí; ¡estoy segura! Si yo renunciaba a todo por Lorenzo..., ¿por qué este sinsabor, esta amargura, ahora que voy a tenerlo todo y además a él?... ¡Oh, Lorenzo, Lorenzo! ¡Es que estoy tan lejos de ti! ¡Tus brazos me devolverán la paz!... ¡Mía es la corona, pero tú solo eres mi rey!...

AURELIO.- (*Al oficial.*) Entregue usted este pliego al general jefe de Estado Mayor y añádale de palabra que en cuanto estén circuladas las órdenes se me presente aquí con las comisiones. (*El oficial saluda y se va.*) Vaya usted (*dirigiéndose al otro oficial.*) a decir al coronel ayudante que traiga aquí a Lorenzo antes de ponerlo en capilla. (*El oficial saluda y se va.*)

DIANA.- (*Recobrándose de su divagación, con sobresalto.*) ¿Lorenzo va a venir?

AURELIO.- Dentro de un instante.

DIANA.- No quiero verlo ahora.

AURELIO.- Es inexcusable.

DIANA.- ¿No sería mejor que lo supiese todo... después?

AURELIO.- De ningún modo. Para Lorenzo el tiempo se ha parado en el punto de su captura. Para nosotros, para ti sobre todo, el tiempo ha corrido mucho. Es preciso que Lorenzo, de un salto, se ponga donde

estamos. (*Riendo.*) Es probable que el salto le produzca un ligero vértigo... Por eso mismo afronto la situación. El pedía verme; ahora la conversación podrá ser más agradable.

DIANA.- No puedes apreciar el sacrificio que me impones.

AURELIO.- Te impongo que lo veas delante de mí, a sabiendas de que es un sacrificio.

DIANA.- ¿A sabiendas?

AURELIO.- La noche de tu captura un hombre, un oficial de Lorenzo, agonizaba a tus pies. ¿Lo recuerdas?

DIANA.- Sí

AURELIO.- Aquel hombre, antes de morir, te maldijo.

DIANA.- ¿A mí? ¿Por qué?

AURELIO.- Desvaríos del fanatismo. Tú eras a sus ojos la Causa, el Ideal; tu misma persona debía de parecerle un ser casi divino. En servicio tuyo encontraba la muerte; y en su agonía tú te descubriste mujer y le dijiste palabras que eran en desprecio de su ingenua lealtad y un insulto a su sacrificio. Yo hablé con aquel hombre. Lo que él me contó, lo que tú le dijiste, ¿era verdad?

DIANA.- Lo era..., lo es.

AURELIO.- Ahí tienes una verdad que dejará de serlo. Es menester que Lorenzo lo haya soñado.

DIANA.- Puesto que tú no tienes la ingenua lealtad de aquel infeliz, y sabes que soy mujer, te prohibo que vuelvas a hablarme de esa noche.

AURELIO.- Verás cómo es imposible hablar de otra cosa.

DIANA.- ¿Lo dispones tú?

ESCENA IV

LORENZO.- (*Que ha entrado, fuera de la tienda, con el ayudante y dos soldados.*) ¡Sí! ¡Vamos! Vamos...; tengo yo más prisa que nadie... ¡Ah! ¿Esta es su tienda? ¡Duque Aurelio, sal, que pasa tu enemigo!

AURELIO.- (*En la tienda, a Diana.*) ¡Pschist! Calla. Ahí tienes a Lorenzo.

AYUDANTE.- (*Que ha entrado en la tienda; Lorenzo y los soldados se quedan fuera.*) Aquí está.

AURELIO.- Que entre solo.

LORENZO.- (*Fuera de la tienda.*) ¿No permites que cumpla una justicia antes de morir? ¡Duque Aurelio! ¡Mucho tardas! (*El ayudante, que sale de la tienda, con un ademán le hace pasar.*) ¿Dónde estás, verdugo? (*Entrando.*)

AURELIO.- (*En la parte opuesta a la entrada de Lorenzo; Diana, en el fondo, entre los dos.*) Repórtate. No estamos solos. (*Mostrando a Diana.*)

LORENZO.- ¡Diana! ¿Tú aquí? (*Se repone de la sorpre-*

sa, y cambiando el tono se dirige a ella apasionadamente.) ¡Diana! ¡Reina mía! ¿Por qué prodigio alcanzo a verte aún?... (Diana le contiene afectando frialdad, y le tiende una mano. Lorenzo se arrodilla y la besa. Diana no se atreve a mirarlo. Aurelio los observa. Pausa.) Diana, mi amor. Apenas te ven mis ojos hay luz en mi alma. Ya siento en ella el milagro de tu presencia. ¿Qué suavidad viene de ti? La furia se amansa, los rencores que me ennegrecen la sangre se han disipado. ¿Por qué no me miras? Dime que aún vivimos nuestro sueño, y el tiempo que me separa de la muerte será para mí eterno, venturoso...

AURELIO.- No hay que soñar. La realidad será para ti menos triste y menos feliz de lo que supones.

LORENZO.- (Irguiéndose, furioso.) ¿Tú estás ahí? ¡Huye, verdugo! ¡Que no oiga yo tu voz!

DIANA.- Lorenzo, no más odio. Te hemos llamado para hacer la paz.

LORENZO.- (Al duque) ¡Cobarde! ¡Has traído una mujer para defenderte!

AURELIO.- ¡Qué niñería! ¿Piensas que estoy a merced de tu cólera?

DIANA.- (A Lorenzo.) Aunque así fuese. Mi amor no puede suplicarte en vano.

AURELIO.- (Burlón.) ¿Verdad que se engaña, Lorenzo? ¿A cuál de los dos buscas con más ímpetu: a Diana o a mí?

LORENZO.- Perdóname, Diana. Tu amor ya lo tengo; es mi vida. Pero mientras este hombre aliente, algo me estorba en la vida, por poco que dure.

DIANA.- ¡Así me quieres!

AURELIO.- (Desdeñoso.) Ya ves a quién has hecho dueño de tu persona.

DIANA.- ¡Eso no, Aurelio! Como quiera que sea, no reniego de él. ¿Y tú (A Lorenzo.) me rebajas de ese modo? ¿Ya no soy lo primero en tu alma?

LORENZO.- Diana, sí. Soy torpe, soy loco. Compadéceme. Aurelio se vale de mi odio para separarme de ti. Sácame del corazón la espina del odio. Dame de tu generosidad, de tu dulzura, y verás como sé perdonar y olvidar. Si tu amor me sostiene volveré a ti y aceptaré la muerte en paz, tan feliz como en tus brazos.

DIANA.- No hables más de muerte. No podrá separarnos. ¿Crees tú que Aurelio, sabiendo que eres mío, querrá ser más riguroso que la muerte?

LORENZO.- (Al duque.) ¡Ah! ¿Tú sabes?...

AURELIO.- Por lo menos, lo que has revelado aquí mismo.

DIANA.- Sabe que nada te ha rehusado la mujer que te adora. (Le echa los brazos.)

LORENZO.- (Lentamente.) Veo más claro por qué quieres matarme...

DIANA.- ¡Pero si nadie quiere ya matarte!

LORENZO.- (Sin oírlo.)... ¡Es mi triunfo! ¡Ah, duque Aurelio, magnífico señor! Has sabido humillarme a los ojos del mundo, pero esta gloria no podrás quitármela. Me habría sido doloroso morir sin arrojártela a la cara. ¡Te he vencido donde nunca podrás ser competidor, y tú lo sabes! ¡Anda, viejo envidioso, mátame ahora!

AURELIO.- (Con desdén.) La vanidad, narcótico del miedo. ¡Admirable galán, Diana!

DIANA.- (A Lorenzo.) ¿Quieres oírme? Nadie piensa ya en matarte...; vivirás.

AURELIO.- Si fuese posible hablar contigo razonablemente sabrías ya que van a indultarte.

LORENZO.- De ti no acepto yo la vida.

AURELIO.- Tranquilízate. Cualquiera que sea mi opinión sobre el valor del regalo, Diana es quien te lo hace.

LORENZO.- ¿Tú me salvas?

DIANA.- ¿Tampoco lo quieres así?

LORENZO.- (Se arrodilla ante Diana y le toma las manos.) ¡Oh, Diana! ¿Qué te diré?... ¿Pero... has sido capaz... de suplicarle?

DIANA.- Y aun eso, Lorenzo, ¿estaría mal? ¿Qué puedes recibir ya de mí si no es tu propia vida? (Según está Lorenzo de hinojos, Diana le acaricia la cabeza.) Di, fiera, ¿te negarías a recibirla? Quiero saberlo.

LORENZO.- (Humillándose.) No.

DIANA.- Pues bien; no suplico, dispongo.

LORENZO.- ¿Dispones?

DIANA.- Díselo tú, Aurelio.

AURELIO.- Esta misma tarde, por su propia voluntad, Diana te indultará... después que la proclamemos reina.

LORENZO.- (Tras un estupor.) ...¡Proclamar!...

AURELIO.- Es la paz. Diana reinará. Concluyen las discordias.

LORENZO.- (Aturdido.) ...¿Por quién?... ¿Cómo?...

AURELIO.- Mi ejército la proclama. Realizamos las esperanzas del país.

LORENZO.- (A Diana, sordamente.) ¿Y tú consientes?

DIANA.- Es lo mejor... para nosotros..., para el pueblo... ¿No lo conoces?

LORENZO.- También te ha corrompido.

DIANA.- ¡Lorenzo!

LORENZO.- ¿Y yo he de someterme a esa vergüenza? ¡Jamás!

AURELIO.- ¿Llamas vergüenza a conseguir pacíficamente lo que has perseguido en vano con la guerra?

DIANA.- ¿No te contenta que se acaben mis trabajos?

LORENZO.- Profanas el sacrificio de tus leales. Nos haces traición. Tú eres el emblema de nuestro ideal; si te pasas al enemigo renegamos de ti y te desconocemos. Tu causa se queda con nosotros.

AURELIO.- Te ciega la soberbia. La presencia de Diana daba color a tu causa y la ennoblecía; separado de Diana o enfrente de ella, tú no eres más que barbarie, puro estrago. Hábría que exterminarte.

DIANA.- No más exterminio, Aurelio; no hables de traición, Lorenzo. Todos seréis mis amigos, mis valedores.

LORENZO.- ¡Bien avenidos estáis! ¿Lo mismo es para ti Lorenzo que Aurelio? Ese es tu campeón. *(Por Aurelio.)*, el que mereces, yo no.

AURELIO.- Si soy su campeón, me obligarás a imponer respeto.

DIANA.- *(Afectuosa)* Basta, Aurelio. Yo hablaré. Lorenzo se avendrá conmigo. Tu exaltación no me enoja. ¿Qué sería enojarse con Lorenzo? Me conmueve. Tu alma generosa padece porque no eres tú quien me lleva al triunfo. Así tomo yo tus insultos. Nada te ordeno, aunque pudiera; te suplico que aceptes esta paz por lo que he sido para ti. Ya ves que lo dejo en lo que fui, no en lo que soy, si todavía soy algo en tu corazón.

LORENZO.- *(Dolorido.)* ¡Qué mayor crueldad podéis cometer conmigo! Yo te adoro, Diana, pero no quieras que mi amor asesine a mi conciencia. Déjame, para vivir queriéndote, algún respeto a mi propia vida. Si me rindiese no podría mirar atrás sin horror de mí mismo. ¿Vas a pedirme también ese sacrificio?

AURELIO.- El caso es sin remedio.

LORENZO.- Lo tiene. Quitadme la vida.

DIANA.- Deliras.

LORENZO.- ¿Queda algo de mí? Un despojo. No quiero el indulto, Diana. ¡Lorenzo indultado por Diana! ¡Qué escarnio!

DIANA.- Si hubiese que optar entre la corona y tu vida elegiría tu vida. Por fortuna, no son incompatibles.

AURELIO.- *(Sarcástico.)* ¡Todo lo contrario! Gracias a mí, salvar la vida a Lorenzo ha sido el modo más rápido de llegar a la corona.

LORENZO.- ¿Gracias a ti? Pues yo te digo que una vez he jurado ante Diana matarte con mis manos. Renuevo el juramento. No desperdicias la ocasión de librarte de mí, porque he de cumplirlo.

AURELIO.- Acabemos, Lorenzo. No te he llamado para que apruebes un convenio. Los que han de proclamar a Diana ya llegan a mi tienda. Haz como lo tengas pensado: entra en nuestro plan o recházalo, como quieras. Puedes quedar libre desde ahora o seguir preso hasta que se decida tu destino.

LORENZO.- Yo soy tu prisionero y reo de muerte. A eso me atengo.

DIANA.- Reo, no. Prisionero lo serás mío hasta dentro de poco. ¿Quieres dejarlo todo en mis manos? Respeto ahora tu dolor, pero no me creas ingrata. Yo te sanaré; ¿lo dudas? Te aguarda en la vida un porvenir grandioso, como lo habías soñado. Y en el triunfo de hoy te corresponde la mayor parte. Sin ti y sin tus leales, nada de esto sería posible. Así pienso declararlo.

LORENZO.- Señora, manda que me encarcenen; estoy pronto. Lorenzo el Estudiante ha muerto.

DIANA.- Encarcelar, no. Aurelio, dispón que lo acompañen a su alojamiento.

AURELIO.- *(Yendo hacia la puerta.)* Menos mal si este salvaje no nos agua la fiesta.

ESCENA V

(Durante la última parte de la escena anterior han ido situándose delante de la tienda de Aurelio grupos de militares y algunos paisanos, entre ellos NORMAN. Al salir, el duque los calma con un ademán, llama al ayudante y entra con él en la tienda.)

AURELIO.- Salgan por aquí *(Mostrando el paso al interior de la tienda. Lorenzo hace reverencia a Diana y se va con el ayudante. Aurelio hace salir del interior de la tienda al oficial y a la dama que acompañaban a Diana al comienzo del acto. Diana queda al fondo de la tienda, con su séquito)* Gracias, señora. *(A Diana)* Tu conducta es admirable. Si me das tu venia haré entrar a todos.

DIANA.- *(Con quebranto.)* ¡Oh, sí! ¡Pronto!

AURELIO.- *(Abre la tienda, y los que esperaban entran con prisa. Saludos militares, reverencias. Todos se alinean a ambos lados de Diana. Norman en primer término.)* ¡Camaradas! Las grandes victorias conseguidas por vuestro valor, han devuelto al país la tranquilidad que todos ansiábamos. Con lo hecho habéis ganado gloria en el libro de la patria. Pero nuestra obra quedaría incompleta si no la afianzásemos estableciendo la paz sobre bases duraderas. Mi convicción personal, la de mis compañeros de armas y la de estos dignos representantes de la opinión sensata del país, es que la paz sólo puede consolidarse enarbolando una bandera que concilie las tradiciones más gloriosas con las modernas ideas que nosotros hemos defendido y defendemos, a igual distancia de todos los fanatismos y de todas las exageraciones. La bandera es ésta. *(Toma una bandera de manos de un oficial y la despliega; es blanca, con flores de lirio.)* Es el emblema de una historia ilustre y de una dinastía muchas veces secular, de la cual tenemos delante y acatamos el último y más gracioso vástago. Yo no reconozco otra. Señora *(a Diana)*, si te dignas entregarnos esta bandera, que desde hoy representa la alianza de tu casa con las conquistas del pueblo, juramos defenderla y defenderte hasta verter la última gota de nuestra sangre.

DIANA.- *(Muy turbada, tomando la bandera.)* Yo..., señores..., agradezco..., aceptaré *(estrecha la bandera contra el pecho)*; mi corazón es de la patria... *(devuelve al duque la bandera.)*

AURELIO.- ¡¡Viva la reina!!

TODOS.- ¡¡Viva!!

AURELIO.- Que icen la bandera sobre mi pabellón para que todo el ejército la vea. *(Entrega la bandera a un oficial, que se la lleva.)*

DIANA.- Duque de Quer, para honrar a todo este ejército en la persona de su caudillo, serás desde hoy príncipe de la Concordia.

AURELIO.- Beso tus plantas.

DIANA.- Y para que empiece a ser verdad la concordia, el que hasta ayer fue vuestro enemigo y mi general más glorioso, Lorenzo, será admitido en el ejército con los grados y honores que yo le había dado. *(Murmullos de aprobación.)*

AURELIO.- Nadie aprecia como nosotros los talentos y las virtudes de Lorenzo. Combatiéndolo, hemos aprendido a admirarlo. Lo recibimos fraternalmente, como buen compañero de armas.

UNO.- ¡¡Viva la reina!!

OTROS.- ¡¡Viva el príncipe de la Concordia!!

NORMAN.- *(Al ayudante.)* Es muy grande el duque. ¡Qué conductor de hombres!

AYUDANTE.- Y de mujeres, que es mayor mérito.

(Dentro, y bastante lejos, suenan músicas, aclamaciones, salvas.)

AURELIO.- Ya el ejército te aclama. Permite que bese-mos tu mano.

(Primero el duque, luego los demás, besan la mano a Diana. La ceremonia se va haciendo con mucha rigidez y solemnidad mientras cae el telón. Dentro, siempre lejos, continúan las aclamaciones y las salvas.)

FIN DEL ACTO SEGUNDO

ACTO TERCERO

Parque del palacio de Diana. En primer término, un jardín bajo; en el segundo término, terraza practicable. A un lado del foro, parte del palacio. Anochece.

ESCENA PRIMERA

(Un PAJE y una MENINA, en la terraza. En primer término, el MINISTRO DE POLICIA, de pie, junto al ARCHICANCILLER y el GRAN CHAMBELAN, sentados.)

PAJE.- Ahora he de cobrarte la promesa.

MENINA.- ¿He prometido algo?

PAJE.- Con los ojos.

MENINA.- Los ojos me calumnian.

PAJE.- Con la risa.

MENINA.- La risa es loca.

PAJE.- Me lo prometen aún.

MENINA.- No me doy cuenta.

PAJE.- Retoza en tus labios un deseo que me llama.

MENINA.- Lo entiendes mal; no le hagas caso.

PAJE.- ¡Yo adoro a una niña que al parecer conocía las señales del amor, y descubro que las hace sin saberlo!

MENINA.- ¿Me quieres por niña? ¡Qué fastidio!

PAJE.- Quiero tus pasiones de mujer.

MENINA.- Así me gusta.

PAJE.- La primera me pertenece.

MENINA.- Soy puro hielo.

PAJE.- ¿Por qué te enciendes y de pronto pierdes el color?

MENINA.- Será una magia de este anochecer.

PAJE.- ¿Tu corazón aletea solo entre dos luces?

MENINA.- Mi corazón duerme el sueño de los inocentes.

PAJE.- Me gustará sorprenderlo en su escondite, y despertarlo a besos.

MENINA.- Eso que me has dicho, ¿es muy atrevido?

PAJE.- A más alcanza el pensamiento.

MENINA.- No es hora de pensamientos malos. Déjalos para la noche cerrada.

PAJE.- Venturosa noche, si lo entiendo bien. Toda tú serás de aroma; respiraré una flor.

MENINA.- ¿Yo soy flor?

PAJE.- Y pájaro, nube y ensueño. Lo gracioso y lo amable.

MENINA.- Lejano todo, si no es la flor.

PAJE.- Acércate, y me pagas la promesa.

MENINA.- ¿Qué he prometido?

PAJE.- ¡Psch! Un regalillo de tu boca.

MENINA.- Besarme en los labios, ¿es para ti cosa de nada?

PAJE.- No. Es el placer. Lo más serio que podemos esperar uno de otro. Tan serio, que al borde de un beso ya no te ríes..., tiembles. *(La besa.)*

ARCHICANCILLER.- Miren aquellos dos. Se creen solos en el mundo.

MINISTRO DE POLICIA.- Todos hemos sido jóvenes.

CHAMBELAN.- ¡Ay! ¡Aunque no lo parezca!

ARCHICANCELLER.- No consiste en la edad, sino en la buena crianza. En otro tiempo no se veían aquí ciertas cosas.

MINISTRO DE POLICIA.- Presumo que en la corte antigua, hombres y mujeres tampoco resistirían al deseo de agradarse.

CHAMBELAN.- Desde cincuenta años antes de la revolución frecuento esta casa. Nunca se consintió en ella otros amores que los legales, sancionados por la religión y sujetos a la etiqueta.

ARCHICANCELLER.- Ni aquí estamos libres de relajación, gracias al duque, que ha llenado con tráfugas de la demagogia la corte de Diana.

MINISTRO DE POLICIA.- No acepto el reproche. Yo tuve el ministerio de Policía durante la revolución, y el duque de Quer, mi señor y mi dueño, me sostiene en el cargo; pero no soy tráfuga: soy un técnico, es decir, hombre neutral. Aplico mi tecnicismo a sostener el orden que impera. Mantuve el orden de la revolución, y hoy el que todos acatamos. Sigo los principios del duque Aurelio.

ARCHICANCELLER.- Nunca había oído decir que el duque fuese hombre de principios.

CHAMBELAN.- Pongamos que tiene el principio de no profesar ninguno. Es un principio fecundo como el que más. El duque lo prueba.

ARCHICANCELLER.- El flamante príncipe de la Concordia será siempre un advenedizo. Se comprende el tono que ha dado a la corte.

MINISTRO DE POLICIA.- Yo encuentro natural que Diana, en la flor de la edad, se rodee de gente placentera.

ARCHICANCELLER.- Es una criatura frívola.

MINISTRO DE POLICIA.- ¿Frívola? Yo la creo apasionada.

ARCHICANCELLER.- Es igual, si se apasiona por cosas fútiles.

CHAMBELAN.- ¿Y ese afán malsano de agradar al vulgo?

ARCHICANCELLER.- La fiesta de esta noche es un síntoma. ¡Abrir los jardines reales al populacho! ¡Quién sabe lo que puede ocurrir!

MINISTRO DE POLICIA.- Vendrá un populacho selecto. Personas solventes. Ningún invitado paga menos de cincuenta escudos anuales de contribución directa.

CHAMBELAN.- El señor archicanciller piensa, sobre todo, en los ultrajes a la moral.

ARCHICANCELLER.- ¡Si el augusto padre de Diana levantara la cabeza!...

MINISTRO DE POLICIA.- Yo no lo alcancé. ¿Fue tan severo como dice la fama?

ARCHICANCELLER.- Un varón prudente y justo.

CHAMBELAN.- Un Marco Aurelio, con la piedad de San Luis.

MINISTRO DE POLICIA.- El ejemplo no es bueno. A Marco Aurelio lo engañaba su mujer.

CHAMBELAN.- Pero él no lo supo, que, a saberlo, no lo hubiese consentido.

MINISTRO DE POLICIA.- ¡Ah! Claro.

ARCHICANCELLER.- ¡Y qué rigor en las costumbres! En veinticuatro años de viudez no se le conoció el menor pasatiempo.

CHAMBELAN.- Era parco en la mesa, sin más golosina -lo recuerdo muy bien- que tomarse después de cenar unos bizcochos mojados en vino de España.

ARCHICANCELLER.- Tan respetuoso con las leyes, que para sorber polvo de tabaco se escondía de nosotros, solamente porque el tabaco en polvo era entonces género de contrabando.

MINISTRO DE POLICIA.- Diana emulará las virtudes de su ilustre padre y nos dará un gran reinado.

CHAMBELAN.- ¡Hum! Virtudes..., virtudes..., podrá tenerlas todas; pero ¿las usa?

ARCHICANCELLER.- ¡Prudencia, chambelán! Es una señora respetable.

CHAMBELAN.- ¡Oh!... ¡No lo dudo! Pero... ¿Por qué no se casa?

MINISTRO DE POLICIA.- De eso trata el duque.

CHAMBELAN.- Median influencias perniciosas.

ARCHICANCELLER.- ¡Basta! Es terreno vedado.

ESCENA II

(El crepúsculo ha ido apagándose; en la terraza se destacan las siluetas del PAJE, de la MENINA y de LORENZO, que ha entrado, de gran uniforme.)

LORENZO.- Dime, niña, ¿tu señora está en el parque?

MENINA.- Señor, sí.

LORENZO.- ¿Con mucha gente?

MENINA.- Algunas damas.

LORENZO.- Si te doy un encargo, ¿se lo llevarás?

MENINA.- Volando como un pájaro. *(Ríe.)*

LORENZO.- Le dirás aparte estas palabras: el Desdichado quiere hablarte a solas.

MENINA.- ¿El Desdichado?

LORENZO.- Es una broma que traemos.

MENINA.- ¡Qué broma fúnebre!

LORENZO.- Como yo.

MENINA.- ¿Tú mismo eres el Desdichado, señor?

LORENZO.- ¿No se me conoce?

MENINA.- Nunca he visto la cara de la desdicha.

LORENZO.- Feliz tú

MENINA.- Espero serlo tanto, que sólo de esperar lo soy un poco.

LORENZO.- Eres graciosa.

MENINA.- Lo creo, porque lo dicen todos.

LORENZO.- *(Al paje.)* ¿Se lo has dicho tú?

PAJE.- Una vez sola, y me ha creído.

LORENZO.- ¿Eres su amante?

PAJE.- ¡Ay, no! Yo la adoro, pero su corazón es tan joven que no me lo agradece.

LORENZO.- ¿Agradecer? Mal camino. Amale, niña, y no agradezcas nada ni le admires. Sobre todo, no le admires. Sólo se ama puramente a ciegas, de un corazón a otro.

PAJE.- ¿No te enternece el consejo de tan gran señor?

LORENZO.- ¿Me conocéis?

MENINA.- ¿Y quién no?

LORENZO.- ¿Os doy miedo?

PAJE.- ¡Miedo! Tus palabras son benignas como el genio de esta noche.

MENINA.- Quisiera traerte un mensaje que te hiciese olvidar aquel mote.

LORENZO.- Mi corazón reposa por última vez en vuestra simpatía. Vosotros me seréis testigos de que Lorenzo, el ogro de Lorenzo, quería que alguien fuese dichoso.

PAJE.- Si mañana podemos decirte que lo somos, señor, míralo como obra tuya.

LORENZO.- No pienses ya en mañana. Goza tus horas segundo por segundo, y no las destroces. En una noche gané yo el paraíso y lo perdí para siempre.

PAJE.- Basta para ser feliz haber tenido una vez el paraíso.

LORENZO.- Sí basta, a condición de morir en seguida.

MENINA.- ¡Qué amargura!

LORENZO.- Niños, no estéis más conmigo. La tristeza es contagiosa.

MENINA.- Vamos a que tu embajada se contagie de nuestra alegría. *(El paje y la menina descienden al primer término; Lorenzo los mira alejarse y se oculta luego.)*

ESCENA III

PAJE.- *(Bajando la voz.)* ¡Qué secreto tan grande hemos descubierto!

MENINA.- Secreto a voces.

PAJE.- Ya no le quiere.

MENINA.- Se llama el Desdichado.

PAJE.- Pues yo no lo soy contigo.

MENINA.- Porque tú, en vez de recordar, esperas.

PAJE.- ¿Espero bien?

MENINA.- Calla. *(Van a pasar por delante de los ministros.)*

MINISTRO DE POLICIA.- ¡Los tórtolos! Un momento. ¿Quién estaba allí?

PAJE.- Lorenzo.

MINISTRO DE POLICIA.- Os tratáis con gente de viso. ¿Qué decía?

PAJE.- Pues...

MENINA.- Decía que somos muy guapos.

CHAMBELAN.- ¿Es decente que unos jovencuelos anden solos y a oscuras por estos sitios?

PAJE.- Perdón, señor; no es culpa nuestra si estos sitios se quedan a oscuras al ponerse el sol.

CHAMBELAN.- ¡Insolente!

MENINA.- ¡Déjalos!

PAJE.- Son tan viejos, que aborrecen el amor. *(Se marchan de prisa, riendo.)*

ESCENA IV

CHAMBELAN.- Se burlan de nosotros, como Diana.

MINISTRO DE POLICIA.- Protesto respetuosamente.

CHAMBELAN.- Tenernos aquí expuestos al relente, que puede matarnos, es burla cruel.

MINISTRO DE POLICIA.- Ya van encendiendo los jardines, pero aún es temprano. El duque no ha venido.

CHAMBELAN.- *(Levantándose.)* La humedad me cala los huesos. *(Se pasea.)*

ARCHICANCILLER.- *(Con misterio.)* Dígame, ministro. ¿Cómo se entiende que Lorenzo ronde por ahí?

MINISTRO DE POLICIA.- La explicación más llana es que viene a la fiesta y se ha quedado en el parque haciendo tiempo.

ARCHICANCILLER.- ¿Y la explicación menos llana?

MINISTRO DE POLICIA.- Podría ser un misterio que yo no he penetrado.

ARCHICANCELLER.- En el puesto de usted es obligatorio penetrar los secretos que pueden importar al Gobierno.

MINISTRO DE POLICIA.- No me gusta ofuscar con mi sabiduría a mis superiores. Sé únicamente lo que me mandan saber.

ARCHICANCELLER.- Al Consejo Privado le importa hasta las pisadas, ¿me entiende?, hasta las pisadas de Lorenzo.

MINISTRO DE POLICIA.- Es el súbdito más fiel y respetuoso de nuestra reina.

ARCHICANCELLER.- No es eso, ministro. Ya conocemos su historia.

MINISTRO DE POLICIA.- He dicho el más respetuoso.

ARCHICANCELLER.- ¡Ah!

MINISTRO DE POLICIA.- ¿Le agrada?

ARCHICANCELLER.- Mucho. Usted sabe el partido que los libelistas de oposición pretenden sacar de una leyenda necia.

MINISTRO DE POLICIA.- Los libelistas son dóciles... Quiero decir que se dejan llevar de ilusiones con facilidad. La verdad es que Lorenzo no ve a Diana más que en palacio, y nunca a solas.

ARCHICANCELLER.- Menos mal. Dígame, chambelán: ¿Diana le habla de Lorenzo?

CHAMBELAN.- Jamás.

ARCHICANCELLER.- Conviene explorar si consentiría en alejarlo de la corte.

CHAMBELAN.- Hágamelo usted bueno.

MINISTRO DE POLICIA.- No le favorece usted con su amistad.

ARCHICANCELLER.- El señor se libró por milagro de correr la suerte de aquellos ministros de Diana que fusiló Lorenzo.

CHAMBELAN.- ¡Hay bruto semejante!...

ARCHICANCELLER.- Yo había pensado proponerlo para un mando en las colonias.

MINISTRO DE POLICIA.- No aceptaría. El duque, por su parte, no querrá exasperar a las oposiciones poniendo en candelero a un hombre que aborrecen.

ARCHICANCELLER.- El duque gasta demasiados miramientos con la oposición. Es una política tortuosa que me produce angustia y a veces despecho.

MINISTRO DE POLICIA.- El duque satisface en alguna cosa a los extremistas, que sienten por él, aunque no lo confieso, una debilidad, casi una simpatía, irresistible.

ARCHICANCELLER.- Ciertamente. ¿Y no es prodigioso que los antiguos revolucionarios, despojados de todo merced a... la defección, digámoslo así, merced a la defección del duque...- ¡oh! defección providencial, que yo aplaudo y justifico, pero que a ellos debe de parecerles un crimen-, le tengan todavía algún respeto y les haya caído en gracia?

MINISTRO DE POLICIA.- Esa es la palabra justa: el duque les cae en gracia. El pobre Lorenzo acapara el odio. Si les arrojase su cabeza, ¡qué festín! Bien lo veía el duque cuando lo tuvo condenado a muerte.

ARCHICANCELLER.- Usted, avezado al espíritu del siglo, podrá explicarme el contrasentido.

MINISTRO DE POLICIA.- Es obra de dos caracteres. La soberbia de Lorenzo raya en heroísmo. Se encumbra tanto, que su conducta molesta a los ambiciosos de cualquier bando. Nada tiene, nada pretende, rechaza lo que le ofrecen. Se arma de razón contra todos, y nadie descubre la sinrazón de Lorenzo. ¿Qué le sostiene, a pesar de su despego de la vida? ¡Misterio! Pero todo el que le habla advierte que le habría causado un placer mayor no hablándole. Si Lorenzo fuese borracho, o tramposo, o tuviese mujer, y mujer casquivana, la gente se creería menos despreciada; se desquitaría de la superioridad del personaje con las flaquezas risibles del hombre, y aunque hubiese sido cien veces más cruel y pretendiese dominarnos a todos, se lo consentirían, con tal que él hubiese consentido en rebajarse de antemano en el aprecio público.

CHAMBELAN.- Mal librado sale el duque de la comparación.

MINISTRO DE POLICIA.- No. El duque es mi jefe, y yo quisiera ser su discípulo; pero es inimitable. Ha sido menester rogarle para que aceptase lo que más quería. Ha sabido equivocarse un poco y a tiempo, y excusarse de su error. Permite que otros se envanezcan a su lado, creyéndose sus iguales, ¡que ya es vanidad!, y nadie, por turbia que tenga la conciencia, se sonroja de aparecer ante el duque, como si en él encontrasen un padre benigno o un camarada. ¿No se merece la popularidad?

ARCHICANCELLER.- El proceder de Lorenzo podría explicarse por una pasión secreta, descomunal, que le absorbiese la vida.

MINISTRO DE POLICIA.- Así vienen a decirlo los libelos. A la impopularidad de Lorenzo no le falta más que aparecer favorecido desde lo alto por un amor clandestino.

ARCHICANCELLER.- ¡Ah! ¿Esos papeles podrían ser una obra pensada para... redondear el carácter de Lorenzo, y no una ruindad de calumniadores de oficio?

MINISTRO DE POLICIA.- (Con desenvoltura.) De proponerme perderlo, acaso se me hubiera ocurrido lanzar esos mismos libelos.

ARCHICANCELLER.- ¿Sería usted capaz de infamar a Diana?

MINISTRO DE POLICIA.- ¿Infamarla? Jamás. ¿Lo está ahora? No. Pues los libelos no dejan de existir. Lo de menos es el origen. Para Diana, todo el daño

consistiría, y ya consiste, en que los más aviesos digan que... ha ido demasiado aprisa. Pero en las conciencias ingenuas su reputación permanecería intacta.

ARCHICANCELLER.- *(Con agitación.)* La misericordia que dilata mis días sobre la tierra me ha preservado de una conciencia de malhechor. El mal y el bien, yo sé que existen, porque han combatido siempre en mi alma. Dolorido estoy de su combate, si merezco piedad, y la espero, es a causa de este dolor. *(Al ministro.)* ¡Hombre, yo he obrado el mal, y tú no sabes lo que es eso! Eres de la casta que convierte el crimen en deporte. ¡No haya piedad para ti!

CHAMBELAN.- ¿Serán éstos los principios del duque de Quer?

MINISTRO DE POLICIA.- No mezcle al duque en la conversación.

CHAMBELAN.- Va a mezclarse por fuerza. Estoy viéndole llegar.

MINISTRO DE POLICIA.- ¡Ah! ¿Ya viene? *(Se vuelve hacia el término opuesto al que ocupaban los interlocutores, mira por donde se adelanta el duque y sale con premura a su encuentro.)*

ARCHICANCELLER.- Dejemos esta casa y a estas gentes. ¡Pobre Diana!

CHAMBELAN.- Lorenzo es menos odioso y más valiente.

ESCENA V

(Vuelve el ministro con el DUQUE; el archicanciller y el chambelán le hacen reverencia.)

AURELIO.- *(Con displicencia, apenas disimulada por la urbanidad.)* Señores ilustres, no creía encontrarlos aquí.

CHAMBELAN.- Diana se retrasa.

ARCHICANCELLER.- Ahora es mejor que se retrase. Ciertas palabras del ministro de Policía me han hecho presentir una monstruosidad. Exijo una explicación.

AURELIO.- No será nada. Al ministro le gusta jugar al coco. *(Al ministro, con familiaridad desdeñosa.)* ¿Qué has dicho, perillán? *(Le tira de una oreja.)* ¿Qué has dicho para alarjar a estos señores?

MINISTRO DE POLICIA.- *(Bajo, al duque.)* Lorenzo está en el jardín.

AURELIO.- *(Lo mismo.)* Eso te concierne.

MINISTRO DE POLICIA.- No le perdemos de vista.

AURELIO.- *(Alto a todos.)* ¿Qué es el caso?

MINISTRO DE POLICIA.- Por divertir el tiempo, se me ha ocurrido una explicación humorística del asunto de los libelos, y estos señores lo han tomado al pie de la letra.

ARCHICANCELLER.- No admito evasivas. El señor

nos ha descubierto con medias palabras, como explorándonos, una maquinación en que se atropella el nombre de Diana. ¿Usted lo autoriza?

MINISTRO DE POLICIA.- Se empeñan en que yo mismo he lanzado los libelos. Si así fuera, ¿habría venido a contárselo?

ARCHICANCELLER.- ¿Yo qué sé hasta dónde llega su perfidia?

AURELIO.- *(Sonriendo.)* Pero lo sé yo; y no es infinita, créame usted. Mis servicios a lo que Diana representa, y a su misma persona, me autorizan para decir, y no admito réplica, que nadie la guarda mejor que yo. Desgraciadamente, y sin necesidad de una maquinación como ésa, Diana y Lorenzo, Lorenzo y Diana, me quitan el sueño.

CHAMBELAN.- ¿Luego hay un asunto de los dos?

AURELIO.- Más que un asunto: un conflicto.

ARCHICANCELLER.- ¿En qué consiste?

AURELIO.- La ocasión no es para tratar negocios de Estado. Muy pronto he de convocar a todos ustedes para que me asistan con sus luces y su experiencia.

ARCHICANCELLER.- No sé qué pensar.

AURELIO.- Se cansaría en vano. Ustedes ignoran la verdad de lo sucedido. Si una chispa de la verdad ha brillado ante sus ojos, no habrán querido verla. Diana y Lorenzo, por influjo de la suerte, están en conflicto. Yo tuve, tiempo atrás, libertad bastante para que el conflicto no naciese: pude fusilar a Lorenzo, pude no dar la corona a Diana. Ya pasó, y ninguno tenemos la misma libertad. Hemos aquí prisioneros de nuestras propias acciones. ¿Por dónde salimos de esta cárcel? Habrá que discurrirlo.

CHAMBELAN.- Discurriremos. No ha de sernos tan difícil.

ARCHICANCELLER.- Conocido el caso, se hallará alguna solución.

AURELIO.- ¿Alguna? No me basta. Hemos amontonado tantas locuras, que una solución cualquiera podría ser una locura más. Es preciso hallar la solución, la única apropiada. ¿Cuál es? Lo ignoro todavía.

CHAMBELAN.- Quizás venga de perlas aquello de "el tiempo y yo, para otros dos".

AURELIO.- No habría conflicto si pudiera estar como en suspenso y dilatarse por todo el tiempo de nuestra vida. La entraña de la dificultad consiste en la urgencia de lo que hemos de hacer, en un tiempo limitado, gracias a las circunstancias en que nosotros mismos nos hemos puesto. Yo estoy habituado a proceder con desembarazo; pero, en esta ocasión, mi espíritu se angustia. Vean ustedes cómo lo íntimo del ser de cada hombre, incluso de un hombre como yo, es un drama, por la sola necesidad de soportar el peso de las propias acciones y de acudir al remedio con otras, mientras nos dura la existencia. Morir, que es acabármeme el tiempo, no resuelve mis conflictos si soy yo el que muere. Mi muerte destruye el supuesto, suprime el cerco donde el conflicto se produce, pero no lo resuelve. Ahora, si es otro el que muere...

ARCHICANCELLER.- Una dificultad con solución posible no pasa de ser un acertijo para la inteligencia que pretende resolverlo. Caso tremendo es el que no admite solución por achaque de nuestra pobre naturaleza humana.

MINISTRO DE POLICIA.- Esa sí que es una evasiva peligrosa, anarquizante. ¡La naturaleza humana! Eso es muy vago. No tiene cabeza con que responder.

CHAMBELAN.- Silencio. Viene gente.

AURELIO.- Será Diana. Vamos a cenar alegremente. Mañana nos traerá su afán.

ESCENA VI

(Entran el PAJE y la MENINA.)

MENINA.- La señora les da licencia para que no la esperen más y se adelanten a ir a palacio. *(La menina y el paje suben a la terraza del segundo término.)*

CHAMBELAN.- ¡A buena hora nos despacha!

ARCHICANCELLER.- ¿Qué hacemos? *(Los cuatro personajes se agrupan y hablan bajo.)*

MENINA.- *(En la terraza.)* No veo al Desdichado.

PAJE.- Se habrá cansado de esperar.

MENINA.- ¿No vale más lo que espera?

PAJE.- Quizás no. Parecía tan triste, que todos los amores del mundo quedarían envenenados de su tristeza.

MENINA.- Así merece más.

PAJE.- ¿Padecer es un mérito? Si me haces padecer no podré quererte.

MENINA.- Te pongo a prueba.

PAJE.- Tal vez mates el amor y nazca la melancolía.

MENINA.- Déjame ahora buscar al Desdichado.

PAJE.- El vendrá al encuentro si nos espera.

CHAMBELAN.- Yo, con la venia de ustedes, opto por la retirada.

AURELIO.- Vamos, puesto que hay esa orden. Ministro, acompañenlos hasta palacio. *(Se marchan los cuatro.)*

ESCENA VII

PAJE.- ¡Qué de luces se encienden en el jardín!

MENINA.- Suben ráfagas al cielo.

PAJE.- Las copas de los árboles se anegan en resplandores de oro.

MENINA.- Todo el palacio es de fuego.

PAJE.- Iluminan por nosotros. ¿Lo sabías?

MENINA.- ¿Qué motivo habremos dado?

PAJE.- Que te asustas de andar sola conmigo en la oscuridad. *(Entra LORENZO.)*

ESCENA VIII

LORENZO.- Niños, ¿qué me traéis?

MENINA.- Lo que deseas. Diana hablará contigo un momento. Espérala ahí.

LORENZO.- ¿Eso ha dicho?

PAJE.- No tardarás en verla.

LORENZO.- Quizá me ha valido tu alegría. ¿Cómo te llamas?

MENINA.- Tú me llamaste graciosa, señor. Con eso me quedo.

LORENZO.- Graciosa, adiós. Sé feliz. *(Desciende al primer término.)*

MENINO.- No lo seré del todo si no empiezas a serlo tú

PAJE.- Ven. Ya es nuestra la noche.

MENINA.- ¿Y si escuchásemos lo que dicen? ¡Tengo una curiosidad...!

PAJE.- ¿Curiosidad por otro, mujer? Yo tengo que contarte cosas tan nuevas, que nadie las ha dicho aún. *(Se marchan abrazados.)*

ESCENA IX

LORENZO.- *(Solo.)* ¡Qué personaje extraño es el amor! Llevo en el alma, como de bulto, las imágenes del deseo; lloro sobre recuerdos hechos pavesas, sobre esperanzas que no dejan sino el recuerdo de haberse muerto en flor; el fantasma que adoro en los coloquios de mi ternura me desconoce y se va; aborrecido estoy de mí y de todos; concibo un desquite que valga por quien yo soy..., y ahora, en el punto de alcanzar lo que más quería, mi fervor desaparece, es nada. La certidumbre de verla en mis brazos concluye mi tormento: lo concluye de tal modo, la marea baja tanto, que pone al desnudo la roca de mi antiguo corazón, donde no hallo deseos, ternura ni tristeza; tampoco alegría ni placer... Sobre todo, me falta el placer... Tanto me daría que Diana viniese como que no. Esta calma ¿es mi pasión? ¿No es más que esto el amor? ¿O soy un monstruo, y el amor no me concede una alegría comparable a mi tortura?... ¿Nunca la quise? ¿No la deseo tanto como el deseo me finge? ¿O será que los males y los bienes no me pasan de la imaginación? No, que he padecido; bien me acuerdo. Es que soy como fui, y soy además otro Lorenzo, un ser nuevo, hijo de aquella noche, sin más alma que un ensueño feliz. ¿Y ahora te pierdo, alma nueva, te llevas mis ansias, mi locura, las alas con que yo subía adonde nunca pensé subir?... Quisiera saber al menos dónde concluye mi ser verdadero, dónde comienza su ilusión. Uno de los dos me arranca la vida. Estoy pronto a perderla...; pero... ¿por quién?... ¿por qué...? *(Pausa.)*

ESCENA X

DIANA.- *(Que entra examinando el lugar.)* ¡Qué lúgubre está el sitio! Gustos del Desdichado. *(Ve a Lorenzo.)* ¡Ah!

LORENZO.- *(Sobrecogido.)* ¡Diana! *(Recobrándose, va hacia ella.)* ¡Oh, gracias, Diana, gracias! *(Quiere tomarle las manos.)*

DIANA.- *(Retrocede.)* ¿Eres tú? ¡Cómo! ¿Eres tú? *(Riéndose.)* ¿Con esa ropa? ¡Qué novedad!

LORENZO.- *(Desconcertado, mirándose el uniforme.)* ¿Te sorprende?...

DIANA.- No...; es decir..., la primera impresión. *(Riéndose.)* ¡Ay, Lorenzo! Déjame reír... No es de ti... Pero se me hace tan extraño verte con ese uniforme... y tanta gala...

LORENZO.- *(Amoscado.)* Es el tuyo.

DIANA.- Vaya, pues no te sienta. Te agradezco que al fin consientas en usarlo. Todavía de paisano te pareces a ti mismo... Pero así te desfiguras... ¿Qué le vamos a hacer?

LORENZO.- *(Sombrío.)* ¡En ese tono me hablas!

DIANA.- *(Con burla.)* Me das miedo.

LORENZO.- Para eso no te he suplicado que vengas.

DIANA.- Sepamos para qué. *(Lorenzo, desconcertado, no sabe qué decir)* Habla.

LORENZO.- *(Titubeando.)* Así no se empieza una conversación.

DIANA.- *(Con frialdad.)* Empiézala tú

LORENZO.- ¿Qué iba a decirte?... No me acuerdo... Siento como vergüenza...

DIANA.- Te aseguro que no me he reído de ti.

LORENZO.- ¡Es que estamos tan distantes!... No encuentro las primeras palabras. *(Queriendo recobrar-se.)* ¡Dame una mano! *(Diana le da una mano, que Lorenzo mantiene entre las suyas.)* Así... *(Breve pausa.)* Acabas de llegar... *(Como recordando.)* Cuando llegaste estaba pensando en ti... ¿Qué pensaba? Alguna cosa triste... Ya vuelve a mi alma aquella tristeza. *(Breve pausa.)* ¡Oh, sí! *(Con efusión y calor.)* ¡Qué locura! ¡He pensado que no te quería! Menos aún: lo he dudado, y sólo con dudarlo a mi vida le faltaba su objeto único, que es adorarte y padecer por ti.

DIANA.- ¿Eso querías decir llamándote el Desdichado?

LORENZO.- No. Soy desdichado si me falta tu presencia, pero no mi amor. Puedo vivir sin tu amor, pero no sin el mío. Tu frialdad no me mata, es peor que la muerte. Vida miserable es enloquecer por ti y que me olvides. Esto es ser desdichado: que mi amor te llame a gritos y no los oigas. No amarte yo, sería menor desdicha; he visto que es morir.

DIANA.- Yo no te olvido.

LORENZO.- ¿Soy para ti el de siempre?

DIANA.- ¿Por qué no?

LORENZO.- ¿Recuerdas nuestra noche en la sierra?

DIANA.- La recuerdo.

LORENZO.- ¿Con placer?

DIANA.- Lo mismo que tú

LORENZO.- ¡Oh, gloria de mi alma! Vuelvo a la vida que me diste aquella noche. Mi corazón desesperaba de ser feliz y ya no desespera. Diana, amada mía, anuda en mis brazos el hilo de aquel ensueño.

DIANA.- Así te quiero. Lorenzo niño. Si mi amor te presta sus alas, lo que me gusta del tuyo es el arrebato, lo generoso de tu alma. No podré quererte huraño ni receloso. Desesperado, que es no tenerme amor, te aborrecería.

LORENZO.- ¿Te avergüenzas de mis resabios de fiera?

DIANA.- Estoy orgullosa de que por mí no lo seas.

LORENZO.- Me revelaste un vivir tan suave, que lo áspero y lo agrio de mi antiguo ser se me ha quitado. Amo la vida de otra manera. Yo no sabía que en una mujer hubiese tanta dulzura.

DIANA.- Ya ves, salvaje mío, que me debes tu vida de hombre.

LORENZO.- Si me quieres así, ¿por qué me quisiste también antes que el amor me transformase?

DIANA.- No hay transformación que valga. Todo tú estabas en aquel héroe, como el caudal debajo de la peña. Yo lo hice brotar; ese es mi mérito. Beber tu pasión es mi regalo. Quizá soy egoísta, pero no llesves a mal un egoísmo que te hace dichoso.

LORENZO.- Lo seré si acaba este martirio.

DIANA.- ¿Cuál?

LORENZO.- Tenerme apartado de ti.

DIANA.- Raro será el día que no nos hayamos visto.

LORENZO.- Como dos extraños.

DIANA.- El duque me tiene poco menos que secuestrada.

LORENZO.- Por eso me has negado una palabra, una sonrisa, hasta una mirada.

DIANA.- En cambio, tú me ponías unos ojos fatales. *(Riendo.)* Mi ogro, pensaba yo, quiere devorarme.

LORENZO.- De buena gana habría publicado delante de todos nuestro secreto.

DIANA.- *(Riendo.)* ¡Te habrían fusilado en el acto, aunque sólo fuese por sacarme del apuro! En serio, Lorenzo: has de cuidar un poco de mi reputación. El

duque me ha dicho que andamos en papeles.

LORENZO.- Ya ves que tu buen nombre no depende de tu conducta.

DIANA.- ¿Y lo pasado?

LORENZO.- Una vez tuviste el arranque de confesar a un extraño nuestro amor.

DIANA.- Estaba loca.

LORENZO.- ¿Te pesa?

DIANA.- (Colérica.) De nada me pesa por mí

LORENZO.- Soy un miserable, no te merezco. Pero, ¿cómo olvidar que me elevaste hasta ti? Comparo tu generosidad con la reserva de hoy, y me veo perdido.

DIANA.- Ha cambiado la situación.

LORENZO.- Eso no va conmigo.

DIANA.- Déjame salvar las conveniencias, respetables, aunque a ti no te importen.

LORENZO.- No respetaré lo que nos separe.

DIANA.- ¿Separarse? Basta no deshonrar con un escándalo la corona que llevo.

LORENZO.- ¡Maldita sea la corona, y malditos los viles que te la dieron, y maldito yo que lo he consentido! Si tu posición me estorba, has de elegir entre la corona y yo. Di que no me prefieres: volveré a mis montañas, resucitaré la guerra y vendré a sacarte de esta corrupción, llevándote lejos, muy lejos..., adonde no reines más que en mí.

DIANA.- (Riendo,) ¡Lucido porvenir! Vamos, Lorenzo: tienes un natural tormentoso, y cuando todo está en calma, sueñas borrascas y desventuras. ¿No sabes ser dichoso?

LORENZO.- Empiezo a temerlo.

DIANA.- Ya es tiempo de alegría y de gozar juntos del triunfo que habíamos soñado. Tú tienes en mi corazón el puesto que mereces. Todo puede conciliarse, y serás en este palacio mi duende querido.

LORENZO.- ¿Pretendes hacer de mí un capítulo de las memorias secretas de la corte? No sirvo para eso.

DIANA.- ¿Y tú quieres amarrarme a tu soberbia, poner en tu vanidad un adorno de lujo? ¿Quieres?... Pero, ¿qué quieres? No adivino tus pretensiones.

LORENZO.- Yo no soy un caballereito ambicioso que intrigue con los placeres furtivos de una gran dama; ni hombre de mundo, que es el peor modo de no ser hombre, dispuesto por su egoísmo a transigir con la ruindad. Yo soy más. Mejor dicho, soy alguien. ¿Lo sabes?

DIANA.- Creo en tu grandeza, conozco tu valor. Si no lo creyese y conociese, habiéndome entregado a ti, yo sería la ruin y la despreciable.

LORENZO.- El amor es don absoluto, renuncia al propio ser muerte en vida..., ¡qué sé yo! Pasión,

Diana, pasión, y eso es todo. Dime si tu pasión se iguala con la mía.

DIANA.- ¿Qué puede probártelo?

LORENZO.- El sacrificio.

DIANA.- ¿No me tienes por tuya?

LORENZO.- Regalarme con tu persona, por adorable y diviso que sea el regalo, no es sacrificio para ti, Diana, si me quieres.

DIANA.- Estoy pronta a padecer mil veces si la ocasión llega.

LORENZO.- La ocasión nunca llega para el que no tiene voluntad de sacrificio. Hay que salir a su encuentro.

DIANA.- Si la fortuna nos fuese contraria, me verías arrostrarlo todo por tu amor. Hoy somos dichosos. ¿A qué probarnos en el dolor si no es necesario? El amor no me atormenta; es placentero. Tú lo vuelves triste.

LORENZO.- Es placentero porque ignoras el estrago que has hecho en mi alma.

DIANA.- ¿Qué ignoro yo de ti?

LORENZO.- Que te he sacrificado mi conciencia.

DIANA.- ¿De qué modo?

LORENZO.- Y la paz eterna.

DIANA.- ¡No, Lorenzo!

LORENZO.- Y mi nombre, que será maldito mientras viva su memoria.

DIANA.- Tú solo te maldices.

LORENZO.- Déjame entender que no has conocido mi sacrificio ni lo aprecias, y sabré que no eres digna de este amor. Mi pasión morirá, y yo con ella.

DIANA.- Sea o no digna de tu amor, que sí lo soy, Diana te será indiferente cuando tu pasión se hastíe. Ahora el pensamiento de perderme te parece mortal. Después, tu vida nada tendría que ver conmigo.

LORENZO.- Mi angustia no se refiere al mañana. Mi angustia viene del pasado, que no admite enmienda. Si descubro que mi pasado es una abominación, y que este amor no me salva, ¿para qué he nacido? Este amor es mucho más que la realidad presente de mi vida: es la justificación de mi existencia. Si eres piadosa y sabes oír la voz del remordimiento, te diré que cuando no me justifique, me disculpa.

DIANA.- Es odioso que reniegues de ti, siendo como eres un ejemplo de nobleza que hasta tus enemigos admiran.

LORENZO.- (Sarcástico.) Me dices las cosas triviales que escribirán los periódicos adictos cuando hagan mi necrología. (Triste.) ¡Qué lejos estás de lo que yo necesito que seas para mí!

DIANA.- ¿Qué más puedo ser?

LORENZO.- Algo tan grande como la capacidad de mi espíritu, que no tiene límites. Hoy sería mi espíritu una tiniebla absoluta si tú no lo alumbrases. Allí estaban mi fe, mi rectitud, la confianza en el deber, fuentes de mi energía y de mi valor. Puestos a tu servicio, me han llevado a cometer acciones horribles. Yo las cometía serenamente, pensando en una causa superior a nuestra vida mortal. Un día te juré, ¿lo recuerdas?, que la duda no entraría jamás en mi alma. ¡Ay! No la duda, la negación la ha saqueado, y sólo queda el espanto.

DIANA.- Que el recuerdo de la guerra te amargue, es digno de ti. La paz y el olvido te calmarán.

LORENZO.- ¿Sabes lo que hacíamos unos y otros por ti o contra ti? Escucha. Un subordinado de Aurelio fusiló a los padres de un subalterno mío. Yo di un orden: que se tomasen represalias en el pueblo donde aquel verdugo tenía familia y se fusilase a sus parientes más próximos. Entre ellos se contaba un niño de diez años. Lo sacaron del pueblo. Los soldados del pelotón lloraban. El sargento echó a rodar por el suelo una naranja. "¡Anda, a ver si la alcanzas!", dijo... Y las balas cortaron el paso de la criatura, que corría detrás de la naranja.

DIANA.- ¡Es preferible no saber!...

LORENZO.- Yo era un hombre tal, que resistía mil pruebas como esa sin estremecerme. Cuando Aurelio nos prendió y decretó mi muerte, acepté con orgullo el morir. Mi conciencia estaba en su entereza. Y aunque ya tenía tu amor, me abrazaba con la muerte por dar mi vida en testimonio de mi conducta. ¡Ay! En un solo día, tú alcanzaste por la corrupción el triunfo aparente de tu egoísmo. Traición tuya, traición de Aurelio, miseria de todos. El precio y el cebo de la traición fue dejarme la vida... Día a día me he preguntado: ¿Para qué todo aquello?... Para el mal... ¡Mi vida es un puro crimen!... ¡Un crimen inútil para servir a un engaño que tú misma me has descubierto! ¿Qué será yo ahora para los soldados que lloraban al verter sangre por mi orden?

DIANA.- Ni siquiera se acordarán de lo que hicieron. Yo tomo sobre mí la mayor parte de culpa. Pero no admito que manches nuestro amor con tantos horrores.

LORENZO.- El horror es de mi conciencia, que por ti ha perdido la paz.

DIANA.- La habrá perdido por otra causa, no por mi amor, que hasta ahora ha sido dichoso. Revuelto con tanta fealdad, no lo aceptaría. Por suerte, ningún sacrificio te he pedido.

LORENZO.- Me cuesta la paz, que hubiera encontrado en la muerte. Por tu amor no me maté el mismo día que me indultabas.

DIANA.- Gracias a no haberte matado, puedo yo ser feliz. Pero eso no fue sacrificio; al contrario, mi amor fue como tabla de salvación.

LORENZO.- *(Muy abatido.)* Dices verdad..., lo reconozco...; una verdad cruel... Algunos se han imaginado venderse al diablo, y yo me vendí a tu amor, creyendo que aún podría gustar las dulzuras del mundo... *(Exaltándose.)* Eso te probará la inmensidad de mis ansias, la fuerza con que el amor me ata a la vida. ¿Y a un hombre que sólo se disculpa de vivir

porque te adora le ofreces ser en secreto su concubina?

DIANA.- ¡Qué grosería bestial!

LORENZO.- No cierres los ojos a la verdad. ¿Soy yo algún figurín de corte? Necesito la posesión absoluta, ser el uno del otro siempre y para siempre; que nada exista para ti fuera de Lorenzo. ¿Negarás a mi suplicio el consuelo de que humilles tu vanidad y tu amor propio?

DIANA.- Humillarme... ¿Cómo?

LORENZO.- Si yo te digo: abandónalo todo; arroja esa diadema, que ya no representa lo que debió representar; vamos a esconder nuestra vida donde nadie sepa mi nombre, ¿qué contestarás?

DIANA.- Contestaré recomendándote a mis médicos.

LORENZO.- ¿Yo soy un loco? ¿No valgo más?... *(Iracundo.)* Pues te equivocas, Diana. Tú no ahogas mi aliento con un desprecio.

DIANA.- *(Retrocede y da un grito.)* ¡Ah! ¿Qué dices? ¿Qué pretendes?

LORENZO.- ¡Digo que soy tu dueño!

DIANA.- No quiero tenerlo. ¡Vete!

LORENZO.- He puesto demasiado en el juego para irme con las manos vacías.

DIANA.- Yo lo mando.

LORENZO.- Se acabó el mandar. Eres mujer y me perteneces.

DIANA.- ¡A nadie! ¡Te odio!

ESCENA XI

(Entran corriendo dos DAMAS del acompañamiento de Diana.)

UNA DAMA.- ¡Señora! ¿Qué sucede?

DIANA.- Está loco..., me amenaza... ¡Llebadme!...

LORENZO.- *(Volviendo en su acuerdo.)* ¡¡Diana, no!!... Te suplico... Perdóname...

DIANA.- ¡Aparta! Vamos de aquí

LORENZO.- Diana..., compasión. ¡Diana..., no me dejes! Si no me perdonas, me mataré.

DIANA.- ¿Qué me importa tu muerte o tu vida?

LORENZO.- ¡Por todo lo que hemos sido!...

DIANA.- ¿Quieres irte ya, o llamo a mis lacayos?

ESCENA XII

(Entran AURELIO y el MINISTRO DE POLICIA.)

AURELIO.- *(Bajo, al Ministro.)* ¿Lo estás viendo? Aten-

ción a lo que se hace. *(Alto, a Diana.)* Señora, perdóname que interrumpa tus... pasatiempos. Es hora de estar en palacio.

LORENZO.- *(Sarcástico.)* ¿Son los lacayos?

AURELIO.- ¡Qué signifi...!

MINISTRO DE POLICIA.- Cada palabra de este hombre es una injuria.

LORENZO.- Estabais en acecho.

DIANA.- Aurelio, arrójalos de aquí

AURELIO.- Obedece.

LORENZO.- *(A Diana.)* ¿Merezco esta humillación?

DIANA.- No quiero verte más.

LORENZO.- Malditos seáis tú y los que te amparan.

AURELIO.- Respeta a la reina, bandido.

MINISTRO DE POLICIA.- Te has puesto fuera de la ley.

LORENZO.- ¿Reina?... Lo será para ti... Reina de un truhán.

AURELIO.- Buscas tu muerte.

LORENZO.- ¿Sabes quién es?... ¡Es mi querida!

DIANA.- ¡Miserable!... ¡Líbrame de él, Aurelio!

AURELIO.- *(Al Ministro.)* Ya lo oyes.

MINISTRO DE POLICIA.- Lo pondré donde no lo vea más. *(Se va el Ministro.)*

AURELIO.- *(A Lorenzo.)* Rinde tu espada.

LORENZO.- ¿A ti? Ven a tomarla. *(Desenvaina.)*

AURELIO.- *(Retrocede hacia Diana.)* ¿Amenazas?

DIANA.- *(Interponiéndose.)* ¿Qué intentas?

LORENZO.- Aparta, mujer. Nada puedes ya conmigo. Aparta. Se acabó el hechizo. ¡Defiéndete, Aurelio!

DIANA.- ¡Tigre!

AURELIO.- *(Fríamente.)* Necesita un crimen más.

LORENZO.- Tú me has vuelto a la razón, Aurelio. ¡Ya sé quién soy! ¡Defiéndete de Lorenzo el Estudiante!

DIANA.- ¡¡Socorro!! *(Entran dos hombres, se precipitan sobre Lorenzo, lo apuñalan por la espalda y huyen. Diana, al ver su acción, grita.)*

LORENZO.- ¡Ay! *(Cae muerto.)*

DIANA.- *(Con estupor.)* ¡Lorenzo!...

MINISTRO DE POLICIA.- *(Entrando.)* Todo ha salido bien.

DIANA.- *(Precipitándose sobre el cuerpo de Lorenzo.)* ¡¡Lorenzo..., Lorenzo mío!! ¿Qué habéis hecho?

MINISTRO DE POLICIA.- Castigar a un enemigo público.

DIANA.- ¡Muerto! *(Llora.)*

AURELIO.- Señora, repórtate.

DIANA.- ¡¡Asesinos!!... ¡¡Asesinos!!

TELON

FIN DEL DRAMA



Ilustración de Merlo para "La Corona"



FUE... LA REINA DE LA REVISTA

Por Angel Fernández Montesinos

Escucho en la radio la muerte de CELIA GAMEZ. Buscando ampliación de la noticia, indago en los inefables telediarios, y compruebo, una vez más, la falta de información, la ignorancia y la escasa memoria... En unos titulares la califican de tonadillera, otros de cantante, otros de actriz... No, no era nada de eso: era la REINA DE LA REVISTA, la gran supervedette que hizo evolucionar un género de espectáculo, musical, eliminando las procacidades de las antiguas revistas, dotándolo de buen gusto y rodeándose de prestigiosos colaboradores.

CELIA, que empezó su fulgurante carrera a partir del estreno en el PAVON de LAS LEANDRAS en el año 31, estrenó las mejores obras del maestro ALONSO: MUJERES DE FUEGO, LAS CASTIGADORAS, etc., siendo admirada, aplaudida y cortejada como nadie.

Al terminar la guerra civil, mejor dicho INCIVIL, Celia ante la prohibición por la CENSURA de todo el repertorio de revistas escritas antes del 36, optó por hacer zarzuelas y operetas, y así figuraba con MERCEDES VECINO, la posterior estrella de Cifesa, en una de ellas. Un día llegó la compañía a VALLADOLID, -ese día no hubo actuación, porque en la puer-

ta de la catedral se representaba un auto sacramental-, y Celia acudió a ver LA CENA DEL REY BALTASAR: quedó fascinada por el sentido de la puesta en escena, el movimiento, trajes, en un intento de ganar al público, por el espectáculo más que por el texto. CELIA quiso conocer al artífice de aquello, que no era otro que LUIS ESCOBAR en sus comienzos. CELIA estaba convencida de que LUIS podía ser quien crease un espectáculo musical, pero con otro estilo más acorde con los años cuarenta; LUIS le presentó a un chico que tocaba la trompeta en la orquesta del auto sacramental y que hacía una música muy moderna, FERNANDO MORALEDA, el que fue más famoso compositor de la posguerra, autor de EL BESO, LA LUNA DE ESPAÑA, y tantos otros éxitos. Así empezó en el 1940, la colaboración de los tres a partir del estreno en el ESLAVA de LA CENICIENTA DEL PALACE... Y así comenzó un nuevo giro, otro estilo en los espectáculos musicales. Después vino el arroyador triunfo de YOLA, y "Mírame" su canción más famosa, llenó los hogares españoles de alegría y erotismo, "si me quieres matar, mírame..."

Ya estaba consolidado el nuevo género musical, que se llamaba, por efectos de la censura, "zarzuela moderna" u "opereta cómica

moderna", y así la vedette, a la que en los tiempos republicanos llamaban la afición "la señora de los buenos muslos", pasó a ser conocida como "la vedette de las señoras"... Siguieron otros éxitos: RUMBO A PIQUE, HOY COMO AYER de TONO y ENRIQUE LLOVET, "como la luna sale, sale de noche..." CELIA incorporaba los mejores músicos, decoradores, figurinistas: EMILIO BURGOS, VICTOR CORTEZO, VIUDES, ESPARZA, SIMONS, a sus producciones, que ella misma financiaba

...Por aquellos años, fue la primera vez que la vi, desde un segundo piso del Romea de MURCIA: me quedé con los ojos como platos, mientras escuchaba comentarios sobre su edad (siempre la obsequiaban con más años) y me contaban historias picantes acerca de ella y sus amores, alguno de ellos coronado. Siguieron los éxitos. De París rescata al maestro PADILLA, el autor de VALENCIA y VIOLETERA para la música de LA HECHICERA EN PALACIO, "Ay Portugal porque te quiero tanto..." Durante años llena EL ALCAZAR de MADRID y ya no tiene rival. Después pasa y renueva el MARAVILLAS con el AGUILA DE FUEGO, con una canción confirmativa "Soy el águila de fuego. Yo soy la misma de ayer..." y con el VIVA MADRID,

como una acción de gracias a una ciudad que la hizo suya...

Recuerdo que la noche que CELIA estrenaba SU EXCELEN-CIA LA EMBAJADORA con la aportación del músico francés FRANCIS LOPEZ, a los estudiantes de la Universidad murciana nos trajeron para estrenar en el desaparecido TEATRO GOYA, "LA PIEL DE NUESTROS DIENTES" con la que habíamos ganado no pocos premios; después del estreno, en el que sin saberlo, se estaba gestando el comienzo de mi carrera profesional de director, nos vinimos andando y pudimos ver al todo Madrid que salía del estreno de CELIA. No podía imaginar que cuatro años más tarde, iba ser la propia CELIA quien, al otro lado del teléfono, me contase su nuevo proyecto. Quería hacer una gran espectáculo musical, con grandes figuras y ballets extranjeros. Así comenzó BUENOS DIAS AMOR, estrenada en el teatro de la ZARZUELA. CELIA quiso probar una nueva fórmula: ella como promotora de nuevos talentos, creadora de espectáculos fastuosos, productora como siempre y con escasas actuaciones en el espectáculo. Así lo hicimos, y aunque figuraban otras grandes estrellas, al público no le pareció bien que la estrella, "su estrella", interviniese tan brevemente, sólo en los dos finales de acto y un "skecht". La noche del ensayo general mientras escuchábamos en el camerino de CELIA las noticias del asesinato del presidente KENNEDY, yo intentaba convencerla de que debía hacer más números, pero ella me contestaba que quería probar una nueva fórmula.

Años más tarde nos volvimos a encontrar. Ella, que estaba en su BUENOS AIRES natal, fue llamada a España para escribir sus memorias, donde la parte teatral quedaba muy bien expuesta, pero no tanto la de su vida privada. Como ella decía "es más importante el PICHÍ que cualquier amor que tuve"... Celebrábamos las mil representaciones de POR LA CALLE DE ALCALA, organicé un homenaje a Celia, e intervinieron la VELASCO, Leblanc y tantos otros que comenzaron en sus compañías. Esta noche, cuando la orquesta atacó los NARDOS, interpretados por ESPERANZA ROY, se iluminó el palco donde estaba CELIA y se escuchó una ensordecedora ovación con el público puesto en pie. Al final CELIA cantó, sin micrófono, y a sus ochenta años, su voz, esa voz peculiar y personal, nos llenó de admiración y de recuerdos. Creo que fue una noche imborrable y un hermoso regalo para CELIA y para los que la queríamos y admirábamos.

...Después, tuve noticias de la soledad que sentía en Argentina, donde nadie la conocía como tal

estrella, ya que su carrera fue íntegramente española... después, me contaron su terrible enfermedad, su pérdida de memoria, pasaba horas ante un espejo tratando de arreglarse para acudir a sus ensayos, a seguir manteniendo la disciplina de sus chicas, el rigor en sus espectáculos, el orden, descubrir un buen libro, un inspirado

músico...

Ha muerto CELIA GAMEZ y con ella ha muerto la REVISTA ESPAÑOLA, nadie ha sucedido a CELIA y nadie ha sabido seguir el camino de la renovación de los espectáculos musicales españoles. Y nadie ahora, le da la importancia que merece, nadie recuerda, en un país de mala memoria, la

importancia de CELIA, su categoría y lo que supuso para el canijo teatro musical. Trabajó, se arriesgó, se arruinó varias veces y no obstante siguió siempre tras el éxito y con un enorme respeto para el público. Sus espectáculos siempre fueron garantía de calidad.

...Todo esto viene a mi recuerdo, mientras en la cassette escu-

cho uno de los grandes éxitos y que en este momento me parece el más indicado y con significado especial:

¡VIVIR, VIVIR,
VIVIR Y GOZAR,... VIVIR...
MAÑANA Y AYER...
vivir....."

Fascista, monárquica y republicana

Por Maruja Torres

La muerte física de las grandes estrellas las sorprende invariablemente en una especie de limbo, aquel en el que se esconden los que temieron descender al destino de simple mortal. Me enteré de que Celia Gámez ha muerto, y la primera impresión es de que hay un error: murió hace muchos años. O no morirá nunca. Es algo que también le suele ocurrir a las estrellas.

Con una obsesiva necesidad de preservarse, Gámez vivió los últimos años encerrada en el anonimato de su propia muerte presentida, tratando de robar a los demás la imagen de su belleza perdida. Ahora intento rescatarla de su limbo y veo una mujer que me fue legada, con el resto de la historia reciente de España, como la única que había excitado -según testimonios históricos, amén del rumor popular- lo que tuviera o tuviese en el solar inferior de su anatomía el hogaño rememorado general Franco, hasta el punto de despertar

los celos de su consorte, Carmen Polo. Amante de Millán Astray, fundador de la Legión, que cuando llegó el momento se la colocó a un *casto José*, ejerciendo él de padrino de bodas.

Calculadora y sureña

Mujer caliente, sensual, calculadora y sureña, Celia Gámez era grande a pesar de ser fascista -como antes fue monárquica y republicana-, porque los artistas, si lo son de verdad, superan hasta sus propias mezquindades.

Gámez era un personaje femenino apasionante que vivía el amor libremente desde su doble nacionalidad hispano-argentina cuando yo alzaba la nariz en un país en donde las mujeres portaban faja, peineta con mantilla y, en vez de suspirar, se persignaban. Quizá por eso pesan más en el recuerdo los nardos o el pichi que un repugnante chotis, titulado *Ya hemos pasao*, que lanzó al esternón de los vecinos y fue su obsecuente tarjeta de visita ante el franquismo.

Tan pobre era, tan embustera, tan siniestra la España de después de la guerra que ni el gusto de darle la espalda a Celia Gámez se podía permitir. Su lascivia se convirtió en un lujo, un mal ejemplo delicioso, que no estaba al alcance de todos los españoles. Esbelta y retranqueada, vividora y aguardentosa, Celia Gámez vivió sus aventuras imposibles en una España de moral impresentable. Se ha muerto en un asilo de Argentina, muchos años después de morir. A lo mejor, el dictador, que está en el cielo de los no promiscuos, tiene poder para que ella le cante un tango o un cuplé. Ojalá que no.

EL PAIS, 11-XII-1992

C-E-L-C-I-T



TEATRO/CELCIT

Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana.

Aparecen dos números al año.

Suscripción por cuatro números:

América: U\$S 50.-

Europa: U\$S 65.-

Resto del mundo: U\$S 80.-

Los precios incluyen gastos de envío y franqueo aéreo.

DRAMATICA LATINOAMERICANA

Colección de textos relevantes de la literatura dramática de América Latina.

Aparecen dos números al año.

Nº 1: "Memorial del cordero asesinado",
de Juan Carlos Gené

Nº 2: "La secreta obscenidad de cada día",
de Marco Antonio de la Parra.

Nº 3: "Una pasión sudamericana",
de Ricardo Monti.

Promoción conjunta de los tres números:

América: U\$S 25.-

Europa: U\$S 35.-

Resto del Mundo: U\$S 40.-

Los precios incluyen gastos de envío y franqueo aéreo.



DIRECTORAS DE ESCENA

María Ruiz: "Yo misma me considero público"

Por Adolfo Simón

Son las 11 de la mañana y hace un frío terrible cuando llego a la tercera planta del edificio, que en la Plaza de España, tiene como sede la Comunidad de Madrid. Parece como si el día anterior se hubiese llevado a cabo la última representación de una obra de salón. Un trájín inmenso de sillas, mesas, archivos, producido por una renovación del mobiliario, me trae al recuerdo el relevo que se da en los teatros de una función a la siguiente.

María Ruiz está terminando la cita anterior a la nuestra y me pide que espere un momento. Sentado en el pasillo, rodeado de un perchero, varias cajas y una lámpara empiezo un monólogo interior en el que intento poner orden a las preguntas que quiero hacer a esta mujer... El teatro habita en María Ruiz en tres lugares diferentes: dirección de escena, pedagogía y lo más reciente... Asesora del Departamento de Teatro de la Comunidad de Madrid. Trato de entender esta combinación en su persona y para ello me apoyo en los montajes que he visto dirigidos por ella, ya que de su labor pedagógica sólo tengo información a través de terceros. En pocas ocasiones he coincidido con María y siempre me ha dado la sensación de "sabía despistada", sin embargo sus montajes me parecen hechos con mano firme, fría, pero firme. Así que me sorprende cuando... "Mi primer encuentro con el teatro fue como actriz y también como un poco de todo, ya que estaba en un grupo de teatro que se llamaba "La Carraca", en París... de hecho me casé y me fui

a París para hacer teatro, nunca de una forma vocacional sino más bien como una cosa de tipo aventura. Así estuve dos o tres años y después lo dejé. Al cabo de los años volví como ayudante de dirección".

Pronto hará diez años de su primer trabajo de dirección... "Fue "Vente a Sinapia" de Fernando Sabater, en el Teatro Español, dentro de "La escena Insólita" que instituyó José Luis Gómez cuando era director de este teatro. Gómez le había encargado un texto a Fernando sobre la utopía española, en principio iba a ser una co-dirección con José Luis pero terminé dirigiéndolo sola. Creo que este programa que creó José Luis permitió que se hicieran muchas cosas interesantes".

Siempre cabe la duda de si en el trabajo, como en la vida, se elige o nos eligen... "prefiero elegir los textos, pero he elegido y me han elegido, y a veces, ese elegirme, como en el caso de Fernando, ha dado frutos posteriores. Cuando elijo un texto busco algo que me interese a mí, para un periodo largo de tiempo, en ensayos, como proceso. Hay textos que me encanta verlos pero que no querría hacerlos; cierto tipo de comedias, que veo con sumo placer, pero que si pienso en dirigirlos me da como un cierto aburrimiento. Hay otro tipo de textos, como los de Fernando, que me interesa dirigirlos porque conforme los voy dirigiendo los voy descubriendo, me encanta las cosas que dice, cómo las dice, el punto de vista donde se sitúa, me entretengo con ellos. Por ejemplo, ahora quiero dirigir un Pinter, que es "Retorno al hogar" y pienso en lo que el texto me da a mí,

ése sería mi criterio de selección. ¿Puedes decir que ignoro al público en la elección de los textos?... Yo misma me considero público, ni mejor ni peor que otros. Y por lo tanto, cuando elijo textos pienso que habrá gente a la que le interesará puesto que a mí me interesa. Para mí el público es como una especie de ente lequía, no sé lo que le va a gustar, confío en que alguna gente le gustará lo que a mí me guste, así que elijo de acuerdo a mi gusto".

Para María hay un cierto orden de preferencias a la hora de abordar una dirección... "Me interesa más un teatro de ideas, de cómo están expresadas que no un teatro de situaciones. Sumergirme en el texto hace que surjan imágenes, de acuerdo al momento que estoy viviendo, a mis circunstancias, y ése es el momento en que el texto empieza a engancharme, empiezo a verlo, a entenderlo, y cuando digo verlo me refiero también físicamente".

Hay un elemento del teatro al que María Ruiz presta atención de una forma particular, sería lo que llamamos "espacio", que es más de lo que llamamos escenografía propiamente dicha y que ella define como... "el lugar estético donde se organiza la palabra". Es curioso que en su caso, la mayoría de las veces ha elegido como escenógrafos a pintores... "Me gusta mucho trabajar con pintores, he trabajado con muchos y diferentes entre sí. Cuando dirigí "El último desembarco" pensé enseguida en Guillermo Pérez Villalta, sin duda alguna, el tipo de cosa que hace Guillermo me hacía pensar que era el sitio adecuado donde transcurría la acción. Juan Carlos Sabater que ha hecho la escenografía de mi último trabajo "Guerrero en casa", decía que para él era una ventaja desconocer lo que no se puede hacer en teatro, y aunque suene a osado es un comentario inteligente, de esta forma se consigue hacer cosas que antes parecían imposibles. Tuve la ocasión de trabajar en el anfiteatro de Mérida, hace años, cuando monté "El catón" de Fernando Sabater, y quizás haya sido la experiencia más importante en cuanto a lugar, en cuanto a espacio como lugar donde se desarrolla la acción. El anfiteatro es un espacio completamente abierto y ahí Frederic Amat hizo una cosa maravillosa, hizo una de las mejores escenografías con que yo he trabajado y dice que es una de las más bellas que ha hecho. Hizo el mar de Utica, el mar Mediterráneo, ocupando dos tercios del anfiteatro con bombillas azules que al encenderse producían un efecto... El otro tercio era la ciudad, representada por papeles de periódico, una pasarela conducía al vomitorio en el que sólo había papeles de periódico, y en el tercer acto, que era una cena tipo banquete de los sabios, una escena donde se filosofaba con esa osadía que tiene Fernando para decir lo que le da la gana y como quiere... pues sólo había una gran mesa roja, tipo japonés, y la gente se sentaba en los paquetes o en el suelo. Como lugar ese ha sido el más especial en el que he trabajado. La pintura tiene mucho que ver con el teatro. Hay pintores que tienen verdadero talento escenográfico y se nota en su pintura, porque la pintura como el lugar donde sucede una función es un lugar sintético, no es un lugar real. Siempre pienso en el lugar donde estéticamente sucede la historia, distinguiendo entre donde sucede conceptualmente y donde sucede desde el punto de vista dramático. Creo que el pintor consigue más lo teatral porque concibe espacios, a diferencia del escultor que concibe objetos".

Y alguien tiene que transitar por ese espacio... "Me gusta trabajar con actores que ya conozco, pero no trato de adaptar el personaje al actor, me gusta imaginar qué persona puede

encarnar ese personaje. Escucho siempre al actor porque habla de un ámbito que le pertenece a él, no creo que para conseguir del actor lo que se quiera haya que delimitarle, hay que provocarle y elegir lo que te da, de lo que encuentra eco en mi tablero de mandos, son sus ideas pero se acomodan con lo que yo conceptualmente concibo. Trabajo con los actores con una enorme libertad porque supongo que ellos van a responder en lo que a ellos corresponde. Y sin embargo me pongo a ensayar con una creencia absoluta sobre mi planteamiento, respetando la creencia de los otros. Creo en mi planteamiento y normalmente consigo lo que quiero, no tal vez al 100%, ya que las cuestiones creativas y de equipo son muy especiales, pero suele aproximarse bastante a mi idea inicial. Lo que nunca hago es decirle a un actor que haga éste o aquel movimiento ni le digo esta escena es así, sólo cuando me preguntan... "¿Qué hago?" doy indicaciones. Me siento segura al saber que tengo respuestas para las preguntas".

Y el día del estreno... la pregunta fatídica: ¿éxito o fracaso?... "En todo lo que acometes y cometes hay un margen de fracaso, fracaso referido a lo que te proponías, a lo que imaginaste, deseaste... Una cosa es el fracaso en solitario, de lo que uno se propone en algo tan complicado como el teatro, un trabajo en el que participa tanta gente, y si terminas consiguiendo o no lo que te proponías. Luego está el fracaso o el éxito dependiendo del público que va a verlo y a la crítica, ahí no me considero elitista, nada más que al pensar que el teatro hoy por hoy es una cosa de élite, sobre todo ahora que ha perdido la función social y se ha quedado en una función cultural. Considero que tengo ciertos gustos, si no perversos, sí restringidos, y no lo considero positivo ni negativo, tiene que haber gente para todo; entonces, a mí

lo que me inquieta de una ciudad es que no haya ese público para todo. Considero lógico que haya más gente que vaya a ver un montaje musical que una obra de Koltés, toda la vida ha sido así, la gran mayoría de la gente va a ver cosas que una minoría considera horrible".

Si nos adentramos en su faceta pedagógica confiesa que... "Discuto mucho con mi amiga Berta Riaza, ella que es muy inteligente dice... "El actor nace, otra cosa es que ha de hacerse"... ¿Cómo se aprende mejor si en las tablas o en las aulas?, pues depende de las épocas, se puede aprender de todas las maneras. Lo que está claro es que se ha de nacer con una cierta predisposición, con una cierta aptitud. Yo por ejemplo soy negada para las tablas, siento que sufro demasiado, aunque tuviera facultades yo no disfruto en el escenario. Cierta aptitud unida a cierto placer es lo que se entiende por talento o por vocación. Llegar a ser un buen director o actor es algo muy difícil que depende de muchas

Considero que tengo ciertos gustos, si no perversos, sí restringidos, y no lo considero positivo ni negativo, tiene que haber gente para todo; entonces, a mí lo que me inquieta de una ciudad es que no haya ese público para todo.

cosas. Creo que las escuelas son buenas si fueran buenas, pero que verdaderamente el escenario te da algo que no te da ninguna escuela. El escenario centra los problemas, los hace imperativos y hay que resolverlos, cosa que la escuela no te obliga a hacerlo. Antiguamente el aprendizaje era intenso porque en las compañías de repertorio se unían las dos cosas en un magisterio ideal".

En el laboratorio de William Layton imparte la asignatura: "Análisis de texto y técnicas de puesta en habla"... "Así es como llamo a mi materia, en realidad es interpretación pero centrada en la apropiación del texto, de la inteligencia del texto y de los recursos para la elocuencia. Aplico en las clases lo que creo que hace falta para la práctica. Procuero que no se repita la forma de nombrar los procesos para evitar que se cosifiquen, para evitar una metodología que termina siendo contraproducente, una impedimenta en el sentido militar del término. Implicar la inteligencia en el cuerpo, el anclaje del texto en el cuerpo. Separar una cosa de la otra es un error, el mismo Stanislavski, en un determinado momento se dio cuenta que el excesivo trabajo de mesa era paralizante. He aprendido mucho dando clases, he conocido más al otro, he aprendido a mirar, ya tenía esa capacidad como persona, la de ponerme en el lugar del otro, cosa que como directora hago y así detecto qué le pasa y cómo estimularle para provocar cosas y resolverlas.

La nueva tarea que relaciona a María con el teatro se desarrolla ahora en un despacho... "Un despacho con una mesa que más bien es una banqueta... Mi tarea aquí no es de carácter político, es de tipo asesoría y procuro hacerlo de una forma seria y abierta, fijándome más en lo que hace la gente de nuestra comunidad; voy a ver los montajes, conozco a las personas que los realizan, calibro un poco de otra manera, y

En la página anterior, María Ruiz durante un ensayo de "Edmon" de D. Mamet (Foto: J. L. Muñoz)
Bajo estas líneas, "Guerrero en casa" de F. Savater (1992)



Creo que las escuelas son buenas si fueran buenas, pero verdaderamente el escenario te da algo que no te da ninguna escuela. El escenario centra los problemas, los hace imperativos y hay que resolverlos, cosa que la escuela no te obliga a hacerlo.

de repente, todo esto también me sirve como persona, pues por mi carácter actúo de una forma restringida y así adquiero una información que antes no tenía. Pienso que la mayor carencia en el teatro de la Comunidad de Madrid es que hay pocos espacios diversos, no hay amplio repertorio, no hay público variado. Creo que esto va a cambiar, después de muchos años hay un sector alternativo emergente, con muchas dificultades, pero emergente. Salas nuevas, espacios especiales para hacer otro tipo de cosas, ni mejores ni peores, producidas de otra manera o para acceder a la profesión de otra forma. En otras ocasiones es una elección, pues hay gente que quiere hacer ahí su carrera, lo entiendo perfectamente porque lo

underground siempre me ha gustado y de hecho mi gran ilusión sería tener un sitio de una estética... Pongo por ejemplo a Cuarta Pared, Triángulo... y que sería ideal porque permite hacer un trabajo continuado, pero hace falta mucho valor y esfuerzo para sacar adelante estas salas. Otro problema es el teatro universitario, durante mucho tiempo ha estado muerto y hay que potenciarlo porque es una cantera importantísima tanto de profesionales como de público. Así cada vez que alguien se acerca a mi despacho procuro orientarle, informarle, hacer que le pueda ser más fácil el acceso a las cosas. Procuro ver cuál es la mejor forma de emplear el dinero que tenemos, qué cosas son las más urgentes, de esta forma llego a una idea más global del trabajo. Uno de los proyectos en que confío, otra cosa será el resultado final, es una especie de laboratorio muy especializado, con objeto de montaje, y todo esto en una fundación con José Luis Gómez. La comunidad pondrá los medios para que se realice este tipo de experiencia que hará que la calidad del resultado esté por encima de todo".

¿Qué pasará en el 93?... "El 93 será crudo, más que nada porque hay que pagar la factura del 92 y porque todo se está posponiendo a este año, esto va a hacer que se produzca una reconversión; desgraciadamente, de esta selección natural no quedará la gente más interesante, no suele aguantar el mejor sino el más fuerte. Seguiremos asumiendo tareas que hasta ahora eran competencia del Ministerio, seguiremos haciendo cosas que espero se verán en el próximo año".

"¿Por qué teatro?... No tengo un mensaje para la sociedad, más bien espero que la sociedad tenga un mensaje para mí, hago teatro por

Después de muchos años hay un sector alternativo emergente, con muchas dificultades, pero emergente. Salas nuevas, espacios especiales para hacer otro tipo de cosas, ni mejores ni peores, producidas de otra manera o para acceder a la profesión de otra forma.

una cuestión de preferencia a la hora de elegir en qué ocupo mi tiempo, ni siquiera por expresar algo concreto personalmente. Me complace en extremo dedicarme al teatro, me entretiene en la vida, me gusta mucho más hacerlo que verlo. En realidad no es para contar nada pues tampoco son tantos los que lo ven... Me gusta pensar que es un modo de hacer algo bien y facilitar que los demás se expresen".

Suscripción a la Revista ADE

D.

DIRECCION

CIUDAD

TELEFONO

C. P. PAIS

SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

5 números (1.500 pts. - 17 \$)

10 números (3.000 pts. - 32 \$)

RESTO DEL MUNDO

5 números (20 \$)

10 números (37 \$)

FORMA DE PAGO

Talón nominal

Giro Postal

A partir del número

tablas

revista de artes escénicas

- * Críticas y ensayos
- * Un libreto inédito en cada entrega
- * Ficheros de repertorio
- * Entrevistas, reseñas sobre libros teatrales, noticias
- * Fotos y datos biográficos de populares actores

CUATRO REVISTAS AL AÑO
A CUALQUIER PARTE DEL MUNDO

América		
del Norte:	del Sur:	Otros países:
22.00 USD.	20. USD.	24. USD.

Envíe su solicitud de suscripción a:

EDICIONES CUBANAS Obispo 527 esq. a Bernaza
Apartado Postal 605 Habana
o a la siguiente dirección: 10100
REVISTA TABLAS San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía

Algunas digresiones en torno a la muerte de un creador

Por Guillermo Heras

Cinco de enero de 1993, muere Juan Benet. Seis de enero de 1993, como es costumbre tras el fallecimiento de una persona relacionada con el mundo de la cultura, los corifeos/redactores jefes del área de cultura y espectáculos de los periódicos diarios encargan al coro/conocedores, amigos y exégetas del creador fallecido unas líneas que suelen oscilar entre la hagiografía exaltada y el recuerdo de anécdotas personales de encuentros entre las dos personalidades. Nada que objetar, todos formamos parte de

un entramado comunicativo en el que la noticia -la muerte- debe ser convertida en hecho relevante a partir de la valoración del desaparecido. Pero ¿por qué tiene que ocurrir esto siempre que se produce la muerte?, ¿por qué no publican los medios de comunicación las alabanzas, bondades y virtudes del finado antes de su desaparición de este mundo? ¿es que podemos pensar que habrá alguna agencia de recogida de noticias que enviará al otro mundo los recortes aparecidos? Esta es una parte de la gran tragedia cultural española del siglo XX, para ser realmente alguien significativo se tienen po-

cos caminos a recorrer: a) pertenecer a un "lobby" de la prensa (da lo mismo que sea de "derechas" o de "izquierdas") con lo cual la relación publicación/venta de obras propias estará defendida por su pertenencia a una editorial del mismo aparato; b) mamonear directamente participando en cuanto evento, Premio Nacional, autonómico, municipal o de fundaciones de cualquier pelaje, pavoneándose, autovendándose o autopublicándose sin ningún pudor o, y por desgracia, c) morir.

¿Cómo es posible que a estas alturas no se haya valorado la magnífica prosa de Juan Benet? Pues así es. Más allá de su fiel infantería que siempre le reconoció su doble maestría, como autor y como instigador de búsquedas de un territorio literario propio, ahora asistimos a la ceremonia de todos los meapilas, diletantes y oportunistas que una vez producido el óbito, y al no poder ponerles en solfa aquel que ahora engrandecen cuando en vida despreciaron o ignoraron, se apuntan al cántico celestial de alabanzas y dolor por la pérdida irreparable.

Pero la verdad es que cuando muere un creador como Benet esa pérdida, para la cultura viva de un pueblo, es absolutamente irreparable. Este país cainita ha visto morir a grandes personalidades artísticas, no ya sin concederles un Premio Nacional, sino negándoles la misma existencia de su creación. Y es aquí donde pienso cómo Juan Benet, que fue también autor teatral, tendrá que esperar años para que a alguien se le ocurra rescatar su producción dramática. Pero esto es la norma de

nuestra cotidianeidad cultural, pensemos en el terreno de la literatura dramática ¿qué pasó con Valle-Inclán, Bergamín, Max Aub, Gómez de la Serna, Unamuno, Grau y tantos otros autores en la primera mitad del siglo, donde se les consideró poetas, novelistas, ensayistas o cualquier otra cosa, pero nunca autores teatrales? A su muerte muchos de los críticos que los atacaron ferozmente en su momento llegaron a lamentar que sus obras no hubieran sido estrenadas, pero entonces su desprecio se mostró por los autores que en ese momento intentaban estrenar su escritura contemporánea. Y eso está pasando también hoy, muchos de los que derraman lágrimas de cocodrilo están impidiendo que unos autores que o no mamonean o no pertenecen a grupos de poder o no están muertos, no puedan estrenar normalmente en los escenarios españoles. Existe otra literatura que no es la consagrada, que no es la mayoritaria, sino la de escritores -sean del género que sean- que no están dispuestos, como Benet, a comulgar con las ruedas de molino de los halagos interesados, los Premios teledirigidos o las claudicaciones estéticas. El compromiso de nuestros hombres y mujeres de teatro que estén más allá de las modas, el éxito fácil o el simple comercio escénico está en impedir que no haya textos teatrales de autores españoles con interés y rigor que mueran en los cajones de los escritorios esperando la brutal, y esa sí que inevitable, muerte del creador que los hizo posible.

A cuestras con la piedra de Sísifo

Por Ramón Pareja

Me atrae la idea de establecer una relación entre el mito de Sísifo y el director de escena. Quizás porque comparten el mismo estoico esfuerzo de empujar hasta la cima de cada nuevo intento el peso de la utopía al que se ha ido añadiendo el lastre de todas aquellas experiencias que con el tiempo se han sedimentado sobre

esa misma piedra que tenemos que empujar y que ha terminado aumentando aún más su peso cuando las energías empiezan ya a disminuir. Una vez llegados, finalmente, a la cima de un renovado esfuerzo, hay que dejarla rodar por el desgastado camino del efímero que la lleva, inexorablemente, hacia ese otro rincón, no muy lejano, donde se cultiva el olvido. Desde allí de nuevo y un vez más

antes de que Sísifo o el Director de Escena empiecen a morir de esa particular muerte que nace al terminar su trabajo, reiniciar el camino. Volver a empujar la utopía de siempre sin el recuerdo de la anterior fatiga.

Pocas profesiones son tan generosas como esta que todos nosotros compartimos. Un viejo ritual que se nutre en sí mismo, del eterno y repetitivo gesto cíclico, de empujar esa "piedra", integrada en nosotros, hasta el borde de un abismo donde diariamente combate la ética del perfeccionismo contra la natura efímera del hecho teatral en sí y desde ese punto de ruptura, consciente de su levedad, moldeamos el aire de su alma frágil. Nos desgasta, más que el esfuerzo, el anacronismo de intentar poetizar una realidad que cada vez resulta más lejana. La conciencia crítica no nos impide que, en plena lucidez, nos desprendamos, una vez más, de la materia que hemos ido formando. Empujándola la veremos descender por ese vacío nuestro que, al final, nos queda. Daremos por buena la "batalla",

casi siempre nacida en soledad y en mágica relación con la realidad que nos rodea, si volviendo al punto de partida de nuevo la encontramos y, quizás, más enriquecida de todo aquello, que en su rodar, se le ha ido adhiriendo. Cosas que vienen de lejos, de la extensa historia de la creatividad escénica, de un compuesto alquímico que se ha pegado a nuestra alma que, con el tiempo, se ha hecho generosa y dispuesta a la entrega. Ha asimilado la razón social de su existir y no ha considerado un trauma cada vez que se desprende de su propia creación.

Quizás a partir de este cíclico rodar algunas aristas de individualismo pueden atenuarse y resolver un dilema del que sabemos lo que nos pertenece; la conciencia de nuestros propios mutamientos que son a su vez estímulos, de ellos nos nutrimos, para sucesivos trabajos y que llenamos de renovados contenidos críticos pero, quizás nos falte insistir sobre la otra componente del dilema, y es saber que podemos "pertenecer" a un proyecto más amplio del

que tenemos conciencia y condiciones para realizarlo, pero no el suficiente poder para llevarlo a término. Quisiera hablar de ello a través de algunas matizaciones que puedan rendir una imagen del Director de Escena como alguien a quien atribuir gran parte de la actual importancia del teatro y también la capacidad de hacer coexistir entre sí no sólo fórmulas o tendencias sino también otras culturas que se encuentran más allá de nuestro contexto. Para demostrar esta afirmación me serviré de la controvertida tesis y a veces dogma, un poco escolar, que otorga a la representación teatral el valor del Rito o ritual escénico. De esta discutible simbiosis me quedo sólo con el rito y su valor

antropológico y sustituyo el término representación por el otro de director de escena para establecer una relación entre la específica "irrepetibilidad" del Rito y el proceso creativo hasta el momento en el que este último "define" y "cierra" el montaje. A partir de ese momento viene a crearse una situación que nada tiene que ver con la anterior. Durante la preparación el director de escena está presente en la gestación escénica. La va creando participando y haciendo participar a actores, técnicos. Durante ese proceso él sigue "su procedimiento" que es transformar en creativo lo que está ocurriendo a su alrededor. Todo está "abierto" y de consecuencia es susceptible de modificaciones des-

de la estructura crítica a la formal. Estimula su proyecto hasta que "visualizándolo", se transforma en su alter-ego. Cuando este proceso finalmente se ha cumplido se "cierra". Se concluyen los ensayos y también las posibilidades, para nadie más que no sea el director, de modificar o abrir la específica natura de ese determinado advenimiento. A partir de ese momento ese "producto" se transforma en advenimiento cada vez que se representa pero no en ritual porque el público, destinatario final, no puede incidir determinadamente. Su presencia no pertenece a la dialéctica de un "participante" que "participa" sino a la del "espectador". Esto hará que la representación se transforme en la celebra-

ción del recuerdo de las indicaciones dadas por el director de escena durante los ensayos quizás ahora más perfeccionadas pero de esa perfección que nace de la natural repetición y atenta observación. Un perfeccionismo que se obtiene a través de la reiteratividad. La acción cada vez que se repite crea el acto ceremonial de celebrar el recuerdo (y no el Rito) y como tal "cerrada" sin más alternativa que entrar en un proceso de autoreciclaje para transformarse, al fin y si lo consigue, en un buen "producto" y quizás aún más embellecido. La ceremonia ha sustituido la ritualidad iniciática que poseía durante su gestación -los ensayos- cuando el director de escena transformado en un Shaman se prepara a ser una especie de víctima sacrificial que "muere" simbólicamente en el momento que da vida propia a su creación. Se separa y deja de interferir en ella. Todo un simbólico holocausto dedicado a la fertilidad del teatro que podría visualizarse en el momento mítico en el que Sísifo separándose del motivo de su esfuerzo lo deja rodar libremente empujado por la inercia de su propio peso. Todo creador es consciente que al entregar su obra, ésta pasa a sustituirlo pero en el director de escena éste mismo gesto tiene otro alcance, quizás porque en su acción creativa han confluído el tiempo, el espacio y el hombre, y de éste vértigo en breve tiempo apenas quedará constancia. De ésta misma fragilidad se nutre la diferencia. Se renace cada vez por acumulación de recuerdos, un modo empírico de autoregenerarse y sobre todo porque el teatro es la memoria histórica de los sentimientos. Esta es la dimensión existencial que el director de escena trasladará a su nuevo espectáculo al que irá llenando del enorme bagaje que conforma la nueva identidad del teatro, fruto de un largo camino, y también de sus propios "signos" hasta conformar la escritura escénica que define la identidad de cada director, que por esta misma razón pasan a ser verdaderos "autores teatrales" definición que confiere al director la autoridad para desmontar y recomponer estructuras de una obra. La capacidad de juntar, hoy, alquimias tan dispares entre sí como sugestivas. Haciendo coexistir integradas en el mismo evento y compatibles "Razón" y "Emoción". La razón que basa su estética en aptitudes críticas hacia cualquier práctica teatral que, encerrada en su convencionalidad emocional, no dé espacio a la dialéctica de una razón histórica que coloca al hombre en el centro de sus mismas contradicciones.

Y la "emoción", hasta ahora, contrapunto desafinado en un concierto de dogmas pero sin la cual, expresión de nuestro irracional,

ARGENTINA) ESPACIO
TEATRO 2
CELCIT-TEATRO

COLOMBIA) ACTUEMOS

CUBA) CONJUNTO
TABLAS

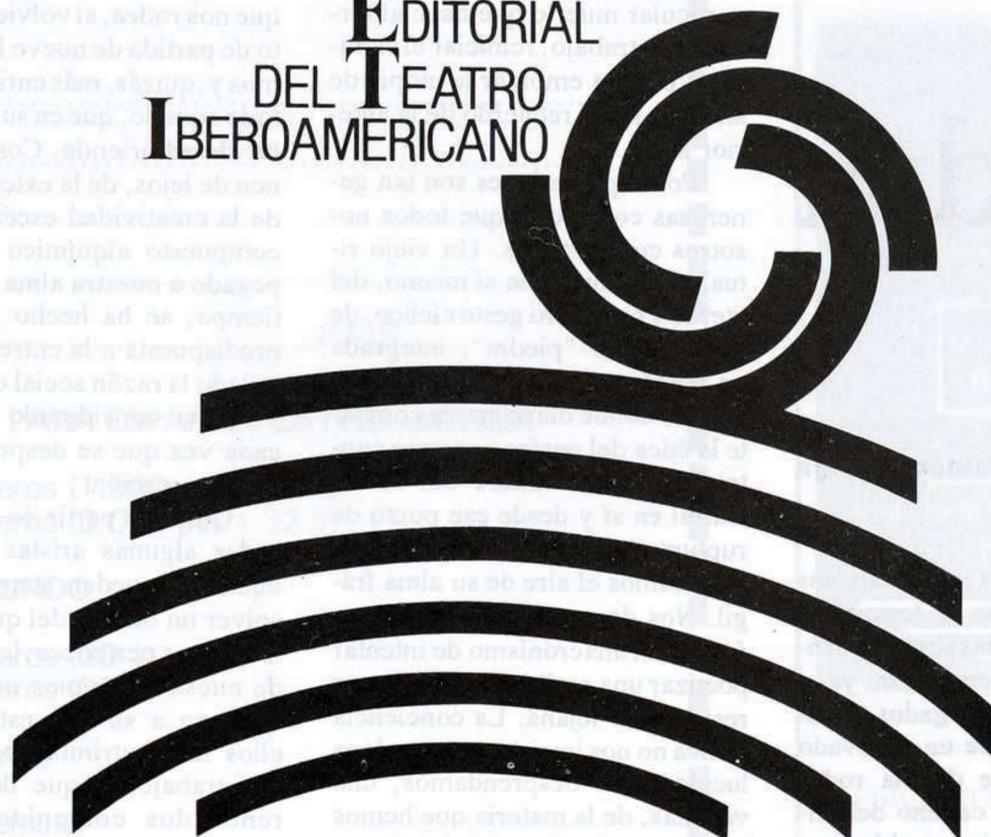
CHILE) APUNTES DE TEATRO

ESPAÑA) ADE
EL PUBLICO
PRIMER ACTO
ENTREACTE

ESTADOS UNIDOS) DIÓGENES
GESTOS
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

MEXICO) MÁSCARA
TRAMOYA

ESPACIO
EDITORIAL
DEL TEATRO
IBEROAMERICANO



todo hecho teatral es artificial y no me estoy refiriendo solamente a la Risa o al Llanto y a la enorme gama de matices que intercorren estos dos polos donde se anida el alma más genuina del teatro sino a esa otra "irracionalidad" cuyo lenguaje hecho de signos subliminales pueden albergarse en el subconsciente del espectador desde donde combatir la indiferencia o la condición efímera del breve "recuerdo teatral". Hasta ahora se sabía, y así nos lo habían enseñado, que Teatro era igual a Autor más Público y esto nos dejaba satisfechos en cuanto "práctica" teatral pero no así cuando mirábamos hacia la esencia misma del teatro y cuando de una "descripción" pasábamos a un "concepto". Había que trascender los límites burgueses del pensamiento para comprender que detrás de Esquilo, de la evolución de la poesía a la prosa, del Renacimiento y más tarde Neoclasicismo, Naturalismo, Realismo, etc había algo más que no fuese sólo involucrarse en un círculo sin salida. Al hacer coexistir Razón y Emoción hemos podido hacer coexistir llegando a un punto de encuentro entre lo que ha sido el teatro como "descripción" y lo que es el "concepto". Un territorio de continuos intentos. Una definición de la historia contrapuesta a la de Pre-historia (paradoja la de un hombre anti-histórico) precisamente donde se ha conceptualizado, en forma esotérica y trascendente, la misma raíz del teatro, y cuyos "gestos" "no racionales" se hayan, implícitamente en nosotros. Recuperarlos es recuperar parte de nuestra historia como fue recuperada, para el teatro, la jerarquía y la nomenclatura exterior del Rito tribal. Aceptada la Verdad Aristotélica-ratificada por el "pienso, luego existo" de Descartes y recuperado ese otro Existir "Pre-histórico no codificable por el pensamiento (gracias a tantos intentos de vanguardia, tendencias) llegamos a un teatro repleto de aparentes contradicciones pero del quizás salga un proyecto nuevo que pueda hablar a todos. De estas verdades, en aparente conflicto, pero no excluyentes entre sí se ha ido conformando la ética creativa del Director de Escena artífice, a medida que ha ido traduciendo en intentos lo que se suponía sólo fuesen abstracciones, hasta llegar a crear un puente de entendimiento.

Lo que ahora quizás nos falta sean confrontaciones allí donde el "Comunicar" y el "Ser" se dividen entre el respeto por la propia identidad étnica y el deseo de integración en los modelos que nuestra cultura eurocéntrica. Desde la necesidad de esta confrontación, para quienes deseen descentralizar su trabajo de investigación teatral tal y como hacen los directores de escena, sería necesario disponer de un mayor poder en aquellas

decisiones cuando se crean programas, destinados a otros países en los que se incluya el teatro.

Este es el espacio que "nos pertenece" y del que, como dije antes, hubiese hablado después de argumentar la influencia del Director de Escena en cuantos procesos de renovación haya vivido el teatro. Un proyecto en el que el director de escena puede incidir orgánicamente creando situaciones que "quedan" y no únicamente participando en aquellas que sólo se "muestran".

Sin entrar en mérito a valoraciones artísticas de la compañía que se traslada a otro país ni de su eficacia cultural ni de su representatividad aunque, es obvio, que muchas veces se pueden quedar en ese trasfondo de escaparate iluminado del Poder que en este modo cuantifica su grado de proteccionismo cultural; pero esto, afortunadamente, no sucede siempre aunque sí el procedimiento de acercamiento a otros "pueblos hermanos" no siempre genera reciprocidad e intercambio lo que a veces conlleva a que este planteamiento puede ser interpretado como una afirmación del propio

estatus cultural, cuando quizás lo más deseable fuese el dejar algo de sí mismos que realmente facilite el entendimiento y la comunicación. Aún defendiendo los Festivales y Encuentros casi siempre denotan esa orfandad crecida en la falta de reciprocidad la de no haber nacido de un mutuo encuentro de experiencias. Son éstos los límites que nos deben hacer abogar para una mayor presencia de los directores de escena, en las mismas condiciones de apoyos que dispone una compañía cuando se traslada a otro continente y asumir, de una realidad cultural diversa, todo aquello que pueda dar lugar a la creación de un teatro que pueda disponer de más elementos de lecturas. Aportando, quizás, el propio vagaje histórico hasta "contaminarlo". Un encuentro de diversidades que conduzcan al teatro hacia su necesario mestizaje. Estas reflexiones, directores de escena, llevamos adelante desde hace tiempo y aún denunciando la carencia de apoyos concretos por parte de las Instituciones no por ello deseamos sustituirnos a cuantas iniciativas tengan al teatro por protagonista y, ojalá, sean mu-

chas sobre todo en Hispanoamérica, pero sí creo que sean compatibles. Pese a todo se continuará accionando el resorte mágico del teatro allí donde creamos oportuno y quizás debamos considerar que la mejor recompensa pueda ser la de mantener aún la capacidad de sorprender y de sorprendernos a través de lo que sabemos hacer. En ese momento es cuando surge el paralelo con el Mito de Sísifo y se acaba pensando en el director de escena, en todos nosotros, quizás durante una de las largas pausas en las que, con frecuencia, nos encontramos de frente a una gran mole pesada como una gran piedra a la que hay que empujar. Esto me hizo reflexionar que cualquiera que fuese la montaña por la que tendría que subir, empujándola, el peso siempre sería el mismo pero no la ilusión. Y todo para que el hombre, nuestro destinatario, sumergido en indiferencia o pesimismo existencial, pueda encontrar en el teatro un medio de credibilidad y restituir, por medio de este arte, inteligencia a la vida.

Arquitectura efímera

Por Adrián Daumas

Cada vez que asistía a un montaje teatral de Robert Wilson (y en esta oportunidad lo hacía como un curioso y expectante participante), me traía a la memoria textos que había leído en mi temprana juventud. Los autores de esos textos recordados y queridos son: E. Gordon Craig, Adolphe Appia, A. Artaud, Max Reinhardt, Meyerhold, todos ellos junto con otros, tal vez menos renombrados, pero no por ello desconocidos, conceptualizaron el teatro con una visión antinaturalista, caracterizada por una manera de verlo en su conjunto como una obra de arte, en donde las partes están supeditadas al todo.

Así cuando en la teoría de la "supermarioneta" de Gordon Craig nos habla de la neutralidad en el actor y nos remite a una fuente del año 800 A.C. como este bello pasaje de Heródoto relatando su visita al teatro sagrado de Tebas:

"Cuando entré en la Casa de las Visiones, percibí al fondo, sentada en un trono o en una tumba - por lo menos me produjo el efecto del uno y de la otra - una hermosa Reina bronceada. Reclinado en mi

asiento, observé sus gestos simbólicos. Eran tan fáciles los ritmos cambiantes de sus gestos sucesivos; tanta calma había en la manera de revelar sus secretos pensamientos; tanta nobleza y belleza en la expresión sostenida de su pesadumbre, que nos parecía que ningún dolor podía herirla; nada de violencia en sus gestos; ninguna alteración en sus rasgos que nos hiciera creer que sucumbía a su pasión; sin cesar parecía tomar su dolor entre sus palmas, tenerlo en ellas delicadamente, contemplarlo con calma. Sus brazos y sus manos se elevaban a veces, como un esbelto y tibio chorro de agua que se rompía y caía, la espuma de sus dedos blancos y ligeros resbalando hasta sus rodilla. Esto habría sido para nosotros una revelación en el arte si no hubiéramos encontrado ya un espíritu análogo en otros ejemplos del arte de los egipcios. Este arte, que ellos llaman el de "mostrar y velar", es una fuerza espiritual tan grande en el país, que ocupa un lugar preponderante en la religión. Sin duda nos enseña la virtud y la gracia del valor, pues no se puede asistir a una de esas ceremonias sin experimentar un alivio físico y moral...

Es evidente que Craig se pronunciaba a favor de algo más que la mera reproducción de la vida. Iba hacia el cuerpo en estado de éxtasis en tanto que emana de él un espíritu viviente "que se vestirá de una belleza de muerte".

Cuando A. Appia escribe y propugna que la luz debe ser parte activa de la obra que vaya a representarse, y que debe subordinarse irremediamente el actor y el espacio a la fuente que los modula, con ello también plasma ritmos y música. Despojada la obra de esa falsa parafernalia de cartón piedra logra un contenido de mayor fuerza. Nos está hablando sobre la libertad de la luz, sumerge al actor en una atmósfera que le está destinada. "Dejando al actor la independencia necesaria a la vida dramática y al interés de una interpretación personal, siempre nos quedará bastante autoridad sobre él para impedirle salir de esta jerarquía establecida orgánicamente. Los otros factores son solidarios; sin embargo, la luz tiene la ventaja de ser idealmente flexible y de una docilidad perfecta, lo que la coloca en el primer lugar de los medios de expresión, después del actor".

También a lo largo del proceso

PUBLICACIONES DE LA ADE

Serie: "Teoría y práctica del teatro"

Nº 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA
de Curtis Canfield.

Nº 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA
EN ESCENA de Juan Antonio Hormigón.

Nº 3 LA OBRA DEL ARTE VIVIENTE
de Adolphe Appia. (pendiente de publicación)

Nº 4 TEATRO DE CADA DIA
Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso.
Edición de Juan Antonio Hormigón.

Nº 5 LA DRAMATURGIA DE HAMBURGO
de G. E. Lessing (traducción de Feliu Formosa)
Prólogo de Paolo Chiarini (traducción de Luigi
Perotto) (próxima aparición)

Nº 6 FABIA PUIGSERVER: UN HOMBRE DE
TEATRO. Recopilación de escritos y entrevistas
de Fabiá Puigserver, con estudios de Isidre
Bravo, Joan Avellán, Guillem Jordi Graells,
Jaume Melendres, Lluís Pasqual, etc.
Edición de J. G. Graells y J. A. Hormigón.

Nº 7 V. S. MEYERHOLD: TEXTOS TEORICOS
Edición de Juan Antonio Hormigón.

Nº 8 LA CRISIS DEL PERSONAJE EN EL
TEATRO MODERNO de Robert Abirached (tra-
ducción de Borja Ortiz de Gondra) (pendiente de
publicación)

Los asociados de la ADE recibirán gra-
tuitamente un ejemplar de cada uno de los
libros publicados.

EJEMPLARES SUELTOS

Las "Publicaciones de la ADE" pueden adquirirse
actualmente en las librerías "La Avispa" y "La
Casa del Libro" de Madrid. "FAE-espectacles" y
"Millá" de Barcelona. Librería "Padilla" de Sevilla.
"Margen" de Valladolid.

de DON JUAN ULTIMO la memo-
ria me traía palabras de A. Artaud
(embrión de vanguardias y de
tantísimos movimientos teatrales,
inagotable), que fascinado por el
rico código de gestos del teatro
balinés, -los ojos y las manos de
los actores hacen de ellos verda-
deros jeroglíficos animados-, nos
dice que todo el contenido respon-
de a un estudio profundo y sutil,
que ha precedido la elaboración de
esos juegos de expresiones, en
consonancia con una arquitectura
espiritual. Formada por gestos y
mímicas, pero también por el poder
evocador de un sistema, por la
cualidad musical de un movimien-
to físico, por el acorde paralelo y
admirablemente fundido de un
tono. Es así quizás que Artaud
escribe y teoriza su poderoso "At-
letismo Afectivo", y nos revela
una conciencia física que puede
traducirse a los sentimientos.

La asociación con otros textos
y creadores sería interminable y
este no es el lugar para desarrollar
la teoría de la reproducción o la
repetición de las vanguardias a lo
largo de la historia del teatro, sino
que mi intención es llegar a la
práctica actual de estas teorías.
Tener conocimiento de ellas es
importante en la medida que nos
proporciona una perspectiva más
amplia en la búsqueda de una pro-
pia visión. De echo esa vertiente
es la que considero más auténtica
a la hora de trabajar en una puesta
en escena.

Ahora bien, creo que la expe-
riencia llevada a cabo por el señor
Wilson en el Centro Dramático
Nacional tiene una única vertiente,
por lo menos en este cada vez
más empobrecido y recortado pa-
norama teatral. No voy a analizar
el montaje en sí porque al haber
estado inmerso en él me condicio-
na y quizás hasta me exceda en un
comentario demasiado personal.
Creo eso sí, que el texto de Vici-
te Molina Foix posee (y se puede
comprobar al leer el texto integro),
a pesar del director, una estructura
interna que no se ha traducido en
la puesta en escena, que la belleza
de algunos pasajes ha sido recor-
tada a la imaginaria tiránica del Sr.
Wilson, y que la colaboración del
equipo artístico no ha podido rea-
lizarse ya que casi siempre ha
estado sometida al director.

Cuando hay teatros amenaza-
dos por un inminente cierre, y a los
centros que llevan una labor peda-
gógica de relevancia se les niega
una mínima continuidad (Teatro
Pradillo, Proyecto Piamonte, etc),
y muchos grupos y directores se
ven condenados a deambular y
conseguir fórmulas para llevar a
cabo sus proyectos. El C.D.N.,
mientras tanto, ha contado con un
presupuesto de 80 millones para
este efímero montaje. No se sabe
si a costa de otros, por un capricho
institucional o simplemente por-
que la fama del Sr. Wilson avala el
despilfarro. Si la experiencia sir-
viese para apoyar a un teatro plu-
ral y abierto. Si se pretende apoyar
una auténtica búsqueda de formas
y maneras de ver el teatro contro-
vertido arte del Sr. Wilson, como
uno de tantos. Sin embargo, no
creo que nada de esto vaya a ocu-
rrir, si no que ha sido otro delicado
corte de mangas con que nuestras
instituciones culturales nos vien-
nen regalando, para quizás de-
mostrarnos que sus caprichos, al
menos, son "bonitos".

A los caprichosos banqueros
(léase funcionarios a sueldo) que
administran y deciden que debe
mostrarse y escucharse, no les
importan los inversores, ya que
tenemos que pagar nuestros im-
puestos queramos o no queramos,
y ellos no hacen otra cosa que
jugar con los presupuestos que les
regalamos. ¿Cuándo terminará
esta petulante arbitrariedad, esta
efímera arquitectura?...

**JAIME
MARTIN
DE PAZ**

**ILUMINACION
ESCENICA**



Monte Caro, 2
La Poveda
Teléfono 870 16 73
28500 ARGANDA
DEL REY (Madrid)

JAIME KOGAN: Premio María Guerrero a la Dirección Teatral 1991 por *Sacco y Vanzetti* de Mauricio Kartúm.

Por Osvaldo Calatayud.

Nacido en 1937, ingresa al teatro en 1954 a través del Idisher Folk Teater (IFT) donde transita desde la actuación hasta la dirección, llegando a formar parte de la Dirección Artística. Cierra este ciclo con la dirección de "La Camisa" de Lauro Olmo.

En 1968 cofunda el "Equipo Teatro Payró" (grupo independiente de autogestión) del que hasta hoy es Director Artístico.

Ha dirigido en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires y obtenido otras distinciones como el Premio Molière a la Dirección Teatral (1977).

A raíz de su premio María Guerrero lo consultamos sobre su concepción respecto del papel del director de escena en este tiempo.

J.K.: El director es el autor del "hecho" teatral. Aclaremos que esta suerte de definición un poco provocativa no es reciente, ni mía, y en otras latitudes es discusión superada. Jean Vilar decía que los directores son los nuevos poetas de la escena. Persiste en nuestro medio cierto resquemor por esta autonomía aparente que encierra esta definición del director de escena de nuestra época.

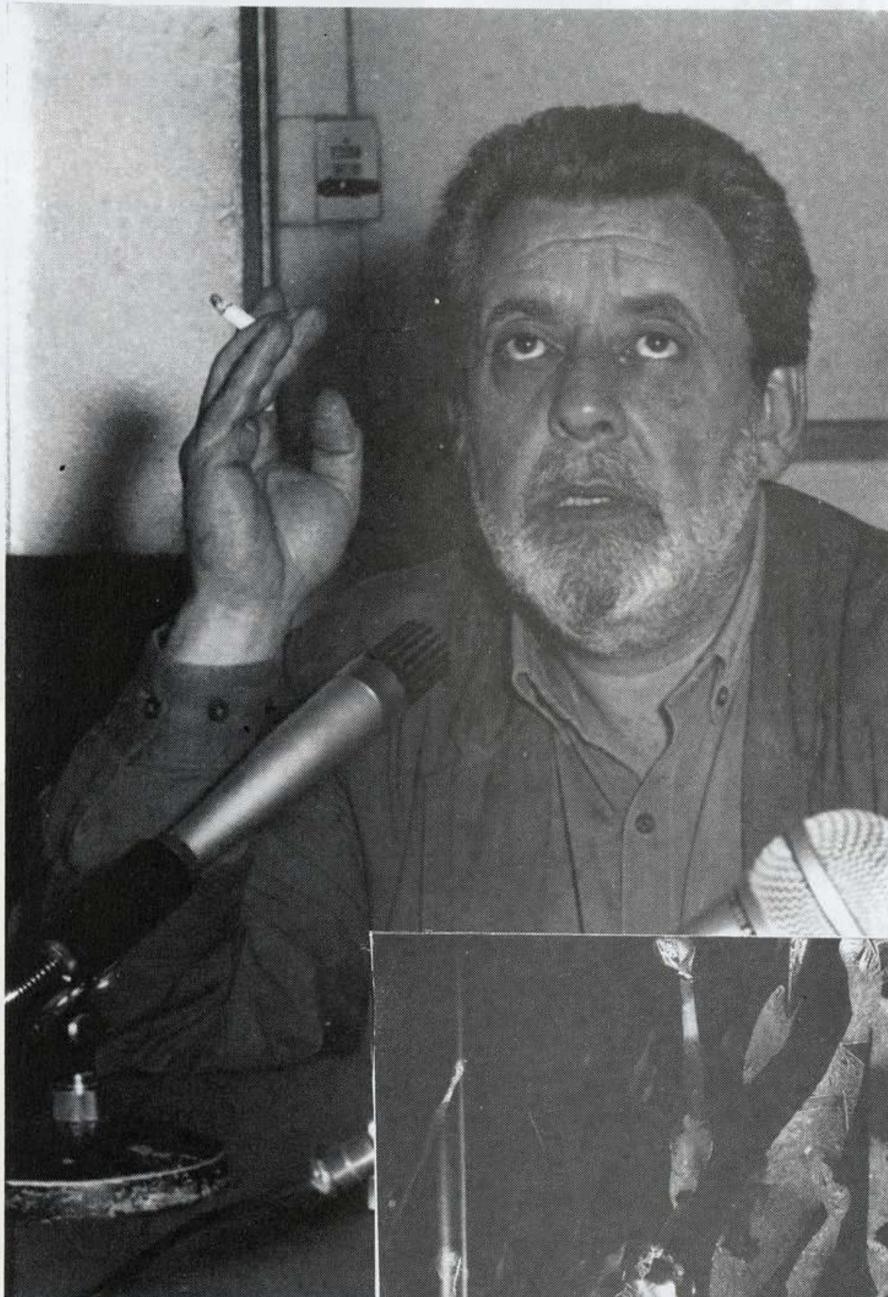
El rol fijo, subalterno, del director de fin de siglo ha cambiado. Recuerdo cuando se establecían los valores así: la mejor dirección es la que no es notada en el escenario. La mano del director no debe verse nunca, etc. Reniego de estas definiciones.

P.: Y como definirías, en vos, la labor del Director de escena?

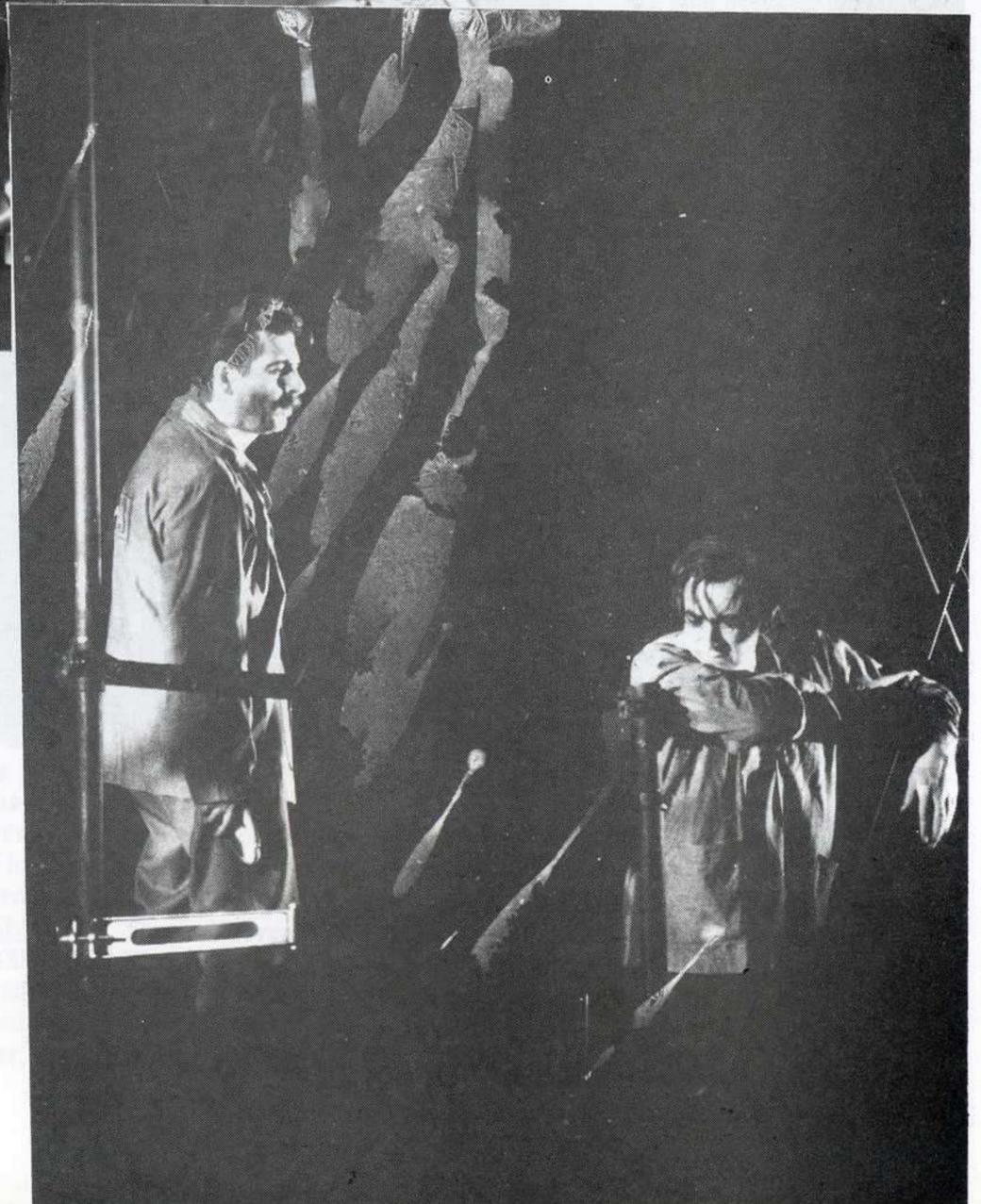
J.K.: Necesito expresarme en mi labor, y si mi expresión es percibida por el espectador, siento realizado mi trabajo creador, de lo contrario esta tarea perdería su sentido artístico.

P.: Hablemos sobre expresión.

J.K.: Quién se expresa desea comunicar, mandar mensajes; todo



*Jaime Kogan y una
escena de
"Sacco y Vanzetti",
de M. Kartum.
Dirección:
Jaime Kogan (1991)*



mensaje está vehiculizado por un código común entre emisor y receptor, por tanto, ya estamos próximos a aquello de la autoría del director en cuanto al "hecho" escénico.

P.: Terreno ríspido éste, ¿no?

J.K.: No tiene que suponerse un mensaje exclusivo y excluyente por parte del director. Es a través de una estructura dramática dada, que se ejerce esta visión; se establecen opiniones, sensaciones, sentimientos, ideologías. Estos son códigos que transmiten también terceros, quiero decir, escenógrafo, actor, músico, etc. La voluntad de transmitir existe también en ellos. No es fácil, para el espectador, decodificar el mensaje del director, sobre todo atendiendo a que él se manifiesta por medio de la creación de esos terceros; aunque tomando una misma obra dirigida por dos directores, una mirada aguda podrá descubrir esa diferente escritura escénica, esa autoría del "hecho" teatral en manos del director.

P.: No es poca responsabilidad.

J.K.: Responsabilidad, sí, porque estoy hablando de libertad. Digo, que frente a la obra del autor, el director se libera y no en un sentido opuesto al vuelo propuesto por el autor y su poética. Suelo decir a mis alumnos que a cuanto mayor dominio e impregnación del mundo del autor, a mayor gobierno de su estructura dramática, más crece la libertad del director. Si no

se es esclavo de la obra y esa esclavitud culmina en que el director sólo la describe, peor aún, la ilustra. Hoy el director genera el producto, la forma, el espacio, su lectura; obra directamente sobre la emisión, creando la puesta en escena, el trabajo de los actores con los personajes, etc., y está, de hecho, influyendo poéticamente sobre el espectador.

P.: Hablemos un poco del fenómeno Payró.

J.K.: ¡El Payró! Cuarenta años de labor. Nació en el 52 en un sótano inútil de Ferrocarriles Argentinos, en pleno centro de Buenos Aires. Con Onofre Lovero a la cabeza, un grupo de actores jóvenes levantaron, con sus propias manos, esta salita por la que pasaron todas las artes, sus hacedores y más de 300 obras de autor argentino. Claramente un empecinamiento que ni los desalojos, ni amenazas, ni bombas, ni prohibiciones pudieron doblegar. Nos enorgullece decir que toda la dramaturgia argentina viviente ha presentado alguna obra en el Payró, y que el T.P. ha representado al país en festivales internacionales, desde Nancy a Caracas, Bogotá; en giras europeas y latinoamericanas y por el interior del país, recibiendo premios como el "Juana Sujo", el "María Guerrero", el "Molière", etc., etc.

P.: Un próximo estreno será "El Balcón" de Jean Genet, luego un ciclo que llamaremos "Del '70 al '90" con todas las obras argentinas estrenadas en estos 20 años, leídas y dirigidas por quienes las estrenaron.

P.: La memoria, ¿no?

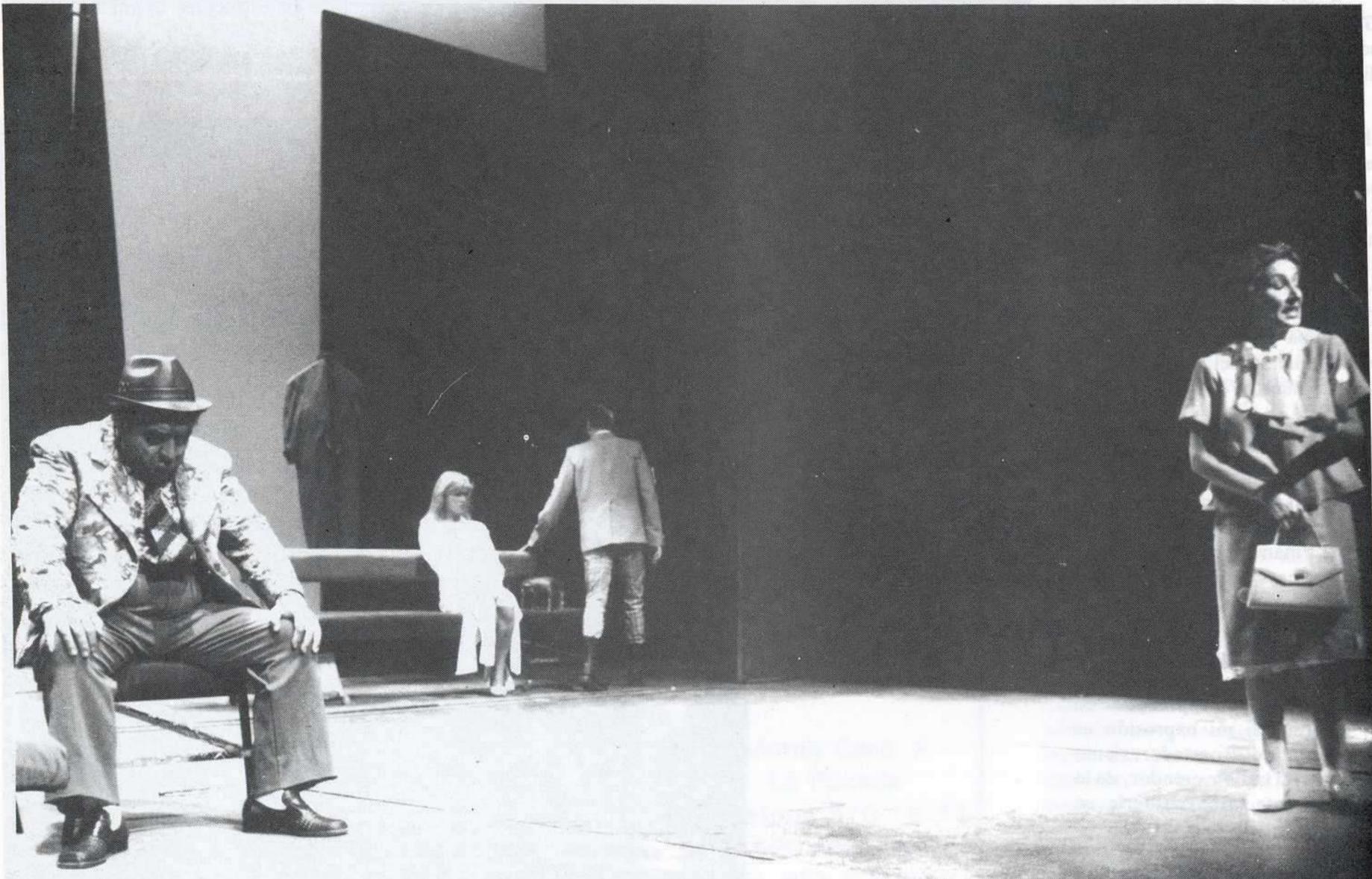
J.K.: Ciertamente, pocas publicaciones, casi nada de video obligan a tener que recordarnos, de ahí esta cabalgata. Tenemos también proyectado un ciclo de danza y previsto uno de óperas breves destinada a los nuevos compositores.

P.: Por qué *Sacco y Vanzetti* en este momento?

J.K.: Creo que además de ser misteriosamente un texto dramático, este caso, vuelve a la actualidad como un dedo acusador contra la pena de muerte, señalando el atentado que significó en su momento a la libertad y a la justicia.

(+) El Premio María Guerrero lo otorgan: la Asociación de Amigos del Teatro Nacional Cervantes, la Secretaría de Cultura de la Nación, el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto y el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

"Como los griegos (Greek)" de Steven Berkoff. CNNTE. Dirección Guillermo Heras (1992)



primer acto

CUADERNOS DE INVESTIGACION TEATRAL

N° 246

VI/1992
SEGUNDA EPOCA
700 ptas.

BOB WILSON en el



CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

TEXTO DE:
DON JUAN ÚLTIMO
de
VICENTE MOLINA-FOIX

DEBATE: TEATRO Y NUEVA SOCIEDAD

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES
C/Cervantes. 21-1.º - Of. 3. 28014 Madrid
Telfs.: 420 30 50 / 355 58 67



"La patria chica", de Hnos. Alvarez Quintero/Chapí. Dirección: Juanjo Granda (1992)

¡Ah, esos Quintero!

Por Manuel Lagos

A Juanjo Granda.

El teatro -como termómetro social que es- debe ser estudiado dentro de los parámetros en que se produce, con el conocimiento de los públicos y los fines a los que estaba destinado. Cada obra mantiene una entidad en estos campos y no debemos conformarnos con un enjuiciamiento generalizado de toda una producción textual, sino ahondar en la obra elegida. No obstante la literatura dramática no debe llevarse a escena con las estrecheces de esos parámetros, con los fines y gustos del público para el que fue creada, o de lo contrario estaremos ante reconstrucciones más o menos arqueológicas, y no del hecho teatral sino del público.

Con frecuencia el teatro de fines del siglo XIX y de todo el siglo XX ha sufrido -quizá por su proximidad- esta lacra. Además ha sido estudiado bajo el prisma de una escisión, a mi ver, negativa. Para entendernos se habla del teatro representado que gozó del gusto general del público y que rentabilizó en taquilla el hecho escénico, todo él incluido bajo la etiqueta de "Teatro Burgués. Y frente a él encontramos el teatro poco representado, no estrenado o

irrepresentable, que muchos defienden meramente como carta de presentación "Intelectual" y otros atacan precisamente por esto (véase las acepciones, como epíteto y como insulto, que a la palabra se le ha otorgado en nuestro país).

Esta escisión del teatro no es más que el producto de los prejuicios ideológicos y estéticos que arrastramos, prejuicios que actúan como "Telarañas que nos impiden ver adecuadamente la realidad estética, sus valores positivos y negativos" (1). El enfrentamiento de ambos mundos teatrales fue potenciado, no sin intereses, durante la dictadura franquista cuando la cultura se politizó abusivamente y ciertos espectáculos, autores y obras pasaron a tener una etiqueta ideológica avalada por lo tópico y lo retrógrado de muchas puestas en escena.

Pero con la superación temporal de la historia, quedando perfectamente asumida -que no olvidada- esta escisión cultural debe causar irrisión y presentar al teatro, una vez más, como un todo, un mundo de diversas lenguas y razas, cada una con su idiosincrasia particular. Y en este peculiar mundo del teatro se hicieron su hueco dos hermanitos de Utrera, recriados en Sevilla: Los Alvarez Quintero; quienes desde 1888 a 1942 plagaron de títulos la cartelería española, con una vena prolífica en las coordenadas lopescas, fir-

mando siempre juntos sus títulos incluso tras la muerte de Serafín en 1938.

Renunciar a ellos por la significación que tuvieron en determinado momento histórico es renunciar a toda una poética dramática que ellos mismos definieron así:

"Poco a poco, de manera insensible, fuimos obedeciendo a secreta intuición y descubriendo los asuntos para nuestras obras en la realidad cotidiana; en los lances, escenas, tipos y costumbres, aventuras y desventuras que en nuestro accidentado y trabajoso vivir de adolescentes nos salían al paso".

Eso sí "Las obras se forjaron espontáneamente en los hornos de una fragua ideal". (2)

Por esa "fragua ideal" el "realismo" de los Quintero no bebe de las fórmulas naturalistas de Zolá, aunque recojan el costumbrismo, la crítica social y el diálogo como piezas fundamentales de su producción escénica. Los Quintero se refugiaron en una Andalucía ideal -nueva Arcadia que ya había anticipado Juan Valera- sujetándola a los márgenes del Locus Amoenus grecolatino, mediterráneo. Pronto empezaron a cosechar éxitos y ya en 1897, como recoge Gregorio Torres Nebrera (3), Clarín elogia *El ojito derecho* y en 1913 Galdós hace lo propio con *Nena Teruel*. Galdós, admirado por los hermanos, sirvió de inspiración en

La casa de García -siguiendo *El Abuelo*- y en la adaptación escénica de *Marianela*. Díez Canedo hizo este interesante comentario sobre la obra de los hermanos:

"No es manifestación de alegría, sino máscara de tristezas, máscara que acabará por influir en el rostro; ficción externa llamada a redundar sobre la verdad interior".

Este comentario demuestra que aún hay mucho por estudiar en el teatro de los Quintero, del cual podríamos decir -emulando el comentario que un personaje quinteriano hace sobre el dinero- "Pa cré en siertas cosas hay que conoserlas". El desconocimiento ha convertido a este teatro en paradigma de defectos, defectos muy evidentes que yo no voy a recordar por estar en mente de todos. Algunos de estos defectos recuerda Torres Nebrera que se debían a la realidad temporal que les tocó vivir incluso en el mundo del teatro, donde debían escribir para unos elencos determinados, con un número de intervenciones regidas por la configuración jerárquica de los actores, etc.

Entre las compañías que estrenaron obras de los Quintero destaca la de Margarita Xirgu con títulos tales como *La dicha ajena* (1916), *Pipiola* (1918), *Barro pecador* (1926), entre otros.

Desde nuestra contemporaneidad debemos resaltar la crítica

implícita que aparece en parte de su producción dramática y personajes, que dentro de ese "patio ideal" en que se mueven, dejan escapar suspiros de realidad; así el ahogo que el hombre siente ante la sociedad:

"...Los hombres serios le dicen al mundo que van al Casino, o a una junta cualquiera... o a velar a un enfermo y yo sé donde van (...) frívolos, hipócritas calculadores... a los veinte años incapaces de apasionarse ni por una mujer ni por una idea; jóvenes sin juventud, negros como sotana por dentro y por fuera, que no llevan en la cabeza más que el plan de una boda, ajustando a la novia como una fina o como una jaca." (**El genio alegre**).

Otras veces es el devenir de España el que aparece metaforizado en un lugar paradigmático:

"Sí, sí. Aquí en movimiento constante no hay más que las campanas de las dos iglesias y las lenguas de las mujeres." (**Puebla de las Mujeres**).

Literariamente participaron a conformar el teatro neopopular y lírico, en la línea de los Machado, sobre todo con **Cancionera** (1924) y, como Arniches, anticipa-

ron el personaje de la "Rosita" lorquiana en **El amor que pasa** (1904) y en **La risa** (1934), por cierto que la primera fue traducida al danés aunque esto no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que **Hablando se entiende la gente** fue traducida en Al Marathi (India) como **Parichyantim Parikoha**. Pero donde los Quintero dieron su mejor producción es en el teatro breve; dentro de una tradición que se remonta al entremés áureo supieron plasmar en cuadros -a veces muy breves- todo el hondo sentir de un pueblo que reía por no llorar que falseaba su verdad:

"Por la mujer de Cid Campeador no se cambia ella con este novio... Se cree to lo que yo le cuento y me alegre, así no se entera de lo malo. ¿Qué voy a contarle las penas de la guerra, lo que le entra a uno al ver caer a un compañero? Eso se quea pa mí." (**Las hazañas de Juanillo el de Morales**).

Y esos sentimientos críticos que no dejan aflorar, esa amargura tras el chascarrillo, es lo que está obligado a poner de su parte el lector, el director, el actor. No obstante otras veces la amargura está en primer plano:

"...Mi padre era un hombre de mucha cencia (...) na más una pena ze yevó al otro mundo.

CANDELITA.- ¿Cuál?

SANTIAGO.- No habé podío darme una carrera." (**La sangre gorda**).

Sin embargo lo que se ha resaltado de este teatro ha sido su vertiente risueña e ideal olvidando que los Quintero tenían los pies sobre una tierra republicana que asoma no pocas veces en su obra, así en **Pitos y palmas** (1932) zarzuela con música de Francisco Alonso se hace referencia al recién instaurado divorcio:

"...Er matrimonio es una antiguaya. Er matrimonio está fracasao en er siglo veinte (...) por eso ha habío que implantá er divorsio."

En **La patria chica** (1907), con música de Ruperto Chapí, aparece un personaje republicano que ya por su nombre adivinamos el papel simbólico que juega:

ESPAÑITA.- ...¡Viva la República!

MARIANO.- ¡A ver si vamos a la cárcel!

ESPAÑITA.- ¡Ca, hombre! ¡Aquí se pué gritá eso a toas horas! Por gritarlo una vez na más en España

yevó yo en Fransia cuarenta y cinco años."

Este mismo personaje es elegido para representar en la obra la idiosincrasia del español:

"(...) Me encantan los moros y la Inquisición, y voy a los toros y luego ar sermón.

¡Santo, santo, santo, Señor, yo pequé!

¡Señor presidente no lo entiende usté!

¡Santo, santo, santo, misero mortá!

¡Vayase usté ar toro!

¡Granuja! ¡Morrall!

Yo nunca estoy triste:

yo soy españó:

a todo infortunio mi patria re-

siste.

Es la única tierra que existe que vende y revende la sombra y er só."

La crítica siempre aparece acallada por el esbozo de sonrisa de unos autores que prefirieron el delectare al docere, el inventar un mundo de contrariedades al copiar un mundo de problemas, sin darse cuenta de que, como dice Mister Blay, "La belleza real es siempre

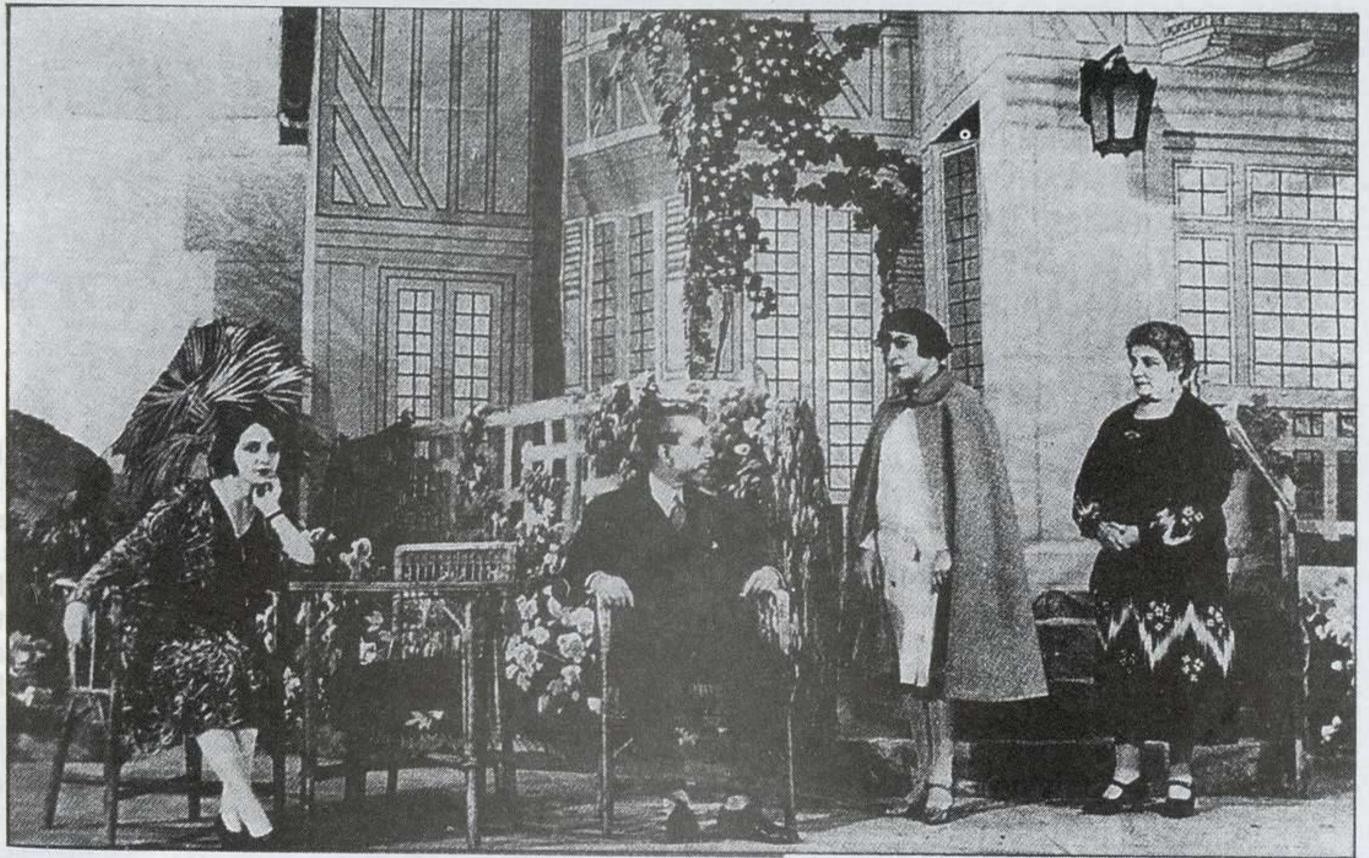
"El mercader de Venecia", de W. Shakespeare. CDN.
Dirección: José Carlos Plaza (1992)



superior a la pintada". Esto ha contribuido, junto a la peyorativa etiqueta de "Teatro burgués de consumo", a que sobre los hermanos de Utrera haya caído una losa que en nuestros días no tiene sentido y que impide muchas veces, por una parte, la mirada de estudio histórico objetivo que el Teatro español del siglo XX merece, y, por otra, el acercamiento artístico de directores y actores para descubrir elementos expresivos que el tiempo ha soterrado.

En el número II de **Letras de Molde** bajo el pseudónimo de "El Diablo Cojuelo" Serafín y Joaquín publicaron un artículo del que destaco el siguiente párrafo para que me sirva de despedida:

"Ahora me voy a ayudar a los dos hermanos en una tarea que los tiene entretenidísimos. Acaban de recibir siete gruesas de chistes y chascarrillos andaluces para las obras que preparan, y los están examinando y clasificando por orden alfabético. Creo que van por la J, tienen eso muy bien montado: chistes de primera escena, de segunda, de quinta, de final de acto, etc. Le digo a usted que es una maravilla."



Notas:

(1) Andrés Amorós. **Luces de Candilejas**. Colección Austral. Espasa Calpe. Madrid. 1991.

(2) Para todas las referencias que haga a obras de los hermanos: Serafín y Joaquín Álvarez Quintero,

Teatro Completo. Tomos I, II, XIII y XVI, Sociedad General Española de Librería. Madrid. 1923.

(3) Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. **El genio alegre. Puebla de las Mujeres**. Edición de Gregorio Torres Nebrera. Colección Austral. Espasa Calpe. Madrid. 1989.

"Novelera", de los hermanos Quintero, estrenada por Margarita Xirgú. Madrid, 1928

"La mirada del hombre oscuro", de Ignacio del Moral. CNNT. Dirección: Ernesto Caballero (1993)



El territorio de la ópera en España

Por Manuel Lagos

... Innumerables personas y aun familias se eternizaban en aquellos bancos, sucediéndose de generación en generación. Estos beneméritos y tenaces dilettanti constituyen la masa del entendido público que otorga y niega el éxito musical y es archivo crítico de las óperas cantadas desde hace treinta años y de los artistas que en las gloriosas tablas se suceden.

GALDOS

Son, estos, buenos tiempos para la lírica quizá porque ahora de verdad se esté asentando entre nosotros una tradición cultural europea -amalgama de varias artes- que antes se destacaba, casi únicamente, por su valor social. El sentido y la función que la ópera desempeña en el siglo XIX ha sido últimamente acaparada por otros acontecimientos, y rara vez entre ellos el hecho teatral representa algo. Este desbancamiento hizo aparentar a la ópera una decadencia que muchos llamaron muerte, pero de sus cenizas ha resurgido más brillante para uno de los más altos puestos entre las artes.

Con el florecimiento de la burguesía industrial se implantaron en las capitales españolas más favorecidas del XIX -Madrid, Bilbao y sobre todo Barcelona- las costumbres socioculturales de Europa. Sin embargo se difundió más rauda y profusamente el aparato y despliegue de "Toilettes" que conllevaba más el hecho de ir a la ópera que su significación cultural. Esto acarreó consigo los repertorios más manidos, repletos de belcantismo, gran espectáculo y su posterior desviación al verismo. Olvidando a la ópera anterior -del XVII y XVIII- e ignorando las nuevas tentativas que, casi siempre en óperas breves, desembocarían en la ópera contemporánea.

No voy a negar que muchos de esos defectos no sigan patentes en el público actual y en los títulos que pueblan las diversas temporadas de nuestro país, pero hoy ir a la ópera ya es otra cosa que "ver y ser visto". ¿Que la ópera ha sido escarapateada en los últimos fastos organizados? Evidentemente, como el fútbol, el pescaito frito y todo aquello que ha llevado la etiqueta del "92". Pero pasado lo que creíamos cataclismo ha quedado simple y llanamente lo que se conoce como el público de ópera.

Y voy a empezar por él, por el público.

El público de ópera está formado por una parte pequeña del habitual público de teatro, por una parte mayor del habitual público de conciertos y por otra parte que la integra el público única y exclusivamente de ópera (véase la cita de Galdós que encabeza este artículo). Amén de curiosos que se acercan esporádicamente, unos se hacen adictos, otros no; y practicantes del snobismo, que no suelen durar la temporada entera.

Es un público difícil de contentar: moderno porque quiere puestas en escenas que estén a su altura visual, antiguo porque añora las versiones musicales de los eternos divos -no gusta de excesivas innovaciones pero tampoco de la arqueología- inmisericorde con los fallos vocales y musicales pero el más enardecido con la corrección y los aciertos. Y casi siempre inesperado en sus apreciaciones.

Pero por encima está la pasión de este público que lucha con ahínco por una entrada. El número de Asociaciones de Amigos de la Ópera repartido por toda nuestra piel de toro es considerable, destacan las de Madrid, Sabadell, Bilbao, Asturias y Canarias. Llegan a ser organizadoras de conciertos y festivales, y a producir títulos operísticos de envergadura.

Las temporadas de ópera se organizan con títulos producidos por otros Teatros, por producciones nuevas del teatro que la organiza y por alguna reposición de interés. Esto ofrece la posibilidad de ver montajes extranjeros y escuchar voces nuevas. Si analizamos -por ejemplo- la próxima temporada de ópera de Madrid encontramos dos producciones nuevas del Teatro de la Zarzuela, una reposición (con dirección escénica de Lluís Pascual), una producción del Liceo, otra de Oviedo y dos extranjeras: la Scottish Opera de Glasgow y otra a determinar. Cada año con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas se estrena una ópera contemporánea, situando a nuestro país en uno de los principales productores de ópera contemporánea, aunque la duda como siempre la presente el binomio cantidad-calidad.

Entre los títulos que se programan se alternan los títulos clásicos (seguimos con La Zarzuela) tales como *Il Trittico*, *La Flauta Mágica*, *La Forza del Destino*, junto a otros inusuales en nuestra capital: *El Holandés Errante* y *Jenüfa*. Así se cubren los gustos y necesidades de tantos aficionados. Lo mismo ocurre con las temporadas del Liceo, Arriaga, etc.

En España hay un número muy elevado de festivales y revistas especializadas en ópera. En el ámbito de los festivales destacan el de Oviedo, el Mozart de Madrid, el de Ópera Contemporánea de Alicante y el del Castell de Peralada. También tiene su lugar en el de Otoño de Madrid, en el Internacional de Granada y en el Grec. Como dato curioso añadiremos que cuando un festival de teatro empieza a agonizar programa algún título de ópera y ve superadas todas sus cotas de asistencia y expectación. Así recordemos el fenómeno **Medea** en Mérida.

Además nuestro país ha dado parte de las mejores voces del género. Un género que se mueve todavía por los divos, por el "star-system". Fenómeno que no entro a analizar.

Un estado de la cuestión inmejorable e inusitado dentro de la situación que el mundo de las artes escénicas viene viviendo. ¿Y esto se debe a que la ópera es una fuente de ingresos tal, un nuevo rey Midas, que promueve a centenares de gentes a difundir y potenciar el género? Pues no, la ópera es deficitaria en todas partes, aunque se agoten las localidades. ¿Entonces a qué se debe su alta potenciación y las pasiones que levanta? Obedece, a mi ver, a su carácter de espectáculo total, de conjunción de diversas artes: la ópera aúna las más excelentes melodías de los compositores más sublimes de la historia de la literatura; también en un espectáculo operístico la escenografía y la opción estética de la propuesta escénica adquieren un protagonismo que no tienen en otros géneros teatrales, y además -para mí la baza definitiva- en la ópera la convención teatral se mantiene hasta límites insospechados. La teatralidad, "lo fingido verdadero", el juego de las apariencias adquiere, en un mundo viciado por el realismo, una contemporaneidad plasmada en ese saber llegar a todos los cerebros, a todos los corazones.

El protagonismo que la ópera ostenta en el mundo del teatro la viene dado por estas razones y por otras dos, que son fundamentales e ineludibles en todo comentario lírico: la presencia e importancia del director de escena y la singular continuidad de la ópera contemporánea.

La batuta escénica

La presencia del director escénico ha cambiado muchos aspectos que parecían inamovibles dentro del género operístico. Un género en el que el protagonismo indiscutible de la música y la escenografía espectacular parecían suplir las carencias actorales de muchos cantan-



"Kiu" de A. Vallejo/L. de Pablo.
Dirección escénica: Francisco Nieva (1993)

tes. Todo esto ha cambiado mucho y sin que podamos -en general- ver demasiados actores-cantantes ni cantantes-actores- sí podemos ver en la actualidad propuestas escénicas y "lecturas" de títulos que padecían anquilosadas en las de su estreno. La presencia de una Butterfly sin kimono, de un don Giovanni yonkee o de una Carmen asediada por la benemérita, muestran nuevas concepciones atrayentes para el público joven, expectantes para el público "de siempre" y que no siempre son mal acogidas; y si lo son no importa porque como dice Peter Sellars "la única y última razón del arte es dar motivos a la gente para hablar de él. Es terrible cuando el espectador consume el producto sin más, con indiferencia". Otras veces se ofrecen rigurosas reconstrucciones históricas tras las cuales se averigua un exhaustivo estudio, así con el *Atys* de Lully que dirigió Jean-Marie Villégier.

Se han acercado con desigual fortuna al campo de la ópera los mejores directores de escena, entre los que quiero destacar últimamente a Peter Sellars que situó unas *Nozze* en una Manhattan de yuppies; y dentro del festival de Otoño, ya en diciembre, veremos la propuesta de Peter Brook para el *Pelleas* de Debussy.

En nuestro país hay unos directores vinculados estrechamente con el mundo de la ópera: Nuria Espert, Simón Suárez, Emilio Sagi, Horacio Rodríguez Aragón, Mario Gas, etc. Otros que se acercan a ella con frecuencia: Lluís Pascual, José Carlos Plaza, Francisco Nieva, etc. Y por último incursiones más o menos esporá-

dicas de muchos de nuestros directores. Y es que la ópera ofrece la tentativa de luchar contra elementos establecidos, o la posibilidad de recrearlos; aunque se cobra con una exigencia y un nivel que no siempre obtiene.

Hoy en días las "Miaus" galdosianas tendrían aflorando en sus labios, durante los entreactos, junto a los nombres de Divos y Divas los de los directores de escena.

La ópera que vendrá

Esperemos. Porque la llegada de los nuevos títulos que aumentaron el repertorio operístico durante las tres últimas cuartas partes del siglo XX, lo hacen con cuentagotas. Títulos ya clásicos fuera son aquí un estreno innovador.

Hemos asistido al estreno de títulos como *Peter Grimes* de Britten, *Lulú* de Alban Berg o *La Duenna* de Gerhard, con algunos lustros de retraso. Este año tendremos la oportunidad de ver *Jenüfa* de Janáïek, ópera que critica la dictadura de la costumbre sobre los impulsos vitales más puros. Ahora bien *Jenüfa* es de 1903, un clásico en los repertorios de todo teatro de ópera que se precie, como las óperas de Brecht y Kurt Weill, como *Háry János* de Kodály, *Palestrina* de Pfitzner, *Moses und Aron* de Schönberg, *The Rake's Progress* de Stravinski y un largo etcétera. Mientras, aquí viéndolas venir.

Ni que decir tiene, claro está, que

otros títulos recientes tendrán que esperar seguramente algunos años ¿o siglos?.

¿Para cuándo, por ejemplo, la ópera bufa *The Bear* de William Walton, basada en la obra corta de Chéjov? ¿Para cuándo *El castillo de Barbazul* de Bartók y *Mario y el Mago* de Vajda -según relato de Thomas Mann- que este año han llegado ya al Liceo?

A pesar de la inigualable labor de la dirección del TLN La Zarzuela, que ha conseguido poner a la temporada de ópera madrileña a la altura de las demás capitales europeas, y su interés por potenciar -junto al CNNTE- las nuevas creaciones líricas; falta una red entre Liceo, Zarzuela y Arriaga para que estrenos como el de *Asdrúbila* de Carles Santos y el de *Medea* de Theodorakis alcancen la difusión que merecen. Títulos que conocemos gracias a la cantidad de revistas especializadas que periódicamente salen a la venta, en kioscos repletos de colecciones de videos de ópera, compacts, discos...

Estupendo momento que no debemos dejar escapar, este en el que la ópera nos ofrece la posibilidad de provocar y atraer a ese espectador medio que se alimenta de televisión a diario, pues como bien ha sabido ver el director de escena Peter Sellars "La ópera puede tomar la apariencia de un serial televisivo pero hace explotar el televisor".

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA



Serie "Literatura dramática"

- Nº 1 LA VERDADERA HISTORIA DE AH Q
de Christoph Hein (Traducción de Jorge Riechmann)
(agotado)
- Nº 2 LA DICTADURA DE LA CONCIENCIA
de Mijail Shatrov (traducción de Ana Varela)
- Nº 3 CAMINO DE VOLOKOLAMSK Y LA MISION
de Heiner Müller (traducción de Jorge Riechmann)
(agotado)
- Nº 4 LAS PERSONAS DECENTES
de Enrique Gaspar
Edición de Juan Antonio Hormigón.
- Nº 5 LA GRAN PAZ
de Volker Braun (traducción de Jorge Riechmann)
- Nº 6 LA ISLA Y EL CAMINO DE LA MECA
de Athol Fugard (traducción de José Luis Bello y Carlos Rodríguez)
- Nº 7 PINTAHIERROS
de Heinrich Henkel (traducción de Feliú Formosa)
- Nº 8 MEMORANDUM Y EL ERROR
de Vaclav Havel (traducción de Borja Ortiz de Gondra y Juan Antonio Hormigón).
- Nº 9 LA CALANDRIA
de Bibbiena (traducción de Margarita García)
- Nº 10 JUEGO DE GATAS
de Istvan Orkeny (traducción de Brigida Alexander)
- Nº 11 LOS DESTRUCTORES DE MAQUINAS Y HINKEMANN
de Ernst Toller (traducción de Rodolfo Halffter)
Edición de Juancho Asenjo.
- Nº 12 COMEDIAS
de Ruzante (traducción de A. Malinghero, Juan A. Hormigón, A. de Monreal)
Edición de Juan Antonio Hormigón.
- Nº 13 LA FONDA DE PARIS Y EL EGOISTA
de José Mor de Fuentes.
Edición de Juan A. Hormigón y Fernando Domenech.
- Nº 14 EL ARTE DE LA COMEDIA
de Eduardo de Filippo (traducción de Luigia Perotto).
- Nº 15 POST-HAMLET
de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)
- Nº 16 LA SOLEDAD RUIDOSA
de Bohumil Hrabal (traducción de Jaroslava Cajová)
- Nº 17 EL HIJO MAYOR e HISTORIA CON COMPAGINADOR
de Aleksandr Vampilov (traducción de Jorge Saura)
- Nº 18 YO, FEUERBACH
de Tankred Dorst (traducción de Jorge Hacker)
- Nº 19 DIOSES Y HOMBRES (GILGAMESH)
de Orhan Asena (traducción de Mukader Yaygioglu)
- Nº 20 CEMENTO, LA BATALLA y CAMINO DE VOLOKOLAMSK
de Heiner Müller (Traducción de Pedro Galarza, Víctor Contreras y Jorge Riechmann)

- Nº 21 EL CRUDO FILO DE LA VICTORIA
de Barrie Stavis (traducción de Carlos Rodríguez)
- Nº 22 DON QUIJOTE
Adaptación de Rafael Azcona y Maurizio Scaparro
- Nº 23 DON QUIJOTE
de M. A. Bulgákov (traducción de Jorge Saura)
- Nº 24 DON QUIJOTE
Guión cinematográfico de Orson Welles (traducción de Juan Cobos)
- Nº 25 EL BUFON y EL PAJARO GIBOSO
de Muhammad Al-Magut (traducción de Jesús Riosalido)
- Nº 26 EUROPA y AIDA VENCIDA
de René Kalisky (traducciones de Carmen Giral y Edith Le Bel, María Muñoz y Adelaida Porras)

Serie: "Literatura dramática Iberoamericana"

- Nº 1 AIRE FRIO
de Virgilio Piñera
- Nº 2 EXCLUIDA DEL PARAISO
de Juan Antonio Hormigón
- Nº 3 LA PASION DE PENTESILEA
de Luis de Tavira
- Nº 4 MARIANELA
Adaptación de Eduardo Camacho de la novela de B.P. Galdós
- Nº 5 RETABLO DE INDIAS
de Francisco Ruiz Ramón
- Nº 6 ESTO ES AMOR Y LO DEMAS...
de Juan Antonio Hormigón

Serie: "Debate"

- Nº 1 PRIMER CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos. Mallorca 1988
- Nº 2 SEGUNDO CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos. Gijón 1989
- Nº 3 TERCER CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos. Málaga 1990 (próxima aparición)

Los asociados de la ADE recibirán gratuitamente un ejemplar de cada uno de los libros publicados.

EJEMPLARES SUELTOS

Las "Publicaciones de la ADE" pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa" y "La Casa del Libro" de Madrid. "FAE-espectacles" y "Millá" de Barcelona. Librería "Padilla" de Sevilla. "Margen" de Valladolid.

LIBROS

ESTO ES AMOR Y LO DEMÁS... por Juan Antonio Hormigón.

Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena. Serie: Literatura Dramática iberoamericana nº. 6. Madrid 1992, 143 páginas.

Segunda obra de Juan Antonio Hormigón que publica la A.D.E. Es un texto atípico, diferente... es una arriesgada y sugerente propuesta dramática en torno a unos deliciosos poemas eróticos, poco difundidos y de difícil acceso.

El hilo conductor necesario es una historia bastante común la relación de una pareja con sus diferencias. Juan Antonio Hormigón ha conseguido dar la vuelta a una realidad. Los poemas son el eje, el epicentro de la historia y a lo largo de la obra parece que los poemas emanan del texto y no lo contrario.

El tema central es el amor -tan frecuente en el teatro- además de todo lo que conlleva esta palabra: celos, recuerdos, rechazos, pasión, seducción....

El autor ha conseguido dar una estructura dramática y cohesión a estos poemas difíciles de ensamblar. Hay acción, no es una mera recitación de líneas: existe un sentido, unos diálogos. La utilización de materiales textuales no teatrales está perfectamente conseguida.

La batalla de sexos hombre-mujer, machismo-feminismo nos muestra la diferente raigambre de los protagonistas. En un principio nos aparecen como seres totalmente divergentes para al final llegar a converger y aproximarse.

El erotismo como centro de la obra es sólo una excusa para profundizar en otros asuntos que le interesan más al autor. Las relaciones entre la pareja y de la pareja con la soledad que les rodea.

"Esto es amor y lo demás..." es un juego, en el que tenemos que participar los lectores y espectadores.

RETABLO DE INDIAS por Francisco Ruiz Ramón

Publicaciones de la A.D.E. Serie: Literatura dramática Iberoamericana nº 5 Madrid 1992. 135 páginas.

Este "Retablo de Indias" es la contribución de la A.D.E. al Quinto Centenario. La A.D.E. ha elegido una obra -un conjunto de secuencias - con textos de Lope, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Fernando de Zúrate, Ricardo de Turia y Michael de Carvajal, escrita por el profesor e historiador de teatro F. Ruiz Ramón.

Ruiz Ramón ha construido un retablo

que es al mismo tiempo crónica del descubrimiento y la conquista. La ha dividido en cinco episodios:

- I.- Colón y su empresa
- II.- El encuentro
- III.- La marcha hacia México
- IV.- La rebelión de Arauco
- V.- Las Cortes de la muerte

Ruiz Ramón pretende demostrar la dimensión profundamente crítica del teatro barroco español con respecto al descubrimiento y conquista de América. El indio es ensalzado. El autor piensa que no existe otro Teatro Nacional tan crítico con sus grandes experiencias históricas como el español del s. XVII sin ocultar lo terrible y lo negativo que hubo en aquella aventura.

Ruiz Ramón considera que el espíritu crítico hace que se ponga en boca del derrotado palabras de denuncia y crítica contra su vencedor.

El autor (más que autor podría llamarsele compilador) ha seleccionado, combinado, empalmado y dado unidad a todos los textos que ha utilizado.

Al texto le acompañan una introducción de Juan Antonio Hormigón y una excelente aproximación y sinopsis sobre América y el teatro del Siglo de Oro de Fernando Doménech en donde se centran y se analizan todos los aspectos que podremos encontrar en la obra.

Es un acercamiento breve pero al mismo tiempo profundo a un período no conocido con suficiencia.

Juancho Asenjo

Marqués de Bradomín 1991 Concurso de textos teatrales para jóvenes autores.

- "La oreja izquierda de Van Gogh" de Antonio Gutiérrez del Alamo.

- "La escena del Príncipe" de Adrián Daumas.

- "Corre" de Francisco Ortuño.

Ed. Instituto de la Juventud, Madrid, 1991. 173 pags.

Una vez más, el Instituto de la Juventud edita el primer premio y los dos accésits del concurso "Marqués de Bradomín" que, con éste, cuenta ya con seis volúmenes publicados, a razón de uno por año.

Las tres obras que lo componen son una buena muestra de por dónde van los tiros de los autores jóvenes. Aunque sean también sumamente distintas entre sí.

"La oreja izquierda de Van Gogh" es un texto con pronunciado carácter hermético, que toma como protagonista al pintor holandés. La locura de Van Gogh y su apasionada relación con la prostituta Sien, se convierten en el eje de una obra marcada por el ansia de vida y la exploración del "otro" Van Gogh.

El diálogo, sólo interrumpido por las acotaciones, no presenta didascalias que marquen claramente la intervención de uno u otro personaje. Y en ese sentido llega a transformarse en una especie de monólogo-diálogo interior, más centrado en sus propios recursos que en las acciones que de él puedan generarse. Tal vez, como un recurso estilístico con el que mantener el texto en los límites de lo imaginado, lo recordado, lo subconsciente.

"La escena del Príncipe" está construida como una alegoría sobre el poder, pero también sobre los deseos y ambiciones ocultas. Con una estructura poliédrica, la obra consta de diversos monólogos que, según las acotaciones, los personajes realizan en distintos espacios situados entre el público, y de escenas que se desarrollan en el escenario "a la italiana", en la "escena del Príncipe". Es decir, que la obra aparece dividida entre los espacios íntimos, donde los personajes, todos con cierto carácter atormentado, se confiesan simultáneamente, y el espacio social donde se interrelacionan en su espera por la aparición del Príncipe, que nunca llega a hacerse presente.

En ese sentido, el texto podría relacionarse tanto con la tragedia beckettiana, como con diversos espectáculos entroncados con la dramaturgia grotovskiana.

Por último, "Corre" es lo que podríamos llamar un drama urbano, con una forma un tanto cinematográfica de secuencias encadenadas. Una historia de soledades que se pierden y se reencuentran en la geografía de una ciudad, plagada de zonas marginales. Pero esta marginalidad no supone la extrañeza, sino que más bien se encuadra en el ámbito de lo perfectamente reconocible para un urbanita noctámbulo. "Corre" es una historia conjunta, de unos seres -44 personajes aparecen en el reparto- que huyen y buscan la vida al mismo tiempo. Si el sexo, las drogas o la violencia aparecen, no lo hacen como elemento exótico, sino como realidades que se entrelazan en la existencia de cada uno de los individuos que atraviesan, a veces fugazmente, el conglomerado de vivencias y pequeñas tragedias que se deshilachan a través de una noche.

Federico Martínez Moll

Tratados Sobre Iluminación

- **MANUAL DE LA ILUMINACION ESCENICA** de FRANCIS REID. Traducción de Héctor Hugo Morales y Eladio Ramos. Fundación Luis Cernuda. Diputación de Sevilla. Sevilla 1987. 267 páginas.

- **"LUMINOTECNIA"** Enciclopedia Ceac de la Electricidad. Varios autores. Barcelona 1990. 630 páginas.

- **"STAGE LIGHTING"** de Richard Pilbrow. Nick Hern Books. London. 76 pá-

ginas.

- **"STAGE GRAFIS"** de Chris Hoggett. A Black. London 1975. 282 páginas.

- **"THE LIGHTING PRIMER"** de Bernard R. Boylan. Iowa State University Press. Is Ames Iowa. 150 páginas.

- **"PRODUCCION TEATRAL"** de Leroy Stahl. Ed. Pax. México. Librería Carlos Cesarman S. A. 1962. 227 páginas.

- **"LUMIERE POUR LE SPECTACLE"** de François Eric Valentin. Editions Philip Oliver. Paris. 191 páginas.

- **"THE NEW HANDBOOK OF STAGE LIGHTING GRAPHICS"** de William B. Warfel. Library of Congress Cataloging in publication Date. 1990.

- **"LUMINOTECNIA TEATRAL"** de Bronikov. Ed. Quetzl. Buenos Aires 112 páginas.

Son escasos los estudios en español dedicados a cualquiera de las disciplinas técnicas del teatro. La iluminación no es ninguna excepción. Tiene además el agravante de ser una materia que evolu-

ciona con tal celeridad que un libro se queda anticuado en pocos meses porque cada vez más se parece a una especialidad dirigida a matemáticos, ingenieros o especialistas en cálculo con profundas nociones de programación informática.

El manual más antiguo es el del ruso Bronikov, las nociones que expone están superadas hace muchos años -el libro debe tener 40 ó 50 años-. Sus dibujos y explicaciones son la base perenne de la iluminación. Porque a pesar de toda la evolución que ha sufrido la técnica de las luces las bases no varían.

En "Producción Teatral" se dedica un capítulo al alumbrado teatral. Está dedicado a jóvenes que comienzan en el mundo del teatro y a grupos. Es un libro muy sencillo.

El trabajo de Reid es una amplia panorámica del mundo de la iluminación. Abarca desde los equipos, el montaje, cableado, los diseños de iluminación hasta organización, la iluminación del escenario, etc...

Luminotecnia es un extenso y complejo tratado. Es un estudio siste-

mático que va más allá del espectáculo. Es completo, indaga en los fundamentos y aplicaciones de la luminotecnia. Se preocupa de las modernas lámparas eléctricas, los fluorescentes, averías, reparaciones...

Hemos considerado el citar varios tratados en inglés, fieles exponentes de la concepción práctica de los anglosajones: "Stage Lighting", "Stage Crafts"; "The lighting primer" y "The new handbook of stage lighting Graphics".

También hemos citado un clásico francés sobre la iluminación que ha conseguido agotar varias ediciones "Lumiere pour le spectacle".

Juancho Asenjo

NOTICIAS DE ASOCIADOS

Falleció José Osuna

El pasado 11 de diciembre falleció en Madrid, a los 64 años de edad nuestro compañero José Osuna. Osuna había comenzado su carrera artística trabajando como ayudante de José Tamayo, y realizó su primera dirección independiente en 1960, con "Trampa para un hombre solo", estrenada en el Teatro de la Zarzuela. A partir de ese momento, sus puestas en escena fueron continuas, cosechando un gran número de éxitos, especialmente con "El hombre de la Mancha" y las obras de Buero Vallejo "El tragaluz", "El concierto de San Ovidio" e "Historia de una escalera".

En 1974 se le concedió el Premio de la Crítica por "La Fundación" del mismo Buero. A lo largo de su vida recibió también el Premio Nacional de Teatro y el de Bellas Artes. Fue especialmente significativa su labor zarzuelística, recuperando el espacio de La Corrala, durante sus últimos años.

José Osuna había sido sometido a una operación de trasplante de hígado hace dos años, y desde entonces la precariedad de su salud le había hecho abandonar casi por completo su profesión.

Descanse en paz, José Osuna.

La Sala Villarroel, que dirige Angel Alonso, cumple esta temporada 92/93 veinte años de su fundación. Con dicho motivo ha organizado una serie de actos que tendrán lugar en la sala y en la que participan numerosos colectivos y profesionales del teatro catalán.

A finales de 1991 y después de quince años de actividad, Juan Antonio Quintana disolvió el Teatro Estable de Valladolid, ante la falta de ayudas para continuar su trabajo. Ahora ha vuelto a los escenarios con una compañía privada que lleva su

nombre. Para la presentación ha elegido el texto de Molière, "El avaro", en versión de Enrique Llovet, cuyo estreno tuvo lugar en el teatro Zorrilla de Valladolid, durante el pasado mes de septiembre.

Nuestro compañero Santiago Meléndez que dirige la compañía Teatro del Alba, de Zaragoza, estrenó durante el mes de diciembre, en el Teatro salón Cervantes de Alcalá de Henares, "Yerma" de Federico García Lorca.

"Mi padre", un espectáculo en home-



"El avaro" de Molière.
Dirección: Juan Antonio Quintana (1992)

naje a Kafka, Shakespeare, O' Neill y Bergman, es el último espectáculo creado por Etelvino Vázquez y que bajo su dirección estrenará próximamente su compañía "Teatro del Norte".

Con textos de Bukovski, Jesús Cracio ha realizado y dirigido el espectáculo, "No hay camino al paraíso, nena" que se estrenó el pasado mes de noviembre en el Teatro Alfil de Madrid, bajo el Consorcio Madrid Cultural.

Durante los pasados meses de diciembre y enero, se estuvieron representando varios espectáculos en la Sala Candilejas, de Madrid por la Compañía de Comedias de Ninetto y Absurdino, "El show de Ninetto y Absurdino" y "Las mil y una noches".

Dentro de las Semanas Internacionales de Teatro para Niños que se están llevando a cabo en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, nuestro compañero Carlos Herans, junto al director Giacomo Ravicchio, ha co-dirigido el espectáculo "Robinson y Crusoe".

La compañía "Teatro Rosaura" estrenó durante el pasado mes de noviembre del 92 el espectáculo "Auto". Tanto el texto como la dirección ha corrido a cargo de Ernesto Caballero.

El 21 de enero del 93 se estrenó en la sala de teatro de Madrid, CUARTA PARED, "La verdadera Historia de AhQ", un texto de Cristoph Hein con traducción de Jorge Reichmann y que dirigirá Ignacio Calvache.

Delegación Finesa en Madrid

Como está regulado en nuestro convenio, en el otoño del 92 debíamos recibir por espacio de 10 días una delegación finesa. Los delegados de la SThOL, la homóloga de Finlandia, fueron Jukka Sipila, un director de teatro de televisión; y Kaiija Sikala, Presidenta de esta institución, y que venía además a firmar acuerdos con el Institut del Teatre de Barcelona, con los que se reunió para tratar de estos temas. Así mismo se prorrogó el convenio con la ADE por cuatro años más.

Además de asistir a diferentes espectáculos, nuestros compañeros, Kaiija y Jukka estuvieron presentes en el estreno de **Batalla en la Residencia** así como en el Acto de Entrega de los Premios 1992.

TEATRO ALFIL

La dirección del Teatro Alfil de Madrid, nos ha comunicado que con el carnet de la ADE podréis acceder a la sala para ver cualquier espectáculo. Son ya, por lo tanto, 5 teatros o salas en los que gracias al carnet de nuestra Asociación se puede asistir al espectáculo sin problema.

BORJA ORTIZ DE GONDRA, ACCESIT DEL PREMIO MARQUES DE BRADOMIN

Borja Ortiz de Gondra es un joven miembro de la ADE, titulado en dirección escénica por la RESAD que vive desde hace año y medio en París, donde actualmente trabaja como "stagiaire á la mise en scène" en la Comédie Française.

- Se te conoce sobre todo como ayudante de dirección y como traductor (de Havel, Lars Kleber o Abirached, por ejemplo, para la ADE); ¿"Metropolitano", la pieza que ha obtenido el accesit del Marqués de Bradomín, es tu primera obra de teatro?

- Digamos la primera "en serio"; hasta entonces únicamente había hecho pequeñas cosas. Sólo después de trabajar la escritura teatral con Fermín Cabal, al que le debo todo, pues él fue quien me impulsó a continuar por ese camino y me animó en un momento de fuerte crisis, me puse a trabajar de verdad en ese campo.

- ¿Cómo nació la obra?

- Fue una reacción, casi como vómito, que me produjo el instalarme en París, una ciudad que entonces percibía violentísima, crispada. Quizás tal impresión no era muy objetiva, pues coincidía con una situación personal muy difícil, muy dura; de la mezcla de ambas salió "Metropolitano".

- ¿De qué hablas en ella?

- Es difícil concretar eso para un autor. Digamos que están algunos de los temas que me obsesionan: la violencia de las relaciones, las dificultades del mestizaje... pero, sobre todo, la imposibilidad del amor, lo efímero que resulta.

- ¿Qué influencias reconoces?

- Soy muy ecléctico; me apasionan dramaturgos que no tienen nada que ver unos con otros: Nieva, Alvaro del Amo, Benet i Jornet, Fassbinder... Si acaso, que su trabajo sobre el lenguaje les aleja del realismo, que no me interesa; Müller decía; "una historia "con pies y cabeza" no puede hacer hoy justicia a la realidad"; estoy muy de acuerdo con esa opinión. Hay otro autor, que no conoce ni Dios: Gregory Motton, es irlandés y el montaje de Claude Régy (un director francés admirable, no muy conocido) de su obra "Downfalls" me impresionó; está muy cercano a lo que yo hago. Pero me influyen por igual cosas que no vienen en la literatura; por ejemplo, el trabajar con Pina Bausch me produjo una huella evidente en los temas, la construcción,...

- Concreta lo que entiendes por "trabajo sobre el lenguaje"

- Me interesan la ambigüedad, los claroscuros, el mestizaje; no puedo escribir frases de un sólo sentido. Eso me lleva a diálogos que, evidentemente, no son los de la gente en la calle. Además, intento emplear variedad de registros; casi diría como Nieva (cuyo prodigiosa imaginación verbal siempre me ha apasionado): "si no escribo en algarabía morisca es porque no puedo".

- ¿Tu trabajo de director te influye entonces como autor?

- Trato de separar ambos campos, de no escribir el guión de un futuro montaje mío, sino un texto abierto a las propuestas de quien se apropie de él; me encantaría ver lo que otro director hace con mis palabras. La única influencia concreta es que no puedo escribir una sola acotación: como director, me molestan; así que ofrezco diálogos sin ninguna indicación escénica.

- ¿Cuáles son tus próximos proyectos?

- Primero, terminar la versión francesa de "Metropolitano", e inmediatamente, intentar montarla, en España o en Francia, donde consiga financiación, aunque la verdad, tengo ya ganas de regresar a Madrid. Después, acabar un libro de relatos con el que esoy empantanado y meterme con una nueva obra, un trabajo sobre monólogos.

Inmaculada Alvear, Doctora en Historia Antigua

El pasado 4 de febrero, en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, leyó su tesis doctoral nuestra Secretaria Ejecutiva, Inmaculada Alvear. Con el título "La tragedia griega y su público", la tesis presentada por Alvear estudia el contexto histórico, social y político en que se desarrolló la tragedia griega y establece una serie de pautas de incidencia en la puesta

en escena contemporánea de dicho género. Sin duda, tal estudio supone una innovación en el trabajo universitario por cuanto compagina la investigación académica y la práctica teatral, hecho que reconocieron los miembros del tribunal al otorgar a la ya nueva doctora la calificación de apto *cum laude*.

Desde esta página, nuestra más sincera felicitación para ella.





UNA EMPRESA AL SERVICIO DEL ESPECTACULO.

LAMPARAS - FILTROS DE COLOR - FOCOS - ACCESORIOS - FIBRA OPTICA.

Una asistencia completa
al iluminador de
TEATRO-TELEVISION-CINE.

SERVICIO 24 HORAS

Damos Brillo a las Estrellas.

Pintor Josep Pinós, 36
Tel. 93-427 11 21
Fax 93-428 50 27
08031 BARCELONA

Condesa de Venadito, 6
Tel. 91-405 06 94
Fax 91-405 09 62
28027 MADRID

Alfonso XII, 63
Tel. 95-422 37 85
Fax 95-422 24 14
41001 SEVILLA