

ADE

Nº 27 - NOVIEMBRE 1992

250 PTAS

EL TEATRO Y LAS INSTITUCIONES

ENTREVISTAS A

Juan Francisco Marco
Ramón Caravaca
Pedro Ortiz



OBRA TEATRAL

“Batalla en la Residencia” de Juan Antonio Hormigón

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
Lucila 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
Juan Manuel Álvarez
Pedro Álvarez-Ossorio
Antonio Andrés
Vicente Aranda
José Bable
Damiá Barbany
Karla Barro
María Isabel Belastegui
Sergi Belbel
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
Jesús Cracio
M^a Angeles Cuña
Antonio Chic
Pere Dausá
Antonio Díaz Zamora
Adolfo Díez Ezquerria
Jordi Doderó
Jorge Eines
Adela Escartín
Nuria Espert
Angel Facio
Joan Font
Enric Flores
Pere Fullana
Leopoldo García Aranda

Francisco García-Muñoz
Cesc Gelabert
José Luis Gómez
Fernando Griffell
Joan M^a Gual
Antonio Girau
Serafín Guiscafré
Ignacio Guzmán
Carlos Herans
Emilio Hernández
Maite Hernangómez
Ricardo Iniesta
Luis María Iturri
Antonio Joven
José Luis Karraskedo
Zulema Katz
Carlos Lasarte
William Layton
Eusebio Lázaro
Mercedes León
Gerardo Malla
Nicolás Mallo
Luis Maluenda
Manuel Manzaneque
Juan Margallo
Adolfo Marsillach
Máximo Martín Ferrer
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
José Osuna
Santiago Paredes
Ramón Pareja
Lluís Pasqual
Juan Pastor
Carlos Patiño
Iago Pericot
Helena Pimenta
Pere Planella
José Carlos Plaza
Manuel Ponce
Carme Portaceli
Andrés Presumido
Juan Antonio Quintana
Consuelo Recio
Frederic Roda Fàbregas
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

Violeta Albacete
Francisco Alberola
Guillermo Alonso
Rosa Briones
Ignacio Calvache
Adrián Daumas
Fernando Doménech
Julio Fraga
Patricia Fuller
Javier Navarro
Borja Ortiz de Gondra
Jose Pascual
Carlos Rodríguez
Omar Rossi
Jorge Saura
Adolfo I. Simón

SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra
Cayetano Luca de Tena
Frederic Roda
Salvador Salazar

FALLECIDOS

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

GESTION: SECRETARIA EJECUTIVA

Inmaculada Alvear

PROMOCION Y PRENSA

Carlos Rodríguez

ASESOR JURIDICO

Juan Vázquez

Aportaciones a 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

Angel F. Montesinos	por	"Amiches 92"
Ernesto Caballero	por	"Eco y Narciso"
Juanjo Granda	por	"El dúo de la Africana"
		"La revoltosa"
Jorge Eines	por	"El zoo de cristal"
William Layton	por	"Historia del zoo"
Antonio M ^a Thomas	por	"Vernissatge"
Pau Monerde	por	"Cosí fan tutte"
		"Don Pasquale"
Jesús Cracio	por	"Precipitados"
Salvador Távora	por	"Crónica de una muerte anunciada"
Ricardo Iniesta	por	"Descripción de un cuadro"
Pedro Alvarez-Ossorio	por	"La casa de Bernarda Alba"

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 Lindabridis"

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"

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

Adolfo Díez Ezquerria
Josep Montanyès
Aportación Anónima
Antonio Amengual
Juan Pedro de 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.

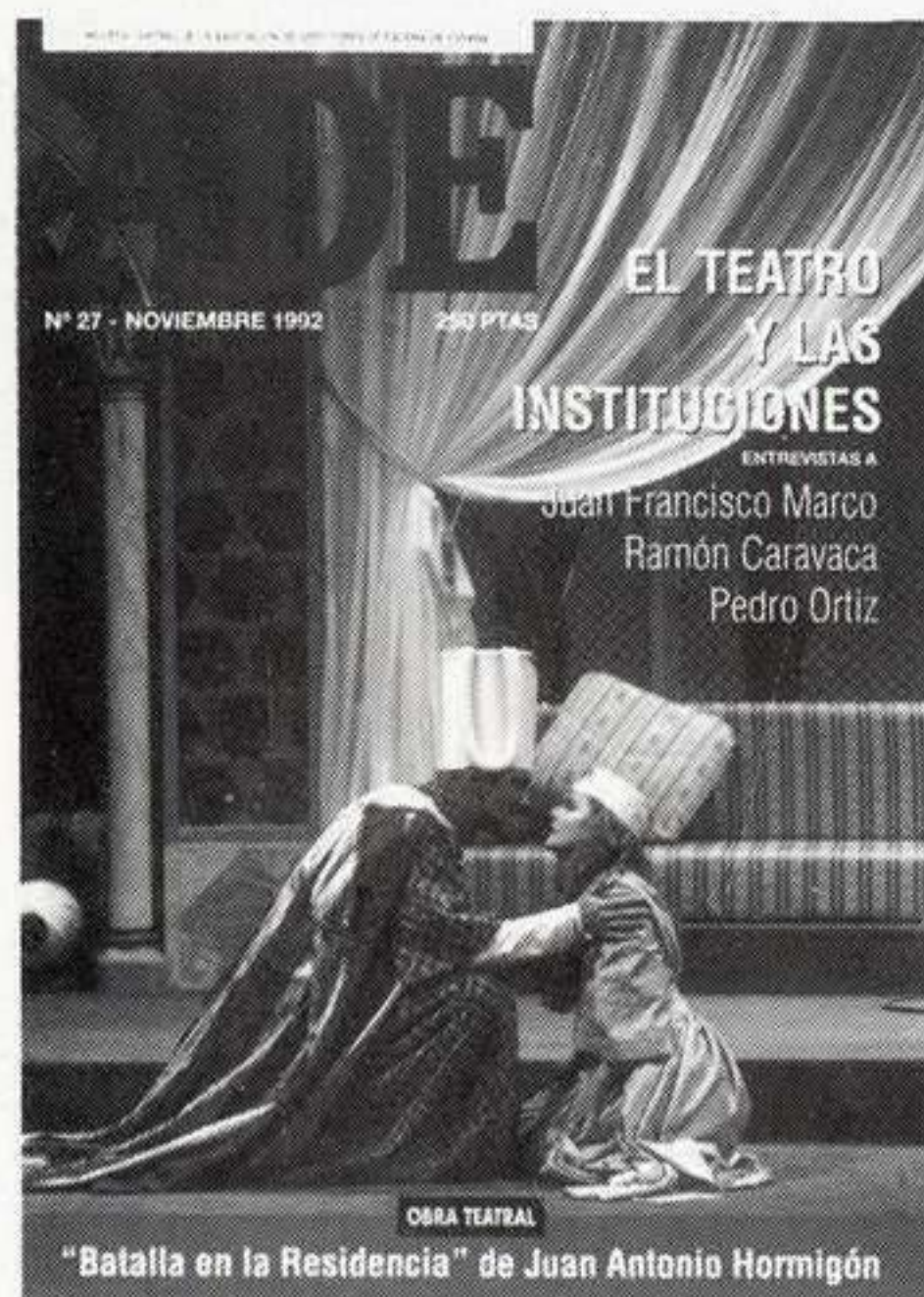


Foto de Portada:
"La Gran Sultana"
de Miguel de Cervantes;
CNTC, dirección: Adolfo Marsillach

La "Revista ADE" cuenta con la colaboración de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, del INAEM del Ministerio de Cultura y la contribución de todos aquéllos que eligen sus páginas para anuncios.

Tienen una periodicidad trimestral y se editan 1.700 ejemplares que se distribuyen a los directores de escena españoles, directores de Teatro 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.

PUBLICADA
CON LA COLABORACION DEL INAEM
DEL MINISTERIO DE CULTURA
Y LA CONCEJALIA DE CULTURA
DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

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

Diseño Gráfico: Curro Cadenas

Redacción y Publicidad:
Caños del Peral, 5 - 4º Dcha.
28013 Madrid
Tfno. 559.12.46
Fax. 559.12.46

DEPOSITO LEGAL: M.15677-1985
Imprime: Alvaro Campos e hijos S.L.

LA REVISTA ADE AUMENTA SU PRECIO

A partir de nuestro próximo número, la Revista ADE aumentará su precio a 300 pts. por ejemplar. Durante los primeros años de su existencia, nuestra revista ha mantenido su precio inicial, pero el aumento del número de páginas, el nuevo formato y la introducción del color en la portada nos obligan a realizar esta pequeña subida que, estamos seguros, será bien comprendida por nuestros lectores.

Sumario

EDITORIAL

"El fantasma de la crisis económica"	4
"Perdió Bush: ¡Qué alivio!"	6

"Una fiesta barroca", por Antonio Muñoz Molina	6
--	---

EL TEATRO Y LAS INSTITUCIONES

Entrevista con Juan Francisco Marco, por Carlos Rodríguez	7
Entrevista con Ramón Caravaca, por Fernando Doménech	10
Entrevista con Pedro Ortiz, por Gabriela Cañas	13

NOTICIAS DE LA ADE

La ADE recibe el Premio Ollantay	14
Apertura del curso académico en la RESAD	15

OBRA TEATRAL: "Batalla en la Residencia", de J. A. Hormigón.	19
--	----

"Un debate sobre el sentido del teatro", por J. A. H.	20
Ficha técnica del espectáculo	21
Texto de "Batalla en la Residencia", por J. A. Hormigón	21
Cronología 1923-1936, por Manuel Lagos	44

INTERNACIONAL

Academia iberoamericana de directores de escena. Proyecto de estatutos.	46
"Voces de dos mundos en el Palacio de Linares", por Fernando Doménech	47

INFORMES

"La edición teatral en España. (I)", por Juancho Asenjo	50
"Fabià Puigserver: hombre de teatro", conversación con Patricia Gabancho	52

ARTICULOS

"Una generación sin sonrisas", por Jaume Melendres	59
"La libertad de expresión no basta", por Janny Donker	60
"El ombligo del gigante-Der Nabel des Riesen", por Ignacio Calvache	62
"Cuba: el quinto centenario en la escena", por Gilda Santana	64
"Directoras de escena", por Adolfo Simón	66
"Visión contemporánea del "Hamlet" de Buñuel", por Manuel Lagos	67
"El problema del destino y la libertad humana en el Edipo rey de Sófocles", por Karla Barro	69

LIBROS	71
--------	----

NOTICIAS DE ASOCIADOS	74
-----------------------	----

El fantasma de la crisis económica

En uno de los ensayos que integran su libro *Las Máscaras*, Pérez de Ayala decía ya que, en rigor, la palabra crisis debe aplicarse al teatro cuando de su economía se trata, porque las dificultades financieras no tienen porqué ir acompañadas de un declive en la literatura dramática, el nivel actoral o la sabiduría de la puesta en escena. Lógicamente, la cuestión podría plantearse también en sentido contrario.

Como hemos dicho y repetido en diferentes ocasiones, la naturaleza de nuestra crisis teatral reúne aspectos que se dieron en múltiples ocasiones a lo largo de la historia, junto a otros que son privativos de nuestro momento y circunstancias actuales. Analizar todo ello adecuadamente, no cabe duda que es imprescindible para hallar unas correctas vías de actuación. No obstante, lo que sí plantea negros presagios en el horizonte, al margen de cualquier análisis profundo, es la negativa correlación que se adivina entre la crisis económica general y la economía del teatro.

Con cierta socarronería amarga solíamos comentar hace ya tiempo, lo duro que sería el 93 cuando hubiera que pagar las deudas del 92. Ciertamente las cosas han ido más aprisa de lo que calculábamos. Un buen día de finales de agosto se nos comunicó inopinadamente a la ciudadanía, que nuestra moneda se devaluaba, nuestra economía era un naufragio en proceloso océano y -aunque no se dijo, la realidad lo confirmó- que padecíamos una inmisericorde falta de liquidez. Sin entrar en las grandes instancias macroeconómicas, cuya jerga está perfectamente concebida para que no entendamos una palabra, lo que sí puede adivinarse con cierta lógica es que las grandes inversiones del 92: Expo, Olimpiadas, V Centenario, Madrid Cultural, han detraído cantidades de tal magnitud del presupuesto nacional, que las arcas se han encontrado vacías sin posibilidad de llenarlas por las buenas con la fabricación *ad libitum* de papel moneda, dado que se hubiera producido un aumento, todavía más indeseable, de la inflación.

El terreno cultural y más específicamente el teatral ha sido claramente golpeado por la situación. Se han producido a lo largo del año varios recortes en los presupuestos acordados. Recortes que han afectado

al Ministerio de Cultura pero también a los Gobiernos autonómicos y numerosos ayuntamientos, particularmente el de Madrid. Lo más grave es que se ha producido la cruel paradoja de que, mientras en las magnas celebraciones se abonaban cifras millonarias por "acontecimientos" de dudoso interés para nuestra vida cultural y de inexistente rentabilidad social, mientras se producían espectáculos megalómanos con un dispendio dinerario de proporciones indefinibles por su perversa monstruosidad, las magras subvenciones existentes para el teatro de todos los días, para la actividad teatral cotidiana, se recortaban y ni tan siquiera así podían pagarse. En un año de absurdas inversiones, propias de un país de dilapidadores nuevos ricos, la otra cara de la moneda ofrecía una situación desesperada para numerosos agentes teatrales que, ajenos al trajín de los fastos por razones diversas, se han visto reducidos a condiciones mendicantes.

El porvenir no parece más halagüeño, sino bastante peor. Somos conscientes de los denodados esfuerzos del INAEM y del propio ministro, por mantener las partidas correspondientes a las ayudas a la producción teatral, pero ello, aparte de lógicas reducciones de empleos innecesarios allí donde existan, se hará a partir de la contracción presupuestaria del teatro público y de, posiblemente, la congelación de proyectos semipúblicos que son los únicos capaces de proporcionar una cierta estabilidad y solvencia de la producción escénica cara al futuro. Por lo que respecta a las comunidades autónomas, algunas anuncian ya recortes en su presupuesto teatral y otras, como la de Madrid, no parecen aumentarlo hasta cifras operativas, pues reducirlo sería imposible dadas las irrisorias cantidades que hoy se manejan. Mayor preocupación causan todavía los propósitos del Ayuntamiento de Madrid -aun a costa de las intenciones y buen nombre de su Concejal de Cultura- que amenaza con reducir a la mínima expresión toda su acción cultural.

Así las cosas, no debe parecernos excesiva la tendencia hacia la depresión que ronda nuestro organismo teatral. Tenemos pocas dudas de los males estructurales que afectan al teatro español, que se ha vivido por encima de nuestras posibilidades reales,



"Le baruffe chiozzotte" de Carlo Goldoni; Piccolo Teatro di Milano, dirección: G. Strehler. Foto: Luigi Ciminaghi

que se ha creado una economía artificial que en nada responde a criterios de correcta utilización de recursos y de rentabilidad social, etc., pero de todo ello son en buena parte responsables las administraciones públicas que no se han planteado un programa coherente y coordinado de qué hacer en el terreno teatral, más allá de proteger a unos cuantos amigos, a algún que otro compromiso político, y callar la boca de unos cuantos más con algunas migajas. En definitiva, el teatro y todo lo que le rodea ha sido tomado muy poco en serio. La sociedad española y sus gobernantes, de cualquier signo desgraciadamente, han pensado siempre que éste era asunto banal y vacío, y no columna vertebral de la cultura y el ser de un pueblo; o lo que es peor por falaz e irresponsable, lo han equiparado en sus formulaciones a cualquier otro tipo de empresa que debe buscar su rentabilidad en el mercado libre. Formulaciones así han impedido plantear correctamente los problemas de la economía teatral y nos han llevado del proteccionismo público absoluto, absurdo y megalómano para ciertos proyectos, al abandonismo del mercado con la coartada estúpida y fraudulenta de la obtención de beneficio.

Cuando poco a poco comenzamos a lograr que naciera un acuerdo en torno a la reorganización de

nuestro teatro, las prioridades y objetivos a medio plazo, la valoración profesional y la rentabilidad social, etc., el negro panorama económico ensombrece cuando menos el paisaje y dificulta, que duda cabe, cualquier perspectiva de desarrollo con garantías. Somos conscientes al hacer esta afirmación de que no se trata de un asunto coyuntural sino de que nos encontrábamos en un momento de importancia excepcional, dado que era posible aunar voluntades y establecer programas coherentes.

Y corremos un gran riesgo que nos acecha más allá de las dificultades intrínsecas que puedan surgir. Pudiera ser que nos encontremos otra vez con la amenaza del lenguaje a dos paños planeando sobre nosotros, que por un lado se nos digan las cosas que queremos oír y por otro se haga lo contrario. Que se acepte una determinada noción del teatro público y semipúblico, de su sentido y forma de organización, de sus objetivos y se analice con lucidez lo sucedido hasta ahora, mientras se mantienen las cosas como están, se toleran satrapías y desmanes, se insiste en la pirotecnia y el brillo barato sobre cualquier planteamiento riguroso, etc. En definitiva, el movimiento se demuestra andando y las intenciones sólo adquieren verosimilitud cuando se transforman en actos.

PERDIÓ BUSH: ¡QUÉ ALIVIO!

Nuestra Revista ADE no suele pronunciarse nunca sobre temas y cuestiones situadas al margen de su ámbito y objetivos programáticos y profesionales. Sólo en el caso de la Guerra del Golfo lo hicimos explícitamente, señalando además la insoslayable necesidad que teníamos de exponer nuestra postura ante un cataclismo de semejante magnitud. El relevo en la presidencia de Estados Unidos debiera parecerse a un asunto alejado, pero cuando son muchos los gobernantes que hacen dejación de parte de la independencia nacional de sus países y de la personalidad de sus naciones, para aceptar serviles su condición de colonias del Imperio, parece que la cosa nos afecta más directamente a todos.

Los teletipos y las ondas internacionales sirvieron la noticia con inusitada rapidez: en las elecciones a la presidencia de los U.S.A., el hasta ahora Presidente George Bush, perdía su puesto en favor del candidato demócrata Bill Clinton. Es más bien raro que un Presidente que opte a la reelección no alcance su objetivo; también que quien gozó de una popularidad abrumadora, aunque descansara en la consecución del macabro trofeo de decenas de miles de cadáveres, se haya visto aplastantemente rechazado por sus conciudadanos. Es fácil deducir que algo muy serio sucede en la conciencia y en la vida norteamericanas.

No existe razón objetiva para pensar que Clinton vaya a ser gran cosa. Menos aún para que pueda inducir un cambio que haga de Estados Unidos un país normal, sin prepotencia y con respeto hacia los otros. No hay demasiado lugar para el optimismo en términos absolutos, habida cuenta de las circunstancias que le rodean, pero cualquiera será preferible a este Bush -excepción hecha de sus compadres republicanos Nixon y Reagan, por recordar sólo los más recientes-, ahora felizmente exonerado de su cargo. Bush ha representado la culminación de un período de acentuado

reaccionarismo en Estados Unidos y del intento desesperado de prolongar su hegemonía sobre el mundo. Ario, blanco, fregado y repeinado, de rostro de estirada tersura -deteriorada ya en los últimos meses-, envarado y almidonado, artificial y falso cuando las necesidades le obligan al roce con la multitud, Bush proporcionó la imagen modélica para cubrir desde su puesto las ambiciones del oculto poder de los "amos del mundo" en estas concretas circunstancias. Primero utilizaron a un mal actor para que representara el personaje del Presidente, después a un policía para que efectuara una operación represiva y montara los complots internacionales necesarios según su conveniencia. Ahora o bien han variado sus intenciones -todo es posible en los cálculos de ese poder oscuro y sin rostro-, o bien han perdido el control absoluto de la situación.

Para que nuestro efímero instante de felicidad se complete, sólo nos falta asistir a la desaparición política de Yeltsin, de Walesa, de Antal, de Tudjman y de otras marionetas semejantes creadas por Reagan y Bush, a quienes los intereses de los "amos" osaron presentar como demócratas fervientes, cuando eran unos míseros reaccionarios de pacotilla vendidos al mejor postor, de un autoritarismo carente del menor álito imaginativo, y prefascistas de obra o intención en no pocos casos. Entre tanto quien los situó en el lugar que ocupan, quien fue su director de orquesta como representante de otros poderes sin rostro ni voz aparente, desaparece de la escena dejando tras de sí el inmundado rastro de la perversidad. Felizmente no podrá volver a hablar del "destino manifiesto" de los U.S.A., ni de ese país como el único que posee altura moral para gobernar el mundo. ¡Ya basta! Este individuo sólo nos produce desprecio. ¡Qué alivio! Desde el día 3 de noviembre, el mundo parece un poco más limpio.

Una fiesta barroca

Por Antonio Muñoz Molina

Voto a Dios, que me espanta esta grandeza": la exclamación del vacuo espadachín al que retrata Cervantes maravillándose delante del túmulo funerario levantado en Sevilla para las exequias de Felipe II parece la más adecuada no ya en estos días ni en los últimos meses, sino en todos los años que lleva celebrándose a nuestro alrededor y delante de nosotros una especie de fiesta insensata y carísima, de la que lo único cierto que vamos sabiendo hasta ahora es que nos lleva a la ruina. Esta máquina insigne, esta riqueza se estaba pareciendo tanto a los feroces despilfarros de la España barroca que el Ayuntamiento de Madrid ha preferido, en lugar de los circunloquios tecnológicos de Sevilla, montar directamente una fiesta como de los tiempos de Cervantes o de Calderón con autos sacramentales, arquitecturas efímeras, carretas de máscaras y alegorías tiradas por bueyes y quién sabe si también mendigos trapaceros con pústulas y remolinos de hambriento embotándose con el estómago vacío al paso de la procesión. Debe de ser el signo de los tiempos: lo que las autoridades llaman la apuesta por el futuro nos lleva directamente al pasado, a lo peor del pasado, y si un día, recién inaugurada la Expo, nos despertamos en medio de un entusiasmo informativo y genuflexo que tiene algo de las celebraciones de los 25 años de paz, al siguiente vivimos las ceremonias colosales e inútiles del siglo XVII, con su fascinación por la apariencia y su irrealidad patológica, con su fervor por el desperdicio perfectamente compatible con la más negra

pobreza. El futuro, por ejemplo, eran hace unos cuantos años las emisoras privadas de televisión, gracias a las cuales estamos volviendo a ver como una pesadilla las más sordidas películas franquistas. El futuro era que cada comarca pudiera disponer de su propio Gobierno y Parlamento, y gracias a él un ministro de Información y Turismo que dirigió aquellos fastos del primer cuarto de siglo de la tiranía ahora es presidente de una tierra en la que, según ha escrito memorablemente Manuel Rivas, todo cambia muy rápido, salvo la realidad.

Ahora, el futuro, ya convertido en vertiginoso presente, es la fiesta barroca de Madrid. De modo que para entender lo que nos ocurre, lo que inevitablemente va a ocurrirnos, no debemos acudir a la futurología ni a la sociología, ni a cualesquiera otras de las ciencias ocultas que tanto éxito tienen en la actualidad, sino a la arqueología y a la literatura. Cuando un guardia jurado mata de un tiro a un minero habría que releer *Lucas de bohemia*, y ya de paso descubrir otra vez las páginas tremendas de *La Corte de los milagros*, con sus reatas de internacionales sometidos a la ley de fugas, sus reinas golfas y jamonas y sus banqueros de omnipotencia asiática. Cuando un país gasta cientos de millones en una cabalgata de fantoches que recorren cada tarde la isla de la Cartuja mientras al mismo tiempo se le niega a un trabajador despedido el subsidio del paro estaría bien encomendarse a los cesantes patéticos de Galdós para averiguar cuál puede ser el porvenir de cualquiera. En cuanto a los

dispendios siderales de Sevilla, Cervantes nos ofrecerá su *Rinconete y Cortadillo*, su *Retablo de las maravillas* y ese soneto al mulo de Felipe II que los estudiantes de bachillerato de hace 20 años, aún no liberados de la lectura por la bondad de los gobernantes y los pedagogos, nos aprendíamos de memoria. Pero tal vez por eso ha emprendido este régimen con tan esforzada saña la tarea de expulsar los libros y la literatura de la escuela, y de borrar todo rastro de memoria civil: para que nadie sepa que el futuro cada vez va pareciéndose más al pasado, y que detrás de las escenografías barrocas lo único que hay es lo que hubo siempre: una mezcla insultante de penuria y de lujo, un teatro de apariciones resplandecientes que sólo permanecen invisibles para quienes no posean un certificado de limpieza de sangre.

Estaría bien que la franqueza de las autoridades culturales de Madrid que patrocinan esa fiesta barroca no se agotara o se interrumpiera en ella. Los vecinos de un pueblo catalán ya han dado un ejemplo de disposición hacia el futuro repitiendo la expulsión de los moriscos, aunque no es obligatorio suponer que haya sido la lectura de Cervantes lo que ha despertado en ellos ese celo de cristianos viejos, tan meritorio como el de los patriotas vascos que le recitan a uno los ocho primeros apellidos de su linaje. Cuando se retiren de la plaza Mayor los tinglados de cartón piedra pintados de purpurina dorada y las arquitecturas teológicas de los autos sacramentales, no estaría mal que se diera un nuevo paso hacia el porvenir y se escenificara un auto de fe. Aunque de verdad no quemen todavía a nadie: aunque sólo se trate de un ensayo general.

EL PAÍS 10-7-92

Tras un año marcado por los eventos culturales y deportivos de alta magnitud, se inicia ahora una nueva temporada que, según las perspectivas, viene marcada por el signo de la crisis. Las circunstancias económicas tampoco parecen alentar horizontes muy prometedores, dato avalado por el recorte presupuestario anunciado por el Gobierno para el próximo año.

Por todo ello, la Revista ADE ha considerado interesante recabar la opinión de los responsables institucionales de política cultural. Hemos entrevistado a Juan Francisco Marco, Director General del INAEM, y a Ramón Caravaca, Viceconsejero de Cultura de la Comunidad de Madrid. Además, completamos esta información con extractos de la entrevista realizada a Pedro Ortiz, Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, por "El País". Creemos que el conjunto de estos artículos puede ofrecer un panorama diverso y contrastado de algunas de las líneas que diseñan la política cultural y teatral en nuestro país.

Juan Francisco Marco, Director General del INAEM:

"El teatro debe adecuarse a la nueva realidad"

Una entrevista de Carlos Rodríguez
Fotografía de Rosa Briones

"Cuando se constituyeron los primeros ayuntamientos democráticos, me integré en el área de cultura del ayuntamiento de Hospitalet. Terminé encargándome de cultura, deportes, juventud y educación, asumiendo competencias poco a poco. Hubo que montarlo todo porque, como es sabido, antes de los ayuntamientos democráticos, en la vida municipal - y prácticamente en la vida del país - la administración pública no se ocupaba de estos temas".

Así comienza Juan Francisco Marco el resumen de su trayectoria como gestor cultural con el que iniciamos nuestra entrevista. Lo cuenta como al vuelo, sin detenerse mucho en el pasado y creo que con un punto de pudor. Con modestia y una sonrisa tímida.

"En un momento determinado me hicieron una propuesta sobre el papel un poco loco, de marcharme a la ciudad de Granada a llevar también el departamento de Cultura. Pensé que había cubierto una etapa en Hospitalet, que el trabajo funcionaba y las bases estaban ya desarrollándose, y me pareció una idea divertida irme al otro extremo de España. En Granada estuve aproximadamente un año y medio. Allí me llamó José Manuel Garrido para proponerme la Subdirección General de Música y acepté la propuesta. Aquí estuve un tiempo con José Manuel, otro con Adolfo Marsillach, y cuando éste se marcha, Jorge Sempún me nombra Director General del INAEM. Jordi Solé considera que tengo suficiente capacidad para continuar en esto y me confir-



ma en el nombramiento..."

Apenas tres minutos. Es el tiempo que ha tardado este hombre, que aparenta unos cuarenta y pocos años, en pasar revista a más de dos lustros de su vida profesional que, hasta el momento, culmina en este despacho de la tercera planta del Ministerio de Cultura, con un amplio ventanal que mira a la madrileña y recoleta Plaza del Rey... Definitivamente, a Juan Francisco Marco no debe gustarle mucho detenerse en el pasado. Está a punto de cumplir dos años al frente del INAEM, y cuando le pregunto por sus líneas de gestión, pasadas y futuras, me habla de lo más reciente, del inmediato porvenir.

"Creo que fundamentalmente lo que se ha seguido es una trayectoria, y es lógico que así sea, desde el 82 hasta hoy. Existe un gobierno sustentado por un mismo partido, el PSOE, y por tanto la política, a grandes líneas, no ha cambiado... Lo que había que hacer, como en toda política, es revisar lo hecho del 82 hasta ahora, porque es tiempo suficiente para ver cómo se han desarrollado las cosas. Y sobre todo en un campo tan dinámico como el del teatro, la música y la danza. Eso es fundamentalmente lo que hemos hecho: revisar y analizar lo realizado hasta ahora, contando con los sectores profesionales implicados en estas actividades, que es como nos gusta trabajar a quienes formamos el equipo del Ministro Solé Tura. Hemos convocado una serie de reuniones que querían sentar las bases de una política teatral a partir de lo ya hecho. En líneas generales eso es lo fundamental. ¿En qué se concreta? En poner en marcha algunos proyectos, como la Red de Teatros y Auditorios, que a mí me parecía esencial; y también, de forma más amplia, en definir una política teatral que estuviera de acuerdo a la nueva estructura del Estado. España se ha constituido en un Estado de las Autonomías, y éstas están jugando un papel muy activo en lo que se refiere a la política cultural. Desde el Ministerio había que diseñar una política complementaria, no competitiva, respecto a este hecho. En el otro extremo está Europa y todo lo que significa. Las políticas del Ministerio tienen que tender a ser similares, con las especialidades lógicas de España, a lo que se hace en Europa. Esto, además, viene reconocido por el Tratado que se firma en Maastricht, en el que por primera vez aparece el tema de la cultura, y por las declaraciones de los máximos dirigentes de los distintos países, para los que en el discurso de Europa está también el discurso cultural."

Marco habla despacio, procurando elegir las palabras y estructurar las respuestas lo más claramente posible. Supongo que en ello influye también algo de nerviosismo, solo perceptible en la mirada. Por momentos tengo la sensación de que intenta encontrar puntos visuales que le permitan concentrarse en lo que me cuenta, en el pensamiento más allá de la persona que lo transmite. Enumera, entre lo más reciente, la adaptación de la orden ministerial que regula las ayudas a la música, el teatro y la danza, y la de los órganos de asesoramiento con respecto a estos campos...

Si le nombro la palabra "crisis", ¿a que le suena?



"A una cosa de la que hablan todos los días los periódicos y los medios de comunicación..."

¿Y si aplicamos además esa "Crisis" a la palabra teatro?

"Yo, con lo de la crisis teatral, con todos los respetos hacia quienes la formulan, soy un poco crítico. Hace un siglo que se habla de ella. Es un fenómeno recurrente... No me parece adecuado hablar de crisis teatral sino de cambio en nuestra sociedad. En quince, veinte -y ya no digamos en cincuenta- años, nuestra sociedad ha cambiado, y pensar que en ese cambio, el teatro no lo haga sería bastante absurdo. Sería tanto como decir que está fuera de la sociedad, cosa absolutamente falsa. El teatro, o está en la sociedad, o no existe. Pero creo que se ha producido un cambio en las costumbres de los ciudadanos, lo cual afecta naturalmente al teatro. Y desde esa perspectiva hay que abordarlo. Pensemos que han surgido fenómenos como la televisión, que ya tiene cinco canales con la lengua común de quienes habitamos esta piel de toro, más quien tiene antena parabólica y sabe idiomas, recibe otros cuantos; tenemos un fenómeno que es el vídeo, otro llamado vídeo-láser disc, otro que se llama discoteca... Todo eso significa que los ciudadanos nos movemos por otros intereses. Entonces, lo que hay que pensar es que el teatro debe adecuarse a esa nueva realidad."

Pero frente a todo eso, encontramos que la temporada pasada -y le hablo de Madrid por citar una ciudad significativa- ha sido, según los profesionales, una de las peores no sólo en cuanto a público sino también a espectáculos... ¿Qué va a hacer el INAEM con respecto a eso?

"Hay que ser consciente de que eso no lo puede resolver una persona o una institución, solamente. Y cuando me refiero a una institución no hablo sólo del INAEM. No lo pueden resolver los directores de escena solos, ni los actores solos, etc. Es algo que debe hacerse intentando encontrar un mínimo común denominador entre todos los sectores que confluyen en la vida teatral, incluidos el Ministerio, las Comunidades Autónomas y los Ayuntamientos. Es algo que hemos intentado en todo este tiempo. Por ejemplo, con la orden ministerial, que va a salir así, con el acuerdo de la mayoría de los que

tenemos algo que decir en esto de la política teatral."

Hay quien piensa que el problema del teatro es una cuestión de dinero...

"No. Ojalá fuera solamente un problema de dinero. Aunque eso no quiere decir no haga falta más dinero para el teatro."

También hay quien asegura que el problema es la calidad. ¿Cómo se regula eso?

"Eso es muy difícil. La calidad es un elemento tan subjetivo... Yo creo que hay que apostar por la calidad, al menos, en la factura del producto. Los contenidos son otra cuestión, bastante discutible."

Le propongo que hablemos de las subvenciones, y asiente decidido al tiempo que recoge el cigarrillo encendido que estaba en el cenicero. Un gesto que repetirá con frecuencia, abandonando y recuperando el "Ducados", intermitentemente.

"Hemos intentado adaptar la normativa de subvencionar a esa nueva realidad española. El INAEM va a procurar subvencionar aquellos productos teatrales que, entre comillas -y pon todas las que quieras, porque es muy difícil de definir, tengan valor nacional e internacional. Ya digo que es muy difícil, y por eso existen unos órganos para asesorar, porque no es posible calcularlo matemáticamente. Así que la orden de subvenciones establece, por un lado, continuar con la política de equipamientos, en colaboración con el Ministerio de Obras Públicas -este mismo año se firmó por parte de ambos Ministerios un anexo del convenio existente en el que entran nuevos teatros en el plan que tiene que ver con el 1% cultural-; por otra parte, se va a continuar con la ayuda a las compañías estables, mediante la concertación; después, están las subvenciones a la producción, para un espectáculo que nace y muere. La idea con respecto a esto es convocar un concurso, con un número máximo de producciones y especificando una cantidad... También continúan la política de festivales de teatro, con proyección nacional e internacional, la ayuda a la presencia en el exterior... Y eso es fundamentalmente lo que va a ser la Orden Ministerial"

¿En qué medida van a afectar al INAEM los recortes presupuestarios anunciados por el Gobierno, que según tengo entendido son un 3,5% para Cultura?

"Bueno, en estos momentos aún no tenemos las cifras del presupuesto del año 93, y por tanto no podemos hablar en concreto de cuánto y cómo va a afectar al INAEM. La realidad es que hasta el día de hoy, que ha habido ya algunos recortes presupuestarios, el INAEM los ha sufrido solidariamente, pero hemos intentado, y hasta hoy lo hemos conseguido, que las partidas dedicadas a las subvenciones no se vean afectadas por ese recorte. En el año 93 no sabemos qué pasará, pero de todas maneras mi idea es que el recorte

no incida en las partidas de ayudas al sector teatral, y en la medida de lo posible, tampoco en la política de inversiones, sino que se aplique a otras partidas del presupuesto, que las hay"

Y casi al hilo de cuestiones económicas, pasamos a la vieja dicotomía teatro público-teatro privado, que siempre desata alguna polémica entre unos y otros. La política del INAEM, a corto y largo plazo -"mientras gobernamos quienes estamos gobernando", me dice- es una apuesta por la convivencia de diversas formas de producción teatral. "El teatro público es una cosa, y el teatro privado no es una única fórmula. Hay distintas formas de producción dentro de lo que consideramos teatro privado. Y todas deben mantenerse"

Pues hablemos de teatro público, si le parece. En Europa existe una larga tradición de teatros públicos con compañías estables... Un modelo que aquí no parece haberse asimilado.

de se trabaja con una vinculación laboral, lo que conlleva otra clase de problemas... Es una buena solución la que hemos dado a ese tema"

Antes hablábamos de la crisis, el público, y de los cambios sociales que se producen y que, evidentemente, influyen en la recepción de los espectáculos. Lo preocupante es que parece, por las cifras, que el público teatral ha decrecido, al menos durante el pasado año, hasta el punto de que empieza a notarse cierta alarma entre los profesionales...

"No es exacto que el público decrezca. Ha decrecido en zonas muy concretas. Hay que analizar eso: dónde ocurre e intentar averiguar por qué. A lo mejor es que estamos dando un producto que no interesa. De todas maneras hay que hacer una labor de difusión, intentar convencer a los medios de comunicación, a quien tiene las posibilidades de ser vocero, de que difundan el teatro. Hay que

que como una persona con opciones y criterios propio? Sonríe. Me responde:

"A mí el trabajo en el sector público me entusiasma y creo en él. Sí, es difícil pero como supongo que lo es ser director de escena, o actor... Lo que tienes que tener claro es cuál es tu papel. El de la administración es poner vías, hacer la carretera por la que tiene que pasar el coche del teatro. El papel de un Director no es hacer teatro, ni decidir quién va a interpretar el papel tal en una compañía. Y si te gusta, es muy bonito. Pensar que este país no tenía teatros en condiciones, y ya tiene unos cuantos, y eso se ha producido gracias a la labor realizada por personas que han estado aquí, y por mí en el poco tiempo y la pequeña parte que me ha tocado es una satisfacción, naturalmente. Aunque también tenga sus momentos duros."

Hágame un balance del teatro en España, hoy.



"Creo que eso se ha hecho con buen criterio. Tampoco es del todo cierto que en el teatro público que depende de esta casa, en España, no se hayan creado compañías estables. No son estables en el sentido tradicional, pero en cierta forma sí que lo han sido. Ha habido un grupo de actores, escenógrafos, etc. que más o menos han trabajado con ellas. Es decir, que hay una cierta estabilidad. No la hay en cuanto a la dependencia de nómina..."

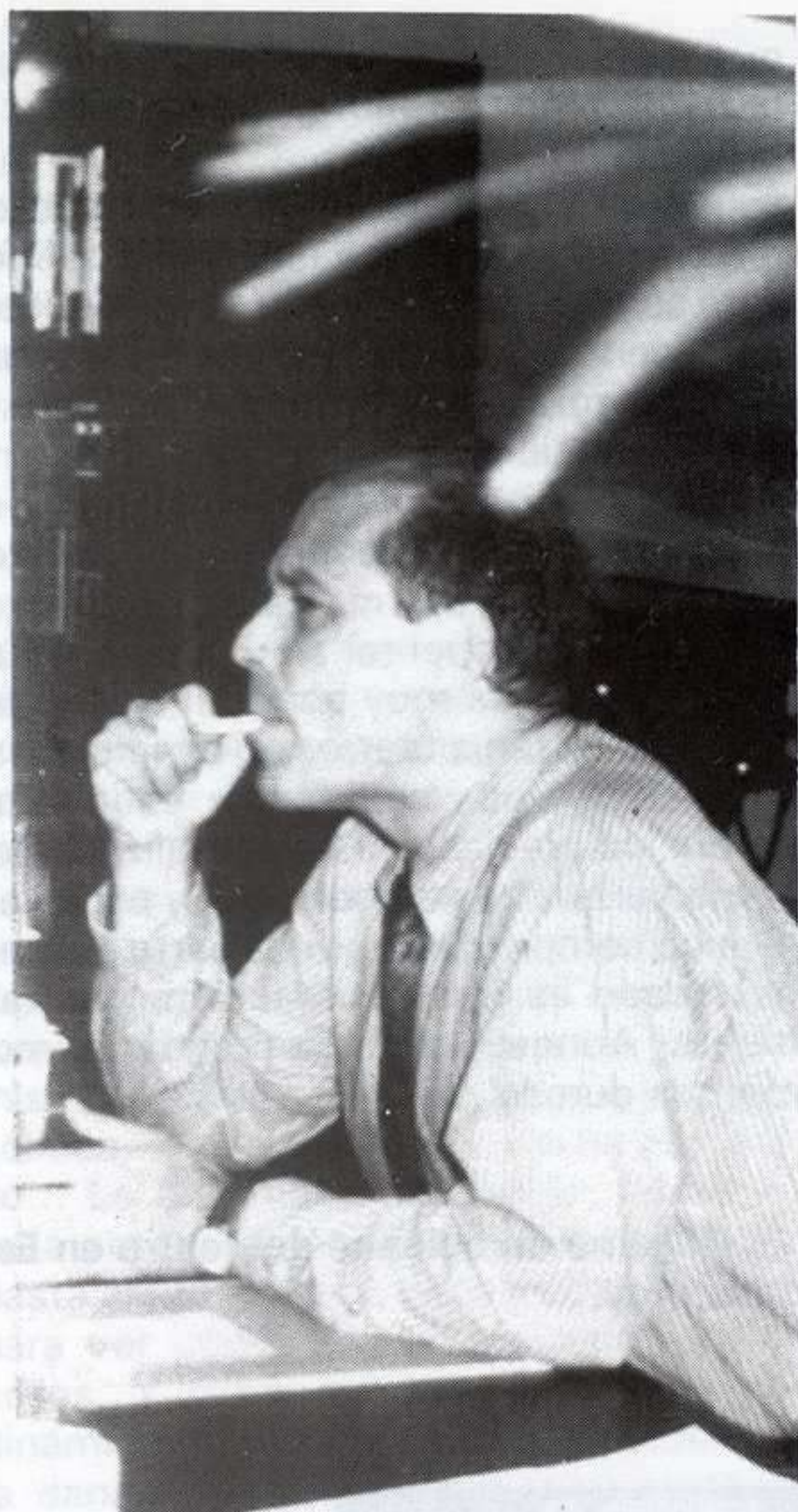
Lo planteo, no tanto en ese sentido, como en el de la creación del repertorio, por ejemplo.

"Esa es la opción que se ha jugado con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que es donde tiene más sentido. El Centro Dramático Nacional tiene un campo más amplio, tiene más cosas que atender y es más difícil fijar un repertorio. Pero la CNTC sí ha funcionado casi como una compañía de repertorio, adaptada a una realidad distinta, y creo que mejor que una compañía absolutamente estable don-

hacer esfuerzos por parte de todo el mundo para conseguir que el público asista al teatro... Pero, por ejemplo, yo estoy observando en los últimos meses una recuperación del público en Barcelona, y en general en lo que no es Madrid. En Madrid hay un problema específico, porque las cifras de este año no han sido realmente halagüeñas. Pero este es un fenómeno irregular, que no se produce a todo lo largo y ancho de España de forma sistemática, y por tanto que analizarlo."

A medida que escucho sus respuestas, pienso que Juan Francisco Marco desaparece tras su cargo de Director General, que no es fácil saber qué piensa realmente la persona, por encima de su carácter político. Puede que buena parte de eso venga condicionado por la imagen que imponen los demás, por esa tendencia casi general a ver en un cargo público la obligación aséptica de gestionar, sin tener en cuenta la personalidad o las características particulares del individuo. Le pregunto: ¿Es difícil ser Director General? ¿Le ven más como una automata. encargado de cuestiones organizativas

"Es muy difícil hacer un balance. El teatro en España, hoy, está a un nivel, en general, bastante bueno. Eso por supuesto es relativo. ¿Con qué lo comparamos? Hay que entender lo que es este país, producto de su historia. Y viendo nuestra historia, que no es la de Inglaterra, ni la de Francia, ni la de Italia, creo que tenemos un teatro que está bastante bien. Llevamos unos años de retraso con respecto a nuestros vecinos europeos, lógicamente, porque aquí ha habido cuarenta años de no política teatral, mientras en otros países sí se hacía. Si pensamos en los años que tiene nuestra Compañía Nacional de Teatro Clásico y en los que tiene la Royal Shakespeare Company, no hace falta decir nada más. Nos ha cogido tarde, y eso tiene sus cosas negativas y sus cosas positivas. Las instituciones que tienen muchos años, a veces nos dicen cuando nos vemos: "¡Ojalá también nosotros tuviéramos la oportunidad de construir de cero!", porque el peso de la historia también tiene sus facetas negativas. Hay que asumir eso. Por otra parte, iniciativas como la de la Red de Teatros, que ha



Entrevista con Ramón Caravaca, Viceconsejero de Cultura y Educación de la Comunidad de Madrid

Enfrentar la crisis

Por Fernando
Doménech

tenido muchas dificultades porque hay que poner de acuerdo a mucha gente, indican una nueva forma de trabajar. Una red con treinta y tantos teatros y que va a permitir a nuestras compañías tanto privadas como públicas circular por ahí, creo que viene a cubrir bastantes objetivos: que la gente de este país conozca lo que hacen los de otras zonas, que las producciones no nazcan y mueran en un sitio, con los problemas económicos que conlleva, y que estabilicen un poco el trabajo teatral".

Con respecto a esos espectáculos que nacen y mueren en un sitio, con un tremendo gasto económico, ¿cree que está equilibrado el gasto con la calidad y la rentabilidad social de esos espectáculos?

"A veces sí, y a veces no. Evidentemente, en ocasiones el esfuerzo artístico y económico que comporta un espectáculo, en relación con el tiempo y el número de espectadores que lo han visto no resiste un análisis. Otras veces, sí. Pero eso es lógico..."

Y ¿qué le ocurre a un Director General cuando va a ver un espectáculo que ha costado mucho y resulta ser malo?

"Pues reacciona como cualquier espectador. Un poco más. Le produce un cierto dolor de estómago. Pero hay que saberlo superar. Lo que no se puede hacer es intervenir en eso. Sería un mal Director General alguien que dictase a los directores de las compañías, tanto públicas como privadas, lo que tienen que hacer. Quien firma un espectáculo es el responsable de él ante la opinión pública y ante la crítica. Lógicamente, el Director General tiene sus criterios y sus opiniones, como cualquier ciudadano, pero tiene que resistir la tentación de imponerlos".

Ramón Caravaca es un hombre grande, con aspecto de oso benévolo, de buen salvaje trasplantado al universo de papeles y ascensores de la calle Alcalá, a esa sede de la Comunidad de Madrid que aún no ha logrado liberarse del aire del banco que fue.

Hablar del teatro y no hablar de la crisis se ha hecho casi imposible. Desde su puesto, Ramón Caravaca es una de las personas más capacitadas para conocer esta crisis y actuar sobre ella en el ámbito de Madrid. La Comunidad, el Ayuntamiento y el Ministerio de Cultura son los tres organismos públicos con una evidente responsabilidad en este campo. Ramón Caravaca es muy consciente de ello y no piensa volver la espalda a los problemas.

Empezamos con un poco de historia.

¿Cuál ha sido la actitud de la Comunidad hacia el teatro desde que asumió competencias en materia de cultura?

La Comunidad asumió algunas competencias -no todas- en 1985. Desde entonces ha hecho promoción del teatro a través de dos vías fundamentales: en primer lugar, mediante la recuperación de locales, que en principio fueron dos, el Albéniz y el Real Coliseo del Escorial. Estos teatros se dedicaron a la producción de espectáculos de todo tipo y para todo tipo de públicos. Más tarde continuamos con la rehabilitación y construcción de locales fuera de Madrid, lo que se conoce como la "red de teatros de la Comunidad", en la que seguimos trabajando. En este aspecto destacan hechos como la rehabilitación de las Cocheras de la Reina Madre, en Aranjuez, que vamos a inaugurar en breve, o el Teatro Salón Cervantes, de Alcalá de Henares, que lleva cuatro años funcionando.

En segundo lugar, hemos seguido una política de concertación y producción, para la que no siempre ha habido suficiente dinero. Pero hay que tener en cuenta que Madrid es un espacio teatral "sui generis": es la primera plaza de contratación de toda España, y eso hace que una enorme cantidad de actores, directores, productores, etc., vengán a Madrid. Esto genera una gran demanda de ayudas para la producción, y al no haber posibilidad de satisfacerlas todas, no siempre se acierta.

En conclusión, hay escasez de medios por la gran cantidad de gentes de teatro que trabaja en Madrid.

Y mirando hacia el futuro, ¿cuáles son los planes de la Comunidad: se va a seguir en la misma línea o hay nuevos proyectos?

Hay un nuevo planteamiento. Todo ha partido de una toma de contacto que he tenido con gentes relacionadas con el mundo del teatro, con el fin de conocer la situación actual y hacer planes de futuro. De estas reuniones las líneas de fuerza que se han sacado son: que el teatro es una actividad en crisis; que, como toda actividad o empresa en crisis hace falta un plan de convergencia de todos los implicados en ella; y que hay que insertar una cierta cantidad de personas que hoy se dedican al teatro en actividades conexas.

Es decir, nos encontramos con un sector que tiene que afrontar una

vos tiene la crisis de hoy con respecto a la crisis de que se hablaba en los años 20?

Siempre que un espectáculo no es de masas se dice que está en crisis. En este sentido, probablemente el teatro está en crisis desde la época de Pericles. Sin embargo, hasta ahora el teatro conformaba la opinión del público. Esto ya no es así. Y no es así por diversos vectores que influyen en nuestra sociedad, una sociedad posmoderna donde se quiere todo en el momento, una sociedad donde se ha roto la unidad aristotélica por el cine, donde prima el gusto por lo audiovisual.

Por otro lado, la temática que aparece en el tribunal del escenario ya no es interesante para el público; resulta mucho más actual un clásico, Shakespeare o Calderón, que un autor de nuestros días. Hay una terrible crisis de creación.

Y ante esto ¿qué pueden hacer las administraciones públicas?

acuerdo en las medidas necesarias.

"Reconversión" a cualquiera le sugiere que hay una cantidad de trabajadores del teatro que tienen que dedicarse a otra cosa: gente a la que se le paga para que ponga un local y se dedique a la enseñanza de la expresión corporal. ¿Hay algo de eso?

Lo que ha ocurrido hasta ahora es que cualquiera podía ser actor, con que lo pusiera en su carnet de identidad, sin ningún tipo de control. Cualquiera, por tanto, podía montar su espectáculo, y eso ha producido una inflación de personas dedicadas al teatro que no se puede sostener y que lleva a frustraciones personales muy importantes.

Nuestra idea es crear una escuela de teatro, que posiblemente dé lugar a una compañía estable de la Comunidad, con una gestión semipública. Por otro lado, como tenemos la intención de llevar el teatro a los Institutos y a la Universidad,



reconversión. Esta reconversión que vamos a ligarla a tres tipos de política: la primera consiste en crear infraestructuras. Las que hay hoy son insuficientes para Madrid. La segunda consiste en la formación. El teatro de nuestros días, del fin de milenio, tiene que ser un teatro de calidad, y esa calidad tiene que conseguirse con la formación. Y en tercer lugar, vamos a hacer una política de creación y recuperación de públicos. Hace falta prestigiar el teatro. El teatro ha perdido prestigio por muchas razones a las que no es ajena la política de subvenciones. Hace falta volver a encontrar un público, y esto tiene que hacerse a través de la calidad.

Ya que hablamos de la crisis, en España se viene hablando de crisis del teatro desde hace por lo menos cien años...

Doscientos.

O doscientos. ¿Qué elementos nue-

Pueden hacer lo que estamos haciendo, si no se quiere caer en el dirigismo cultural, lo que no es nuestro caso. Se puede, sobre todo, tomar medidas de fomento, basadas en los tres principios que ya he citado: infraestructura (no sólo de capital, sino de capital humano), calidad y búsqueda de nuevos públicos.

Pero ¿la palabra "reconversión" no es un poco fuerte?

"Nomina numina", como decían los latinos. Las palabras son dioscecillos que se introducen dentro del lenguaje y al final el concepto lo crea la propia palabra. Yo creo que a la realidad hay que denominarla tal cual es, sin ambages, y si no somos conscientes de la grave crisis que vive el teatro en toda España y en Madrid en particular, probablemente las medidas que tomemos no tendrán la fuerza necesaria para salir adelante.

La idea es llamar a las cosas por su nombre y después nos pondremos de

necesitaremos mucha gente que está en el teatro, pero que, por formación o por dificultades, no puede llevar a cabo su espectáculo.

En este sentido, va a ser una "reconversión blanda". A nadie se le va a impedir hacer su obra de teatro.

La fundación de una escuela de teatro, ¿no choca con los estudios actuales, la Escuela de Arte Dramático?

No, porque nuestra escuela se nutrirá de los buenos elementos que salieran de la Escuela de Arte Dramático. Sería una escuela de perfeccionamiento, siempre sobre la base de hacer obras, ya que el teatro se crea en la escena. Pero la base fundamental la debe dar la Escuela de Arte Dramático.

Esta escuela de perfeccionamiento, por tanto, tendría la finalidad de crear compañías. ¿Habría algún tipo de relación con vuestra red de teatros?

Sí, se trataría de buscar las sinergias dentro del puzzle que tenemos y que todo funcione conjuntamente, no que cada uno vaya por su lado.

Pasemos al tema de la calidad. ¿En qué sentido se puede hablar de búsqueda de la calidad, o en qué bases se va a cimentar la calidad que pretendéis en vuestras compañías?

Algo está pasando en el mundo del teatro: en los últimos años la taquilla se ha reducido en dos tercios, han cerrado de diez a quince teatros privados sólo en Madrid... Algo está pasando. Yo apunto la calidad, pero a título personal. Se está elaborando un Libro Blanco de la Cultura, que esperamos sacar en Marzo, para analizar todos los sectores, porque lo que es bueno para el teatro puede ser malo para el sector audiovisual, y viceversa. Con este libro en la mano, hay que plantear un gran debate entre las instituciones y los gestores privados para llegar a un Pacto por la Cultura válido para los próximos diez años. Ha habido un cambio social muy importante que ha venido acompañado por un cambio cultural, y las políticas que se han aplicado no han sabido responder a ese cambio.

¿Es posible recuperar público, como es una de vuestras intenciones?

Sí, pero tiene que concurrir dos factores: lo que ocurra en la escena tiene que interesar al público, y por otro lado, si logramos introducir el teatro en la escuela, estoy persuadido de que ése es un público que ganamos para los próximos años. El teatro es un gusanillo que corre.

Nuestra idea es fomentar el teatro en los Institutos, a partir del 2º de BUP, en tres campos: conseguir entradas para que los alumnos vayan al teatro, y esto dé lugar a que comenten las obras en clase, con sus profesores. Por otro lado, fomentar la creación de compañías estables de los propios estudiantes, que representen en su centro y luego vayan rotando por otros. Y finalmente, organizar una muestra de teatro de enseñanzas Medias con las mejores obras. Todo esto para crear vocaciones teatrales, pero sobre todo para crear el público de los próximos años.

Sin embargo, eso en gran parte está hecho, aunque sin formalizar.

Desde la Comunidad se va prestar apoyo a todo lo que esté en marcha en Enseñanza Media, y además vamos a intentar introducirnos en la Universidad, que fue una cantera de vocaciones que hoy parece abandonada.

¿Cómo son en este momento las relaciones de la Comunidad con el Ayuntamiento de Madrid y con el Ministerio de Cultura?

Son buenas desde el punto de vista institucional. En este tema del teatro estamos teniendo una reunión Comunidad, Ayuntamiento y Ministerio con profesionales, sobre todo actores y directo-



res de escena, para tratar de coordinar ideas y política. Son unas reuniones que se llaman genéricamente "las reuniones de la Casa de la Pradera" porque se hacen en una casa que tiene la Comunidad para este tipo de reuniones, donde no hay ni teléfono para que no te puedan molestar y...

No será porque está presente el espíritu de Michael Landon.

No, por supuesto. En conjunto, por tanto, las relaciones con el Ayuntamiento, como institución, son buenas, aunque nuestros puntos de vista y nuestras políticas son muy distintas. El Ayuntamiento tiene una concepción donde prima lo individual sobre lo social. Así, si fuese por el Concejal de Cultura, sólo se podrían mantener los teatros que no fuesen deficitarios. Nuestra política sería muy distinta: queremos establecer relaciones con los teatros privados, apoyarlos, encontrar formas de subvención, buscar una gestión semipública o, en último caso, pero sólo en último caso, la expropiación pura y dura. Nosotros pensamos que, si no se hace así, no quedarán más que teatros institucionales, y eso es algo que no se puede permitir una ciudad que pretenda contar algo en la cultura europea.

En cuanto al Ministerio de Cultura, vamos a suscribir un convenio con ellos para utilizar las infraestructuras que el Ministerio posee en Madrid y que no han pasado a la Comunidad, como sí lo han hecho, en cambio, en otras comunidades. Así, el Marfa Guerrero, la Sala Olimpia, cuando no estuviesen ocupadas por una compañía nacional, estarían al servicio de la Comunidad.

En todo caso, las relaciones con el INAEM son muy cordiales.

¿Qué va a ocurrir cuando la Comunidad asuma competencias plenas en el campo

cultural y educativo?

Vamos a asumir esas competencias muy pronto: el año que viene se asumen las competencias sobre la enseñanza universitaria. Para la enseñanza no universitaria el proceso va más lento.

Lo fundamental, cuando ocurra esto, es que se va a unir la cultura y la enseñanza. Madrid depende en el futuro de sus recursos humanos. No tenemos una gran siderurgia, ni otras grandes industrias. Si no creamos una estructura cultural para las nuevas generaciones, el futuro de Madrid no estará muy claro.

En cuanto al teatro, antes de final de año vamos a firmar dos convenios para crear una escuela de teatro, de la que ya hemos hablado antes, y una escuela de danza. También estamos estudiando la creación de una escuela de cine, pero es un proyecto que no está tan perfilado y tardará algo más. Junto con esas escuelas, vamos a crear un centro de Formación Profesional 3 para todos los oficios y técnicas teatrales: iluminación, escenografía, etc.

¿En qué va a afectar el recorte presupuestario que se está dando en todas las administraciones públicas a todos esos proyectos y a las subvenciones que se están dando?

Efectivamente, las subvenciones pueden quedar congeladas. De todas maneras, la Comunidad de Madrid va a hacer un esfuerzo para sacar adelante un presupuesto expansivo. En principio, se mantendrán todos los proyectos formativos, como los que hemos citado. Y, en todo caso, creo que hay que ir a formas distintas de subvenciones, crear nuevas formas de gestión, en colaboración con el sector privado. Creo que en próximos presupuestos va a tener menos importancia el Festival de Otoño y más otras formas de fomento del teatro.

Se nos ha quedado atrás la cuestión de la infraestructura. ¿Qué planes hay al respecto?

Esa es una de las actuaciones más importantes que tenemos en proyecto: vamos a crear un gran centro polivalente en el centro de Madrid, del que por ahora no puedo decir nada más. Será el gran centro que necesita Madrid, un lugar emblemático de la Comunidad y esperamos que para Madrid

Proyector, ideas, presupuestos... Es posible que el teatro siga en su crisis particular durante mucho tiempo, o al menos que las gentes de teatro sigamos hablando de ella. Ramón Caravaca, la Comunidad de Madrid, parecen dispuestos a afrontarla. Suerte en el empeño.

"Las infraestructuras culturales las ha de poner la Administración, aunque después las gestione el capital privado"

Por Gabriela Cañas

Enfrente del Cuartel Conde Duque, donde tiene su despacho, en una cafetería, transcurre una entrevista a la que el edil se resistía. Su jefa de prensa toma nota, conecta su grabadora, y ante la sorpresa de la entrevistadora advierte que lo pactado es hablar de teatro. Ortiz tercia diciendo que contestará a todo, pero se lanza sobre el tema.

"Es que el teatro está en una situación insostenible por la pérdida de asistencia y, además, la Administración pública está en pleno recorte presupuestario". (...) "En Madrid quedan 13 teatros privados y dos están a punto de cerrar. En París hay 140" (...). "Hay que potenciar la comunicación entre la oferta y la demanda" (...). "Las tres administraciones juntas estamos estudiando diversos proyectos, como el del abono teatral que permitiese comprar la entrada a través de un cajero automático y que evitase el precio-sombra de trasladarse a sacar las entradas. Otro proyecto es que el espectador pague 1.200 por entrada y la Administración ponga las 800 que restan hasta el precio real".

Pregunta. Su compañero de filas Fernando López Amor, concejal de Hacienda, dijo hace poco que un Ayuntamiento debería dedicarse casi en exclusiva a urbanismo y limpieza, y dejar de gestionar la cultura y los deportes. ¿Qué opina sobre ello?

Respuesta. Yo creo que los ayuntamientos tienen unas competencias culturales. Lo que habría que ver es hasta dónde tienen que llegar. Pero cuando uno tiene a su cargo una serie de festejos, momentos álgidos culturales e infraestructuras, tiene una responsabilidad cultural. El cómo es lo que hay que ver. En cualquier caso, es la opinión de López Amor sobre cultura; no es la opinión oficial.

P. O sea que usted cree que las tres administraciones deben seguir gestionando la cultura.

R. Sí. De la misma manera que la Administración central tiene autopistas, la regional su red de carreteras y la local su red viaria. Lo importante es gestionar la cultura de forma



diferente a como se ha hecho hasta ahora. Por poner un símil: las autopistas no deben estar reservadas a los autobuses públicos, sino para todo el mundo. Las grandes infraestructuras culturales las ha de poner la Administración, aunque después sea el capital privado el que las gestione. Madrid tiene, además, grandes carencias en infraestructuras de artes escénicas. Hay que hacerlas y, después, que su gestión no dependa de los políticos o de los que nombran los políticos.

P. Eso es una utopía.

R. No lo es. En anglosajonia se establecen sistemas que lo permiten. Todas las grandes infraestructuras tienen comités de dirección que están muy por encima de que le toque a alguien en tal puesto político.

P. Usted habló una vez de intentar recuperar la movida. ¿Ha conseguido algo al respecto?

R. Lo que estoy intentando es poner las bases. ¿Qué se puede conseguir con 370 millones de pesetas? (presupuesto anual de su concejalía para actividades culturales al margen de las festivas). Pues muy poco en términos de movilización. Estamos devolviendo las infraestructuras a la iniciativa del ciudadano. Y estoy muy satisfecho de estos Veranos de la Villa, que con esta revolucionaria gestión han permitido devolver a la sociedad el protagonismo en la programación. En los patios laterales se ha ofrecido una plataforma a gente que normalmente no consigue llenar un teatro y que aquí contaba con mil personas diarias. El hecho de que su caché saliera del porcentaje de las consumiciones -la entrada era gratuita- creaba ese contacto de oferta-demanda.

P. Qué ha sido para usted el Madrid 92, un caramelo o una patata caliente?

R. No es un problema de la Concejalía de Cultura, sino del Consorcio, donde el Ayuntamiento está en minoría.

P. En un año ha roto usted la disciplina de voto, ha enfrentado al edil de Personal por el contrato de la directora adjunta del teatro Español, la esposa del director.

R. Yo no rompí la disciplina de voto; ni siquiera dimití. Sólo hubo una carta al alcalde que sólo conocemos tres personas.

P. ¿No es usted la chinita en el zapato del alcalde?

R. He negado las tres cosas, así que es imposible que lo sea. En un momento dado mostré mi preocupación por cómo se estaba gestionando Madrid 92 desde el Consorcio. Después, el Madrid 92 se está desarrollando como se está desarrollando.

(...)

P. ¿Qué cree que es lo más importante que ha conseguido el gobierno municipal de PP?

R. Fundamentalmente, un cambio de estilo. En lugar de imponer un gobierno al ciudadano, ha sido un mayor protagonismo del ciudadano en la actividad de la ciudad. El Ayuntamiento, así además, reduce la carga que hay sobre el ciudadano.

P. Esa es la política de las privatizaciones.

R. Esa no es la palabra. La idea es que para qué va a hacer la Administración pública con dinero del bolsillo de todos aquello que perfectamente se puede hacer con una iniciativa privada. La Administración tiene que hacer aquello que es necesario y que no puede hacer la iniciativa privada, y al menor coste.

EL PAIS 16-9-92

Premios ADE 1992

A primeros de octubre, se ha procedido al envío a todos los asociados de las papeletas correspondientes a la segunda ronda de votaciones. En ellas se ha incluido el recién creado "Premio **Jose Luis Alonso para nuevos directores**".

El día **27 de noviembre**, en la Sala Olimpia de Madrid, tendrá lugar el Acto Anual de Entrega de los Premios ADE 1.992. La hora se comunicará oportunamente.

Como en la anterior edición, se está preparando un espectáculo en colaboración con el CNTE, que tendrá por título **Batalla en la Residencia**, dirigido por Guillermo Heras y Juan Antonio Hormigón. El texto de dicho espectáculo aparece publicado en este mismo número de nuestra revista. Esperamos que este nuevo acontecimiento se añada al éxito de los pasados **Apredices de brujo**.

La ADE recibe el premio Ollantay

Cuando una institución recibe un premio significa que su labor ha tenido cierta repercusión y su trabajo es reconocido, apreciado e incluso se puede afirmar que importante.

La Asociación de Directores de Escena de España lleva ya diez años dedicada a fomentar encuentros, seminarios, las relaciones y el intercambio con directores de otros países, a defender la profesionalidad del director de escena, a difundir el teatro a través de sus Publicaciones, etc...

Por ello es una gran alegría, no sólo para los que trabajamos día a día en la ADE, sino para todos los integrantes de esta asociación, el galardón con el que el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral

(CELCIT) ha querido resaltar nuestro trabajo en "pro de la integración e intercambio de teatreros españoles y latinoamericanos, a través de los Encuentros de Directores de Escena y la publicación de obras y trabajos teóricos en sus colecciones y revista de teatro".

En estos momentos en que nuestras Publicaciones casi no tienen repercusión entre los profesionales del teatro español, que la lectura de textos dramáticos no parece tener la importancia que nosotros creemos que debe tener, es un orgullo que se nos reconozca nuestro esfuerzo en este terreno, sabiendo que existe un público que aprecia nuestro trabajo.

Por ello, a pesar de que el premio se había concedido en La

Habana el año pasado, los directivos del CELCIT prefirieron entregarlo en España, de manera que pudiésemos celebrar su concesión. Y así el día 14 de octubre en el Ministerio de Cultura y gracias al INAEM, quisimos reunirnos con todos los miembros de la ADE y los amigos que nos han acompañado durante todos estos años, y compartir con todos este momento.

El acto estuvo presidido por el subdirector del departamento dramático, Alfredo Carrión, M^a Teresa Castillo y Luis Molina, Presidenta y Director del CELCIT, y Angel F. Montesinos y Juan Antonio Hormigón, Presidente y Secretario General de la ADE. Así mismo estuvo presente el director uruguayo, Atahualpa del Cioppo, que ha sido nombrado Presidente de Honor de la Academia Iberoamericana de Directores de Escena, como reconocimiento a su labor y a su ingente e importante trabajo como director de escena.

Luis Molina leyó en primer lugar, el acta de la concesión del Premio. Según nos contó estos Premios fueron creados en 1976, con la finalidad de reconocer a todos los profesionales y organismos que hicieran una labor de difusión del teatro latinoamericano. Curiosamente la palabra OLLANTAY, designa una máscara Inca, extraída de un tejido de la época, que se conserva en el museo etnológico de Munich; así como también debe su nombre a una obra dramática quechua.

M^a Teresa Castillo, como Presidenta del CELCIT, entregó la placa al Presidente de la ADE, Angel F. Montesinos, que agradeció la concesión del primer y único Premio que tiene la ADE, a pesar de que hace seis años nuestra Asociación instituyó la concesión anual de tres galardones, que se han ido ampliando hasta un total de cinco en la actualidad.

Las palabras de Juan Antonio Hormigón hicieron referencia a la necesidad que desde un principio hubo por parte de la ADE de entablar relaciones con Latinoamérica, por las raíces culturales que nos unen. Así mismo anunció uno de los más ambiciosos proyectos, que en colaboración con el CELCIT, se pondrá en marcha en el III Encuentro de Directores de Escena, con la aprobación del anteproyecto de estatutos de la Academia Iberoamericana de Directores de Escena (AIDE).

Para finalizar, Atahualpa del Cioppo dijo unas palabras de agradecimiento por esa Presidencia honorífica y deseó que el futuro corroborara todos los proyectos que se estaban poniendo en marcha.

Nosotros también queremos desear lo mejor a este proyecto, que enmarcará las relaciones de la gran mayoría de los países iberoamericanos en cuanto a la dirección de escena.

Inmaculada Alvear



De izquierda a derecha,
Atahualpa del Cioppo,
Luis Molina, María
Teresa Castillo,
Alfredo Carrión, Angel
Fernández Montesinos,
y Juan Antonio
Hormigón.



Presidencia del acto. En el centro los ministros de Cultura y Educación. (Foto: Rosa Briones)

Apertura del curso académico en la RESAD

Por Alejandro Alonso

Habría que comenzar por felicitar a la RESAD. Y de paso, felicitarnos todos los que de una u otra forma tenemos que ver con este trajinante mundo del Teatro. El pasado cinco de octubre se inauguraba de forma solemne el curso 92-93 en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, con la presencia de los Ministros de Educación, Alfredo Pérez Rubalcaba, y de Cultura, Jordi Solé Tura. El hecho, con ser importante, no habría revestido mayor trascendencia de no ser porque, unos minutos antes de comenzar el acto, ambos ministros firmaban un convenio de cooperación que supone un gran avance en la formación y desarrollo de los futuros profesionales de la escena.

A ello sin duda, hay que sumar el inicio del nuevo plan de estudios que comprende la existencia de tres especialidades (Dirección de Escena y Dramaturgia, Interpretación y Escenografía) con una duración de cuatro años, y grado de licenciatura universitaria. Con lo cual, los estudios teatrales alcanzan -más vale tarde que nunca- su mayoría de edad.

Pero vayamos a la crónica, que es lo que ahora nos ocupa.

A las 12 de la mañana, y tras una breve introducción de la directora de la Escuela, Lourdes Ortiz, tomó la palabra el Catedrático de Dirección Escénica de la RESAD, Juan Antonio Hormigón, quien impartió la lección inaugural del curso, bajo el título "La formación del director de escena". Hormigón comenzó su alocución con algunas citas históricas que remontan la figura del director al teatro hindú del siglo VI a. C., para referirse posteriormente al concepto contemporá-

neo de la misma. Prosiguió enumerando los conocimientos y características que singularizan su actividad, destacando, de una parte, las facetas de personalidad, y por otra el bagaje cultural, técnico y el sentido de la globalidad ante el espectáculo que debe poseer. A ello se unen, sin duda, un concepto de la producción y la economía teatral, y un desarrollo imaginativo escénico, esenciales para abordar el hecho teatral.

A partir de estas bases, Juan Antonio Hormigón indagó en el eje central de su disertación, analizando la formación -o su ausencia- que ha caracterizado a muchos de los profesionales españoles que hoy ejercen su actividad. Desde el espontaneísmo, o la tradición meramente artesanal, hasta el autodidactismo mágico, Hormigón analizó, con cierta ironía y humor, las vías seguidas hasta el momento por muchos directores en su formación. Con todo ello estableció la necesidad la necesidad de una sistematización de los conocimientos del director de escena, que hagan de él "un intelectual-especialista de alto nivel, con una evidente responsabilidad ante la comunidad".

En ese sentido, dijo, los estudios de dirección que ahora se inician se han estructurado en cuatro áreas: Humanidades, Trabajo con el actor, Formación técnica, y un área de conocimientos específicos, todo ello encaminado a dotar a los futuros profesionales de la preparación más amplia, que los capacite para afrontar las diversas manifestaciones del trabajo escénico. Hormigón resaltó la importancia histórica de estos nuevos estudios, y reclamó para el teatro y la cultura en general, un programa de inversiones semejante a los realizados en el mundo del deporte con vistas a los recientes Juegos Olímpicos.

Por último, el Catedrático de Dirección realizó una breve reflexión sobre quién dirige en España, y los requisitos que se solicitan para que alguien se autodenomine director de escena, subrayando la gravedad de esta situación, y pidiendo un compromiso a las administraciones para defender y proteger la condición del director de escena, armonizar el acceso profesional de los futuros directores licenciados y elaborar una serie de programas que comprendan a las nuevas titulaciones.

Terminada la lección inaugural, que suscitó un gran interés entre los asistentes, tomó la palabra el Ministro de Cultura, quien anunció la firma del nuevo convenio con el Ministerio de Educación, y aseguró haber tomado buena nota de cuantas sugerencias había manifestado Hormigón anteriormente. Finalmente, le correspondió hablar al Ministro de Educación, quien resaltó la nueva ordenación de las enseñanzas del arte dramático, que han seguido un cauce específico en el ámbito de la educación de nivel superior, y aseguró su apoyo ante el futuro en cuestiones de infraestructura y organización, para que estas enseñanzas puedan alcanzar el desarrollo necesario. Con ello, el Ministro Pérez Rubalcaba proclamó inaugurado el curso académico de la RESAD.

CONVENIO ENTRE EL MINISTERIO DE CULTURA Y EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA PARA LA FORMACIÓN DE PROFESIONALES DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA.

En Madrid, a 5 de octubre de 1992

REUNIDOS



De arriba a abajo: Jordi Solé Tura, Ministro de Cultura; Alfredo Pérez Rubalcaba, Ministro de Educación y Juan Antonio Hormigón.

De una parte, el Excmo. Sr. Alfredo Pérez Rubalcaba, Ministro de Educación y Ciencia.

De otra parte, el Excmo. Sr. Jordi Solé Tura, Ministro de Cultura.

Ambas partes se reconocen capacidad legal suficiente para el otorgamiento de este Convenio y, al efecto,

EXPONEN

Que el Ministerio de Educación y Ciencia tiene, entre sus competencias, la de ordenación de las enseñanzas de la música, la danza y el arte dramático y que dichas enseñanzas tienen por finalidad, de acuerdo con el artículo 38 de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, proporcionar una formación general del sistema educativo, proporcionar una formación artística de calidad que garantice la cualificación de los futuros profesionales de estas disciplinas.

Que al Ministerio de Cultura corresponde, a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, la promoción, protección y difusión de las artes escénicas y de la música.

Ambas partes son conscientes de la vinculación existente entre estos fines y coinciden en valorar la importancia de colaborar y coordinar sus actuaciones para un mejor cumplimiento de los mismos, favoreciendo una mayor conexión entre el ámbito educativo y el profesional dentro de estas disciplinas.

CLAUSULAS

PRIMERA: Es objeto del presente Convenio fomentar la colaboración entre el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Educación y Ciencia en relación con la formación de profesionales de la música, la danza y el teatro.

SEGUNDA: Ambos Ministerios cooperarán en la realización de estudios sobre la demanda de formación que plantea el mercado de trabajo en los sectores profesionales de la música, la danza y el teatro, a fin de:

1º) Definir aquellas actuaciones prioritarias dentro de la actual oferta del sistema educativo para mejorar la calidad de la formación de los profesionales de estos sectores.

2º) Analizar la viabilidad de convertir en determinados supuestos la oferta formativa situada fuera del sistema educativo en enseñanzas regladas insertas en dicho sistema.

3º) Conocer las necesidades de cualificación de profesionales no atendidas por ofer-



Público asistente entre el que se distinguen diversos asociados de la ADE.



El Ministro de Cultura conversando con Guillermo Heras, Antonio Malonda y J. A. Hormigón

ta formativa alguna, formulando propuestas que permitan abordarlas, bien en el marco del sistema educativo, bien dentro de una oferta formativa.

TERCERA: El Ministerio de Cultura ofrece al Ministerio de Educación y Ciencia la experiencia de gestión desarrollada por las Unidades de Producción del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) para que puedan ser tenidas en consideración con vistas a la elaboración de los planes de estudio.

CUARTA: El Ministerio de Educación y Ciencia en los procesos de elaboración de los proyectos de planes de estudio de las enseñanzas de música, danza y arte dramático analizará las propuestas que formulen los Consejos de Teatro y de Música del Ministerio de Cultura. De estos Consejos, que tienen carácter asesor, formará parte una persona designada por el Ministerio de Educación y Ciencia.

QUINTA: Por el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Educación y Ciencia se revisará conjuntamente el sistema actual de becas a estudiantes y postgraduados, a fin de potenciar su eficacia y racionalizar su distribución.

SEXTA: Por el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Educación y Ciencia se establecerán los mecanismos para que profesionales técnicos, artísticos o de gestión de las Unidades de Producción del INAEM puedan colaborar con aquellas escuelas de formación de las diferentes especialidades del espectáculo que, previo acuerdo entre las partes, así lo soliciten.

SEPTIMA: Ambos Ministerios iniciarán conjuntamente programas experimentales de dinamización teatral, musical y de danza en centros dependientes del Ministerio de Educación y Ciencia y continuarán los que ya se llevan a cabo desde distintas Unidades de Producción del INAEM.

OCTAVA: El Ministerio de Cultura realizará las actuaciones necesarias para que el alumnado de centros superiores de música y de arte dramático y de centros de danza, así como el de ramas técnicas de otras enseñanzas, coope-re y participe en actividades de las Unidades de Producción dependientes de este Ministerio. A tal fin, en el marco del presente Convenio se elaborarán programas experimentales de formación de prácticas.

NOVENA: Ambos Ministerios manifiestan su voluntad de articular mecanismos que permitan cu-

brir el espacio formativo existente entre la finalización de los estudios y la incorporación de los titulados al sector profesional. A tales efectos cooperarán en la Joven Orquesta Nacional de España y otras experiencias.

DECIMA: Se estudiarán fórmulas de intercambio entre el profesorado de música y artes escénicas del Ministerio de Educación y Ciencia y profesionales de cultura en periodos de corta duración, como incentivación y reconocimiento de las respectivas profesiones.

DECIMOPRIMERA: Ambas partes se informarán mutuamente a fin de, en su caso, adoptar medidas de colaboración sobre aquellos encuentros, conferencias, congresos o actividades similares que programen y puedan ser de interés mutuo en el marco del presente Convenio.

DECIMOSEGUNDA: Los centros educativos de enseñanzas artísticas del Ministerio de Educación y Ciencia podrán utilizar las salas dependientes del Ministerio de Cultura para la puesta en escena de las actividades de sus alumnos, siempre que la programación y planificación de dichas salas lo permita.

DECIMOTERCERA: Para hacer efectivas las previsiones del presente Convenio, se creará una Comisión de Seguimiento, formada por el Director General del INAEM y los subdirectores sectoriales del INAEM, por parte del Ministerio de Cultura, y por la Directora General de Centros Escolares y dos representantes de la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas, por parte del Ministerio de Educación y Ciencia. Dicha Comisión se reunirá regularmente, a fin de:

1º) Ejecutar los acuerdos y

proponer o impulsar las medidas necesarias para la aplicación del presente Convenio.

2º) Analizar de manera sistemática los niveles de desarrollo de las cláusulas de este Convenio.

3º) Proponer nuevas fórmulas de colaboración dirigidas a la consecución de los fines expresados en el presente Convenio.

DECIMOCUARTA: A partir de la suscripción, la vigencia del presente Convenio será indefinida, siempre que no sea denunciado por una de las partes, con una antelación de tres meses.

En prueba de conformidad, se firma el presente Convenio, por duplicado ejemplar y a un solo efecto, en el lugar y fechas indicados al comienzo.

POR EL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

Alfredo Pérez Rubalcaba

POR EL MINISTERIO DE CULTURA

Jordi Solé Tura

DIEZ AÑOS DE LA ADE

Aunque se reaccione a veces contra el supuesto divismo de algunos, nadie que entienda mínimamente lo que es el teatro podrá hoy minusvalorar lo que es la tarea del director de escena; una figura, por cierto, que ha existido siempre, en la historia, aunque no se hubiese generalizado todavía este nombre.

¿Cómo se podría escribir la historia de nuestro teatro contemporáneo sin tener en cuenta, por ejemplo, a Enrique Rambal, Adriá Gual, Gregorio Martínez Sierra, Cipriano Rivas Cherif, Luis Escobar o José Luis Alonso?

Para el que alguna vez se ha atrevido a escribir teatro, un director con oficio y talento es la garantía básica de que llegará al público en condiciones adecuadas lo que él ha querido comunicar; para el espectador, es el artífice fundamental de un espectáculo unitario, armónico. No hay -no debería haber- conflicto entre la tarea escénica del autor, el actor y el director.

Por todo ello, me congratulo de la existencia de la Asociación de Directores de Escena de España, la felicito en su décimo cumpleaños, leo siempre con interés su revista y espero que su labor siga sirviendo eficazmente a la realización de ese milagro cotidiano que es el teatro.

Andrés Amorós

No quiero que pasen las fechas cercanas a la celebración de vuestro 10º Aniversario sin unirme al coro de profesionales que -al unísono, de eso estoy seguro-, entona "Cumpleaños feliz".

Enhorabuena, pues, a todos los que formáis la Asociación de Directores y de manera especial, a los que, desde puestos de responsabilidad, empenáis vuestro esfuerzo en el mantenimiento de esta "criatura" que ya apunta "mocetón" hecho y derecho.

Enhorabuena también por ese cuerpo de publicaciones: tanto la Revista, en cuanto que

órgano de información y comunicación, como la serie de Textos Dramáticos y la de Teoría y Práctica del Teatro, son fundamentales para los que creemos que el Teatro es "algo más". De lo que sea, pero siempre "algo más".

¡Feliz cumpleaños! Un abrazo.

José María Pou

A juicio de los griegos el ámbito teatral constituía un topos cósmico, donde la escena se convertía en tribunal.

Vuestra ya dilatada andadura de diez años ha permitido consolidar un medio donde el rigor del juicio es característica del topos informativo.

Felicidades y larga vida.

Ramón Caravaca
Viceconsejero de Cultura
de la Comunidad de Madrid

Querido Juan Antonio:

Quiero aprovechar la oportunidad para darte a ti y a todos tus compañeros de ADE mi más sincera enhorabuena por vuestros diez años recién cumplidos. Y también darte las gracias por mantenernos en vuestra lista de correos.

Cada vez que llega ADE, pongo mis jaleos a un lado y disfruto de una hora o más leyendo todo su contenido. Además he notado que la revista ha mejorado un 100% durante este último año.

María Jesús y yo te enviamos un abrazo muy fuerte.

Thomas Middleton
Director Ejecutivo Adjunto
Comité Conjunto Hispano-Norteamericano

JAIME
MARTIN
DE PAZ

ILUMINACION
ESCENICA



Monte Caro, 2
La Poveda
Teléfono 870 16 73
28500 ARGANDA
DEL REY (Madrid)

COMPañIA LIRICA ESPAñOLA



DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL
REPERTORIO

MARINA

AGUA, AZUCARILLOS
Y AGUARDIENTE

LA DOLOROSA

GIGANTES Y CABE-
ZUDOS

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

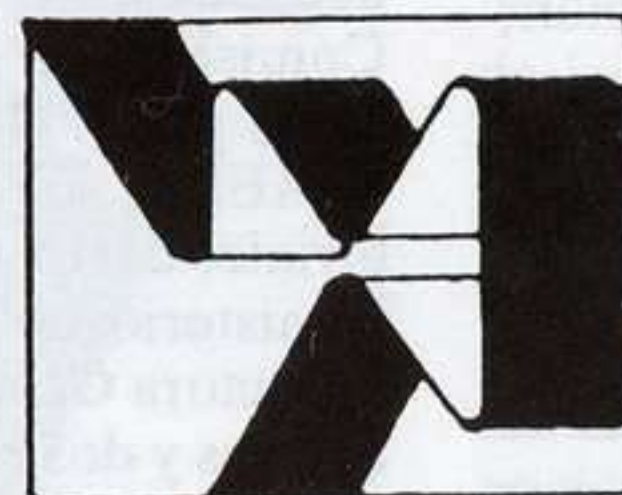
LA ROSA DEL

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

ACTIVIDADES DE LA RESAD EN EL PRESENTE TRIMESTRE

LABORATORIOS

AZUFRE Y CRISTO

Taller experimental de teatro contemporáneo.

RONALD BROWER

El secuestro del pintor por el dramaturgo.

GONZALO CAÑAS

Aproximación al teatro con objetos.

CONCHA DOÑAQUE

¿Qué es la voz?

LUIS G. CARREÑO

La máscara y el actor.

ANGEL M. ROGER

El arte del siglo XX

CARMEN ROMERO

La expresión del flamenco en el teatro.

TALLER RESAD 1993

EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

de W. Shakespeare. Dirección: Dennis Rafter.

CURSOS

La escritura del actor en el espacio. Guillermo Heras.
Curso dirigido a alumnos de interpretación, dramaturgia
y dirección. Enero y Febrero de 1993.

Requena, 1 - Tel. 248.41.73 - Fax 559.44.28
28013 MADRID

Real Escuela Superior de Arte Dramático

Madrid



Obra teatral

BATALLA EN LA RESIDENCIA

FICCION TEATRAL DE LA
REUNION CELEBRADA EN
LA RESIDENCIA DE
ESTUDIANTES DE MADRID
UNA TARDE DE OTOÑO
DE 1935

DRAMATIZACION DE
JUAN ANTONIO HORMIGON

Colaboradores: Guillermo Heras,
Fernando Doménech y Carlos Rodríguez

Como el año anterior con **Los Aprendices de Brujo**, la ADE aborda en este otoño del 92 una nueva aventura teatral, con la que suscitar el debate y la reflexión sobre el hecho escénico. **Batalla en la Residencia** es el título que Juan Antonio Hormigón ha dado a esta ficticia reconstrucción histórica, situada en el otoño de 1935 en la Residencia de Estudiantes, que convocará las personalidades de autores, críticos, actores e intelectuales de la época.

Una vez más, los directores de escena españoles se sitúan bajo las luces de los proyectores para reflejar las palabras, pensamientos y controversias del panorama teatral español contemporáneo. Nuestra revista se suma a este proyecto con la publicación del texto del espectáculo que, consideramos, despertará un amplio interés entre nuestros lectores y el público de teatro en general.

UN DEBATE SOBRE EL SENTIDO DEL TEATRO

Por Juan Antonio Hormigón

El pasado año, la Asociación de Directores de Escena de España llevó a cabo una actividad nueva y singular: montar un acto teatral siendo los directores de escena sus intérpretes.

El texto escogido fue **Los Aprendices de Brujo** de Lars Kleberg, y la experiencia, apasionante y aleccionadora en grado sumo para quienes en ella intervinimos.

Con el acicate y la referencia de lo que hicimos, este año nos enfrentábamos a la necesidad de encontrar un texto que nos motivara en igual medida y que respondiera a los objetivos que como Asociación nos planteamos. Fueron muchas las opciones barajadas, los textos que revisamos, las sugerencias que se vertieron en la imprescindible tormenta de ideas que prologa siempre decisiones de esta índole. Finalmente, la obra de Kleberg por su estructura y su contenido aparecía como un ejemplo explícito y elocuente del camino que debíamos seguir.

La propuesta, en definitiva, tampoco era nueva. Con Guillermo Heras habíamos hablado en más de una ocasión del interés de utilizar como materia dramática, el debate teatral español de los años veinte y treinta. Nuestro impulso más firme y constante reforzaba aquella intención agazapada desde tanto tiempo atrás. La suerte estaba echada y la decisión asumida.

Comencé a trabajar febrilmente en la selección de textos. Obviamente, hubiera sido una quimera pretender abarcar el inmenso maremagnum del debate teatral del periodo que antecedió a la proclamación de la Segunda República y al expresamente republicano. Así mismo, el número de actores que en el mismo intervinieron, excedía con creces, si llevásemos su nómina a las últimas consecuencias, cualquier proyecto escénico sensato. Limité por tanto la temática a los apartados relativos al sentido, reforma y porvenir del teatro, con atención a la crítica y el público como elementos condicionadores de la producción y difusión teatral. También elegí a aquellos personajes que por su participación en el debate y por su significado en la vida española, estuvieran presentes con mayor

evidencia en nuestra memoria colectiva.

El hecho de que durante años haya leído y trabajado muchos de los libros y artículos que expresan las constataciones, sueños y quimeras escénicas a que antes aludía, no evitó en ningún caso que la investigación fuera ardua y prolija. Contar en este sentido con la ayuda de Guillermo Heras, Fernando Doménech y Carlos Rodríguez, ha sido de extraordinario valor. Facilitó sin duda extraordinariamente las cosas, que el acceso a las fuentes y la claridad de los objetivos estuvieran adecuadamente sintonizados.

La redacción y articulación definitiva de la obra, las llevé a cabo con inusitada rapidez. Las circunstancias así lo exigieron. En cualquier caso, aquello me sirvió para concentrar al máximo la tensión en jornadas que, sin el menor sesgo metafórico, puedo calificar de agotadoras.

Así nació **Batalla en la Residencia**, que debe su título al hecho de que la ficticia velada que he reconstruido, transcurra en el gran salón de la Residencia de Estudiantes de Madrid, institución emblemática por tantas razones del quehacer intelectual y cultural en nuestro país, en aquellos años en que fructificaba su moderniza, tan macabramente frustrada en 1936 por la rebelión militar y de las fuerzas de la derecha agraria.

La Residencia como espacio, propicia por otra parte un recóndito sentido del texto: descubrir tras los pliegues del debate teatral, determinados aspectos de la historia de España y de quienes forjaron su ser intelectual. La parte final de la obra pretende ser en este sentido bastante explícita.

Hay ocasiones en que el estímulo para la creación surge de la necesidad imperiosa que nace de una propuesta o del deseo de alcanzar un objetivo. Creo que ambos supuestos se dan fraternalmente la mano en esta ocasión. Para mí supusieron además un acicate para situarme en la línea de salida con renovadas ilusiones, apretar los dientes y echarme a correr con la vista clavada en la meta. Llegué: ésta es la **Batalla en la Residencia**.

BATALLA EN LA RESIDENCIA

Ficción teatral de la reunión celebrada en la
Residencia de Estudiantes
de Madrid una tarde de otoño de 1935

Dramatización de Juan Antonio Hormigón

Colaboradores: Guillermo Heras, Fernando Doménech
y Carlos Rodríguez

DIRECCION, ESCENOGRAFIA Y DISEÑO DE ILUMINACION
Juan Antonio Hormigón y Guillermo Heras

DRAMATIS PERSONAE

ALBERTO JIMENEZ FRAUD,
Presidente de la Residencia de Estudiantes
JORGE URRUTIA, *Profesor Universitario*

MAX AUB, *Escritor*
ERNESTO CABALLERO, *Escritor y Director de Escena*

LUIS ARAQUISTAIN, *Escritor y político*
JESUS CRACIO, *Director de Escena*

MANUEL AZAÑA, *Político y escritor*
JUAN MARGALLO, *Director de escena*

ENRIQUE DIEZ CANEDO, *Crítico teatral y escritor*
PEDRO ALVAREZ OSSORIO, *Director de escena*

RAMON DEL VALLE INCLAN, *Escritor*
ANTONIO MALONDA, *Director de escena*

RAMON GOMEZ DE LA SERNA, *Escritor*
ADOLFO SIMON, *Director de escena*

AZORIN, *Escritor*
JUAN ANTONIO QUINTANA, *Director de escena*

MIGUEL DE UNAMUNO, *Escritor y profesor universitario*
MANUEL CANSECO, *Director de escena*

JOSE ORTEGA Y GASSET, *Escritor y profesor universitario*
ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS, *Director de escena*

ANTONIO MACHADO, *Escritor*
AGUSTIN IGLESIAS, *Director de escena*

LUIS BUÑUEL, *Cineasta y escritor*
JORGE EINES, *Director de escena*

RAMON PEREZ DE AYALA, *Escritor*
ANDRES AMOROS, *Crítico y profesor universitario*

CIPRIANO RIVAS CHERIF, *Escritor y director de escena*
ANTONIO JOVEN, *Director de escena*

FEDERICO GARCIA LORCA, *Escritor y director de escena*
JUAN ANTONIO HORMIGON, *Director de escena y escritor*

UN ACTOR EN PARO,
NICOLAS MALLO, *Director de escena*

RAMON J. SENDER, *Escritor*
GUILLERMO HERAS, *Director de escena y de Teatro*

MARGARITA XIRGU, *Actriz*
MARIA RUIZ, *Directora de escena*

UN HOMBRE JOVEN,
IGNACIO GUZMAN, *Director de escena*

VOZ DE PABLO NERUDA,
ADOLFO MARSILLACH, *Director de escena y de Teatro*

Personajes de A DOS PAÑOS

Rendueles, *crítico teatral* Tomas Repila
Laura Durán, *actriz* Fany Condado
La doncella Almudena García
Director del periódico Jorge Saura

Participantes en la velada: Itziar Pascual, Teresa Hidalgo, Gloria de Pedro, Fernando Doménech, Manuel Lagos, Joan Carles Soler, Juan Pedro Errile, Natalia Menéndez, Eva Parra, Ana Ramírez, Rosa Briones, Enrique Silva, Violeta Sánchez, Margarita Sánchez.

FICHA TECNICA

Dirección de "A DOS PAÑOS": Rosa Briones
Pianista: Pedro Sarmiento
Atrezzo: MATEOS
Jefes Técnicos y Maquinistas: EQUIPO DE LA CNTE
Vestuario: CORNEJO
Producción: Angel Fernández Montesinos
Ayudante de producción: Rosa Briones
Ayudante de dirección: Antonio López-Dávila

Es una producción de la Asociación de Directores de Escena de España en coproducción con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, y en colaboración con el INAEM del Ministerio de Cultura, el CEyAC de la Comunidad de Madrid y el Centro Andaluz de Teatro.

Estreno: Sala Olimpia de Madrid, 27 de noviembre de 1992

Batalla en la Residencia

Ficción teatral de la reunión celebrada en la Residencia de Estudiantes de Madrid una tarde de otoño de 1935

Dramatización de Juan Antonio Hormigón

Colaboradores: Guillermo Heras, Fernando Doménech y Carlos Rodríguez

Dramatis personae

Alberto Jiménez Fraud, Presidente de la Residencia de Estudiantes
Max Aub, escritor
Luis Araquistain, escritor y político
Manuel Azaña, político y escritor
Enrique Díez Canedo, crítico teatral y escritor
Ramón del Valle Inclán, escritor
Ramón Gómez de la Serna, escritor
Azorín, escritor
Miguel de Unamuno, escritor y profesor universitario
José Ortega y Gasset, escritor y profesor universitario
Antonio Machado, escritor
Luis Buñuel, cineasta y escritor
Ramón Pérez de Ayala, escritor
Cipriano Rivas Cherif, director de escena y escritor
Federico García Lorca, escritor y director de escena
Un actor en paro
Ramón J. Sender, escritor
Margarita Xirgú, actriz
Un hombre joven

Personajes de A DOS PAÑOS

Rendueles, crítico teatral
Laura Durán, actriz
La doncella
Director del periódico
Tres amigos

PRIMERA PARTE

(Salón de reuniones en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Un piano, sillas, mesas, sillones. Algunos asistentes a la velada ocupan ya sus asientos; hablan entre sí, leen periódicos o libros, incluso dos juegan al ajedrez. Uno de los residentes interpreta al piano algunas melodías. Los murmullos que llegan desde los salones contiguos se van apagando a medida que los invitados a la velada ocupan sus asientos. Entre éstos los hay de diferentes edades, desde ancianos venerables hasta jóvenes que sin duda viven en ese momento en la casa. Cuando el pianista concluye su interpretación, entre el sonido de los aplausos se adelanta el Sr. Jiménez Fraud que se dirige a los asistentes:

JIMÉNEZ FRAUD.- Buenas tardes, damas y caballeros. En nombre de la Residencia de Estudiantes me honro en darles la bienvenida a esta velada que, como todos saben, tiene un carácter singular. En los tiempos que atravesamos, quisiera destacar que todos ustedes, amigos de la Residencia y de lo que ella significa como lugar de estudio, investigación y progreso humano, han dado pruebas de su generosa voluntad hacia la noble confrontación de ideas, aceptando su presencia en esta reunión. Donde las palabras de persuasión faltan, surge la hostilidad y el antagonismo que conducen a la debilitación de la condición humana. En esta Colina de los Chopos, además de árboles y flores crecen ahora nobles proyectos, fecundas realidades y un cálido ademán de fraternal acogida a cuanto de generoso y fructuoso ofrece la vida española. Por otra parte, en el horizonte de nuestra patria se anuncian días turbulentos, tensiones agudas, citas inexcusables que decidirán hacia dónde orienta España sus pasos. Quizás el propio sentido de la civilización esté en juego. En el lugar consagrado al culto del espíritu se han instalado extraños dioses paganos, absurdas deidades que reclaman sacrificios sangrientos. Es una verdadera resurrección de fuerzas ciegas, que anárquicamente se contraponen unas a otras, y que no conocen otra jerarquía que la violencia. La defensa de la cultura representa la de la civilización frente al asalto de la barbarie. Hoy tenemos el honor y el placer de hablar del presente y el futuro del teatro español; de lo que es y de lo que deseáramos que fuera. Para ello, para darnos sus opiniones y enriquecernos con sus ideas están hoy aquí algunos de los más eminentes autores, actores y estudiosos del arte

escénico...

(Un joven escritor, Max Aub, se levanta con aire decidido)

M. AUB.- ¡Usted perdone, falta Valle Inclán!

JIMÉNEZ FRAUD.- Valle Inclán vendrá, pierda cuidado. Dado su delicado estado de salud y que ha viajado desde Galicia para asistir a nuestra velada, me comunicó que llegaría con cierto retraso. Señoras y señores, no deseo alargar por más tiempo mis palabras de bienvenida. Antes sin embargo de pasar a las intervenciones, les invito a presenciar un pequeño prólogo escénico, titulado *A dos paños*, que los componentes del Club Anfistorá, dirigidos por la señora Pura Ucelay, y en el que colabora nuestro admirado Federico García Lorca, han preparado como entremes a nuestra reunión. El maestro Azorín ha prestado uno de sus artículos para que sea convertido por estos jóvenes y animosos actores en acto escénico. Con ellos les dejo,

(Se sitúan en el centro del salón los elementos indispensables para la escena que se va a representar)

A DOS PAÑOS

I

En el camerino de la actriz. Es noche de estreno y LAURA DURAN, asistida por su doncella, se prepara, como suelen hacerlo todas las actrices, para salir a escena. El crítico teatral Rendueles irrumpe en el camerino.

RENDUELES.- ¡Caramba! ¡Laurita!

LAURA.- ¡Rendueles! ¡Dichosos los ojos...!

REN.- ¿Pero usted cree que yo puedo olvidarles a ustedes?

LAURA.- ¡Ya no viene usted por aquí!

REN.- Laurita, perdone. ¿Cómo he de olvidar yo, y cómo no he de admirar yo, en todos los momentos, a tan grande, a tan maravillosa actriz?

LAURA.- (Malo, malo) Gracias, gracias, Rendueles. Siempre tan amable...

REN.- ¡Nunca, nunca, Laurita! Y la prueba de que no les olvido a ustedes...

LAURA.- *(Interrumpiéndole, se dirige a su doncella)* Traeme un café con leche *(Volviendo otra vez con Rendueles)* ¡Qué noche! ¡Qué trabajo tan abrumador!

REN.- *(Prestamente, intentando reanudar el diálogo)* Decía, Laurita, que yo no les olvido a ustedes. ¿De qué modo podría yo olvidar a quien es la primera en la escena española?

LAURA.- ¡Este trata de colocarme una obrita! ¡Muy amable, Rendueles! ¡Qué noche! Estoy nerviosísima. ¡Ay, si usted tuviera que representar en estas condiciones!

REN.- Sí, sí, mucha emoción, Laurita; mucha emoción. Ya lo comprendo. ¡Tanto como yo quiero a ustedes! Y la prueba...

LAURA.- *(Interrumpiéndole otra vez para hablar con su doncella que le ha traído el café)* Gracias, Escolástica. Traéme el sombrero. *(De nuevo con Rendueles)* Usted no sabe... Los actores ahora vivimos abrumados de trabajo. ¡Y estas noches de estreno! No puede usted imaginarse, Rendueles.

REN.- Sí, sí, Laurita, lo imagino. ¡Si estoy tan compenetrado con ustedes! Mi afecto es sincero. Y la prueba de que los estimo...

LAURA.- ¡Ay, coloca, coloca la obrita! Sí, lo sé, Rendueles, lo sé. Y nosotros le correspondemos con el mismo cariño.

REN.- Y yo, agradecidísimo a ustedes. Y estoy tan agradecido, que...

LAURA.- *(Rápidamente)* ¿Usted no ha oído hablar por ahí si dicen algo de la obra que vamos a estrenar esta noche?

REN.- No, Laurita, no *(Volviendo a su tema)* Yo le decía a usted, y usted me perdona, que en prueba del cariño que les tengo...

LAURA.- ¡No, éste no ceja! ¡No para hasta que me coloque la obra! ¡Ay, se me olvidaba! ¡Qué cabeza la mía! *(A la doncella, rápidamente)* Búscame la estampita de la Virgen de los Desamparados para que me encomiende.

REN.- Laurita, yo deseaba hablar con usted...

LAURA.- *(Con la más amable de sus sonrisas)* ¡Estamos hablando, Rendueles!

REN.- Bueno sí. Pero yo deseo de usted un momento de atención...

LAURA.- ¡Oh, qué loca soy! Usted me perdonará, Rendueles. En noche de estreno todo es disculpable. Yo quiero, sí, atender a usted. ¿Cómo no? (No; no es posible escapar; éste viene decidido a colocar su obra)

REN.- *(Intentando reanudar la conversación)* Decía a usted, Laura, que yo...

(En ese momento irrumpen en el camerino otros amigos de la actriz, cargados de flores, bombones, dulces y otras chucherías propias de estas ocasiones)

AMIGO 1º.- ¡Laura! ¡Laura querida!

AMIGO 2º.- ¿Cómo estás? ¡Qué nervios!, ¿verdad?

AMIGO 3º.- ¡Monísima! ¡Estás preciosa!

(Todos hablan al mismo tiempo, y prosiguen con banalidades por el estilo)

LAURA.- *(A Rendueles)* Bien, bien, Rendueles. Hablaremos después del estreno; ahora perdona usted.

(Y Rendueles se va, con el rabo entre las piernas)

II

Unas horas después. La redacción de un periódico. El despacho del Director, quien, en actitud de espera, sostiene un papel entre las manos. Entra

nuestro ya conocido Rendueles, crítico teatral de la casa

DIRECTOR.- Amigo Rendueles, tengo aquí las pruebas de su crítica... Excelente, excelente... *(una pequeña pausa)* La obra no ha gustado. ¿Verdad?

REN.- No, querido director; no ha gustado.

DIR.- Ya, ya, lo he visto al leer la crítica de usted... ¡Qué crisis la que están pasando ahora los teatros! ¡Yo creía que esta obra iba a gustar! Claro que yo no entiendo de eso nada; no soy un crítico como usted...

REN.- *(Comenzando a intranquilizarse, con una sonrisa forzada)* ¡No, no, querido director! ¡Usted es un hombre de exquisito gusto!

DIR.- ¡Qué quiere usted que le diga, Rendueles! Estas cosas del teatro son tan raras...

REN.- Sí, sí; muy raras.

DIR.- ¡Demasiado raras! ¡Demasiado raras! *(pausa)* Oiga usted, Rendueles... *(Nueva pausa, como fingiendo un olvido repentino)* ¿Qué iba a decirle a usted? *(Una tercera pausa, tras la que simula recordar)* Esta tarde estaba yo aquí en mi despacho, y la puerta de la sala de redacción estaba abierta...

REN.- *(Desazonado)* ¿Abierta?

DIR.- *(Otra detención. Rendueles se desazona un poquito más)* La puerta de la sala de redacción estaba abierta; yo estaba escribiendo; pero oía un diálogo que mantenían dos redactores. Uno de los redactores le hablaba al otro de la obra que se iba a estrenar esta noche en el teatro Hispania. Las noticias que le daba eran halagüeñas, optimistas... Al mismo tiempo, en esa conversación, el mismo redactor hacía un caluroso elogio de la actriz Laura Durán... *(Rendueles se sienta un poco anonadado)* Yo, como estaba escribiendo, absorto con la labor, no me daba cuenta de quiénes eran los interlocutores. A usted, querido Rendueles, le habrá pasado también muchas veces no darse cuenta de nada cuando está escribiendo...

REN.- En efecto, en efecto; no se da uno cuenta de nada.

DIR.- *(Con extraordinaria lentitud)* Pero me parece... que quien... hacía... el elogio de la obra... y de la actriz... era usted.

REN.- *(Sudando)* Le diré a usted, querido director; le diré a usted...

DIR.- *(Atajándole)* Y ahora, de pronto, me encuentro con esta crítica en que se censura duramente la obra y se ataca a la actriz...

REN.- *(Precipitadamente)* ¡Censura! ¡Ataca! ¡Oh, querido director! No, no; no es eso.

DIR.- *(Sonriente)* ¿No es eso? ¿No es eso?

REN.- Son apreciaciones motivadas, razonadas... La obra, realmente, no está estructurada... Vamos, es más novela que teatro... Y, aparte de eso, no tiene ambiente...

DIR.- *(Sonriente)* ¿No tiene ambiente? Oiga usted, Rendueles; había yo oído hablar, perdónese usted, de una obra que destinaba usted al teatro Hispania,

para la actriz Laura Durán. ¿Van a hacer esa obra? ¿La han admitido ya?

(Rendueles se ve atacado por un repentino ataque de tos, que se prolonga durante un buen rato)

¿Ha cogido un catarro? Cuídese, cuídese, amigo Rendueles. Cuídese... y otro día hablaremos; tenemos que hablar.

(Y Rendueles se va, acompañado de sus miasmas tosigosos)

(El público aplaude al concluir la pequeña representación)

JIMÉNEZ FRAUD.- En nombre de los actores agradezco sus generosos aplausos, que sin duda constituyen el mayor galardón que en el teatro puede obtenerse. A continuación, y sin más demora, paso el testigo y la palabra a Luis Araquistain, atento escrutador de los problemas del teatro como nos ha mostrado en tantos artículos y en su libro *La batalla teatral*, quien presentará y conducirá este debate.

L. ARAQUISTAIN.- Buenas tardes. 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 de la crítica, en el carácter de las empresas teatrales, pero evitando, al menos por hoy, referirnos a las técnicas y circunstancias concretas de la escenificación. A manera de introducción a los problemas que acabo de anunciar quisiera decir lo siguiente: *(Consulta sus notas)* Cuando se compara el repertorio de nuestro teatro clásico, tan rico en poesía como en pensamiento, con el de nuestro teatro contemporáneo, tan desmedrado de ambas cualidades, es forzoso preguntarse: ¿quién ha decaído aquí, el público, los autores, los cómicos, o todos a la vez? El público teatral es asiduo pero escaso, en nuestro país. Es como los comparsas en algunas comedias que, siendo diez o doce nada más, dan impresión de un ejército, porque los que entran por un lado son los mismos que acaban de salir por el otro. La comparsa del público es también la misma, como se puede observar en los estrenos: rara vez se ve una cara nueva. Seguramente, hoy va más concurrencia a los teatros españoles que siglos atrás: pero dudo mucho que el número total de espectadores haya aumentado proporcionalmente a la población. Lo que sí ha variado es la calidad del público y las condiciones económicas del teatro. En la época clásica, en el costo de una representación todo debía ser modestísimo. Hoy, los componentes económicos se han puesto por las nubes y, encima, el Estado se arroja sobre los espectáculos públicos con verdadera voracidad exactora. Esto ha encarecido enormemente el arte escénico y, como consecuencia, le obliga a buscar el público más apto, económicamente, para soportar esa carestía. Tal público lo forman las clases burguesas, con exclusión casi total del verdadero pueblo, que busca en la baratura del cinematógrafo -y también en su mayor movimiento y fantasía; pero éste es otro problema- un sucedáneo del teatro.

(Un murmullo crece entre los asistentes. El nombre de Valle Inclán se susurra con insistencia. Araquistain se detiene un tanto sorprendido. Entra Valle Inclán apoyado en el brazo de Luis Buñuel. Lleva abrigo y bufanda. Los asistentes se ponen en pie)

para saludarle. Valle Inclán se sienta y Araquistain continúa con su exposición)

L. ARAQUISTAIN.- El señorío del teatro contemporáneo corresponde a la burguesía. Ella paga, ella manda, ella impone sus gustos y preside la mutación de los géneros. Y, sin embargo, el teatro español actual se parece poco o nada al del resto de Europa. ¿Por qué? Por una diferencia de evolución social. La burguesía española es aún una burguesía niña, puede decirse que acaba de nacer, que nació realmente con el siglo XX.

No cabe duda. El público de teatros parece querer transformarse en España. Hace pocos años aún, en uno de los coliseos que pasan por más cultos en Madrid, comenté con los pies una comedia de Molière, por juzgarla demasiado mediocre para comentarla con las manos. Hoy es probable que antes de decidir su opinión, procurara informarse de si Molière tiene cédula dramática o si es un currinche desconocido. Hoy estas comedias se las escucha ya con respeto por lo menos. Traen un prestigio de lejanía y resonancias universales que se imponen incluso a los más reacios. Añádase que el gusto ambiente -parte de él, al menos- parece comenzar a hastiarse del teatro indígena, con su empalagosa sentimentalina, sus fábulas de viejo folletín y su fabricación artificial de la cargada por el procedimiento imbecilizante del retruécano. El público busca algo nuevo y vuelve los ojos y los oídos a lo que llega de fuera, consagrado por la fama. Agréguese, en fin, ese elemento de esnobismo intelectual, de querer llevar el cerebro vestido a la última moda, que por fortuna florece en algunas capas sociales como antídoto del misonerismo.

Concluiré diciendo que la restricción de la libertad creadora, ya sea por parte del Estado, ya sea por parte del público mismo, ahoga la espontaneidad artística. 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 circo de payasadas. El público español de teatros, habituado a su despotismo en los circos taurinos, lo traspone al arte dramático. Es, no ya un soberano, sino un monarca absoluto, cuyos juicios y actos no admiten duda ni apelación. Y no hablo sólo de ese pálido público de los estrenos, formado por profesionales de la pedantería y por tantos hombres lastimosos, de ilusiones escénicas frustradas y sueños dramáticos inéditos. Me refiero al público en general. Tanto innoble melodrama, tanta comedia ñoña, tanta abyecta bufonada le han ensoberbecido la razón. Y ya no distingue de propósitos ni de formas artísticas. Enviciado por un teatro en disolución, sólo le interesan las obras que mejor representan este proceso, las más anodinas y desintegradas. Es como el estómago estragado por drogas y estimulantes venenosos, que no puede soportar alimentos y líquidos sanos. Pero los fenómenos que he señalado más arriba parecen indicar una reacción de salud. Dijérase que quieren resurgir también en España la curiosidad y el respeto que hicieron posible el teatro europeo contemporáneo. No importa que haya su aleación de esnobismo, con tal que contribuya, con los otros elementos psicológicos, a crear esa atmósfera de libertad que ha sido tan fecunda para la música y la pintura y que, en mayor grado, es necesaria para el teatro. Ni importa que, al amparo de la libertad, la extravagancia produzca algunos monstruos y muchas ineptias. También los produce la Naturaleza. Miles de ensayos fracasados son

el precio de una obra perfecta. Pero no habrá perfección donde no sea posible el ensayo libre y constante.

(Aplausos)

L. ARAQUISTAIN.- Confío en que mis palabras hayan servido para establecer las líneas maestras de nuestro debate y para incitarles a intervenir. Voy a dar en primer lugar la palabra a Don Manuel Azaña, que conjuga en su persona de manera indisoluble la condición de hombre público con la de escritor. Como autor teatral nos ha dejado obras tan notables como *La Corona*. Sus ocupaciones políticas que han adquirido ahora una trascendental importancia, quizás le roben tiempo a su vocación literaria, pero justamente por ello su presencia atestigua su deseo de conocer nuestras preocupaciones y de articularlas en esa España más culta y más libre que muchos ansiamos.

(Aplausos. Se hace un silencio absoluto)

M. AZAÑA.- El pueblo español, ha sido deformado en el juicio ajeno por lo pintoresco, ya sea por lo pintoresco de la historia, estilizada en emblemas, ya sea por lo pintoresco de las costumbres, debajo de todo lo cual se ha dejado un poco en olvido la profunda seriedad moral de un pueblo que, puesto a tasar y graduar el aprecio de los valores humanos, sitúa en primer término aquello que contiene esta expresión única: la hombría, es decir, la entereza moral de la persona; exigencia la más urgente que se le propone a un español como título al respeto a sus semejantes.

He temido a veces que el pueblo español en los días que corren, y por contraste violento con su posición en los tiempos pasados, parezca ahora una masa de hombres agitados, sin designios conocidos, una sociedad en descomposición, y tanto lo temo así, cuanto que en ocasiones se lo parece a los españoles mismos.

No todos se dan cuenta de que el pueblo español se halla empeñado en un gran drama histórico, en el que a casi nadie le está permitido ser espectador, porque las pasiones que mueve la acción a pocos perdonan, y son muy raros los que tienen reposo bastante o pueden situarse en la lejanía necesaria para contemplarlo con serenidad. Pero ese drama del que el pueblo español es protagonista, ¿qué es en sí mismo? Es la encarnación penosa y dolorosa de un ensueño secular, es el acto de tomar forma corpórea las vagas imágenes concebidas por el alma prisionera, ahora en libertad; es la entrada y posesión de Segismundo en su reino, después de apurar en su encierro las incógnitas razones de un destino adverso. El pueblo español ha vivido durante algunos siglos enajenado de su propia dirección, y tal llegó a ser su inercia en este punto de abandono y de olvido de sí, que una crisis de conciencia inaugurada a fines del siglo pasado le llevó a interrogarse sobre su propia razón de existir. El pueblo español, por medio de sus más agudos examinadores, se exploró sin piedad, analizó hilo a hilo su trama espiritual, sanudamente, con rigor ascético de su tradicional problema sobre el valor de la vida. Pocos pueblos habrán dado el espectáculo desgarrador de someterse al implacable análisis que el español ha hecho de sí en este último medio siglo. De esta crisis de conciencia, la vitalidad española, tan fuerte y tan probada, no sólo salió incólume, sino robustecida con esta ganancia. En el pueblo español, comenzó a germinar la todavía confusa resolución de recobrar a sí mismo.

El primer resultado de esta crisis, en cuanto ha venido a operar en la conducta general del pueblo, es que nuestra vida se ha cubierto de gravedad y seriedad, como tal vez no se había conocido en España desde otras grandes crisis de su historia. Gravedad y seriedad que imprime su sello en la vida personal de todo español, porque al encararse con su porvenir y tomar en la mano la rectificación de su destino, ya no puede echar sobre otros la responsabilidad de su conducta ni las culpas de su dirección, y vienen a ser acicate de la pereza, espanto del miedo, e incompatibles con el reposo y el dejar hacer. De ahí la sorpresa de muchos, que no se habían percatado de la profundidad del cambio, y del temor de otros, que quisieran retroceder. Es tarde, Segismundo no volverá a su torre, ni a fuerza de narcóticos.

El pueblo español, en este su despertar a nueva vida, se ha encontrado heredero de un gran nombre. ¿Solamente de un nombre? De mucho más: de un tesoro de valores espirituales, que son su propia creación antigua, y que no se limitan a lo que ha trascendido en obras para el mundo sensible sino que consiste en la delicadeza y finura de su capacidad de percepción moral, y que le constituyen auténticamente en un pueblo de rancia civilización. Delante de aquellos valores espirituales, máspreciados en su representación sensible que en su profundo manantial, la actitud de la tradición era de reverencia y de inmóvil acatamiento, y más que como estímulo, eran usados como freno, como un no más allá, que pretendía cortar el paso al porvenir. Pero el pueblo español no reniega ni necesita renegar de ninguno de los valores morales de su creación antigua para poner a prueba su capacidad de alumbrar otros nuevos. Y esto es así, como era fácil de prever, con sorpresa de los conservadores de escombros, de los fundadores de ruinas y de otras gentes desafiadas que no saben abrir mentalmente el cauce por donde ha de transcurrir el paso de un pueblo en marcha.

La sorpresa es disculpable, y aún ha de crecer según vayan viniendo los tiempos, y cuando se advierta que el pueblo español, al recuperarse, reanuda sus tradiciones más genuinas, hasta ahora perdidas aparentemente, sepultadas bajo formas políticas abolidas.

(Aplausos. Al concluir la intervención de Azaña, Valle Inclán sin molestarse en pedir la palabra responde).

VALLE INCLÁN.- Mi querido Azaña: la persecución de que usted viene siendo víctima, sin duda le ha valido muchos fieles, y la posición izquierdista muchos entusiastas. Goza usted, por una y otra causa, una popularidad como acaso solamente la tuvieron Espartero, Mendizábal, Olózaga o Prim. Pero aún tiene usted otros partidarios, azañistas sin entusiasmo y aun sin simpatía. Esperan en usted como el enfermo en el aceite de hígado de bacalao. Lo tragan haciendo muecas y cerrando los ojos. Ninguno busca en usted al Cristo.

He leído su libro *Mi rebelión en Barcelona*, modelo de calificado castellano y prosa concisa, en donde alcanza su más alto valor estético, en cuanto logra por los rigores de una sobriedad expresiva, sin contaminaciones románticas, el fin dramático y barroco de ponernos en sobresaltada espera de infortunios, de estremecernos con avisos de daños e irreparable azares. De estas páginas tan serenas, se levanta, espeluznada, una evocación de cárceles llenas de presos anónimos: viejos obreros afiliados al socialismo, jóvenes menestra-

les, lectores nocturnos de las bibliotecas populares; proletarios hambrientos que sólo han recibido amparo del Socorro Rojo. Cárceles, cárceles, cárceles. Tristes y enrejados casones, repartidos por toda la redondez del ruedo nacional, con guardia de fusiles a la puerta y asustado coro de mujerucas con los críos colgados de la teta. En la vida nada se pierde, y el haber sufrido hambre y sed de justicia es siempre de provechosa enseñanza para aquellos hombres singulares, propuestos por el destino para la gobernación de los estados. No es dudoso que pronto, en el correr de futuros días, tenga ocasión de confirmarlo cuantos españoles cifran una esperanza en las prendas de gobernante que son raro patrimonio de su persona. Si ha sufrido cárcel y proceso, en el acíbar de tales agravios habrá gustado austeras y prudentes advertencias. La cárcel para el hombre cabal es madre de consejos.

Me parece que pronto podrá usted intentar la educación del pueblo español tan falto del sentido y del sentimiento de futuro, que constituyen el aliento histórico, la capacidad y la fe para hacer historia. Es posible que Lenin le inspirase al pueblo ruso una fe aspera y confortadora como ésta que usted hace nacer en el pueblo español. Creo que la nueva etapa, cuando usted vuelva, será una gran página histórica.

(Aplausos entusiastas)

L. ARAQUISTAIN.- Agradecemos la espontánea y calurosa intervención de nuestro gran don Ramón, que resume admirablemente los sentimientos que profesamos al antiguo ministro de la guerra y hoy dirigente de multitudes, don Manuel Azaña.

Entrando ya en el meollo del problema que aquí nos reúne, doy la palabra al eminente estudioso y crítico teatral don Enrique Díez Canedo.

DÍEZ CANEDO.- Voy a permitirme, para dar de antemano una idea de lo que me propongo hacer, reducir la cuestión a una fórmula titular: "Defensa e ilustración del teatro". Se saben cuántos son los enemigos del alma; nadie nos dice cuántos y cuáles son los enemigos del teatro. Yo voy a señalarlos aquí, sin abrigar la pretensión de enumerarlos todos, de tantos como son. En primer término, el cine, el actor y el autor. Otros hay también, menores en eficacia y categoría, por fuertes y empingorotados que puedan aparecer en determinados momentos. Pero los principales son estos tres. Amigo del teatro como el que más lo pueda ser, no me declaro en ningún concepto enemigo de los que he llamado enemigos suyos. Conste pues, que en mi amistad por el teatro no hay aspectos negativos, sino reflexión sobre las causas de la crisis teatral y sus remedios posibles. Dos desfiladeros ha de atravesar el autor para llegar al vulgo: el empresario y el actor. ¿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. Y cuando ya el autor sabe "cómo" ha de escribir para vencer esa barrera, se encuentra con el comediante, que le pide, sobre todo si es mujer, con todos los halagos y caricias posibles, una obra de lucimiento: "hágame un papel en el que yo no salga de escena en los tres actos", como quien se encarga un traje a medida.

Todavía se recuerda a un actor de mucho talento, por cierto manifestado principalmente en su madurez -había nacido para actor de carácter y

estaba especializado en galanes- que quiso representar, él, un personaje de Dicenta, el *Juan José*. Si nos atenemos a la mordaz exégesis del maestro Valle Inclán, aquí presente, ese actor, consiguió lo que nadie hasta él había logrado alcanzar...

VALLE INCLAN.- (*Interrumpiendo*) Hemos visto en las tablas muchos tipos cursis: hemos visto al poeta cursi, al financiero cursi, al militar cursi; pero al albañil cursi no lo habíamos visto hasta que fulano hizo el *Juan José*.

(*Risas*)

DIEZ CANEDO.- Gracias don Ramón. Insisto: El intérprete puede alterar con sus desafueros, lo que el autor quiso expresar. Y sin embargo, en el caso de serlo de un autor vivo, es éste el responsable de sus excesos, bien por el mal gusto natural de ceder a lo que cree gusto del público, o por debilidad y complacencia ante el actor, o, más a menudo todavía, ante la actriz. Por grande que sea la autoridad del dramaturgo, se le ve muchas veces acceder a lo que el histrión le demanda, sin ofrecerle mayor resistencia. Con ser quien era don José Echegaray, cedió con frecuencia a sugerencias de sus intérpretes sin hacer uso de su autoridad. En uno de sus dramas, no importa el título, la protagonista moría al final, tal solía ser el desastroso fin de las heroínas echegayarescas, o el de sus héroes, o el de una y otro. El caso es que viendo desplomarse a la heroína, un personaje secundario exclamaba: "¡muerta!" Pues bien: la actriz que encarnaba el papel principal era nada menos que María Guerrero, gran actriz sin discusión posible, pero no asistida siempre por el mejor gusto ni dócil en todo caso al buen consejo. A la actriz le gustaba ser ella la que dijese la última frase; caía, y al escuchar la exclamación susodicha, "¡muerta!", se incorporaba, cogía por el antebrazo a dos actores inclinados sobre su cuerpo y exclamaba: "¡Sí, muerta!" Con lo cual podía ya morirse del todo y recoger para sí el aplauso entero. Esto, claro está, no es sólo desafuero del actor, sino tolerancia del autor, incapaz de evitar un ridículo que cae de modo inflexible sobre su obra...

R. GOMEZ DE LA SERNA.- (*Comenta en voz alta*) El actor que tiene que caerse muerto en voz alta, tiene que hacerlo como un paraguas que se cae.

L. ARAQUISTAIN.- Ruego a ustedes que dejen concluir al señor Díez Canedo.

DIEZ CANEDO.- Con todo lo dicho, no me manifiesto enemigo de los nuevos escritores, todo lo contrario. Los nuevos escritores han de llevar, y así debe ser, el peso de la vida teatral; pero ¿cómo no conservar lo antiguo, siquiera para escuela de actores? Los sentimientos no son modernos ni antiguos, sino eternos, humanos, y no dependen del traje. Sólo la Edad Moderna exige y estima la originalidad. Con lo cual se ve hasta qué punto la originalidad merece estimación; porque, sin ella, tuvo el teatro genes universales y una vez considerada como insuperable condición de la obra artística, el teatro los sigue teniendo, sin haber renunciado a los hurtos, transferencias y apropiaciones de antaño; procurando disimularlos en los casos menos honestos, o confesándolos paladinamente en los otros. A decir verdad no es originalidad todo lo que por primera vez se halla, sino lo que llega a plena madurez como expresión del propio espíritu, con independencia del tema y

asunto. Lo malo, lo que surge naturalmente del "profesionalismo", es decir, de la vulgarización del oficio literario, es la abundancia de escritores de tercera fila, de meros practicones. Todo gran escritor dramático es hombre de teatro, pero no todo hombre de teatro es grande, o es bueno o es siquiera mediano escritor. Produce obras "que gustan", es decir, que le gustan al cómico, al empresario y tal vez al público durante cien noches, pero ni una más porque van a caer, total y definitivamente en el olvido. Y aquí viene el prejuicio extraño de lo que es "teatro y lo que no es teatro". Aquí está el secreto de lo efímero de la producción teatral, la casi imposibilidad de un repertorio. Las comedias de éxito se marchitan como las modas de cada año. Es una de las contrariedades, y tal vez la única razón de existencia, del teatro industrial. La repetición reiterada viene a dar aspecto de novedad a los carteles y suple la falta de un repertorio.

GOMEZ DE LA SERNA.- ¡Oh, esos Quintero! (*Risas*)

AZORIN.- (*Interrumpe con cierta vehemencia*) ¡Qué saben ustedes! Muchas obras que la crítica ha considerado, en un cierto momento, que no estaban logradas, lo han estado con plenitud después. Ante una obra nueva, innovadora, que es preciso comprender y explicar, el crítico toma el atajo y dice: "¡La obra no está lograda!" Así pasó con Shakespeare, con Musset, con Becque... Digan "la obra a mí no me gusta" y cállense...

ARAQUISTAIN.- (*Un poco inquieto*) Señor Azorín, usted mismo me pidió intervenir más tarde. Dejemos terminar al señor Díez Canedo.

DIEZ CANEDO.- (*Impasible*) Se lo agradezco. Yo no exijo un teatro de obras maestras, ni que se arruine quien se conforme con vivir de un comercio que puede ser honestísimo pero sin horizontes. Sólo denuncio las miras puramente comerciales, que establecen una oferta mezquina y quieren hacer pasar su género por el único admisible. La situación actual del teatro, reconociendo las pertinentes salvedades, puede ser comparada a la que, en otras condiciones, se pinta con colores siniestros y se combate con saña en *La comedia nueva* y otros escritos de Moratín. Peor aún si se piensa en las contribuciones que sobre el teatro pesan, tantas y tales que cuando ya no ha sucumbido a ellas es que no ha de sucumbir nunca. 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.

Diré por último que el teatro moderno ha traído un personaje a primer término. Ya no es el actor, ni el poeta, ni el escenógrafo, sino el *regisseur*, un director espiritual, por decirlo así, salvando el equívoco. El, con todos los elementos en la mano, traza y combina lo más oportuno para que la obra representada adquiera su plenitud de significado. Ya no hace falta que el autor tenga una precisa visión plástica de su obra, como puede no tenerla de su relieve en la declamación del texto. Alguien velará para llevarlo todo a su más alto punto expresivo: pero ha de ser a costa de una total abdicación en sus manos. El *regisseur* -a quien podríamos quizá llamar *escenificador*- es, en

cierto modo, un dictador. El poeta permanece en el fondo, con su texto, susceptible de todas las interpretaciones y con fuerza bastante para sobrevivir aun a las más arriesgadas. Lo cual, si se tiene en cuenta a qué extremos ha llegado la fantasía y por qué trances ha de pasar una comedia para lograr la impresión que el *regisseur* busca, es casi un milagro. Los que formaron su gusto en la escenografía clásica, romántica o naturalista, que intentaban transplantar a la escena todo detalle accesorio de la vida cotidiana, y ven, por ejemplo, una presentación constructivista, hecha de ruedas y plataformas, andamios y puentes, creen haber perdido el seso. En verdad, se trata de tentativas que muestran, por encima de todo, la inquietud y el descontento, la ansiedad de salir de lo rutinario y lo difícil de hallar una senda llana y segura.

Resumiendo: el teatro de la repetición y de la rutina, de la indolencia y de la improvisación, de la taquilla y el divo, está llamado a perecer en todas partes. Yo no quiero de ningún modo sugerir la idea de que el nuevo teatro haya de ser anónimo y desinteresado en absoluto; antes al contrario, estoy persuadido de que, financieramente, ha de manejar mucho dinero, y para su éxito cabal ha de sacarlo del público; pero formarlo no exigiéndole una fe que es difícil prestar a lo no existente sino en derredor de realizaciones verdaderas, convenciéndole con obras, mejor que ilusionándole con promesas en las que no ha de estar dispuesto a creer así como así.

(Aplausos corteses)

L. ARAQUISTAIN.- Con su precisión habitual, el señor Díez Canedo nos ha descrito ampliamente los problemas que aquejan al teatro en nuestro país. Seguidamente, ruego al maestro don Miguel de Unamuno, que ha venido de Salamanca para asistir a nuestra reunión, y cuyas propuestas teatrales son bien conocidas de todos nosotros, que tome la palabra.

UNAMUNO.- (Con cierto malhumor en principio) No voy casi nunca al teatro. Cuando un drama o comedia alcanza gran éxito y es muy celebrado lo leo, pero no voy a verlo representar. Acaso así se me escapa alguna parte de su efecto, mas en cambio puedo detenerme en cada pasaje lo que se me antoje, interrumpir, releerlo. Así es que para mí la literatura dramática, es ante todo y sobre todo literatura, desapareciendo el espectáculo. No obstante, rompiendo un viejo hábito de no salir de casa por la noche, fui hace poco seis noches consecutivas al teatro. Por diversas razones me interesaba tanto o más que el escenario, el público. Público en gran parte del que llamaría profesional, para el que el espectáculo no es más que un pretexto para comparaciones y discusiones.

Miles de veces se ha establecido por críticos y revisteros la diferencia entre el espectáculo que principalmente se ve y el drama como la obra de arte literario, que principalmente se oye. Y otras tantas veces se ha dicho que el espectáculo amenaza ahogar el drama. Pero como quiera que el drama es siempre espectáculo, pues hasta quien lo lea a solas se imagina y ve interiormente la acción, vale más llamar a lo malo del espectáculo, a lo que en él se sobrepone externamente al drama, pantomima. Quitadle al *Hamlet* su letra, su poesía hablada, y dejad la pantomima, que es lo que algunos llaman la acción, y queda algo

incoherente y a la larga tedioso. Y de aquí el que nuestro público tan recogido, tan poco religioso ante el espectáculo, se aburra oyendo *Hamlet*. Sé de algunos autores dramáticos que se lamentan de que el cinematógrafo haya quitado no poco público al teatro y ello es natural. (Valle Inclán se remueve inquieto) Entre los que así se lamentan, de seguro que hay más de uno que ha contribuido a ello, acostumbrando al público a un género dramático cinematográfico o pantomímico. Y es cosa sabida que todo género artístico, espurio, falso, antiestético, acaba por morir de su propia exageración. El público pide más y cada vez más. Es como el alcohólico y el morfinómano. Si se le da pornografía exige que sea más pornografía cada vez, hasta que acaba siendo puramente grotesca y nada excitativa; si se le da género chico, pide que sea más chico cada vez, y tanto se achica que acaba por desaparecer; y si se le da género pantomímico pide que sea más pantomima cada vez, hasta que acaba en mudo cinematógrafo.

VALLE INCLÁN.- Yo voy a los cinematógrafos. Ese es el teatro nuevo, moderno. La visualidad, más de los sentidos corporales: pero es arte. Un nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el cinematógrafo y el teatro por antonomasia, los dos teatros en un solo teatro. Y entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el teatro.

UNAMUNO.- (Que ha permanecido impasible) ¿Puedo seguir, Valle?

VALLE INCLÁN.- Desde luego, Unamuno.

UNAMUNO.- Sigo. Los grandes artistas, los supremos ingenios del teatro, los que nos presentan en escena la vida humana en su íntima verdad y su fuerza íntima, son insustituibles, mientras que los encargados de hacernos llorar o reír se sustituyen perfectamente los unos a los otros, dado lo humilde y hasta bajo de su oficio. Y para eso de llorar o reír maldito el arte que hace falta. ¿Y por qué es este mal mayor en la literatura dramática que en cualquier otro género de literatura? Claro está que por ser el teatro un espectáculo y por dar las señoras el tipo medio de su público. Y nótese que digo las señoras y no las mujeres.

Las señoras, o si se quiere las damas, son una variedad de mujeres que junto a muchas cualidades de su sexo, muestran algunas decididamente perniciosas. Una de las capitales preocupaciones de las señoras es ocultar la espontaneidad nativa de la mujer y es aparentar, no ya virtud, como pudibundez. Y si la vanidad es algo que hace estragos en nuestro pobre linaje humano, ya en el hombre, ya en la mujer, en nadie de entre nosotros se ceba más que en la señora. La señora es esclava de la vanidad y del *comme il faut*, de las conveniencias, de lo que estrictamente quiere decir la palabra decencia. Y en nuestros países más aún que en otros. Y son esas insoportables señoras, esas damas que forman parte de todo género de asociaciones benéficas, por *sport*, para socorrer y al mismo tiempo afrentar a los pobres, las que dan el tono del público en nuestros teatros. Beneficencia, un deporte lo mismo que el del teatro y el mismo espíritu llevan esas señoras y señoritas al uno y al otro. Y a la iglesia misma. ¿O es que acuden a ésta en otra disposición de ánimo que al teatro acuden?

Del alma helada por la desgracia o las malas pasiones puede sacarse algo, pero del alma de

arena, del alma superficial, del espíritu mundano y deportivo, de ése no puede esperarse otra flor que flor de papel, pintada y acaso perfumada con perfume de droguería. ¿Y no es acaso, y por desgracia, de arena el alma de esas señoras que van al teatro a llorar o a reír, a hacer la digestión de la cena en todo caso, a ver a sus amigas y ser por ellas vistas, a observar el traje que saca la actriz de moda y si es moda o no, y a tomarla por modelo de elegancia? De cierto que las más de esas señoras, debajo del arenal señorial de su espíritu, tienen la roca viva de la mujer, ¡pero tan enterrada!, ¡tan inabordable por los pésimos efectos de una artificiosa educación! Porque no hay peor educación que la supuesta buena educación de esas señoras y señoritas.. Estas son la plaga de nuestra sociedad, de clase media y alta. Son esas señoras las que nos tienen postrado el teatro y son las que estropean los semanarios, *magazines* y revistas más o menos ilustradas. Son las sacerdotisas de la superficialidad y, aunque ellas crean lo contrario, ¡de la cursilería y del *tilinguismo*!

La tarea, por tanto, de educar al público es penosa y rarísima vez sirve para sustentar al educador. Así que después de esas seis noches, seguí soñando en un teatro sencillo, lo más sencillo posible, desnudo, sobrio, en que lo que se ve ayude y sirva a lo que se oye, pero no lo desfigure y oscurezca: en un teatro en que el actor cuente lo menos posible con el escenógrafo y el sastre y el peluquero y el tramoyista y el *atrequista* -o como se llame-, y huya cuanto más pueda de la pantomima de la caricatura, o sea la exagerada caracterización.

Y a esto, que es lo más clásico, lo duradero, hay que volver siempre.

(Aplausos moderados)

L. ARAQUISTAIN.- Con su verbo ascético y contundente, el maestro Unamuno ha dejado la huella de su visión tan ascética y contundente del teatro. Cedo ahora la palabra al brillante filósofo y polemista don José Ortega y Gasset, observador siempre atento de la condición del ser y de sus manifestaciones en la vida social, a quien tampoco ha escapado el teatro como idea y como problema.

ORTEGA.- Tengo viva fe en el advenimiento de una nueva inspiración escénica, que renovará en nosotros el sentido de los espectáculos. Al tiempo que las demás artes -sobre todo música y pintura- parecen tener cerrado el horizonte de las grandes innovaciones, el teatro se halla a mi juicio en el albor de su más gloriosa jornada. Es el único arte que hoy tiene franco el porvenir. Esto, claro está, no lo entenderá bien quien no goce de la suficiente ingenuidad para creer que aún se puede escribir una buena novela, o componer un gran drama, o hacer una estatua egregia, o pintar un cuadro que subyugue.

Más valdría que los artistas jóvenes, en lugar de perderse por esos callejones sin salida, se dedicasen a crear el nuevo teatro, en que todo es plasticidad y sonido, movimiento y sorpresa. La pintura, a estas fechas, no tiene tema más fecundo que la decoración escénica, donde todo está aún por inventar, y no el lienzo de caballete, donde por ahora no hay nada sustancial que hacer. Cosa pareja acontece con la música. En cuanto al poeta, es el encargado de imaginar la farsa fantasmagórica componiendo, en vez de un texto literario, un programa de sucesos que han

de ejecutarse en escena. Pero es preciso, ante todo, que el actor deje de ser lo que es hoy, mero realizador de una obra escrita, y se convierta en otra cosa, mejor dicho, en mil cosas: acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo plástico una metáfora universal. Porque en la obra teatral al uso, todo lo que hay de verdadero valor puede ser íntegramente gozado mediante la simple lectura sin necesidad de ir al teatro, y lo que éste añade es, en el mejor caso, superfluo, innecesario e inesencial. Yo no discuto ahora que la representación teatral no haya sido en otro tiempo necesaria para que un público todavía ineducado llegase a sentir las finezas psicológicas y el sentido poético del texto. Lo único que afirmo es que hoy, un hombre capaz de percibir las cualidades superiores de la obra dramática goza de ésta íntegramente sin necesidad de verla representada.

(Aplausos. Antes de que Araquistain intervenga, Unamuno interrumpe)

UNAMUNO.- Antes que ahora Ortega y Gasset ha disertado, con sus habituales ingenio y sutileza, sobre el cine, o más bien, en elogio del cine. Por nuestra parte cúmplenos declarar nuevamente que no nos atrae el cine. Y cuando vamos al teatro vamos a él más a oír que a ver. La tesis de Ortega se reduce, en el fondo, a condenar a la dramaturgia, el drama, a favor del teatro puro. Nosotros creemos sin embargo, que va a ser la reacción contra el exceso del cine y de lo cinematográfico lo que va a resucitar el drama, el drama hablado, aquel en que lo esencial es lo que se dice, la palabra. Pero aquí se presenta la vieja cuestión del drama para ser leído y del drama para ser representado. Distinción de muy poco valor, y menor aún en nuestra España: drama que no sea para ser representado, tampoco es para ser leído. En España hay mucha gente que no sabe leer. El número de los analfabetos efectivos es mucho mayor que el que dan las estadísticas. Hay personas que pasan por saber leer y escribir, y entre ellas muchos hombres de título académico -médicos, abogados, profesores, ingenieros, etc- que no saben leer.

Pero hay otra consideración, y es que una representación de *Hamlet* -ejemplo de que se sirve habitualmente Ortega y Gasset- no es sólo una audición sino que es una audición colectiva. Y la diferencia la conoce muy bien el mismo Ortega, que es un excelentísimo conferenciante, un maravilloso lector o recitador de sus ensayos. Una representación escénica es una lectura pública. En cuanto a ese actor acróbata, danzarín, mimo y juglar, una especie de Charlot, no podrá nunca desplazar al que sepa decir con pasión lo que otros leen sin ella, como no podrá desplazar a conferenciantes, a "decidores" de ensayos como Ortega y Gasset.

L. ARAQUISTAIN.- Entiendo que tanto don Miguel como don José han expuesto sus opiniones con largueza, por lo que doy ahora la palabra a nuestro gran poeta Antonio Machado, autor de no pocas obras teatrales en colaboración con su hermano Manuel pero ante todo, ciudadano de nuestra República preocupado por la cultura y por la justicia social.

A. MACHADO.- *(Tímido y vacilante)* Decía Juan de Mairena en cuanto a la renovación del teatro... Uno de los medios más eficaces para que las cosas no cambien nunca por dentro es renovarlas - o removerlas - constantemente por fuera. Por

eso - decía mi maestro - los originales ahorcarían si pudieran a los novedosos, y los novedosos apedrean cuando pueden sañudamente a los originales.

De cada diez novedades que se intentan, más o menos flamantes, nueve suelen ser tonterías; la décima y última, que no es tontería, resulta, a última hora, de muy escasa novedad. Y esto es lo inevitable, señores. Porque no es dado al hombre el crear un mundo de la nada como al Dios bíblico, ni hacer tampoco lo contrario, como hizo el Dios de mi maestro, cosa más difícil todavía. Quede esto bien asentado. Nuestro deseo de renovar el teatro no es un afán novelero - o novedoso, como dicen nuestros parientes de América -, sino que es, en parte y por de pronto, el propósito de restaurar, *mutatis mutandis*, mucho de lo olvidado o injustamente preterido.

Es la dramática un arte literario. Su medio de expresión es la palabra. De ningún modo debemos mermar en él los oficios de la palabra. Con palabras se charla y se diserta; con palabras se piensa y se siente y se desea; con palabras hablamos a nuestro vecino, y cada cual se habla a sí mismo, y al Dios que a todos nos oye, y al propio Satanás que nos salga al paso. Los grandes poetas de la escena supieron ésto mejor que nosotros; ellos no limitaron nunca la palabra a la expresión de cuantas naderías cambiamos en pláticas superfluas, mientras pensamos en otra cosa, sino que dicen también esa otra cosa, que suele ser lo más interesante.

Lo dramático es acción, como tantas veces se ha dicho. En efecto, acción humana, acompañada de conciencia y, por ello, siempre de palabra. A toda merma en las funciones de la palabra corresponde un igual empobrecimiento de la acción. Sólo quienes confunden la acción con el movimiento gesticular y el trajín de entradas y salidas, pueden no haber reparado en que la acción dramática - perdonadme la redundancia - va poco a poco desapareciendo del teatro. El mal lo han visto muchos, sobre todo el gran público, que no es el que asiste a las comedias, sino el que se queda en casa. Disminuída la palabra y, concomitantemente, la acción dramática, el teatro, si no se refuerza como espectáculo, ¿podrá competir con una función de circo o con una capea de toros enamorados? Sólo una oleada de ñoñez espectacular, más o menos cinética, que nos venga de América, podrá reconciliarnos con la mísera dramática que aún nos queda. Pero esto no sería una resurrección del teatro, sino un anticipado oficio de difuntos.

El cinematógrafo es un invento de Satanás para aburrir al género humano. El nos muestra la gran ñoñez estética de un mundo esencialmente cinético, dentro del cual el hombre, cumbre de la animalidad, revela, bajo su apariencia de semoviente, su calidad de mero proyectil. Porque ese hombre que corre desaforado por la calle, trepa a un palo del telégrafo o aparece en el alero del tejado, para zambullirse después en un pozo, acaba por aburrirnos tanto como una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa. Mientras ese hombre no se pare - pensamos - no sabremos nada interesante de él.

Sin embargo, al cinematógrafo, que tiene tanto de arte bello como la escritura, o la imprenta, o el telégrafo, es decir, no mucho, y muchísimo, en cambio, de vehículo de cultura y de medio para su difusión, hay que exigirle, como a la fotografía, que nos deje enfrente de los objetos reales, sin añadirles más que el movimiento, cuando lo tienen, reproducido con la mayor exactitud posi-

ble.

Ya es bastante que podamos ver en Chipiona las cataratas del Niágara, los barcos del Canal de Suez, la pesca de atún en las almadrabas de Huelva. Fotografiar fantasmas compuestos en un taller de cineastas es algo perfectamente estúpido. El único modo de que no podamos imaginar lo imaginario es que nos lo den en fotografía, a la par de los objetos reales que percibimos. El niño sueña con las figuras de un cuento de hadas, a condición de que sea él quien las imagine, que tenga, al menos, algo que imaginar en ellas. Y el hombre, también. Un fantasma fotografiado no es más interesante que una cafetera. En general, la cinematografía orientada hacia la novela, el cuento o el teatro es profundamente antipedagógica. Ella contribuirá a entontecer el mundo preparando nuevas generaciones que no sepan ver ni soñar. Cuando haya en Europa dictadores con sentido común, se llenarán los presidios de cineastas

(Durante la intervención de Antonio Machado, Luis Buñuel ha levantado insistentemente la mano pidiendo la palabra.)

L. ARAQUISTAIN.- ¿Le sucede algo, querido Buñuel?

BUÑUEL.- Desde luego. Antonio Machado nos ha retrotraído con sus palabras a los ingenuos y líricos tiempos de "Llévame al cine, mamá, mamá..." ¡Cuántos de nosotros no habremos pensado esto mismo hacia el año del señor de 1908, cuando nuestros papás nos llevaban de la mano al cine para ver al inolvidable Toribio entrando por una chimenea, saliendo por un balcón, arrojándose luego a un estanque! Pero, por desgracia, esos días están ya muy lejos. Vaya ahora al cine y dénos luego su parecer. Ahí tiene dos films que le recomendamos calurosamente: La moneda rota, con Lucille Love y el Conde Hugo, y mejor aún *El beso fatal*, por Francesca Bertini. Hace unos años, Valle Inclán y yo, como supongo que tanto él como Federico y Rivas Cherif recordarán, estuvimos a punto de colaborar en una película sobre Goya...

VALLE INCLAN.- También le dije, Buñuel, que no olvidara hacer constar que Goya se quedó sordo al arreglar el eje de la carreta de la Duquesa de Alba.

BUÑUEL.- No lo olvidé y así aparece en el nuevo guión. Se habla mucho sobre el porvenir del cinema; pero aún existen gentes de buena voluntad que discurren sobre el porvenir del teatro...

ARAQUISTAIN.- *(Interrumpiéndole)* Disculpe, Buñuel, su respuesta está cumplida. Más tarde tendrá ocasión de darnos su opinión con mayor amplitud.
(Buñuel se sienta resignado)

ARAQUISTAIN.- Bien, señores, ha llegado el momento de escuchar al maestro Valle Inclán...

VALLE INCLAN.- Pero a mí no me place intervenir ahora, atravieso un instante de impasibilidad...
(Se hace un corto silencio expectante)

ARAQUISTAIN.- De acuerdo... Seguidamente, solicito la intervención del señor Pérez de Ayala, gran escritor que además en su libro *Las máscaras*, nos ha dejado excelentes aportaciones al debate teatral.

PEREZ DE AYALA.- Hay tres palabras que aparentemente designan la misma cosa: pueblo, público y plebe. Pero como quiera que las palabras obedecen a una necesidad de expresión, la existencia de estas tres indica que el entendimiento percibe y separa tres realidades o tres aspectos; en suma, tres conceptos distintos dentro de una realidad única.

El público se compone de individuos. Ahora bien: para que el individuo contribuya a formar el público, es menester que deje de existir como tal individuo. Si el individuo opina por cuenta propia, ya no forma parte del público.

El público, por sí, no es nada en cuanto concepto. Es una mera condición para la publicidad. En tanto que congregación numerosa de muchos hombres, en el público la batalla se riñe ostensiblemente entre un escuadrón de ángeles y un tropel de bestias. Cuando triunfa el escuadrón de las celestiales potencias, el público pasa a ser pueblo. Cuando triunfa el tropel de los torpes y bajos instintos, el público pasa a ser plebe. Un autor no puede hacer de un público un pueblo, puesto que el pueblo se hace a sí mismo.

El público... el público... ¿Qué público es ése? Yo he vivido en Inglaterra, en Francia, en los Estados Unidos, en Suiza, en Alemania. En todas partes hay público. Pero este público de España en nada se parece a aquellos públicos. ¿Qué público es éste?: el público de toros.

Como primera característica del público español se nos presenta la ignorancia vanidosa. La inteligencia consiste en la capacidad de conocer y penetrar las cosas, los fenómenos nuevos. Hay personas sin educación intelectual ni acopio de noticias, pero dotadas de gran inteligencia natural, que la ponen de manifiesto en cada trance insólito y delicado. Cuando más el público llega a ser culto, educado, que no es lo mismo que ser inteligente. El público culto, por su propia naturaleza, es igualmente ininteligente, porque es refractario a lo nuevo, siendo incapaz de juzgarlo.

El público de fuera de aquí es respetuoso, consecuentemente. Aunque acuda al espectáculo con el propósito primordial de divertirse, reconoce al propio tiempo que va a aprender algo. 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 gacetas *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. Con frecuencia se lee en los periódicos este vocablo: la cátedra. ¿Qué es la cátedra?: Pues... el público de aficionados. Esta terrible cátedra existe en todos los órdenes de la actividad española. El execrable público de los estrenos es la cátedra que discierne la categoría de un autor dramático y la viabilidad de una obra. De este extraño concepto de lo que es el público se deriva la sórdida aversión hacia la crítica. Y como según ellos, el público es imposible que se equivoque, la crítica no es tolerable sino cuando se limita a ser eco del público.

Sería menester implantar viveros y seminarios de espectadores cultos y sensitivos, que trasplantados a su vez en el páramo del gran público mostrenco, sirvieran para ir repoblando y propagando en el gusto colectivo las normas y exigencias del arte genuino. Mientras no haya pueblo no habrá teatro. Lo cual no significa que necesariamente cada pueblo ni cada época engendren su teatro.

Desde hace algún tiempo, en España se habla y se

escribe de continuo acerca de la crisis teatral. No se dijera sino que lo único que en España atraviesa un período crítico es el teatro, o bien que hallándose todo lo demás en amenazador equilibrio inestable, con sólo poner a flote el arca de Noé teatral se habrá logrado salvar del universal Diluvio la zoología nacional.

¿La crisis teatral es tan evidente, tan indudable? Por lo pronto hay quien entiende la crisis en un sentido patológico, como malestar, insuficiencia, decaimiento, o morbo de carácter transitorio. En este caso reconocer la crisis equivale a echarse a buscar el remedio. En cambio para otros observadores inteligentes, como el profesor Ortega y Gasset, la palabra crisis configura un proceso de senilidad, senectud extrema, de próximo acabamiento, final e irremisible. Quizás en lo porvenir, dicen ellos, surja un nuevo arte teatral, pero los espectáculos de este arte *nonnato* guardarán, respecto de las funciones que hoy llamamos teatrales, una relación análoga a la del avión con el carromato.

De los tres aspectos que abarca la plenitud del fenómeno teatral, sólo si el económico atraviesa un período de dificultad y escasez, está bien empleada la palabra crisis. Que el teatro padezca grande crisis económica, no implica que de consuno se hable de franca decadencia literaria e histriónica, bien que literatos e histriones sufran las consecuencias de dicha crisis. Hace treinta años, las compañías representaban muchas obras de repertorio. Apenas había estrenos. Hoy, cada semana se verifica uno. Alguna semana ha habido tres, cuatro, cinco, seis, ¡siete! estrenos. Probablemente entonces el número de cómicos no llegaba al medio centenar. Ahora pasan de ... cinco mil. Casi tantos como frailes. De ellos, dos mil están parados. No es extraño tan sobrenatural multiplicación. En el teatro naturalista, cualquiera puede ser cómico. Se me olvidaba: Entre los impuestos del Estado, de la Diputación y del Ayuntamiento, en Madrid se llevan más del sesenta por ciento del ingreso de los teatros. Así se explica todo.

(Aplausos)

ARAQUISTAIN.- El señor Pérez de Ayala nos ha ofrecido una aguda exégesis sobre...

VALLE INCLAN.- ¡Quiero hablar!

ARAQUISTAIN.- Cuando guste, maestro.

VALLE INCLAN.- Hace unos años, era 1920, me preguntaron qué es el arte. Respondí: el supremo juego. En cuanto el arte se propone fines utilitarios, inmediatos, prácticos en fin, pierde su excelencia. El arte es un juego y sus normas están dictadas por numérico capricho, en el cual reside su gracia peculiar. Catorce versos dicen que es soneto, y el arte, por lo tanto, forma. Ahora bien, ¿qué debemos hacer?: arte, no. No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social. Años después afirmé que no había escrito, ni escribo ni escribiré nunca para el teatro. Me gusta mucho el diálogo, y lo demuestro en mis novelas. Y me gusta, claro es, el teatro, y he hecho teatro procurando vencer todas las dificultades inherentes al género. He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare. Pero no he escrito nunca ni escribiré para los cómicos españoles. Los cómicos de España no saben todavía hablar. Balbucean. Y mientras no

haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos.

Hoy las cosas han cambiado un poco (*Risas*). Crisis teatral... pero, ¿existen los teatros? De edificios teatrales compruebo que estamos muy bien, maravillosamente bien. En esa calle de Alcalá, veo un "tarta o confitura" con pretensiones arquitectónicas que se llama el "Alkazar". En la carrera de San Jerónimo hay otra. Allá, en el Barrio, otra, y otra más arriba. Y en todos los barrios. Sí. Teatros; muchos teatros... más teatros que artistas, y que autores, y que público... Yo no soy autor ni espectador. De modo y manera que... ¿qué podré decir a ustedes sobre esa crisis del Teatro...? (*Risas*)

El teatro es lo que está peor en España. Ya se podrían hacer cosas, ya. Pero hay que empezar por fusilar a los Quintero. Yo escribo ahora siempre pensando en la posibilidad de una representación en que la emoción se dé por la visión plástica. Escribo de forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante. Escribo de esa manera porque me parece que es la forma literaria mejor, mas serena y más impasible de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte.

La técnica francesa ha echado a perder nuestro teatro. Este absurdo decadente de querer encerrar la acción dramática en tres lugares ha hecho de nuestro teatro, antes frágil y expresivo, un teatro cansino y desvahído. El teatro ha de ser como siempre fue el nuestro: un teatro de escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es éste: creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, donde los autores no hacen mas que llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios. Shakespearare empezó a escribir *Hamlet*, y de pronto se encontró con que Ofelia se le había muerto.

GOMEZ DE LA SERNA.- Ofelia: sonámbula del agua.

VALLE INCLAN.- No moleste, Ramoncito. (*Risas*) "A esta mujer hay que enterrarla", se dijo, sin duda. "¿Dónde la enterraremos? En un cementerio romántico, que puede ser, mejor que ningún otro, el cementerio de una aldea". Allí llevó Shakespeare la acción de uno de sus cuadros, sin ocurrírsele contar el entierro, como hubiera hecho cualquier autor de nuestros días. Y una vez en el cementerio, Shakespeare se dijo: "Aquí tiene que salir un sepulturero. Pero como un sepulturero solo se va a hacer pesado, lo mejor es que aparezcan dos sepultureros. Estos dos sepultureros tienen que hablar de algo mientras cavan la fosa de Ofelia. Al cavar la fosa lo natural es que encuentren algún hueso humano, y ya que han encontrado un hueso hagamos que éste sea el más noble: un cráneo". Y de ahí surgió la admirable situación de *Hamlet*. El teatro ha de conmover a los hombres o divertirlos; es igual. Pero si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes, viciados por un teatro de camilla casera, se acaben. Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que valiéndose únicamente del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo.

¡En el teatro tiene que hacerlo todo la República!

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 tres masones.

(*Aplausos estruendosos*)

ARAQUISTAIN.- El maestro Valle Inclán ha sentado cátedra, ésta sí de las auténticas, con su palabra viva y sus opiniones siempre tan personales. En nombre de todos los presentes deseo manifestar una vez más nuestra repulsa a la Academia, por no haberle concedido el Premio Fastenrath, y nos sumamos al público desagravio que en su día le ofrecimos. Aprovechemos la ocasión para hacer un breve descanso y tomar un refresco. Continuaremos en quince minutos.

FIN DE LA PRIMERA PARTE

SEGUNDA PARTE

Los timbrazos convocan a los asistentes a la reunión, que van ocupando sus puestos. Unamuno y Valle Inclán mantienen una conversación acalorada.

L. ARAQUISTAIN.- Señoras y señores, ruego a ustedes ocupen sus asientos. Vamos a iniciar la segunda parte de nuestra reunión. Confío en que aprovechando el receso -como diría don Ramón- hayan ustedes refrescado a gusto e intercambiado opiniones en privado. En primer lugar doy la palabra al señor Azorín, no sólo como escritor sino como encendido polemista en temas teatrales, quien me pidió que reservara su intervención para este momento.

AZORIN.- *(Con cierta timidez inicial)* He oído hablar aquí, hasta ahora, de los enemigos del teatro, de la literatura dramática y el espectáculo, de la pantomina escénica y del público, y de tantas otras cosas que conciernen a nuestra vida teatral. Me cumple abordar ahora, haciendo uso pertinente de mi turno, el problema de la crítica.

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, pasión 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. Y yo, al referirme a cosas que tan directamente me tocan, al aludir a mi propio caso, he de hacer un esfuerzo para hablar del asunto.

La crítica teatral debe ser, lo he dicho muchas veces, una prolongación de la obra que leemos o contemplamos. Tan sensible, si cabe, a la belleza debe ser el crítico como el autor. La crítica ha de ser, por tanto, creadora. Nada de esto sucede con la crítica teatral española, salvo excepciones. El autor un poco sorprendido, va recogiendo, examinando, sopesando los juicios que formulan sobre su obra. ¿No se procede de otro modo en el enjuiciar de los críticos teatrales? ¿No habrá en España más que esto que está a la vista? Por lo visto todos estos juicios violentos, ásperos, broncos, es todo lo que la generalidad de la crítica puede dar de sí. Los críticos teatrales no tienen ni finura ni sensibilidad; les atrae, irresistiblemente, todo lo plebeyo, bajo y zafio. No lo pueden remediar.

La vida social se ha densificado enormemente. Existen en Madrid cerca de cincuenta compañías que representan comedias por toda España. Diez, doce, quince periódicos diarios se publican en Madrid. Existen multitud de Centros, Casinos, Asociaciones, donde se reúnen las clases sociales. Las comunicaciones telegráficas, telefónicas, se han multiplicado y son rapidísimas. La telefonía sin hilo ha venido a hacer más densa y fácil todavía la vida social. La información de los sucesos, de todo cuanto ocurre, en España y fuera de España, es instantánea. Y en ese ambiente de información rapidísima, fácil y exacta, la crítica teatral, en vez de ser literaria, se empeña en ser informativa. Y se empeña en ser informativa dando, suministrando, sirviendo al público una información falsa, embustera, mentirosa. Obras aplaudidas del público son condenadas por los críticos; otras rechazadas por el público son elogiadas por los críticos. El desprestigio, la

desconceptuación, a lo largo de sólo diez, quince años de este manejo, de tanta trapacería, tenía, fatalmente, que llegar, y ha llegado. El público no cree ya a los críticos. El público, para información, no necesita de los críticos. Al día siguiente de un estreno, el público sabe la verdad sin necesidad de los críticos. Y, en tales condiciones, al desprestigiar a la crítica -atácala, burlase de sus juicios- es apenas inofensiva. No sucede nada cuando un autor ataca a los críticos.

Cuando todo está en pleito, en discusión, en examen, ¿cómo iban a permanecer incólumes, intangibles, sagrados los críticos teatrales? ¿De qué manera iba a ser una cosa vitanda, enorme, escandalosa, atacar a un crítico teatral! Se les ataca y se les discute en virtud del mismo derecho de crítica que ellos mismos ejercitan.

Varios autores han discutido, impugnado, rechazado los juicios -¡los juicios!- de los críticos, y no ha sucedido nada. Los críticos teatrales no responden a nada ni influyen nada en el público. La publicidad en los periódicos puede suplir con ventaja la obra -inexacta, falsa- de los críticos.

Atrévase autores, actores y empresarios a rechazar los fallos de los críticos. "¡Qué fallos ni qué garambainas!", gritaba Galdós. No pasa nada. Estamos, señores míos, en la playa; el mar está tranquilo, sosegado; el agua está templada. ¡Ea, autores, actores y empresarios! ¡No duden ustedes! Láncense al mar. ¡Contra los críticos! Una ligera impresión al principio... y luego, ¡qué bienestar!

Yo no abdicaré nunca de mi derecho a juzgar a los críticos. En último resultado, la jornada puede ser beneficiosa para todos: para autores, críticos, actores, empresarios y público. En España, un poco dormida, no hay interés, el suficiente interés para las cosas del espíritu. En otros países, discusiones semejantes a ésta, penden- cias de este género, apasionan al público. La Patria no la hacen sólo los intereses materiales - la agricultura, el comercio, la industria-; la Patria tiene en su formación y en su marcha como principal fundamento y mas poderoso propulsor, el Espíritu. El Espíritu lo constituyen la literatura, el arte, la filosofía, el cultivo de la Historia, las investigaciones filológicas. Cuanto más se apasione la opinión, la masa de los ciudadanos por todas las cuestiones que esos términos implican, tanto más puro, fuerte y elevado será el ambiente de la Patria. Y es preciso llegar por todos los medios a ese fervor y a esa pasión de los ciudadanos por los perennales temas de la inteligencia. Contribuyamos todos a esa obra, cada cual en la medida de sus fuerzas.

(Aplausos)

ARAQUISTAIN.- Por alusiones evidentes, una breve réplica del señor Díez Canedo.

DIEZ CANEDO.- Mi amigo Luis Araquistain...

ARAQUISTAIN.- Sin trampas, Enrique. *(Risas)*

DIEZ CANEDO.- Mi amigo Luis Araquistain -mejor cualificado que muchos para sentir la agudeza del conflicto, pues en él se dan las cualidades del crítico junto a las del autor: todos recuerdan la vivacidad con que en ocasiones ha criticado a sus críticos- citaba en un artículo tan notable como todos los suyos, palabras de Pirandello referentes a Italia. Pirandello cree que entre el crítico y el criticado han de mediar el tiempo y la distancia. Hombre tan avezado como el autor de *Così e se*

vi pare) a bucear en el eterno antagonismo del ser y el parecer, había necesariamente de sentir escama: *(lee un papelito)* "No puedo tener confianza en los críticos a que he estrechado la mano. Me ha sucedido demasiadas veces, que, después del conocimiento personal, el que hablaba mal de mí hablara bien, y el que primero hablaba bien, se pusiera a hablar mal. Es que el artista, como el crítico, y quizá el artista más que el crítico, son hombres, no son espíritus abstractos: pobres hombres vivos hechos de carne..." Pirandello, por lo tanto, no cree posible la pureza en un medio reducido, donde todos se conozcan. No siempre tiene uno la suerte de coincidir con un hombre como Pirandello.

Aunque, bien mirado, Pirandello da sólo el punto de vista del autor. Al autor le satisface un crítico momentáneamente, cuando la crítica le es favorable. Cuando le ve favorable a otros empieza a sospechar que no hay crítica. Cuando le siente adverso no duda ya: el crítico no es tal crítico, sino un miserable, movido por malas pasiones, o un desdichado, incapaz de comprenderle. El punto de vista del crítico -escritor al fin- pudiera ser análogo. Si Pirandello, como es autor, fuese crítico, hubiera escrito quizá: "No puedo tener confianza en los autores a que he estrechado la mano". El crítico puede creer que trata con un amigo sincero, con un hombre libre, y encontrarse, a la hora de la prueba, con un vanidoso vulgar. La sorpresa no dejará de serle dolorosa, porque el crítico, ya lo reconoce Pirandello, es también un pobre hombre vivo hecho de carne.

ARAQUISTAIN.- No cabe duda que la cuestión de la crítica teatral podría llevarnos lejos en cuanto al tiempo y la virulencia. Quizás en el futuro debamos ocuparnos de ella más pormenorizadamente. Doy ahora la palabra a uno de los más calificados representantes de nuestra vanguardia artística, el señor Ramón Gómez de la Serna.

GOMEZ DE LA SERNA.- *(Citándose a sí mismo)* "Al levantarse el telón viene del escenario un viento frío, como del otro mundo, del mundo de la inmortalidad de los grandes repertorios". *(Pausa)* Una de las preguntas que más nos han atajado y tajeado en la vida es la de: ¿Por qué no escribe para el teatro? Es una pregunta sáptica que nunca deja de funcionar y que es como una tentación que nos quiere enredar los pies y el pensamiento, algo así como la otra pregunta horrorosa de la vida: "¿Por qué no se casa con una mujer rica?" ¿Es un verdadero amigo el que nos la hace? ¿Es que cree ese amigo que nos proporciona con interrogantes que escribamos para el teatro, que somos unos genios a los que les es posible triunfar con ductilidad en otro género que el que generalmente cultivamos? No. Generalmente se trata de un compadecimiento al ver que es difícil vivir de la literatura.

Parece como si el teatro fuese una panacea o panadería o Gran Almacén Universal, pronto a darnos de todo con sólo presentar un cheque en tres actos.

No comprenden que el teatro sin claudicaciones es casi imposible, y que si vivimos tan estrechamente es porque no quisimos claudicar jamás.

No saben que aun amañando todo, aun preparados todos los lugares comunes con buen pistón, hay tal azar en el éxito teatral que no lograríamos nada.

El público es una gran logomaquia, una combinación de cifras en la que hay que acertar con el gusto de aquel momento, algo así como la cifra

compuesta del número 2, del número 7, del número 10, del número 14 y del número 16 de una fila en una quiniela monstruosa.

La pregunta nos persigue, nos agobia, nos anonada.

¡A cuántos ha perdido esta tentación en forma de fácil sugerencia!

Claro que en el teatro hay siempre dinero como en el juego, pero es preferible ser jugador a ser un pobre desfondado que una vez gozó del dinero del teatro y después se quedó arruinado, cabizbajo, esperando estreno, desacertado para siempre.

Esa pregunta hay que oírla como quien oye llover, guareciéndose en el portal de la literatura, en el café de la espera eterna.

Es la mayor ironía contra el torreósofo, pues sabe que los autores teatrales son los que más se merecen el infierno, por haber cometido todos los abusos de la combinación y de la coincidencia para triunfar de ese público que no merece el esfuerzo del puro drama ni del poema magno, porque es el público quien tiene toda la culpa de lo que sucede en el teatro y en ese aspecto no se ha superado, creando sólo una época pública y teatralmente nula.

En la Torre de Marfil no se fragua teatro y por lo menos se sabe no incurrir en los lugares comunes en los que incurren los que no afinaron su puntería en el tiro al blanco del alba.

Es aquella una pregunta instigadora y contumaz porque el español está bien hasta que no se habla de teatro, ya que su locura por ser autor de comedias es una locura fría y pertinaz. Los empresarios y los actores no saben cómo defenderse del comediógrafo loco y apelan al "que costaría mucho montar esa obra". El que quiere estrenar insiste y como si se diese cuenta de que es una disculpa lo de lo caro del montaje exclama: "¡Pero si esa obra sucede en una buhardilla!". El actor vacilará un momento y responderá después: "¿Pero sabe usted lo que vale presentar una buena buhardilla?"

El engaño y las disculpas del teatro, son un cedazo por el que no pasa el que se decide a escribir para el teatro, después de ser el que no escribía para el teatro.

Para resumir esta cuestión que nos siguen esperando continuamente, voy a contestar definitivamente y con un poco de malhumorada impertinencia.

No escribo para el teatro porque sus problemas no son del Arte ni del alma, sino mezquindades de la mezquina humanidad.

Yo no voy a hacer esa concesión al público patológico del teatro. Yo sólo intento en los libros ese talento absurdo con que hay que darles la triaca máxima en las épocas revueltas.

El teatro tiene generalmente éxito si corresponde como mascarilla vaciada al monstruoso rostro del público y es además dentadura postiza que le vaya bien y con la que quiera reír. Si casan bien mascarilla y dientes estará bien la obra; si no, no. ¿Que yo tuve una época de escritor de teatro y los primeros tomos que publiqué fueron de teatro? Sí, es verdad, pero fue un teatro muerto, teatro para leer en la tumba fría, y recuerdo esa época como si hubiesen hablado conmigo las malas musas teatrales. Si será muerto, que los personajes de teatro -y más si no se representa- ni siquiera han vivido, ni nacido, ni nada. Son muertos sin nacer.

No suele ser el que se cree autor dramático más que un personaje mediocre y retórico y tiene la osadía de que tiene varios personajes dentro y los desdobra y los hace hablar.

Las cosas no se arreglan según el teatro, sino algunas veces, según la vida, resultando así que el engaño mayor de la vida misma es el teatro. El de Shakespeare es una ilusión aparte de todo. Sólo aclaran la vida algunas cuartillas sueltas, desperdigadas, perdidas.

El teatro es un ensayo para los poetas jóvenes, los genios viejos y los cretinos que parecen genios porque se visten con los grandes elementos del teatro, pero, que en definitiva, no podrán confundirse con los genios porque los genios no parecen cretinos ni un solo momento.

Hacer teatro es usar una serie de misterios que plásticamente han de producir un gran efecto, el efecto que produce un problema que se presenta por medio de sorpresas, de decorados, de luces, de palabras. Si hay un autor que saque el verdadero partido de esos efectos que pueden llamarse "la clínica del Teatro", habrá unas obras por las que valdría la pena de pasar unas horas sentado en una butaca.

Nada de teatro de ensayo. Eso es una miseria. Al teatro de ensayo va todo un poco muerto. Tienen que ser los viejos actores, con repertorio nuevo, los que evolucionen el teatro.

El teatro es en medio de todo una eterna infinidad y, al mismo tiempo, le incumbe la más adulta de las misiones que es variar las costumbres hipócritas del mundo, mostrando una supervisión de la realidad.

En el teatro chirría lo que no se ha conseguido bien para el público y chirría también lo que no se ha conseguido bien para las minorías, siendo un verdadero suplicio para el alma ese doble chirrido. Por todo eso no escribo para el teatro, donde el autor maneja muñecos de cartón frente al novelista que maneja por lo menos delicados muñecos de cera, y además porque no quiero que me llegue a suceder que en mis obras surjan esos chistadores que hacen guardar silencio a cualquier comentario que oyen, sin tener en cuenta que el teatro pueda ser tertulia y chichisbeo.

(Aplausos moderados)

ARAQUISTAIN.- Con su agudeza habitual, el señor Gómez de la Serna ha procurado sorprendernos a todos. Toca el turno ahora a Cipriano Rivas Cherif, uno de los pocos calificados ejemplos que hay en España, de lo que Díez Canedo ha denominado como *regisseur* o escenificador.

RIVAS CHERIF.- Después de lo oído hasta aquí, yo desearía hablar de la renovación del teatro. En la decadencia del siglo pasado se habló por primera vez de teatro artístico. Quienes 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. El nombre de Gordon Craig, principalísimo teorizante, va unido a esos anhelos renovadores. De entonces acá, al margen de las escenas profesionales, regidas por una tradición inveterada, van abriéndose, de Moscú a Nueva York, pasando por Berlín, Praga y París, nuevos caminos a otros horizontes que los pintados en bambalinas de un cielo descolorido de gloria ya.

Los más puros defensores del arte del teatro pretenden desinteresarlo de toda valoración comercial. La taquilla es el enemigo, vienen a decir en franca oposición a los empresarios que a su contabilidad atienden sobre cualquier otra expresión crítica. A falta de Mecenas espléndidos, se constituyen Sociedades burguesas de especta-

dores que por una pequeña subvención, se atribuyen la distinción honorífica de proteger el arte de la escena contra el gusto ordinario de la masa. Directores como Stanislavski y Meyerhold en Rusia; Copeau, Dullin, Baty, Pitoëf en Francia; Bragaglia en Italia, llegan a ser profesionales del teatro, en competencia algunas veces ventajosa con los grandes empresarios, procediendo paulatinamente los espectáculos privados e irregulares a temporadas de mayor continuidad y arraigo. Puede decirse que entre nosotros un hombre solo mantiene con tesón heroico este impulso renovador, ajeno a toda sugestión de la taquilla. Más de un cuarto de siglo lleva Adrián Gual, en Barcelona, sosteniendo la llama de su teatro íntimo, desentendido de la experiencia propia cuando esa experiencia puede hacerle vacilar en su fe. Los más grandes hombres del teatro catalán, con lo que está dicho que del español, han colaborado en alguna ocasión con Adrián Gual.

Pocos y dispersos han sido los intentos de teatro artístico en Madrid. No obstante su brevedad, un corto número de funciones en un teatrillo del extrarradio, organizadas hace ya años por Alejandro Miquis, sigue siendo el mejor espejo de tales empeños. De que no es público adicto lo que falta para empresas de ese orden, yo mismo soy testigo, por actuante en diversas ocasiones propicias. La benevolencia con que fueron recibidas las representaciones del teatro de la Escuela Nueva que con la escritora Magda Donato organicé hace pocos años; el ruido periodístico que ha acompañado en estos últimos tiempos las funciones del "Mirlo Blanco", graciosamente enjaulado en casa de Doña Carmen Monné de Baroja; el lucidísimo ensayo de la compañía del "Cántaro Roto", de D. Ramón del Valle Inclán, al inaugurarse el nuevo Círculo de Bellas Artes, demuestran cierta curiosidad de un público restricto cuando menos, que tal vez fuera posible extender con miras más dilatadas.

VALLE INCLAN.- Yo suspendí las representaciones del *Cántaro roto* porque el teatrillo del Círculo es una birria y el contrato que me hizo el Círculo, "leónico". Ellos tuvieron una ganancia de 1.400 pesetas y yo, con la mitad de la recaudación, tuve que pagar trajes, decorados, atrezzo, tramoyistas y electricistas. Total que perdí unas dos mil pesetas.

RIVAS CHERIF.- Claro que sí, don Ramón. A lo que voy: Porque, en definitiva, el teatro que aspire a algo más que al ocioso entretenimiento de un día, necesita del público. No voy a sincerarme ahora ante el buen entendedor. Por sabido se calla que esa necesidad de público atento no implica fatalmente la supeditación a un gusto probado en la experiencia rutinaria de otras escenas. La perfecta adecuación de los autores e intérpretes aplaudidos ahora sin controversia, pudo parecer antaño arbitrariedad sin correspondencia con las demandas de los espectadores habituados a otros usos y costumbres. Por lo general, "el hombre de teatro" considera imposible la relativa originalidad del autor nuevo. El escritor, por su parte, presume de menospreciar las enseñanzas de las tablas.

A Gordon Craig es a quien se debe la exposición más aguda e intencionada de las tendencias estéticas renovadoras de la escena europea en lo que va de siglo. Su condenación del teatro realista triunfante a fines del XIX es rotunda, así como de los métodos y las prácticas usuales en los grandes escenarios que él conocía. Sin embargo, su consejo es terminante: Nadie puede lícitamente

pretender renovación alguna en el arte teatral si no sabe el oficio. Es menester vivir humilde y alegremente la vida del teatro para enterarse de lo que se ha de hacer y cómo.

Unos cuantos amigos, entre los críticos teatrales más señalados de la Prensa madrileña, han recibido con amabilísima lisonja mi salida al escenario del Fontalba interpretando un personaje episódico de *La comida de las fieras* de Benavente. La circunstancia de haber estrenado ese papel años atrás D. Ramón del Valle Inclán, ha venido a tildarlo al cabo del tiempo con una especie de tradición literaria. Cúmpleme hacer constar que no he pretendido con ello simplemente hacer una pirueta.

Los que gustamos de trabajar sonriendo, corremos el riesgo de que no se nos tome en serio. Pero no he aceptado la gentil hospitalidad de Margarita Xirgú por darme el gusto, grandísimo, de actuar en su compañía. Sino para aprender.

Hoy por hoy, Margarita Xirgú se halla, al cabo de veinte años de éxito creciente, en plena madurez de su talento.

No creo que nadie que pretenda seguir en España, de una manera u otra, las aventuras teatrales de Gordon Craig, pueda tener mejor escuela de arte y oficio del teatro que la de Margarita Xirgú y su escuela gratísima.

MARGARITA XIRGU.- Gracias Cipri. Tu opinión me ha dado siempre confianza absoluta.

(Aplausos)

RIVAS CHERIF.- Insistiré, para terminar, en la necesidad de crear una Escuela de Teatro para educar poetas, actores, decoradores, tramoyistas y, sobre todo, directores capaces de interpretar un texto dramático, cuyo volumen escénico excede casi siempre la imaginación del propio escritor. Una Escuela que instaure disciplina y método en el teatro envilecido hoy día por anárquicas incompetencias y serviles miras industriales.

ARAQUISTAIN.- Para presentar a nuestro próximo interlocutor, cedo la palabra al profesor Jiménez Fraud que así me lo ha solicitado.

JIMÉNEZ FRAUD.- Ha pasado ya mucho tiempo, pero veo sin embargo, claramente, la entrada en mi despacho de aquel joven moreno, de frente despejada, ojos soñadores y sonriente expresión, que venía a Madrid a solicitar su entrada en la Residencia. Al ver al nuevo aspirante le consideré en el acto como miembro de nuestra Casa, que tanto se precia de saber seleccionar a sus colegas. Siguió una larga conversación, que él y yo prolongamos con gusto. El resultado de la entrevista, fueron sus diez años de estancia en la Residencia: de 1918 a 1928.

Aquella celda residencial donde vivió, con su gran ventana de persianas verdes que se abrían sobre el Patio de las Adelfas -tres rojas y una blanca, plantadas por Juan Ramón, y cercadas de boj traído del Escorial-, debe guardar aún los ecos de sus Romances y de los musicales juegos de sus canciones. El piano de este gran salón de la Residencia, es imposible que olvide sus manos inspiradas, ni el recuerdo de su conferencia sobre las Nanas. Tampoco yo olvidaré lo que Federico escribió en el album que Max Jacob había regalado a mi hija:

Me han traído una caracola.
(Dentro le canta

un mar de mapa.

Mi corazón

se llena de agua,

con pececillos

de sombra y platal)

Me han traído una caracola.

Hoy es ya una de las realidades de la Residencia. Como autor y como director de escena, como impulsor de actividades de teatro popular: "La Barraca", ha dado ya numerosos días de gloria a nuestro teatro. Es para mí una gran alegría, Federico, darle la palabra.

(García Lorca, sonriente, se dirige a Jiménez Fraud y le abraza. Aplausos. Después comienza su intervención)

LORCA.- Yo oigo todos los días, queridos amigos, hablar de la crisis del teatro, y siempre pienso que el mal no está delante de nuestros ojos, sino en lo más oscuro de su esencia; no es un mal de flor actual, o sea de obra, sino de raíz, que es en suma, un mal de organización. 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, autores y el teatro entero se hundirá cada día más sin salvación posible.

Digan lo que quieran, el teatro no decae. Lo absurdo y lo decadente es su organización. Eso de que un señor, por el mero hecho de disponer de unos millones, se erija en censor de obras y definidor del teatro, es intolerable y vergonzoso. Es una tiranía que, como todas, sólo conduce al desastre.

Cuando me hablan de la decadencia del teatro, yo pienso en los jóvenes autores dramáticos que por culpa de la organización actual de la escena, dejan su mundo de sueño y hacen otra cosa, cansados de lucha; cuando me hablan de la decadencia del teatro, yo pienso en los millones de hombres que esperan en los campos y en los arrabales de las ciudades, ver con sus ojos nuevos de asombro la panza llena de Falstaff o el lamento de nuestro Segismundo luchando cara a cara con el cielo. No creo en la decadencia del teatro, como no creo en la decadencia de la pintura ni en la decadencia de la música.

Además, lo de la decadencia del teatro a mí me parece una estupidez. No hay decadencia, porque la decadencia es un comienzo de la agonía y un presagio de muerte; hay un natural sístole y diástole en el corazón del teatro, un cambio de paisajes y de modos, pero la esencia del teatro permanece inalterable en espera de nuevas manos y más generosos intérpretes. Cambian las formas. No cambia la sustancia, pero..., pero. En este teatro lleno de actores y de autores y críticos, yo digo que lo que pasa es que existe una grave crisis de autoridad, y si sigue así y nosotros dejamos que siga así, conseguiremos que las nuevas generaciones pierdan la fe y, por tanto, el manantial precioso de la vocación.

UNA JOVEN.- ¿Qué quiere decir? ¿A qué autoridad se refiere?

LORCA.- Mire usted, el teatro ha perdido su autoridad porque día tras día se ha producido un gran desequilibrio entre arte y negocio. El teatro necesita dinero, y es justo y fundamental para su vida que sea motivo de lucro; pero hasta la mitad, nada más. La otra mitad es depuración, belleza, cuidado,

sacrificio para un fin superior de emoción y cultura.

No estoy hablando de teatro de arte, ni de teatro de experimentación, porque éste tiene que ser de pérdidas exclusivamente y no de ganancias; hablo del teatro corriente, del de todos los días, del teatro de taquilla, al que hay que exigirle un mínimum de decoro y recordarle en todo momento su función artística, su función educativa.

Aquí lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral. Además, van al teatro como a disgusto. Llegan tarde, se van antes de que termine la obra, entran y salen sin respeto alguno. El teatro tiene que ganar, porque ha perdido, autoridad. Los autores han dejado que el público se les suba a las barbas a fuerza de hacerle cosquillas. No, hace falta recobrar la autoridad perdida y poner dignidad artística en los camerinos.

En cuanto los de arriba bajen al patio de butacas, todo está resuelto. Los de arriba son los que no han visto *Otelo* ni *Hamlet*, ni nada, los pobres.

Eso es lo grave de esta situación. Me acuerdo de aquellos versos de Pablo Neruda: *Yo sé poco, yo apenas sé*, pero en este mundo yo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros, me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente de las clases que podemos llamar acomodadas, estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo. En el mundo ya no luchan fuerzas humanas, sino telúricas. A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí, tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aun con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente, pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo. Y no olvidar nunca que el teatro es un arte, un gran arte, un arte que nace con el hombre, que lo lleva en lo más noble de su alma y que cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser, lo expresa representando, repitiendo actitudes físicas. El santo sacrificio de la misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía.

Desde el teatro más pobre de vodevil, hasta el teatro donde se anima la tragedia, hay que repetir hasta la saciedad la palabra arte. Porque es triste que el único sitio donde se dice arte con sarcasmo y burla sea en los pasillos de los teatros. "Sí, pero eso es arte; a eso no va el público", se oye decir todos los días, y yo digo: ¡¡Va!! El público va con emoción a los espectáculos que considera superiores a él, a los espectáculos donde aprende, donde encuentra autoridad.

Diré por último que para lograr autoridad en el teatro no hay sólo que montar obras buenas, sino montarlas con un imprescindible director de escena. Esto lo deben ir sabiendo todas las compañías. Hacen falta directores de escena autorizados y documentados que transformen las obras y las interpreten con su estilo. Y yo no digo que se pongan siempre obras maestras, porque no puede ser, pero sí afirmo que con un director y entusiasmo en los intérpretes por él disciplinados, de una obra mala se sacan virtudes y efectos de obra buena.

No quiero decirlo como dómine ni con frase de persona suficiente. Creo que estoy entre entusiastas del teatro, y esto lo digo con toda modestia, sin poner cátedra, y me nace directamente del corazón.

(Aplausos calurosos)

UN ACTOR.- *(Se levanta inopinadamente con un papel en la mano, ante la estupefacción de la mayoría y la sonrisa cómplice de otros.)* Como representante de un grupo de actores parados, quisiera anunciar aquí nuestro propósito de formar un compañía, en la cual todos sus miembros, inspirados en un justo concepto de clase, se agrupen con independencia de sus ideologías individuales sobre una norma de absoluta igualdad... Una compañía de este tipo no puede estar subordinada al régimen actual, al mismo régimen que ha determinado la crisis de que somos víctimas y de la que aquí se está hablando... Nuestra compañía será nueva, no sólo por su composición formal, sino también por su espíritu y su tendencia artística. Queremos iniciar un teatro nuevo: el teatro de los trabajadores, el teatro que exprese en sus múltiples formas todas las modalidades de la vida, de las clases que luchan por redimirse de la miseria...

ARAQUISTAIN.- *(Interrumpiéndole sin aspavientos pero de forma contundente)* Estimado amigo: todos entendemos las razones que usted arguye y los motivos que las justifican. Las comprendemos e incluso nos sentimos implicados; pero esta no es ocasión ni lugar para semejantes manifestaciones. Yo le ruego que se siente. En cualquier caso desearía recordar que el llamado teatro social, el teatro de cuestiones y temas sociales, generalmente interesa poco, incluso a los obreros. El teatro es fundamentalmente psicología, poesía, no sociología, y sus temas y personajes nos cautivan por la humanidad que contienen, por lo que sus figuras sean esencialmente como hombres y mujeres, no por las ideas que propaguen ni por la clase social a la que pertenezcan. Contra lo que muchos creen, el teatro es mala tribuna de propaganda: no convence a nadie, porque no es esa su misiva y de rechazo desprestigia al propio teatro. Un drama social valdrá por lo que valgan sus criaturas individuales.

(Ramón Sender se ha puesto en pie bastante airado)

Diga usted, Sender...

SENDER.- Si eso del "arte por el arte" no tiene sentido en poesía, en novelística -¿qué arte?, ¿por qué arte?- menos lo tiene en el teatro. Los defensores de esa vieja fórmula del "arte por el arte" responden - como el señor Araquistain- que les basta con que el arte no se ponga al servicio de credos políticos o sociales, que no se le subordine al papel de instrumento de propaganda. El tema ha sido tan manoseado desde hace tantos años que me resisto a volver sobre él. Sólo no son políticos la piedra, el árbol, la luz, lo que vive sin conciencia de sí ni de lo que le rodea. Desde este punto de vista, la llamada literatura pura pretende una actividad pasiva e inerte y, al conseguirlo, realiza una visión conservadora, obstructora, al servicio de todo lo viejo y consagrado. La literatura pura, aun cuando no dejara de estar saturada de preocupaciones de clase -elegancia, pulcritud, originalidad, minoría- sería pues un arma, no ya de fe, de una creencia, de un credo libre, sino de un círculo social cerrado, de una clase: la burguesía. Vive del viejo y obtuso criterio burgués. El "teatro puro" -poético- es embriagador y se agarra a los resortes más blandos de la vieja tradición estética, al concepto inerte y mortecino de lo "artístico". A espaldas de todo esto queda la verdad dramáti-

ca y dramática, el teatro teatral, activo, dinámico, que exalta y estimula la realidad de nuestra vida, siempre en marcha, siempre avanzando, que recoge sus mejores vibraciones y las proyecta valientemente hacia las sombras de mañana para desentrañarlas si puede y si no para darles una forma emocional. Este teatro -teatro por antonomasia- es el teatro político. Utilizamos con la debida ponderación y con plena conciencia estas palabras proscritas de las categorías intelectuales: burgués, político. Y otra que aún no habíamos usado: revolucionario, aunque ésta nos resulte pretenciosa, porque la obra de arte de proporciones geniales es revolucionaria siempre. Aún añadiremos otra, que hay que aceptar desde el momento en que hemos hablado de lo "artístico burgués": lo proletario. La diferencia entre "revolucionario" y "proletario" ya se advierte a simple vista. El primer concepto tiene un sentido más amplio y corresponde a una sociedad no clasista, como la proletaria, sino sencillamente popular. Lo "revolucionario" en arte sugiere el "pueblo" en lo social. Claro está que dentro de ambas zonas, más limitada de horizontes, sujeta ya a cierto modo genérico, está la literatura "proletaria" y el "proletariado". El teatro político de hoy participa de las previsiones sistemáticas de lo proletario y la anchura de horizontes de lo popular y lo revolucionario. El teatro político en España, donde la sensibilidad política es tan fina y aguda, ha de renovar nuestra dramática, lánguida y falsa. El actor del teatro burgués es un comediante. El político burgués, que está pasando ya a las categorías arterioescleróticas de la Historia -estamos viviendo ya en pretérito, este tiempo no es ya nuestro en España, sino de los que se fueron- es también un comediante. El pueblo llama "comediantes" a los unos y a los otros. A los actores con indiferencia y a los políticos con desdén.

No hay que barrer los caminos andados y emporcados, sino destruirlos y echar a campo traviesa, abriendo bajo los pies las nuevas rutas. En España estamos ya en el momento de intentar francamente esa avanzadilla del teatro revolucionario, que es el teatro proletario. Desde que se implantó la República, ha quedado incorporada definitivamente a la burguesía toda aquella masa intelectualoides de la que se sospechaba cierta vitalidad ascendente, cierta rebeldía vital. Se han deslindado los campos, se han abierto los caminos. El teatro revolucionario, en ese amplio e indefinible sentido que tiene la expresión, cede su puesto al teatro proletario. Si no hay ya en España sino proletariado y capitalismo, con esa zona burguesa, medioburguesa, que es lo abyecto y lo vergonzante de la inteligencia española de hoy, el espíritu creador, que nunca estuvo de acuerdo en arte con el dinero ni con la burguesía, estará en nuestro campo. Por otro lado, el teatro proletario es la única modalidad que responde a las íntimas características de nuestra época. Las demás formas son un eco, una continuación, a veces un remedo de la tradición dramática de cada país

UNAMUNO.- *(Sin esperar a que le den la palabra)* Hablemos un poco más del teatro de la vida y de la vida del teatro. Resulta interesante percatarse de que al pueblo ni le importa la originalidad o novedad -aunque no sea lo mismo ni mucho menos- del argumento, ni que éste se proponga desarrollar lo que se llama una tesis, ni menos la moraleja. Le interesa la vida misma. Y de aquí la irremediable mezquindad de eso que llaman arte proletario. A los proletarios de verdad, no de

credo político, les conmueve más una persona de veras, de carne y hueso y sangre y pasión, sea cual cual fuere su índole -hasta un tirano-, que no un ridículo predicador de doctrinas sociológicas. Las representaciones de "La Barraca", dirigidas por el de veras joven García Lorca, la manera de recibirlas por el hondo pueblo, me han corroborado en mis convicciones respecto al alma popular. El pueblo es como el niño: quiere que le cuenten el cuento que ya se sabe de memoria. Los señoritos -esos delfines, o más bien atunes- sean de la profesión política que fueren -pues hay señoritos fajistas y señoritos comunistas, proletarios de profesión y no de prole-, se aburren si no se está revolviendo o renovando cada día el cuento. Y por eso piden revolución o renovación. Y es que en el fondo, están amodorrados y tienen torpe el oído. Tan torpe que no se percatan de que la vieja palabra es nueva cada día. No tenemos sino observar como están hablando a diario de futuros grandes cambios, de catástrofes, de crisis, de revoluciones o renovaciones. Mientras el pueblo sabe que no habrá cambios. ¿Cambios? ¡Bah! A lo sumo, distintos perros con los mismos collares. Y cuando uno está ya harto de señoritos de derecha o de izquierda, de uno o de otro extremo o de centro, revolucionarios o renoveos, comunistas o fajistas, o como se llamen, uno vuelve a oír el cuento de siempre y pide diciendo: "La palabra nuestra de cada día dánosla hoy, Señor".

(Tibios aplausos. Valle Inclán le responde igualmente sin esperar que le concedan la palabra)

VALLE INCLÁN.- Creo que la literatura camina con la historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La historia y la literatura se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes. El fenómeno de las multitudes... Ahí estamos todos los que sinceramente queremos ejercitar nuestro oficio de creadores de ficción literaria. El fenómeno de las multitudes... No hay otro, entre todos los que constituyen la vida humana, que logre sujetar la atención y, sobre todo, la emoción del hombre que piensa. La multitud es el protagonista. Se acabaron los héroes, se acabaron los conflictos individuales.

Hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie y levantado en el aire. En la primera -la más antigua- se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana. En la segunda, se mira a los protagonistas como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen ellos nosotros mismos, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera, Cervantes también. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que movió un cambio en mi literatura y a escribir los "esperpentos".

(Aplausos unánimes. Araquistáin se dirige a Azorín, que ha pedido la palabra)

ARAQUISTAIN.- Azorín, ¿es para sumarse a la cuestión que ahora tratamos?

AZORIN.- Desde luego, no tema.

ARAQUISTAIN.- Adelante...

AZORIN.- Dado el régimen actual de trabajo -trabajo terrible, abrumador- ¿puede un actor frecuentar los Museos? Y aunque pudiera, ¿lo necesita, dadas las obras que se representan corrientemente? Hemos llegado al agotamiento de una fórmula teatral; durante treinta años ha estado sirviendo; ha producido obras excelentes, que permanecerán en el repertorio del teatro español. Por eso me pregunto: ¿Renovar el teatro es hacer tabla rasa de todo lo anterior? ¿Equivale una renovación escénica a prescindir de todo lo que anteriormente se ha producido? Sería absurdo el suponerlo. El papel de un empresario audaz, renovador, no empeñado tercamente en expresar una cosa ya sin jugo, sería, a la par que el de dar obras nuevas, el de ir reponiendo otras obras pasadas, pero que por su originalidad, su belleza, agradarían seguramente al público. A veces, ante la monotonía actual de la producción escénica, surge la idea de un ser humano, que perece de hambre junto a un montón de víveres. "¡Pero es que esas obras que usted indica -exclamarán seguramente los empresarios- no dan dinero!" ¿Que no dan dinero? ¿Y ustedes qué saben? ¿Da mucho dinero lo que se representa actualmente? ¿Cómo tienen ustedes las salas de sus teatros? Lo que sucede es que tienden al menor esfuerzo; tener iniciativas es cosa difícil y peligrosa; no se quiere hacer un esfuerzo para salir de la situación presente; cuesta menos -en apariencia- el seguir como hasta aquí; la misión del director de escena y del empresario consiste en recibir obras; en leer algunas y en representar éstas o las otras. Claro está que procurando siempre representar algo que se parezca a lo ya representado. ¡Si hubiera medio de hacer obras que fueran nuevas al mismo tiempo que viejas! Obras en las que se innovara a la par que no se abandona el camino conocido. Pero la cuadratura del círculo no se ha inventado todavía.

¿Hacia dónde vamos? ¿Cuál será el porvenir del teatro? La característica de la literatura actual es la de la pluralidad.

Pluralismo en la vida social y pluralismo en el arte: así puede definirse la vida moderna en su totalidad. Pero aun admitiendo esta variedad y libertad en la producción literaria, cabe trazar algunos rasgos esenciales, amplios, en que el teatro ha de desenvolverse. Las exigencias del vivir moderno -justamente con otros factores, por ejemplo, el cinematógrafo- imponen la rapidez y la brevedad en la obra teatral. Dar un estado de espíritu, una sensación suprema, en actos sumarios, rápidos, es, a nuestro entender, el objetivo del teatro moderno. Y esa sensación habrá de apoyarse en la realidad, sí, pero en un concepto de la realidad tal como la ciencia moderna, en sus múltiples investigaciones -entre ellas la de lo subconsciente- nos ofrece. O el teatro en España se salva, renovándose, o perece por los progresos inmensos del cinematógrafo.

ARAQUISTAIN.- Tiene la palabra Pérez de Ayala.

PEREZ DE AYALA.- Voy poquíssimas veces al teatro. Precisamente porque me gusta muchísimo el buen teatro, que es rarísimo.

Con frecuencia también a mí me preguntan: ¿No

tiene usted intención de escribir obras para el teatro? ¿Qué español no ha tenido alguna vez esa intención? Y yo soy un buen español. Pero me voy persuadiendo de que el teatro es el género más difícil y aleatorio que existe. Tan rara y casual es una obra de teatro plenamente realizada, como un matrimonio concorde y feliz. Con la desdichada diferencia de que la obra teatral es un *menage à trois*: consorcio de tres consortes: autor, actor y público. Si bien en España parece que los intereses artísticos de los tres, lejos de ser coincidentes, se contraponen y perjudican recíprocamente.

El arte es imitación de la vida, pero la verdadera realidad teatral (o lo que es lo mismo, el verdadero teatro realista) la constituye la realidad imaginada, fantástica y novelesca, que no la realidad vulgar, cotidiana, monótona, chata y habitual. Hablo, evidentemente, del naturalismo teatral. Las obras debían ser tomadas de la vida misma. De la circundante, tediosa y sin aliciente. Los actores, en el tablado histriónico, debían producirse, hablar, moverse como en la vida misma la mayoría de las personas insignificantes. Tanto el naturalismo como su postrera secuela escénica, el psicologismo escénico (a lo Bataille), son incompatibles con la naturaleza intrínseca de la obra teatral.

La escuela naturalista en la escena, por no necesitar para su interpretación de grandes actores, antes la estorban y perturban, concluye por cohibirlos y amanerarlos, o por anularlos. Suelen carecer de educación estética, de disciplina, de cultura general, de conocimiento de la sociedad, de experiencia. Verdad que estos defectos son los mismos del público español. Pero lo más grave de nuestros actores es que todavía no han aprendido a hablar. Desde la tercera fila de butacas no se les entiende con claridad. También esto es debido a la escuela naturalista, que consiste principalmente en suprimir la escuela, es decir el aprendizaje.

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 claustral, tenebrosa, subterránea y fantasmagórica. El mundo del teatro es a la manera de un sepulcro tan macizo, hermético y hostil como una pirámide, y el pobre cómico permanece allí sepulto, incorruptible y fiambre, como momia egipcia. Si parece casi siempre un mal aficionado, es porque en el público no hay buenos aficionados al arte dramático.

ARAQUISTAIN.- Nuestra admirada actriz Margarita Xirgú, ha solicitado intervenir. Ella, con su dilatada experiencia escénica podrá... (*Buñuel hace un gesto de desasosiego*) No se desespere, Buñuel, usted hablará a continuación, pero comprenda que...

Cuando quiera, señora Xirgú.

MARGARITA XIRGU.- Yo no creo en el arte fuera de la naturaleza, ni concibo la naturaleza sin arte en el teatro. Este debe tomar su origen en lo verdadero; pero con tendencia a lo ideal. El terror y la compasión pueden ser recursos del arte, mas no lo repugnante ni lo horrible: el teatro es escuela de costumbres, no su medicina.

La realidad es imposible en el teatro. Allí lo verdadero puede, a veces, resultar inverosímil: es el teatro una máquina de aumento donde se cambian las proporciones de los hombres, de las cosas y de los tiempos.

¡No faltaría más que para representar el tipo de un

borracho tuviera uno que emborracharse, o que para mostrar un dolor, el actor tuviera que llorar en realidad...! A un borracho al natural se le silbaría sin ningún asomo de duda; y lo mismo le pasaría a quien, al querer imitar el llanto, llorara de veras; a ambos les sobraría naturalidad, realismo, pero les faltaría arte. Y, sin embargo, un actor o una actriz llorarán en escena sin llorar, y un artista imita a un borracho y se le aplaude porque lo hace con arte. Es la eterna historia del campesino y del titiritero. Este imita el gruñido del lechón entre el aplauso de la concurrencia. Apuesta el campesino que él lo hará mejor y al efecto, bajo la capa lleva oculto un lechoncillo al cual pellizca para que gruña. Sin embargo, el público le silba. ¿Por qué? Pues porque como los ejecutantes se hallan en un escenario, el punto de vista es muy distinto, según se mire desde la calle o desde las butacas de un teatro. No hay duda de que el lechoncillo del campesino gruñó con mayor realismo... ¡ustedes dirán!; pero en la imitación del titiritero había más arte.

Recuerdo que en una representación, una actriz de mi compañía debía llorar, y se identificó tanto con su papel, lo hizo con tanto realismo, que lloró de verdad, sus ojos se preñaron de lágrimas que surcaban sus mejillas: ¡creo que más al vivo...! Pero ¿representó bien su papel? Aseguro que muy mal... Porque el personaje que estaba representando reaccionaba y se serenaba, y la pobre muchacha no se supo sobreponer y adaptarse en esta segunda parte al espíritu de su personaje y continuaba sollozando bajo la impresión que sus lágrimas le habían producido en el alma.

Una cosa es sentir, vivir y pensar como piensa, vive y siente el personaje ideado por el poeta, revistiéndole artísticamente de su ambiente propio, peculiar; otra, querer lograr la forma externa de un realismo antiestético por lo real y grosero.

ARAQUISTAIN.- Sus palabras han sido muy aleccionadoras para todos nosotros. Le estamos muy reconocidos, Margarita. Buñuel, cuando quiera.

LUIS BUÑUEL.- Seguramente, es de todos los géneros literarios el del teatro, el menos explotado. Del primitivo al actual, poca o ninguna variación experimentó fundamentalmente.

Ibsen primero, Wedekind después fueron los elegidos para marcar una nueva orientación, en este arte, todavía de una longeva niñez. ¿Y Maeterlinck y Apollinaire, han hecho otra cosa que reformar la vieja composición estructural, que tratar asuntos eternos, pero caducos, de una manera nueva?

El problema estético que se nos presenta, es el de construir, el de inducir temas nuevos y originales no tratados aún por ninguna dramaturgia universal. Aún cuando la "Chauve-Souris" haya conseguido plasmar de una manera maestra la gama de emociones que tiende a despertar el teatro, sin embargo, los medios expresivos están, si no viejos, desprovistos de intereses de continuidad. ¿Cómo hermanaríamos este interés con la novedad del asunto?

Seguramente lo inanimado nos dará amplios temas. Es cierto, que muchas veces se hizo hablar algún objeto desprovisto de vida, pero siempre lo hacen como un ser humano o superan en lirismos al mejor poeta. Existe la expresión lírica o filosófica pero no la psicológica innata en ellos: esa tremenda y complicada psicología aún sin estudiar.

En último caso, el drama, comedia o lo que fuese, con las costumbres y pasiones de estos extraños personajes, si no impresiona a un público humano, haría en cambio llorar, reír o estremecerse al otro público de sillas, utensilios de cocina, etc. Pero lo indudable es que en lo abiótico existen las pasiones.

Para un teatro macabro, a lo Edgar Poe, el dramaturgo de la nueva generación puede inspirarse en los desvanes de las casas, y dejar los ya exhaustos cementerios. En el desván, cementerio vecinal de los pisos, pueden verse las viejas cómodas, de vientres abombados por la enfermedad final y que renquean sobre sus patas en los aquelarres de media noche. Jaulas desorbitadas. Baúles grotescos, aun dentro del terror que inspira la muerte. Todo este fúnebre cortejo dando guardia de honor al que fue brasero, encerrado aún en la armadura de hierro con que le sepultaron. En fin, se nota el olor macabro, de cacharros muertos, característico del desván.

Mirando el periódico me hallaba, cuando de pronto escuché un breve gemido en la percha. Mi luciente pijama, comprado no ha mucho, se acababa de suicidar tirándose al suelo. Mi estupefacción llegó al colmo al recordar, que lo leído últimamente era el formidable incendio del "Gran Almacén de los Tejidos" donde lo adquirí. Las llamas entregadas al saqueo, lo habían destruido por completo. ¿Acaso leyó el pijama la muerte de sus hermanos? ¿La presintió? No lo sé, el caso es que lo afectivo es cualidad de lo inanimado.

ARAQUISTAIN.- Federico, ¿sigue queriendo intervenir de nuevo?

LORCA.- Sí, desde luego. El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía...

Creo que no hay, en realidad, ni teatro viejo, ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo. Es nuevo verdaderamente el teatro de propaganda - nuevo por su contenido-. En lo concerniente a la forma, a la forma nueva, es el director de escena quien puede conseguir esa novedad si tiene habilidad interpretativa. Una obra antigua, bien interpretada, inmejorablemente decorada, puede ofrecer toda una sensación de nuevo teatro.

Yo no hablo esta tarde como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.

El teatro es una escuela de llanto y risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas, y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; así como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con su risa o con sus lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama "matar el tiempo". No me refiero a nadie ni quiero herir a nadie; no hablo

de la realidad viva, sino del problema planteado sin solución.

No quiero daros una lección, porque me encuentro en condiciones de recibirlas. Mis palabras las dicta el entusiasmo y la seguridad. No soy un iluso. He pensado mucho -y con frialdad- lo que pienso, y, como buen andaluz, poseo el secreto de la frialdad porque tengo sangre antigua. Yo sé que la verdad no la tiene el que dice "hoy, hoy, hoy" comiendo su pan junto a la lumbre, sino el que serenamente mira a lo lejos la primera luz en la alborada del campo.

Yo sé que no tiene razón el que dice: "Ahora mismo, ahora, ahora" con los ojos puestos en las pequeñas fauces de la taquilla, sino el que dice "Mañana, mañana, mañana" y siente llegar la nueva vida que se cierne sobre el mundo.

ARAQUISTAIN.- El señor García Lorca nos ha dado ejemplo con su particular estilo, de su pasión y esperanza en el teatro. Para finalizar el turno de intervenciones, doy la palabra al joven escritor Max Aub, quien está llamado sin duda a alcanzar notables éxitos en su trabajo.

MAX AUB.- *(Con tono convencido y seguro)* Con el permiso de todos y para no proseguir el debate que nos ocupa, que considero ampliamente profundizado, sino atreverme a proponer soluciones, leeré lo siguiente:

(Saca unas hojas y lee)

Las artes del teatro andan por ahí cubiertas de podre y aun enmohecidas, que es peor, y viven de milagros. Los excesos de lo incomprensible han favorecido siempre la nación española, y no de otra manera se pueden explicar algunos resultados felices. El teatro español de nuestros días no sirve para la representación de su pasado y es ineficaz en cuanto al aporte de nuevos valores; no tengo por qué demostrarlo: todo lo abona.

La absoluta despreocupación manifestada por los Poderes Públicos corresponde a su indiferencia y falta de estilo; una rectificación, un acierto puede ser un imborrable galardón. No dudo, para dar con él, de la necesidad del apoyo del Estado. Los espectáculos forman parte importante de la vida nacional, son un visible exponente de su cultura, la garantía de su solera más fácil de exportar, la grandeza incontrovertible de su genio, el centro admirable de su letras. No es posible reemprender nada de lo hecho oficialmente hasta ahora; sirva a lo sumo para indicar los caminos a no seguir. Por todo ello anuncio ante ustedes que tengo casi concluida la redacción de un "Proyecto de Estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile". A lo largo y ancho de su articulado expongo las competencias del director del Teatro Nacional y del Comité de lectura; la función de los "directores de escena" para las diferentes obras, de la plantilla de actores y las características de su contratación, del número de representaciones semanales que propongo sean nueve, y del sistema de repertorio como fundamento de las temporadas. Planteo igualmente un programa de estudio para el Conservatorio, un plan coordinado con el Teatro Nacional para los Teatros Experimentales y los Universitarios, así como un proyecto de Escuela Nacional de Baile.

Este proyecto de sí mismo, "que justamente puedo llamar hijo de mi inclinación y empleo de mi voluntad", no se abullona hasta extremos de creerse perfecto; el teatro es cosa de muchos, y

su éxito, de más.

Unicamente suplico a usted, señor don Manuel Azaña, con la humildad de mi insignificancia acrecentada por el deslumbrante esplendor del tema, que con su claro y castellanísimo entendimiento se interese en mejorarlo en su momento, perfilando una estructura que alcanza a no tener más propiedad, pero no menuda, que la de ser viable. No hallaron lugar en este proyecto los utópicos sueños de cada cual. La realidad imprimió en él sus posibilidades.

(Rotundo) En todas partes existen gentes que juzgan a los demás según ellos mismos, y no ven en útiles proyectos sino segundas intenciones. No se les podría contradecir en cuanto a lo que personalmente les importa; pero si estas supuestas segundas intenciones les amotinan contra el proyecto en sí; si su maldad envidiosa se obstina en hacer fracasar uno de ellos para quebrantar los otros, deben saber que no existen en la sociedad miembros más miserables que ellos.

Un teatro en trance de formarse tiene muchos peldaños que subir para llegar a la perfección; pero un teatro podrido está naturalmente, mucho más lejos de la meta. Y yo temo que la escena española ande más cerca de la segunda manera que no de la primera. De esto se deduce que no se puede hacer todo en un día. Pero lo que no se ve crecer se ve muy grande, de pronto, al cabo de algún tiempo. El andarín más lento, si no pierde de vista la meta va más de prisa que el que vagabundea al azar.

(Hay un profundo silencio cuando finaliza la intervención)

ARAQUISTAIN.- Con la sugerente y ambiciosa propuesta de Max Aub, concluyen las intervenciones. Antes de las despedida, el señor Azaña quisiera dirigirnos la palabra.

AZAÑA.- Puedo asegurarles que he seguido con todo interés su polémica sobre el teatro y su reforma, tan fundamentada e incluso apasionada en ocasiones. Sus divergencias y pareceres contrarios, que evocan personalidades y criterios bien distintos, me han iluminado respecto a un asunto, el del teatro, de compleja resolución.

La República intentó aportar soluciones en sus dos primeros años de existencia, y todos recordarán la preocupación del Ministro de Instrucción Pública, don Fernando de los Ríos, de ocuparse atentamente del caso, creando el Teatro Nacional. Vinieron así los proyectos del diputado radical López de Goicoechea y el que apareció en la revista "Sparta". Hace dos años, se proveyó una cantidad de quinientas mil pesetas para la creación del Teatro Nacional Español, y este mismo año se reorganizó la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, sin que de ninguna de estas resoluciones se derivaran los resultados esperados. Incluso el señor Cotarelo y Mori, ha pedido que se cree el Teatro Clásico e Histórico de España, con sede en el Español.

Quiero públicamente manifestar que tras las elecciones del próximo febrero, en que las fuerzas de la libertad y el progreso estoy convencido que triunfarán en España, espero recibir de manos del señor Max Aub el proyecto que aquí nos ha expuesto sucintamente. Proyecto que estudiaremos y nos empeñaremos en que viva. Ustedes han departido aquí sobre el arte del teatro, pero en el arte difícil, bordeado de tantos riesgos, de rehacer solidamente la pirámide social y de establecer las jerarquías sobre la ancha base

del cuerpo nacional, las jerarquías concluyeron por ser una estilización histórica, y agotaron su propio valor expresivo al ir desprendiéndose poco a poco de la raíz nutritiva popular. El pueblo las ha soportado demasiado tiempo, tanto como se retrasó la revisión inexcusable. Ya en el siglo XVI, el tejedor, el curtidor, el menestral hacían cara al César. Lo cesáreo era una prepotencia absoluta introducida por fuerza en el panel de las libertades hispánicas, al fin esquilmas, y de su propio esquilmo provino la bancarrota de lo cesáreo. Ya no hay César, y reaparece la faz innumerable de lo popular, que propende a vivir como solía, rehaciendo el panel donde quiere trabajar en una existencia libre.

Para construir la pirámide social, el pueblo español toma un regulador exclusivo: el trabajo, y un valor inmarcesible: la libertad. Del uno no quiere prescindir. Del otro, no podría.

No se trata del trabajo como necesidad de la vida personal, sino de su valor cualificativo en la sociedad, cualquiera que sea la índole del trabajo, si es útil al bien común.

Por otra parte, el español ama su libertad personal tanto más que nadie, como se trasluce en la arriscada defensa de su independencia individual. Lo difícil para la utilidad social es el tránsito de su libertad a la libertad, concepto general político contra el cual soplan ahora por el mundo vendavales muy recios, y que forma parte del acervo social del pueblo español, que ha experimentado a su costa cómo sin libertad común no puede existir la propia de cada hombre. Cuando al español no le dan en derecho su libertad, estatuida según las leyes, el español se anarquiza en lugar de someterse, y a ningún español se le convencerá de que acepte lealmente la supresión de su libertad y la sumisión ciega, sorda y muda al Estado prepotente, usurpador de la autonomía de la conciencia personal. Ningún español lo aceptará en su fuero interno, aunque se lo impusieran a la fuerza, y cuando algunos lo proclaman y lo proponen, es que se imaginan que ellos mismos serían el Estado en cuyo provecho se hiciera la sumisión. En ninguna parte se ha visto que los enemigos de la libertad empiecen por renunciarla voluntariamente en manos de otros, y quienes la destruyen lo hacen reservándose para sí el uso de todas, y ser libres a su antojo. El español no aceptaría una hechura semejante, y sacaría su fuerza de resistencia no tanto de su sentimiento liberal como de su sentimiento igualitario.

Absorto en la acción de su drama particular, el pueblo español padece, como todos, el azote del malestar universal, y siente muy bien hasta qué punto esas corrientes de adversidad que le llegan desde todos los cuadrantes complican su empresa y agrandan sus dificultades.

Su problema propio consiste en definitiva, en rehacer su unidad moral y en fundar la autoridad social sobre las bases que le suministra su sed de justicia. Y este pueblo, con aquella subyacente advertencia sobre el posible chasco al final de la vida, que nunca podrá desarraigarse del temperamento popular, puede ahora decirse, como su héroe representativo en el teatro: "Soñemos alma, soñemos otra vez".

(Aplausos unánimes)

(Jiménez Fraud se pone en pie para despedir el acto. De improviso, en las últimas filas se levanta un hombre joven que exclama con voz tonante)

JIMÉNEZ FRAUD.- Estimados amigos...

HOMBRE JOVEN.- En el fondo de toda lucha política late una lucha por la cultura, por la civilización. Una generación que casi despertó a la inquietud española bajo el signo de Ortega y Gasset, se ha impuesto a sí misma, también trágicamente, la misión de vertebrar a España...

ARAQUISTAIN.- Quiere sentarse, por favor...

(El hombre joven no le hace ningún caso)

HOMBRE JOVEN.- Nos ha correspondido un destino de guerra, y la razón de nuestra guerra es fundamentalmente una razón de cultura. Nosotros decimos: el marxismo es la muerte de la civilización, toda revolución marxista es un conato de regreso a la barbarie.

(Avanza hacia Azaña; Araquistain se pone en pie)

La República española significa el último 98 de España, la última desvertebración de España. La bandera de la democracia a que se ha alistado la España oficial, ¡es la Guerra de la Independencia otra vez en pie!

Nosotros -los poetas y escritores- hemos creado en gran parte la atmósfera densa y apta que el fascismo encuentra en nuestra nación.

UNA VOZ.- ¡Viva la República!

HOMBRE JOVEN.- Somos nosotros los que hoy por hoy debemos vigilar y exigir el que las posibles masas fascistas de España encuentren su héroe español. ¡Adelante, Genio de España! ¡Triunfo de España en el mundo! ¡Escorial: triunfo de España sobre el Occidente! ¡Lepanto: triunfo de España contra el Oriente!

(Cuando el hombre joven inicia sus gritos finales, Sender, Max Aub, el actor y varios jóvenes están encrespados. Otros estupefactos. En ese momento todos comienzan a su vez a lanzar voces que casi ocultan los gritos del joven.)

Sender y los jóvenes gritan: ¡Viva la República, muera el fascismo, viva el socialismo!

Valle Inclán sólo dice: ¡Cretino, a Mussolini en Italia le tienen miedo!

Jiménez Fraud repite: ¡Moderación, tranquilidad, respetemos las ideas de todos...!

Machado, Max Aub, Lorca, Díez Canedo, Buñuel, la Xirgú, Rivas Cherif, gritan también: ¡Viva la República!

Ortega, musita: ¡No es eso! ¡No es eso!

Azorín, Gómez de la Serna y Pérez de Ayala, están sentados o de pie pero demudados.

Unamuno a su vez, aparece derrumbado en su sillón con la barbilla hundida en el pecho.

Cuando el griterío estalla, Azaña, tras un instante de sorpresa, abandona la sala. Poco después se van Ortega, Azorín, Gómez de la Serna y Pérez de Ayala.

Cambio de luz. Cesan las voces. El resto de los personajes comienza a salir lentamente. Sólo queda en el centro el hombre joven.

Por los altavoces se escuchan los versos de Pablo Neruda)

Preguntaréis: y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
Sus palabras llenándolas

De agujeros y pájaros?

Os voy a contar todo lo que pasa.

Yo vivía en un barrio
De Madrid, con campanas,
Con relojes, con árboles.

Desde allí se veía
El rostro seco de Castilla
Como un océano de cuero.

La casa de las flores, porque por todas partes
Estallaban geráneos: era

Una bella casa
Con perros y chiquillos.

Raúl, te acuerdas?

Te acuerdas, Rafael?

Federico, te acuerdas

Debajo de la tierra,
Te acuerdas de mi casa con balcones en donde
La luz de junio ahogaba las flores en tu boca?

(Silencio. Vacío. Sólo queda levemente iluminado el piano donde suena, melancólico, el "Himno de Riego")

-OSCURO FINAL-



Dibujo de la época que representa la entrada de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

CRONOLOGIA

ESPAÑA Y LA VIDA POLITICA, CULTURAL Y TEATRAL DESDE 1923 A 1936

Por Manuel Lagos

- 1864-** Nace Miguel de Unamuno.
- 1866-** Nace Ramón del Valle-Inclán.
- 1872-** Nace Adrià Gual.
- 1873-** Nace José Martínez Ruiz, "Azorín".
- 1875-** Nace Antonio Machado.
- 1879-** Nace Enrique Díez-Canedo.
- 1880-** Nace Manuel Azaña.
- 1881-** Nace Ramón Pérez de Ayala.
- 1886-** Nace Luis Araquistain.
- 1888-** Nace Margarita Xirgu.
- 1891-** Nace Cipriano Rivas Cherif.
- 1898-** Nace Federico García Lorca.
- 1900-** Nace Luis Buñuel.
- 1902-** Nace Ramón J. Sender y Rafael Alberti.
- 1903-** Nace en París Max Aub.
- 1914-** Max Aub se nacionaliza español.
- 1923-** Golpe de estado de Mussolini en Italia.
 - El 13 de septiembre, con el apoyo de las clases dirigentes y de las guarniciones, Primo de Rivera se proclama Jefe del Directorio Militar (1923-25), aceptado por el rey Alfonso XIII.
 - Comienza un ambicioso programa de obras públicas (nuevos pantanos, vías férreas, etc.).
 - Primo de Rivera crea la Unión Patriótica (U.P.).
 - Homenaje a Gómez de la Serna, "Ramón", en Lardhy ofrecido por Azorín.
 - Fundación de la *Revista de Occidente* por Ortega y Gasset.
- 1924-** André Bretón publica el *Primer Manifiesto del Surrealismo*.
 - Hitler, *Mein Kampf*.
 - Muere Lenin.
 - Muere Puccini.
 - Unamuno es desterrado a Francia por sus ataques a la dictadura de Primo de Rivera.
 - Unamuno escribe *La agonía del cristianismo*.
 - Antonio Machado: *Nuevas Canciones*.
 - Azorín ingresa en la Real Academia Española.
- 1925-** Proclamación de Italia como estado fascista.
 - Kafka, *El Proceso*.
 - Stanislavski, *Mi vida en el arte*.
 - Pirandello funda en Roma el Teatro de las Artes.
 - Estreno de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein.
 - Desembarco de Alhucemas que dará comienzo a la pacificación del Protectorado de Marruecos.
 - El Directorio Militar de Primo de Rivera se convierte en Directorio Civil hasta 1930.
 - Supresión de la Mancomunitat de Cataluña formada en 1913, en un intento de fortificar el sistema centralizador.
 - Alberti, *Marinero en tierra*.
- 1926-** Bernard Shaw, Premio Nobel.
 - Logie Baird inventa la televisión.
 - Mueren Alejandro Pérez Lugín y Antonio Gaudí.
 - Fin de la guerra de Marruecos.
 - Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos.
 - Pérez de Ayala, *Tigre Juan*.
 - Valle-Inclán escribe *Tirano Banderas* y *Las Galas del difunto*.
 - Azorín, *Old Spain*.
 - Unamuno escribe *Sombras de sueño*.
 - Aparece la revista *Litoral* en Málaga publicada por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre desde 1926 a 1929.
- 1927-** Proyecto de Gropius para un teatro total en Berlín.
 - Artaud y Vitrac fundan el teatro "Alfred Jarry".
 - Asamblea Nacional Consultiva nombrada por Primo de Rivera que redactará una nueva constitución.
 - Tricentenario de la muerte de Góngora, actos conmemorativos en Madrid: funeral en la iglesia de Santa Barbara, verdadero acto vanguardista frente al desprecio académico que se sentía por el poeta barroco, y Sevilla: homenaje en el Anteneo.
 - Lorca estrena *Mariana Pineda* con Margarita Xirgu y decorados de Dalí en el teatro "Goya" de Barcelona.
 - Valle-Inclán escribe *La hija del Capitán*.
 - Unamuno escribe *El otro*.
 - Max Aub estrena *Narciso*.
 - Azorín estrena *Brandy, mucho Brandy*.
 - Buñuel estrena su *Hamlet* en el Café Select de Montparnasse.
 - Azaña, *El jardín de los frailes*.
 - Fundación de *La Gaceta Literaria* por Giménez Caballero y Guillermo de Torre.
- 1928-** El Presupuesto General del Estado alcanza un déficit de mil millones.
 - Muerte de María Guerrero y Blasco Ibañez.
 - Incendio del Teatro Novedades con las representaciones de *La mejor del puerto*.
 - Buñuel y Dalí ruedan *Un perro andaluz*.
 - Azorín escribe *Lo invisible*.
 - Lorca, *Romancero Gitano*.
 - Díez-Canedo, *Epigramas Americanos*.
- 1929-** El 24 de octubre, "viernes negro", Crack de Wall Street.
 - Exposición Universal en Barcelona y Sevilla.
 - Primera exposición de Kandinsky en París.
 - Piscator publica *El teatro político*.
 - Estreno en "El Caracol" de *Un sueño de la razón* de Rivas Cherif, su hermana contrae matrimonio con Manuel Azaña este mismo año.
 - Gómez de la Serna escribe *Los medios seres*.
 - Araquistain publica *Carta abierta a un actor* en *El Socialista*.
 - Unamuno escribe *El hermano Juan o el mundo es teatro*.
- 1930-** Meyerhold publica *La reconstrucción del teatro*.
 - Charlot, *Lucas de la ciudad*.
 - Dimisión el 30 de enero de Primo de Rivera, ante la retirada de apoyo militar.
 - Gobierno del general Berenguer ("La Dictablanda"), que había sido alto comisario en Marruecos.
 - Pacto de San Sebastián para implantar la República; entre los firmantes figuraban: Miguel Maura y Alcalá Zamora por los moderados, Lerroux y Martínez Barrio por los radicales, Azaña y Casares Quiroga por los partidos más jóvenes, Carrasco Formiguera por los catalanistas e Indalecio Prieto y Fernández de los Ríos por los socialistas.
 - Sublevación en Jaca el 12 de diciembre, intento fallido de proclamar la República, fusilamiento de Fermín Galán y García Hernández.
 - Mueren Gabriel Miró y Julio Romero de Torres.
 - Boda de Alberti con M^a Teresa León.
 - Regreso de Unamuno de su destierro.
 - Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*.
 - Sender, *Imán*.
 - Azorín estrena *Angelita*.
 - Alberti estrena *El hombre deshabitado*.
 - Estreno de *Sombras de sueño* de Unamuno.
 - Jacinto Grau escribe *El burlador que no se burla*.
 - Estreno de *La zapatera prodigiosa* con Margarita Xirgu y la compañía "El Caracol".
 - Se publica *La batalla teatral* de Araquistain.
- 1931-** Se crea la Commonwealth.
 - Muere Ana Paulova.
 - El general Berenguer dimite y es sustituido por el último gabinete monárquico: La Cierva, García Prieto, Romanones y Ventosa.
 - Elecciones urbanas del 12 de abril con el triunfo de la izquierda más avanzada.
 - Proclamación de la República el 14 de abril en Eibar, Barcelona y San Sebastián.
 - Alfonso XIII embarca hacia Marsella.
 - Alcalá Zamora, presidente de la 2^a República Española.
 - Se forma la "Agrupación al servicio de la República" (Ortega, Marañón, Pérez de Ayala,...)
 - Creación de una Constitución sobre el modelo de

Weimar, la más democrática de Europa.

-Desde Octubre, Azaña ocupará la jefatura de gobierno y comienza el Bienio Reformador (1931-1933)

-Formación de la J.O.N.S. (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista) por Onésimo Redondo y Ramiro Ledesma.

-La Institución Libre de la Enseñanza se convierte en el modelo de la universidad.

-Valle-Inclán escribe *La Reina Castiza*.

-Alberti estrena en el Teatro Español de Madrid *Fermín Galán*.

-Azaña con la compañía de la Xirgu y dirección de Rivas Cherif estrena *La Corona*.

-Max Aub, *Teatro incompleto*.

1932 -Golpe de estado fallido del general Sanjurjo en Sevilla.

-Estatuto de Autonomía de Cataluña.

-Araquistain, embajador en Berlín.

-Lorca funda con Eduardo Ugarte el Teatro Español Universitario "La Barraca".

-Formación del Club Teatral de Cultura o Anfistora por Pura Ucelay.

-Adriá Gual dimite de la Escola Catalana dart fundada en 1913.

-Alejandro Casona, premio "Lope de Vega" por *La sirena Varada*.

-Rivas Cherif, premio Nacional de Literatura por *El teatro del siglo*, inédito y perdido.

-Mihura escribe *Tres sombreros de copa*.

-Estreno de *La Duquesa de Benamejí* de los Hnos. Machado por Margarita Xirgu.

-Unamuno lee *El otro* a la compañía de la Xirgu.

-Estreno de *Nacimiento* de Rivas Cherif.

-Miguel Hernández, *Perito en lunas*.

1933 -Hitler, canciller del Reich.

-Régimen de Salazar en Portugal.

-Suceso de "Casa Viejas", pueblo andaluz, donde la represión de un "putsch" anarquista produce veintiuna víctimas.

-Las elecciones de abril, desfavorables a Azaña dan paso al gobierno de Lerroux.

-Gran huelga general de Zaragoza durante 57 días.

-Fin del Bienio Reformador.

-Fundación de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) impulsada por Angel Herrera.

-Fundación de Falange Española por José Antonio, hijo del general Primo de Rivera.

-Largo Caballero encabeza el sector más radical del PSOE aconsejado por Luis Araquistain y Julio Alvarez del Vayo.

-En la dirección del Partido Comunista aparece Dolores Ibarruri.

-Lorca estrena *Bodas de sangre* con Josefina Díaz de Artigas.

-Casona estrena el 17 de marzo *La sirena varada* por la compañía Xirgu-Borrás.

-Jardiel Poncela estrena *Usted tiene ojos de mujer fatal*.

-Representaciones de *El amor brujo* de Falla en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

-Recuperación del Teatro romano de Mérida con la *Medea* de Séneca, en versión de Unamuno para Enrique Borrás y Margarita Xirgu.

-Estreno de *Divinas Palabras* de Valle-Inclán en el Teatro Español de Madrid por Margarita Xirgu.

-Formación de la revista *Cruz y Raya* por José Bergamín, durará hasta 1936.

1934 -Alemania: noche de los cuchillos largos.

-Congreso de escritores rusos: Idianov formula el realismo socialista.

-Muere Ramón y Cajal.

-Comienza el Bienio de Reacción o Bienio Negro (1934-36).

-Lerroux cede el poder a Semper, radical de segundo orden.

-Seiscientos mil parados. Fracaso de la "Huelga de la cosecha".

-Derribado Semper, se forma el gobierno con la CEDA cuyo jefe es Gil Robles.

-Revolución de Octubre en Asturias y Cataluña promovida por anarquistas, socialistas, comunistas, el bloque obrero y campesino, la UGT y la CNT.

-Alberti y M^a Teresa León fundan la revista *Octubre*.

-Fundación de la TEA (Teatro Escuela de Arte) por Rivas Cherif.

-Estreno de *Yerma* en el Teatro Español por Margarita Xirgu.

-Representación de *La tierra de Alvar González* de Machado por "La Barraca".

1935 -Guerra de Etiopía.

-Nace el primer movimiento antirracista.

-Primer Strip-tease.

-Dimisión de Lerroux. Gabinete centrista (Portela Valladares), Gil Robles exige el Ministerio de guerra.

-Constitución del Frente Popular, coalición de los partidos de izquierda.

-Recital de Lorca y Xirgu con motivo del primer aniversario de la Revolución de octubre.

-Estreno de *Doña Rosita la soltera* en Barcelona con Margarita Xirgu.

-Miguel Hernández estrena *Los hijos de la piedra* y Max Aub *Jácara del avaro*.

1936 -Mueren Gorki y Pirandello.

-Elecciones del 16 de febrero, mayoría del Frente Popular, vuelta de Azaña al poder y derrota de Gil Robles-Calvo Sotelo en Madrid y de Lerroux-Cambó en Barcelona.

-En abril Alcalá Zamora es destituido y en mayo Azaña es elegido Presidente de la República.

-Restablecimiento de la Generalitat.

-Lorca escribe *La casa de Bernarda Alba*.

-Se gesta la rebelión militar entre Mola y Sanjurjo.

-11 de julio, el avión inglés "Dragón Rapide" despegue de Croydon.

-12 de julio, asesinato del teniente José Castillo, venganza de Falange.

-13 de julio, asesinato de Calvo Sotelo, jefe de la oposición, por unos oficiales de asalto.

-15 de julio, reunión de la comisión permanente de las Cortes. Retirada del partido monárquico.

-16 de julio, Franco llega a Tenerife. Federico García Lorca sale de Madrid con destino a Granada.

-18 de julio, pronunciamiento del general Franco en Marruecos. Se proclama el Estado de Guerra.

1936 -Durante el mes de enero Valle-Inclán muere de cáncer en Santiago de Compostela.

-El 19 de agosto Lorca es asesinado en Viznar (Granada).

-Tras triunfar el Alzamiento en Salamanca, Miguel de Unamuno fue confinado en su casa, donde murió repentinamente el último día de 1936.

1939 -El 22 de febrero muere Antonio Machado en el exilio de Colliure, Francia.

1940 -El 4 de noviembre muere exiliado en Francia Manuel Azaña.

1943 -Muere Adriá Gual.

1944 -Díez-Canedo muere exiliado en Méjico.

1959 -Luis Araquistain muere exiliado en Ginebra.

1962 -Pérez de Ayala muere en Madrid, tras regresar en 1955 de su exilio en Buenos Aires.

1967 -Muere Azorín.

-Rivas Cherif muere exiliado en Méjico.

1969 -Muere Margarita Xirgu exiliada en Montevideo.

1972 -Max Aub muere exiliado en Méjico.

1982 -Ramón J. Sender muere exiliado en California.

1983 -Muere Luis Buñuel en su exilio mejicano.

1988 -La Generalitat repatría los restos mortales de Margarita Xirgu.

UNA APUESTA POR LA ACADEMIA IBEROAMERICANA DE DIRECTORES DE ESCENA

Por J. A.

En el marco del VII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, los días 25, 26 y 27 de septiembre, se reunió una Comisión, como ya se había decidido en el II Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, que tuvo lugar en Caracas, encargada de realizar un anteproyecto de Estatutos para la futura Academia Iberoamericana de Directores de Escena. Dicho anteproyecto sería discutido y aprobado en el III Encuentro, del que todavía se desconocía su fecha de celebración.

La Comisión estaba formada por la parte iberoamericana, por Juan Carlos Gené (Argentina-Venezuela) y Ruben Yáñez (Uruguay), ambos representantes del CELCIT en sus respectivos países; por la ADE, Juan Antonio Hormigón y Angel Fernández Montesinos, Secretario General y Presidente respectivamente.

Juan Carlos Gené fue el encargado de presentar un borrador, siguiendo como pauta los Estatutos de la ADE. En base a

ese primer esquema se plantearon algunas cuestiones:

a) Cuáles eran los puntos que faltaban por definir.

b) Cuáles eran los artículos que había que aclarar y desarrollar con más precisión.

c) Cuáles eran las disposiciones transitorias que permitieran el comienzo del funcionamiento de la Academia, inmediatamente después de la aprobación de los Estatutos.

Después de una intensa y fructífera reunión, se dejaron puntos pendientes, como el apartado económico de la Academia y las funciones de los órganos directivos, que se resolverían en los días siguientes. Se procuró especificar con mucha claridad cuáles eran las facultades de

dichos órganos directivos: forma de elección, funciones, de qué órgano dependían y en qué se apoyarían para realizar su labor.

Así mismo se le dio un carácter diferente a la nomenclatura, para diferenciarlo de la asociativa. Por ello los nombres tanto de los órganos como de los directores integrantes había variado, para evitar así la confusión.

Nuestro reto cara al 93, cuando ya se había celebrado el V Centenario del Descubrimiento, cuando España y el mundo había vuelto su cara hacia Iberoamérica (la Feria del Libro de Frankfurt había estado dedicada a México), y España está más pendiente de Europa y del futuro del tratado de Maastrich, es alimentar y trabajar por y para esta entidad supranacional como podía ser la AIDE, que serviría de nexo de unión entre todas las comunidades hispanohablantes, de apoyo y reconocimiento de los directores de escena y de puente entre las diferentes culturas teatrales.

A continuación reproducimos el anteproyecto de estatutos de la Academia Iberoamericana de Directores de Escena (AIDE)

PROYECTO DE ESTATUTOS DE LA ACADEMIA IBEROAMERICANA DE DIRECTORES DE ESCENA (AIDE)

TÍTULO I: De la constitución y objetivos de la AIDE

Art. 1) La Academia Iberoamericana de Directores de Escena (AIDE), se propone los siguientes objetivos orientados hacia la permanente integración del teatro iberoamericano.

a) constituirse en ámbito de mutuo conocimiento, relación permanente, intercambio y unión para la prosecución de objetivos comunes, de los directores de escena de Iberoamérica;

b) de apoyo a la tarea de las entidades nacionales preexistentes, en la defensa de las aspiraciones y objetivos de los directores de escena;

c) de organismo estimulador de la creación de dichas entidades nacionales, en los países iberoamericanos donde no existieran;

d) de ámbito de estudio e investigación sobre el arte de la dirección escénica, su historia y sus aportes al desarrollo del teatro;

e) de creadora de espacios para la formación permanente del director de escena iberoamericano;

f) de conducto eficaz de relación e intercambio entre los directores de escena iberoamericanos con los del resto del mundo;

g) de marco referencial y homologador de la dirección de escena como profesión.

Art. 2) La AIDE se dotará de las sedes, infraestructura y personal necesario para el cumplimiento de sus objetivos.

TÍTULO II: De los Capítulos Nacionales y sus Juntas Académicas.

Art. 3) En cada uno de los países del área iberoamericana se constituirá un **Capítulo Nacional de la AIDE** que agrupará a los directores de escena del país, dejando a los mismo en total libertad de acción para agremiarse, paralelamente, según las estructuras preexistentes con las que la AIDE no deberá interferir de ninguna manera.

Art. 4) La incorporación de los Capítulos Nacionales a la estructura supranacional de la AIDE, deberá ser solicitada para su aprobación por las autoridades de la Academia aludidas en el título III, artículo 12.

En los países en que existan Asociaciones de Directores o secciones de directores en organizaciones más amplias, éstas tendrán la opción de convertirse en los Capítulos Nacionales; para ello deberán solicitarlo por escrito ante los órganos directivos de la AIDE.

Art. 5) Los Capítulos Nacionales podrán constituirse con un mínimo de ocho miembros que reunan las condiciones expresadas en el Título V, artículo 20.

Art. 7) El conjunto de los miembros del Capítulo Nacional componen su Asamblea, de cuyo seno se elegirá por votación directa una Junta Académica formada por un Presidente y cuatro Consejeros que deberá renovarse por el mismo mecanismo cada tres años.

Art. 8) La Asamblea constituye la autoridad máxima del Capítulo Nacional y ante ella es responsable la Junta Académica, a la que rendirá anualmente cuenta de sus gestiones.

Art. 9) La Junta Académica ejecutará las políticas generales orientadas por la Asamblea y realizará todas las tareas conducentes a la marcha ordinaria de la institución, así como la administración de los fondos aludidos en el Título VI, artículo 25; así mismo será el organismo transmisor a nivel nacional de las orientaciones y decisiones surgidas a nivel supranacional, y el órgano de información y comunicación permanente.

Art. 10) Los Capítulos Nacionales designarán un Delegado Nato y un Sustituto de su Junta Académica para integrar el órgano directivo supranacional citado en el Título III, artículo 11.

TÍTULO III: Del Consejo Académico Mayor de la AIDE

Art. 11) El Consejo Académico mayor de la AIDE, máxima autoridad supranacional de la Academia, estará integrado por los Delegados Natos o sus suplentes de los Capítulos Nacionales aludidos en el Título II, artículo 10.

Art. 12) Serán funciones del Consejo Académico Mayor:

a) aprobar los programas y los presupuestos económicos de la AIDE;

b) aprobar la incorporación de nuevos Capítulos Nacionales a la AIDE;

c) sancionar la posible desvinculación de un Capítulo Nacional;

d) establecer y revisar todos los aspectos referentes a los compromisos de los distintos Capítulos Nacionales con la AIDE;

e) decidir la revisión y reforma de los Estatutos cuando lo considere oportuno;

f) aprobar la memoria de actividades y el balance económico presentado por el Consejo Académico Ejecutivo.

Art. 13) Los acuerdos del Consejo Académico mayor tendrán validez cuando asistan un tercio de sus miembros.

Art. 14) El Consejo Académico Mayor deberá reunirse al menos una vez cada dos años en uno de los países del área iberoamericana.

Art. 15) Las decisiones del Consejo Académico Mayor se adoptarán en todos los casos por simple mayoría; los delegados serán los titulares de tantos votos como miembros activos, cotizantes y al día puedan demostrar provenientes de su Capítulo Nacional

TÍTULO IV: Del Consejo Académico Ejecutivo

Art. 16) El Consejo Académico Mayor elegirá de su seno cada tres años un Consejo Académico Ejecutivo integrado por un Presidente, y cuatro Consejeros, que distribuirán sus funciones y responsabilidades en el momento de su constitución;

Art. 17) Serán funciones del Consejo Académico Ejecutivo:

a) desarrollar las líneas programáticas generales planteadas por el Consejo Académico Mayor;

b) promover y diseñar actividades en el marco de los objetivos de la AIDE;

c) informar periódicamente al Consejo Académico Mayor y a los Capítulos Nacionales de las actividades realizadas y de los proyectos previstos;

d) administrar los servicios e instituciones de la AIDE;

e) contratar al personal que estime oportuno;

f) elaborar la memoria anual de actividades;

g) custodiar las actas y archivos de la AIDE.

Art. 18) El Consejo Académico Ejecutivo es responsable ante el Consejo Académico Mayor, a quien presentará anualmente, para su aprobación, la memoria y balance del ejercicio vencido.

Art. 19) El Consejo Académico Ejecutivo se reunirá al menos una vez al año en algún país del área iberoamericana.

TITULO V: de los miembros de la AIDE

Art. 20) Podrán ser miembros activos de la AIDE, a través de sus Capítulos Nacionales, los directores de escena y directores coreógrafos que hayan realizado cinco montajes o coreografías de carácter profesional y proyección pública, debidamente acreditados, y que estén presentados por tres miembros de la

AIDE. Para la constitución inicial de un Capítulo Nacional esta presentación será sustituida por la aprobación del Consejo Académico Mayor.

Art. 21) Los miembros activos de la AIDE se obligan a cumplir los estatutos y a participar en la vida activa de la institución así como a pagar las cuotas societarias que el Capítulo Nacional decida.

Art. 22) Los miembros activos de un Capítulo Nacional podrán elegir y ser elegidos miembros de la Junta Académica.

Art. 23) Se crea la condición de **miembro adherido** para los directores con menos de cinco montajes acreditados, así como para los titulados en dirección escénica por los centros oficiales de cada país, los teatrólogos y dramaturgistas de capacitación profesional constatable, y que fuesen presentados por tres miembros activos; los miembros adheridos participarán como los activos de las actividades de la AIDE, pero no podrán votar ni ser elegidos, pudiendo asistir a las asambleas como observadores sin voto y hasta tanto no adquieran la condición de activos.

Art. 24) El Consejo Mayor de la AIDE podrá designar miembros de honor a las personas que se hayan distinguido particularmente en el ejercicio de la profesión. Disfrutarán de los derechos de los miembros activos pero no podrán votar ni ser elegidos.

TITULO VI: de la financiación

Art. 25) Los Capítulos Nacionales arbitra-

rán sus medios de financiación por cuotas de sus miembros, así como por apoyo de entidades públicas y privadas.

Art. 26) La AIDE a nivel supranacional, será sostenida por el apoyo de los Capítulos Nacionales, que contribuirán en proporción a la cantidad de sus miembros, así como por la colaboración económica de entidades públicas, privadas e internacionales.

TITULO VII: disposiciones generales y transitorias.

Art. 27) A efectos de poner a la AIDE en inmediato funcionamiento, a niveles nacional e internacional, la Junta encargada de la confección de estos estatutos designará, en el III Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, por ésta única vez, un Presidente Provisional del Capítulo Nacional a quien cabrá la atribución de designar a una Junta Académica Provisional que procederá a dar los pasos consecutivos de Capítulo Nacional, dándose, a la brevedad posible, estatuto legal y constituyendo la asamblea y sus autoridades legales.

Art. 28) La comisión gestora cesará cuando la cantidad de Capítulos Nacionales constituidos permita formar el Consejo Académico Mayor. La comisión gestora, durante ese periodo transitorio, tendrá las atribuciones concedidas por este estatuto al Consejo Académico Mayor y al Consejo Académico Ejecutivo.

Cádiz, a 28 de Septiembre de 1992

Voces de dos mundos en el Palacio de Linares

(Mesa redonda sobre "La formación del director de escena")

por Fernando Doménech

Antes, en el Palacio de Linares, se oían voces misteriosas que venían de otros mundos, extrañas psicofonías que levantaron su pequeño revuelo en prensa y televisión. Hoy, convertida felizmente en Casa de América -como resaltaron los participantes en el acto- son otras las voces que se oyen, voces que vienen de

mundos lejanos sólo en el espacio, voces de América que encuentran un lugar en Madrid donde hablar de otro universo aparte, el mundo de la escena.

En el acto, organizado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) en colaboración con la Asociación de Directores de Esce-

na de España (ADE) y La Casa de América, participaron, por Iberoamérica, Atahualpa del Cioppo, Claudio di Girolamo, Omar Grasso, Rubén Yáñez y Edgar Ceballos, y por España, Juan Antonio Hormigón y Pau Monterde.

Todos ellos, impertérritos ante las posibles maldiciones del Palacio y el día



De izquierda a derecha: Edgar Ceballos, Ruben Yáñez, Omar Grasso, Atahualpa del Cioppo y Juan Antonio Hormigón.



A la derecha de la mesa, Pau Monterde y Claudio di Girolamo

(era un lluvioso martes y 13), desgranaron durante dos horas, ante un atento auditorio, sus vivencias y opiniones sobre la figura del director de escena y su formación.

Juan Carlos Gené, Secretario General del CELCIT, presentó el acto como una prolongación del Festival Iberoamericano de Cádiz, inserto en el Festival de Otoño de Madrid, y cedió la palabra a Juan Antonio Hormigón, que ejerció de moderador de la mesa.

Hormigón, en su primera intervención, planteó el tema que se ponía a discusión, el de la formación del director de escena, y señaló la falta de tradición de estos estudios en nuestro país, así como las perspectivas actuales de cambio en

dicha situación por la introducción de los estudios de dirección en la RESAD de Madrid, y el Institut del Teatre de Barcelona.

Tras esto hizo una entrañable presentación del primer ponente, Rubén Yáñez, director y pedagogo uruguayo, ligado durante muchos años al grupo El Galpón y actualmente en el Teatro Circular.

Rubén Yáñez reconoció una situación que otros ponentes ratificaron: no hay estudios de dirección en América Latina. El director -y éste es su caso- se forma de manera autodidacta, aprendiendo de otros directores, mayores y más jóvenes. Y citó aquí al maestro de varias generaciones, allí presente, Atahualpa del Cioppo. Los caminos para llegar a la dirección son

muy variados: el propio Rubén Yáñez llegó desde la pintura y la escenografía. Y en Uruguay hay que ser "anfíbio", tener, otra profesión si se quiere hacer teatro, esquizofrenia que se agudiza con el exilio forzado por la dictadura que sufrió aquel país.

Con todo esto, planteó Yáñez lo que supone hoy día ser director, y cuál es su relación con los textos dramáticos, definiéndose a favor de un teatro unido al texto, sin ser servil.

Por último, reconoció que las escuelas pueden dar instrumentos, pero no formar un artista.

Omar Grasso, a continuación, comenzó citando un texto de Patrice Chereau acerca del director como el hom-



Atahualpa del Cioppo con su mujer y Claudio di Girolamo

bre que, igual que Peer Gynt, se está buscando constantemente fuera de sí mismo.

Su intervención se centró más en la figura del director que en la formación del mismo. Opina Grasso que el director tiene que tener algo que decir: no basta con saber montar obras. Se es director cuando uno encuentra esa palabra suya, grávida, que diga profundamente lo que se quiere decir. El problema actual del director es dónde encontrar esa palabra, dónde hay textos que no se caigan de las manos.

Pau Monterde, actual director del Institut del Teatre de Barcelona, y hombre que llegó al teatro desde la arquitectura -confirmando los caminos peregrinos del teatro- hizo una exposición más técnica de los estudios de dirección en el Institut. Este se creó en 1913 como escuela de actores, y desde 1920 tiene cursos de escenografía, pero sólo desde hace diez años se incluyeron estudios de dirección.

Estos primeros cursos tenían el carácter de una diplomatura homologada por la Universidad Autónoma de Barcelona, con duración de tres cursos y unas 2400 horas. Los cursos actuales, que tendrán carácter de Licenciatura, será cuatro, con 3600 horas, y una orientación menos teórica que los anteriores. Se incluye, también, la especialidad de dramaturgia.

La experiencia del Institut del Teatre ha sido muy importante: ha permitido la unión entre distintas especialidades y el trasvase de unas a otras.

Claudio di Girolamo planteó una inter-

vención menos técnica; él, como los otros directores latinoamericanos, viene del autodidactismo, y en su caso de la pintura.

Su pregunta inicial es para qué se forma a un director. Y se respondió que el director es un partero, el que hace nacer un texto que es como un alma en pena que busca un cuerpo para encarnarse. Y esto lo hace a través de la emoción, que es lo que se retiene de un espectáculo, cuando el director logra que las obras vivan en nosotros.

Por ello el director debe llegar a serlo sólo después de muchas experiencias, la dirección debe ser un post-gradó. Y no sólo de experiencias teóricas: un director tiene que saber barrer un escenario.

Edgar Ceballos, a continuación, presentó su libro *Principios de dirección escénica*, recopilación de textos teóricos de los grandes directores europeos desde los Meiningen, aunque incorporando referencias a los autores mexicanos. El libro es una reedición muy ampliada de un texto de hace diez años, que ya se ha quedado corto. Ceballos lo considera un manual útil para el estudiante de dirección, ya que la experiencia es necesaria, pero es también necesario que los nuevos directores conozcan lo anterior para no descubrir mediterráneos.

Juan Antonio Hormigón volvió a tomar la palabra para exponer su visión del tema de la formación del director como Catedrático de Dirección de la RESAD. Según él lo fundamental es formar a un profesional con unos conocimientos técnicos y dramáticos que sepa realizar

espectáculos en un país y una sociedad determinados. Todas las profesiones han pasado una etapa artesanal, pero llega un momento en que la sociedad exige que se reglamenten y se establezcan unos estudios para ello. Por supuesto, no se va a formar el gran artista, pero sí se puede dar al futuro director los medios para enfrentarse a su trabajo con seriedad y con seguridad.

Todo ello debe ir unido al cambio de mentalidad en el país para que ascienda en la profesión el que se forma seriamente, y no el pícaro.

Cerró el turno de ponencias Atahualpa del Cioppo, quien, con lentitud de patriarca, expuso la necesidad de que haya una recopilación de experiencias, que quien haya llegado a crear algo lo legue a las generaciones posteriores. Porque, como dijo, "sólo se muere lo que se olvida".

A propósito, citó el caso de dos directores, aparentemente contrapuestos, Stanislavski y Brecht. Sin embargo, Brecht supo reconocer la valía del primero, y propuso hacerle un homenaje como un hombre de ciencia teatral.

En el breve coloquio que siguió, se planteó la necesidad del compromiso del director con su tiempo.

Y por un tiempo callaron las voces del Palacio hasta nuevos encuentros de ambos mundos. Esculturas del nuevo arte mexicano se enfriaban en el patio remozado de la flamante Casa de América.

NTE

Nuevas Tendencias Escénicas
Centro Nacional

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

COLECCION NUEVO TEATRO ESPAÑOL

1.- LOS ABRAZOS DEL PULPO

Vicente Molina Foix.

2.- CORRESPONDENCIA Y GEOGRAFIA

Alvaro del Amo.

3.- ULTIMA TOMA

Leopoldo Alas.

EL CUERVO GRAZNADOR GRITA VENGANZA

Ernesto Caballero

SABINA Y LAS BRUJAS

Ignacio del Moral.

4.- TRISTE ANIMAL Y LA SOLEDAD DEL GUARDA- ESPALDAS

Javier Maqua.

5.- A. G. / V. W. CALIDOSCOPIOS Y FAROS DE HOY

Sergi Belbel.

EJERCICIO DE OLVIDO

Daniela Fejerman.

LOS PELIGROS DE LA JUNGLA

Antonio Onetti

6.- NEGRO SECO y MORDECAI SLAUGHTER EN ROTOS INTENCIONADOS

Marisa Ares.

7.- TALEM (LECHO CONYUGAL)

Sergi Belbel.

8.- INDIAN SUMMER (COMEDIA)

Rodolf Sirera.

9.- ACERA DERECHA, MARTILLO Y MATANDO HORAS

Rodrigo García

10.- PERDIDA EN LOS APALACHES

José Sanchís Sinisterra.

11.- LA EMOCION y LENGUAS DE GATO

Alvaro del Amo.

12.- PRECIPITADOS

Leopoldo Alas

Ernesto Caballero

Ignacio del Moral

13.- RODEO

Lluisa Cunille (En preparación)

La edición teatral en España (I). Hasta 1936

Por Juancho Asenjo

La mejor manera de conocer el teatro que se ha representado en España es a través de la edición de sus textos. La tradición de publicar las obras teatrales es larga, pues debemos remontarnos al Barroco donde se editaban las obras que habían conseguido un considerable éxito de público.

A lo largo del siglo XIX se sigue el mismo criterio: se publican obras que habían sido estrenadas con gran aceptación popular. La primera gran colección que conocemos es "La España dramática" que se inicia en el año 1815 y termina en 1875. En todos los libretos hay una referencia a que han sido estrenadas "con gran aplauso de público". La veracidad de esta afirmación es dudosa. Muchos de los autores ni son conocidos ni sus nombres han vuelto a ser recordados pues sus textos nunca más se han representado o publicado. Aunque hay un hecho sintomático y es que merecieran formar parte de esta colección: "La España dramática" llegó a alcanzar los 700 números. La colección abarca una gran variedad de autores desde Rodríguez Rubí hasta Ventura de la Vega pasando por Narciso Serra, López de Ayala y numerosos autores más. También hay bastantes textos de autores anónimos.

Todos los estrenos reflejados sucedieron en la Villa y Corte.

Tantos estrenos nos muestran la importancia del teatro durante este período. Era una de las escasas distracciones con las que el pueblo podía disfrutar. Los estrenos, ya desde el Barroco, eran el acontecimiento por antonomasia, allí donde se reunían personas de todas las clases sociales. No era un espectáculo burgués, también el pueblo disfrutaba como evento preferido.

El libro es la constatación de un hecho que es el estreno de un espectáculo.

"La España dramática" cubre un amplio campo: el de los textos dramáticos, aunque

dentro de esta aceptación también podemos encontrar comedias y obras ligeras.

Los textos líricos hacia mitad de siglo comienzan a tener colecciones propias: operetas, zarzuelas, traducciones, adaptaciones de ópera. Es un género con una estimable aceptación popular.

Muestra de ello son: "La colección de obras dramáticas y líricas", la "Galería dramática" de Manuel P. Delgado que abarca desde fines del siglo XIX hasta entrado el siglo XX. A fines del siglo XIX comienza a editar la Administración lírico-dramática: Vital Aza, Ramón Carrión son algunos de los exponentes más significativos.

Muchas imprentas editan obras en esta época: Las imprentas de Cuesta primero y, más tarde, "Librería de señora e hijos de Cuesta", "La Fábrica de la Moneda y Timbre", "Librería de Fco. Pérez", "La imprenta de José Quesada", "La imprenta y tipografía" de T. Fortanet por señalar sólo alguna de las innumerables que existían entonces.

A Florencio Fiscowich debemos entre otras cosas la edición de varios textos de Enrique Gaspar y de algunos otros escritores de talento.

En gran cantidad de textos no viene la editorial donde se publicó sino la imprenta. Un hecho significativo es el estreno de la casi totalidad de obras públicas a diferencia de hoy en día, como veremos en la segunda parte del trabajo.

En 1899 nace la Sociedad de Autores de España que posteriormente se convertiría en la S.G.A.E. "Sociedad General de Autores de España", para gestionar los derechos de autor. Como editorial va a cumplir un objetivo que será fundamental: el de aglutinar el conjunto de textos publicados en colecciones y editoriales de géneros tan diversos como el lírico, dramático, trágico, la comedia...

Son varios miles los libretos editados:

Ventura de la Vega, Dicenta, Echegaray, Muñoz Seca, Arniches, A. Linares Rivas, M. Sierra, Paso, Jackson Veyán... son algunos de los autores más conocidos que vieron impresos su textos.

Con el auge del teatro, a partir del año 15, surgen distintas complicaciones que serán básicas y fundamentales para el conocimiento del teatro del primer tercio del siglo XX: La Novela Teatral, El Teatro Moderno, La Farsa, Comedias... son las de mayor fuste.

Analicemos con mayor detenimiento alguna de ellas:

La Novela Teatral. Se inicia en 1916 y concluye en el 25. A lo largo de estos años se imprimirán 446 números. Aparece como complemento de su hermana "La Novela Corta", con el fin de atender en exclusiva la publicación de obras de teatro, género del que ya había publicado "La Novela Corta" varias piezas de Dicenta, Villasespa, Los Quintero, Martínez Sierra...

Los propósitos expuestos por los editores en los primeros números ahondan en el objetivo principal que es la labor cultural que piensan llevar a cabo. Se advierte que se simultanearán las obras de carácter festivo con las de grandes obras universales y textos clásicos con una especial significación. Pero estos augurios no se cumplieron: El Teatro lírico y las obras menores son el principal menú. Autores representativos del momento están presentes: Joaquín Dicenta, Benavente, Galdós, Guimerá, Rusiñol...

Pero Valle-Inclán, Azorín, Unamuno, Grau faltan, no hay muestras de este tipo de teatro.

Tampoco de Hauptmann, Ibsen, Bernard Shaw entre los autores extranjeros más significativos del momento encontramos textos. Las obras de autores foráneos elegidos son, en su mayoría, vaudevilles y altas comedias, aunque hay algunas piezas de D'Annunzio, Rostand o Suddermann.

Entre los Clásicos Shakespeare y Goldoni, son los únicos; en cuanto a los españoles: Lope, Tirso, Calderón... Se publican las versiones que se debieron llevar a escena, refundiciones del texto original.

Del siglo XIX Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Zorrilla, Hartzenbusch, Tamayo están presentes.

Entre los contemporáneos: Enrique

El Corte Inglés

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

Alvarez, M. Seca, Arniches, Vital Aza, Ramón Carrión, A. Paso son los autores con más textos publicados.

La colaboración era una práctica extendidísima en la producción dramática de la época, tanto en piezas de autores españoles como foráneos.

Teatro Moderno (1925-32) Se editaron 344 números. Es una de las grandes colecciones de textos teatrales, completísima. Están representados los autores del siglo XIX con suficiencia: G. Gutierrez, Zorrilla, Hartzenbusch,...

También el teatro clásico: Calderón Shakespeare, Lope... Los autores extranjeros contemporáneos: Tolstoi, V. Hugo, Strindberg, Kaiser, Sudermann, B. Shaw, Wilde, Maeterlinck...

En cuanto a los autores españoles las creaciones mayoritarias son del siglo XX. Podemos encontrar a Muñoz Seca, Arniches, junto a Federico Oliver, Araquistáin o Marcelino Domingo, además de los Machado, Azorín, Benavente, Gómez de la Serna, Unamuno, Grau, Rivas Cheriff, Vidal y Planas...

Casi todas las tendencias del siglo XX están encarnadas en El Teatro Moderno.

La Farsa 1927-36. 463 obras, más suplementos y extraordinarios

Predominan las Comedias sobre otro género. Se apuesta por un teatro de vanguardistas: Valle-Inclán, Lorca, Grau, Azaña, Azorín, los Machado, junto a nuevos valores que surgen con gran proyección y que tendrán su importancia después de la guerra: Jardiel, Neville,

Casona, Calvo Sotelo...

El último de los textos se publicará después del Golpe que desembocará en la Guerra.

Hay otras colecciones, que también tuvieron su importancia y sus seguidores: La comedia (1925), Comedias (1926-8) con textos de M. Seca, D'Anunzio, De Musset, Arniches... Teatro Frívolo (1936) 29 números de una importancia capital para estudiar este género, desapareció al comenzar la Guerra.

Hay muchas editoriales como Calpe, después Espasa-Calpe, Renacimiento, Maucci, Cenit y un largo etcétera en las que entre sus libros encontramos textos teatrales.

Opera Omnia donde Valle editó sus obras en 2ª edición.

Muchas revistas como Lecturas, La Pluma, etc... contribuyeron a la divulgación del Teatro.

Colecciones como *La Novela Cómica* con más de 120 títulos y los *Contemporáneos* donde se entremezclan las novelas con las obras teatrales tuvieron una representatividad grande en los años 20.

En los albores de la República nacen pequeñas editoriales como la Biblioteca Teatro Mundial que editan muy pocos títulos y con un enfoque socialista.

Los anarquistas tienen sus medios de divulgación panfletos, revistas donde aparecen, a veces, obras de teatro.

Muchas de las obras podemos encontrarlas en dos o tres colecciones además de en la Sociedad General de Autores, esto era debido

al éxito de las piezas y la demanda por parte de los lectores.

Pocas épocas han sido tan fecundas en España, en el aspecto teatral se entiende, como la que comprende los últimos años del siglo XIX y los primeros del Siglo XX. Cantidad no es sinónimo de Calidad, hubo infinidad de textos mediocres junto a otros buenos y excelentes. Al escribirse tanto se cae en un problema frecuente: el estereotipo.

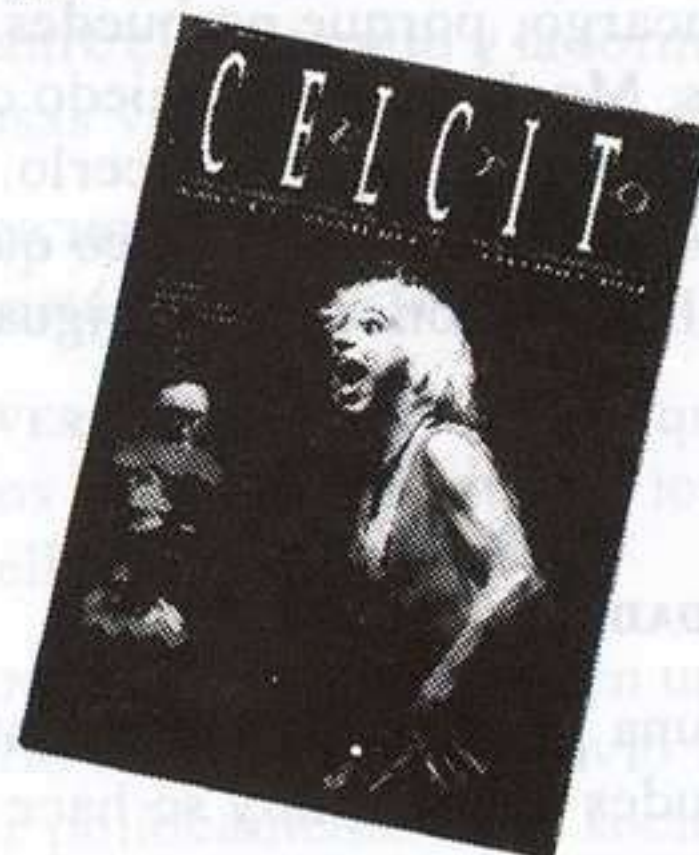
No sólo existe una gran fecundidad creadora sino también una abundancia en la divulgación tanto de escritos originales como de piezas traducidas.

Alguna de las colecciones publicaron obras nunca estrenadas. Todo esto refleja el interés indudable del público de esos años y su gran afición por el teatro.

El incalculable número de textos, las diversas ramificaciones, el cambio de gustos artísticos, junto a la dispersión de aquel magno corpus dificulta su estudio. Un estudio que quiera tener acceso a todas las colecciones anteriormente citadas se va a encontrar con innumerables problemas: desde no encontrar los textos en prácticamente ninguna Biblioteca. Son escasísimos los lugares donde podemos consultar todas estas obras, incluso la Biblioteca Nacional tiene grandes lagunas.

Son necesarios los acercamientos a este período. Es difícil por la monumentalidad del empeño pues siempre se descalifica esta época -con escasas excepciones- desconociendo realmente gran parte del corpus teatral. Si lo estudiásemos con gran detenimiento podríamos encontrar piezas de interés.

CEL-CIT



TEATRO/CEL-CIT

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.

La Asociación de Directores de Escena de España publicará en su colección "Teoría y práctica de teatro", el libro **Fabià Puigserver: hombre de teatro** que compendia la actividad escénica del importante escenógrafo y director catalán. Junto a los escritos del propio Fabià sobre sus montajes, el libro recogerá numerosos ensayos, testimonios y entrevistas realizados por muchos de sus amigos y colaboradores, además de notables estudiosos del teatro español.

La Revista ADE ofrece aquí un extracto de la conversación mantenida por el propio Puigserver con Patricia Gabancho en 1988, incluida anteriormente en el libro "La creació del món". En ella, Fabià pasa revista a numerosos temas relacionados con su actividad y con el teatro y la sociedad en general, poniendo de manifiesto su pensamiento como creador. Es nuestro pequeño homenaje a uno de los hombres más relevantes del teatro catalán y español de los últimos años.

Fabià Puigserver: Hombre de Teatro

(Extractos)

Conversación con Patricia Gabancho

Traducción: F. Doménech

FABIÀ PUIGSERVER. Después de todos los años que llevo en el teatro, considero que hay un oficio que tengo aprendido y asumido; la escenografía. No quiero decir que no pueda aprender nada nuevo, sino que en él me muevo con seguridad. En cambio, la dirección es algo que no domino tan a fondo. No he llegado a ella porque haya comenzado a hacer escenografía con la idea de pasarme un día a la dirección, no: mi vocación era absolutamente escenográfica. El hecho de que ahora dirija más que antes es bastante circunstancial y este año no haré ningún montaje. En mí, la dirección es el resultado de los años de teatro: es querer abarcar el teatro en su totalidad. Al cabo de años y años de ver dirigir, de vivir en este mundo, tenía que intentarlo. Y además hay una cuestión: los materiales inertes, que son de la escenografía, te dejan hacer lo que quieras. Con el material humano la cosa es diferente. La dirección está bastante cerca de una parte mía, como profesional, que no es ni técnica ni oficio, que es lo que uno piensa que tiene que decir en un momento determinado. Eso no siempre lo puedes hacer con materiales y formas y colores.

PATRICIA GABANCHO. Alguien ha sugerido que tú habías asumido la dirección para llevar a término un diálogo contigo mismo: para poder fusionar la escenografía con el resultado global del espectáculo.

FABIÀ PUIGSERVER. En absoluto. Cuando hago la dirección y la escenografía de un espectáculo me pasa una cosa grave: no establezco diálogo con el escenógrafo. No me planteo la escenografía más que como un servicio a mi trabajo de director. Cojo lo que necesito. Y a veces, cuando la veo acabada, digo: esto no lo puede firmar nadie, porque no es un trabajo de escenógrafo, sino algo funcional. No puedo discutir conmigo mismo. Con otra persona hay contradicciones, la dialéctica, que a veces es tremenda, pero que siempre es enriquecedora y aporta cosas. Cuando soy yo el director, me lo hago fácil. Incluso pierdo la óptica visual y plástica de la escenografía, porque siempre la puedes analizar aisladamente, en sus valores intrínsecos: pero cuando dirijo no puedo.

PATRICIA GABANCHO. Cuando trabajas con un director que no sea Lluís Pasqual, con el que formas un equipo sólido desde hace años, ¿tienes problemas de interpretación, te sientes traicionado?

FABIÀ PUIGSERVER. Sí. Más bien porque, al trabajar en el mundo de la dirección, tienes un criterio global de lo que tiene que ser el espectáculo. No es que pretenda nunca imponerlo, pero soy exigente en ese aspecto: no puedo ignorar al director como tal. A veces es positivo, porque eres más comprensivo hacia el director: sé que hay cosas en las que de verdad no te puedes meter. Eso facilita un cierto tipo de diálogo. Yo creo que es bueno que el director sepa lo máximo de escenografía y viceversa, porque cuanto más sepan, más consistente será el diálogo. El problema de los oficios del teatro es que son estancos. Hay escenógrafos-directores que no tienen otro remedio que trabajar solos, hacerlo todo, porque no pueden establecer ningún diálogo con los colaboradores, y eso no es positivo, aunque todo el mundo -yo también- tiene tendencia a trabajar cada vez más con la gente con la que se entiende bien.

PATRICIA GABANCHO. Cuando has explicado tu paso a la dirección has citado una razón importante: tus ganas de decir cosas a través del teatro.

FABIÀ PUIGSERVER. Eso es algo que he ido descubriendo a lo largo del tiempo. Si paso revista a cómo trabajaba hace ocho o diez años, descubro que era una época de aprendizaje del oficio. Durante años me preocupaba más el aspecto formal que el fondo de la cuestión, cosa que supongo es normal en las personas que hacemos este tipo de trabajo artístico. Pero también es evidente que a lo largo de los años me siento cada vez menos atraído por el oficio en sí, por el formalismo de "cómo hacerlo" y más preocupado por encontrar resortes internos que me impulsen a hacer este trabajo. Para mí un director es un señor que, entre otras muchas cosas, lo que hace es traducir a un lenguaje escénico, poético y visual, algo que es literatura. Es pasar de un género a otro. Esta traducción no es mecánica, no la haces porque te la encarguen, sino porque en la génesis de esa obra hay algo que tiene que ver contigo. Entonces, descubrir ese puente entre un texto y tu manera de expresarte a través de él para conectar a la vez con el público es algo que no pasa a menudo por el formalismo, sino por otra cosa que no tengo absolutamente definida... Pero es algo que me he ido encontrando cada vez más, y cada vez más es ésta mi manera de ver el teatro. Tengo la sensación de que eso no tiene vuelta.

PATRICIA GABANCHO. O sea, que cada vez te llama menos el trabajo mecánico, el oficio.

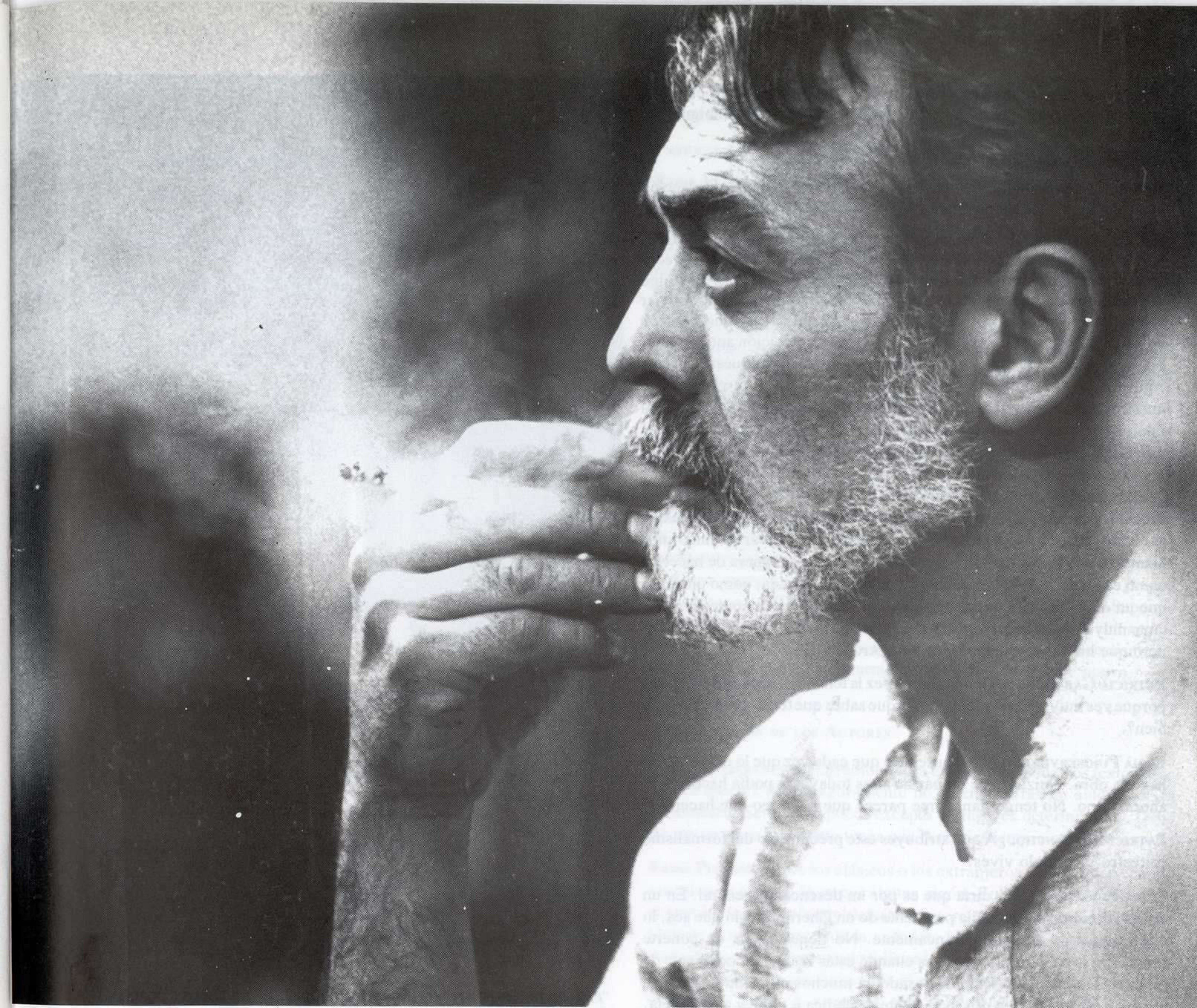
FABIÀ PUIGSERVER. Sí, me llama menos. El oficio está bien tenerlo, porque es imprescindible, pero en eso no se puede sustentar el teatro: no es suficiente. Y no es que me tranquilice descubrir esto, porque me veo menos capacidad. Hace unos años, hacía lo que me pusieran delante: ahora me lo pienso dos veces. Parece que cada vez soy más incapaz de hacer obras por encargo, porque no puedes implicarte a ti mismo en cada cosa que haces. Me da un cierto miedo que el teatro se me convierta en una especie de mito y deje de hacerlo. Pero así está. Cuando trabajo un tema, cuando le veo el filón y veo qué hay detrás y de qué manera me puedo implicar, entonces me da igual todo: no hay nada que me frene.

LA TENTACIÓN DE LA COMODIDAD

PATRICIA GABANCHO. Parece una posición bastante contraria al teatro que se lleva ahora: a las actitudes con que hoy se hace teatro.

FABIÀ PUIGSERVER. Este proceso está relacionado con lo que veo alrededor, precisamente. Vivimos un momento, no sólo aquí, sino en el teatro europeo, en que los formalismos y las grandes maquinarias lo dominan todo. La gente trabaja muy de cara a la galería: muchos inventos, mucha tecnología, pero poco más. Ya se ve que eso es perfecto, que es muy bonito, pero te preguntas: ¿y qué me cuentas con todo eso? Esta tendencia también existe aquí. Y eso se une con una determinada política cultural y con una manera de entender para qué sirve la cultura desde el punto de vista político. Es decir, para qué sirve a los políticos.

PATRICIA GABANCHO. ¿Crees que es difícil combatir, desde un rigor estético, la tentación de hacer cosas cómodas, amables?



FABIÀ PUIGSERVER. Mucho

PATRICIA GABANCHO. ¿Porque es difícil el equilibrio?

FABIÀ PUIGSERVER. Mucho. Diría que incluso es imposible. Hay posturas estéticas que tienden a vender, a vender el producto de una manera determinada. Creo que tenemos que pasar de eso. No es que al decir esto piense que tenemos que contradecir absolutamente un trabajo de precisión de estilo, al contrario: creo que no hay que menospreciarlo. Lo que pasa es que no puede ser sólo eso. No creo que se pueda plantear una oposición entre el contenido y la forma. En todo caso, hay matices. Pero las dos cosas van juntas, siempre lo van.

PATRICIA GABANCHO. Hay una cosa que has citado antes: la concepción política del espectáculo o de la cultura.

FABIÀ PUIGSERVER. Sí, pero eso diría que es algo marginal. Es una necesidad de los políticos de utilizar los elementos que tienen a su alcance, entre ellos la cultura.

PATRICIA GABANCHO. Pero entrando en un terreno más individual, ¿la pérdida por parte de la gente que vivió la lucha antifranquista de las ganas de incidir políticamente en la sociedad juega en esto un papel?

FABIÀ PUIGSERVER. Absolutamente. El hecho de trabajar de una manera más individual es, digamos, una debilidad. La gente que se mueve en ámbitos más políticos, de partido, tiene unos soportes más sólidos. Los artistas podemos hacer daño, podemos dar gritos, pero es así. De manera que a mí no me extraña nada el "desencanto" de mucha gente de este país que se han convertido en francotiradores.

PATRICIA GABANCHO. ¿Y en tu caso concreto?

FABIÀ PUIGSERVER. Yo no tengo la sensación de haberme desanimado en este proceso, pero sí de estar cada vez más en la oposición. No una oposición chillona, sino de saber que tengo unas cosas que decir -una de las cuales es ésta- que creo que hay que contar. Lo que pasa es que

no soy autor. Es un problema muy complejo y a menudo me parece tremendamente intelectual, pequeño, un problema que en definitiva interesa a cuatro volatineros. Pero es una de las cosas que uno espera poder explicar algún día. Es una de las cosas que me gustaría: poder explicar las cosas sin tenerme que someter en todos los terrenos. No quiero decir que hay censura, no es algo tan directo, pero estamos todos sometidos a unas manipulaciones de la cultura y del pensamiento por unas líneas políticas determinadas.

PATRICIA GABANCHO. ¿Y el teatro te sirve para profundizar este proceso de reflexión?

FABIÀ PUIGSERVER. No puedo decir si me sirve o no porque no tengo referencias de otra cosa. Como arma pública, no tengo más que el teatro: no sé escribir, ni publico en los diarios, ni doy conferencias ni cuento historias. Y me gustaría encontrar la manera, dentro de mi oficio, de poder explicar todo esto.

PATRICIA GABANCHO. Esta podría ser una de las funciones a recuperar: un teatro que fuese más allá de la anécdota y de la comprensión inmediata.

FABIÀ PUIGSERVER. Es que en teatro también navegamos. Lo que da el teatro es una contradicción continua y un perder el timón cada dos por tres. Y digo eso con todas las dudas del mundo. Pero creo que el teatro tiene que ir recuperando de una manera progresiva el derecho de ser el bufón de palacio, ese derecho a poder responder a cosas más o menos importantes, como a veces responde a cosas individuales que no son grandes temas políticos, pero que son temas humanos y por tanto pertenecen a la sociedad y a su manera de vivir. Es el derecho de la gente que hace teatro a decir lo suyo al margen del que toca: eso creo que se tiene que recuperar de una manera muy clara, cada vez más. Pero eso no lo podemos imponer. Es la vida diaria la que te hace ver a dónde quieres ir. Hay gente que llega antes: por ejemplo, Albert Boadella llega ahí de forma muy clara en el terreno que es el suyo; otros tal vez no

lleguen nunca porque se plantean el oficio de otra forma. Yo creo que puedo llegar, pero que en mí es un proceso mucho más ambiguo.

EL PREDOMINIO DEL FORMALISMO

PATRICIA GABANCHO. ¿Eras consciente de eso cuando hiciste la elección de determinados montajes para el Teatre Lliure?

FABIÀ PUIGSERVER. Hombre, alguna vez he hecho obras por encargo. Pero cuando elijo un texto siempre hay alguna razón poderosa. A veces no es tanto algo interno mío que quiera llevar hasta el final, sino algo concreto de la obra: la pintura de un mundo, la posibilidad de reflejar determinadas cosas, de experimentar otras. En montajes como *El héroe* no había nada visceral desde el punto de vista de posición ante el tema. Lo que sí creo es que, como estética, era una propuesta -quizás equivocada como concepción. Es que hay una actitud de vergüenza ante nuestros textos: si coges esta obra tienes que hacer melodrama hasta el final. Pero eso sólo se puede recuperar y puede evolucionar si hacemos todos los melodramas, todos. Si no los hacemos, no entenderemos nunca que eso es así, que el sainete y el melodrama conectan bastante con este país, que somos bastante melodramáticos y que la gente todavía funciona por este tipo de cosas. Yo creo que esta experiencia habría que hacerla hasta el final. Claro, yo no tengo ganas de plantearme cinco años haciendo eso para a partir de entonces encontrar la manera de hacerlos como es debido. Así que *El héroe* queda allá colocada, como una cosa que un día hicimos y que mira, quedaba muy fuera de contexto y por tanto muy discutible. Es uno de los trabajos que sabes que hay que hacer, pero que habría que hacer dentro de otro sistema.

PATRICIA GABANCHO. ¿Tienes alguna vez la tentación de montar un texto porque ves muy claro el montaje, porque sabes que te puede quedar muy bien?

FABIÀ PUIGSERVER. Sí, pero te aseguro que cada vez que lo descubro no hago la obra. Quizás hace un par de años todavía la podía hacer, pero ahora ya no. No tengo ganas, me parece que no tengo que hacerlo.

PATRICIA GABANCHO. ¿A qué atribuyes este predominio del formalismo en teatro y cómo lo vives?

FABIÀ PUIGSERVER. Yo diría que es por un desencanto general. En un mundo donde estás cada día pendiente de un Chernobil o lo que sea, lo que quieres es disfrutar, francamente. No tienes ganas de ponerte dramático, o de sacar cosas tuyas cuando estás realmente pendiente de un hilo. Eso históricamente ha pasado en muchos momentos: siempre que ha habido grandes crisis, la gente se dedica a vivir y a ser esteta, a pasarlo lo mejor posible. Y si no, mira lo que pasa con los restaurantes, la gastronomía o con las cosas que son puramente estéticas. Eso es lógico: ¿quién quiere contar cosas personales y profundas? Nadie. Lo que quieres es sobrevivir.

PATRICIA GABANCHO. Parece ser que el público busca lo mismo que le dan.

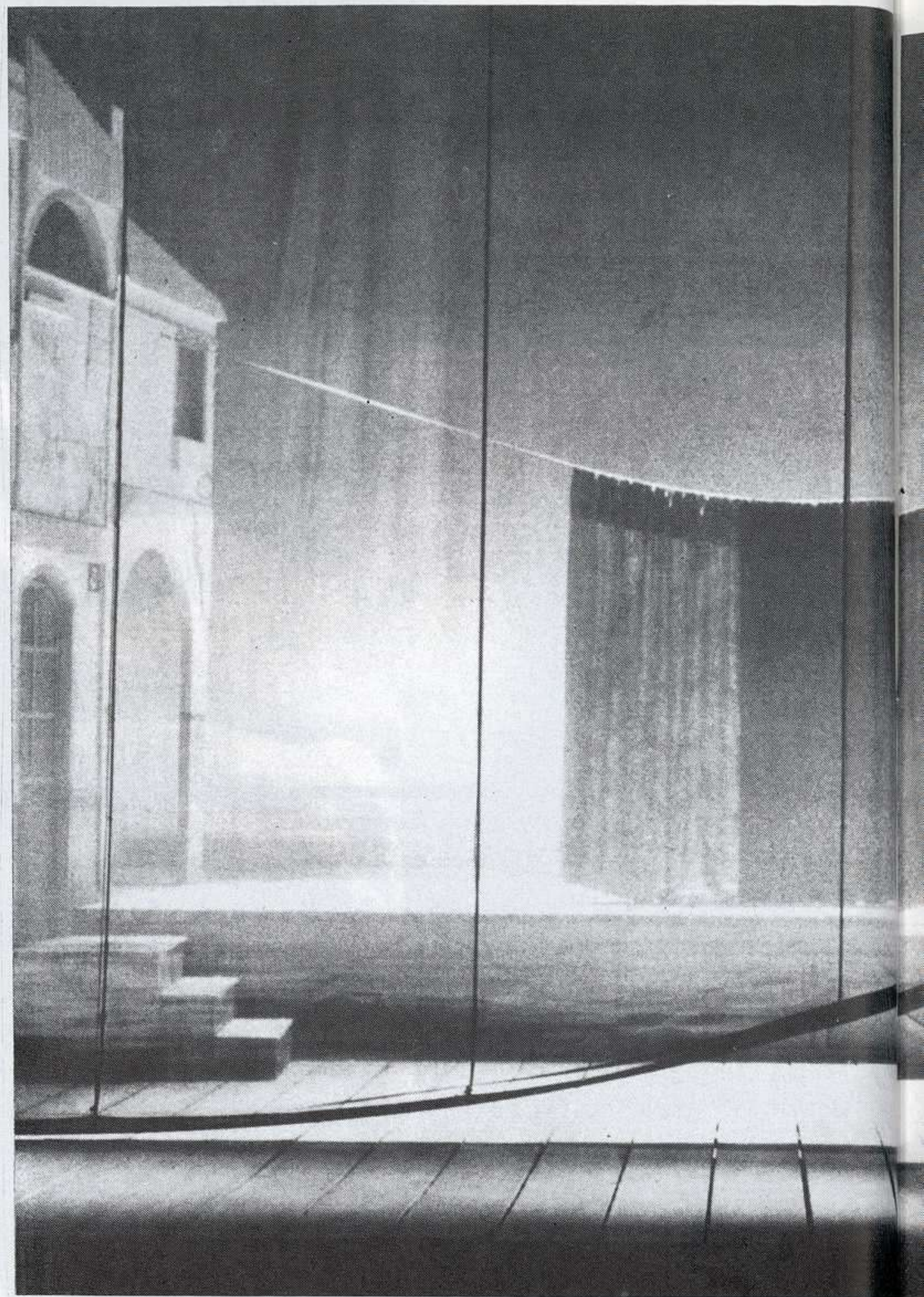
FABIÀ PUIGSERVER. También, también. Pero cuando hablamos de público entramos en un terreno más amplio, ahí entra de todo. Creo que si supiésemos explicar las cosas de otra manera, el público también entraría en el juego. No creo tanto en la demanda. El público se configura según lo que le ofreces, no demanda cosas concretas. En todo caso, no es una excusa válida: es una excusa nuestra para disfrazar lo que tenemos ganas de hacer.

PATRICIA GABANCHO. A este teatro, no obstante, se le tiene que reconocer una ventaja, que es la de aportar una cuota de sensibilidad, de capacidad poética.

FABIÀ PUIGSERVER. Pero no se puede desvincularlo, no es verdad. Todas las cosas que son realmente bellas dicen algo y aportan algo más que la mera belleza. El arte no me lo he creído nunca, yo. Me parece una manera de simplificar el problema. En definitiva, esa especie de belleza para mí no lo es: no me seduce, no me gusta, no me produce nada, ni sensaciones de satisfacción ni de ningún tipo. Las cosas que no se hacen más que para hacer bonito, yo ya no sé si lo hacen, si hacen bonito. No creo que sea posible.

PATRICIA GABANCHO. En este proceso de formalismo ha habido un retorno al naturalismo escenográfico, evidentemente estilizado, pero muy alejado del signo, del símbolo. ¿Es sólo porque se han ido abandonando las obras más abstractas?

FABIÀ PUIGSERVER. Supongo que debes de tener razón, que es así. Yo



"Primera història d'Esther" de Salvador Espíu; Teatre Lliure, direcció: Lluís Pasqual; espacio escénico y vestuario: Fabià Puigserver. Foto: Ros Ribas.

pienso que sí, que pasa eso, pero no sólo en teatro, sino en todas las artes: en pintura, en música, en literatura. A mí no me gusta nada eso. Lo que a mí me gusta desde el punto de vista formal -ya que hacemos esa división- es la búsqueda de un cierto tono poético, pero no en un sentido lírico, sino de una poética propia de la escena, de la dramaturgia, de la expresión dramática, de los signos, sean convencionales o simbólicos.

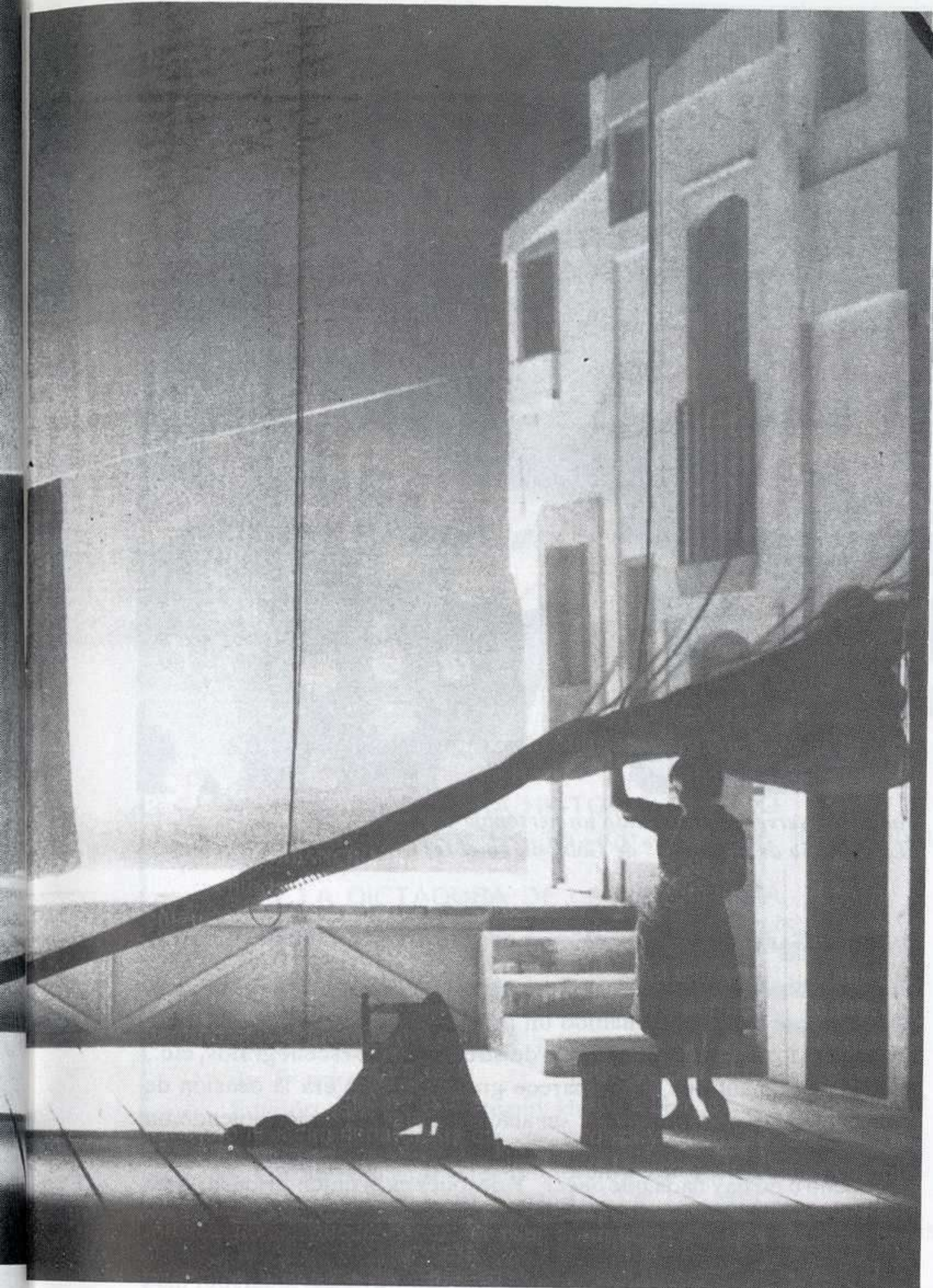
EL PAPEL DE LAS VANGUARDIAS

PATRICIA GABANCHO. ¿De la armonía de elementos?

FABIÀ PUIGSERVER. Bueno, eso de la armonía también es difícil. Yo creo que la poesía no es un problema de armonía: es un problema de yuxtaposición de imágenes, de manipulación de elementos reales de manera que den un tono nuevo y por tanto un nuevo lenguaje. En este sentido hablo de poesía. Y por eso pienso que es una pena la incidencia que volvemos a tener del realismo y del naturalismo por encima del arte. Pienso que eso no aportará grandes novedades.

PATRICIA GABANCHO. El problema es que este retorno se produce después de un agotamiento de la vía de las llamadas vanguardias.

FABIÀ PUIGSERVER. Las vanguardias están agotadas en relación a la gente que hacemos las cosas: no respecto al público. De cara al público, el problema no es de agotamiento, sino de no asunción. Pero si partimos de la premisa de que el teatro es el vínculo entre autor, director y público, y pensamos que el público también cuenta, cuando hago teatro no puedo dejar de pensar que todo lo que hago, lo hago para establecer un diálogo, un diálogo de sordos a veces, pero un diálogo. Entonces,



no puedo dejar de pensar que todo lo que hago, lo hago para establecer un diálogo, un diálogo de sordos a veces, pero un diálogo. Entonces, cuando tú te cierras en un tipo de experimentación que no tiene a la larga conexión con el público, acabas encerrándote en casa y abandonando. En música contemporánea es más alarmante que en teatro: ¡cuando pienso que hace ochenta años se hace música contemporánea y que la gente va a escuchar a Mozart!

PATRICIA GABANCHO. Perdona: los circuitos de conciertos no programan más que a Mozart.

FABIÀ PUIGSERVER. Es que si pensamos quién va a escuchar conciertos de música contemporánea, puedes contar: los músicos, porque son gente del oficio y lo encuentran atractivo y renovador, una minoría de snobs que quizás lo entiendan, y nadie más. El gran público no está allí. Eso me parecería normal si hiciese quince años que funciona, pero hace sesenta, ¿eh? Después de sesenta años encuentro que se habría podido establecer alguna conexión entre música y público. En teatro no pasa tanto: Beckett no es un autor de gran público, pero con todo ha llegado a más gente que Schönberg. Y de Beckett no hace más de treinta y cinco años.

PATRICIA GABANCHO. Son determinadas obras de Beckett, las más representadas, las que funcionan: la gente ya tiene el código para entenderlas.

FABIÀ PUIGSERVER. También es verdad. Pero el teatro tiene también la parte visual, la puesta en escena, que siempre permite encontrar un camino más al alcance del público que el texto en sí. A veces es mucho más complicado leer un texto de Beckett que hacerlo. Eso le pasa a muchísima gente que no está acostumbrada a leer teatro: no entienden nada, no le sacan nada, hasta que ven la obra y dicen "ah, era eso". Es un problema de traducción: puedes hacer la obra todavía más complicada o la puedes hacer buscando un puente hacia la gente. Eso con la música no se puede hacer: si está compuesta de una manera, son

matemáticas puras.

PATRICIA GABANCHO. Todo eso venía por el teatro de investigación.

FABIÀ PUIGSERVER. A mí parece que ha sido utilísimo. Es posible que ahora haya un cansancio, una ruptura, una vuelta al realismo, pero también creo que eso es algo cíclico, que no marcará una época o un estilo. No creo que los años 80 pasen a la historia como la década del realismo. Todo eso pasará y el teatro volverá a la búsqueda de un lenguaje propio, que no será realista.

PATRICIA GABANCHO. Hay que tener en cuenta que la gente que busca este nuevo lenguaje se mueve en terrenos parateatrales: son Bob Wilson, Pina Bausch, más que Strehler o Peter Brook, que más bien buscan la perfección del lenguaje que conocen.

FABIÀ PUIGSERVER. ¡Hombre, ahí es nada el lenguaje poético que busca Peter Brook! Brook no sería posible si no estuviese Beckett por el medio. Tampoco creo que tenga que ser una ruptura total con el realismo, o no necesariamente. En todo caso, yo no soy capaz de imaginar qué tipo de ruptura será, pero sí que creo que en definitiva permitirá dar un paso hacia un lenguaje diferente y pienso que yo personalmente tengo que intentar avanzar hacia un lenguaje más poético, más inventado, lejos del realismo, pero jugando siempre con los materiales dramáticos, visuales, humanos... Con todo lo que el teatro tiene a su alcance. Supongo que eso no es ninguna ruptura. Lo que me preocupa es que el lenguaje sirva para explicar cosas, porque para explicar cosas el realismo no sirve: yo sólo puedo explicarme a través de un lenguaje nuevo.

LA FORMACIÓN DE LOS AUTORES

PATRICIA GABANCHO. Entremos ahora en otro problema: los textos. Eso que tú quieres decir seguramente no lo encuentras en autores de tu generación. Se escribe poco, excepto en lugares determinados. Debe de ser un poco frustrante tener que recurrir siempre a los clásicos.

FABIÀ PUIGSERVER. A los clásicos o los extranjeros. Pero es que cuando una obra es clásica, lo es por alguna razón. En los clásicos encuentras determinados tipos de problemáticas, pero tienes que hacer un trabajo titánico para eliminar toda la anécdota histórica que te parece menos importante y poder poner de relieve lo que tú quieres que se cuente en la obra. Eso es lo que hace todo el mundo que hace teatro: la lectura propia del texto. A veces es un juego peligroso: si tú coges un Shakespeare porque quieres subrayar un tema, te encontrarás que aquel tema es uno de los cuarenta que hay en la obra y tal vez no el más importante. Este problema de la *historieta* lo he tenido con *La señorita Julia*. A mí la anécdota me era igual: me daba igual que pasara en Suecia o que pasara la noche de San Juan, con las coordenadas simbólicas que eso supone. A mí lo que me interesa es la relación, o la no relación: la incapacidad de aquellas dos personas y la situación en que se encuentran. Pero la gente sólo lee la *historieta*: a la gente sólo le interesa saber si han follado en el intermedio.

PATRICIA GABANCHO. Tienes el problema de que la gente ya lleva la obra "leída".

FABIÀ PUIGSERVER. Y otro problema aún: aquí ese tema habría derivado a un vodevil, nunca a un drama. Aquí una señora se tira a un criado y santas pascuas: nadie hace un drama psicológico, jamás. En Suecia sí, porque es un país con una religión diferente, con una cultura puritana, luterana. Pero, ¿cómo eliminas esas diferencias? ¿Tendrías que hacer otra obra! Y aquí es donde tienes el problema del autor. Yo no sé si los autores catalanes tienen cosas que decir, lo que me parece es que tratan problemas coyunturales, no rascan el estómago. A mí al menos me dejan muy perplejo.

PATRICIA GABANCHO. Eso cuando no se ponen falsamente "literarios"

FABIÀ PUIGSERVER. Supongo que es una cuestión histórica, de ahora, pero hay una falta de oficio muy grande. No escriben desde el oficio teatral asumido. ¡Yo puedo decir que el oficio no me interesa porque llevo veinticinco años haciéndolo! Pero cuando agarras un texto de un autor de aquí, de ahora, ves que aquello no lo puedes decir en voz alta, que no se puede leer. Hay una cuestión de lenguaje muy grave. Y de construcción de escenas, de *carpintería* teatral. A veces hay ideas buenas, pero está construido de manera que no se aguanta derecho. ¡El problema es que yo no sé escribir y si me pusiera a ello seguramente lo haría peor que ellos!

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 FABIÀ PUIGSERVER: UN HOMBRE DE
TEATRO.** Recopilación de escritos y entrevistas
de Fabià 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.
(Próxima aparición)

Nº 7 V. S. MEYERHOLD: TEXTOS TEORICOS
Edición de Juan Antonio Hormigón. (Próxima
aparición)

**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 "Millà" de
Barcelona.



*Fabià Puigserver interpretando un personaje en
"La comedia de la guerra" de Goldoni, en el GTI.*

PATRICIA GABANCHO. Pero ¿es o no una frustración no tener autores?

FABIÀ PUIGSERVER. Yo te aseguro que si lo tuviera, lo haría hace tiempo. Supongo que también ha habido un problema de equipo: en el Lliure hemos tenido un equipo de actores, de directores, de escenógrafos, etc., pero nunca de autores, y me parece grave, porque era la ocasión de formarlos. Hay otro problema: un actor puede comenzar haciendo un papel pequeño e ir aprendiendo; el autor tiene que comenzar por lo alto: o es bueno o no hay nada que hacer. Y después es él quien firma la obra: parece una dificultad absurda, pero ahí está, como está en los directores: la gente no quiere arriesgarse. Y finalmente, el oficio literario es muy diferente del oficio teatral; y es muy individual, por más que digamos que se puede hacer teatro con el autor al lado.

PATRICIA GABANCHO. Tú habías participado en la creación colectiva, en la elaboración de un texto sobre la marcha, como era el caso de *La semana Trágica*, obra finalmente firmada por Guillem-Jordi Graells.

FABIÀ PUIGSERVER. Bien, existía la cuestión práctica de tener que firmar para cobrar. Pero, al margen de eso, no hay creación colectiva, te aseguro que no. La creación colectiva tiene sentido si en el grupo todos los elementos están al mismo nivel y eso no es posible porque el teatro es un mundo de jerarquías. La creación colectiva entre gente que ejercen distintos oficios...

PATRICIA GABANCHO. Y supeditados unos a otros.

FABIÀ PUIGSERVER. Sí, sí, supeditados, porque llega un momento en que dices: tú no sales en esta escena y no le puedes discutir a un director que te dice que no sales. La creación colectiva fue una utopía que nos inventamos porque hacía falta limpiar muchas cosas del teatro. Fue una reacción contra el teatro comercial estereotipado; pero si lo analizas bien es una barbaridad. El teatro es esencialmente un trabajo colectivo, pero no desde la perspectiva de los años 60, sino porque no se puede hacer si no tienes un diálogo absolutamente abierto con la gente con quien trabajas. Ahora, cuando yo hablo, como escenógrafo, como figurinista o como director: sólo a partir de aquí se puede establecer el diálogo.

PATRICIA GABANCHO. O sea, que hay que saber quién toma las decisiones a la hora de la verdad.

FABIÀ PUIGSERVER. Sí, pero con un común acuerdo, porque hay un tira y afloja, un diálogo sobre la base de lo que cada uno tiene que hacer en aquel trabajo. Yo no puedo hacerle el trabajo a un actor: le puedo dar mil razones por las que eso tiene que ser de una manera determinada, pero su trabajo es hacerlo. Esta es la maravilla del teatro. (...)

(Del libro de Patricia Gabancho *La creació del Món*. Barcelona, Publicacions de L'Institut del Teatre)

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 DIOS 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 LA TRILOGÍA DEL VERANEO
de Carlo Goldoni (traducción de Luigia Perotto)
(próxima aparición)

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.



"Lope de Aguirre, traidor" de J. Sanchis Sinisterra;
dirección: José Luis Gómez, 1992. Foto: Ros Ribas.



"L'hostal de la gloria" de Josep Maria de Sagarra;
dirección: Josep Montanyés; Centre Dramatic de la Generalitat de Catalunya, 1992. Foto: Ros Ribas.

Una generación sin sonrisas

Por Jaume Melendres

Cada vez que me enfrento a la escenificación de una comedia (ahora *Vidas privadas*, de Noël Coward), pienso que tal vez el peor de los estragos teatrales del franquismo no fue la instauración de la censura, sino el monopolio que la derecha teatral ejerció sobre la comedia a partir del año 39. A decir verdad, no fue un expolio deliberado, sino una consecuencia más de esas guerras que algún humorista decidió llamar civiles: quienes se sentían identificados con los vencedores se volcaron sobre los géneros más "frívolos" con el beneplácito del régimen, encantado de poder mostrar a la ciudadanía la posibilidad de un final feliz individual en un mundo donde la felicidad colectiva era imposible. Los demás no tenían el cuerpo para frivolidades y, aunque algunos intentaron resistirse a dejar la comedia en manos del adversario, lo hicieron entre tantas dificultades (la censura no fue la menor) que tuvieron que desistir. Así, las dos Españas teatrales ocuparon rápidamente escenarios opuestos: uno de ellos, a la derecha del espectador, se pobló de comedias y sainetes de baja estofa; en el otro, buscaron asilo la tragedia, el drama y diversas vanguardias de escasa proyección.

Los nacidos en la posguerra también consideramos al principio que el apocalipsis era incompatible con la risa, pero pronto comprendimos que el teatro popular al que aspirábamos sería una causa perdida si renunciábamos al derecho inalienable de divertir a los espectadores. ¿Acaso Goldoni, Ruzante y Brecht no demostraban que la risa y el sentido crítico podían convivir en un mismo escenario? Ante tal evidencia, el teatro independiente se reconcilió con la comicidad: Teixidor escribió "El retablo del flautista", llegaron los Tábano, Joglars y los Goliardos y empezó una nueva era.

Creo que entonces se decantó el futuro de nuestro teatro cómico porque, en aquella encrucijada, tomamos el camino de la farsa y volvimos la espalda una vez más a esa comedia que calificábamos de "reaccionaria" y "burguesa", metiendo en el mismo saco a Wilde y a Paso. No lo hicimos sólo por miopía, sino -sobre todo-

porque teníamos prisa y la farsa era el género ideal. En primer lugar, no estaba ideológicamente contaminada; en segundo lugar, era a la realidad lo que la caricatura es al retrato: un disparo más directo. Por último, era un género barato, puesto que se basaba en el uso sistemático de la metonimia: bastaba una chistera para ser un patrono; una sotana para saber latín; unas medias de malla para prostituirse en efígie y unas faldas de ruda estameña para transformarse en sana mujer de pueblo; y bastaba una humilde furgoneta para transportar esas sutiles metonimias al otro extremo de nuestro universo. Tal vez sin saberlo, aceptamos entonces ser una generación sin sonrisas.

Esta fue nuestra escuela, ésta es nuestra tradición cómica y en ella seguimos anclados. Bajo formas más elaboradas y con mayores medios, la farsa sigue siendo la base de los mayores éxitos de nuestro teatro, es decir, de "Joglars", de "El Tricicle", de "Comediantes", de "La Cubana" y de otros productos de menor cuantía cuyo nombre prefiero olvidar. Desde luego, frente a textos como "Vidas Privadas", frente a las grandes comedias, esta tradición farsesca no nos sirve.

Ciertamente, las nuevas generaciones de intérpretes son hijas -más o menos directas o espúreas- de Stanislavsky y poseen una gama más amplia de recursos, una mayor sensibilidad para el matiz, y ello parece acercarlas más a las exigencias de la comedia.

Sin embargo, no es así. Stanislavsky tampoco nos sirve para representar a Wilde, a Coward o a De Filippo, porque -en contra de lo que suele creerse- el "Método" no es una teoría general del actor, es decir, una teoría capaz de dar solución a todos los problemas interpretativos, sea cuál sea la opción dramática que los suscite. Stanislavsky "sólo" elaboró la teoría de la interpretación del drama realista. Detrás de cada uno de sus consejos se lee, en transparencia, la necesidad de servir a un modelo dramático concreto: la dramaturgia de la continuidad. Stanislavsky sólo estableció estrategias para representar personajes inscritos en una línea dramática sin rupturas, basada en la existencia de un "superobjetivo" y su posterior desmenuzamiento en "subobjetivos" sucesivos, encadenados

según la lógica causa-efecto. Ello quiere decir que el actor stanislavskiano construye su personaje en la certeza de que cada uno de sus gestos y cada una de sus palabras responden a una necesidad final, mantenida a lo largo de toda la representación, según unos criterios de verosimilitud que, en último término, provienen de la creencia filosófica de que un planteamiento genera un nudo y un nudo genera un desenlace.

Pero la comedia no sigue este esquema dramático: no es un drama "que acaba bien". La suya no es la lógica de la **causalidad**, sino -todo lo contrario- la de la **casualidad**. Por ello, su trama no sólo tiene nudos en lugar de nudo (de ahí la expresión redundante "comedia de enredo"), sino que además ni siquiera tiene desenlace, o sólo lo tiene en apariencia. Victor y Amanda, Elyot y Sybil -los personajes de *Vidas privadas*-, a diferencia de la Nora ibseniana, ni triunfan ni fracasan: sólo consiguen objetivos provisionales que no pretendían alcanzar y que se modifican a cada instante.

¿Cómo aplicar la misma teoría actoral frente a planteamientos filosóficos (y dramáticos) tan distintos? ¿Cómo aplicar una teoría pensada para construir personajes que no pueden permitirse casi nada (salvo morir) para construir unos personajes que puedan permitírselo todo salvo morir, precisamente? ¿Cómo justificar el presente en nombre del pasado (a veces, erróneamente denominado "subtexto") para asumir personajes que lo manipulan y lo niegan desde una rabiosa instantaneidad, que están condenados a perseguir eternamente un ideal absurdo; que ni son mártires ni héroes, que deambulan en un territorio donde la frontera entre el vicio y la virtud está trazada sobre la arena del interés inmediato y no sobre la sólida roca de los principios éticos? ¿De qué les sirve a los actores de comedia la teoría del superobjetivo si sus personajes modifican constantemente su objetivo inicial? ¿O la teoría de la memoria afectiva, si niegan constantemente su existencia y "viven" sus falsos o verdaderos sentimientos como si estuviesen sentados alrededor de una mesa de póquer, donde todas las trampas están permitidas si el adversario no las ve?

Desasistidos por Ruzante y por Stanislavsky, la comedia es nuestra asignatura pendiente. Probablemente ya es demasiado tarde para aprobarla, porque vivimos en el reino de unas televisiones que nos convierten, cada día más, en pueriles aplaudidores de la caricatura, que apuestan por el desnudo olvidando la capacidad reveladora de las gasas.

Algunos, sin embargo, aún sostenemos la esperanza de descubrir en el escenario la poética que Aristóteles y Stanislavsky nos deben todavía.

El suceso puede parecer de importancia local, y el alboroto que creó está ya muriendo: el año pasado (i. e., 1989) el Ayuntamiento de Amsterdam decidió dejar de subvencionar el Teatro Shaffy, que había mantenido su actividad en la ciudad durante más de veinte años como una plataforma para la mayoría de los "marginales" holandeses. La subvención era sólo de unos 500.000 florines, el precio de una casa de tamaño menos que mediano en uno de los canales principales de la ciudad, pero el golpe seguramente va a resultar fatal. El pretexto -no del todo injustificado- fue el fracaso por parte de la dirección del Shaffy para asumir las intenciones originales. Sin embargo, lo chocante para aquellos que recordaban los comienzos del Shaffy fue la evidente facilidad con que una institución que en tiempos había encarnado la innovación vital pudiera ser barrida del mapa por las autoridades que buscaban el punto de menor resistencia por donde cortar para resolver sus problemas financieros. Visto como un síntoma de cambio en la política cultural con respecto a la década pasada, el incidente del Shaffy adquiere una significación superior a la local. Revela la vulnerabilidad de las artes del espectáculo en

contra la guerra del Vietnam y Americanización al por mayor, la euforia tecnológica de la incipiente Era del Espacio y la movilización Marxista-Leninista contra la Conspiración Militar-Industrial. Fue también época de lucha por la liberación de nuevas energías. Entre otras cosas, el Shaffy representaba el ideal de que el teatro no siguiera desarrollándose a través del rejuvenecimiento natural de las compañías establecidas por la práctica corriente de reclutar prometedores actores jóvenes cuando se licenciaban en las escuelas de Arte Dramático. La innovación radical sólo se podía conseguir mediante una total ruptura con padres y profesores. En pocos años, actores que habían rehusado incorporarse al teatro establecido se unieron con artistas plásticos, músicos pop y otros que nunca habían tenido nada que ver con el teatro. Estos ayudaron a extender el campo de las posibilidades teatrales más allá del drama limitado al texto, la boca del escenario e incluso el edificio del teatro. A lo largo de los 70, los "marginales" desarrollaron una increíble variedad de formas y estilos -y la política del Teatro Shaffy fue asumir tantas como fuese posible imponiendo sólo un mínimo de autoridad selectiva. Inicialmente, la revuelta contra el teatro establecido representó un esfuerzo para sacar el teatro de su papel convencional como entretenimiento culto y liberar sus potencialidades de investigar la naturaleza de la realidad social contemporánea. Visto retrospectivamente, sin embargo, la asombrosa variedad de los "marginales" se acerca peligrosamente a la variedad por la variedad. La imagen de conjunto se parece a la de una sala de exposición abarrotada de objetos atractivamente diseñados, donde la variedad sirve para crear una sensación de opulencia -la imagen de una sociedad que puede permitirse atender el gusto personal de cualquier comprador, con tal que la gente continúe dando por sentado que comprarán un artículo sin importar cuál de sus varias formas capte su atención. Por supuesto, no estoy sugiriendo que las gentes de teatro actúen, o actúen, por tales motivos; pero la forma en que sus productos se exhiben permite a la sociedad en general tratarlos como mercancías. De hecho, el pluralismo en las artes coincidió con la emergencia de una sociedad pluralista que permite a todos los grupos sociales y étnicos una "identidad cultural" propia, ya que el delicado equilibrio del conjunto está mantenido por una tecnocracia invisible capaz de aceptar a los tradicionalistas tanto como a los innovadores. En tal sociedad, la multiformidad artística se convierte en algo de lo que los políticos pueden presumir.

Las artes del espectáculo como adorno

La demanda de una política cultural consistente, consecuencia lógica de la demanda de subvención estatal para las artes, confirmaba el poder de las administraciones locales y nacionales sobre la producción y distribución de arte. Sin embargo, ni el gobierno ni el mundo del arte se mostraron capaces de ofrecer reglas para el uso de este poder en beneficio mutuo del arte y de la sociedad. En ausencia de esto, incluso los "slogans" oficiales de "innovación" y "experimentación" estaban condenados a quedarse en palabras vacías. En relación al teatro, los políticos volvieron, como era casi inevitable, al punto de vista tradicional del arte como una especie de adorno, secundario con respecto a la dura realidad del mundo de hechos y cifras. El teatro en particular tiende por sí mismo a esta interpre-

La libertad de expresión no basta

Por Janny Donker*

Traducción de Fernando Doménech

su relación con la sociedad que no se da sólo en Holanda, aunque un cambio de política afecta al mundo del arte en este país más visiblemente que en otros lugares a causa de su larga dependencia de un sistema extensivo de subvención estatal.

Los fundamentos de este sistema se pusieron muy poco después de la II Guerra Mundial, a causa de una mezcla de consideraciones económicas e idealistas, pero sin que hubiera concepto claro de la significación del arte para la comunidad representada por el gobierno subvencionador. Cualquier intento de llegar a tal concepto se habría identificado con el control estatal sobre las artes y bloqueado por una horrorizada referencia al arte Nazi y al realismo socialista soviético. A lo largo de los 50 y 60, las subvenciones se materializaron sobre un agujero negro conceptual para todos aquellos suficientemente audaces como para pedirlos (más o menos). Después de todo, los artistas habían estado viviendo de las migajas arrebatadas de las mesas de sus superiores durante generaciones. Desde el principio de los 70 en adelante, sin embargo, la protesta organizada por el arte en todo el mundo forzó al gobierno a adoptar una política más consistente -reconociendo implícitamente su obligación de justificar tal política en términos de la significación social de las artes.

El Teatro Shaffy abrió sus puertas en 1968, en un tiempo de tendencias conflictivas: Flower Power y Baader-Meinhof, protestas

tación. Sea la representación de una compañía ilustre o de un oscuro grupo "marginal", uno va allí casi invariablemente después de acabar el trabajo diario, -después de atender a los negocios más serios de la vida. Es muy duro para el teatro desembarazarse de esta duradera asociación con inconsecuentes excursiones a un mundo festivo de fantasía como compensación al esfuerzo de cumplir los deberes para con la sociedad. La gente de teatro, si uno sigue esta línea de pensamiento hasta su conclusión lógica, elude este deber simplemente para ayudar a otra gente mientras están en sus horas de ocio. El ocio, sin embargo, pertenece a la clase ociosa. Al ir al teatro, uno se considera miembro de un grupo que puede disponer del tiempo y el dinero para gastar en un entretenimiento ofrecido por gente lo bastante irresponsable para hacer de ello su vida. Las tradiciones del teatro como un medio de conseguir distinción social han sobrevivido a los ataques de Brechtianos, "marginales" y todos los demás que tenían metas distintas en su mente. Evidentemente, uno adquiere más distinción social al sentarse en una butaca de terciopelo y oro que al aguantar el duro asiento de una representación en una fábrica abandonada.

Por supuesto, los políticos como los que sentenciaron a muerte al Teatro Shaffy no se expresan tan francamente. El nuevo término clave es "respuesta social", que significa que la producción artística debería obtener sus

recursos de la demanda de sus consumidores, como cualquier otra mercancía. En relación al teatro, esto equivale simplemente a contar el número de asientos vacíos. Si éstos exceden continuamente un porcentaje fijado, o si una producción no consigue "suficiente respuesta de la audiencia", no se puede seguir exigiendo subvención a expensas de la comunidad. Mientras tanto, el precio de las entradas de los centros teatrales de distinción social se van aumentando hasta el nivel apropiado. De boquilla, se sigue alabando lo "marginal" como fuente de innovación, y algunas de sus realizaciones han sido asimiladas de hecho por las gentes de teatro más tradicionales. La ineludible conclusión, sin embargo, debe ser que raramente o nunca ha conseguido horadar la brillante neblina que rodea el teatro a los ojos de los funcionarios de la cultura.

Me acordaba de esto recientemente por las reacciones de muchos espectadores occidentales al estreno de *Hamlet / Máquina*, del berlinés oriental Heiner Müller. La obra me impresionó profundamente como el sombrío testimonio de un artista barrido por la Historia y que reconoce que no ha sido capaz de hacer nada, ni al resistir ni al apoyar a un sistema político - un drama personal tanto como social. Sin embargo, mis compatriotas no se divirtieron bastante y concluyeron que Müller debería haber hecho algo mejor que meterse a director de escena, o aclamaron salvajemente *Hamlet/Máquina* como una nueva mercancía

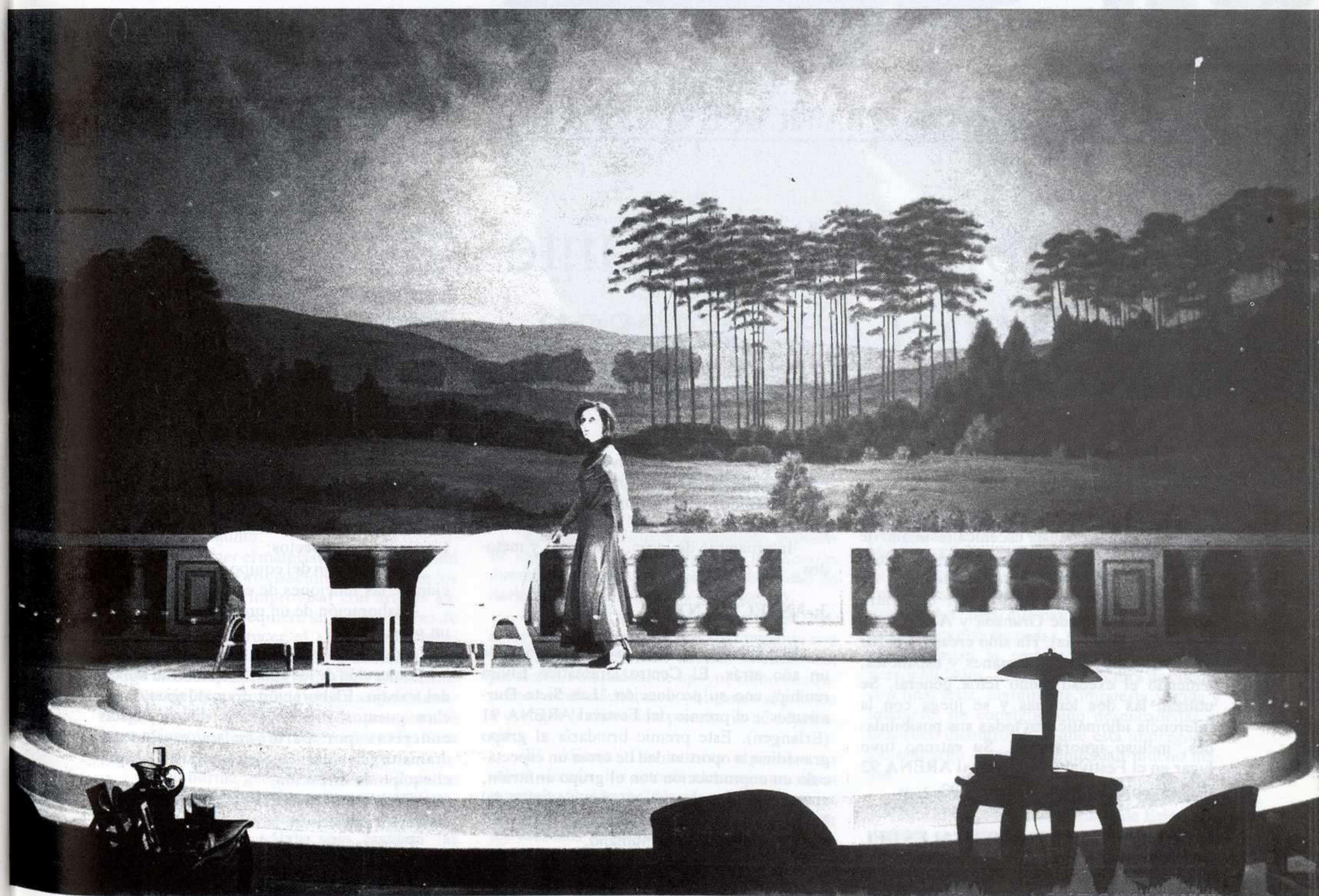
que lanzar al mercado de teatro tan pronto como fuese posible - "made in DDR", por añadidura. Heiner Müller no es, desde luego, un "marginal", pero en lo que concierne a los espectadores del Dorado Oeste, incluso él es capaz de transformar la escena en un lugar en que las opiniones se expongan y se tomen en serio.

El público de Alemania del Este estaba preparado para identificar a los protagonistas de *Hamlet / Máquina* con los políticos alemanes contemporáneos. Aunque eso restrinja el significado del planteamiento de Müller, le hace a uno penosamente consciente de la diferencia entre una cultura en que ser un artista implica una conciencia de las estructuras políticas y sociales y una cultura que prácticamente identifica la libertad artística con la ausencia de conciencia política. Parecidas fricciones saldrían a flote de las confrontaciones del Tercer Mundo y el mercado de arte occidental - a pesar de aquellos que abarcan a todos los artistas como "magos de la tierra."

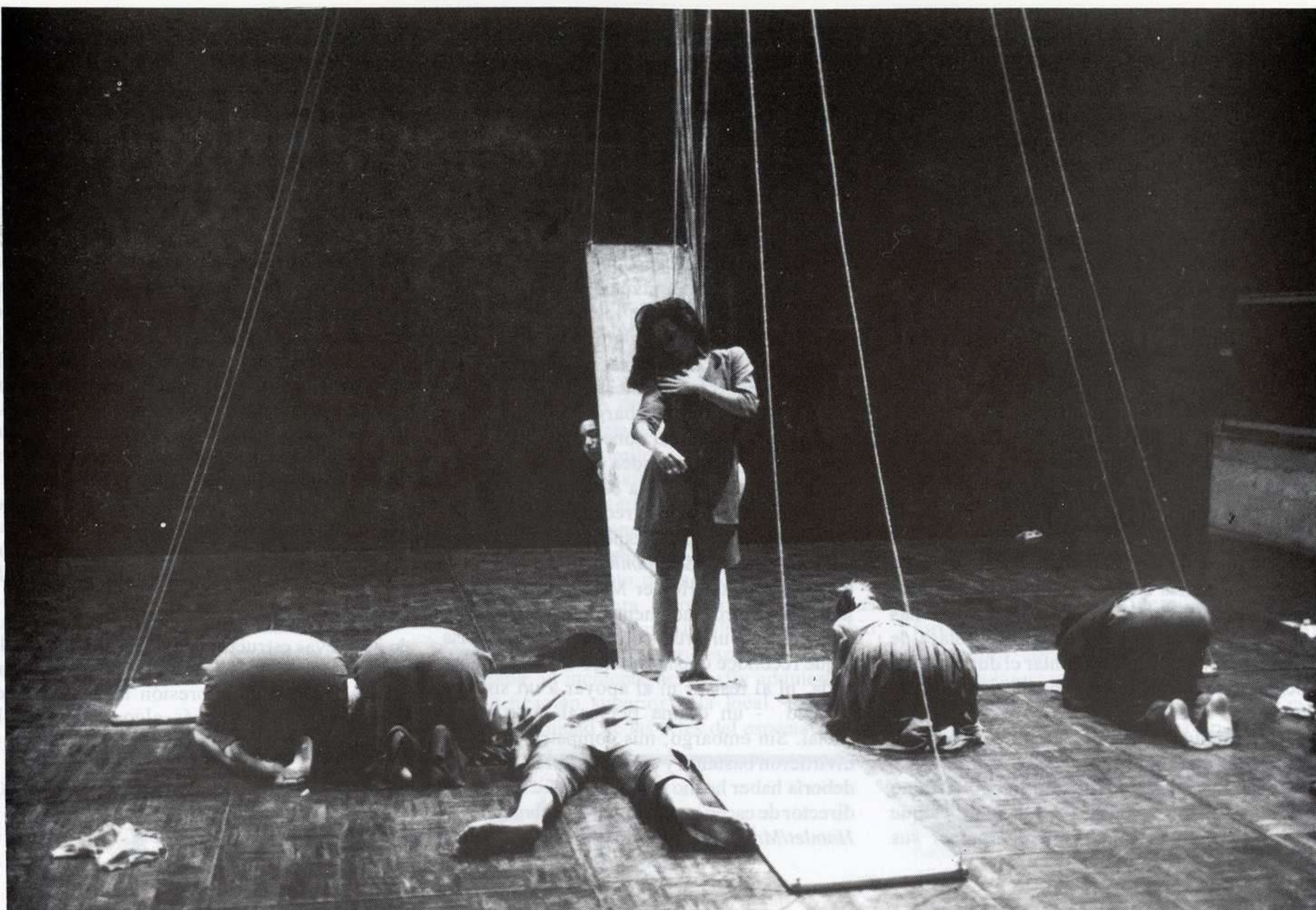
Para volver a lo "marginal" y al espectáculo de nuevas estructuras que se hunden cuando los poderes que sean retiren su apoyo: luchar por la libertad de expresión no es bastante. Uno debe tener además algo que decir. E incluso entonces no es fácil hacerse oír.

("Euromaske" nº 1 -1990)

* Crítico teatral holandés



"El dol escau a Electra" de O'Neill;
dirección: Josep Montanyés; Teatre Lliure, 1992.



Sobre estas líneas y en la página siguiente, "El ombligo del gigante"; dirección: Ignacio Calvache, 1992. Foto: Monika Rühle.

UNA EXPERIENCIA TEATRAL EXCESIVA

El ombligo del gigante Der Nabel des Riesen

Por IGNACIO CALVACHE*

1.- ¿QUE ES?

El Ombligo del Gigante-Der Nabel Des Riesen es una propuesta escénica resultado de un trabajo de investigación teatral realizado por jóvenes profesionales y estudiantes de teatro. Ha sido coproducido por el Centro Dramático Elvira de Granada y ARENA de Erlangen (Alemania). Ha sido creado a partir de cuentos populares alemanes y españoles, teniendo el exceso como tema general. Se utilizan las dos lenguas y se juega con la diferencia idiomática en todas sus posibilidades, incluso ignorándola. Su estreno tuvo lugar en el Festival Internacional ARENA 92 (Erlangen), el 15 de julio de 1992.

2.-OBJETIVOS FUNDAMENTALES DEL PROYECTO.

-Profundizar en las diferencias y puntos comunes de dos culturas.

-Experimentar con la diversidad idiomática, tomándola no como una barrera para la comunicación sino como un rico recurso expresivo.

-Intercambio de ideas, conceptos y métodos.

3.-ANTECEDENTES.

El punto de partida de esta historia data de un año atrás. El Centro Dramático Elvira recibió, con su producción "Las Siete Durmientes", el premio del Festival ARENA 91 (Erlangen). Este premio brindaría al grupo granadino la oportunidad de crear un espectáculo en coproducción con el grupo anfitrión, que sería estrenado en la siguiente edición del Festival, con la finalidad de iniciar un intenso intercambio artístico y humano.

La dirección de dicho proyecto fue ofrecida a Ignacio Calvache, director asimismo de "Las Siete Durmientes". La producción expuso las siguientes premisas, aceptadas por el

director:

-Atender al tema genérico del Festival para 1992: el exceso

-Partir de cuentos populares de ambos países. Posteriormente fueron elegidas las recopilaciones de los hermanos Grimm y de Antonio Rodríguez Almodovar.

-Que el equipo estuviese equitativamente repartido entre alemanes y españoles.

4.- PLANTEAMIENTO GENERAL.

Dividimos la tarea en cinco etapas:

A) FASE DE PREPARACION (noviembre y diciembre de 1991; enero, febrero y marzo de 1992). Se desarrolló simultáneamente en Alemania y España. Era preciso resolver los siguientes aspectos:

-Constitución del equipo humano y definición de las funciones de cada miembro.

-Elaboración de un proyecto minucioso y un presupuesto.

-Búsqueda de la financiación adecuada.

-Selección de los cuentos que serán la base del trabajo. Elaboración dramática de dichos cuentos y formulación de propuestas concretas por parte de un equipo de dramaturgia, enriquecidas posteriormente por el equipo de dirección.

-Estudios teóricos que ayuden a centrar los conceptos básicos de la obras.

-Preparación de los locales para ensayos.

B) PRIMERA FASE DE ENSAYOS (abril de 1992; efectuada en Granada). Un mes intensivo con los siguientes objetivos:

- Generar un grupo sólido y coordinado.
- Creación espontánea, a través de improvisaciones concienzudamente diseñadas y apoyadas por ambientes sonoros, luminosos, escenográficos...
- Afloramiento de abundantes situaciones aprovechables.
- Definición de los personajes.

C) FASE ANALITICO-CREATIVA (mayo de 1992). A esta fase correspondió:

- Construir conceptualmente la obra, con la delimitación del núcleo dramático y la elección de la línea estética-estilística, o la ausencia de ella.
- Armar el esqueleto del montaje.
- Escribir una propuesta dramática.
- La determinación del espacio escénico y del papel que juega el público.
- El diseño y la realización de la escenografía, el vestuario, la iluminación y la composición musical.

D) SEGUNDA FASE DE ENSAYOS (junio de 1992, en Erlangen).

La finalidad era dar cuerpo al esqueleto planteado; desembocar, tras varios meses de trabajo conjunto, en una experiencia escénica lista para ser ofrecida a los espectadores.

E) FASE DE REPRESENTACIONES (en julio una gira por Alemania y en octubre la gira española). Con un seguimiento continuo del montaje y revisión en función del resultado práctico observado.

5.- METODOLOGIA DE TRABAJO: LO CONOCIDO ES FINITO, LO DESCONOCIDO INFINITO

-Esta frase de T.H. Huxley expresa la actitud del grupo a la hora de afrontar este trabajo. Lo que teníamos por delante era inmenso, apasionante y de entrada no quisimos cortar posibles vías de evolución. La experimentación, el riesgo, el derecho a equivocarse fueron los planteamientos de la obra. Buscábamos avanzar sólidamente entre lo desconocido pero con la suficiente flexibilidad para cambiar de rumbo, y con una amplia capacidad de ruptura de ideas prefijadas.

-El primer y principal compromiso que el director planteó fue trabajar en equipo constantemente, como fórmula para llegar a terrenos fértiles, variados e interesantes. Se constituyeron en ese sentido los diversos equipos: dirección, dramaturgia, producción, actores y técnicos; todos asistían a los ensayos. El discurrir del trabajo fue un diálogo abierto y constante, todos exponían su opinión pero cada uno tenía en cuenta la función que asumía dentro del conjunto.

-Para obtener el material dramático útil empleábamos improvisaciones a partir de los cuentos elegidos. Improvisar con arte es sumamente difícil y requiere un gran esfuerzo de plantificación. Ofrecer el ambiente creativo para que el actor improvise fructíferamente exige una delicada mezcla de rigor y frescura. Es esencial una profunda elaboración dramática posterior de todo aquello que apareció espontáneamente para adecuarlo a la línea maestra del montaje.

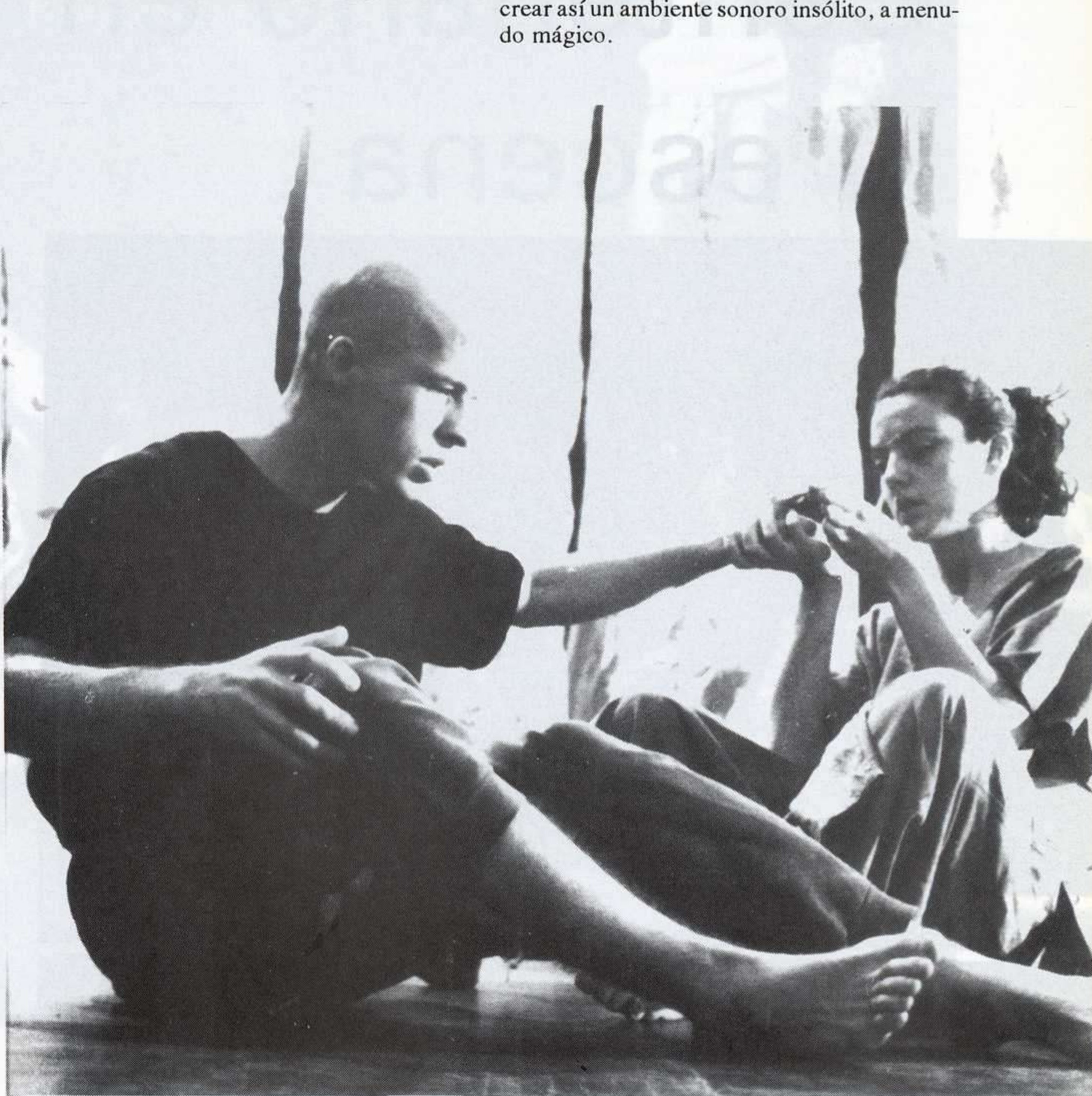
Como norma general los actores llevaron la iniciativa interpretativa, el equipo de dirección ayuda, orienta, estimula; marcar al actor no es la solución válida para resolver las escenas, preferimos dejar evolucionar a los intérpretes, siendo éstos conscientes y libres, estando motivados y bien informados. Para el equipo de dirección tenía un valor incalculable que el actor conservara las sensaciones que

generaban sus primeros impulsos al abrirse paso en el escenario.

Cada uno creó su propio personaje partiendo de cero, poco a poco y en interconexión permanente con los compañeros. Surgen así personajes bastante atípicos y mucho más complejos que los encontrados habitualmente en los cuentos.

El equipo de dirección procuró llevar las situaciones al extremo, donde el control es difícil, al punto donde el exceso actúa y donde la esencia real de cada ser aflora en toda su desnudez.

6.- PROBLEMAS PRINCIPALES.



-La coordinación de tantas personas; mantener la coherencia global entre un mar de opiniones y matices.

-La ausencia de un texto concreto, el deseo de escribirlo con lo dicho por los actores durante las improvisaciones, la necesidad de darle a ello uniformidad y consistencia.

-Superar el reto de mantener a los diez actores todo el tiempo en escena, jugando con los diferentes focos de acción: alternativos, paralelos, solapados, de apoyo, como contrapunto, escalonados, etc; obligando al público a escoger la dirección prioritaria de su atención.

-El idioma. Los actores españoles no saben alemán, los actores alemanes no saben español. ¿Qué hacer? Nos decidimos por dejar que cada actor usara su propio idioma y buscar los recursos para que la obra fuese perfectamente comprensible con esta peculiaridad. La diversidad idiomática tomada de manera positiva, una barrera que genera en sí misma decenas de fórmulas para superarla.

No se tematiza solamente el trato con el

idioma extranjero, que uno no domina, sino también la utilización de su propio lenguaje. Los actores se ven obligados a usar el idioma de una manera más consciente en el escenario; no es posible perderse en palabrerías, tienen que acompañar sus acciones de un texto eficaz al máximo. La dificultad para entender al otro se utiliza conscientemente o la ignoramos conscientemente como tal; también acudimos ocasionalmente al empleo de palabras comunes que pueden aportar claves para una escena.

La confrontación de dos idiomas en un espacio tan intenso como es el escenario abre la posibilidad de resaltar las características tonales de cada lengua, de combinarlas para crear así un ambiente sonoro insólito, a menudo mágico.

7.- RESULTADO.

El resultado práctico que el público puede percibir se llama "El Ombligo del Gigante-Der Nabel des Riesen". En esta obra vemos a diez personajes extraídos de los cuentos, situados en lugares aparentemente conocidos y bien delimitados; pero que paulatinamente llegan a situaciones más forzadas, a terrenos inestables que destapan la realidad profunda de sus personalidades. La típica estructura de cuento con final feliz, claramente impuesta, rígida y limitante, no consigue sino desencadenar el desorden incontrolable, que está impregnado sin embargo de una autenticidad mucho mayor.

Esta obra fue estrenada el 15 de julio de 1992 en el Experimentiertheater de Erlangen, incluida en el Festival Internacional de Teatro Joven ARENA. Ha girado por las ciudades de Nürnberg, Fürth y Berlín. El próximo mes de octubre podrá ser vista en Granada y Madrid.

**Y todo el equipo de dirección del espectáculo.*

CUBA: El Quinto Centenario en la escena

Por Gilda Santana

Como era de esperar en este controvertido y ya casi finalizado 1992, plagado de discusiones terminológicas, de celebraciones de un lado y diatribas del otro, el teatro no podía, en modo alguno, permanecer indiferente. El saldo cubano al menos no ha estado del todo mal: tres espectáculos muy diferentes entre sí -desde su realización hasta sus resultados artísticos- fueron nuestro "comentario" a tan festejada fecha, pero fueron también, sobre todo, y esto es lo más importante, una meditación teatral en torno a un tema que, Quinto Centenario aparte, sigue siendo para nosotros un tentador terreno de estudio y meditación: el proceso generador de nuestras culturas nacionales en esta parte del mundo.

Concierto barroco, basado en la novela de Alejo Carpentier y dirigido por Raquel Revuelta con el Teatro Estudio de Cuba; *El camino del árbol* de Alberto Pedro, puesta en escena de Miriam Lezcano con el Teatro Mío, y *Las ruinas circulares* de Nelda Castillo con Buendía, llevaron a la escena tres visiones distintas y complementarias del llamado "encuentro entre culturas". Aunque *Concierto barroco* fue la puesta favorecida en términos de producción - encargada y coproducida por el CELCIT para representarnos en España - es significativo que las dos restantes, a pesar de haber nacido de la propia necesidad de nuestros teatristas de expresarse escénicamente sobre el tema, y de contar con recursos mucho más limitados para su producción, alcanzaran resultados artísticos considerables, sobre todo en el caso de *Las ruinas...* que, como bien ha señalado un crítico, constituye "un espectáculo esencialmente inagotable".

En *El camino del árbol*, basado en la novela *Los pecados de Inés de Hinojosa* del colombiano Próspero Morales Pradilla, Alberto Pedro y Miriam Lezcano elaboraron una propuesta escénica que expresa, a través de una historia de amor y muerte, de erotismo y violencia de y sobre sus protagonistas, la "interrupción de un desarrollo que venía siendo orgánico", o, lo que es lo mismo, la conquista a partir de la visión de los vencidos. Apoyada casi totalmente en los recursos actorales *El camino del árbol* partió directamente del texto de la novela que luego de ser sometido a un proceso de teatralización - estudio del "argumento" con la participación de los actores - fue dialogado hasta encontrar su estructura definitiva. Espectáculo que en ocasiones resulta un poco "literario", no deja sin embargo de ser una propuesta escénica tentadora, sobre todo por esa América de maravilla y violencia, de encuentros y mestizajes, entregada bajo un punto de vista que sin ser conciliador, no se torna tampoco rencoroso, y cuyo mayor mérito consiste en la serenidad para reflexionar e intentar comprender estos cinco siglos de tan peculiar historia.

Las ruinas circulares por su parte fue para todos, teatristas y espectadores, una auténtica y gratísima sorpresa. Con solo tres actores construyó Nelda Castillo este sueño, esta evocación, este ritual de la memoria sobre quinientos años de intercambios culturales entre América, Europa y, un poco más tarde, África. Anunciado como espectáculo basado en el cuento de Jorge Luis Borges, *Las ruinas...* es definitivamente mucho más. Borges y José Martí, Unamuno, Peter Shaffer, Cristóbal Colón, Lydia Cabrera y Alejo Carpentier se mezclan para hablarnos de "el ideal de la utopía y el delirio de grandeza que llevan al descubrimiento, enfrentados a la pobreza que devora los sueños". En una "fábula cuyo espacio es la memoria", como ha sido



Arriba, "La cándida Eréndira..." de García Márquez;
dirección: Flora Lauten y Carlos Celdrán; Teatro Buendía (La Habana-Cuba, 1992)

Abajo, "El camino del árbol" de Alberto Pedro;
dirección: Miriam Lezcano; Teatro Mío (Cuba-1992). Fotos: Héctor Molina.



"Las ruinas circulares"; dirección: Nelda Castillo; Teatro Buendía (Cuba-1992). Foto: Korda.

llamado, conviven Don Quijote y Sancho, y el esclavo - síntesis de las deidades del panteón yoruba-, y los tres juanes de la tradición cristiana con los ritos negros, y un Colón seducido por el descubrimiento y todos los fragmentos de memoria convocados libremente, como en los sueños, con los que actor y espectador construirán su viaje, su "Regreso al pasado (...) desde una visión contemporánea que descubre en el mestizaje y la transculturación las fuentes vivas para la creación teatral". Ejercicio para la inteligencia del espectador que deberá decodificar en segundos las constantes mutaciones de los personajes y aceptar el reto de este ritual, *Las ruinas circulares* no es, en efecto el cuento de Borges porque es mucho más: un discurso intercultural, una indagación en nuestra identidad, una reflexión sobre nuestra *Memoria*, y, al mismo tiempo, uno de los espectáculos más inteligentes y provocadores de la escena cubana en largos años.

El tercer estreno fue, al fin *Concierto barroco*. Realizada por encargo del CELCIT, la puesta en escena de este *Concierto* debió recorrer un largo camino desde la selección del texto a representar -decisión en la que no intervino el

criterio, el gusto o la necesidad expresiva de los teatristas cubanos- hasta su realización definitiva. En realidad la primera noticia de la participación cubana en este proyecto, se refería a la novela *El reino de este mundo* del propio autor, al grupo Buendía y a Flora Lauten como directora. La propuesta, que había surgido de una manera muy orgánica a partir de una experiencia de trabajo de dicha directora con el texto de Carpentier en la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, se diluyó misteriosamente para dar lugar a una noticia que nos trajeron los cables; Cuba estaría representada en los festejos por el Quinto Centenario por una versión de *Concierto barroco* dirigida por Vicente Revuelta con Teatro Estudio. Muy pronto fue encargada la adaptación teatral de la novela a Laura Fernández. Así andaban las cosas cuando Raquel y Vicente Revuelta se separan de Teatro Estudio -grupo fundado por ellos en 1958- para ponerse al frente de nuevos proyectos. Reinaldo Montero recibe el encargo de hacer una nueva versión sobre la de Fernández y en enero de 1992 ya existe un texto teatral firmado por ambos autores; existe un contrato firmado con España y el

CELCIT que menciona título, director y grupo; existe una noticia que ha dado la vuelta al mundo y una fecha para estrenar; sólo que en la realidad no existen ni un director ni un colectivo teatral: Vicente Revuelta abandona definitivamente el proyecto. Es entonces que Raquel Revuelta se ve obligada a asumir el compromiso pendiente: organiza un reparto mixto con algunos actores de su recién creado grupo y otros invitados, los llamados "Teatro Estudio de Cuba" y comienza los ensayos. Estrenada el 20 de junio en la Habana para ser repuesta más tarde en el Festival de Cádiz, *Concierto barroco* no ya como proceso, sino como espectáculo, todavía nos deparó para su estreno la sorpresa de encontrarnos con una inexplicable negación de "paternidad" y atribuirse a una "creación colectiva". Es cierto que el texto teatral de Montero y Fernández fue tratado con cierta libertad, pero también lo es que los cambios introducidos al mismo se hicieron a partir de la versión teatral y no de la novela, y que, lejos de ser para bien, estos "ajustes" de última hora dan como resultado un híbrido contaminado por empobrecimientos de texto, mutilaciones arbitrarias de diálogos y la

ausencia de un criterio dramático unificador. Todo esto, unido a la incapacidad para transformar lo verbal en imágenes escénicas, terminaron por ofrecer como resultado un espectáculo confuso y mediocre donde naufragan la riqueza literaria, la comicidad delirante y hasta la maravillosa historia contada por Carpentier.

Concierto barroco fue, sobre todo, la confirmación de que no basta una suma de talentos para obtener una obra de arte. Todo indica que ni Raquel Revuelta ni el Teatro Estudio de Cuba eran los artistas para asumir esta encomienda que no tenía nada que ver con sus intereses ni con su formación y, lo que es más importante, que el arte es una de las pocas cosas que no se pueden hacer por compromiso o por encargo. Sin ánimo de caer en comparaciones, después de haber visto con siete días de diferencia *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, un derroche de imaginación, fantasía y buen gusto dirigido por Flora Lauten y Carlos Celdrán con el Buendía en el que, como pocas veces, la narrativa garciamarquiana salió enriquecida en su traslado a imágenes, y este elemental *Concierto barroco* que no sólo no agregó nada a lo narrado por Carpentier, sino que se quedó a mitad de camino entre la literatura y el espectáculo, uno no puede menos que confirmar que en este caso la primera elección había sido la adecuada, porque otra muy diferente suerte hubiera corrido esta puesta de haber caído en manos de un grupo como Buendía, del cual estaba indiscutiblemente más cerca por intereses artísticos, por capacidad creativa y por formación y estilo de trabajo.

A pesar de todo ahí está *Concierto barroco*, nuestra tercera propuesta escénica sobre el "encuentro de las culturas", una puesta profesional con valores parciales a la que, aunque le sobraron autores, ejecutantes e instrumentos, le faltó lo principal: un criterio dramático y de dirección, y el aliento creativo que le pusiera un alma. Creo, sin embargo, que el saldo es favorable para la escena cubana: tres puestas en escena que a partir de textos y métodos de trabajo totalmente diversos, nos entregan diferentes y complementarias -como ya dije al principio- visiones del "encuentro entre culturas". Lo único lamentable en todo caso es que nuestra representación "oficial" a los festejos fuera precisamente el espectáculo menos logrado desde el punto de vista artístico, porque este *Concierto Barroco* lastrado por las pérdidas -perdió directores y grupos, se permitió "perder" a los autores de la versión y más tarde se le escaparon la riqueza de la novela de Carpentier, su universo visual y sonoro, su carga de sensualidad y humor y la desbordada imaginación carpenteriana- no era exactamente representativo del mejor teatro cubano. Porque en Cuba, como lo demuestran muchísimos espectáculos como *Las ruinas...*, o *El camino...* o *Eréndira...*, somos capaces de hacer buen teatro. Lo más triste es que esta vez ya sin remedio la imagen de la escena cubana que mostramos a Europa, sea la de una puesta sin alma.

Directoras de escena

Por ADOLFO SIMON

No es habitual que la dirección de una obra de teatro esté firmada por una mujer, pero si comparamos el momento actual con años anteriores, tendremos que pensar que algo empieza a cambiar.

Siempre se ha dicho que este país era una cantera maravillosa de actrices, las hubo de todos los registros, pero nunca se oía decir de una mujer que era directora de teatro. Podían ser buenas actrices, secretarías de producción, peluqueras, etc., pero... ¿directoras?.

Cuando hay un curso de dirección siempre aparecen aspirantes a "Directora de escena", pero es rara la ocasión en que terminan firmando un trabajo, la mayoría de las veces gestionan los que firmarán los directores. Imposible que una mujer no tenga capacidad para dirigir teatro, pero no olvidemos que esta sociedad está regida por hombres y cuesta dejar sitio a una mujer. Difícil tarea acceder al circuito comercial de teatro, difícil incluso para hombres, pero algunos nombres de mujeres ya han aparecido al final del programa de mano, allí donde dice "Dirección...".

Hay casos que son fruto de la casualidad, otros como fin de un proceso en la profesión teatral y en ocasiones se complementan con

otros trabajos.

Hay un ramillete de nombres, unos más conocidos que otros, que dan muestra de estas variantes.

Pilar Miró y Josefina Molina son un caso atípico en la dirección de escena pues habitualmente su trabajo se desarrolla en el campo cinematográfico. Esta temporada pasada han firmado un trabajo cada una: Pilar Miró dirigió "La verdad sospechosa" para la Compañía Nacional de Teatro Clásico y Josefina Molina "Cartas de amor" en el circuito comercial. Tal vez lo correcto sería nombrarlas como "directoras" sin especificar de qué.

Hay dos nombres que están ligados además de a la dirección a la pedagogía. Zulema Katz imparte cada año clase de interpretación en su estudio cerca de la plaza de Santa Ana y ocasionalmente, con alumnos surgidos de sus talleres, pone en pie obras, llevando a cabo las tareas de dirección. María Ruiz, que actualmente lleva a cabo la gestión del apartado de teatro de la Comunidad de Madrid, también ha impartido cursos de interpretación y forma parte del equipo pedagógico del laboratorio de William Layton, pero su trabajo se desarrolla básicamente en la dirección escénica, podría decirse que en Madrid ha sido el nombre femenino más constante; su último trabajo: "Guerrero en casa" de Fernando Savater, autor al que ha montado en varias ocasiones.

Carne Portacelli es el nombre más habitual en las puestas en escena de Cataluña, sus inicios fueron en el Teatre Lliure ahora, por primera vez se presenta en Madrid con un autor poco habitual en nuestros escenarios: Agustín Gómez Arcos, el texto elegido para la ocasión es "Los Gatos".

Es tal vez uno de los pocos casos en el que

su trabajo está centrado básicamente en la dirección. No ocurre lo mismo con la directora más famosa fuera de nuestras fronteras: Nuria Espert, ya que sigue simultaneando esta nueva faceta con la de actriz. En Londres, Tokio, Nueva York... es más conocida como directora, por sus éxitos en teatro y ópera a partir de la "Bernarda Alba" que protagonizó Glenda Jackson, que por sus interpretaciones, ya que aunque fue una de las actrices que más escenarios internacionales recorrió, ha sido ahora cuando se ha popularizado más allá de nuestras fronteras. Aquí seguimos asociándola a los distintos personajes que ha interpretado a lo largo de su carrera, pues todavía no se ha prodigado como directora en nuestros escenarios, aunque uno de los platos fuertes de la olimpiada cultural ha sido dirigir a Irene Papas en Medea dentro del marco del Grec.

Dos últimos nombres para hablar de Directoras españolas: Maite Hernangómez y Helena Pimenta. Ambas batallan en ese teatro mal llamado independiente. En realidad intentan sacar adelante sus proyectos en autonomías donde el apoyo al teatro no es cuestión de primer orden, por tanto han de hacer de tripas corazón, de una bombilla el sol y de mil pesetas un millón, claro que a veces, el esfuerzo y la magia del teatro consiguen más que los medios.

Para muestra ahí están sus trabajos... Maite presentó recientemente en Madrid "Un sueño de la razón" y Helena estrenará "El sueño de una noche de verano" en la próxima edición del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid. Pendiente todavía de mostrar entre nosotros su anterior trabajo "Antihéroes", dirigida y escrita por ella, la dramaturgia en su caso es una característica que matiza de otra forma la relación de directoras que he hecho, ya que Helena es la más preocupada por tratar o crear los textos que dirige.

Sirva el breve recorrido para hacernos una idea más exacta de la situación de la mujer en la dirección escénica española. Por supuesto que no están todos los nombres aquí reflejados, incluso alguno, por sus circunstancias desearía seguir en cuarentena. Hay algo peligroso por otro lado: que de un día para otro se ponga de moda ser "esto" o "aquello". Creo que se podría diferenciar entre quien siempre tuvo una línea clara de trabajo y quien en determinado momento opta por "Dirigir" sus pasos por terrenos desconocidos. Demos tiempo al tiempo y un voto de confianza a quien se atreva a buscar su lugar, tal vez en breve no haya tanta diferencia en las estadísticas, para ello basta con ver los nombres de miembros adheridos de la "ADE".

Visión contemporánea del "Hamlet" de Luis Buñuel

Por Manuel Lagos

"Estoy obligado a servirme de dos clases de intérpretes, unos me traducirán sus frases, y los otros, que es imposible hallar, comunicarán a mis semejantes la comprensión que yo haya alcanzado de estas frases".

ANDRÉ BRETON

- excluyendo el campo teatral- supondría un retroceso la aparición en la actividad de un nuevo Dalí, un Buñuel o un Ramón; en el campo del teatro la situación es bastante más anquilosada, de ahí que todavía en nuestros días Valle-Inclán sorprenda a la mayoría del público.

Nuestro público teatral no está en absoluto a la altura de las nuevas corrientes y metodologías, que llevan a plantear un texto dramático de diferentes maneras a las que hasta el momento se venían produciendo. De ahí que la posible lectura contemporánea del *Hamlet* que nos ocupa ni se plantea, sino que se impone (1). Es más, si partimos del comentario de Sánchez Vidal que considera que "...la pieza vendría a cumplir un papel parecido al de *Les mamelles de Tirésias* de Apollinaire en Francia, aunque no tuviera, evidentemente, la misma repercusión", y tenemos en cuenta que la repercusión no fue ni mayor ni menor sino inexistente a nivel de recepción, se hace patente la necesidad de difusión de este texto -difusión que en los medios a su alcance ya ha promovido la A.D.E.-

El propósito que nos ocupa de llevar a cabo una lectura contemporánea del texto teatral pionero en el teatro surrealista español -y a decir de muchos, el único que puede considerarse absolutamente como tal-, no deja de ser incoherente si tenemos en cuenta que las circunstancias que promovieron el nacimiento de dicha corriente estética continúan en su mayor parte presentes en el panorama artístico de nuestro país.

La yerma cartelera de producciones teatrales alberga hoy también, como en 1927, la frase de Buñuel: "Los medios expresivos están, si no viejos, desprovistos de interés de continuidad". A la par que tiñe de remozada esperanza el lúcido comentario: "Es de todos los géneros literarios, seguramente, el del teatro, el menos explotado".

Si en el deambular del panorama pictórico, cinematográfico, literario y artístico en general

El texto fue representado en una función de amigos en el Café Select de Montparnasse, "refuge à des homosexuels et à des drogués" según André Thirion; por mi parte desconozco la posterior influencia del texto de Buñuel -seguramente eclipsado por su filmografía- en



ambientes parisinos, pero puedo asegurar el desconocimiento que de la obra hay en nuestro país.

Si, generalmente, a la hora de enfrentarnos con un texto anterior a nuestra época participamos de la "pérdida de sentido del original con el tiempo", en este caso dadas las circunstancias en que se gestó, la situación es otra: El texto se ubica en lo que pudiéramos llamar primeras posiciones del surrealismo entre 1924 y 1935. Un primer momento en el que el surrealismo se situó en el plano del lenguaje y del comportamiento; Breton en *Les pas perdus* expone: "Ahora se sabe que la poesía debe llevar a alguna parte".

En abril de 1927 los principales surrealistas en un clima de oposición a la sociedad burguesa y con muestras de un interés creciente por el desarrollo de la Revolución rusa, se afilian al Partido Comunista. Después, la actividad política de los surrealistas se distanciará del comunismo oficial pero no de la lucha revolucionaria.

Como vemos, el clima donde nace la obra de Buñuel respira el encanto y la ilusión de la Revolución, ausente todavía el posterior desencanto y la descomposición del grupo surrealista. Buñuel todavía no ha estrenado su película *El perro Andaluz*, que no verá la luz hasta 1928, pero debemos contar con la posibilidad de que rondara por la mente del cineasta. El *Hamlet*, pues, se produce en un momento de efervescencia teatral en su autor y de gestación de los elementos que configurarán su mundo perso-

nal, fáciles de evidenciar en su filmografía.

Buñuel respira el ambiente surrealista ("...la identificación Hamlet y Leticia... cuestión del doble, la disolución o identidad del yo," para Sánchez Vidal) mezclado con sus experiencias recientes en Madrid: Residencia de estudiantes, representaciones del *Don Juan* de Zorrilla, contacto con Lorca, Dalí, Falla. Sin olvidar la presencia innata que Cervantes, Galdós, Ramón y Valle-Inclán tienen en toda la obra del genio aragonés.

Así pues el "descorchamiento" de los elementos siguientes en este *Hamlet*: rastros de autores aún no superados, evidencia de una estética desconocida para la mayoría del público teatral español como es la surrealista; darían dos de los puntales básicos para la contemporaneidad de la obra que nos ocupa. Ahora bien, faltan dos elementos claves que la obra nos ofrece ora explícitamente, ora implícitamente: ideología y cine.

Si normalmente "la lectura contemporánea del texto nos remite de forma dialéctica a la ideología", según Juan Antonio Hormigón, en esta obra dado el carácter de la época en que se ubica y la trayectoria política de su autor, se hace o debe hacerse patente con más razón. Además no debemos olvidar el texto de Breton: "El día en que los métodos surrealistas comiencen a gozar del favor del público, entonces será preciso que una nueva moral sustituya a la moral usual, causa de todos nuestros males". Desde este prisma, el "cadáver recalcitrante" Mitridates y la escena de Agrifonte y El conter-

tulio adquieren mayor relieve. De hecho la lectura que del famoso monólogo hace Buñuel, encierra una clara evidenciación de la situación social, económica y política:

"Haber o tener, la podredumbre es ésta".

En cuanto al valor de las acotaciones y la consecución inminente de actos y escenas en lugares -máximos exponentes de la estética surrealista-, entroncan con el carácter cineasta del autor. He aquí uno de los mayores nexos para establecer campos compartidos de esta obra de 1927, con el espectador de 1922. Una estética la de las acotaciones deudora de Valle y que nos hace visualizar los cuadros de Paul Delvaux, surrealista centrado en el problema de la incomunicación. A mi ver muy presente en este recién recuperado *Hamlet* y ostensiblemente patente en la sociedad de nuestros días.

El texto estudiado, por último, mientras permanezca, como ocurre con otros muchos títulos de la literatura teatral del siglo XX, en el olvido y subsiguiente arrinconamiento laureístico, solamente servirá para fomentar la lacra que arrastra el espectador teatral español: el anquilosamiento en el canon de la comedia benaventina, que como fiero alacrán ataca, ya, hasta a los propios textos de don Jacinto.

Madrid, Febrero de 1992

- 1.- *Revista teatral de la A.D.E.*, nº 22, julio 1991, Madrid
- 2.- André Breton, *Manifiesto del Surrealismo* (1924)

Nº 245
IV/1992
SEGUNDA EPOCA
700 plus.

primer acto

CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN TEATRAL

CADIZ 92

texto de:
PARAÍSO ROTO
de José Monleón

TRAGEDIA GRIEGA, A DEBATE

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES
C/Cervantes. 21-1.º - Of. 3. 28014 Madrid
Telfs.: 420 30 50 / 355 58 67



"La casa de Bernarda Alba" de Federico García Lorca; dirección: Pedro Álvarez Ossorio; Centro Andaluz de Teatro, 1992. Foto: Carmen Picazo

El problema del destino y la libertad humana en el "Edipo Rey" de Sófocles

Por Karla Barro

SÓFOCLES, ARTISTA DE LA TRAGEDIA

Pertenecía Sófocles a una familia opulenta que habitaba en Colona, demos de Atica, donde nació en el 496 antes de nuestra era. Desde muy joven residió en Atenas donde se educó con los mejores maestros de su tiempo. Tenía sólo 16 años cuando el triunfo de las naves atenienses en Salamina y fue escogido para dirigir el coro de adolescentes que cantó la oda en la fiesta de la victoria.

Su primer triunfo literario data del año 468 a. C., cuando tenía 28 años. En toda su vida obtuvo 18 premios, siendo el autor más premiado de los trágicos griegos. Tuvo una larga vida, muriendo a los 90 años. En el curso de su fructuosa vida participó con interés en la vida pública, siendo amigo de Herodoto, Pericles y otros filósofos de la época. Tuvo numerosos hijos legítimos e ilegítimos y parece que no llegó a conocer la desgracia ni los sufrimientos físicos.

SU OBRA

Sófocles representa la posición tradicionalista y está lejos del "humanismo laico nuevo" que se desarrollaba en Atenas y que consideraba que *el hombre conforma su propio destino*. Sófocles mantiene -que *el destino humano está regido por la voluntad de los dioses y no puede evitarlo*.

No era un autor comprometido con su medio, como Esquilo, y en sus obras el individuo y su destino son más importantes que el Estado. Sus tragedias son un llamado de alerta sobre el peligro de adonde podía conducir la idea del Estado si ésta perdía su equilibrio. Sófocles abandona la trilogía ligada, introduce un tercer actor, crea la decoración escénica, cambia la decoración dentro de una misma obra y eleva a quince el número de coreutas que en Esquilo eran doce. El diálogo se impone sobre el canto y sus temas son tomados del mito. Artísticamente la tragedia adquiere en Sófocles la perfección de la forma, por su incomparable belleza, la fuerza del diálogo y su patetismo, el lirismo de sus coros y la elegancia de su vocabulario, frases e imágenes. Defiende las normas tradicionales, se preocupa por el problema del poder y la obediencia, en polémica abierta contra la nueva democracia laica, dirigida por la inteligencia humana y lo esencial en él es el ideal humano en general.

SUS PERSONAJES:

La psicología de los personajes de Sófocles es más compleja que en Esquilo, que era más bien estática y un personaje era siempre el mismo de principio a fin del drama.

En Sófocles esta psicología se hace más intrincada surgiendo así las dudas, crisis, contradicciones en los caracteres, etc.

El arte mediante el cual Sófocles crea sus caracteres se halla inspirado por el ideal de la conducta humana, que fue la peculiar creación de la cultura y de la sociedad del tiempo de Pericles.

El coro de Sófocles penetra tanto en la acción que casi hace de él otro personaje, repitiendo constantemente que *la falta de medida es la raíz de todo mal*. En Sófocles llega a su culminación el desarrollo de esta idea griega de la "*sofrosyne*" o moderación, considerada como el más alto valor.

Sófocles caracteriza a sus propios personajes como figuras ideales. El presenta a los hombres "tales como deben ser", no como realmente son. Su poesía y la educación humana que hay en su obra se dirigen conscientemente al mismo fin. El hace de la "psyché" el punto de partida de toda educación humana. Del "alma" surgen todas las acciones y la conducta entera del hombre y esta "alma" tiene al mismo tiempo su ritmo y su armonía.

El drama de Sófocles es el drama de los movimientos del alma y su fuente se halla en la figura humana.

EL DESTINO CONDICIONADO A LOS ORACULOS:

En las tragedias de Sófocles aparece casi siempre el tema del oráculo mal interpretado pero que al fin se cumple en su verdadero sentido, poniendo al descubierto la ignorancia del héroe.

El oráculo significa la voluntad divina y siempre se cumple, como es natural. Los héroes después del reconocimiento, se identifican verdaderamente con lo que reflejan los oráculos aceptando sus decisiones plenamente, puesto que no tienen otra alternativa.

Los oráculos trazan el destino de estos héroes y ellos lo acatan conscientemente, llegando a la purificación por el sufrimiento.

El destino es un poder único. Los *dioses y destinos* son los que determinan al hombre y son las *causas* de las "catástrofes".

En "Edipo Rey" cada paso que se da está predeterminado por el oráculo. El ser no es independiente. Hay un destino que determina a priori sus acciones, y todo intento de librarse de él es inútil; el destino lo conduce irremisiblemente, secuencia por secuencia, a la desgracia.

EL EXTRAÑO CASO DE "EDIPO REY":

"Edipo Rey" se representó en Atenas en los comienzos de las Guerras del Peloponeso, en el año 430 a. C., cuando ya la ciudad estaba siendo azotada por la epidemia que un año después causara la muerte a Pericles.

En "Edipo Rey", considerada, estructuralmente, la más perfecta de todas las tragedias, toma el mito en el momento en que la peste arrasa a Tebas, como castigo del asesinato de Layo. Por lo tanto "Edipo Rey" sale del ciclo tebano. Sófocles logra en una sola tragedia colocar las tres generaciones de los Labdácidas: Layo, Yocasta, Edipo y los hijos de éstos.

En el argumento la epidemia sólo cesará cuando se castigue al culpable. Edipo, que se ha casado con la reina viuda Yocasta, promete dar su merecido al culpable, lanzando sobre él terribles maldiciones, desconociendo que él mismo es el culpable de la muerte del rey. En la investigación que él mismo lleva a cabo, cual detective contemporáneo, cada paso que da lo acerca a la terrible verdad: el asesino es él mismo y su culpa le ha sido impuesta por un oráculo a su nacimiento. Yocasta, desesperada ante la horrible verdad, se ahorca y Edipo se saca los ojos como retribución a su pecado involuntario, sufriendo el castigo decretado por su terrible destino.

CRIMEN Y CASTIGO:

El primer hecho que ha desencadenado su destino es el haber nacido.

En el mito, el oráculo prohibía a Layo tener hijos, por lo tanto su "crimen" es que no debía nacer y nació. A partir de este hecho todo cuanto hace lo llevará sin remedio al desastre. Luego, cada impulso noble que da Edipo lo lleva al reconocimiento de sí mismo o "anagnórisis", que es al final su ruina.

Esta es una de las representaciones más conmovedoras y llena de misterio de la fusión del hombre y su destino. En esta tragedia se pone de relieve la intransigencia del héroe, la seguridad en sí mismo, la morbosa tenacidad del solitario "detective" que lucha tenaz e inútilmente contra las circunstancias dadas, dado lo cual ha de cesar ante la voluntad de los dioses.

Aparecen en esta obra pasiones generosas, concepción de la justicia, del deber y de la dignidad personal. Edipo tiene un alto concepto de su misión como jefe de Estado. Cuando comienza su investigación sobre el asesinato de Layo, lo hace para proteger a su pueblo y obedecer al mismo tiempo al oráculo. El misterio del caso lo molesta porque su carácter no admite ninguna resistencia, ya sea de hombres o de cosas. Toda esta investiga-

ción está llena de un verdadero suspenso; se trata aquí del triunfo de la razón sobre lo desconocido, lo misterioso; la aclaración de una serie de incógnitas que conducen al culpable y que luego al descubrirlo producen el desplome moral del "detective-criminal".

Una vez aclarado el caso no titubea en aplicar el castigo, porque su deber está ante todo en salvar a su pueblo. El oráculo está presente, por tanto, significando la voluntad divina que se cumple inexorablemente.

Para Sófocles es importante destacar que los oráculos se cumplen, pero las vías menos imaginadas por el hombre. Edipo será de cualquier forma el salvador de Tebas, pero no como soberano glorioso, sino como la víctima expiatoria a que él mismo se ha conducido.

Edipo llega al convencimiento de que ha sido malo y corrupto y por lo tanto debe pagar con un castigo violento. De ahí que la situación conflictiva que él mismo ha creado lo lleve a una actitud masoquista, descargando su agresividad contra sí mismo y como subproducto de este castigo obtendrá efectos emocionales inmediatos. Posteriormente veremos como él se arrepiente de su arrebató momentáneo.

EDIPO, SER SOCIAL:

"Edipo Rey" es la tragedia del hombre como ser social por excelencia. Sófocles valora la naturaleza totalmente humana y arbitraria, insistiendo en que Edipo ha matado a su padre y se ha unido a su madre sin saber la relación en que estaba con los dos.

Moralmente, el crimen de Edipo es disculpable, pero socialmente es imperdonable. El crimen de Edipo aumenta hasta lo monstruoso al analizarlo dentro del terreno de lo social.

La peste que azota a Tebas es representación física del error social. Para la mente primitiva de aquellos tiempos, lo terrible del parricidio y del incesto está en que inevitablemente desencadenan la epidemia sobre toda la comunidad y de ahí proviene la sanción social: hay que apartar, aislar, aniquilar al parricida incestuoso que ha desencadenado la peste.

Edipo, en su ansia por la verdad, por su amor al pueblo, trata de remediar el mal, fijando su pensamiento y sus intenciones en la búsqueda del hombre que posee esta verdad. Edipo se empeña en salvar a Tebas, confiando en sí mismo y garantizando al pueblo la búsqueda y castigo de los asesinos de Layo, asegurándoles que es su propio interés y sin sospechar que la verdad a la que se encara de golpe dará al traste con su propia suerte.

El objetivo social de Edipo es descubrir la verdad oculta para salvar así a Tebas. Edipo ama a su ciudad y llama a los ciudadanos "mis hijos"; llega a decir que no le importa que su hazaña de liberar a Tebas de la esfinge sea su ruina, como lo anuncia el ciego Tiresias, si con esto puede salvar la ciudad. Esta, por su parte, le admira y le ama. Edipo actúa con ardor y decisión verdadera para salvarla de la epidemia que ha enviado el dios Apolo; tanto, que esto mismo será la causa de su desgracia. Sus acciones, su patriotismo, lo impulsan, sin que se dé cuenta, a la catástrofe.

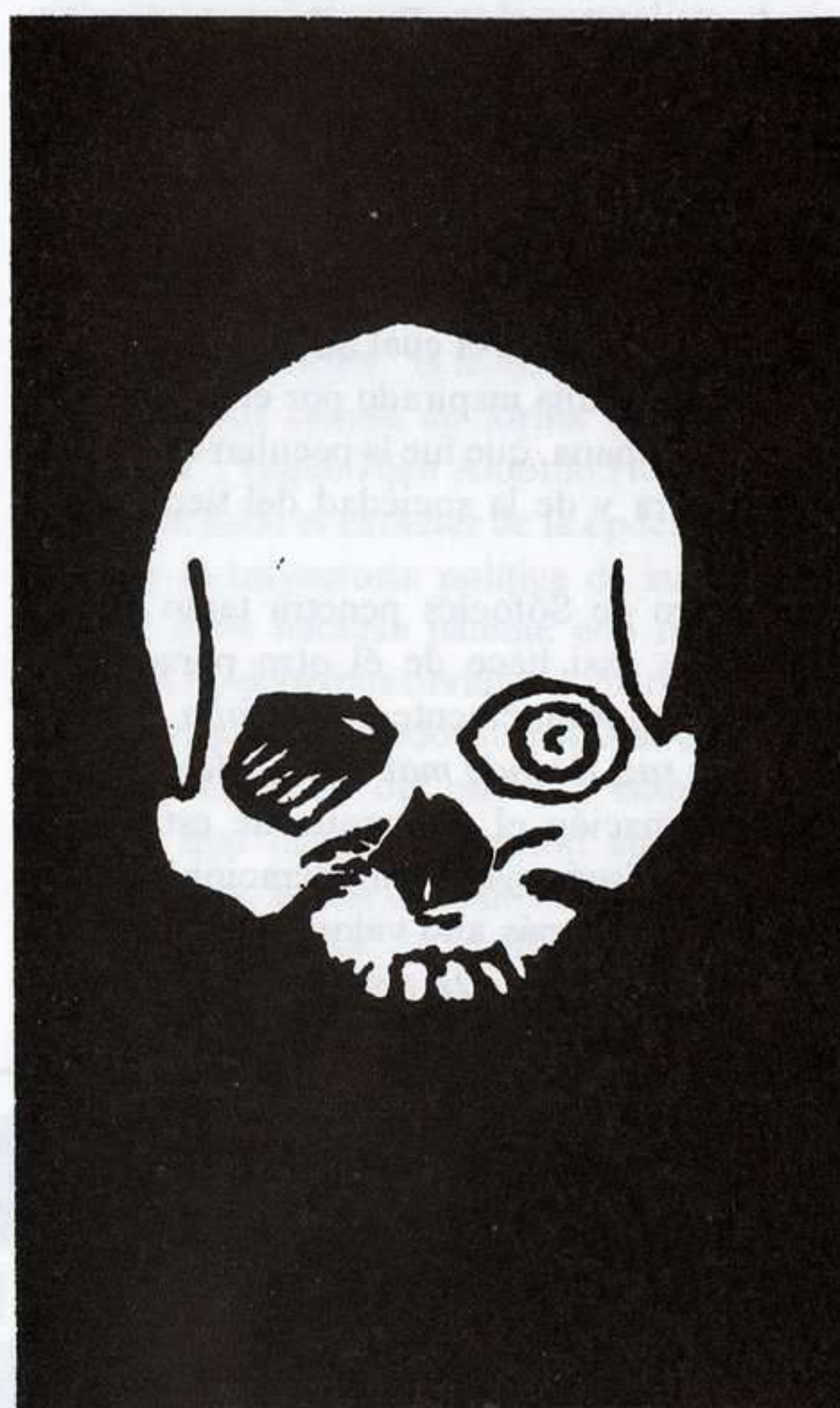
EDIPO VS. EDIPO:

Sófocles hace que el hombre descubra al hombre; más aún, es el hombre quien se

descubre a sí mismo. Edipo que reconoce su verdadero y pecaminoso ser es la conciencia que se asoma a la revelación de la subconciencia.

Edipo es un conflicto, no ya entre dioses y hombres o entre diferentes hombres, sino dentro de una misma conciencia. Edipo lucha consigo mismo, imposibilitado de evitar su propio dolor. Edipo se levanta a la verdadera grandeza humana mediante la plena destrucción de su felicidad terrestre y de su existencia social. Edipo al cumplir su destino se realiza a sí mismo.

Sófocles coloca a Edipo como autoaniquilador; lo presenta maldiciéndose a



sí mismo, y por la desesperación a que llega, desea aniquilar su propia existencia, de la misma manera que con sus propias manos ha sellado su vista para siempre. La sanción moral agregada a la condena social, hacen que estalle el conflicto trágico cuando el Edipo que creía ser reconoce sorprendido el Edipo que realmente es. Por esto, Sófocles hace de un modo simbólico, que Edipo, al llegar a la verdad tan ansiosamente buscada, él mismo se quite la vista, ya que estando con ella se hallaba en la más absoluta ceguera.

Edipo atenta contra el propio Edipo; se castiga a sí mismo cruelmente por la ignorancia en que ha vivido, privándose con esto de la satisfacción de ver a los que ama, para sólo ver con los ojos de la conciencia y el remordimiento su enorme crimen.

El Coro le califica de sabio y patriota, los mismos rasgos exigidos por Pericles, además de la incorruptibilidad, que también posee; ni siquiera viola ninguna ley no escrita, y sin embargo, al final se convierte de sabio, en ignorante; de rey y protector, en apestado.

En resumen, el "Edipo Rey" es la gran tragedia de la inseguridad de la humana existencia, del "ser o no ser".

¿LIBERTAD HUMANA?:

Para Sófocles la libertad de la voluntad humana es sólo ilusión. La vida de los hom-

bres, juguetes de los dioses, se resuelve en aventura miserable y vana. Edipo además de capaz, responsable y seguro de sí mismo, es también un hombre colérico. En él este sentimiento de cólera se convierte en verdadero pecado capital. Sabido es que los sentimientos dependen de las condiciones en que vive el hombre y sobre todo, de las necesidades ligadas a las relaciones entre las personas. Un afecto es un proceso emocional de carácter explosivo. Las emociones son inseparables de la acción, de ahí que por la cólera de Edipo se cumpla el mito profetizado de que Layo había de morir a manos de su hijo, y según el propio Sófocles, esto sucede porque Edipo no ha sabido refrenar su impulso de cólera en la pelea con los criados del Rey. Por esta cólera, por su precipitación en sus juicios y decisiones, piensa mal de Tiresias, de Creonte, del Servidor y hasta de Yocasta.

La importancia de la situación en que se halla Edipo es objetiva, o sea, que él tiene miedo a una amenaza seria y este miedo no es exagerado ni morboso. El trata de mantener un equilibrio entre lo emocional y lo racional. A pesar de estas intenciones y de que Edipo es una figura que se mueve por una voluntad apasionada y por el sentimiento del deber, Sófocles valora principalmente que todo se hace de acuerdo al orden divino y que las pasiones humanas son las obras involuntarias o conscientes del destino. Sin embargo, es de destacar que ni el destino ni Edipo son absueltos o condenados aquí. Todo lo contrario sucede luego en "Edipo en Colono".

En resumen, ¿qué libertad humana pueden tener los personajes de Sófocles si todos están condicionados al orden divino?

¿UNA TRAGEDIA DE "HUMOR NEGRO"?:

En esta tragedia sofocleana encontramos matices de verdadero "humor negro": cuando Edipo como hombre capaz y práctico, fija recompensas para quien descubra al asesino y lanza terribles imprecaciones que se realizarán en él. Encontramos ironía y casi burla cuando Edipo pregunta a Yocasta cómo era Layo y ésta le responde; "su figura no distaba mucho de la tuya". Y hay verdadero sarcasmo cuando en todo momento Yocasta se empeña tenazmente en desacreditar los oráculos de los dioses, precisamente en los mismos momentos en que éstos se están realizando punto por punto.

En otro momento Edipo se considera como "hijo de la Fortuna que lo ha colmado de bienes y por esto nunca se sentirá deshonrado", justo en el momento en que ya a Yocasta no le cabe duda alguna sobre la verdad y ha huído a suicidarse.

Toda la tragedia, especialmente durante la fase de reconocimiento, esta llena de estas ironías. Hay ironía mordaz y cruel cuando el Criado no recuerda el episocio con el niño y el Mensajero se apresura a recordárselo. Hay sarcasmo cruel y despiadado cuando Edipo se precipita a matar a Yocasta y se la encuentra ya muerta. Hay enorme ironía en el mismo hecho de que Edipo investigue su propio crimen, y descubra que el asesino no es otro que EDIPO REY, él mismo.

LIBROS

ALGUNOS TRATADOS SOBRE LA PUESTA EN ESCENA

- LEON MOUSSINAC - Tratado de puesta en escena. Ed. Leviatán.
- CH. ANTONETTI - Notas sobre la puesta en escena. Ed. Eudeba.
- PAUL BLANCHARD - Historia de la dirección teatral. Ed. Fabril.
- ANDRÉ VEINSTEIN - La puesta en escena. Ed. Fabril.
- SERGIO JIMENEZ Y EDGAR CEBALLOS - Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica.
- SALVADOR SOLER MARI - Práctica y teoría del Arte Escénico. Ed. Purcalla.
- SAMUEL SELDEN - La escena en acción. Ed. Eudeba.
- FERNANDO WAGNER - Teoría y Técnica Teatral. Ed. Labor.
- H. C. HEFFNER, S. SELDEN y H. L. D. SELLMAN - Técnica Teatral Moderna. Ed. Eudeba.
- H. CLURMAN - La Dirección Teatral. Grupo Editorial Latinoamericano.
- L'INVENTION DE LA MISE EN SCENE - Ed. Labor.
- J. J. ROUBINE - Théâtre et mise en scène 1880-1980. Ed. Puf.
- P. PEYRONNET - La mise en scène au XVIII siècle. Ed. A. G. Nizet.

He querido hacer una pequeña recopilación de Tratados sobre Puesta en Escena y la Dirección Escénica. No he pretendido recoger las interpretaciones sobre aspectos concretos ni los grandes textos de los directores porque ya los iremos dedicando espacio en otros números. Únicamente se han intentado seleccionar algunos tratados que evocan la puesta en escena en general, en todas sus facetas. Muchos de los textos son antiguos, seguramente han perdido cierto interés pero por su significación las hemos mantenido.

Moussinac expone de forma sistemática los principales problemas relacionados con la puesta en escena. Es una obra eminentemente práctica con numerosos ejemplos. Todos los aspectos del teatro se estudian desde el punto de vista de su aplicación.

Blanchard define los principios fundamentales de la puesta en escena y la importancia del director de escena como creador de tendencias estéticas y reformas del teatro como dictador de la escena.

La obra de Blanchard examina el aporte del director a cada una de las etapas del desarrollo del arte dramático. Pasa revista a todos los factores que influyeron en la evolución de la puesta en escena y a sus máximos creadores.

El libro de Antonetti -ya comentado en estas páginas- expone los problemas que plantea el arte de la representación. Está dedicado a los jóvenes. Acumula consejos prácticos y enseñanzas sobre los principales elementos del teatro: la palabra, la voz, las sensaciones... y explica la iluminación, el decorado, el vestuario...

Uno de los escasos tratados que podemos encontrar escritos por un autor español, que además es profesional del teatro, es éste de Salvador Soler Mari -actor de comienzos de siglo- que es una excepción.

En "Práctica y teoría del arte escénico" la práctica se antepone a la teoría. No es lo mismo ser actor que ser artista, es imposible que el más grande artista pueda parecerlo sin un completo dominio del oficio. Soler Mari concede gran importancia al oficio. Pasa revista a cuestiones técnicas del actor: el reparto de papeles, los ensayos, la voz... Dedica otra parte del libro a la dirección escénica y a la labor del director para terminar con la labor del apuntador y de todos los profesionales que se esconden telón adentro.

"Técnica Teatral Moderna" de Heffner, Selden y Sellman es un amplio y detallado manual. El arte teatral está visto como una totalidad, como proyecto donde todos los elementos de la realización -acción, escenario, iluminación, música, baile- son armonizados y orquestados para producir en el público un efecto estéticamente satisfactorio.

La representación de una obra teatral debe ser comparada a la de una sinfonía ejecutada por una magnífica orquesta conducida por un ex-

perto director.

La idea de los autores es que describir todos los problemas de la producción teatral en un volumen es imposible, por ello, se limitan al análisis de los tres aspectos más importantes de la escena: dirección, iluminación y decoración.

Samuel Selden en "La escena en acción" concede primordial importancia al público, a sus relaciones, a sus necesidades: son ellas las que prestan sentido al espectáculo y constituyen, en definitiva, el fundamento obligado de cualquier concepción funcional del teatro.

Las relaciones existentes entre el teatro y otras artes son estudiadas de modo tal que el ritmo y el tono, las técnicas del bailarín y del mimo, las del cantante y el orador, la danza, la música, el diseño y la composición, la obra, el actor, el director y la unidad pictórica del conjunto, se subordinan a lo que ha de ser el espectáculo.

El propósito del autor es el de proporcionar al lector una

comprensión más amplia de los problemas que entraña una representación dramática efectiva, contemplándose desde un nuevo ángulo.

"Técnicas y Teorías de la Dirección escénica" de Sergio Jiménez y Edgar Ceballos es una recopilación en dos volúmenes de documentos para una historia de la dirección escénica. Como dicen los autores "la función del director de escena se ha convertido en decisiva para el desarrollo del teatro. En múltiples casos y latitudes, los directores, como artistas, maestros, teóricos y promotores, han renovado las formas y los mecanismos de producción teatral y han configurado las nuevas metodologías del teatro contemporáneo".

"L'invention de la mise en Scène 1750-1930" es una recopilación de diez textos publicados en Bruselas entre la segunda mitad del siglo XVIII y los comienzos del siglo XX. La mayor parte son escritos difícilmente encontrables. Por ejemplo: Las "Observaciones sobre el arte del comediante" (1775) de D'ahannetaire o el artículo de George Eeckhout sobre "Los Meninger" (1888) o el de Maurice Kufferath sobre "Wagner y la puesta en escena" (1888).

Harold Clurman define con precisión en la Introducción de "La Dirección Teatral" sus ideas. Cada obra es el resultado no sólo del particular temperamento de su director, sino también de las condiciones generales de producción.

El propósito de Clurman no es el de enseñarle a nadie a dirigir una obra. Sostiene que "la mayoría de los directores han adquirido su técnica trabajando en un principio como actores, asistentes de dirección, escenógrafos, productores e incluso dramaturgos. Dice "lo que me he propuesto es dejar establecidas mis ideas sobre el teatro en general, las cuales han ido conformándose a través de mi propia experiencia como director".

Jean Jacques Roubine ana-

liza la puesta en escena desde 1880 a 1980 desde el nacimiento del director teatral hasta nuestros días. Comienza con Antoine y los simbolistas, respondiendo la pregunta ¿Qué es la puesta en escena? Mas tarde habla del texto y lo que ha significado para grandes directores y teóricos: desde la dominación del texto para Copeau, Antoine y Stanislavsky hasta la destrucción del texto para Craig, Meyerhold, Baty o Artaud y la nueva concepción y uso que hacen del texto Brecht, Grotowski u otros, luego habla del espacio, de los instrumentos de la representación, de la metamorfosis del comediante.

Pocos libros tratan sobre

la puesta en escena en el s. XVIII. Este de Peyronnet examina las dificultades y obstáculos, las transformaciones que sucedieron en este período.

Termina con la conclusión de que el nacimiento del director de Escena se produce en esta época.

"Teoría y Técnica Teatral" del mejicano Fernando Wagner es un antiguo y conocido libro. Abarca todas las fases del teatro, incluidas las más recientes -de hace 20 años-. También se exponen los grandes temas de la práctica teatral, tales como la actuación, la dirección de escena, la adaptación y la técnica escénica, etc...

Juancho Asenjo



Juan Carlos Rodríguez Moratín o El Arte nuevo de hacer teatro, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1991 (con la edición facsímil de la traducción de *Hamlet* hecha por Moratín).

Este libro, en efecto, debe entenderse como un libro del profesor de la Universidad de Granada Juan Carlos Rodríguez y no como una edición de la traducción anotada que Leandro Fernández Moratín hizo en 1798 de la obra de Shakespeare *Hamlet* y de su "Vida de Guillermo Shakespeare" que puso al frente y que desapareció de las sucesivas ediciones de la versión al castellano. Y es así porque este trabajo de Juan Carlos Rodríguez constituye una pieza más de lo que supone un intento de historizar la literatura

(española en este caso) desde los presupuestos del materialismo histórico y del materialismo dialéctico⁽¹⁾, en la línea de una teoría de la producción literaria (Macherey) formada en torno a la obra teórica de Louis Althusser⁽²⁾, que inició en 1974 con *Teoría e Historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas* (Madrid, Akal), un libro sobre las condiciones sociales de constitución de los discursos literarios y no sobre los autores y sus obras que es la base de la crítica positivista.

Juan Carlos Rodríguez ha integrado sus estudios sobre el teatro (en todos sus niveles) y la literatura, analizándolos como "textos" ideológicos en su sentido más totalizador: la constitución de la escena física (la interpretación, la escenografía, el decorado,...)

es también fruto de la producción social que genera un "texto" ideológico. En este sentido no se separa mucho de las tesis de la profesora Iris M. Zavala o del dramaturgo alemán Heiner Müller cuando se refieren a la literatura y al teatro respectivamente como proyecciones de un imaginario social.

Al libro citado más arriba le ha seguido, por ejemplo, un fundamental trabajo incluido en la colección de artículos *La norma literaria* (Granada, Diputación Provincial de Granada), "Escena árbitro/estado árbitro. (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII hasta nuestros días)", que se completa, como ya decíamos, con éste que ahora aparece y que representa un "enfoque" (en el sentido literal del término) sobre el problema básico que supone la segunda transformación de la estructura definitiva en que se constituye el "espacio dramático" del teatro burgués: la escenificación/representación de "lo privado". Para ello empieza por no considerar que el espacio escénico sea "una realidad previa y anterior a su existencia concreta en el interior de cada problemática ideológica" (p. 16) sino que todo espacio (remarca la inexistencia de un espacio vacío) es "la escenificación material de cada problemática concreta" (p. 17). Se pasa, pues, de lo que considera que es el teatro entre los siglos XVI y XVIII: "la representación pública de la ideología de lo público" (campos de batalla, callejones,...), a lo que va a ser desde el siglo XVIII: "la representación pública de la ideología de lo privado" (p. 23). A partir de esta "revolución copernicana", como llama a lo que oculta la escritura de Moratín, la escena se convierte en la "sala de estar", esto es, se muestra "el drama básico del inconsciente familiar cotidiano" (p. 22), se rompe la "ficción" pues lo que se representa es "la realidad de una ideología materializada" (p. 22), como se evidencia por la forma de la racionalidad con la que se constituye la "lectura" de la escena (creando así las bases -que el propio Rodríguez indica- de la ideología naturalista), cuya vinculación con el público hace que todo discurso sea una aceptación de su práctica y de su moral (como explicita el propio crítico); el grado máximo de la asunción en la escena de "lo privado" (y que permite ahora interpretarse exactamente en su momento histórico ideológico) es el caso del dramaturgo

sueco August Strindberg del que Peter Weiss, comprendiendo su obra, dice que "Un enfermo no se atreve a adentrarse por la fiebre, por la podredumbre. Un enfermo está paralizado, espera tal vez todavía un milagro del médico. Strindberg era su propio médico. Se tomó a sí mismo por objeto de la investigación, de la vivisección. Se ofreció a penetrar en donde no había ningún camino, y abrió posibilidades de nuevas formas de expresión"⁽³⁾.

Creador además del "teatro íntimo" (la sala de estar). Pero, aún más, Juan Carlos Rodríguez explica que bajo esa "sala de estar" se muestra "el largo, terrible proceso de las burguesías europeas hasta establecerse como clase dominante en el capitalismo" (p. 22). Y también, habría que decir para completar nuestro ejemplo, bajo esa "sala de estar" del "teatro íntimo" del escritor sueco, a comienzos del siglo XX, está también la primera crisis de esa sociedad ("En un mundo que estaba enfermo, aterrado y pervertido, él conservaba por su parte vivo, sano, con los sentidos bien abiertos"⁽³⁾). Con Moratín estamos en los inicios de esta escena, y en las pretensiones últimas del dramaturgo español está precisamente la de hacer "norma" este "Arte Nuevo de hacer Teatro". Si hasta este capítulo ("Moratín y la sala de estar") Juan Carlos Rodríguez había mostrado la constitución de una nueva representación escénica (entendiendo por tal también "la puesta en escena de una ideología" (Macherey), en "Moratín y Shakespeare", partiendo del extrañamiento (un elemento ilustrado) de Moratín, y así de su "intento de comprensión, de interpretación, de búsqueda de ese "arca perdida", ese eslabón que parecía "no encajar", como el boxeo, el té,...: el teatro de Shakespeare" (p. 46), llega a explicar la constitución discursiva que supone su traducción del *Hamlet* y lo que "llena" su "Vida de Guillermo Shakespeare", una vez más: las bases de un Arte Nuevo de hacer Teatro y las razones de su retirada ante la "nueva secta", el Romanticismo, que encumbrará a Shakespeare (pp. 47 y siguientes).

El método de investigación que utiliza Juan Carlos Rodríguez le permite llegar a descubrir en las formas y géneros de "las ideologías de la comunicación" ilustradas que utiliza Moratín y en las experiencias de los viajes que éste realizó a París primero y a

Londres después, a un "filósofo técnico y utilitarista" (p. 45) que, por ejemplo, ante los 21 objetos que enumera como necesarios para tomar el té según los ingleses (uno de los extrañamientos de Moratín en Londres) comenta en carta privada:

"¡Qué necesidades ficticias le rodean!" (p. 45)

como dirá de los artificios, soluciones escénicas y modos del teatro de Shakespeare en sus anotaciones al *Hamlet* y en su "Prólogo".

Al margen de esto, la parte final del libro, superada una "Bibliografía" y un "Apéndice documental"⁽⁴⁾, la constituye el facsímil de la traducción que hizo Moratín del *Hamlet*

shakesperiano, como ya hemos dicho, de la que habría que comentar, a parte de lo dicho por el propio Juan Carlos Rodríguez, que es todo un ejemplo de lo que Iris M. Zavala estudia en "The Art of Edition as the Techné of Mediation: Garcilaso's Poetry as Masterplot"⁽⁵⁾, esto es, "la función de la mediación de la edición es la creación de un discurso unificado, totalizado: la edición como una forma de práctica interpretativa que forma modelo narrativos" (dramáticos en este caso) (P. 52), coincidiendo exactamente con las tesis del profesor de la Universidad de Granada, reveladas en este libro a partir de la constatación de que la

literatura es una forma ideológica.

Moratín o el Arte de hacer Teatro es un trabajo que demuestra que la capacidad crítica y teórica del marxismo (y de la lectura de Althusser) está lejos de ser, como necesitan algunos, una hoja más de la Historia.

NOTAS:

(1) En otra línea pero de la misma tradición crítica son la *Historia social de la literatura española* (Madrid, Castalia, 1979, la primera edición) de Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas (coordinador) e Iris M. Zavala y trabajos de la misma Iris M. Zavala, como *Lecturas y lecto-*

res del discurso narrativo dieciochesco, Amsterdam, Rodopi, 1987.

(2) entre otros: Etienne Balibar, Marta Harnecker, Pierre Macherey, Dominique Lecourt o Vernier.

(3) WEISS, Peter.- *Informes*, Madrid, Alianza, 1974, p. 76.

(4) este apéndice documental contiene: a) Texto íntegro de las notas suprimidas o modificadas de la edición de 1798 en la edición de 1825; b) Notas sobre el teatro de Shakespeare editadas en las *Obras Póstumas* de Moratín y c) Cartas sobre la polémica de *Hamlet*.

(5) *Hispanic Issues*, vol. 8, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992, pp. 52-73.

César de Vicente Hemando

NUESTRA COCINA

Col. Teatro RESAD nº 1
Publicaciones de la RESAD,
Madrid, 1992

EL LOCO Y LA MONJA

de S.J. Witkiewicz
Col. Teatro RESAD Nº2
Publicaciones de la RESAD,
Madrid, 1992

Con estos títulos la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid comienza su colección "Teatro RESAD", destinada a recoger los textos de los "Talleres" realizados por alumnos de interpretación desde el curso pasado. La tarea, desde el punto de vista textual, es loable, por lo que tiene de difusión y acercamiento para los interesados a textos no fácilmente -por no decir imposible- encontrables en los anaqueles de las librerías. De otra parte, responde al objeto de dejar constancia documental de las producciones realizadas por la propia institución.

"Nuestra cocina" es una versión libre de la obra de Arnold Wesker, "La cocina", realizada y dirigida por José Luis Alonso de Santos, quien claramente ha dejado su impronta sobre este texto ya clásico de los años sesenta británicos. Con ello, se ha conseguido actualizar los diálogos y enmarcar a los personajes en un ambiente social más cercano a la realidad española contemporánea. El resultado, susceptible de opiniones diversas, es reconocible como propio del estilo de Alonso de Santos, teñido de humor, desgarramiento, ternura y cotidianidad.

"El loco y monja", de S. J. Witkiewicz, ha sido versionada y dirigida por Jarolaw Bielski. Se trata de un texto denso,

escrito a principios de siglo, que se enmarca dentro de la corriente existencialista, aunque con peculiares características. En cierto sentido, podrían rastrearse en ella líneas concomitantes con el absurdo, o con el catastrofismo beckettiano. Sin duda, su publicación constituye un acierto y contribuye al conocimiento de la literatura dramática polaca, raramente accesible para el público hispanohablante.

En suma, dos títulos diversos, pero igualmente considerables, que sirven de presentación a una nueva serie de publicaciones dramáticas. Le deseamos una larga vida a esta colección.

Federico Martínez Moll

COLECCION NUEVOS AUTORES

T.I.A. (Teatro Independiente

Alcalaíno)

"La ternura de dos cantos rodados"
de Jósant Ferrandiz.

"Una agenda llena de grasa"
de Salvador Enríquez.

"Los comediantes"
de Luis Alonso Prieto.

Con el título Colección Nuevos Autores, aparece una nueva aportación al espacio de la literatura dramática. En esta ocasión la azaña y sobran explicaciones, viene de la mano del Teatro Independiente Alcalaíno; que como bien señala en la contraportada, acomete la filantrópica acción con el fin de "divulgar obras inéditas que de otra forma, y a pesar de sus valores, podrían quedar para siempre desconocidas". Objetivo que ya comienza a alcanzar con sus

tres primeros libros: "La ternura de dos cantos rodados" de Jósant Ferrandiz, romance trágico en dos actos, que el propio autor incluye en lo que se ha dado en llamar Neorrealismo Sucio. Sus personajes, una joven prostituta y un ex-cura, deambulan por el ácido cotidiano construyendo una relación en un mundo donde no parece haber hueco para el desenlace feliz, y donde el movimiento cíclico coloca a todos, menos los muertos, en el mismo lugar de partida con una nueva ilusión truncada en el bolsillo.

"Una agenda llena de grasa" de Salvador Enríquez, drama en un acto. Paseo por la soledad de un hombre anclado en los espejos del tiempo, personajes que irrumpen en la realidad ficticia del protagonista desde el otro lado, allí donde se cobijan viejos sueños e ilusiones desgastados de tanto esperar un espacio para poder hacerse posible.

"Los comediantes" de Luis Alonso Prieto, fantasía sobre unos pasos de Lope de Rueda, un salto atrás en el tiempo, donde el autor, según expone en la breve presentación, entrelaza los dos pasos para crear una trama mayor, entre arlequines y Maese Nicolás, bruja, estudiante, adúltera, cornudo, músicos y por supuesto "vuesas mercedes" que según dice Maese Nicolás "han de guardar silencio, pues los representantes, venidos a esta noble y leal villa, van a comenzar".

Rosa Briones

REVISTAS

CONJUNTO

Casa de Las Américas-Teatro latinoamericano
La Habana-Cuba Nº 87. 98 pags.

En este número, "Conjunto" recoge en su índice, entre otros trabajos, dos extensos ensayos de Magaly Muguercia y Vicente Revuelta sobre las modificaciones que están teniendo lugar en la escena cubana actual, y la relación entre teatro y ritual, el "gestus" brechtiano, etc., respectivamente. Dos artículos que recogen distintos aspectos del teatro infantil, forman un pequeño bloque temático de carácter socio-pedagógico. La obra teatral *¡Cierren las puertas...!* del mexicano Victor Hugo Rascón ocupa una parte considerable de los contenidos, que se completan con otros artículos firmados por Rine Leal, Carlos Maggi, Laura Fernández Jubrías y Pedro Morales.



Como montaje fin de carrera de 4º curso, **Antonio Malonda** ha dirigido la obra de Miguel Medina Vicario, "La cola del difunto", que se estrenó el 26 de junio en Gijón. El montaje ha sido realizado en colaboración con varias instituciones del Principado de Asturias.

La compañía Teatro Rosaura que dirige **Ernesto Caballero**, en colaboración con la Comunidad de Madrid, realizó el montaje "Querido Ramón", basado en textos del escritor Ramón Gómez de la Serna y cuya

dramaturgia ha corrido a cargo del director Ernesto Caballero.

La compañía sevillana "Atalaya" comenzó a mediados de octubre los ensayos de "La oreja izquierda de Van Gogh" de Antonio Alámo, último Premio "Marqués de Bradomín", que estrenará en la Sala Olimpia. El espectáculo ha sido dirigido por **Ricardo Iniesta** en coproducción con el CAT y el CNNT.

"Squash", la obra de Ernesto Caballero, ha sido dirigida por nuestra compañera **Rosabel Berrocal**. Dicho espectáculo se estrenó en el Teatro Jovellanos y ha contado con la colaboración del Ayuntamiento de Gijón.

Invitado por la compañía "Helena Turbo Teatro" de Tenerife, **Santiago Sueiras** ha dirigido, "A galope con Mary Jones", una parodia del mundo del Far West. El espectáculo fue estrenado primeramente en Gijón.

"Ensayo 100", estrenó durante el mes de octubre la obra escrita por su director **Jorge Eines** "¿Y por qué tú? Con nuevas apuestas, el espectáculo estará dirigido por un miembro de la propia sala, Apolinar Menor.

La compañía "Ur Teatro" ha estrenado "Sueño de una noche de verano", de

Shakespeare, en versión y dirección de **Helena Pimienta** y con escenografía de José L. Raymond.

"La Casona", hasta ahora Centro de Formación e Investigación Teatral, dirigido por nuestro compañero **Fernando Grifell**, inauguró el día 29 de octubre una Sala Alternativa. Reproducimos a continuación una Declaración de Intenciones extraída del Manifiesto de la Sala:

"La Sala pretende reubicar el acto teatral en la idea de "encuentro" entre el actuante y el público.

Recuperar esa corriente magnética entre el que se entrega cada noche y el que ha venido predispuesto a recepcionar esa entrega.

Creemos en un teatro para las personas y no en un teatro para las masas.

Creemos que el gesto mínimo y veraz tiene más peso que varias toneladas de tramoya y emite más luz que decenas y decenas de focos.

Queremos facilitar la lectura y el seguimiento del proceso de los creadores.

Queremos aportar al proceso formativo del espectador anónimo.

Queremos que el teatro sea para todos un hecho cotidiano y no excepcional.

A todos, a los espectadores, a los compañeros de profesión y a cuantos se interesen y comprendan nuestra labor, queremos dar la bienvenida a esta nueva Sala. Sin vuestro apoyo, sin vosotros, ni sería posible, ni tendría sentido.

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 \$)

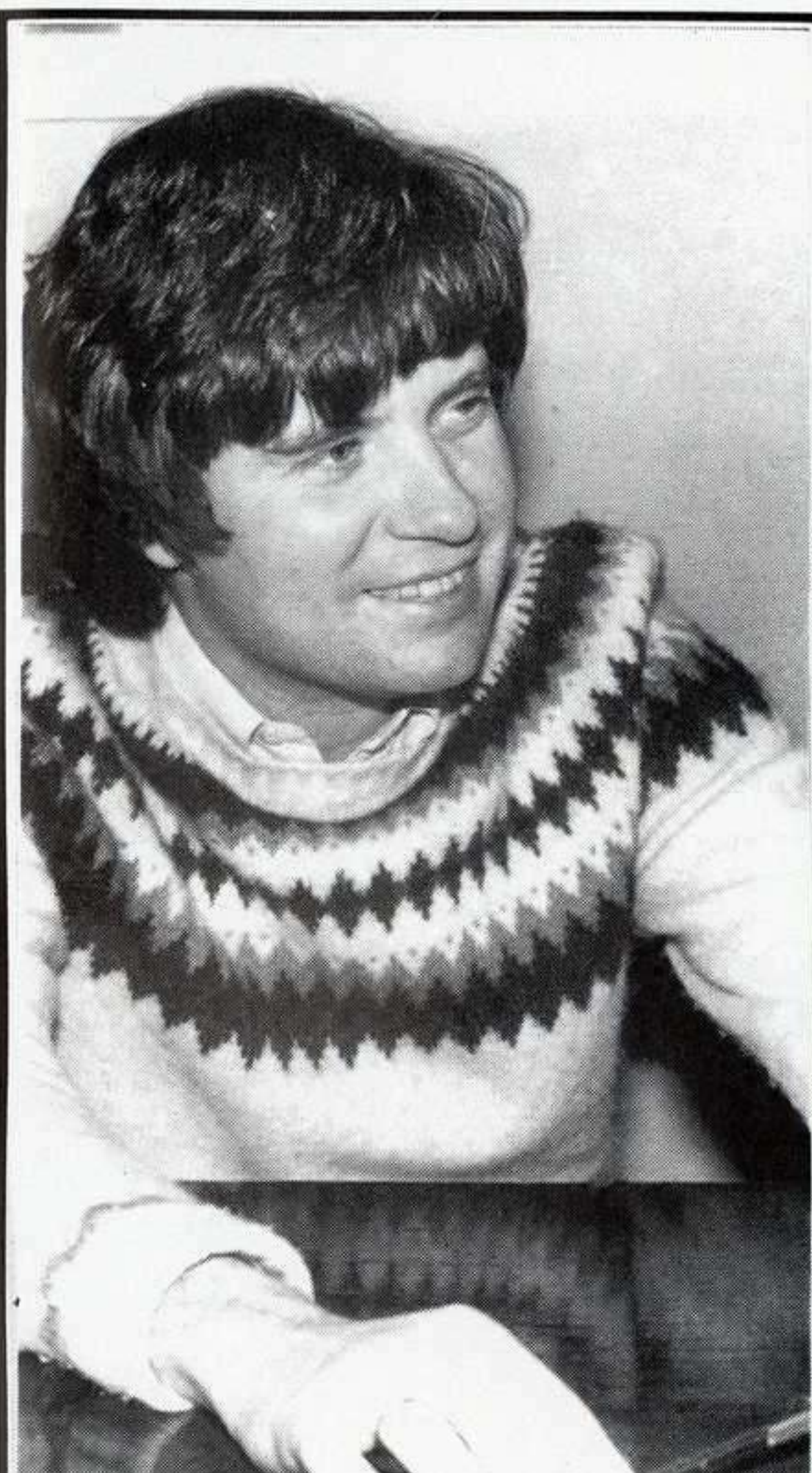
FORMA DE PAGO

- ☐ Talón nominal
☐ Giro Postal

A partir del número



La Comisión Organizadora del "Festival do Teatro Galego" decidió conceder el "Galardón Festival do Teatro Galego a Traxectoria Teatral", en esta segunda edición, a **Manuel Vidal** y por extensión a su compañía "Rua Viva", que dirige desde su creación en 1979, por su dilatada labor en la expansión del hecho teatral en Galicia



Falleció Manuel Collado

El pasado 24 de agosto falleció en Madrid el director y productor teatral Manuel Collado Sillero. Procedente de una familia vinculada al mundo teatral -era hijo de la actriz Mercedes Sillero y del empresario Fernando Collado- estuvo en contacto con los escenarios desde su infancia. En su juventud colaboró con algunos grupos independientes, como Los Goliardos y el TEI, y posteriormente desarrolló una amplia carrera como productor teatral. En 1975 da el paso a la dirección con "Equus", de Peter Schaffer, que causó un gran impacto entre el público y la profesión teatral de nuestro país. A partir de ese momento; desarrolló una intensa carrera que recogió autores tan diversos como Valle Inclán, Antonio Gala, Buero Vallejo, Fermín Cabal, R. W. Fassbinder o Tolstoi, hasta sumar una veintena de títulos. A lo largo de su vida había recibido numerosos premios, entre los que destacan tres nacionales a la mejor compañía teatral, tres de la crítica y seis medallas de oro de Valladolid. Su última puesta en escena había sido "Leticia", también de Schaffer, estrenada este mismo año.

La Asociación de Directores de Escena, de la que fue socio fundador y Secretario General durante algún tiempo, desean expresar desde aquí su más sentida condolencia por tan sensible pérdida.

Descanse en paz, Manuel Collado.

Falleció Rafael Richart

El pasado mes de setiembre falleció, a los 72 años de edad, Rafael Richart, director de escena, escenógrafo, figurinista y autor teatral. Había nacido en Barcelona, donde realizó sus primeros trabajos como figurinista en 1943. En 1949 fundó, junto con Antonio de Cabo, el Teatro de Cámara de Barcelona, con el que estrenó hasta 1965 un gran número de obras, en calidad de director y escenógrafo. En 1945 recibió el Premio Nacional de Teatro por su labor al frente de su Teatro de Cámara. En 1965 se hizo cargo de la Compañía "Amadeo Vives", y en el 59 fundó la Compañía Lírica Tomás Bretón. Tennessee Williams, Anouilh, Cocteau, Mihura, Lope de Vega son algunos de los muchos autores que estrenó durante su vida, además de un considerable número de zarzuelas y espectáculos musicales,

compaginando siempre su actividad polifacética. También sus trabajos como director artístico de cine y televisión obtuvieron resonantes éxitos, entre los que destacaron la película "El segundo poder", y las series de T.V. "Los siete pecados capitales" y "Ramón y Cajal". Desde 1989, Richart era socio de honor de la Asociación de Directores de Escena de España.

Desde estas páginas, deseamos dejar cariñosa constancia de su trabajo y su recuerdo. Descanse en paz, Rafael Richart.

ARGENTINA) ESPACIO
TEATRO 2
CELCIT-TEATRO

COLOMBIA) ACTUEMOS

CUBA) CONJUNTO
TABLAS

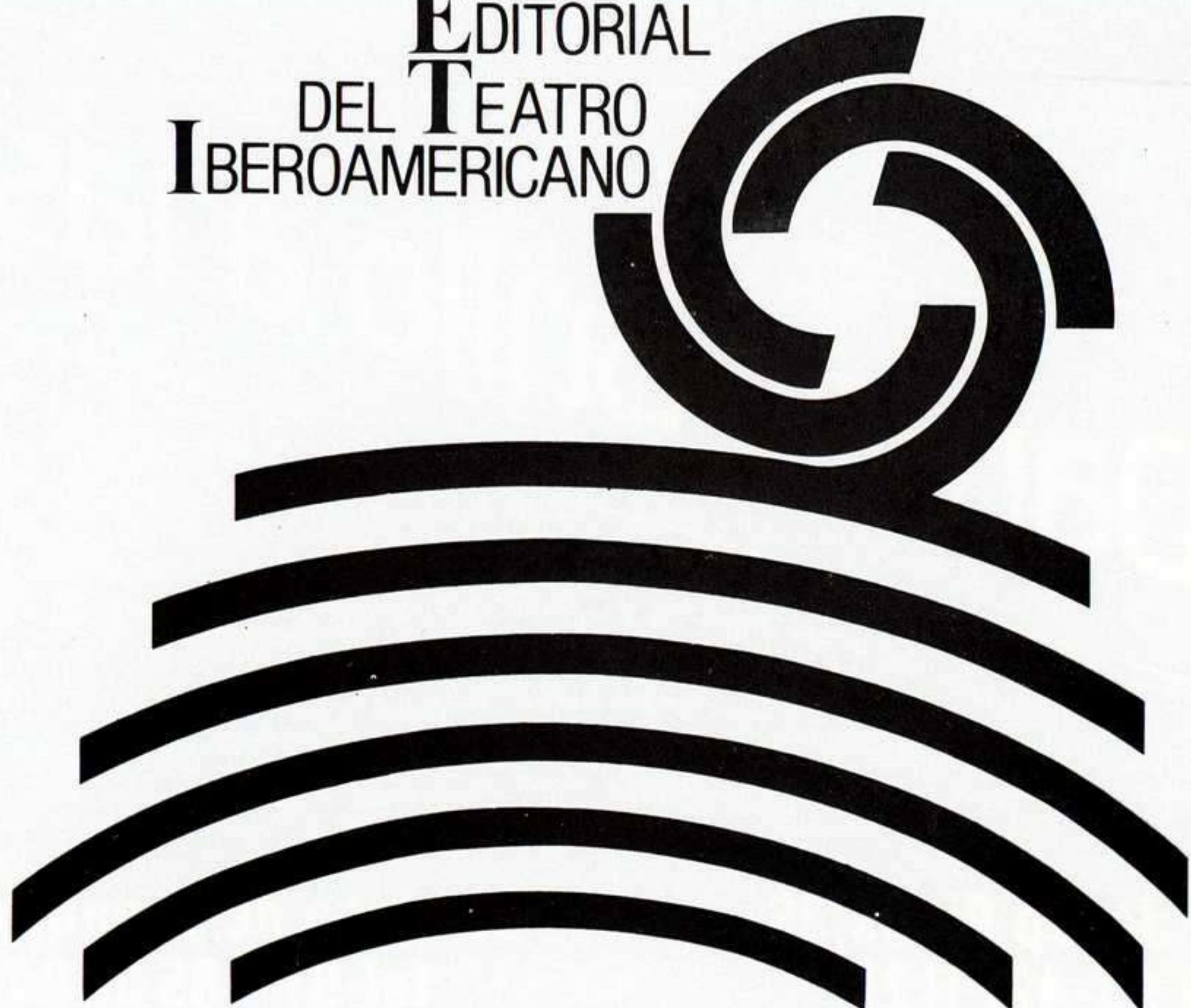
CHILE) APUNTES DE TEATRO

ESPAÑA) ADE
EL PUBLICO
PRIMER ACTO
ENTREACTE

ESTADOS UNIDOS) DIÓGENES
GESTOS
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

MEXICO) MÁSCARA
TRAMOYA

ESPACIO
EDITORIAL
DEL TEATRO
IBEROAMERICANO





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**