

TEATRO

E N E S P A Ñ A

2. 194



Octubre - Noviembre, 1982

S U M A R I O

EL NIÑO, FUTURO ESPECTADOR DE TEATRO,
por
MIGUEL A. ALMODÓVAR

•

CLARÍN ANTE UN ACTOR DEL SIGLO XIX.
RAFAEL CALVO,
por
ANA MARIA VIGARA TAUSTE

•

PARA UNA HISTORIA NATURAL DEL TEATRO,
por
THEODOR W. ADORNO

•

SOBRE SHAKESPEARE,
por
JACINTO BENAVENTE

•

MUSSET,
por
PEDRO SALINAS

11

BOLETÍN INFORMATIVO «TEATRO EN ESPAÑA»
PUBLICACIÓN: DIRECCIÓN GENERAL DE MÚSICA Y TEATRO (MINISTERIO DE CULTURA)
REDACCIÓN: SUBDIRECCIÓN GENERAL DE ORDENACIÓN DE LA D. G. M. T.
MINISTERIO DE CULTURA, PLANTA 5.^a
P.º DE LA CASTELLANA, 109 - MADRID-16 (TELÉFONO: (91) 455 50 00 - EXT. 2228)
DEPÓSITO LEGAL: M. 8.168-1980 - MUSIGRAF ARABÍ



S U M A R I O

EL NIÑO, FUTURO ESPECTADOR DE TEATRO,
por Miguel A. Almodóvar, 5

CLARÍN ANTE UN ACTOR DEL SIGLO XIX.
RAFAEL CALVO,
por Ana María Vígara Tauste, 17

PARA UNA HISTORIA NATURAL DEL TEATRO,
por Theodor W. Adorno, 27

SOBRE SHAKESPEARE,
por Jacinto Benavente, 37

MUSSET,
por Pedro Salinas, 39



Miguel A. Almodóvar

TEATRO INFANTIL. LO QUE ES LO QUE FUÉ

EL teatro infantil es tema maltratado incluso por aquellos que de diferentes maneras denuncian sus penurias. Se aborda con frecuencia de forma superficial y parcialmente; y cuando, por el contrario, se intenta ofrecer una panorámica globalizadora, el resultado suele ser un relato vehemencial en el que se detallan sus orígenes como género, se pasa revista a los autores que se han dedicado a él en alguna ocasión (destacando con asombro a los más conocidos por sus actividades en el teatro para adultos, como si de mujeres barbudas se tratase, por el hecho de haber escrito para niños), se da cuenta de la actividad cronológica de las compañías oficiales... y poco más.

El análisis del momento actual está aún por hacer, especialmente de un modo dinámico, y no simplemente en forma de breves monografías para deleite y consumo de «monógrafos» posteriores. Más adelante iremos explicando cómo puede plasmarse todo esto en alternativas concretas.

Por supuesto que ningún estudio de este tipo (digamos, historicista) es desdeñable; antes, al contrario, son fundamentales para situar y conocer algunas de las claves del problema. No obstante, es claramente prioritario el saber cuál es la situación hoy (en toda su complejidad), para, a partir de ese conocimiento, poder prever las posibles direcciones en que la situación tiende a evolucionar y de esta forma intentar modificarlas convenientemente.

En cuanto a la superficialidad y parcialidad antes aludidas, vienen dadas por la posición objetiva que ocupa el que habla o escribe el tema. Normalmente, se trata de alguien que o bien lo conoce poco (como sería el caso de los periodistas no especializados), o lo conoce desde una óptica personal determinada por su situación de autor, actor, etc. La problemática es bien distinta en, pongamos, por ejemplo, un

autor que ve las dificultades para estrenar sus piezas de teatro infantil a la de un actor que no encuentra posibilidades de supervivencia, dedicándose en exclusiva a esta actividad, o la de un grupo que no consigue la subvención que necesita para poner en escena su montaje.

ALGUNA PRECISIÓN TERMINOLÓGICA

Cuando decimos teatro infantil, teatro de los niños, teatro para niños... posiblemente cada uno de nosotros estamos entendiendo cosas distintas. Las clasificaciones que se han hecho a este propósito son múltiples y no vamos a entrar aquí en enumerar una larga relación. Sin embargo, citaremos una de las más clásicas y conocidas: la de Peter Slade.

Según Slade, cuando se habla del teatro de los niños, en términos generales, se entienden diferentes cosas, que serían:

- 1) Niños que actúan para otros niños en forma proscénica.
- 2) Niños que actúan para adultos en forma proscénica.
- 3) Adultos que representan obras para niños.
- 4) Niños que actúan en montajes realizados en forma anfiteatral y que son contemplados por un público numeroso o reducido.
- 5) Un edificio grande del que los adultos puedan sentirse orgullosos.
- 6) Un eficio pequeño en el que los niños pueden ser felices.

Como puede verse, en esta relación se incluyen tantos distintos tipos de teatro como ámbitos donde éste puede realizarse, con lo que queda patente la gran confusión que existe al hablar del fenómeno «teatro infantil».

A nuestros efectos, consideramos útil y posible hacer dos grandes grupos:

- 1) El teatro realizado por niños como experiencia vital, sin necesidad de la existencia de público. Se trata de una praxis creativa más que artística, ya que no trata de formar actores. Debe tener una finalidad educadora, y en ella, lo importante son los procesos seguidos y no los resultados (al estilo de algunas

escuelas de arte contemporáneo). Su ámbito natural es la escuela.

2) Teatro hecho por adultos para niños. Es lo que comúnmente se conoce como teatro infantil (aunque esta denominación ha caído en desgracia entre los estudiosos del tema, nos sigue pareciendo, de momento, la más útil para entendernos).

Naturalmente que hay otras modalidades de gran interés, como puede ser, entre otras, el teatro pensado y creado por niños y puesto en escena por profesionales adultos (a este respecto, es interesantísima la experiencia llevada a cabo por el grupo canadiense «La Marmaille» que realiza sus montajes sobre textos que previamente han sido elaborados por niños en Talleres de Animación); sin embargo, consideramos suficiente, en el nivel de análisis que nos interesa, el circunscribirnos a estos dos apartados. Al primero lo llamaremos teatro-experiencia y al segundo teatro-espectáculo.

TEATRO-EXPERIENCIA

Dijimos que el lógico ámbito de esta actividad es la escuela. Allí es donde el niño, junto a su grupo de padres, debe vivir la experiencia del teatro como algo personal y creativo..., desde dentro, interiorizando una vivencia que le llevará a conocer en profundidad sus posibilidades expresivas, y en general, a conocerse mejor a sí mismo y al mundo que le rodea. Es fundamental tener claro desde el principio que el juego o expresión dramática nada o muy poco tienen que ver con el teatro concebido como espectáculo escénico. La línea divisoria más clara en la que se sitúa en la necesidad o no de público. En el juego dramático, lo que interesa fundamentalmente es el proceso, no el resultado final. Sin embargo, en la escuela, una actividad no tiene porqué excluir a la otra; por el contrario, ambas deben complementarse porque ambas enriquecen al niño, aunque naturalmente de distinta forma.

La práctica de la expresión dramática posibilita un desarrollo y armónico en el niño y le prepara para enfrentarse a un mundo cada vez más complejo, en constante cambio, y en el

que resultara esencial capacitar a los individuos para afrontar situaciones nuevas. Como afirma C. Dasté: «Las cualidades requeridas al hombre de mañana, que quizá le permitirán hacer frente a una situación particularmente difícil, son cualidades diferentes de las que han sido necesarias en otras épocas. Ya no se trata de acumular un saber que se está revisando sin cesar, un saber superado. Cada vez se tiene menos necesidad de repetir lo aprendido, y ya uno no se puede contentar grabando conocimientos, impregnándose de modelos. Se trata de poder adaptarse a los cambios rápidos, de ser capaces de inventar soluciones nuevas de cara a situaciones nuevas.»

A través del juego dramático, del teatro, el niño desarrolla su creatividad (entendida como Guilford la considera: la capacidad del pensamiento divergente, para el cual no existe una exclusiva solución para un problema concreto, sino que pueden darse diferentes alternativas, flexibiliza su carácter, y enriquece su personalidad en todos sus aspectos. En este sentido, el autor y crítico teatral Enrique Llovet resaltaba en un artículo titulado «El juego del teatro y el juego de la escuela»: «... El conocimiento de la expresión dramática debiera situarse, al menos, en el nivel de cualquier otro medio de formación general. Con una ventaja: que el caudal de conocimientos, de informaciones puras, iría reforzado por una nueva y mejor educación de la sensibilidad. No sólo de la sensibilidad artística, sino de la sensibilidad social, que hará de los niños ciudadanos un poco mejores, porque los habrá naturalizado la idea de que el mundo, además de ser contemplado por nuestros propios ojos, también puede y debe ser contemplado, cívicamente, con los ojos de los demás.»

Por otra parte, uno de los aspectos más importantes de la experiencia teatral es que permite al niño desarrollar un repertorio de respuestas para contrarrestar los violentos estímulos exteriores, a los que está permanentemente expuesto. En nuestras modernas sociedades tecnológicamente avanzadas, el poder de los medios de comunicación de masas ha llegado a ser extraordinario. Su influencia ha ido generando un proceso de alienación social cada vez más evidente. El niño está aún más



expuesto que el adulto a la influencia de los mensajes exteriores dado que su respuesta es menos reflexiva. Numerosos autores han venido llamando la atención sobre la progresiva pasividad y pérdida del sentido crítico que provoca esta situación, entre ellos, Román Gubern reflexiona sobre este punto: «... Los publicitarios han creado unos mensajes que por su modo de recepción y percepción (spot televisivos, cuña radiofónica, cartel callejero, etc.), saturan de información (aunque de información muy elemental y simplista) el (los) canal (es) visual y/o acústico de sus destinatarios. (...) La consecuencia obvia de tal agresión publicitaria es la contribución a una parálisis del sentido crítico y de la reflexión del perceptor.» Resulta, pues, fundamental el suavizar, en el niño, la percepción de los violentos estímulos exteriores y ayudarle a crear posibilidades de respuestas) le permitan contrarrestar la influencia de la demanda exterior.

La expresión dramática en la escuela es el modo ideal para conseguir estos fines, ya que, en definitiva, como afirma Singer, «Entre todas las formas de expresión, ella es, sin duda, la que más se acerca a la complejidad de la vida y está más cerca del juego espontáneo del niño».

Sin embargo, lo que la escuela ha ofrecido hasta ahora al niño y al adolescente ha sido algo distinto. La costumbre ha institucionalizado la llamada «representación teatral de fin de curso», en la que después de memorizar mecánicamente un texto se obligaba a un grupo de niños, ridículamente disfrazados, a recitar torpemente lo aprendido ante un auditorio de embelesados papás y abuelitos, que, naturalmente, quedaban fascinados y henchidos de orgullo al ver a su retoño encarnando un ángel de la guarda o un avisado tabernero. Aun a pesar de lo anacrónico y pasado que pueda parecer el «numerito», estamos seguros que todavía en la actualidad tiene más defensores (encubiertos o no) que detractores.

Por otra parte, la posible incidencia de esta práctica es, con seguridad, bien escasa, ya que en una encuesta realizada, en 1979, en todo el Estado español se puso de manifiesto que menos de un 20 por 100 de la población infantil española, entre seis y trece años, había participado alguna vez en la representación de una obra de teatro.

El vivir en profundidad la experiencia dramática es algo desconocido, en general, en nuestra escuela. Parece, no obstante, que el Ministro de Educación ha tomado conciencia al fin de la importancia del tema y se está ultimando la elaboración de un programa de expresión dramática, que a partir del curso próximo entrará a formar parte de los planes de estudios en los tres niveles de la Enseñanza General Básica, dentro de una nueva área, de expresión artística, en la que igualmente figuran la expresión musical y la plástica.

De cualquier forma, la precipitación de su puesta en marcha (el programa no se ha probado experimentalmente y los maestros no han sido preparados para impartir la nueva materia) hace posible prever un camino erizado de dificultades.

Se trata del teatro dirigido a niños, pensado y realizado por adultos más o menos profesionalizados y que se representa en unas cuantas salas comerciales en horarios adaptados a la programación para adultos, y con mayor frecuencia en lo que podríamos denominar circuitos marginales, que incluyen desde salones de actos de colegios hasta garajes, parroquias, plazas públicas, etc.

Sobre la demanda y consumo de este género, y como primera aproximación, nos parece útil traer aquí algunos datos de dos recientes estudios sobre el tema; en primer lugar, la investigación llevada a cabo por iniciativa del Ministerio de Cultura en 1979 y recogida con el título de «Los hábitos culturales de la población infantil». En ella se pone de manifiesto que en todo el territorio nacional «uno de cada dos niños de hasta trece años no ha pisado nunca un recinto en el que tuviera lugar una función de teatro». Lo deprimente del dato se agrava considerablemente si se procede a un detenido análisis regional (el centralismo hace también aquí auténticos estragos), teniendo en cuenta que, por ejemplo, en Madrid provincia un 62 por 100 de niños presenciaron en

alguna ocasión una obra de teatro infantil, frente a un 31 por 100 en Galicia (en éste como en otros aspectos el fenómeno de «desertización» económico-cultural, tan conocido por los especialistas en ecología humana y población, que la ciudad ha producido en torno a sus límites, es extraordinario). En otro estudio más reciente, patrocinado por el CNINAT y realizado sobre la base de una muestra tomada del colectivo Madrid-ciudad, entre niños de once a catorce años, se han obtenido datos muy significativos en cuanto a clase social. El 42 por 100 de los niños de clase social desfavorecida encuestados no había visto ninguna, o solamente una obra de teatro, mientras que el 24 por 100 de los pertenecientes a clase favorecida habían visto más de siete. En este aspecto, el entorno socio-económico parece decisivo.

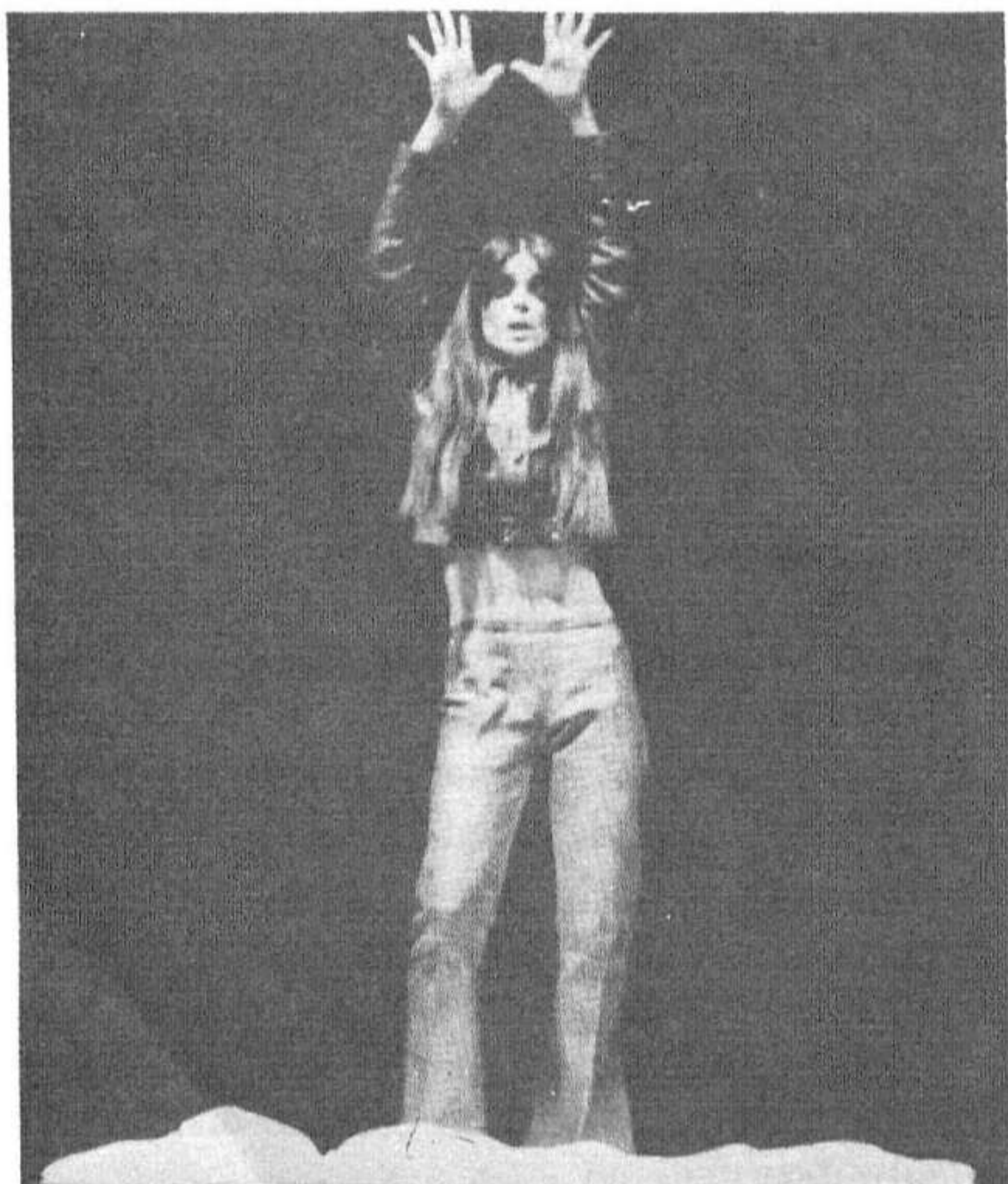
¿A QUIÉN LE INTERESA EL TEATRO INFANTIL?

El espectáculo teatral es, en suma, muy poco conocido y tanto menos cuanto más baja es la situación económica del niño.

Sin embargo, el teatro para niños es siempre tema de moda y, ante ello, cabe preguntarse el porqué de su mísera situación si, en apariencia, a todo el mundo parece interesarle tanto. La respuesta viene dada utilizando el argumento en contrario: realmente, y en el fondo, no le interesa a nadie. Antes de que la estupefacción y el desconcierto impidan seguir adelante, vamos a explicar el porqué de tan rotunda afirmación.

A nivel oficial, es evidente que nunca se ha planteado una política cultural a largo o medio plazo. El teatro, y mucho más su cenicienta, el teatro infantil, ha ido dependiendo en imprevisibles vaivenes del criterio del Director General de turno.

Los intentos oficiales en este campo han sido escasos; de 1960 a 1976, funcionó el Teatro Nacional de Juventudes, cuya dirección, como es sabido, correspondía a la Sección Femenina. Todo lo que se hacía era una representación semanal y exclusivamente para el público infantil de la capital. Igualmente en Madrid se creó, en 1967, el Teatro Municipal Infantil, que hasta 1977 ofreció otra función semanal para escolares.



La más reciente tentativa por ofrecer una alternativa en este sentido fue la creación, en mayo de 1978, del CNINAT (Centro Nacional de Iniciación del Niño y el Adolescente al Teatro). En su corta andadura ha estado siempre bajo la dirección de José María Morera y ha venido realizando una interesante labor en dos direcciones: las representaciones de la compañía profesional y los talleres de teatro llevados a cabo en colegios. En la primera, quizá se ha caído con frecuencia en la sugestión que proporciona la cifra, el valor absoluto (entendido en este caso por el número de niños asistentes a representaciones), por su aparente rigor e incuestionabilidad frente al análisis cualitativo más profundo («algunas cifras sugestionan más que intruyen», dice Sauvy).

Esto ha llevado al CNINAT a valorar positivamente representaciones infantiles multitudinarias, sin tener en cuenta el elemental detrimento de calidad y comunicación actor-espectador.

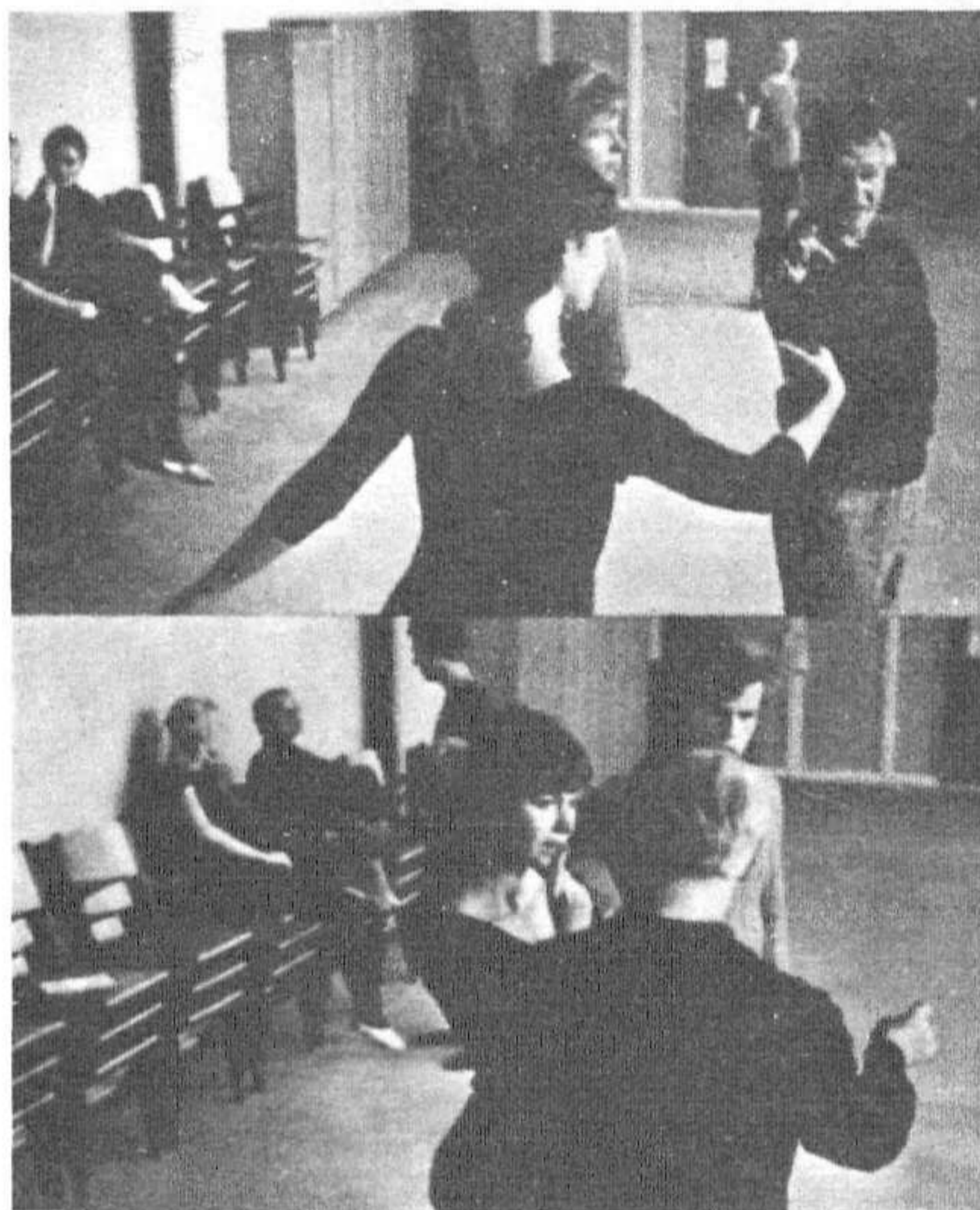
Su trabajo en colegios a través de los talleres de iniciación teatral ha sido, por el contrario, mucho más interesante cualitativamente, especialmente el realizado en núcleos suburbanos y en Centros de educación especial. Al mismo tiempo, se han llevado a cabo investigaciones que pudieran proporcionar información sobre el tema, como la muy reciente «Indagación sobre el niño espectador», a la que nos hemos referido con anterioridad. Su labor es poco conocida y ha quedado reducido con frecuencia al terreno de lo anecdótico.

Quizá sea la crítica de lo oficial la más fácil y evidente. Siempre que se toca el tema se alude inevitablemente a la falta de ayudas y subvenciones y, en general, al desinterés oficial por el teatro dirigido a los niños. Sería ocioso insistir en tan conocidos aspectos. Sin embargo, la crítica, aun siendo oportuna, suele quedarse ahí, a pesar de que es evidente que lo público no es sólo lo oficial. ¿Cuál es la actitud del resto de la sociedad ante el teatro para niños?

Los padres y los profesores, individualmente, viven en general excesivamente preocupados por sus problemas personales, y por lo que habitualmente se consideran necesidades pedagógicas imperiosas, como que sus hijos o alum-

nos aprendan a leer, escribir, que aprueben las matemáticas o la geografía, que pasen los cursos..., no se le da el teatro la importancia adecuada, y con no poca frecuencia los padres tienden desgraciadamente (utilizando un mecanismo de protección autojustificativa) a infravalorar cualquier problema o demanda de sus hijos que no pueda ser solucionado con dinero. Todo padre «consciente» está dispuesto a pagar (a veces por una simple cuestión de prestigio social) una elevada cuenta de colegio o de médico, si la circunstancia lo requiere, pero difícilmente prescindirá de su programa deportivo o de su siesta para llevar a sus hijos a una exposición, a un concierto, a un espectáculo teatral..., de suerte que, aunque resulte grotesco, en una ciudad como Madrid, que ronda los cuatro millones de habitantes, los actores que trabajan habitualmente en teatro infantil acaban conociendo de vista a los pocos padres que frecuentan las salas donde se exhiben este tipo de espectáculos.

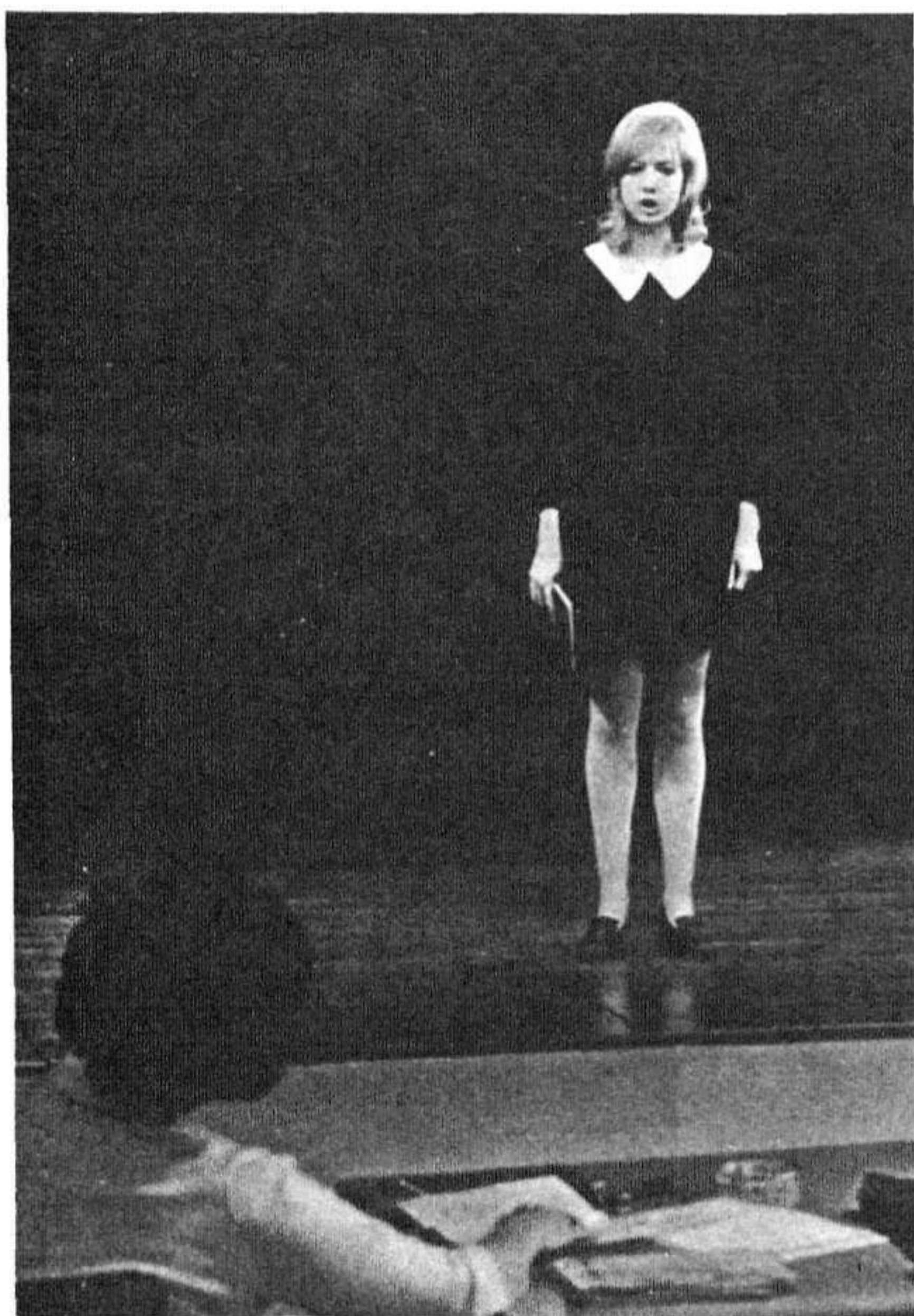
Los maestros... ¿Qué decir de los sufridos maestros de la Escuela española? Bastante tienen con atender a la preparación de la ingente cantidad de materias o explicar en clases habitualmente masificadas y con ir comprendien-



do a duras penas los bruscos cambios de programación ministeriales. A los que aún les queda moral para intentar la experiencia teatral, se encuentra sin textos, sin espacios, sin horarios, sin apoyo moral. Los colegios como tales, cuando propician para sus alumnos una representación teatral, lo hacen con unos intereses más cercanos a ofrecer una determinada imagen o a «engordar» la factura mensual que a los estrictamente formativo-pedagógicos.

El panorama no es muy distinto cuando el ciudadano se organiza en cualquier colectivo: no hay ningún partido político que tenga realmente un programa cultural coherente, y cuando éste se esboza lo hace mediatizado por estrechos sectarismos. Por supuesto que la cultura infantil no tiene sitio alguno en estos atisbos de programa, habida cuenta de lo quimérico del supuesto de obtener alguna rentabilidad política-electoralista con el asunto.

Las asociaciones de vecinos, amas de casa, etcétera, hace ya tiempo que perdieron su pujanza, y hoy, su demanda de espectáculos tea-



trales para niños se reduce a la necesidad de tapar un hueco en la programación de las fiestas anuales del barrio. Criterios de selección por calidad o interés no son los que, desde luego, predominan; lo que importa es salir del paso, invirtiendo la menor cantidad de tiempo y dinero posibles. La afirmación puede parecer exagerada y destructiva. Desde luego, sabemos por qué la hacemos, y como muestra vayan dos anécdotas. En las primeras elecciones generales un grupo político requirió los servicios de una formación de teatro para niños de Madrid, para actuar en una sala de fiestas. El inmenso salón estaba dividido en dos partes por unos biombos de no más de metro y medio de altura. En uno de los lados se pretendía que actuara el grupo de teatro mientras que, simultáneamente, en el otro, actuaba una orquesta para recreo de los adultos concelebrantes de la misma fiesta. En otra ocasión, al mismo grupo se le solicitó por parte de una Asociación de Amas de Casa para actuar al aire libre junto a una tómbola de feria. Al hacer notar que la audición sería imposible, se argumentó que eso a los niños, en el fondo, les daba igual.

Claro que no traeríamos aquí estas anécdotas sino fueran ilustrativas de un estado general de cosas. El desconocimiento del teatro, y como consecuencia la falta de respeto al mismo, es socialmente extraordinario. Quizá es por eso que, como dice Julia Arroyo, «... llamamos teatro a formas degradadas de pasar un rato, y también a ampulosas y artificiosas manifestaciones carentes de sentido que vienen a ser el fiel reflejo de hombres vacíos de humanidad, de hombres perdidos en la ceremonia de una confusión en la que el arte deja de ser expresión lúdica y creativa».

Y los medios de comunicación de masas, ¿qué actitud muestran ante el tema? Sobre la programación infantil de TVE merece la pena pasar sin el menor comentario que en cualquier caso no sería más que un impotente exabrupto ante la colosal mediocridad y mal gusto que la caracterizan.

Prensa y radio, aun manteniendo una considerable distancia en cuanto a nivel de calidad, han obviado sistemáticamente la información y crítica de espectáculos infantiles. Sólo algunas excepciones (los críticos de *Ya* y del

desaparecido *Imparcial*) matizan el abandono informativo en que la prensa ha sumido el teatro para niños.

Y, sin embargo este punto nos parece esencial. La información y crítica de los espectáculos infantiles debieran ser habitual en prensa y radio. Y no vale el argumento de que ¿quién es el adulto para juzgar el mundo del niño? Es evidente que existe una producción cultural específica para el niño y el adolescente. La única protección para cualquier espectador es serlo críticamente y esto es tanto más importante cuando del espectador infantil se trata, ya que el niño se encuentra más indefenso ante los estímulos exteriores que lo solicitan (especialmente en determinadas edades, ya que entre los cuatro y siete años, desde el punto de vista de su conocimiento de las cosas, se encuentra a merced de la apariencia perceptiva inmediata), y en este sentido vive permanentemente expuesto a la propaganda ideológica que se vierte en cualquier producto cultural (memoria a Walt Disney).

Por ello, esa producción cultural realizada por adultos para niños debe ser analizada por adultos, que orienten, a su vez (esa debe ser una de las funciones de la crítica), a otros adultos: los padres y educadores.

Suponemos que tal afirmación puede despertar las iras del coro que habitualmente clama por el niño como principio, esencia y fin del cosmos. Por aquellos que defenderían un teatro hecho sólo por niños; representado, dirigido, financiado, etc., por ellos mismos para otros niños. Hay hasta quien propone «un cine de niños, realizado por niños y dirigido a niños». Personalmente creemos que, mal o bien, es a los adultos a quien aún compete la educación del niño y al igual que nadie pone el grito en el cielo porque se les informe en dietética o en primeros auxilios, tampoco debiera hacerlo porque se les informe adecuadamente respecto a formas y contenidos de cine, teatro o televisión para niños. Desde luego que la información crítica a la que nos referimos debe ser sistemática y habitual, rigurosa y asequible en su lenguaje. Supondría igualmente una inestimable ayuda para todos aquellos profesionales que dedican tiempo y esfuerzo al mundo de los niños.

UN NIÑO LLEGA AL TEATRO

Ante este panorama, las oportunidades que a los niños y a los adolescentes se les ofrecen para asistir a una representación de teatro a ellos dirigida proceden casi sin excepción de las iniciativas independientes y éstas merecen, por tanto, detenida atención y análisis. Pero antes procede pararse un instante en ver en qué forma llega el niño a presenciar el teatro. Básicamente lo hace de dos maneras: con el colegio o con sus padres (o familiares adultos). En ambos casos, la ocasión se le presenta como un verdadero acontecimiento. Se trata de algo extraordinario, de un premio, y nunca de un derecho.

Al niño no se le prepara en forma alguna para aprovechar al máximo la experiencia (normalmente se entiende ésta como un simple entrenamiento); no se le informa sobre la función social y cultural del teatro, la forma en que éste se produce, las dificultades que encierra, no se le explican las características de



la obra que va a ver, del contexto socio-cultural en que fue escrita..., en definitiva, simplemente se le traslada y se le dice que debe portarse bien, con lo que ir al teatro pasa a ser un acto social tan inusual e intrascendente como pueda serlo una fiesta de cumpleaños.

En el segundo caso, cuando asiste a una representación de teatro comercial acompañado de familiares adultos, se produce un curioso fenómeno que obliga al niño a inhibir toda su espontaneidad y posible sentido crítico; el papá, que ha invertido su tiempo y su dinero en llevarle al teatro, le exige (consciente o inconscientemente) que rentabilice a toda costa el espectáculo que se le ofrece y le atosiga preguntándole a cada instante si le gusta e instándole a participar en todo momento. Así, el niño se ve obligado sin saber por qué a dar palmadas, a contestar sí o no, por aquí, por allí, por acullá... a los requerimientos, las más de las veces pueriles, que se le hacen desde el escenario (sólo faltaba que después de que su papá se molesta en llevarle al teatro, el muy cretino vaya y no se lo pase en grande). El niño comprende que lo que se espera de él es diversión y alegría a raudales y procura demos-

trarlas para no decepcionar las expectativas de papá o mamá. Sabe que si no lo hace es posible que no vuelvan a llevarle, y menos es «aquello» que nada.

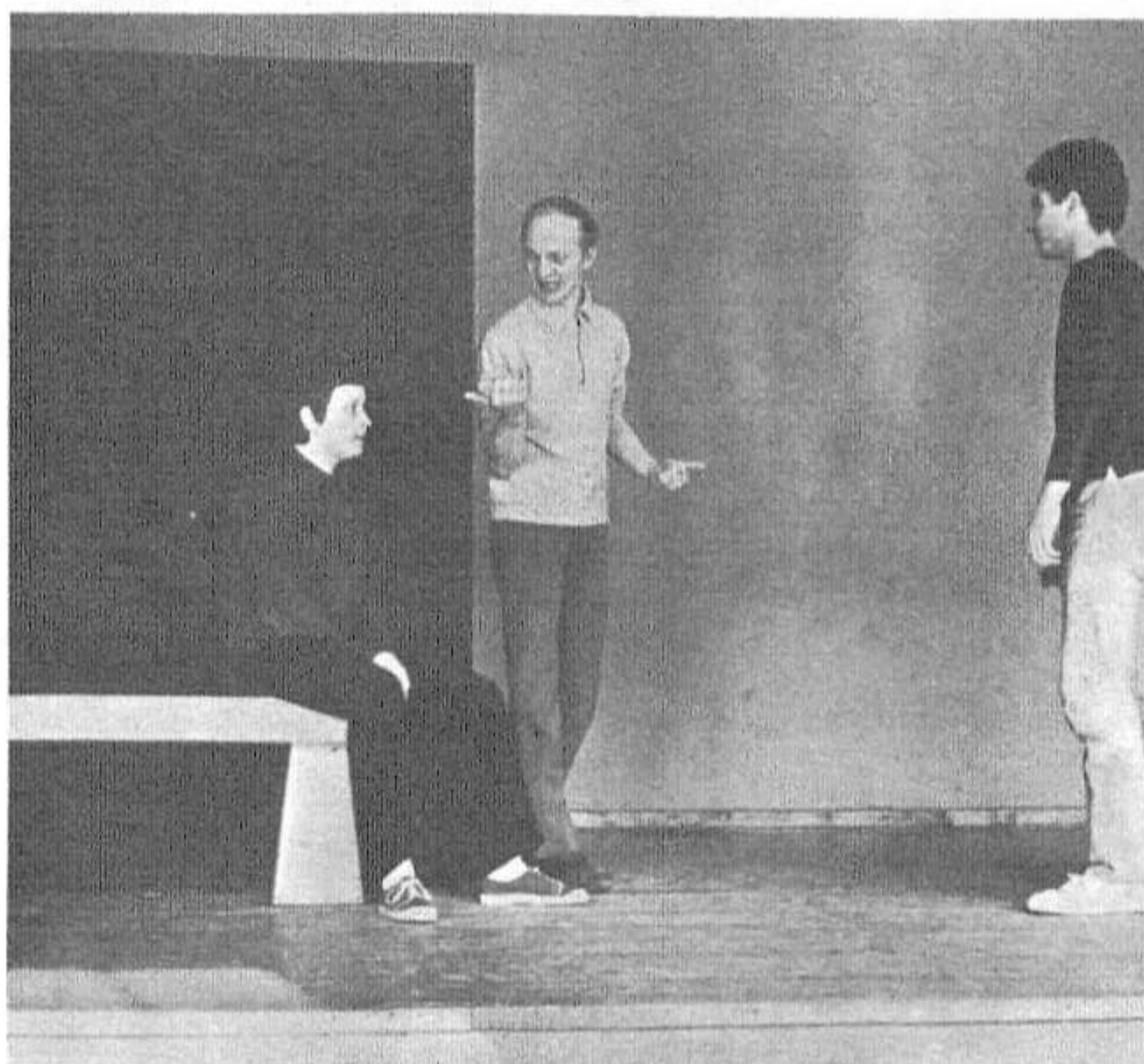
Por fin, un niño afortunado (uno de los integrantes de ese 44,8 por 100 de la media nacional) llega a un local teatral. ¿Qué es lo que se encuentra?

GRUPOS DE TEATRO PARA NIÑOS

Hay algunos grupos que dedican su actividad prioritariamente y hasta exclusivamente al teatro para niños. Preparan sus montajes pensando específicamente en el público que ha de recibirlos, y lo hacen sobre la base de estudios especializados y de su propia y valiosísima experiencia. Siempre sin ayuda de partida, con escasas posibilidades de ser adecuadamente subvencionados y con no menos escasas esperanzas de ver su montaje puesto en pie sobre el tablado de una sala comercial. Las dificultades suelen abatir pronto a los menos templados y, como consecuencia, los grupos se disuelven, con lo que esto supone de falta de continuidad, de imposibilidad de acumular y madurar experiencias.

Junto a ellos se alinean un conjunto considerable de formaciones que representan un supuesto teatro para niños por motivaciones periféricas y hasta totalmente ajenas a las que teóricamente deben de impulsar este tipo de actividad. Una buena parte de estos grupos hace teatro infantil porque no tienen otra posibilidad, y en otros casos lo utilizan como plataforma o como compás de espera, hasta que llega la oportunidad de hacer teatro o cualquier otra actividad artística para adultos. En ambos casos, el interés y la dedicación son mínimos, y como es natural, los efectos se hacen sentir con fuerza en el escenario.

En general, una gran mayoría de los profesionales o los simplemente dedicados, en mayor o menor grado, al teatro para niños considera a éste como una forma menor dentro del género. Se piensa que para representar para niños vale con cualquier cosa, cuando realmente debiera ser lo contrario. Las cualidades que requiere un buen actor de teatro infantil son,





con mucho, superiores a las de un profesional de teatro para adultos. A este respecto, casi nada que añadir a las manifestaciones de A. Karakostova: «... un actor de teatro para niños debe no sólo ser buen actor, sino también saber cantar y bailar. Además y mejor que sus colegas de otros teatros, debe conocer, captar y no olvidar las exigencias artísticas; debe, gracias a su talento, cautivar totalmente la atención de los niños, inflamar con sus ideas y sus facultades su imaginación y su sed de conocimientos y, a través de la belleza de la dicción, influir en su cultura lingüística.»

El actor de teatro infantil debe perfeccionar su formación profesional o lo largo de muchos años, y poniendo en ello un gran esfuerzo. Y además de todo esto, debe de poseer un rasgo especial que le distingue del resto de los artistas creadores: debe amar a sus espectadores, depositarios del porvenir, y debe hacerlos felices con su arte, ya que es sólo con esta condición que el escenario y la sala «se encuentran» y que el arte teatral deja huellas inolvidables en el alma del más agradecido de los públicos: un público de niños.

CONTENIDOS

Las temáticas más frecuentes en teatro infantil son aquellas que aluden a asuntos ecológicos-políticos y sus consecuencias reivindicativas (como la exigencia de que los bosques no sean talados, que en las ciudades haya menos humos..., o aquellos en que se muestra cómo se produce la lucha de clases en un imaginario país) y las que tratan de desmitificar un cuento tradicional. En cualquier caso se hace vivir al niño, obligadamente, un problema adulto (al menos en sus manifestaciones), se le propone, en definitiva, una nueva forma de moral y esto se hace, a veces, como una alternativa a los cuentos supuestamente moralistas.

Y eso en el mejor de los casos, ya que con frecuencia el argumento se reduce a plantear en el comienzo una burda situación carencial (el sol se ha marchado, a los niños les han prohibido jugar, cantar, comer golosinas, etc.), que finalmente se resuelve con un guiño que deja

las cosas como estaban: los niños muy felices, sin parar de cantar, reír, bailar..., amando profundamente los colores, la música..., todo el idílico panorama para consumo indiscriminado de pequeños y no pequeños que sutilmente ha inventado nuestra cultura del ocio y la prosperidad ilimitada.

El lenguaje que se utiliza suele ser vulgar y estereotipado. Es el lenguaje con que el imperio (los adultos) habla y enseña a hablar a su colonizado (al niño). La imagen nos la sugiere Rafael Sánchez Ferlosio: «El pretendido lenguaje infantil (...) es una imitación de una imitación, producida y fijada por el mismo juego de espejos que hace cuajar las jergas coloniales: el niño no sólo reimita del adulto elementos más o menos oriundos de su habla, sino también elementos que el adulto le atribuye sin fundamento alguno, reincorporando en su habla no sólo sus propias torpezas, sino también las de la misma imitación.»

En definitiva, cualquier lenguaje específico implica una forma de desprecio hacia el receptor, al que se le supone una incapacidad para comprender la expresión verbal normal del emisor. Vuelve a reflexionar Ferlosio: «Así como hay un lenguaje para colonizados, hay un lenguaje para masas, un lenguaje para mujeres, un lenguaje para niños; en ninguno de ellos tiene cabida una palabra leal.»

SALAS Y HORARIOS

Los espectáculos infantiles que se programan en salas comerciales (en Madrid no son nunca más de tres o cuatro las que lo hacen), están en todo subordinadas a la programación para adultos. Esto crea graves problemas; en primer lugar, a efectos de luces, decorados, etc., el espectáculo infantil debe de adaptarse a lo que haya, de forma que la única esperanza se reduce a que el montaje para adultos sea sencillo y no estorbe demasiado; en segundo lugar —y esto es lo más importante—, la pluralidad de usos determina unos horarios incómodos e ineficaces. Habitualmente son tres las funciones infantil en sábados y domingos. Ambos días, a las cuatro o cuatro y media de la tarde y la matinal del domingo a las doce. Ex-

cepto ésta, poco o nada solucionan las otras, puesto que para acudir a ellas es necesario comer y arreglar a los niños a toda prisa y por añadidura la función termina tan temprano que hay que inventar algo para pasar el resto de la tarde.

LO QUE DEBIERA SER

El teatro para niños debe ser algo cuidado en extremo, en cuanto a características de la sala donde se representa, en cuanto a calidad de textos, de montaje, de actores... Y nos viene a la memoria la bella descripción que hizo Lewis Sowden: «Hablando como ex niño que soy, con gran experiencia de lo que es la niñez, tengo ideas muy concretas sobre lo que tendría que incluirse en un espectáculo para niños: en primer lugar, quiero muchos cambios de escena: No me importa que los cambios de decorado se hagan ante mis ojos. De hecho lo prefiero así... En segundo lugar, quiero una historia, y quiero que se interprete con dantismo y detalle hasta el final. En tercer lugar, quiero acción. Cuando Juan se sube por el tallo de la Planta de Mostaza, le quiero ver subir altísimo hasta verle penetrar en las nubes, ¿cómo os arreglaréis para representar las nubes? Pues ese es asunto vuestro. ¿No os parece? Yo no estoy planificando el escenario para el espectáculo. ¡Lo hacéis vosotros! No podéis engañarme por las buenas con una escalera o una tubería. Por éstas podría yo mismo trepar. En cuarto lugar, quiero drama, aunque sea crudo. Al final es el drama el que hace el espectáculo; así que hagamos teatro con fundamento, ampliando al máximo este ingrediente, que extrae de mí y de ti también todo el horrible primitivismo. En quinto lugar, recréate un poco sobre el sentimentalismo de la historia. No es que lo desee. Creo que es una ñoñería. Pero tranquiliza a los niños. Y por fin, si me has prometido helado y chocolate en el descanso, procura arreglártelas para que lo reciba. Si no lo haces, no volveré nunca.»

Naturalmente, no todo es malo; pero ésta es la situación general. Verdaderamente, el panorama puede parecer desolador, pero es realista.

ALTERNATIVAS POSIBLES

Si queremos que el teatro llegue a formar parte del acervo cultural, si pretendemos espectáculos teatrales de calidad, si, en definitiva, queremos que el teatro ocupe el verdadero lugar que le corresponde en la sociedad, necesitamos de un público preparado, crítico, gustoso de esta expresión artística; de una demanda del producto en resumidas cuentas. De acuerdo con Julia Arroyo, «... la actividad teatral únicamente puede arraigar en una comunidad, si penetra y se integra en el contexto socio-cultural de dicha comunidad. Y sólo en la medida en que funciona como dinamizador de la vida cultural, el teatro adquiere su auténtica significación social.»

Para esto es necesario y urgente que el teatro pase a formar parte del entorno cultural del niño y del adolescente.

Tres caminos, entendemos, deben seguirse para converger en esta meta. En primer lugar, es necesario un cambio profundo en la actitud social ante el tema. Se necesita de una auténtica toma de conciencia y de un esfuerzo de imaginación por parte de los entes públicos, partidos, asociaciones, medios de comunicación... y de los ciudadanos individualmente, para llegar al convencimiento, a la comprensión, de que el teatro es un derecho y no un lujo ni un acontecimiento social. Por tanto, el teatro, y muy específicamente el teatro para niños, debe ser entendido como un auténtico servicio público y como tal no puede dejarse exclusivamente en manos de la iniciativa privada. A la Administración corresponderá el impulsar, encauzar, promover, fomentar cualquier iniciativa en este campo, así como realizar una adecuada descentralización teatral.

En segundo lugar, el teatro debe entrar en la escuela. El niño debe vivir la experiencia del teatro. Aprender a expresarse, a comunicarse con el gesto y con el cuerpo, a conocerse y a desarrollar capacidades que vayan más allá de la simple acumulación de saberes y datos.

Como afirma Edgar Mejías: «... no es posible considerar al joven como objeto recaudador de información dentro del aula, sino como sujeto investigador de su propia realidad,

como perceptor y comunicador de sus propios temas y denunciante de la estructura que los limita. Por ende, al trazar su propio proyecto de acción y utilizar el teatro como eficaz medio de expresión, busca, lucha y se compromete por la conquista fundamental del derecho a la libertad.»

Todo esto puede conseguirse por medio de una adecuada programación de expresión dramática en la EGB, que incluya, por supuesto, una preparación en profundidad del profesorado que, desde luego, habrá de enfrentarse «a priori» con un conjunto considerable de problemas, como son el gran número de alumnos en las clases, la falta de espacios adecuados, las reticencias debidas al sentimiento de relativa inutilidad de la expresión dramática respecto a otras necesidades pedagógicas supuestamente más imperiosas, el nerviosismo e irritabilidad, cada vez mayor, en los niños, la falta de preparación y conocimientos previos para realizar esta actividad y finalmente, el peligro de la «institucionalización» en detrimento de su condición de actividad espontánea y libre.

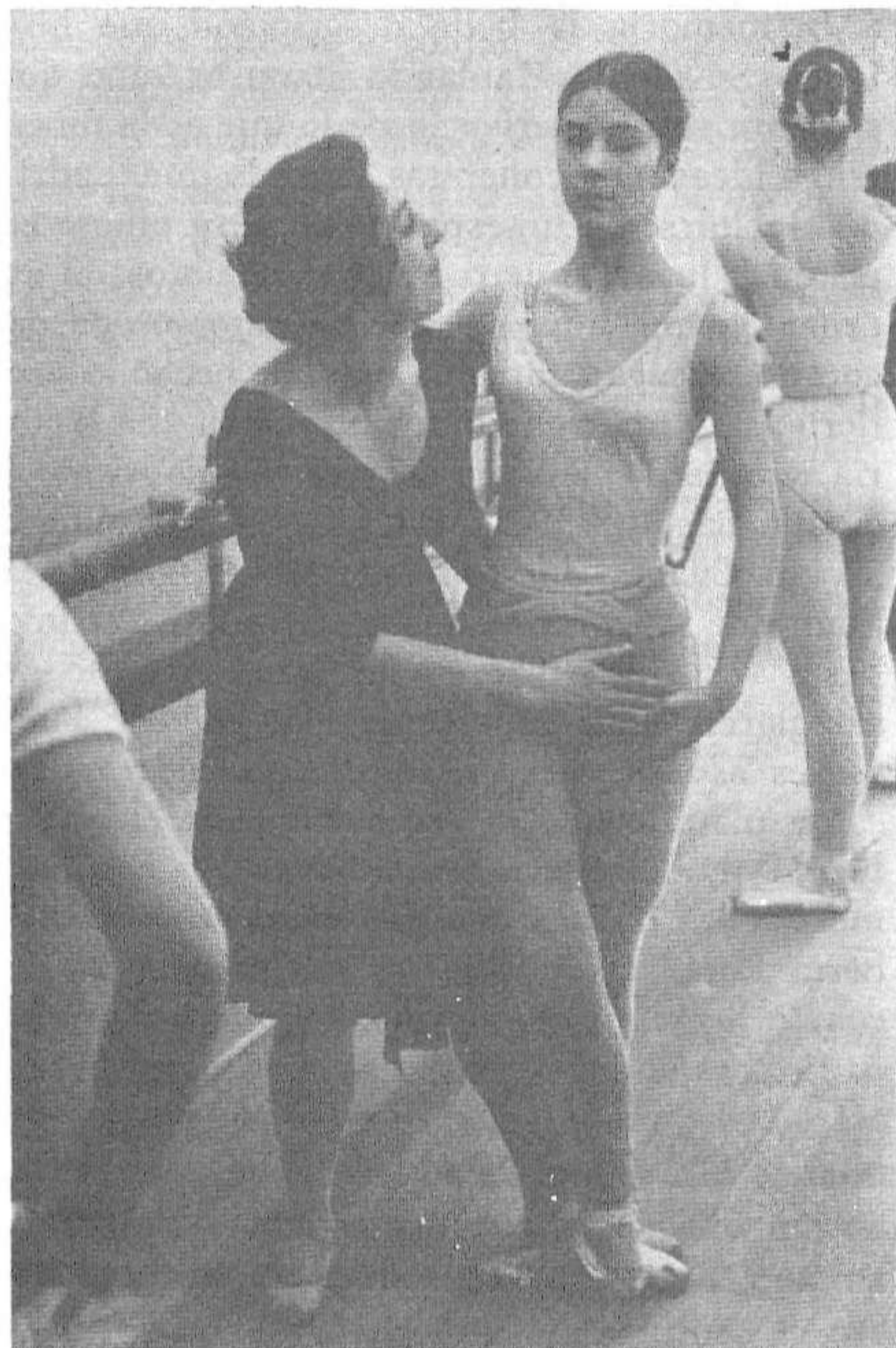
La escuela debe ser igualmente el ámbito natural donde se critiquen y analicen los espectáculos de teatro infantil vistos por los escolares. La experiencia se verá así enriquecida y tendrá la posibilidad de ser proyectada en muy distintas direcciones (en este sentido se mueve gran parte de las técnicas de la «fantástica» de G. Rodari).

Finalmente, deberá orientarse de forma diferente la política oficial al respecto. El peso de la política de subvenciones a grupos debe trasladarse al apoyo de las salas destinadas a ofrecer teatro para niños.

Sería fundamental realizar un esfuerzo que hiciera que cada barrio, cada municipio, cada zona... tuviera su/sus salas de teatro para niños, suficientemente acondicionadas y subvencionadas, controladas y administradas entre los entes públicos y los organismos vecinales correspondientes (asociaciones de vecinos, etcétera). Las salas servirían de plataforma a los grupos de teatro para niños que verían garantizadas las posibilidades de representar sus montajes en un circuito conocido de antemano, lo que supondría la posibilidad de hacer llegar a tiempo la información.

Los espectáculos teatrales para niños se representarían ante un público que cada vez iría afinando más su sentido crítico, que iría progresivamente elaborando criterios de calidad. Estos serán en última instancia los cauces de selección que obliguen a grupos, autores, actores... a mejorar su trabajo, a olvidar la facilidad política del todo vale, para llegar a construir un teatro de auténtico valor y calidad.

De esta forma el teatro, la expresión artística, estarán presentes en el entorno vital del niño: la escuela, el barrio. Le harán sentir el hecho escénico como algo próximo, propio..., algo que en todo momento debe reclamar como



un inalienable derecho. Evidentemente, son los adultos de hoy a los que compete realizar la tarea de formar a los niños, espectadores de teatro mañana, sin olvidar que, como dijo Sóclates, hay un niño en la parte más inteligente de nuestra persona.

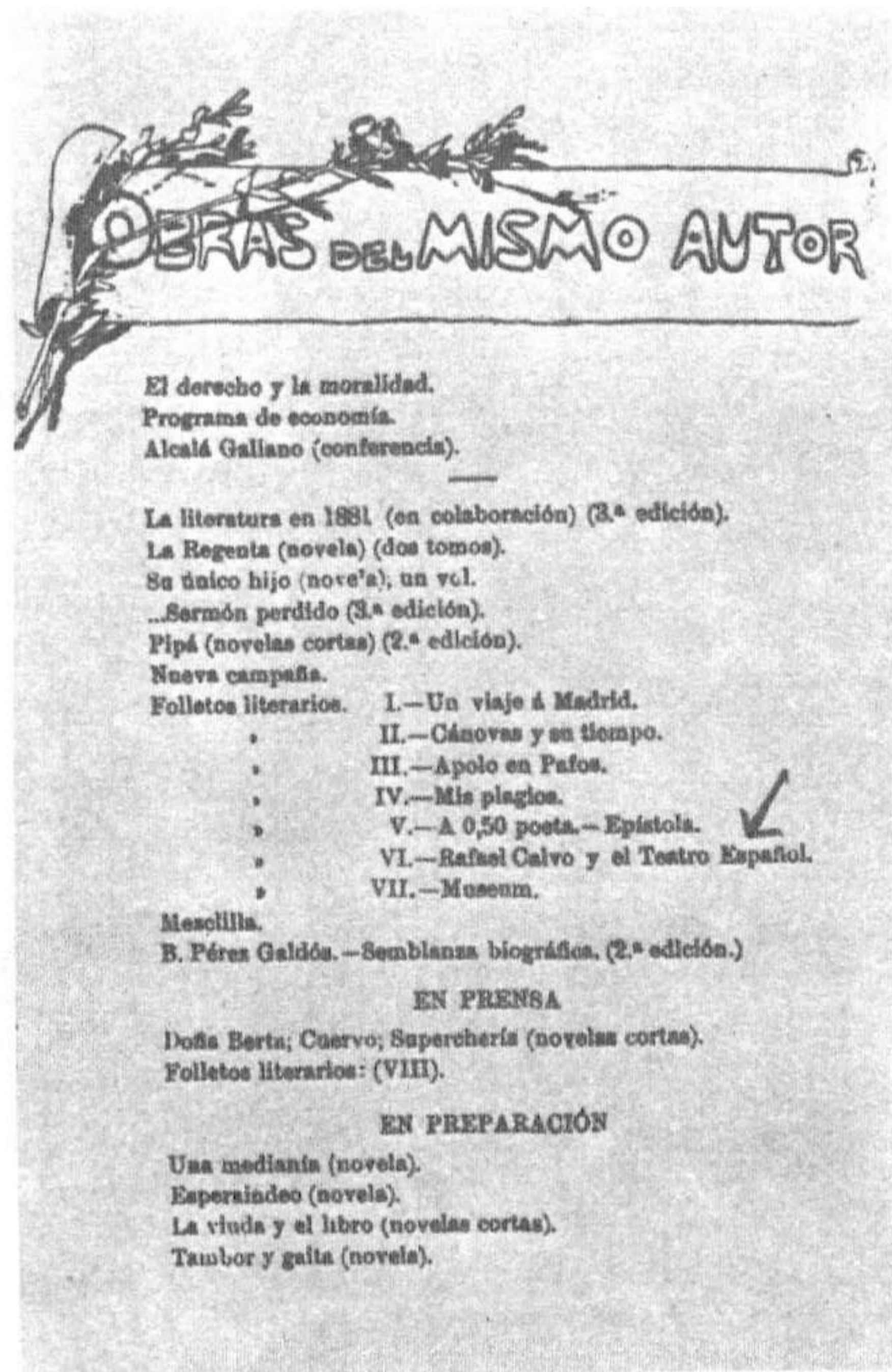
Ana M.^a Vígara Tauste

EN la historia de nuestro teatro se ha prestado muy especial atención a los textos y a sus autores, y se han descuidado mucho, en cambio, otros aspectos, tales como los de interpretación, escenificación, o dirección, por ejemplo. La historia de nuestros grandes actores está todavía sin escribir, como pendiente de resolver está aún la vieja discusión acerca de la propiedad, la adecuación y la *naturalidad* con que debe —o no— interpretarse un papel. Es decir, se ha hecho la historia desde la perspectiva que podríamos denominar «literaria», la del crítico e historiador de la literatura; queda todavía por hacer la historia desde el punto de vista del crítico-espectador-aficionado del teatro, donde los múltiples aspectos de la puesta en escena y sus condicionamientos reales sean estudiados con la relevancia que merecen. El actor Rafael Calvo (1842-1888), tendría, sin duda, su lugar en esta historia.

Voy a ocuparme aquí de uno de los *Folletos literarios* de Clarín, dedicado a este actor¹, que ha sido poco tenido en cuenta, y del que, creo, sólo ha aparecido esta primera edición que manejo. Este librito podría brindarnos, además, la oportunidad de conocer la concepción que de los valores interpretativos tenía el crítico más temido —seguramente con razón— de fines de nuestro siglo XIX. Pero Clarín dejó entre sus muchos proyectos olvidados la continuación prometida al final de este folleto; y dedicó este «opúsculo predominantemente lírico» a dar un repaso a la vida del actor, incorporando sus propias vivencias como espectador y aficionado. De tal manera que podríamos en este caso acusarle de lo mismo que él denuncia en el modo de trabajar de los críticos teatrales: «No juzgan, dicen lo que ellos han

sentido y lo que ha hecho o dicho el público ante la obra»².

Como es sabido, Leopoldo Alas, autor de una de las más perfectas novelas del s. XIX, fue, ante todo, crítico y periodista consciente del compromiso que le unía con la sociedad y la época que le tocó vivir. Ejercía una crítica honesta, «higiénica y policíaca», y lo hacía al compás que le marcaban los tiempos. El lugar más adecuado para publicarla era, sin duda, el periódico. Toda su obra crítica —nos dice Sergio Beser—³, excepto los folletos y el estudio dedicado a Pérez Galdós, apareció en diarios y revistas.



¹ ALAS «CLARÍN», Leopoldo: Folletos Literarios, VI. *Rafael Calvo y el teatro español*. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1890.

² «Revista Mínima», *La Publicidad*, 1895, I, 14. Re-cojo la cita de la introducción de Leonardo Romero a *Teresa. Vecilla. El hombre de los estrenos*. Castalia. Madrid, 1975.

³ BESER, Sergio: *Leopoldo Alas, crítico literario*. Gredos. Madrid, 1968.



El autor comienza la publicación de los *Folletos literarios*, por decirlo de algún modo, por su cuenta, al margen de las publicaciones periódicas ya existentes y —como Larra en su momento— dando a la luz con ello un tipo de «revista» que por entonces no existía. En el prólogo al primero expone sus intenciones: «La variedad y la *oportunidad* son bases de esta publicación que emprendo animado por el buen éxito de empresas análogas antes llevadas a cabo.»

A pesar de esta confesada «deuda de actualidad» (el subrayado de *la oportunidad* es nuestro), en sus propósitos iniciales, cuando escribe en 1890 su folleto literario número VI, dedicado a Rafael Calvo, «huyendo de todos los lugares comunes del encomio que parece imponer, como etiqueta de funeral, la proximidad de la muerte», ha pasado «todo un año», desde el fallecimiento del actor, la fama de Calvo es por entonces suficientemente notoria y nuestro crítico, que se confiesa, una vez más, admirador *con reservas* de nuestro arte escénico de fin de siglo, se siente ya con perspectiva para juzgar seriamente y con imparcialidad.

El autor ha pasado ya el «sarampión naturalista», que consideraba el teatro como un género secundario poco apto para la «representación» de la realidad y no *creía* en él. Lo considera, en cambio, el mejor exponente —junto con el periodismo— de la cultura de masas, y el género literario que mayor relación guarda con la época en que se produce. Y aunque reconoce que ha quedado atrasado respecto a su tiempo, no se resigna a su posible desaparición sin levantar su pluma para defenderlo.

El teatro de la época está, al parecer, presidido por la penuria de medios y la ignorancia de quienes, oficial o extraoficialmente, se ocupan (o deberían ocuparse) de él. No hay grandes autores, el público no está bien preparado y los críticos se dejan llevar por el vocerío imperante. En cuanto a los actores, que no han podido formarse en una escuela ni continuar una tradición interpretativa digna que no existían, no están socialmente tan mal considerados como en otros tiempos (no aparece este prejuicio en el folleto de Clarín ni explí-

cito ni aludido)⁴. De todos modos, carecían de apoyo oficial, como el teatro en su conjunto.

Destacaba siempre Clarín la importancia de cuidar en el teatro no sólo las obras, los textos, sino también, y quizá sobre todo, el aspecto del espectáculo: es decir, todo lo que atañe a la representación «viva», todo lo que media entre el autor (creador del texto) y el público que recibe el drama. Y mantenía, con lógica sensata, que las obras de teatro «son para ser vistas en el teatro».

Efectivamente, a excepción de los estudiosos y de algún crítico, el público rara vez tiene acceso al texto dramático: ni lo desea ni parece necesitarlo. Se juzga —juzgamos— por lo que se ve y se oye en el escenario; y lo que triunfa o fracasa es un *conjunto* al que naturalmente la estética (alguna clase de estética), no es ajena: diálogos, argumento, declamación de los actores, decorados, «attrezzo», vestuario, dirección, etc..., son, en suma, los diversos aspectos que *conforman* la obra teatral *en su totalidad*. En esencia, el texto dramático está limitado por unas leyes, características del género, que lo condicionan, que hacen de él algo particular aunque se prescindiera de la representación escénica.

El actor, el «cómico», es, sin duda, el principal mediador en la representación entre el texto y el público. No por evidente debemos dejar de decirlo. Su papel es el de transmisor; su actuación puede llevar al éxito un mal texto o al fracaso un drama de Shakespeare, pongamos por caso; su buen hacer es imprescindible para apreciar una pieza teatral (cualquier pieza teatral), *en su justo valor*.

El personaje del mal actor era un lugar común en la literatura finisecular. La escena española tiene por estos años algunos actores notables (Clarín destaca únicamente a Calvo y Vico), algunas chispas sueltas de genio por cualquier circunstancia desaprovechadas; pero no cuenta con *damas*, con mujeres capaces de interpretar dignamente un papel principal, «y

⁴ La Constitución de las Cortes de Cádiz (1812), incluyó en su texto una disposición por la que se instituía que la condición de «cómico» no constituía una profesión infamante.

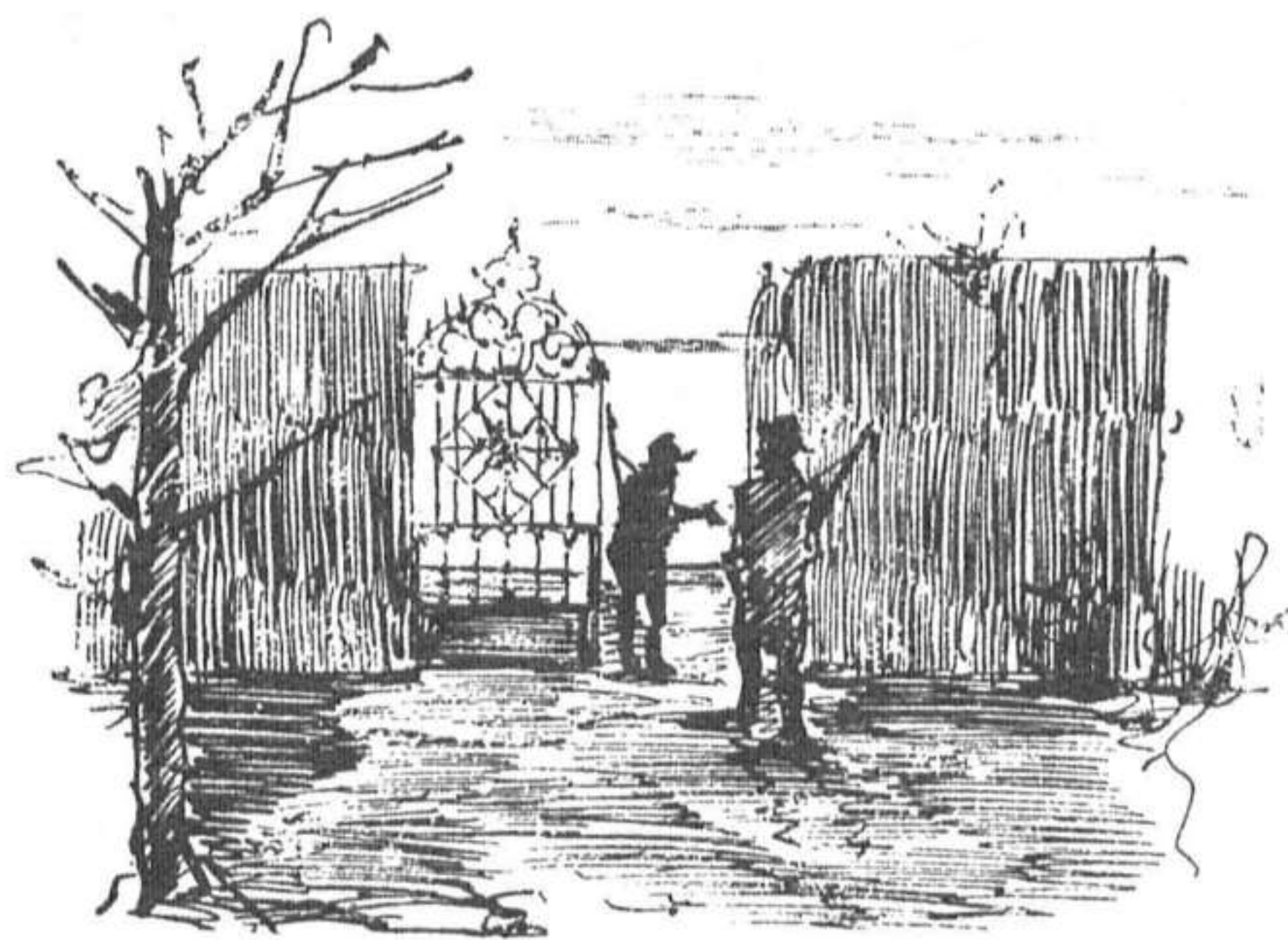
la mujer es, por lo menos, la mitad..., y un poco más, del arte». Esto, a su vez, repercute en las obras que se escriben y en sus autores, y, por supuesto, además de dar «monotonía masculina» a la escena, desluce el trabajo conjunto de las compañías, aun cuando éstas cuenten con buenos cómicos masculinos⁵.

Los textos tampoco están a la altura de la época. Los autores son mediocres; las obras adolecen de efectismo o de un realismo gris, con frecuencia no están bien concebidas, y no consiguen ser un fiel reflejo de las circunstancias de que son fruto. Por ejemplo, en los años inmediatamente anteriores al de este folleto literario triunfaban títulos como *Vasco Núñez de Balboa* (Pedro Novo y Colson), *La vida pública* (Eugenio Sellés), *Trata de blancos* (Leopoldo Cano), *La Beltraneja* (Retes y Echevarría) o *El suicidio de Werther* (Joaquín Dicenta, 1888), algunas de ellas estrenadas por el propio Rafael Calvo.

El teatro, en fin, ignorado por los pueblos y el campo, sólo puede ser —si es que alcanza a ello— vehículo y testimonio de la ideología ciudadana. Curiosamente, Clarín, crítico tan certero y acertado en tantas cosas, defiende el teatro de Echegaray, el autor más conocido e influyente de la época.

No es fácil entender la defensa que Clarín hace de este autor. Intentémoslo: Echegaray sabía cómo *conmover* al espectador; sus dramas estaban bien contruidos; sus efectismos y patéticos finales estaban al servicio de ideas anacrónicas que seguramente regían la sociedad burguesa de la época, una sociedad capaz de encandilarse con pasiones más externas y «estéticas» que reales, y con diálogos versificados en rimas ramplonas y absolutamente carentes de poesía. Su teatro, que hoy se nos antoja de cartón-piedra, fue muy aplaudido, trascendió las fronteras españolas y seguramente

⁵ Las crisis, sociales o propias, afectan siempre a la vida interna del teatro. Hoy, por ejemplo, la crisis económica incide negativamente en las representaciones dramáticas que cuentan con muchos personajes (hay que pagar a los actores, llenar el teatro, mantener la obra en cartel...). Clarín tenía ya clara conciencia de esto cuando destacaba la importancia de los factores económicos en el teatro y, consecuentemente, del público, que incide directamente en ellos.



fue conocido y estimado más allá de los Pirineos, a juzgar por el premio Nobel que se le concedió (en 1904; lo compartió con el poeta provenzal Frédéric Mistral). Clarín consideraba que las obras literarias —y más las teatrales—, deben responder a unas exigencias propias del lugar y el tiempo en que se escriben; hay que contar, naturalmente, con el público y deben tratar algo que a éste le ataña e interese, para que puedan «ser» y mantenerse en cartel. No se le pueden negar a Echegaray ni el ingenio ni el aplauso del público, que le siguió y llegó a apasionarse con alguno de sus dramas.

De todos modos, como muy bien apunta Sergio Beser, no es tan grande el entusiasmo de Clarín por Echegaray como a simple vista pueda parecer. Pues si bien le reconoce ingenio y afán crítico, le proclama mejor dramaturgo de entre los coetáneos y continuador de un romanticismo que se adapta a los nuevos tiempos, y llega a hablar de sus «excesos admirables», conoce también —y expone— sus limitaciones y defectos: escribe con precipitación, no trabaja con la realidad ni la imita, y no consigue crear personajes con «carácter», con vida, sino «tipos», que además parecen pertenecer a épocas bien distintas de la presente; en los diálogos, llega a la palabrería; abusa de efectismo y truculencias; presenta el argumento a través de monólogos de sus personajes, y no

de la acción (factor al que Clarín concede primordial importancia), y no domina el «tiempo del teatro»...

¿Cuáles son —decíamos— las razones de Clarín para destacar el nombre de Rafael Calvo en este triste panorama escénico de fin de siglo? El *folleto* termina y no sabemos cuáles son concretamente esas grandes cualidades que hacen de Calvo uno de los pocos cómicos que el exigente crítico llegó a admirar.

Clarín nos habla intuitivamente de él. Nos cuenta más los resultados vividos de sus interpretaciones que los aspectos técnicos destacables. Nos da muestra de su admiración por el actor deteniéndose en sus datos biográficos, en su perfil humano. Las reticencias, fruto de su deseo de objetividad, no merman la admiración subjetiva, aunque no incondicional ni absoluta, del crítico.

De todos modos, debemos admitir en su defensa que no es fácil ponerle palabras apropiadas al oficio teatral de otros cuando se carece de una preparación técnica estricta. ¿Qué nombre darle a esa cualidad de Menganito que le hace estar siempre en escena con el gesto más



adecuado en el momento preciso, confundido con el personaje, *integrándolo* en el drama, dotándolo de una vida singular que nos transmite a los espectadores? ¿Cuál es el mecanismo técnico mediante el cual el actor Menganito ha conseguido convencernos, hacernos suspirar, arrancarnos la risa piadosa ante la irónica desgracia del personaje que interpreta? ¿El gesto, el movimiento en escena, el temblor de su voz...? ¿Y cuál es su gesto, su forma exacta de comportarse como actor? Podemos hacer la prueba de intentar dar respuesta a estas preguntas fijándonos en algún actor (o alguna actriz), conocido (a), alguno de nuestros más admirados, por ejemplo. Nos referiremos normalmente a los *resultados*; no será fácil explicar en que ha consistido esa adecuación, cómo ha tenido lugar la verosimilitud y por qué ha sido natural —a nuestro entender— su interpretación. Clarín lo intenta, procura dar nombre a sus motivos de admiración. Nos proporciona datos externos, concretos, comprobables (por quienes conocían a Calvo al menos), que la justifican; nos habla de los resultados inter-

pretativos del actor y especula, con mayor o menor base, acerca de su personalidad.

Rafael Calvo es, para Clarín, un actor *importante* porque ha hecho popular con sus interpretaciones el teatro clásico español de los Siglos de Oro, olvidado ya, que tanto admiraba nuestro crítico. Era *valioso* por su entusiasmo comunicativo, su «voluntad» interpretativa y su espíritu aventurero y luchador que no se entregaba fácilmente ante los obstáculos. Resultaba un buen actor por su poder de adivinación, su intuición, su previsión del efecto escénico y su facultad de verse a sí propio reflejo en fantasía, cualidades todas que le proporcionaban una profunda confianza en sí mismo; y era *bueno*, además, porque poseía algo de lo que carecían la mayoría, algo, según Clarín, esencialmente necesario al cómico: la propiedad de aplicar la atención, la reflexión y el estudio a sus propias facultades. Y, sobre todo, era *admirable* por su voz.

Este es, sin duda, el atributo de Calvo que más intensamente pondera Clarín en sus elogios. Era la suya, al parecer, una voz de exuberante lirismo, de poderoso timbre y seductoras cadencias, una voz vibrante, llena de pasión mal contenida, en la que a veces parece haber «lágrimas». Una voz, en suma, que suplía con creces lo poco arrogante de su figura (y nótese lo importante que ésta puede ser para determinados papeles estelares: el D. Alvaro romántico, por ejemplo). Su voz y su acento apasionado, proclive a lo ampuloso, eran según Clarín, «una lira apropiada a la música de nuestro poetas de los Siglos de Oro»; daban la justa expresión de los arrebatos románticos de la pasión poética, haciendo «sentir», transmitiendo honduras, «vida que no tiene la obra en el manuscrito del poeta»; y resultaban también adecuados a los efectismos del teatro de Echegaray. Era la voz, de todas las buenas cualidades de Calvo, la más «natural» al tipo de teatro que interpretaba.

Prácticamente todos los críticos de la época están de acuerdo con Clarín en la valoración de esta cualidad del actor: Calvo busca, con estudio y genio inusuales, adaptar su voz, su tono, su acento a los parlamentos de los personajes que interpreta, al ritmo del verso y aun a sus diferentes partes significativas; y consigue

con ella los mejores efectos, la mayor propiedad, la más perfecta transición externa del pensamiento al sentimiento, haciendo sentir también, vibrar también, al espectador. Algunos críticos hablan del «eco dulcísimo de su voz». Felipe Pérez Capo la considera «voz parada y un tanto desapacible, pero enérgica, vibrante y dócil a las inflexiones del sentido»⁶. Pero quizá el juicio más acertado, por su proximidad con el actor, y el que mejor puede darnos idea del arte de Rafael, sea el de su hermano Luis, que, como autor, perteneció al mundo del teatro también: dice primero que tenía «una voz sonora, que al principio tuvo tonos vibrantes de tenor; pero que los perdió con el trabajo»; y más adelante, aludiendo al estreno, en 1871, de *Amor, honor y poder*, de Calderón de la Barca, explica:

«(...) habla así:

No os canséis
porque no la nombraréis
si no es que os nombráis a vos;
que entonces, aunque sería
tan grande mi atrevimiento,
presumo que él se diría,
y no por el sentimiento,
sino por la cortesía.

Aquí fue donde oyó por primera vez el público de Madrid aquella *música*, que luego diré en qué consiste, y aquí recibió Rafael su primer aplauso aquella noche (...). El estudio que de ese período había hecho, es así: los tres versos primeros como dejándose llevar del cariño; el resto en transición rápida, rectificando cortésmente, galanamente, salvo lo de *presumo que él se diría*, en que acentuaba de nuevo la pasión»⁷.

Fue notoria también entre sus contemporáneos la disposición particularmente buena que tenía el actor para «apasionarse» cuando interpretaba. Esta es, sin duda, una cualidad que Clarín, que la alababa en sí mismo en sus jóvenes años de actor aficionado, apreciaba. Ra-

⁶ PÉREZ CAPO, Felipe: *33 años de teatro (1886-1918)* (pág. 26-30).

⁷ CALVO REVILLA, Luis: *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español* (s. XIX. Manera de representar de cada actor. Anécdotas y datos biográficos). Imprenta Municipal. Madrid, 1920. Pág. 213-233.



món Caralt, en su biografía del actor⁸, nos cuenta la siguiente anécdota de la vehemencia con que Calvo interpretaba sus papeles:

«Su primo, Ricardo Guerra, representaba el papel de Berenguel en la leyenda trágica 'En el sueño de la muerte'. Todas las noches tenía que matarlo Calvo al final del primer acto y todas las noches lo tundía a tajos y mandobles. «Oye, Rafael —díjole cierta vez el apaleado—, puedo asegurarte, querido primo, que ya no resisto más. Hazme el favor de no apretar tanto en el momento de la riña. ¡Modérate! ¡Te entusiasmas de tal forma que me lastimas de manera terrible! Ayer, sin ir más lejos, me aplicaste un cintarazo que si en vez de ser de plano es de filo me divides. Te temo de tal modo que cuando empiezas a decir aquello de:

Pero mal rayo te parta
y partido te confunda...

ya no sé dónde meterme, porque a renglón seguido me atizas una paliza monumental.»

«No temas: hoy no apretaré. Sé moderarme.»

Y efectivamente, aquella noche se mostró Rafael Calvo más cruel que de costumbre. Sabiendo que tenía que dominarse se puso excesivamente nervioso y largó al pobre primo un palizón de los que hacen época.

Ricardo Guerra no volvió a suplicarle nunca más que se moderara.»

Por lo demás, Clarín describe al actor como un «joven delgado y de piernas poco firmes, con cara de viejo, que parecía llorar por el gesto con que declamaba», y «los ojos punzantes y fogosos». Cuenta el crítico que al volver de América, tras una larga gira, a los 29 años, enfermo, parecía un viejo; aunque físicamente muy disminuido, conservaba su voz, la energía de su voz, de sus actitudes y hasta de su musculatura, y volvió a ganarse con importantes éxitos a ese público que ya le había olvidado: ésta fue, quizá, la mejor prueba de su arte.

Sin embargo, la imagen que Clarín nos da del físico del actor en este folleto es en general (quizá por poco matizada), mucho más pe-

⁸ CARALT, Ramón: *Siete biografías de actores célebres*. Castells-Bonet. Barcelona, 1944. (La de Rafael Calvo, pág. 79-99.)

simista que la que ofrecen la mayoría de sus contemporáneos. Casi todos coinciden con él en resaltar lo poco agraciado de su figura, pero destacan además otros rasgos del actor que le hacen particularmente atractivo (sobre todo las mujeres): Felipe Pérez Capo lo describe con «figura poco aventajada, pero de fisonomía muy expresiva»⁹; Ramón Caralt destaca que «fue la más representativa figura del galán español con sus arrogancias, sus frases apasionadas, su gallardía y su sentimentalismo. Por algo llegó a apasionar a las mujeres, que se perecían por verle y por admirarle»¹⁰; en una reseña citada sin nombre en la página 12 del Homenaje que se le dedicó a su muerte se dice que «la fisonomía del señor Calvo es sumamente atrayente y su cara tiene una extraña facultad para cambiar de expresión»¹¹; su hermano Luis, después de la muerte del actor, cuenta que «sus condiciones naturales para el teatro (figura, voz, etc.), no fueron excesivas: una figurita graciosa, un rostro pequeño (no hay que hacer caso del retrato que hay en el Español), simpático, moreno, con ojos azules y expresivos»¹²; todas sus facciones menudas (...). Esta sería la ocasión para hablar de sus aventuras amorosas; pero no se asusten las damas de aquel tiempo»¹³. Y años más tar-



⁹ PÉREZ CAPO, Felipe: *Obra citada*.

¹⁰ CARALT, Ramón: *Obra citada*.

¹¹ *Homenaje al genio artístico de Rafael Calvo*. 31 octubre, 1888. Imprenta de José M.^a Ducazcal. Madrid, 1888.

¹² Su hermano Luis es el único que habla de sus ojos azules; todos los demás los describen como verdes, o de tonalidad verdosa. Sin duda, los ojos de Rafael Calvo debieron ser claros (poco frecuentes entre nosotros), aunque «merecerían ser negros», según escribe alguien en el *Homenaje*.

¹³ CALVO REVILLA, Luis: *Obra citada*.

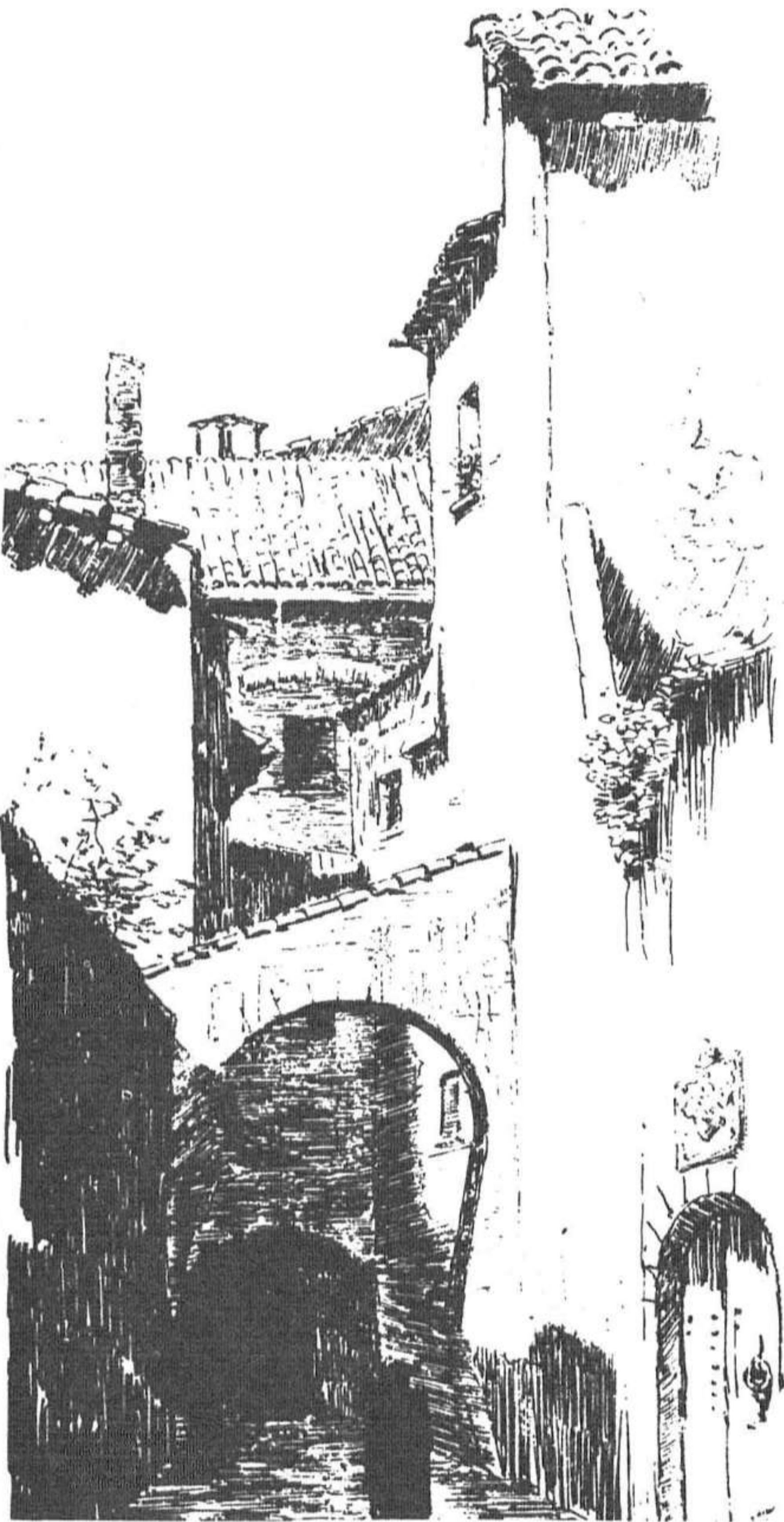


de, ya entrados en nuestro siglo xx, Federico Oliver (dramaturgo nacido en 1879; contaba, pues, 9 años a la muerte del actor), hace la más halagüeña de todas las semblanzas que hemos leído: «Rafael Calvo era un hombre membrudo, proporcionado, atlético, más bien bajo que alto; trigueña la piel y castaño el pelo. Su boca era correcta, bien dibujada, y al sonreír rebrillaba el esmalte de la blanquísima dentadura. Su secreto, sin embargo, residía en la fascinación de sus ojos verdes. El conjunto de sus rasgos faciales era grato, y su perfil, de una romanidad digna de medalla (...). Era una fuerza. Arrogante y justamente envanecido, se im-



ponía a los hombres y subyugaba a las mujeres. Estas le adoraban. Sus conquistas amorosas recorrieron la misma escala social que recitaba en el *Tenorio*»¹⁴.

Podemos sacar ya algunas conclusiones. Nuestro actor no era alto ni guapo, pero po-



¹⁴ OLIVER, Federico: *Calvo y Vico*. En rev. «Escenario» (sin datos). A pesar de la carencia de datos, a título informativo, puede tenerse en cuenta que en la misma revista, en otros artículos, aparecen nombres como los de Lola Flores o Plácido Domingo, que están en sus comienzos. El autor tenía, como se ha dicho, aproximadamente 9 años cuando murió Calvo, a quien dice no haber conocido «personalmente» (sí, en cambio, a Vico).



seía, al parecer, cualidades físicas (ojos claros de mirada intensa, figura y rostro proporcionados...), que lo hacían atractivos y deseable a las mujeres; no poseyó —si exceptuamos la voz y el buen uso que supo hacer de ella—, grandes dotes para el teatro, pero fue abnegado y se entregó con pasión, y conciencia, a su oficio. Clarín, que carecía de una buena preparación técnica en lo que a teatro se refiere, percibió en él éstas y otras muchas buenas cualidades a las que (como mero espectador, aficionado y crítico literario), no supo dar nombre.

Rafael Calvo es, en suma, para nuestro autor, un gran cómico porque mostraba en sus interpretaciones «la distancia que va de lo vivo a lo pintado». Entendámoslo como queramos. O como podamos.

Alas, que dice haber rebasado el estadio naturalista de reproducción de la realidad, aspiraba seguramente sobre todo —y no es poco— a ser conmovido, a «sentirse vivir» con la pasión de quien interpreta y lo que se interpreta. Esto explicaría también algunas de las preferencias contradictorias que en materia de teatro mantuvo, como espectador y crítico.

De la admiración que sentía por el actor queda testimonio aquí: «Los hombres como Calvo son los que mueren; es decir, morir, mueren todos; pero los que valen mucho, los pocos que valen, parece que mueren más, porque a los otros no se les echa de menos.»

Quizá el *folleto literario* prometido y nunca escrito por Clarín podría habernos dado luz en otros aspectos relacionados con su valoración que nuestro crítico hacía de las artes interpretativas del propio Rafael Calvo. Pero eso —a lo mejor sirve para algo decirlo—, nunca lo sabremos.



Theodor W. Adorno

QUE no surja malentendido: al hablar de Historia Natural del teatro no se piensa en nada histórico, sino más bien en algo por el estilo de aquellas obras francesas de los años treinta del pasado siglo que llevaban el nombre de fisiologías, y de las cuales la más famosa es la *Physiologie du mariage* de Balzac. A título de juego, se intenta aquí hablar sobre fenómenos del teatro como si éstos no fueran productos del arte, sino pedazos de naturaleza; algo así como situándose en el punto de vista de un niño o de un mozuelo que hubiera crecido en un ambiente donde el teatro valiese con carácter de elemento obvio, si bien festivo, de toda la existencia, y no en cuanto apariencia contingente. Las experiencias formuladas son las de un hombre que aprendió algo de Historia antes en las óperas que en la escuela, para el que el antiguo Egipto era Aida, la Edad Media un período en el que los músicos vagabundos y las grandes damas podían reunirse tan sin pena, aunque con mortal acabamiento, como en *El trovador*; un hombre para el que las guerras de religión eran motivación de la bendición de las espadas de Los hugonotes, y el blanco barco de guerra del imperialismo colonial una calcomanía de *Madame Butterfly*. En esta representación de la Historia ordenada en torno a los focos de las óperas anticipaba yo el posterior conocimiento de su discontinuidad. A ello quiere responder también la Historia Natural del teatro en cuanto dispone, unos a continuación de otros, pequeños cuadros sin vinculación. Resulta forzoso que al fin y a la postre la naturalidad del teatro vuelva a convertirse en objeto problemático.

Deseo agregar tan sólo que la Historia Natural del Teatro la escribí hace ya largos años. Sus porciones aisladas aparecie-

ron entonces en lugares dispersos y se perdieron enteramente; hoy por primera vez presento el total. Cuando lo escribí no me era conocida todavía la mitología del espacio que ocupan los espectadores de una representación teatral, según figura en la novela de *Guermantes* de Proust. Doy valor a ello, no por mor del cuestionable concepto de originalidad, sino porque de ahí puede evidenciarse qué poco, en verdad, se halla individualmente limitado un tipo de experiencia que parece reservado al individuo específico.

Aplauso

El aplauso es la última forma de comunicación objetiva entre música y oyente. Lo que acontece en el oyente mientras está percibiendo la música, eso es cosa privada suya. La música suena, impasible, para sí misma. La participación de actividad a los oyentes es, por de pronto, ilusión, sólo en la ciega consumación del aplauso llegan a encontrarse. Esa consumación puede remontar a viejos rituales de sacrificios, hace mucho olvidados. Así quizás batían palmas antaño hombres y mujeres, antepasados nuestros, cuando los sacerdotes sacrificaban los animales del holocausto. La música no se preocupa ya de eso. Los hombres se hallan separados de ella por la tarima, separados de una mercancía que puede comprarse. Sólo en el compás de las manos se percibe el resonar de un origen mítico de la música, que ella, por lo demás, clausura cuidadosamente en sus celdillas.

Por eso, el verdadero y propio aplauso es mucho más independiente del gusto o disgusto del público de lo que éste último se figura. El aplauso se origina de preferencia en representaciones de sociedad, en actos festivos o ante la gloria del nombre de los héroes musicales; suena del modo más contundente allí donde no parte de la posición libremente adoptada, sino de una función ceremonial. Al aplauso de conocedores que se tributa a la música de cámara va mezclada siempre una cierta parte de duda. Ésta arranca de la acción de elegir en cuanto tal, dimana de la autonomía

del oyente, y con ello, en medio de toda la amabilidad, perturba ya la magia del aplauso.

Esto puede apreciarse fácilmente en relación con el siseo de desaprobación. Si el aplauso constituyera libre decisión, el siseo se consideraría frente a él en igualdad de derechos. Pero incluso cuando a nuestra elección le desagrada una pieza o su ejecución, respondemos al siseo, sin intervenir la voluntad, con una indignación a la que se acoge la fidelidad mítica al ritual.

Al virtuoso, antes que a todo otro, corresponde el aplauso, porque él conserva de la manera más neta los rasgos del sacerdote oferente del sacrificio. Los críticos de provincia, que saben dar cuenta de los obsequios que alguno ofrece en solemne ocasión, están, sin que por ello les corresponda mérito alguno, en el camino cierto. Como el torero que brinda el toro antes de entendedérselas con él, así el virtuoso mata la pieza en nombre de la colectividad conjurada y para expiación de ésta; por algo carga él con el riesgo de pinchar en falso y resultar ensartado por los cuernos de los *Etudes transcendentales*. Pero después de larga práctica y estrictos usos es capaz de destripar la pieza ya muerta y ponerla a arder ante incógnitas deidades. Sabrosos bocados se desprenden para placer del auditorio. Pues de la acción del virtuoso tampoco cabe duda alguna al público; éste se agita delirante, y su entusiasmo puede volverse ebriedad sangrienta en la insaciabilidad de piezas de propina. También es cierto que, como en nuestros sueños, en el concierto se han embrollado los caracteres del ritual. A menudo no sabemos ya quién se está ofrendando allí: si la obra, el virtuoso o, en fin de cuentas, nosotros mismos.

Como acto ritual, el aplauso establece en torno al artista y a los que aplauden un círculo mágico que ni el uno ni el otro son capaces de penetrar. Ese círculo sólo en alguna pieza teatral se aplaude en el escenario. Ese aplauso desde lejos difunde el espanto; los que lo otorgan más allá, sobre el escenario, se aparecen como fantasmas de la remota antigüedad. En medio del espanto del sacrificio, parecen ponernos, a los no participantes, máscaras cúlticas cuya enigmática expresión, mueca de sarcasmo, nos repele; pero por un momento sen-

timos con cuánta frecuencia nos transformamos, sin saberlo, en tales máscaras. En el máximo grado contribuye la radio a desproveer de su magia al aplauso. Éste, transmitido por radio, suena como el fuego que silbando se alza de la alta pira del holocausto.

Galería

Donde hoy se extiende la galería —no con fijo límite de la cercana pared, sino vagamente dilatada, como si con ello hubiera perdido su derecho la vertical disposición del teatro de ópera—, allí, en tiempos, el cielo penetraba luciente en el teatro, y el espectáculo de las nubes viajeras cruzaba meditativo, en bienaventurada transparencia, la escena de los hombres. Los que se sentaban arriba eran los procuradores de las nubes en el proceso del escenario; su querrela podía atenuar el derecho de la acción o primar sobre él. Allí se citaba como testigos a las grullas de Ibico y allí se consumaba la respuesta para el coro de las Erinias. Hace ya mucho que se ha cerrado por encima la cúpula, que se limita a reflejar el sonido del escenario sin dar libertad hacia el cielo a la mirada. Pero los que, por poco dinero, están sentados en mayor proximidad a ella y a la máxima distancia del escenario, saben tanto mejor que el techo no está fijamente montado allí arriba y aguardan a ver si un día lo hacen saltar, alcanzando así la unión de la escena y la realidad, ante cuya imagen se entrecruzan en nosotros recuerdo y esperanza. Hoy, toda vez que la escena se halla atada por el texto, y el público por la costumbre burguesa, la galería sigue siendo en el teatro el único lugar de verdadera improvisación; ésta se ha atrincherado en la linde extrema del espacio teatral; de la madera de las sillas plegables construye sus barricadas.

Sólo en el Sur llega a revelarse la Historia Natural de la galería. Habría que conocer el hervor de las corridas de toros, las crestas de espuma sobre las olas del entusiasmo que se levantan salpicando en la galería contra el horizonte abierto. En un espectáculo de variedades, en Marsella, encontré huellas de esto. Arriba, nunca, sino allí bajo techado, en una



densa humareda con muchachas, gorra y bebida, la chusma del puerto se había alojado para la larga travesía de la noche. Rostros embargados que hubieran estado mejor sobre cualquier escenario que entre los espectadores. El modo en que, por encima de las gentes honestas, voceando, batiendo palmas, jaleando, se identificaban con los números de la función, era como si la mascarada del escenario y las máscaras de la galería se hubieran conjurado para acabar con los de en medio, unificándose entre sí; ya fuera que los de arriba hicieran su entrada en el escenario, ya fuera que todo el local quedase en poder de la escena de los excéntricos en libertad.

En Alemania se halla todo esto mucho más oculto, y sólo el escándalo llega a descubrirlo. Pero la posibilidad de improvisación está también aquí salvaguardada por la tensión de sus polos. En la galería está sentada la entusiasta, plena de fanatismo, que sin sospecharlo adora al tenor de *El país de las sonrisas*; y junto a ella se sienta también el hambriento experto que persigue inexorable en la partitura las voces medidas de *Tristán*. Ambos están más allá

de un público medio que se siente tan ofendido por la profunda pericia como por la exaltación. Pero si entusiasmo y conocimiento, que se excluyen uno al otro, llegan a coincidir en la galería, si el entusiasmo se alberga en la consumación de un fenómeno que ya no permanece separado del oyente por el secreto de la artesanía, entonces el cantor, que canta para la galería, satisfecerá justamente los más estrictos criterios de su oficio, y, despejado el patio de butacas, éste quedará libre para la acción. Brecht habló del «Rauchtheater» del futuro¹.

Anécdotas como las que se relatan de Australia o del Oeste, dan noticia de lo que es la galería. En aquel fabuloso bar se ha comprendido esa noticia y se ha tratado de afrontarla con la fórmula «Don't shoot the piano player, he does his best». Sólo el disparo que parte de la galería y que da en mitad del corazón, lo mismo que a un monigote de una barraca de tiro al blanco, al actor que representa al

¹ El «Rauchtheater», o sea, el teatro en el que libremente se pudiera fumar, comportarse con independencia y sin trabas convencionales. (*N del T.*)

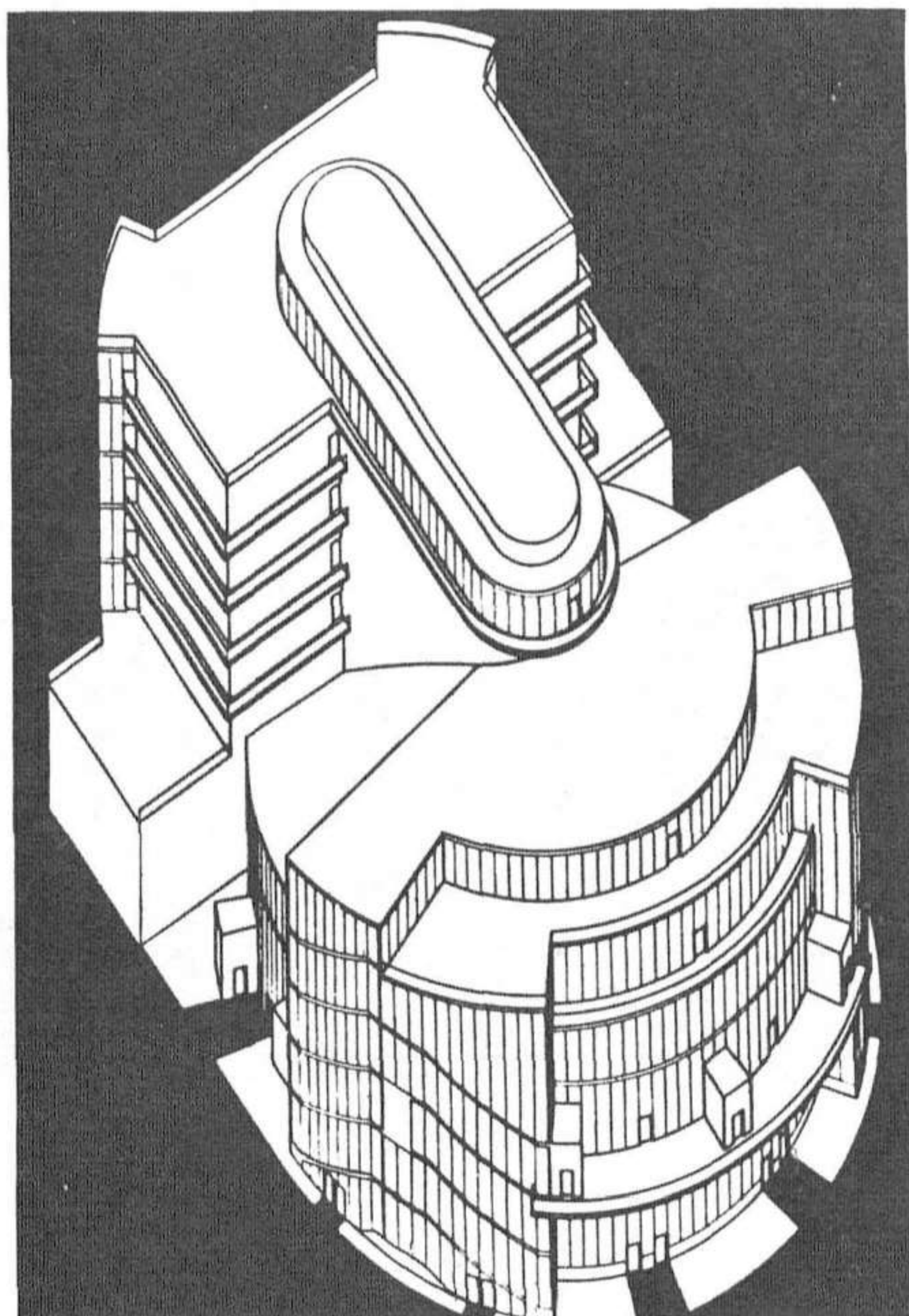
«malo» principal, redime a la galería y con ella al escenario.

Patio de butacas

El patio de butacas es en el teatro lugar y casa de la burguesía. Ella se reúne aquí con el espeso zumbido del ágora, todos establecidos sobre el mismo plano inclinado y cada cual separado cuidadosamente del otro mediante los brazos de las sillas. Su libertad es la de la libre competencia: molestar al otro y birlarle el mejor pedazo de escenario. Su fraternidad nace de las largas filas de asientos, donde cada silla es idéntica a la inmediata, permaneciendo todas, sin embargo, irremediamente unidas al orden de las cosas. Su igualdad está limitada por la jerarquía de los lugares y los precios. Pero esa jerarquía es invisible. Las butacas de las dos localidades de patio no son diferentes unas de las otras.

Las sillas tienen asientos rebatibles. Con su tapizado rojo, conservan la memoria de los palcos; pues los habitantes del patio de butacas iban para clase dominante del mundo. Pero al aceptar ese rebatimiento con el fin de dar paso al prójimo que sencillamente debe permanecer lejos del palco, han desprovisto al asiento de la dignidad con que se hallaba estatuido sobre la orquesta como inamovible trono. Secretamente son ya sillas. En su interior tiemblan las osamentas que como tableteantes esqueletos de silla se revelan a todos en la platea.

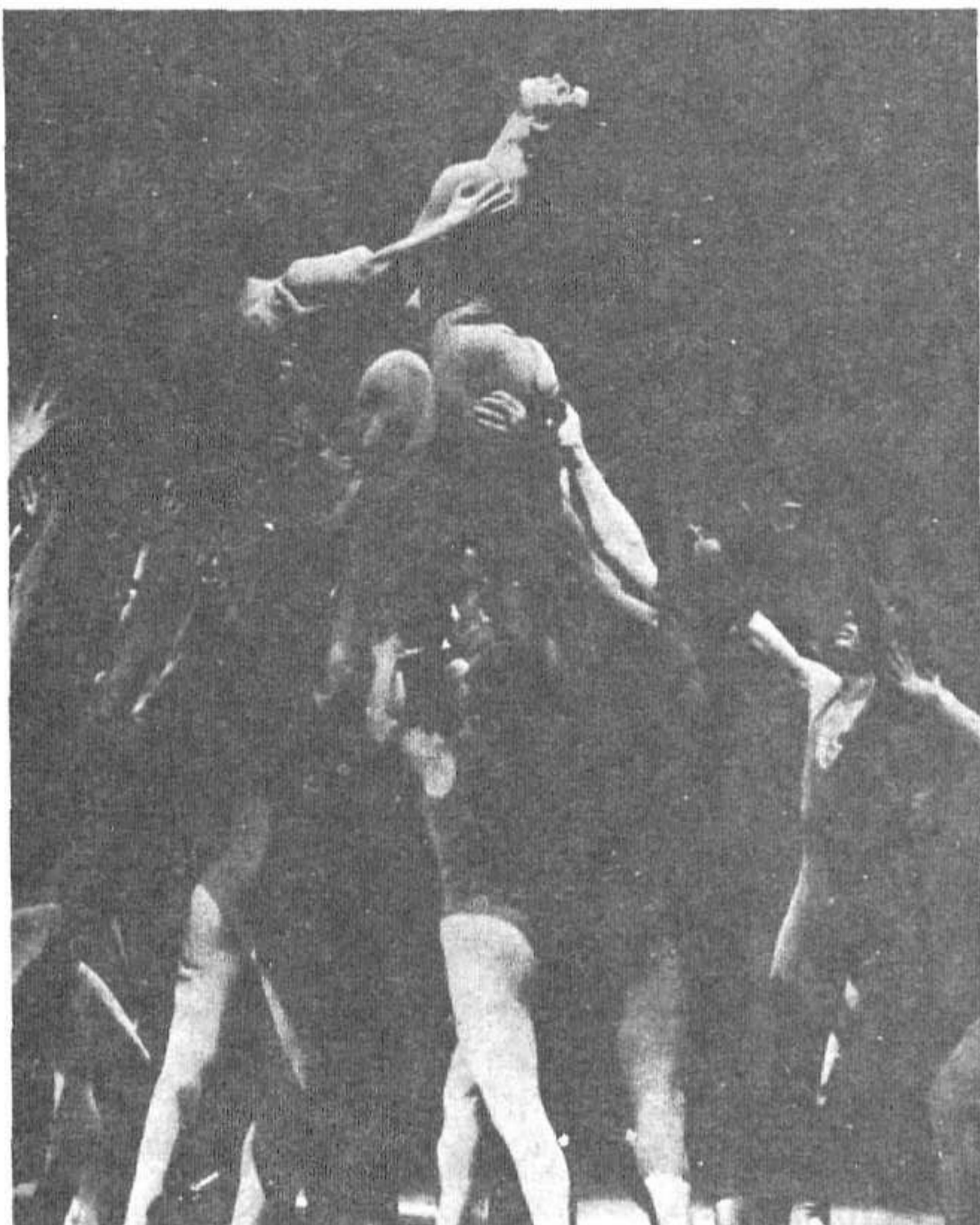
En el patio de butacas, bien ordenado y racionalmente abarcable, que adjudica a cada cual su sitio exacto, no existe ya aventura alguna. Sólo al ojo le es dable todavía consumir ciertas acciones aventureras. El ojo puede cerrarse y regalar al oído el espacio que media entre la orquesta y la cúpula. O bien es capaz—un Ulises sobre el mar de cabezas humanas, y anónimamente igual a aquél— emprender su atrevido viaje hacia el escenario. En primer lugar se libera de su prisión en poder de Calipso, una mujer gorda cuyo peinado le cierra la salida de la gruta. Luego se retuerce entre Escila y Caribdis, que se inclinan y se alejan entre sí machacándolo todo. El ojo pasa rozando la isla de las sirenas, una delicada nuca de



muchacha en el mediodía de los claros cabellos. El feacio de la calva, allí en la primera fila, no le ofrece ya ningún peligro. Feliz arriba el ojo Ulises a las rodillas de la tiple de coloratura como a la costa de su Itaca.

Extrañas las salidas laterales del patio de butacas: conducen al corredor de los palcos. Desde éstos no se puede pasar al patio de butacas; sólo en la aglomeración del guardarropa correspondiente a este último puede depositar sus cosas el ciudadano. Ciertamente que aquí es posible abandonar el patio de butacas en el más corto recorrido hacia el foyer. Al salir parece como si se hubiera habitado el palco. Tan breve e imperceptible es el paso que uno recorre como seguro ciudadano y abandona como orgulloso estafador de guante blanco.

La más angustiosa preocupación del patio de butacas es la de ocultar su procedencia de la arena circense. Ello ha sido bien logrado: el espectáculo se confinó como imagen al escenario, y el redondel se llenó tan completamente de sillas que ya no hay nada que se agite



allí dentro. Público amansado lo puebla. Pero una cosa se ha olvidado: los accesos principales al patio de butacas. Ascendiendo oblicuamente, sin vistas entre la rampa de la orquesta y la pared del espectador, aluden al verdadero circo. Aquí habría que esparcir continuamente aserrín; ¡y cuánto no se parece la rampa de la orquesta a la pista sagrada que, desde el centro de la arena, fue desplazada hasta el borde último! Sueños malignos que vuelven a introducir en nuestros correctos teatros los espectáculos de bestias, hacen irrumpir triunfalmente, a través de estos accesos, desde las jaulas del guardarropa, los tigres reales de Bengala.

Palco

En los palcos habitan los fantasmas. Viven allí desde 1880, o sea desde que se incendió el «Ringtheater». No han comprado entradas, sino que poseen abonos prehistóricos, amarillentas ejecutorias de nobleza que Dios sabe quién les legara. Como auténticos fantasmas, están ligados a un sitio. No tienen derecho a tomar asiento en ningún otro lugar; han de quedarse

aquí o desaparecer. Se hallan separados de todos los vivientes que habitan el teatro. Pero una puerta secreta conduce desde ellos hasta los fosos de máquinas, detrás del escenario. A veces, en el entreacto, ofrecen cenas con champaña a la gran cantante de coloratura, y nadie lo ve. Los verdaderos palcos son oscuros.

Los verdaderos palcos: que son tan sólo los del proscenio, tal como Gastón Leroux los ha inmortalizado. Ellos son a los palcos de invitados² —¿qué van a hacer los invitados en los palcos si antes no les han llevado a visitar el gabinete de magia?— lo que a los coches de alquiler los nobles carruajes con su tronco de caballos blancos, y gustosos de encortinarse. Con los que están en los palcos de invitados puede hablar por sobre la rampa la gente del patio de butacas. Apenas si tales palcos tienen protección. A menudo, los críticos de teatro son acomodados ya en esa localidad. Pero el palco de proscenio reina sobre el abismo de la orquesta, bajo una corona de bronce dorado y peluche. Si desde el patio de butacas se dirigen a la señora de X y al señor Z identificadores anteojos impertinentes, ya la púrpura de peluche está pronta a descender sobre ellos como, en la escena misma, la que cae sobre Baco y Ariadna.

Sólo en los palcos de proscenio puede presentarse el escenario como el paisaje que en verdad es, pues únicamente aquí el espectador, cegado por la luz, llega a retroceder para establecer entre sí y la escena la cesura que sólo entonces la crea como eterno, cambiante paisaje. En el patio de butacas el espectador tendría que cerrar los ojos y quedaría preso en sí mismo. En el palco se retira con su acompañante al fondo, habla con ella de cosas muy diferentes o de esto: qué malo es. Al retornar al antepecho, el paisaje se ha transformado: su luz se ha hecho crepúsculo. Sólo ahora reconocen ambos que es el mismo paisaje.

Si eres hombre, no vayas nunca con un hom-

² El autor se ha atendido a un tipo determinado de teatro, con nomenclatura muy definida. Los «Fremdenlogen», que traducimos inexactamente por «palcos de invitados», son en rigor palcos fuera de abono, de los cuales el teatro dispone para la venta o para ofrecerlos a personas invitadas. (N. del T.)

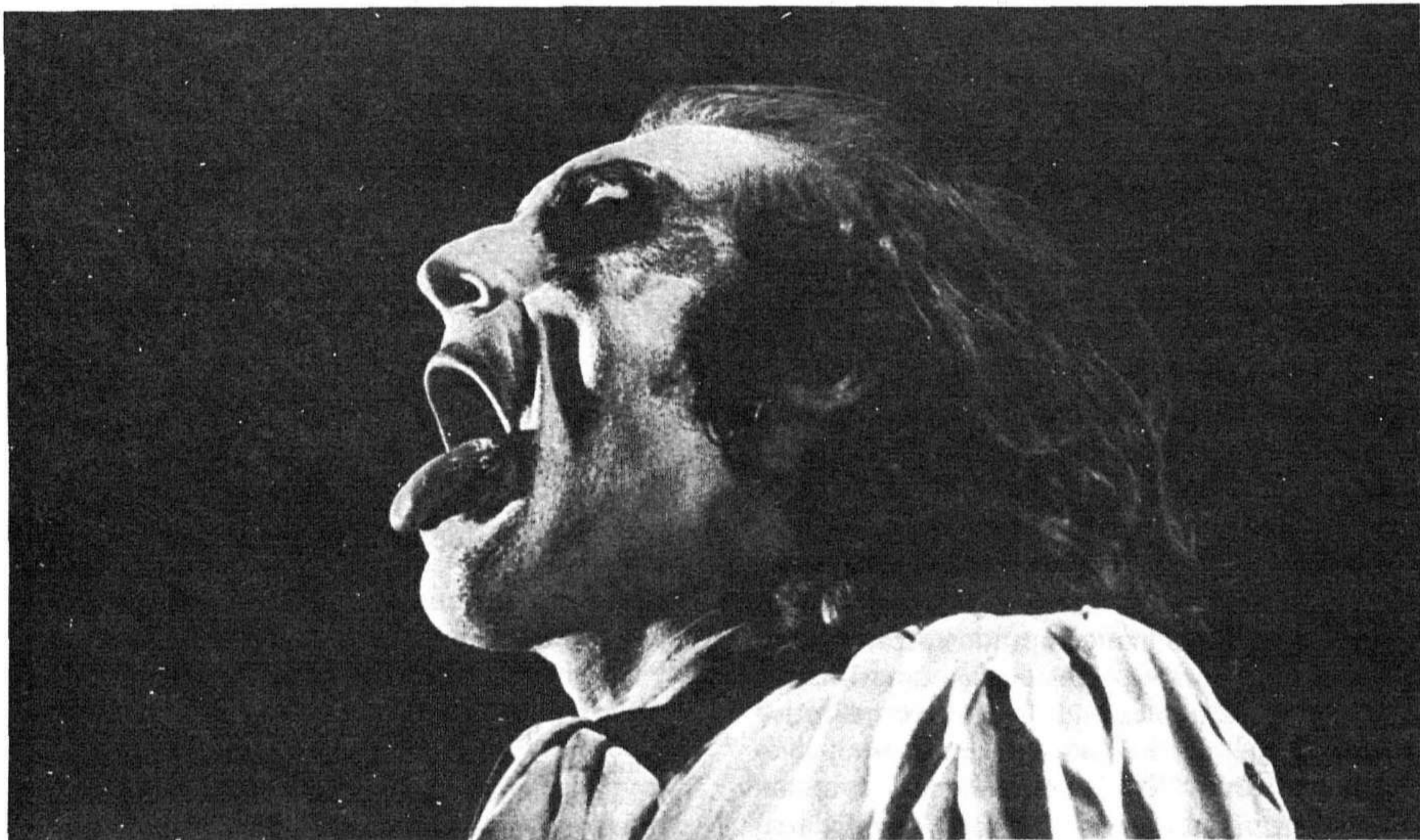
bre al palco. Dos hombres en el palco, o no lo son o son hombres aburridos; no componen figura ninguna. Pero la mujer con la que compartes lo confidencial del palco, que ha llevado consigo el abrigo cual si fuera a su habitación y que lo ha dejado precipitadamente sobre el pequeño diván como si tuviérais el tiempo muy justo, pues ya se os ha hecho tarde, la mujer que ahora se presenta contigo para ocultarse..., por esta función de teatro ella es tu amada, aunque jamás la poseas de otro modo que en el escueto marco oscuro que os unió como cuadro.

Que con los palcos, ni ahora ni nunca, puede llegarse a buen fin, es cosa que se aprecia en los espejos. Están acabándose. Sólo el señor Intendente tiene todavía uno, por razones realistas; y aquí consume el nuevo realismo una vieja fatalidad, pues los espejos eran los legítimos signos de soberanía de los palcos. Se asemejaban a los espías que encierran las calles en las habitaciones; colgaban en la pared los paisajes de la escena a medida que iban feneciendo. El técnico que los traía por aquella puerta secreta se llamaba Dappertutto, y si tú

quieres desaparecer del palco —en el cual, en otro caso, te abrasará en la próxima catástrofe—, entonces, aburrido de los acontecimientos del escenario, de los que están demasiado cerca y que, por ello, el espejo quiere presentarte..., entonces debes poner tu propia efigie en el espejo, sobre el paisaje teatral, hasta que éste se cierre sobre ti. La mujer encargada de cerrar los palcos sufrirá luego las consecuencias.

Foyer

Si el teatro, una caja de reloj redonda, vuelve noche por noche a medir en la saeta del destino el caminar del mundo, el *foyer* es aquí el cuadrante de los segundos, que vuelve a repetir en pequeño la pequeña copia del mundo grande, como si hubiera de construirse un infinito sistema de espejos en el que el mundo desapareciese poco a poco. En el *foyer* los espectadores se presentan como actores a un público imaginario. El espacio destinado a los espectadores los desterraba de la escena, pero



aquí, excéntricamente, en cualquier parte al margen del teatro mismo, han penetrado en su propio escenario. En los descensos interpretan su pieza. Es una pantomina, un intermedio, cuya relación con el espectáculo del escenario es tanto más patente cuanto menos tiene que ver con él. Como genios y seres demoníacos se pasea aquí visiblemente en el reino ideal lo que campa invisible sobre las figuras de la escena. Pero nadie comprende las palabras que van cayendo, y mucho menos las entienden las gentes que las dicen para reponerse del silencio ante el escenario.

Se mueven, sin cesar, en redondo. Nadie se lo ha ordenado y, no obstante, obedecen. El que se evade para alcanzar el punto opuesto por el breve camino de la recta, lo hace como rebelde y, todavía más, con conciencia de obrar mal. Como astros, siguen la órbita elíptica. En ellos se representa, sin expresión ni propósito, la Matemática pura que sobre la escena prescribe las leyes a la Física. Si hablas aquí, has olvidado en seguida lo que dices. De los que van ante ti y tras de ti no has entendido nada. Sólo os mece el zumbido en el que, sin vuestra aportación, resuena quedamente la armonía de las esferas. Este sería el verdadero dramaturgo: el que fuera capaz de anotar su sonido.

En el *foyer* hay *buffets*; a derecha e izquierda en los extremos. Pero la dama a la que acompaña se guardará de tomar algo allí. Si ella cree que lo hace porque comer en el teatro es impropio o provinciano, se equivoca. ¡Qué exquisitamente cruje el chocolate en la oscuridad del patio de butacas! Y no digamos de lo que se toma en el palco. Pero en el mundo inteligible del *foyer* sois sombras. Habéis dejado vuestro cuerpo en el local del espectáculo; por eso en el *foyer* hay algo que tira continuamente de vosotros hacia vuestros puestos. Si llegarais a comer aquí, os teñiríais de sangre; vuestro cuerpo os perseguiría ansiosamente, reviviríais como criaturas mortales, se habría interrumpido el sagrado ciclo, y os quedaríais parados ante el *buffet* para precipitaros por vuestro peso en la inmensidad.

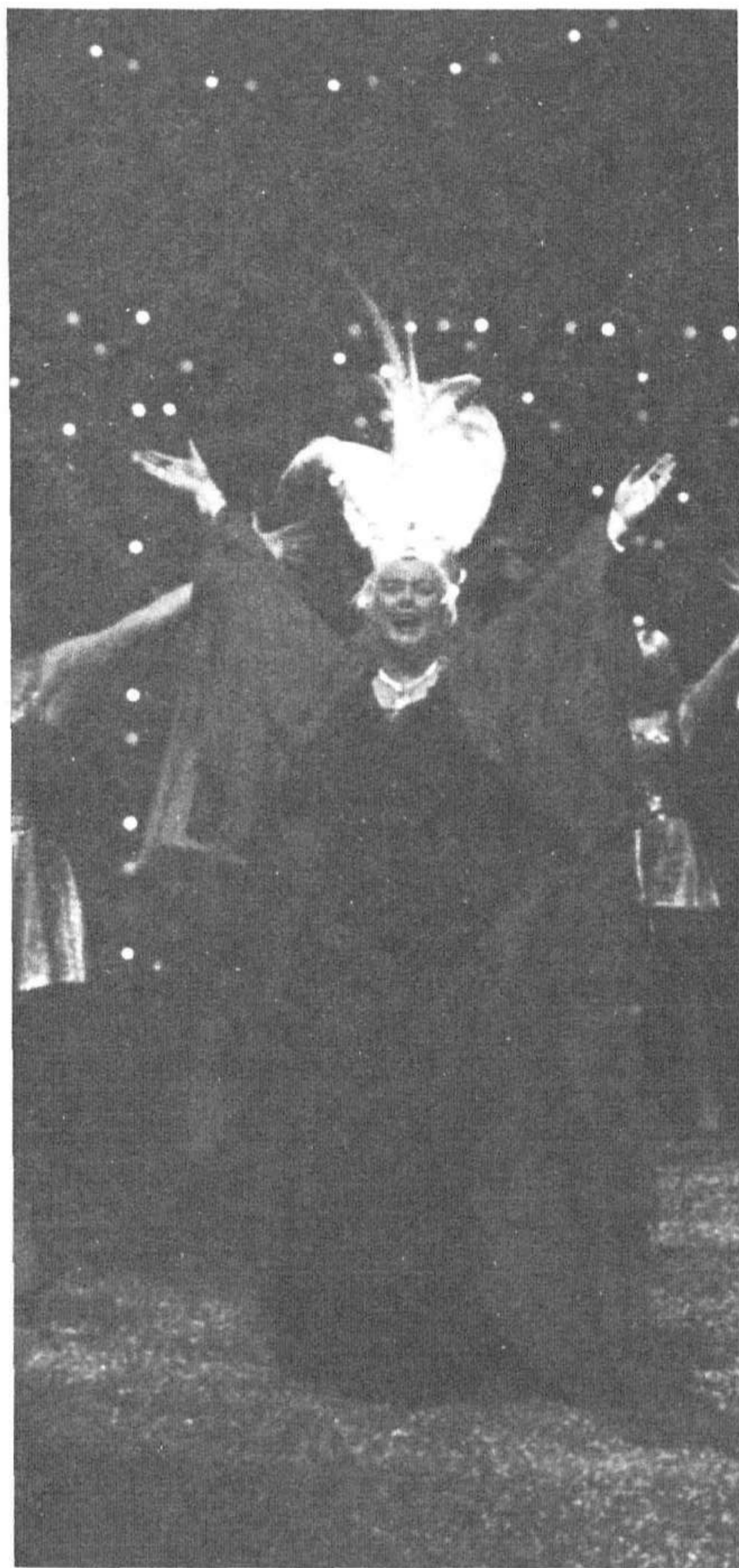
En el tiempo estival, cuando entre verdes parques, largo y policromo crepúsculo y caliente lluvia, parece un juego de luminarias cada

teatro encendido, entonces es el momento del *foyer*. Entonces se abren de vez en cuando hacia la terraza las hojas encristaladas de una puerta, y por allí cruzan los visitantes del *foyer* hacia el aire libre. Y hallando por fin sus espectadores, se suelta su palabra. Los que otras veces, sólo en el vestíbulo, fumaban furtivamente un cigarrillo, respiran ahora con alivio, y el espectáculo de su fugaz desfile a la terraza se les descubre como Naturaleza en el hálito del frescor. Abajo, en la plaza que se extiende ante el teatro, el telescopio de un mercader astrólogo se dirige hacia ellos. Al desaparecer los últimos de la terraza, con la tercera señal del timbre, la luna se levanta consoladora sobre la rampa de piedra.

Cúpula como remate

Nada como la existencia de la cúpula en el moderno alzado arquitectónico del teatro puede demostrar de modo tan drástico el hecho de que la ópera es más que aquella forma decadente, en cuya calidad la hace aparecer el estudio de la tragedia. En efecto, la cúpula puede arquearse siempre, desde el Renacimiento, sobre cualquier teatro, moderno o viejísimo; su estricta función se cumple tan sólo en la ópera. Aquí no se limita a cerrar el paso al cielo de allende para alzarse aquende en lugar suyo, como símil conjurador, con la araña como sol y con estrellas pintadas; aquí crea a la araña como sol y con estrellas pintadas; aquí crea a la vez el espacio acústico, en el cual solamente a la ópera le es permitido acontecer. La cúpula oculta una dialéctica que la ópera pone al descubierto. Es, todo en uno, pared divisoria y reflector. Desde ella rebota la música que un tiempo, como coral, pretendía avanzar hasta los oídos de Dios. pero la inexorable reúne el sonido como un orbe blando, que al aire libre, sin contorno, se perdería. Ya reunido, la cúpula lo restituye bajo nueva forma. Habría que hablar de la figura de cúpula de las óperas mismas. Las verdaderas óperas están siempre apoyadas en la reflexión por medio de la cúpula, y las falsas óperas deben su vida tan sólo a esa condición. Así, la fascinación de las melodías de Puccini consiste en que en ellas la

pasión se eleva en ondas irregulares, para refluir luego desde la altura de la bóveda, en radiante cohesión, uniformemente, hacia aquellos de cuya oscuridad surgió. Al elevarse la cúpula como pieza final sobre nuestro teatro, remata asimismo la forma que surgió enigmáticamente con la tosca escena de la tragedia y que ahora se acaba en las suaves fluctuaciones de la altura. En efecto, el dolor de todas las escenas, levantado por la palabra de lamento hasta el límite del espacio —el cual quisiera quebrantar— no se rompe en ese límite como sonido cantado, sino que desde allí emprende su retorno. Mas en lo alto de la cúpula se transforma en consuelo. El cautivo son de la criatura —que ascendió como canto y no se deshizo, sino que volvió a reunirse con aquel que le diera libertad— vibra con la esperanza de que no está perdida la criatura que alguna vez fue capaz de cantar. Así en la cúpula, que distingue del modo más estricto la tremenda inmanencia de nuestro teatro cerrado de la consumación cúllica de los antiguos teatros abiertos, se delinea al propio tiempo la promesa de que cuanto aquí acontezca no se olvidará, sino que será conservado para un día, mínimamente desplazado, recibimos como eco en la redondez del universo finito. *Non confundar*; esta es la clara resonancia que la cúpula imparte al turbio, falible, impuro canto. Alguna vez, así parece, el orbe de la cúpula querrá meter dentro de sí a todo el teatro. Entonces el teatro será una esfera que, al igual que no tendrá ni arriba ni abajo, desconocerá la dirección del tiempo histórico, cuyo dominio era el anhelo de nuestros teatros. En el ensoñado teatro esférico, no tan sólo lo pretérito se hace presente como la mejor pieza de vestuario; en virtud de la transitoriedad con que penetra transparente en la escena y la vuelve a abandonar, el presente se hace eterno. En ello está la justificación de la ilusión teatral, que, como deseo, no puede ser expulsada de los teatros, en contra de toda la autoseguridad de la estética independiente. Lo más transitorio aparece salvado de pronto en la reflexión esférica. En el teatro de cúpula los bastidores serán bosques oscuros; el hidráulico susurro de abajo procede en igual medida de escondidos manantiales y de las vías subterráneas que Wedekind, en la



incomparable figuración de *Mine-Haha*, hace que unan a ciudad y teatro. Pero el canto, cuya melodía dibuja el orbe de la cúpula, que antes formara a aquélla, ése no se depara vanamente a los mudos. Los cantantes romperán en coro y la sucesión de canto, reanudación y eco se resolverá en la simultaneidad del espacio flotantemente pleno, cuyo reposo se estremece en sí mismo.





Jacinto Benavente

EN España existen traducciones muy estimables de casi todas las obras de Shakespeare. Si alguna vez hubiera notado defectos en alguna, la dificultad de empresa semejante al acometerla por cuenta propia bastaría a imponerse el respeto que ha de merecer siempre todo trabajo bien intencionado.

No pretendo que mi traducción aventaje a ninguna de las anteriores. Será una más, con tan buen deseo de acierto como la más acertada. Pero, siendo casi imposible una traducción perfecta, creo muy conveniente para los que sólo traducidas al propio idioma pueden leer obras extranjeras, la profusión y variedad de traducciones. Comparadas y cotejadas, puede apreciarse mejor los errores y los aciertos de cada una y llegar de este modo al conocimiento más exacto posible de la obra original.

La crítica moderna prefiere las traducciones llamadas interlineales. Si desconfía de los traductores, desconfía con mayor razón de los traductores literarios. La verdad, como la virtud, siempre está en un buen medio. Una traducción interlineal es preferible para los que ya conocen o estudian el idioma de la obra original; para los demás lectores será siempre de lectura fatigosa, y desagradable, por lo tanto.

Una traducción perfecta sería la que consiguiese darnos todo el espíritu de un escritor, con las palabras que, supuesto su temperamento, su estilo personal, la época y hasta las circunstancias en que escribió su obra, hubiera él mismo empleado, si su medio de expresión hubiera sido el idioma a que ha de traducirse su obra. Claro es que para conseguir esta traducción soñada el traductor había de ser... el autor mismo.

En esta traducción mía, que ofrezco a todas las censuras y a todas las observaciones, para agradecerlas todas, deseoso de mayores acier-



tos en las sucesivas, he procurado la claridad ante todo. Incurren algunos traductores de Shakespeare, por exceso de admiración disculpable, en el pecado de idolatría. Todo les parece en él sobrehumano y le crean más divino cuanto más misterioso; las frases más vulgares toman, al ser interpretadas por ellos, un aire enigmático y sibilino. La traducción francesa de Francisco Víctor Hugo, admirable sin duda, adolece, en mi sentir, de estas veladuras. Verdad es que entre el traductor y Shakespea-



re se interpone la sombra gigantesca de Víctor Hugo, para quien no hubo pedrezuela de Shakespeare que no le pareciera montaña.

Después de la claridad he procurado la fidelidad; siempre que he podido ser fiel traductor, lo he sido. Por último: he procurado que mi traducción no fuese del todo fría y descolorida. Más que a la corrección del lenguaje y a la elegancia literaria he atendido a la espontaneidad y a la vida del diálogo teatral. Shakespeare era, no sólo autor dramático, sino lo que hoy se llama hombre de teatro; sus sublimidades como sus chocarrerías, sus grandes cualidades como sus grandes defectos, son siempre de autor dramático muy conocedor del teatro y del público; por algo era actor y empresario.

Los estudios críticos, los comentarios sobre las obras de Shakespeare, bastarían a constituir una aterradora biblioteca. Quizás algún día mi devoción nada respetuosa acrezca en algo la imponente balumba. No debe detenerse uno por el vano temor de descubrir el Mediterráneo; aunque nada nuevo pueda decirse, siempre hay alguno que no lo oyó nunca.

Por ahora basta con la traducción de sus obras. En disculpa de mis desaciertos sólo diré, con frases de Shakespeare: «Si hacer fuera como decir quiero hacer, las cabañas serían palacios, y las ermitas, catedrales.»

Junio, 1911.

EL fracaso que sufrió Alfredo de Musset al comenzar su carrera de autor dramático, influyó poderosamente en el carácter de su teatro. En 1830 se estrenó en el Odeón *La noche veneciana*, que fue muy mal acogida por el público. Este desdichado comienzo produjo en el ánimo del poeta un manifiesto desvío por la escena; siguió escribiendo deliciosas comedias que pasaban de las cuartillas originales a las páginas de la famosa *Revista de Ambos Mundos*, pero que no se atrevían ya a asomarse en solicitud de realización escénica a ninguna sala de espectáculos. Componía, pues, Musset sus obras teatrales en estado de perfecta libertad artística, y su imaginación podía discurrir a su arbitrio sin ningún cauce señalado de antemano. De ese modo vino a ser el suyo un teatro de ilusión, de decoraciones vagas y fantásticas, donde el tiempo y el lugar son delicadas alusiones y no llegan nunca a imponerse a la única ley de estas obras: el capricho de la fantasía. Y sobre este fondo irreal ambulan los personajes, no el hombre y la mujer con la total evidencia de un carácter humano estudiado en su profunda complejidad, sino figuras humanas, figuras de hombre y mujer que salen a escena llevando graciosamente, como una anforilla, una gracia o un ridículo, una pasión ingenua y conmovedora, o un ampuloso y recargado gesto de pedantería. Estas gentes dicen sus pensamientos y hablan de sus cosas en un lenguaje tan poco real y concreto como el ambiente, largas metáforas y sutiles ingeniosidades que, a veces, se adelgazan hasta llegar al extremo conceptuoso. Tiene, pues, el teatro de Musset cualidades señaladas para ser un teatro de lectura, tanto por las circunstancias de su producción, como por su riqueza de detalles, no fáciles de percibir en la representación. Años más tarde de aquel fracaso de *La noche veneciana*, en 1818, el gusto voltario de empresarios, actores y público, sacó de los tonos atrasados de la revista las comedias de Alfredo de Musset, para llevarlas a la escena

con extraordinario éxito. El autor retocó algunas de sus obras, obligado por necesidades escénicas. Algunas de esas comedias se mantienen desde entonces, con entera dignidad, en el cartel de la Comedia Francesa, y las menos conocidas —*Barberine* y *Carmosine*— hallaron, no hace mucho, acosada en teatros de tan depurada dirección literaria, como el de L'Œuvre y el del Vieux Colombier. Pero no ha de olvidarse nunca que Musset, al escribir casi todas ellas, no pensaba, quizás, en la sala del teatro repleta y anhelante, recogiendo, con sus mil oídos, la declamación pomposa de los actores, sino más bien en la lectura que en la noche de invierno, recluida en su gabinete, va creando bajo la sugestión de la lectura un escenario y unos actores tal como el poeta los soñaba. He aquí por qué pueden darse a leer estas fantasías dramáticas, sin sentir en el ánimo el remordimiento de la traición.

En cada una de las medallas que nos conservan los rostros de poetas perdidos, graba su leyenda el gusto popular, así la faz melancólica y noble de Alfredo de Musset va siempre circundada por la misma inscripción: el poeta del amor. No fue poco lo que dio Musset para lograr esta excelsa ejecutoria; la vida entera del poeta es una obra literaria, y en ella mal se puede distinguir lo vivido de lo escrito. Sería esa vida un buen tratado de la pasión romántica, y como tipo de esa pasión, llevada a lo real, ha quedado la famosa aventura del poeta con la novelista Jorge Sand: los amantes, que se conocen en París, se encaminan a Italia, y, en el maravilloso escenario de Venecia, despléganse las humillaciones, los dolores y los tormentos de aquellos célebres amores. En cartas desgarradoras, en fragmentos de obras de *ella* y *él*, quedan los rastros de la tragedia amorosa. Y todo ello rodeado de la curiosidad y la malevolencia del París literario, seguido con una malsana e indiscreta atención, que proyectaba sobre ambos amantes una aureola de teatro, y hacía de su íntima tragedia una novedad literaria. Con toda su crueldad, no dejaba de haber algo justo en esta consideración pública, porque así como las poesías de Musset no son sino sus propias pasiones lanzadas fuera de la vida diaria en una aspiración de eternidad, así sus aventuras tienen aptitud exterior



para inscribirse, con toda su tumultuosa y sincera verdad, dentro de un marco literario. Y es que Musset consagró su vida a la deidad de su fe: el amor, y no hurtó a su culto ni una línea de su producción literaria, ni una hora de su vida terrenal. Compréndase, pues, cómo el teatro de Musset se complace en el estudio de las diversidades del amor. Junto a la pasión indefinida y sin objeto de *Fantasio*, luce el amor sereno y puro de los dos esposos en *Barberina*; el amor del amante y el del marido llegan a una perversa confusión en el perezoso príncipe de *La noche veneciana*; y Celio y Octavio sufren la eterna pena de no saber amar de otro modo. Siempre la misma pasión, y nunca la misma pasión. El marido es un pelele grotesco en una obra, y en otra un noble dechado; aquí el amante triunfa ingeniosamente, mientras que allá le ahoga el ridículo. Las diversas formas de amor van siendo, sucesivamente, ensalzadas y escarnecidas, y Musset, después de postrarse respetuosamente lleno de

lirismo ante todas las diversidades amorosas, no repeta ningún amor; y esa fue su grandeza y su servidumbre. El fue el único personaje de sus comedias. Devéria nos le representa en su dibujo vestido de paje, con apariencia saltarina y alegre. Pero también en su teatro gustó Musset de disfrazarse, y en una misma pieza, el corazón del poeta late, a la vez, en distintos pechos; su capacidad de amor era harto grande para encerrarse en un personaje. Y esta tragedia de unidad en la pasión de amor, de deseo de diversidad en sus formas, de forjar ídolos y romperlos luego porque no encarnaban bien la divinidad soñada, es, además del argumento total de su teatro, la tragedia de Musset en Venecia, cuando después de adorar a la Sand, echado a sus pies huía de ella sin poder perdonarla el pecado de haber sido ante sus ojos, por unos meses, la imagen única y verdadera del eterno amor, la falsa imagen.

