

ADE

TEATRO

Nº 43-44 ABRIL 1995

900 PTAS

**FUNCION DE
LA CRITICA
TEATRAL**



**ENTREVISTA A
NURIA ESPERT**



**CULTURA Y
POLITICA:
Jaime Lissavetzky
El proyecto cultural
de Izquierda Unida**

Texto teatral: **“EL CLAMOR”** de Muñoz Seca y Azorín

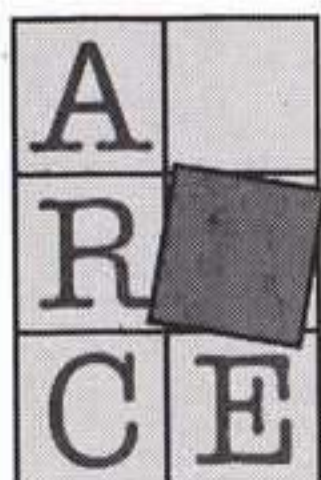


La cultura pasa por aquí



A&V	La Caña	Cuatro Semanas y Le Monde Diplomatique	Insula	Revista de Occidente
Abaco	CD Compact	Debats	Jakin	RevistAtlántica
ADE	El Ciervo	Delibros	Lápiz	Scherzo
Afers Internacionals	Cinevídeo 20	Dirigido por...	Leer	Síntesis
Ajoblanco	Claridad	Documentos A	Letra Internacional	Sistema
Album	Claves de Razón Práctica	Ecología Política	Leviatán	El Socialismo del Futuro
Alfoz	CLIJ	ER	Lletra de Canvi	Suplementos Anthropos
Anthropos	Creación	El Europeo	Nuestra Bandera	A Trabe de Ouro
Archipiélago	El Croquis	Fotovideo	La Página	Turia
Arquitectura Viva	Cuadernos de Jazz	Gaia	El Paseante	El Urogallo
L'Avenç	Los Cuadernos del Norte	Grial	Primer Acto	El Viejo Topo
La Balsa de la Medusa	Cuadernos Noventa	Guadalimar	Quaderns d'Arquitectura	Viridiana
Bitzoc		El Guía	Quimera	Zona Abierta
		Hora de Poesía	Raíces	
			Reseña	

Diseño: ■ Tau



Asociación de Revistas
Culturales de España

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67

Esta revista es miembro de ARCE. Asociación de Revistas Culturales de España - Miembro Fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro

Sumario

Foto Portada: "La Traviata", de G. Verdi.
Dirección escénica: Nuria Espert. Teatro de la Zarzuela. (Foto: Chicho).

EDITORIALES

Emergencia reaccionaria 5
¿Una dramaturgia de la nostalgia?
por Jaume Melendres 9

CORREO..... 11

FUNCION DE LA CRITICA TEATRAL

Programa del Seminario 13
Panorama de la crítica teatral española. Antecedentes,
por Eduardo Pérez Rasilla 15
Sujeto y objeto de la crítica teatral, por Joan Abellán 26
Debate de la primera sesión 28
La posición del crítico, por M^a Helena Serodio 30
Debate de la segunda sesión..... 37
Notas para una reflexión sobre posibles opciones
de la crítica teatral, por Alberto Fdez. Torres 51
Debate de la tercera sesión 58
Fantasmas sin castillo, por Jaume Melendres 61
M^a Helena Serodio: en torno a la A.I.T.C.,
por Carlos Rodríguez 62

TEXTO TEATRAL:

«El Clamor», de P. Muñoz Seca y Azorín 66
Farsa polémica, por Laura Zubiarrain 66
Texto de «El Clamor», por P. Muñoz Seca y Azorín 68

DIRECTORAS DE ESCENA

Entrevista con Nuria Espert, por Carlos Rodríguez 100

CULTURA Y POLITICA (IV)

Un proyecto socialista para la cultura en Madrid,
por Jaime Lissavetzky 106

Programa cultural de Izquierda Unida 109
Penosa enfermedad, por Juan Antonio Hormigón 116
¿Y si triunfara la derecha...? Conversación a seis
sobre el futuro del teatro en España 119
Notas adicionales a un debate,
por Eusebio Lázaro 128

DE LA PUERTA DE VERSALLES A LA COLLINE

La ADE en el Salón del Libro de París,
por Soledad Sandoval 130
Soberbio espectáculo en la «Colline»,
por Juan Antonio Hormigón 135
Entrevista con Jorge Lavelli, por Alain Satgé 138
Entrevista con Francisco Nieva,
por Carlos Rodríguez 139

INFORME

La Abadía, un nuevo proyecto teatral, por Rosa Briones 143

MOVIMIENTO TEATRAL ONCE

Reciclaje de los directores de Teatro ONCE 146
Agenda de actividades de las
Agrupaciones ONCE 148

LIBROS 151

AGENDA 155

NOTICIAS ADE..... 157

NOTICIAS DE ASOCIADOS 161

SOCIOS

Juan Pedro de Aguilar
 Antoni Al.lés
 José Luis Alonso de Santos
 Angel Alonso Tomas
 Eduardo Alonso
 Joaquín Álvarez
 Juan Manuel Álvarez
 Carlos Álvarez-Novoa
 Pedro Álvarez-Ossorio
 Antonio Amengual
 Antonio Andrés
 Vicente Aranda
 José Bable
 Damiá Barbany
 Dorotea Bárcena
 Karla Barro
 María Isabel Belastegui
 Sergi Belbel
 Rafael Bermúdez
 Rosabel Berrocal
 Miguel Bilbatúa
 Hermann Bonnin
 Ernesto Caballero
 Román Calleja
 Eduardo Camacho
 Pere Caminals
 Manuel Canseco
 Pep Cañellas
 Joan Castells
 José Luis Castro
 Cándido de Castro
 Julio César Castronuovo
 Luis Miguel Climent
 Jesús Cracio
 M^º Angeles Cuña
 Adrián Daumas
 Pere Daussá
 Antonio Díaz Zamora
 Adolfo Díez Ezquerro
 Manuel Angel Egea
 Jorge Eines
 José Miguel Elvira Aretxabaleta
 Adela Escartín
 Nuria Espert
 Angel Facio
 Enric Flores
 Joan Font
 Pere Fullana
 Leopoldo García Aranda
 Francisco García-Muñoz
 Cesc Gelabert
 José Luis Gómez
 Fernando Griffell
 Joan M^º Gual
 Manuel Guede
 Antonio Guirau
 Serafín Guiscafré
 Ignacio Guzmán
 Carlos Herans
 Emilio Hernández
 Maite Hernangómez
 Ricardo Iniesta
 Luis María Iturri
 Antonio Joven
 José Luis Karraskedo
 Xulio Lago
 Carlos Lasarte
 William Layton

JUNTA DIRECTIVA

Presidente de Honor:

Angel F. Montesinos

Presidente:

Josep Montayès

Vicepresidente:

Guillermo Heras

Secretario General:

Juan Antonio Hormigón

Tesorero:

Juanjo Granda

Vocales:

Agustín Iglesias
 Antonio Malonda
 Lucila Maquieira
 Helena Pimenta

Eusebio Lázaro
 Mercedes León
 Manuel Lourenzo
 Gerardo Malla
 Luis Maluenda
 Manuel Manzaneque
 Juan Margallo
 Adolfo Marsillach
 Agapito Martínez Paramio
 Miguel Massip
 Santiago Meléndez
 Jaume Melendres
 Jordi Mesalles
 Josep M^º Mestres
 Joan Minguell
 Juan Luis Mira
 Marcos Miranda
 Pau Monterde
 Alberto Morate
 Miguel Narros
 Francisco Nieva
 Pere Noguera
 César Oliva
 Joan Ollé
 Luis Olmos
 Angel Alberto Omar
 Santiago Paredes
 Ramón Pareja
 Lluís Pasqual
 Juan Pastor
 Carlos Patiño
 Cándido Pazó
 Iago Pericot
 Pere Planella
 José Carlos Plaza
 Esteve Polls
 Manuel Ponce
 Carme Portaceli
 Andrés Presumido
 Juan Antonio Quintana
 José Luis Raymond
 Consuelo Recio
 Frederic Roda Fábregas
 Horacio Rodríguez-Aragón
 José M^º Rodríguez-Buzón
 Norma Rojas Pita
 María Ruiz
 Edgar Saba

Javier Sabadie
 Emilio Sagi
 José Luis Sáiz
 Ricard Salvat
 Juan Carlos Sánchez
 Santiago Sánchez Serra
 Eduardo Sánchez Torel
 José Sanchis Sinisterra
 Marcelino de Santiago
 Diego Serrano
 Enrique Silva
 Adolfo I. Simón
 Antonio F. Simón
 Vicente Soria Genovés
 Símón Suárez
 Santiago Sueiras
 José Francisco Tamarit
 José Tamayo
 Salvador Távora
 Antonio M^º Thomas
 Rafael Torán
 Antonio Tordera
 Fernando Urdiales
 Francisco Valcarce
 Edison Valls
 Etelvino Vázquez
 Roberto Vidal Bolaño
 Manuel Vidal
 Francisco Villegas
 Alfonso Zurro

ADHERIDOS

Violeta Albacete
 Francisco Alberola
 Andrés Alcántara
 Guillermo Alonso
 Jerónimo M. Arenal
 Rosa Briones
 Toñi Bueno
 Ignacio Calvache
 Pablo Calvo
 Mónica M^º Carlevaro
 Luis Casanova
 Ana Diosdado
 Fernando Doménech
 M^º Eugenia Ferrera
 Julio Fraga
 José Gabriel López Antuñano

Antonio López-Dávila
 Antonia Merchán
 Javier Navarro
 Borja Ortiz de Gondra
 Jose Pascual
 Carlos J. Pérez
 Denis Rafter
 Carlos Rodríguez
 Omar Rossi
 Boris Rotenstein
 Friedhelm Roth-Lange
 Jorge Saura
 José Antonio Sedeño
 M^º Teresa Serrano
 Gustavo Tambascio
 Emilia Valares
 Eduardo Vasco
 Irene Viñals

DRAMATURGISTAS Y TEATROLOGOS

Joan Abellán
 Andrés Amorós
 Carmen Dólera
 José Ramón Fernández
 Alberto Fernández Torres
 Virginia Guarinos
 Manuel Lagos
 Patrice Pavis
 Eduardo Pérez-Rasilla
 Jorge Urrutia

SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra
 Cayetano Luca de Tena
 Frederic Roda
 Salvador Salazar

FALLECIDOS

José Luis Alonso Mañes
 Enrique Ciurana
 Luis Escobar
 José Estruch
 Zulema Katz
 José Osuna
 Rafael Richart
 Angel Ruggiero

GESTION: SECRETARIA EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

PROMOCION:

Esperanza L. Tamayo

PRENSA Y PUBLICACIONES:

Carlos Rodríguez

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

Emergencia reaccionaria

El 28 de marzo del presente año, el diario El País informaba de la decapitación en Arabia Saudí, en la plaza pública, después de las plegarias del mediodía, de cuatro hombres y una mujer por regentar un burdel. Pocos días más tarde, el mismo periódico anunciaba la ejecución de otras cuatro personas en el mismo lugar, una de ellas por homosexualismo. Pocas páginas más allá, en la nueve, dicho medio de comunicación titulaba: *Amnistía acusa a EEUU de violar los derechos humanos. Ejecución de menores, racismo judicial y torturas carcelarias entre las principales denuncias*. Sólo unas páginas separaban ambas noticias y sin embargo, entre ellas se abría el arco político aparente en que se articula nuestro mundo contemporáneo: Arabia Saudí como ejemplo de un Estado feudal, fundamentalista, absolutista en el sentido medieval del término; Estados Unidos erigido en paradigma de virtudes cívicas, crisol de la democracia moderna, del que su penúltimo presidente, el siniestro Bush, afirmó que era «el único país con altura moral para convertirse en dirigente y ejemplo del mundo». Dicho informe de Amnistía Internacional sobre la violación de los derechos civiles y políticos, la práctica de la tortura, ejecuciones sumarias y abusos sexuales en las cárceles, etc., es demoledor.

¿Estamos ante una contradicción, se trata de una paradoja o quizás todo está perfectamente conectado y responde a una oleada creciente de reaccionarismo que asola el mundo? Sería fácil sin duda dar una respuesta concluyente pero muchos la considerarían exagerada o podrían tildarla de radical. Baste por el momento decir que el mayor protector de Arabia Saudí son los Estados Unidos de América del Norte y que aquel es, entre los países árabes, el más fiel aliado de éste. Si sopesamos con ecuanimidad estos hechos incontrovertibles, es posible que lleguemos fácilmente a conclusiones objetivas sin demasiada dificultad.

Si entre la población española hiciéramos hoy una encuesta para saber el país que persigue con mayor saña la homosexualidad, la respuesta sería posiblemente Cuba. Si por el contrario elaborásemos un estudio sociológico y estadístico sobre la cuestión, veríamos fácilmente que en Arabia Saudí se les ahorca al igual que en otros países se les ejecuta o encarcela, mientras que en Cuba no existe en la actualidad problema alguno y son muchos los homosexuales que en

diferentes estratos de la sociedad cubana ocupan puestos de responsabilidad. Es cierto que durante unos años en la isla caribeña se persiguió y se condujo a los homosexuales a ignominiosos campos de reeducación, pero esa es una historia de hace veinticinco años y que sin embargo, con frecuencia se presenta como de ahora mismo.

Si entre la población española hiciéramos una encuesta para saber en qué país se agreden en mayor medida los derechos humanos, quizás volviéramos a encontrarnos con Cuba como respuesta mayoritaria. Sin embargo, las violaciones descritas en Estados Unidos o los índices de mortalidad infantil en determinadas zonas urbanas de la ciudad de Nueva York, por ejemplo, nunca han sido detectados en Cuba. Estableciendo datos objetivos, sería incontable el número de países que ocuparían un lugar bastante más alto que el de Cuba en esta escala de la inhumanidad.

Es fácil deducir que en ambos casos, la ciudadanía ha forjado sus ideas a través de lo que los medios de comunicación le proporcionan y no de informes solventes o estudios pormenorizados. Los medios de comunicación realizan en el mejor de los casos síntesis apretadas y con frecuencia superficiales de los acontecimientos y sus causas; si además -como suele ser la norma- responden a intereses económicos e ideológicos muy concretos, la información se convierte en opinión velada y en definitiva en máquina de propaganda para que la *opinión publicada* se convierta en *opinión pública*: Cuba es el enemigo, el culpable, el mal; Arabia Saudí o cualquier otro estado de similar jaez, el amigo al que hay que tender la mano aunque a veces produzca incomodidades. En este sentido convendría no olvidar cómo hace unos meses y nuevamente ahora, el senado norteamericano ha estudiado y criticado el uso de fondos por parte de la CIA para el desprestigio y desestabilización de Irán e Irak. Aparte de las operaciones encubiertas que pudieran promoverse con ellos, una parte de dichos recursos se utilizaron y se piensan seguir utilizando en campañas a través de los medios de comunicación, lo cual suponemos que se traduce en subvenciones generosas a cadenas de televisión, periódicos o emisoras de radio, así como el pago de periodistas afines que actúen como sujetos en esas actividades de intoxicación. Es una vieja historia que todos conocen aunque en cada ocasión se hagan de nuevas.

Dos

Afirmar que la libertad de expresión es un derecho irrenunciable de los ciudadanos, parece una expresión retórica de tan repetida. No obstante a renglón seguido habría que añadir que dicha libertad tiene en todos los lugares sus limitaciones, de índole administrativa en unos casos, material en otros, aunque sea en ocasiones difícil establecer las fronteras entre una y otra. Aquí, entre nosotros, habría que afirmar que la libertad de empresas periodísticas no garantiza la libertad de expresión, sino solamente la de los intereses económicos e ideológicos que representan.

La revista *Temas para el Debate* en su número cinco, presenta un amplio estudio dedicado a las relaciones entre la prensa y el poder. En su editorial afirma: *La crisis de madurez y de identidad que se detecta en el desarrollo actual de los medios de comunicación en España tiene su paralelo en la crisis análoga por la que atraviesa la vida política, que se manifiesta principalmente en luchas a veces opacas por mantener o por alcanzar el poder, sin ofrecer adecuadamente puntos de referencia programáticos o ideológicos que puedan orientar políticamente a los ciudadanos. Los medios de comunicación, en estos casos, a veces tienden a invadir espacios propios de los partidos políticos, cayendo en la tentación de intentar sustituir a los órganos e instituciones democráticas, como el Gobierno, el Parlamento y los jueces con el correspondiente desprestigio de su legitimidad y representatividad, produciéndose así una cierta sustitución de los rectores y protagonistas de la vida política. En este contexto, algunos medios de comunicación, y a través de ellos determinados grupos económicos poderosos, intentan proyectar posiciones políticas interesadas, e imponerlas a los ciudadanos, mediante la creación de estados de opinión pública favorables a sus pretensiones. Los medios de comunicación se convierten así en una mediocracia, en unos auténticos poderes virtuales con influencia pública, que operan de acuerdo a la lógica del dinero y del mercado, y no conforme a los criterios propios de la competencia política democrática.*

El citado estudio se completa con seis cuadros en los que se informa comparativamente de los principales grupos de prensa y multimedia españoles, de la presencia de la banca en los medios de comunicación, de la estructura de la propiedad en los canales privados de televisión así como de las macroestructu-

ras empresariales de los grupos PRISA y Correo. Su lectura nos permite observar no sólo la magnitud que ha adquirido la concentración del poder mediático, sino cuáles son los grupos económicos que sustentan dichos medios. Así por ejemplo el grupo *El Mundo* tiene el 45% de sus acciones en manos del grupo Rizzoli, perteneciente al industrial italiano Giovanni Agnelli; el grupo británico Pearson, editor del *Financial Times*, ha adquirido el 59% de las acciones del grupo Recoletos (editor entre otros del diario *Marca*), vinculado al Opus Dei; el grupo Fininvest, propiedad de Silvio Berlusconi, ha llegado a poseer directa o indirectamente cerca del 85 % de Tele 5; el grupo Prisa agrupa una gigantesca red de editoriales (Aguilar, Alfaguara, Santillana, Taurus, etc), las librerías Crisol, la sociedad de encuestas Demoscopia, participaciones en *Canal+*, *Antena 3 Radio*, *Cadena Ser* y en diarios extranjeros como *The Independent*, *Daily Mirror* (Reino Unido), *Público* (Portugal) y *La Prensa* (México).

Las diversas lecciones que emanan de la lectura de estos trabajos, para cuya realización los responsables de la revista confiesan haber encontrado numerosas dificultades, son múltiples. Quizás la deducción más evidente sea la de que *determinados medios periodísticos se han ido deslizado hacia una implicación directa en campañas e iniciativas más propias de los partidos políticos que de las funciones propias de los medios de comunicación independientes. Estas actitudes pueden provocar distorsiones en el ámbito político, cuando se llega a sustituir de facto el papel de la oposición parlamentaria, generando en consecuencia, conflictos, inestabilidades e incertidumbres en los ámbitos económicos y financieros.*

Tres

A lo largo de los últimos meses hemos asistido en España a la actuación de ciertos medios que siguen, efectivamente, la senda de lo antes expuesto. En líneas generales podríamos decir que la información se ha visto sustituida, directa o solapadamente, por la opinión; junto a noticias e informes ciertos y comprobados, otros muchos se han deducido de datos circunstanciales que son interpretados y presentados como pruebas acusatorias; en todos los casos se ha instaurado la práctica de juicios paralelos, a través de los cuales se ha pretendido imponer la opinión de que los justa o injustamente sos-

pechosos, son ya condenados convictos y confesos; más aún, muchas de las pruebas esgrimidas no son sino declaraciones de otros individuos encausados o condenados, no sustentadas sino en su propia palabra.

La constante magnificación de ciertas noticias destinadas a torpedear sistemáticamente al gobierno resultante de las últimas elecciones, su exposición en términos catastrofistas, pretenden crear entre la ciudadanía una sensación de caos, de imparable deterioro y atonía de las instituciones, de desgobierno, de provisionalidad en definitiva. Cualquier observador mínimamente objetivo y sereno podría inclinarse a la sospecha de que se trata de una operación medida, calculada, escalonada y cuidadosamente estructurada. La sintonía entre el discurso de estos predicadores mediáticos y el del partido de la derecha -que la oposición de izquierda haya coincidido con tanta frecuencia, sólo causa estupor y sonrojo-, no sólo testimonia lo que decimos, sino que muestra cómo la ausencia de un discurso y un debate político articulados y congruentes, se enmascara con la denuncia y el acoso, en aras de un supuesto regeneracionismo conservador, con la agresividad y el insulto.

Hay quienes cifran la fecha de junio de 1993 como el momento de inicio de esta estrategia. Con seguridad sí es perceptible desde el 28 de diciembre del pasado año, basta consultar las hemerotecas y seguro que así lo escriben quienes estudien este período. La finalidad no ha sido otra que derribar al Gobierno. Nuestra Constitución establece claramente los mecanismos para que este hecho se produzca, tanto en el seno del Parlamento existente, mediante la moción de censura, como a través de los procesos electorales cuando el Presidente del Gobierno disuelve las Cámaras y convoca elecciones o se cumple el período legislativo. Servirse de otros instrumentos, la exacerbada presión mediática en este caso, instaurando desasosiego y encono en la opinión pública, parece a todas luces un planteamiento anticonstitucional que quizás pueda servir de teorización para un nuevo concepto de golpe de Estado. No es la primera vez que la derecha sociológica ha utilizado este tipo de lides estratégicas: para muestra basta recordar lo que se hizo de febrero a julio de 1936; lo que ha cambiado felizmente ha sido la sociedad española y el ejército que, sin duda alguna, no está por levantamientos ni guerras fratricidas. Un político de la derecha culta como Herrero de Miñón, ha resumido con palabras precisas: *Es claro que no hay gobierno parlamentario alguno que, sin necesidad constitucional, recurra a las urnas cuando todo lo tiene en contra y el tiempo -por la reactivación económica, por la hartura que el escándalo estéril llega a producir, por la desaceleración de los pro-*

gresos de la oposición- puede jugar en su favor.

Muchos españoles estamos sin duda fatigados y hartos del zarandeo a que se nos ha querido someter. Durante los últimos meses, el escándalo sistemático, presentado de forma altisonante y desbordados todos los límites, ha sustituido a la política. Cualquier murmuración ha sido esgrimida como prueba de cargo. Para esta operación vale todo. Un puñado de periodistas, ocupantes sistemáticos de las tertulias radiofónicas y televisivas, se ha dedicado a extender día a día la especie de que vivíamos en el peor de los mundos posibles y, lo que es más irritante, comenzando todas sus intervenciones con la frase recurrente: *El país piensa....*, que les erigía por voluntad propia en portavoces de todos los ciudadanos. Nada más incierto ni más procaz. Estos periodistas sólo se representan a sí mismos y parlotean o escriben en el ámbito de los intereses empresariales de quienes les contratan. Nadie les ha votado ni tan siquiera comisionado para ello. Unos pertenecen a movimientos confesionales de raigambre reaccionaria, otros están umbilicalmente ligados a formaciones políticas de la derecha, otros se mueven simplemente en el ámbito de lo que sospechan será el poder que asciende, eso es todo. Carecen de independencia personal e intelectual, aunque pretendan aparentarla. El conocimiento de sus actividades, de sus procedimientos, de sus tergiversaciones y afirmaciones, darían no pocas veces materia para un proceloso relato neorrealista. Desgraciadamente los lectores, los telespectadores o los oyentes no pueden discernir casi nunca que quien escribe o habla no es un arcángel inmaculado, objetivo y sin tacha, sino un antiguo fascista, un ultraconservador miembro del Opus Dei, un vocero de los valores y estrategia de la derecha o, simplemente, un vendedor cuya mercancía de trueque es la información como espectáculo.

Cuatro

La petulancia y la soberbia mediática aspirando a convertirse en mediocracia, es algo bastante más peligroso para la salud civil y democrática de un pueblo que lo que las teorizaciones del tema nos apuntan. Quizás haya sido Italia el banco de pruebas demostrativo. La crisis social y política que ha vivido el país, permitió que un personaje como Berlusconi se alzara con el gobierno mediante el uso y abuso del poder mediático del que era propietario. La mediocracia sin control social conduce en primer lugar a una caricatura de la libertad de expresión y

sugiere después un horizonte próximo al que Bradbury describió en su *Fahrenheit*.

En estas condiciones, investidos de tamaña fuerza, los medios dejan de ser reflejo de la sociedad para transformarse en muñidores absolutos de la opinión pública. Pueden convertir en héroes a personajes mediocres o incluso a villanos, deslegitimar gobiernos, presentar como sacrosantas opciones perversas, provocar angustias y miedos, hacer magnates de simples chorizos, imponer estéticas y gustos, empujar a que se lean escritores carentes de interés, que el público no acuda a determinadas películas o espectáculos teatrales, etc. Pueden convertirse en definitiva en la punta de lanza de la emergencia reaccionaria que hoy parece recorrer el mundo de un extremo a otro.

Quienes se apuntan a la tesis del complot universal, deducen con cierta verosimilitud que los amos del mundo han dictado una marcha atrás en todos los órdenes. Los datos de los últimos meses tampoco dejan lugar a dudas: paulatina instauración del reaccionario *Contrato con América* propuesto por Gingrich y los sectores más reaccionarios del Partido Republicano en EEUU; condena en Alemania a un dirigente comunista octogenario por un supuesto asesinato cometido en 1931, mientras se absuelve a un matarife nazi autor de cuantiosos asesinatos de civiles; silencio cómplice ante la bárbara guerra de Chechenia; explosión de movimientos fundamentalistas -no sólo islámicos por supuesto-, cargados de violencia, sectarismo y muerte; resurgimiento de nacionalismos en su expresión más primaria y perversa. Estos y otros muchos datos que la escena internacional nos ofrece, entre los que podríamos todavía citar el retroceso que se constata respecto a diferentes cuestiones que afectan a los derechos de la mujer, nos indican que una fuerte ola reaccionaria pretende imponerse. Nadie lo enuncia de este modo. Todos hablan de regeneración, de eliminar la corrupción imperante (en la economía, en las costumbres, en las relaciones laborales, en la cultura: los nazis ya hablaron de *cultura degenerada*, etc.), de despertar de nuevo la ilusión de cada país, de cada lugar; de trabajar, trabajar no como una realización personal sino como cumplimiento del castigo bíblico: ya dijo Franco que *el trabajo es el deber ineludible de todos los españoles*. Los ciudadanos deberían ser capaces de no confundir estos cantos de sirena con lo que realmente subyace en sus palabras: retroceso, marcha atrás, regreso a formas sociales que en su día se denominaron bárbaras por engendrar violencia y miseria en amplios sectores de la población.

Por supuesto que la cultura en general y el teatro en particular, se verán seria y directamente afectados por esta situación de emergencia reaccionaria en la que parece que nos adentramos si no conseguimos oponernos con acciones responsables y resueltas. No sólo por el clima radicalmente anticultural que están propiciando; no sólo por el resurgimiento de formas de censura quizás sutiles y sofisticadas, pero evidentes y palpables; sino porque el economicismo que proclama buena parte de este movimiento de emergencia reaccionaria, sustituye cualquier valor cultural por el de su consideración como simple mercancía. En una entrevista publicada en *El País* del pasado 14 de abril, el escritor norteamericano Tom Clancy, estrechamente ligado a la CIA y amigo personal de Gingrich -hoy ambas cosas pueden decirse sin sonrojo, aunque algunos años atrás hubieran deslegitimado intelectualmente a cualquier escritor-, afirmaba sin ningún rubor: *En cuanto al arte, la cultura..., en una democracia el respaldo tiene que venir del público. Si el público no apoya a un artista porque cree que es malo, ¿qué derecho tiene él a meter la mano en mi bolsillo y quitarme el dinero? (En cuanto a la televisión pública) ¿por qué no ponen anuncios? Ellos dicen que no pueden hacer buenos productos sin dinero público, porque la gente no les entiende, aunque son buenos. ¿Qué te parece? Es asistencia pública para esnobs. Muchos artistas creen que son aristócratas y no lo son. La gente compra mis libros porque le gustan. Si no, yo seguiría vendiendo seguros. ¿Qué ocurriría si no los compraran y yo pidiera al gobierno un millón de dólares para escribir libros que nadie quiere comprar? ¿Tendría sentido?*

La falacia de estos argumentos es merecedora sin duda de un comentario aparte. Lo que sorprende es la petulancia y prepotencia con que pueden exponerse, fiel expresión del estado de emergencia reaccionaria en el que hoy nos agitamos. Creemos que es hora de rebelarse y de intensificar la construcción de una sociedad civil cada vez más responsable, crítica y convertida en semillero de antiguos y nuevos valores progresistas e ilustrados. Quizás sólo así consigamos evitar que el siglo XXI no suponga un violento retroceso al pasado -podemos elegir el período que más nos cuadre -y la sociedad se desertice en cuanto a ideas, proyectos, esperanzas auténticas, en la que los hombres pasen a ser simples sujetos económicos y degraden paulatinamente su dimensión humana. Las aspiraciones de progreso en estas condiciones, ya no volverían a las trincheras sino que quedarían sepultadas en las cavernas. Tarde o temprano llegará el renacimiento, pero ¡ay!, sólo se vive una vez.

¿Una dramaturgia de la nostalgia?

Por Jaume Melendres

Formar parte del jurado de un premio teatral constituye un duro trance, que algunos asumimos en parte para compensar los sufrimientos que causamos cuando concurrimos a ellos pero también, más egoístamente, porque ofrece la privilegiada ocasión de contemplar la zona del iceberg que casi nunca aflora aunque es -tal vez- la más reveladora del estado actual de la escritura dramática.

La primera constatación que se desprende de tal experiencia es que hoy se escribe mucho teatro. El caso del premio «Ignasi Iglésias»- con rango de nacional en Cataluña- es bien elocuente, con una participación que oscila entre cuarenta y cincuenta originales al año. Suponiendo que éstas fuesen todas las obras escritas, la cifra ya sería extraordinariamente alta; pero si tenemos en cuenta que existen otros premios (de estatus más modesto, aunque a veces mejor remunerados) y que sin duda se escriben numerosos textos que no aspiran a competir, no sería nada disparatado pensar que Cataluña produce anualmente alrededor de quinientas obras teatrales en su lengua propia, además de las escritas en castellano.

Comparando esta cifra con los seis millones de la población total, resulta que ocho de cada diez mil habitantes de Cataluña escriben teatro en catalán. Pero la proporción se dispara espectacularmente si tenemos en cuenta que sólo el 30% del censo del área metropolitana de Barcelona -zona de donde proceden la mayoría de quienes concurren a los premios- declara saber escribir en catalán correctamente¹: la nómina de catalano-escribientes queda reducida a unas 1.800.000 personas. Y si, además, consideramos que una cosa es la presunta corrección académica y que la capacidad -y la voluntad- de usar artísticamente una lengua sólo la poseen la mitad de los declarantes

(hipótesis muy optimista), podemos afirmar que aproximadamente seis de cada mil personas capaces de hacerlo escriben en Cataluña obras de teatro, buenas o malas, en verso o en prosa, antiguas o modernas. La cifra produce verdadero vértigo: si aplicásemos las mismas hipótesis a Francia (un lugar del mundo donde casi todos hablan y escriben correctamente el francés), los hijos de Racine y de Molière producirían algo así como 30.000 obras dramáticas al año. Y algo más inquietante todavía: ¿por qué una población que casi nunca va al teatro², que se nutre fundamentalmente de cine y televisión, no escribe guiones en vez de escribir textos teatrales?

Pero no sólo escriben muchos y muchas, sino mucho. En contra de lo que hubiese podido pronosticarse con la aparición de la estética clip y del pequeño formato, las obras extensas (70 páginas, dos horas en escena) o muy extensas (más de 100 páginas, unas tres horas y media de función) son cada vez más frecuentes. Miles y miles de palabras se desparraman en curso torrencial sobre las hojas Din A-4 y, al leerlas, uno tiene la impresión que los personajes de la ficción dramática son el eco de una sociedad que le teme al silencio, que está dispuesta a llamar a las emisoras a cualquier hora del día o de la madrugada para hablar de sus cosas, formular sus juicios, sentar *ex telephono* sus opiniones. Por más que el venerable Aristóteles siga clamando desde su mausoleo que el trabajo del dramaturgo consiste en crear personajes en acción, todavía creamos personajes en palabra, movidos más por sus cuerdas vocales que por los hilos del interés real. Escribir teatro sigue siendo sinónimo de elaborar diálogos (pocos *triálogos*, por cierto), conversaciones que se alimentan a sí mismas de en sí mismas, que sustituyen lo que ocurre por la ocurrencia, más o menos feliz. Casi nadie recuerda que en el teatro -y tal vez en la vida, pese a todo- una palabra vale más que dos.³

Así pues, muchos escriben mucho, y con cuidadas tipografías. Pero ¿de qué modo? La respuesta es ésta: el modo sigue siendo el género. La gran mayoría de los textos que concurren al premio «Ignasi Iglésias» (y supongo que a todos los demás) proclaman su propia calificación genérica: las etiquetas de «tragedia», «drama», «comedia», «comedia dramática», «tragicomedia» o «musical» parecen ser de cuasi obligado cumplimiento, aunque luego casi nunca se ajusten al paradigma. Parece evidente que el empeño de los Románticos -disolver las fronteras entre artes y géneros distintos- tiene hoy escaso predicamento y que el territorio teatral sigue tan parcelado como en el siglo XVII francés.

Sin embargo, en aquel entonces -y esa es una enorme diferencia-, cada uno de los registros servía para hablar de cosas distintas. La tragedia, por ejemplo, era el lugar de la pasión «en sí misma» y la comedia el espacio del «carácter». Hoy, esta diversificación ya no tiene lugar. La mayor parte de los textos, sea cual sea su género, hablan de lo mismo, es decir, de los problemas sentimentales de la pareja urbana, debatidos en una sala de estar con el mismo sofá de siempre pero dotada -ahora- de ese contestador automático a cuyos encantos dramaturgicos (y presupuestarios) casi nadie se sustrae. Si el teatro fuese realmente espejo del mundo, habría que pensar que los juzgados únicamente tramitan causas de divorcio y crímenes pasionales, que hoy sólo por amor y desamor -homo o heterosexual- corre la sangre.

Este continuo dar vueltas al mismo leit-motiv, este triunfo aplastante de la «tragedia doméstica» que postulaba Diderot en sus *Conversaciones sobre «El hijo natural»*, ha sido la tónica dominante de la dramaturgia de la democracia en España, paradójicamente más decantada a llevar a los escenarios la *res* privada que la *res* pública, como si fuese suficiente que de ésta se ocupase el Parlamento: a medida que iba desapareciendo la figura del censor, han desaparecido los temas -y los tratamientos- que justificaban su existencia. En otros términos: si hoy mandasen en España, las derechas podrían ahorrarse la compra de tijeras y bolígrafos rojos, y la contratación de siniestros cirujanos, porque no habría nada que cortar (por lo sano) o tajar (de inmoral).

Sin embargo, esta tendencia se ha visto rota en la última edición del premio «Ignasi Iglésias» con la aparición de un nuevo tema. Las obras más interesantes que han concurrido a ella ya no nos muestran los avatares de las luchas doméstico-sentimentales, sino el enfrentamiento de un personaje central con

su propio pasado. Han sido escritas bajo el síndrome clínico del miembro ausente, amputado por el paso del tiempo. No somos lo que quisimos ser, vienen a decir: cualquier presente sólo es el negativo de vanas esperanzas, cenizas y rutinas. Los muchachos de la banda, las parejas que pudieron ser y no fueron, vuelven a encontrarse para contarse sus mutuos errores. ¿Qué se hizo de las damas, los aromas de antaño?

Leyendo estas obras de la más reciente dramaturgia, cabría pensar que sus autores o autoras pertenecen a la desencantada generación del sesenta y ocho. Pero no es así: sorprendentemente, quienes las escriben son personas mucho más jóvenes, que están todavía en la tercera década de la vida y que, sin embargo, ya la contemplan desde la jubilación -por así decir- existencial, y consideran que el escenario es el lugar idóneo para mostrar al mundo la inutilidad de cualquier esfuerzo, el carácter ilusorio de cualquier ilusión. ¿Tal vez porque el teatro también es un esfuerzo gratuito, una esperanza necesariamente desmentida, un género igualmente obsoleto? Sea cual sea la respuesta a estas preguntas, parece claro que el arte dramático -siempre tentado por sus dos registros extremos- se inclina cada vez más hacia la lírica y abandona día a día los caminos de la épica. Antígona ya no lucha contra Creonte. Ahora, con los acentos de la nostalgia y desde el fondo de su tumba, sólo lamenta haber iniciado tan pueril batalla. La batalla, en definitiva, del teatro.

NOTAS

¹ Cf. *Enquesta de la Regió Metropolitana de Barcelona 1990*. Vol IV. Institut d'Estudis Metropolitans de Barcelona, 1992.

² Según la *Enquesta* antes citada, sólo el 3,6% de la población dedica su tiempo de ocio al teatro, frente al 58,3% que lo consagra a la televisión, al 18,7% que se dedica a las labores y al 13,8% que lo pasa en el cine.

³ La adopción del ordenador probablemente ha reforzado esta tendencia. Aunque sobre la pantalla son igualmente fáciles las operaciones de insertar y cortar, el uso de los programas de «tratamiento de texto» (qué horrenda expresión) conduce más a la suma que a la resta. Nos permite escribir provisionalmente, desde la presunción de bondad. Si tal presunción no se confirma -pensamos- luego ya lo suprimiremos. Pero luego caemos en la trampa de las impresoras: cualquier banalidad debidamente «editada», reproducida en láser o bajo los chorros continuos de la tinta, deja de ser banal. Hoy escribimos los borradores ya en letras de molde. Su buen diseño tipográfico legitima las palabras del mismo modo que los barnices abrillantadores disimulan las miserias del mueble sobre los que se aplican.

29 de enero, 1995

Querido Juan Antonio:

Hace tiempo que no nos vemos ni hablamos. Como no he tenido ocasión de decírtelo en voz alta, estando juntos, te lo digo en voz de lectura, que hasta los sordos pueden oír:

Desde que empezaste tu Revista, que, número tras número, se ha convertido en una magnífica Revista, he admirado tu trabajo y la inteligencia crítica con que has -o habéis, tú y tu equipo- ido construyendo, temática y visualmente, cada nueva salida. Desde el número Goldoni hasta el último de la Ópera, el camino ha sido realmente admirable. Viendo la crisis de la administración de la Cultura en nuestro país - para hablar sólo de él- y la seguridad en la dirección de tu Revista, le hace desear a uno -a mí en particular- que los responsables de cultura harían bien en pensar en imitar el modelo y su energía interna.

Francisco Ruiz Ramón

Madrid, 30-1-95

Amigo J. Antonio:

Te agradezco el envío de *¿Qué hizo*

Nora cuando se marchó?, y aprovecho la ocasión para felicitarte por el espectáculo que realizasteis con motivo de los premios A.D.E..

Me hubiera gustado comentar contigo algunos aspectos sobre noras, madres coraje y otros caracteres, pero, es difícil dar contigo. Tampoco me parece un asunto prioritario como para pedir una cita oficial.

De todos modos, quería decirte que el espíritu de Nora sigue revoloteando sobre nosotras, y es gratificante saber que, en la competencia profesional diaria, resulta una baza importante conjugar a menudo la muñeca con el portazo.

Un abrazo

Mercedes Velasco Ramírez

Santiago de Cali, 6 de enero de 1995

Señor

JUAN ANTONIO HORMIGÓN

Asociación de Directores de Escena

Acuso recibo del número 39/40 de la magnífica *Revista ADE*, que usted tan acertadamente dirige y, cuyos materiales son siempre de primerísima calidad. Agradezco a usted la gentileza del en-

vío y le deseo un Feliz año 1995, así como a sus colaboradores.

Atentamente:

Enrique Buenaventura

Director Teatro Experimental de Cali

Vértigo
Guadalajara

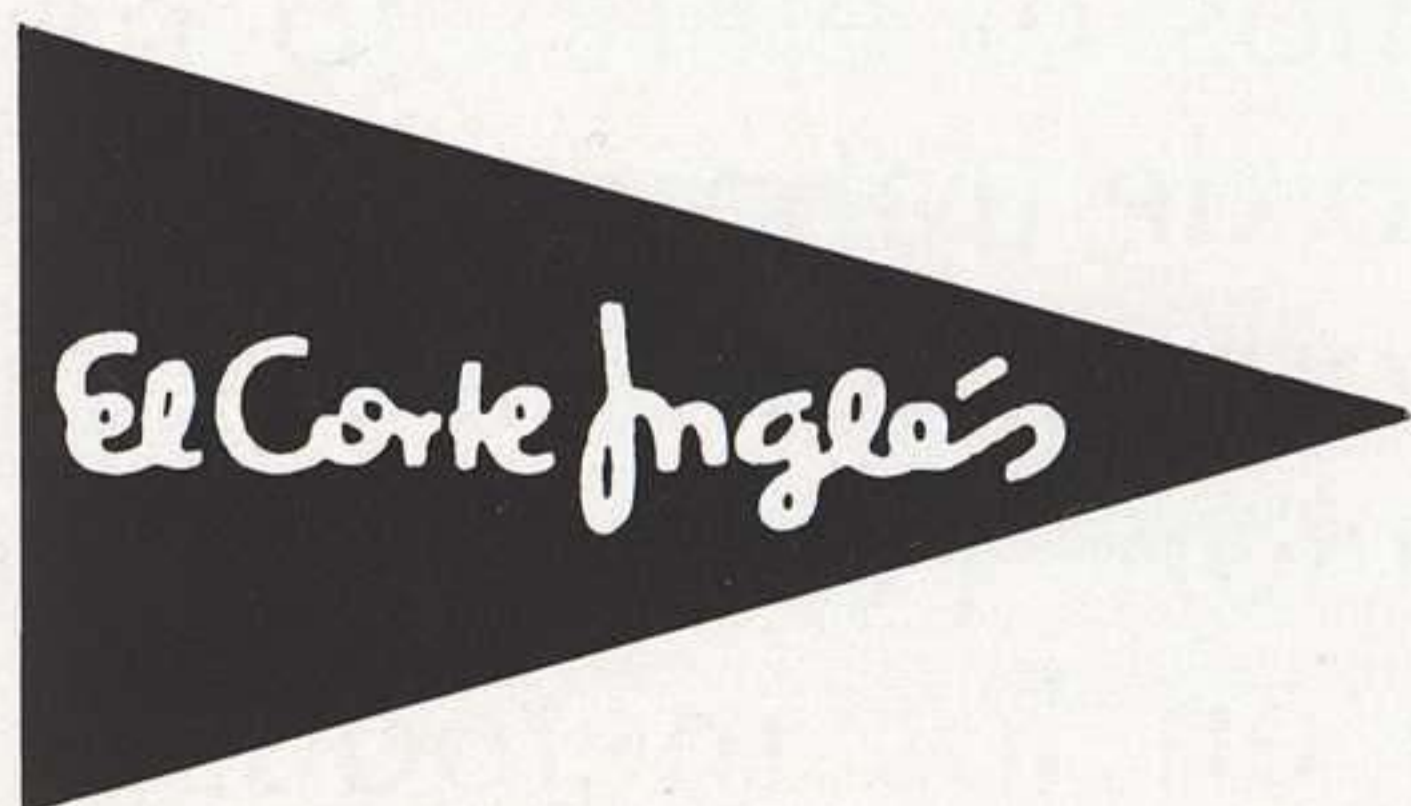
A.D.E.

Estimados amigos, os pido información sobre las diferentes publicaciones que hacéis.

Aprovecho para felicitáros por publicaciones como *La Dramaturgia de Hamburgo* o *La crisis del personaje en el teatro moderno* entre otras. Pienso que estáis cubriendo un hueco, al que de otra forma, y sin tener don de lenguas, me sería imposible acceder. Espero que publiquéis pronto los escritos de Vajtangov, traducidos por Jorge Saura.

Quisiera que me informárais también sobre las distintas actividades que realizáis, así como de los requisitos para poder pertenecer a vuestra asociación. Muchas gracias.

Fdo.: Andrés Beladiez



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

El pasado mes de septiembre, la ADE celebró en el Castillo de la Mota un seminario de tres días centrado en el tema «Función de la Crítica Teatral». Veintiocho profesionales del teatro, en su mayoría investigadores y críticos, desarrollaron en sus ponencias y coloquios diversos aspectos que afectan o condicionan el ejercicio actual de la función crítica. Nuestra revista ADE-Teatro ha recopilado los materiales que constituyeron la actividad de aquellos días, incorporando también amplios extractos de los debates que tuvieron lugar. Creemos que tanto la temática como las opiniones, confluencias y discrepancias que afloraron durante las sesiones de trabajo constituyen una interesante aportación, abierta a nuevas reflexiones. Quienes confeccionamos estas páginas, consideramos el ejercicio de la crítica como un importante campo de trabajo del ámbito teatral, en la medida que explora e ilumina los procesos y realizaciones de la creación. Por ello esperamos que esta nueva indagación en los métodos que rijen tal labor, contribuya a establecer un debate fructífero entre los profesionales, siempre encaminado a un mejor desarrollo de la actividad escénica.

SEMINARIO



sobre la función de la crítica teatral

Día 23 Primera Sesión de trabajo

16.30 hs. Ponencia:

Panorama histórico de la crítica teatral en España
por **Eduardo Pérez-Rasilla**, Profesor de literatura y crítico teatral- Revista RESEÑA

17.15 hs. Debate

Encuentro: *Sujeto y objeto de la crítica teatral*

Temática a debatir:

- Situación de la crítica teatral en España
- Reflexión sobre las condiciones y límites de la crítica teatral
- La crítica teatral en los medios de comunicación
- La recepción de la crítica
- Condicionantes: la dependencia de la crítica de los diferentes sectores de la profesión
- Posibilidades de autocrítica

Moderador: **Joan Abellán**, Profesor del Institut del Teatre de Barcelona, Revista ADE-TEATRO

Día 24 Segunda sesión de trabajo

09.30 hs. Ponencia:

Panorama de la crítica teatral europea

por **María Helena Serodio**, Profesora de la Universidad de Lisboa y Secretaria General de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (AICT)

10.15 hs. Debate

Encuentro:

- El papel de la universidad y de las instituciones en la crítica teatral
- Teatro y Universidad: La crítica universitaria
- Formas de investigación sobre el fenómeno teatral

Moderador: **Jorge Urrutia**, Catedrático de Literatura y Comunicación de la Universidad Carlos III- Revista ADE-TEATRO

Día 25 Tercera sesión de trabajo

09.30 hs. Propuesta para el debate:

Métodos para abordar la crítica teatral

Alberto Fernández Torres, Crítico e investigador teatral- Revista ADE-TEATRO

Conclusiones

10.15 Debate

Asistentes al seminario

- **Alberto Fernández Torres**, crítico e investigador teatral- Revista **ADE-TEATRO**.
- **Fernando Doménech**, director de escena e investigador, Revista **ADE-TEATRO**.
- **Jorge Urrutia**, Catedrático de literatura y comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid, revista **ADE-TEATRO**.
- **Carmen Dólera**, dramaturgista, Revista **PRIMER ACTO**.
- **Rosa Briones**, directora de escena y profesora de la escuela Superior de Arte Dramático de Torrelodones, Revista **ADE-TEATRO**.
- **Joan Abellán**, profesor Institut del Teatre de Barcelona, Revista **ADE-TEATRO**.
- **Carlos Rodríguez**, Redactor Jefe, Revista **ADE-TEATRO** y director de escena.
- **Juan Pedro Herráiz**, Redactor Jefe, Revista **PRIMER ACTO**.
- **Jaume Melendres**, profesor del Institut del Teatre de Barcelona, Revista **ADE-TEATRO**.
- **Inmaculada Alvear**, Revista **ADE-TEATRO**, Doctora en Historia Antigua.
- **Antonio López-Dávila**, director de escena, ADE.
- **Adolfo Simón**, director de escena, Revista **ADE-TEATRO**.
- **Miguel Medina**, director de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, Revista **RESEÑA**.
- **Luciano García Lorenzo**, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- **Joan Casas**, Autor; director de la Revista **PAUSA**.
- **Juan Antonio Hormigón**, Catedrático de dirección de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y Director Revista **ADE-TEATRO**.
- **Moises Pérez Coterillo**, crítico teatral.
- **Lucila Maquieira**, Junta Directiva de la ADE.
- **Fernando Herrero**, crítico teatral de **El Norte de Castilla** (Valladolid).
- **Carlos Toquero**, crítico teatral **El Mundo** (Valladolid)
- **Javier Dámaso Vicente**, Universidad de Valladolid.
- **Pablo Calvo**, director de escena, ADE.
- **José Ramón Fernández**, autor teatral- Revista **ADE-TEATRO**.
- **Eduardo Pérez Rasilla**, crítico teatral, Revista **RESEÑA**.
- **Helena Serodio**, Secretaria General Asociación Internacional de Críticos de Teatro (Lisboa).
- **Andrés Muñoz**, crítico de la Revista **Ambito** (Valladolid).
- **José Gabriel López Antuñano**, crítico teatral, **ABC** (Valladolid).
- **Fernando Urdiales**, director de escena, ADE

HAN JUSTIFICADO SU AUSENCIA

- **Joan de Sagarra**, crítico teatral de **El País** (Barcelona)
- **José Monleón**, Director Revista **Primer Acto**
- **José Ramón Díaz Sande**, Crítico teatral - Revista **Reseña**
- **Javier Villán**, crítico teatral **El Mundo** (Madrid)
- **César de Vicente**, Revista **ADE-Teatro**
- **Mercedes de los Reyes**, Universidad de Sevilla
- **Virginia Guarinos**, Universidad de Sevilla - ADE
- **Manuel Guede**, Director del Centro Dramático Galego - ADE
- **Miguel Bilbatúa**, investigador teatral - ADE
- **Juanjo Granda**, Junta Directiva ADE
- **Antonio Malonda**, Junta Directiva ADE
- **Angel Fernández Montesinos**, Junta Directiva ADE
- **Andrés Amorós**, Universidad Complutense Madrid - ADE

Sr. D. Juan Antonio Hormigón
Secretario General de la ADE

Lisboa, 27 de Septiembre de 1994
Estimado amigo:

Me gustaría agradecerte muy sinceramente la magnífica acogida y hospitalidad que nos ofreciste a mí y a mi marido en el Castillo de la Mota.

Fue una reunión muy agradable y provechosa que me permitió conocer a personas de mucho valor y darme cuenta de la extensión y profundidad de las discusiones en el seno de la ADE. Más allá de este aspecto, más de orden intelectual y argumental, me gustaría además expresar que el ambiente humano también me encantó y por ello te doy los parabienes por la juiciosa unión de estos dos aspectos en el seminario.

Un beso para Inmaculada, y para ti un abrazo afectuoso.

María Helena Serodio.



Roma, 9 de septiembre de 1994

Querido y admirado Hormigón:

Te agradezco mucho tu invitación para participar en las jornadas de la Mota, pero me es del todo imposible asistir por razón de las fechas: Fiestas de la Mercè, comienzo de la temporada, estrenos, actos relacionados con el centenario del nacimiento de mi padre... Lo siento mucho. Otra vez será. Te felicito, una vez más, por tu hermoso recuerdo-homenaje al amigo Bernard Dort. Y tu alusión a los placeres de la mesa: el famoso bacalao del Scudo di Francia, en Vicenza! El amigo Scaparro, con quien comí ayer, te manda saludos.

Cordialmente
Joan Sagarra



Madrid, 21 de septiembre de 1994

Sr D. Juan Antonio Hormigón:

Querido Antonio:

Recibí una carta tuya a primeros de Septiembre y no la he contestado porque llevo tres semanas prácticamente fuera del país y sin posibilidades de atender la correspondencia.

Me comenta Angela que coincidió contigo en la Embajada y le expresaste tu queja. Te ruego que me disculpes pues sabes el respeto que me merece tu trabajo. Lamento que haya mediado una circunstancia insalvable.

Mañana 22 salgo para Jericó y Tel Aviv, donde estaré varios días. Así que me resulta imposible atender tu cordial invitación y compartir, como hubiera sido mi deseo, el trabajo del Castillo de la Mota.

Te agradecí mucho una carta anterior referida al comentario que hicimos de tus ediciones de Goldoni; comentarios que hemos proseguido en otro número posterior y que me parecen más que merecidos.

Con el afecto de siempre, un abrazo

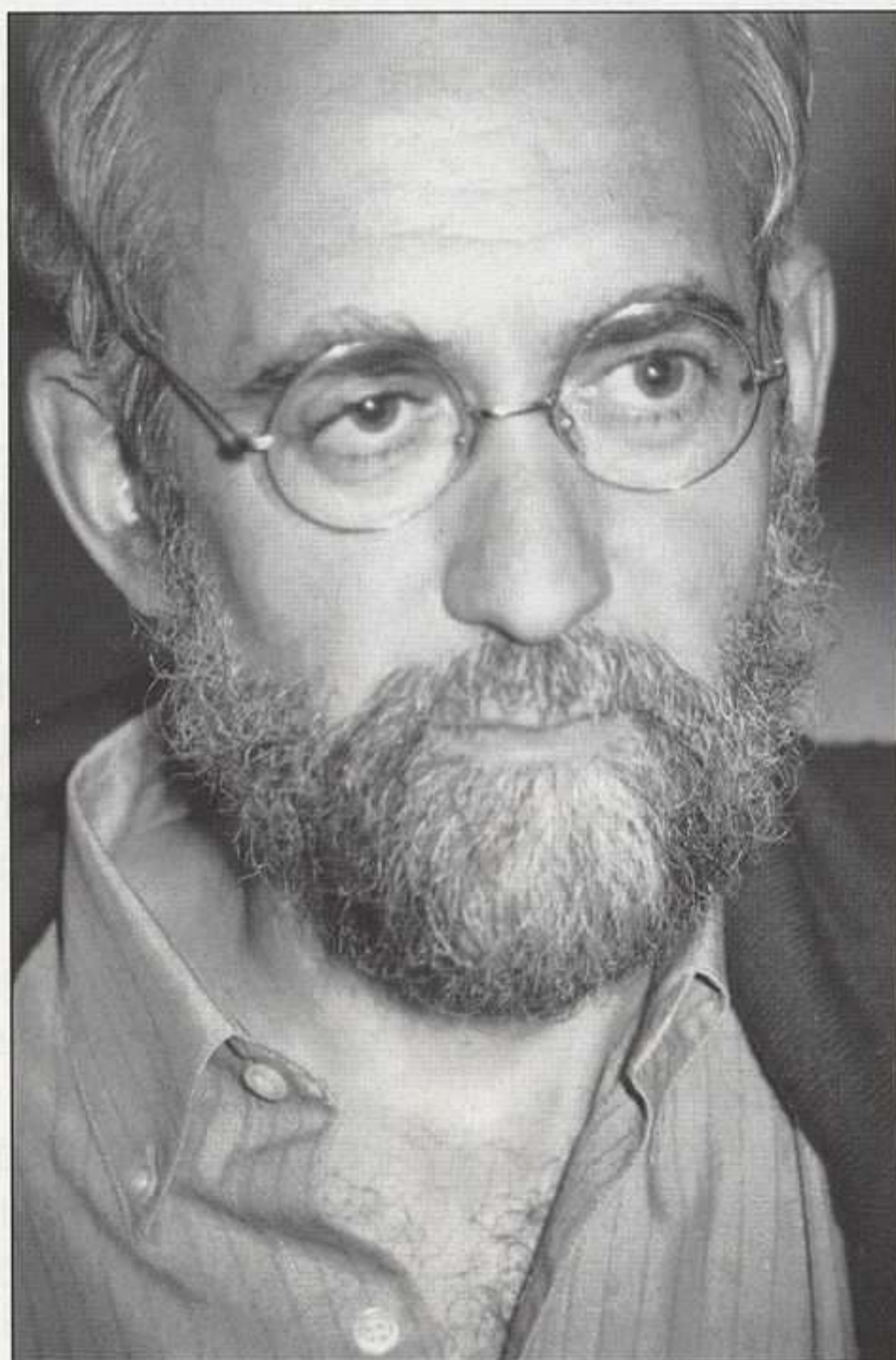
José Monleón.

Panorama de la crítica teatral española. Antecedentes

Por Eduardo Pérez Rasilla

Una aproximación a la historia de la crítica teatral en España constituye una de las más interesantes aventuras intelectuales, porque la historia de la crítica no sólo aporta una peculiar perspectiva desde la que estudiar la historia de la escena española e incluso, la historia estética e ideológica, sino que además proporciona luces decisivas y claves para interpretar la situación del teatro en España en la época actual. La abundancia de literatura crítica hace inevitable, sin embargo, una selección. A lo largo de esta exposición pretendo pasar revista de una manera somera a la labor de algunos de los críticos más significativos. He excluido a los críticos que aún viven -sobre todo a aquellos que aún están en ejercicio-, que forman parte de una manera o de otra del panorama actual de la crítica. He preferido no circunscribir esta exposición a una mera enumeración cronológica. Por el contrario, mi objetivo es tomar algunos de los conceptos y motivos que han preocupado especialmente a la crítica más sólida y rigurosa y sólo como referencia proceder a un breve repaso por los hitos principales de la labor de crítica, fundamentalmente periodística, aunque las fronteras no son siempre fáciles de establecer.

Como ocurre con tantos aspectos de la vida teatral, carecemos de estudios rigurosos sobre la historia de la crítica en España, tanto en lo que se refiere a trabajos de conjunto como en cuanto monografías sobre períodos o autores específicos. Las mismas historias del teatro -aunque sería



(Foto: Rosa Briones).

más correcto decir historias de la literatura dramática- casi nunca se ocupan de la crítica. En el documentado estudio de Emilia de Zulueta, *Historia de la crítica española contemporánea*, apenas se dedican unas breves referencias al teatro, insignificantes en comparación con las que se dedican a la novela o incluso al ensayo. Sergio Beser en otro libro ya clásico, *Leopoldo Alas, crítico literario*, dedica un sugerente capítulo, exhaustivo y agudo, a la labor de Clarín como crítico teatral, además de algunas páginas repartidas a lo largo del libro en las que se aportan datos y observaciones de interés. Monleón publicó en el año 1976 un amplio estudio preliminar al frente de su edición de los artículos teatrales de Larra y se convirtió en obligado punto de referencia. Poco más. El libro de Manuel Bermejo Marcos, *Don Juan Valera crítico literario* no presta excesiva atención a la labor del novelista como crítico teatral. De los restantes críticos teatrales no sólo faltan los estudios más o menos completos, sino que es difícil encontrar siquiera unas páginas en manuales o en obras de referencia, con la loable excepción de Andrés Franco, quien en el pequeño volumen dedicado al teatro del siglo XIX que firma junto a Juan Ignacio Ferreras dedica un capítulo a la crítica decimonónica y ofrece ejemplos de la labor que desarrollaron Larra, Yxart y Clarín. También en *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)* escrita por Ricardo de la Fuente Ballesteros aparecen unas breves páginas dedicadas a la crítica a las que acompañan algunas referencias bibliográficas interesantes.

Como ocurre con tantos aspectos de la vida teatral, carecemos de estudios rigurosos sobre la historia de la crítica en España, tanto en lo que se refiere a trabajos de conjunto como en cuanto monografías sobre períodos o autores específicos. Las mismas historias del teatro -aunque sería

Los libros que reúnen los artículos o los trabajos de los críticos son con mucha frecuencia inencontrables, aunque se trate de firmas tan ilustres o con tanto peso en su época como Manuel de la Revilla, Luis Ruiz Contreras, Ramón Pérez de Ayala, Luis Araquistáin, Anselmo González («Alejandro Miquis»), Enrique Díez-Canedo, Enrique de Mesa, Alfredo Marqueríe, etc., y hasta hace poco José Yxart, cuya edición, por cierto, es notoriamente mejorable. Las excepciones, tan sólo parciales, están constituidas por Larra, Clarín o, curiosamente, Luis Bonafoux y, por supuesto, Ortega o Unamuno, aunque no sean críticos propiamente dichos. Pero, y es significativo, ni siquiera los artículos de crítica de Galdós son fácilmente accesibles. En lo que respecta a la crítica que se escribió durante el franquismo es de justicia resaltar la labor compiladora que llevaron a cabo Federico Carlos Sáinz de Robles y Francisco Alvaro.

Un balance de la crítica durante casi ciento cincuenta años resulta en parte esperanzador y en parte preocupante para quienes en la actualidad nos dedicamos de una manera o de otra a la reflexión sobre el fenómeno teatral.

Esperanzador, porque la mera revisión de la nómina de quienes han meditado sobre la naturaleza y las circunstancias en las que se escribe y se representa el teatro en cada momento histórico, y han plasmado por escrito a su vez esas reflexiones, nos revela que se han ocupado de él las mentes más lúcidas de su tiempo, aunque no sean todos los que están ni estén todos los que son. Moratín, Clavijo y Fajardo, Larra, Revilla, Juan Valera, Yxart, Clarín, Galdós, Unamuno, Manuel Machado, Ortega, Enrique de Mesa, Araquistáin, Pérez de Ayala, Díez-Canedo, Torrente Ballester, entre otros muchos, constituyen ejemplos suficientemente ilustres de esa calidad intelectual y literaria de quienes se acercaron al teatro desde un punto de vista crítico. Lo cual demuestra una vez más esa capacidad que tiene el teatro de todos los tiempos para seducir precisamente a los mejores.

Además, y frente a la pretendida inutilidad de la crítica, puede constatarse cómo invariablemente, los juicios de la crítica más severa y culta terminan imponiéndose en la historiografía literaria y teatral, pese a que con mucha frecuencia discrepen de la opinión común o incluso se opongan radicalmente a ella. Los ejemplos de la insuficiencia intelectual del teatro de Echegaray, puesta de manifiesto en primer lugar por Manuel Bueno y los hombres del 98 y después por Araquistáin o Díez-Canedo, entre otros; la revalorización del teatro de Arniches y el rebajamiento -casi descalificación, pese a los matices que salvan su calidad como escritor- del teatro de Benavente por Pérez de Ayala y por Enrique de Mesa; los criterios para la clasificación del teatro del primer tercio del siglo XX a cargo de Díez-Canedo, criterios que han permanecido casi inalterados e inalterables hasta nuestros días, como puede comprobarse en el libro de Ruiz Ramón, el riguroso juicio adverso, pronunciado por buena parte de la crítica contra el teatro cómico de Muñoz Seca y los astracnistas; el descubrimiento ya en su tiempo de Valle-Inclán por Salinas o Enrique de Mesa entre otros, de Lorca por Díez-Canedo, de Unamuno por Enrique de Mesa y tantos

otros ejemplos son buenas muestras de ello, pero no las únicas.

Preocupante, porque muchas de las lacras y problemas que han señalado los críticos desde el XIX siguen presentes en nuestra época, hasta tal punto que muchas veces sería difícil, si no conociéramos la firma, concluir que un teatro crítico no se ha escrito en nuestros días, lo cual hace buenas las palabras de Galdós cuando, al referirse a la crítica de su tiempo, observa: «Véase por qué ingenios que ejercen este ministerio en los grandes diarios toman ante el público, sin darse cuenta de ello, un cierto aire episcopal (...) y de ningún cristiano temen refutación o discordancia».

Preocupante además, porque puede observarse que algunas de las que nos parecen limitaciones de la crítica actual se encuentran en ocasiones en algunos de los mejores críticos del siglo XIX y de la primera mitad del XX. Pero preocupante sobre todo porque a la vuelta de tantos años y con una tradición crítica tan ilustre detrás, la contemplación del panorama actual produce con frecuencia la sensación de un retroceso, no sólo en cuanto a calidad, con las excepciones que son del caso y de todos conocidas, sino, sobre todo de actitud. Se han superado pocas de las carencias de la crítica precedente y se han perdido muchas de sus virtudes, por ejemplo su atención y su respeto hacia las nuevas formas teatrales. Sin embargo, no parece que todo ello sea privativo de la actualidad española. Ya Ibsen, en los comienzos de su carrera dramática, censuraba a aquellos críticos que:

«Cada vez que un escritor novel publica un libro o lleva una obrita a la escena, montan en cólera irrefrenable y hacen grandes aspavientos, como si con la edición del libro o la representación de la obra se les infiriera un ultraje sangriento a ellos y a los periódicos donde escriben».

Pero para confrontar esas impresiones será preciso preguntarnos en primer lugar: ¿En qué se han fijado los críticos teatrales españoles? Fundamentalmente en dos aspectos: el texto dramático y, eso es significativo, sus repercusiones culturales, estéticas, ideológicas y sociales. De ahí que, con gran frecuencia, la crítica teatral -quizás pueda decirse incluso que la mejor crítica teatral- se convierta en ensayo. Los elementos ajenos al texto han interesado poco, en algunos casos nada, a los críticos. Tan sólo en algunos de ellos la labor de los actores encuentra una acogida que rara vez escapa de una codificación muy simplista, o eso sí, la denuncia de excesos efectistas o de falta de preparación, como más adelante tendremos ocasión de ver.

Dos son los tipos de trabajos más frecuentes en la labor de la crítica, sin que exista entre ellos, por otro lado, una división tajante: Aquellos que analizan un estreno y emiten un juicio favorable o desfavorable, centrado casi exclusivamente en el texto literario con alguna referencia a los actores, y aquellos, más interesantes para nosotros hoy, que abordan alguna cuestión de tipo general, sea como análisis teórico o abstracto, sea a partir del comentario mismo a un estreno. Estas cuestiones pueden referirse a la naturaleza de lo teatral (Yxart, Clarín), a la pervivencia de motivos o tópicos clásicos (Pérez de Ayala); a los géneros literarios (Araquistáin, Pérez de Ayala); a las raíces históricas, ideológicas o culturales (Pérez de Ayala); a las consecuencias sociales de la



“Clásicos Locos”. Dirección: Fernando Urdiales. Teatro Corsario. (1994)

escena (Larra, Yxart); a la intención, o finalidad de un determinado tipo de teatro o de la escena en su conjunto (Larra, Clarín, Araquistáin, Díez-Canedo); al papel de la crítica (Araquistáin); a la discusión sobre la prioridad de la técnica (o forma) y el contenido (o fondo) (Pérez de Ayala, Araquistáin), etc.

Al primer grupo pertenecen críticos de diversas y maneras de pensar y de distintos niveles de calidad y rigor intelectual, tales como Luis Bonafoux, Luis Ruiz Contreras, «Alejandro Miquis» (Anselmo González), Manuel Bueno, Enrique de Mesa, Luis Araujo Costa, Alfredo Marquerié, «Tebib Arrumi» (Ruiz Albéniz), los hermanos de la Cueva, «Sergio Nerva» (Antonio Rodríguez de León), Antonio Valencia, y otros como el marqués de Carvajal, Caramanchel, Floridor, José de Laserna, Ricardo Baeza, Arturo Mori, Salvador Canals, Luis López Ballesteros, etc.

El segundo tipo de crítica, que se confunde en ocasio-

nes con el ensayo, nos permite, paradójicamente, conocer con más profundidad la situación del teatro de la época, mejor que con las meras reseñas de los estrenos. Larra, Clarín, Pérez de Ayala, Luis Araquistáin y Díez-Canedo son tal vez los representantes más ilustres de este tipo de crítica teatral, que por otro lado, tampoco olvida su carácter divulgativo y está pensada para un círculo amplio de lectores. Las compilaciones de los trabajos de éstos tres últimos, *Artículos de crítica teatral*, *Las máscaras* y *La batalla teatral* debieran constituir lectura obligada para críticos y profesionales del teatro. Las obras de Clarín no precisan de recomendaciones. A ellas puede sumarse por la clarividencia de sus juicios y, sobre todo, por su comprensión del fenómeno teatral, *Arte escénico*, del crítico catalán José Yxart.

El siguiente escalón, por decirlo así, estaría constituido, por los textos de Unamuno o de Ortega (es obligada la lectura de su *Idea del teatro*), más alejados de lo que entende-

mos propiamente por crítica teatral, y pertenecientes más bien al campo estricto del ensayo, a la especulación teórica sobre el fenómeno teatral. Más ocasionalmente se han acercado al teatro otras personalidades como Juan Valera, Galdós, «Andrenio» (Eduardo Gómez de Baquero), Pedro Salinas, «Corpus Barga» (Andrés García de la Barga), Melchor Fernández Almagro, Azorín, etc.

La historia de la crítica -tal como la entendemos en la actualidad, pues en realidad existe crítica desde que existe el teatro- comienza con los periódicos ilustrados. La curiosa

una polémica que de una manera o de otra ha llegado hasta nuestros días.

Con la obra crítica de Larra comienzan muchas de las constantes que acompañarán, aunque no siempre en las mismas proporciones, a la labor de sus mejores sucesores en la tarea. La realidad de un estilo literario en el que se entremezclan lo periodístico y lo incisivo con el rigor y la elegancia propios del ensayo; combinación de ecuanimidad y el respeto con la ironía y el sarcasmo cuando los considera convenientes y que provocan la hilaridad en el lector y la



“Bodas de Sangre”, de F.G. Lorca. Dirección: Adrián Daumas. American Repertory Theatre. (1995)

figura de Clavijo y Fajardo, cuya truculenta historia con la hermana de Beaumarchais inspiró a Goethe el drama que lleva su apellido por título, escribía ya artículos en los que de una manera irónica, criticaba el apartamiento del teatro español de la norma de las tres unidades y otras preceptivas clasicistas. Las referencias que hace Larra al *Memorial literario de 1788* o al *Reglamento de teatros de 1807* y a sus pertinentes observaciones prueban la existencia de una corriente crítica ilustrada.

Pero el primer nombre propio por excelencia de la crítica teatral es el del propio Mariano José de Larra (1809-1837) quien durante la cuarta década del XIX analiza sistemáticamente los estrenos del momento y reflexiona sobre los diversos factores del hecho teatral que él sintetiza en teatro propiamente dicho, autores, actores y público, a los que habría que añadir la labor de la empresa privada y las instituciones públicas en relación con el teatro. Larra terea así en

sensación de ridículo en aquellos elementos a los que hace objeto de su crítica. Una cultura sólida, un tono de divulgación que busca la proximidad e incluso la complicidad del lector y un exigente rigor crítico que no hace desfallecer su afición apasionada por todo lo que se refiere al teatro, pueden constituir las notas de una caracterización sintética de su obra. Incluso han sido heredados por algunos de los mejores críticos algunos de sus defectos, difícilmente evitables por otro lado, y que proceden de ser un hombre de su tiempo. Su fe en los principios de la ilustración resultan hoy demasiado ingenuos y en ocasiones hasta un tanto clasistas y desmedidos. Pueden extrañar también algunas alabanzas o algunas reticencias ante textos que hoy nos resultan anticuados. Pero por lo demás, Larra goza de fama casi unánime como maestro de la crítica.

Yxart y Clarín son sus primeros sucesores dignos de mención. José Yxart (1852-1895), autor de *Arte escénico*, es-

critor en catalán y castellano, crítico de *La Vanguardia*, *La publicidad*, *La España Moderna* y otras, prematuramente fallecido, es ya un crítico con mentalidad moderna, aunque tampoco se libere totalmente de ciertas exigencias de su época. Así, es defensor a ultranza del naturalismo y muestra serias reservas ante el naciente teatro simbolista, el de Maeterlinck, por ejemplo. Tuvo el acierto, sin embargo, de no dejarse llevar por el entusiasmo que suscitaba Echegaray, hecho éste que Clarín le reprocha. Es uno de los primeros en interesarse por la obra de Ibsen, que poco después fascinó a algunos críticos españoles.

Su crítica diaria se combina con las visiones de conjunto en las que muestra un amplio conocimiento de las circunstancias históricas y del momento presente y una lucidez poco común a la hora de analizar el fenómeno teatral con criterios que exceden los límites del texto literario.

Su simpatía por el naturalismo no evita su agudeza a la hora de distinguir con brillantez la realidad de la vida de autonomía creadora que caracteriza a la realidad teatral.

A nadie se le oculta que Clarín es uno de los personajes más brillantes de la intelectualidad española del siglo pasado. Su formación se extiende desde la literatura al derecho civil desde el conocimiento profundo de los clásicos griegos, latinos y españoles del siglo de Oro a las corrientes naturalistas y krausistas y a las cabezas más sobresalientes del pensamiento moderno, como Schopenhauer, Nietzsche y tantos otros, sin olvidar, por supuesto, la literatura española y europea del momento. Por su parte compagina la cátedra con la creación y la labor periodística, parte de la cual está ocupada por la crítica literaria y teatral, publicada en periódicos y revistas como *La correspondencia*, *El imparcial*, *Madrid cómico*, *Revista contemporánea* y tantos otros, recogida en diversos volúmenes (*Solos de Clarín*, *Mezclilla*, *Ensayos y revistas*, *Paliques*, etc.).

Clarín cree ciegamente en el futuro del teatro, aunque los juicios que hace de la literatura dramática de su tiempo pueden parecer a veces curiosos y hasta contradictorios. Es partidario del teatro naturalista frente al teatro simbólico, que considera una vía muerta en la evolución del teatro. Crítico con fama de riguroso, no tenía una opinión muy positiva sobre los escritores coetáneos, pero valora el teatro de Echegaray, a quien dedicó el volumen *Solos de Clarín*, prodiga elogios a Bretón de los Herreros y considera que *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, es la pieza más perfecta del teatro español del XIX. En el panorama de mediocridad que le rodea muestra simpatía por el teatro cómico de Ramos Carrión y Vital Aza y desdeña el teatro más pretencioso de Gaspar y de Dicenta, aunque el juicio sobre este último tal vez, se deba más a antipatías personales que a razones estrictamente literarias. Sintió respeto por Galdós, y asistió con interés a los comienzos de Benavente y, sobre todo, de los Quintero, a los que elogia de una manera tal vez desmesurada. A su vez, sin embargo, se muestra entusiasmado con la experiencia de André Antoine y su Teatro Libre y piensa en la posibilidad de un «Teatro de Ensayo» para España.

Poco antes de ellos, el catedrático Manuel de la Revilla (1846-1881), difusor de las doctrinas krausistas y positivis-

tas en España, se enfrenta también a la crítica teatral. Clarín, cuando pasó revista a los críticos que le habían precedido, le achacó significativamente un excesivo academicismo en sus planteamientos.

Luis Bonafoux (1855-1918) fue en principio amigo de Clarín, pero más tarde se enzarzó con él en una ácida polémica a raíz de las acusaciones de plagio que Bonafoux formuló contra el novelista. Bonafoux escribió en periódicos como *El Heraldo de Madrid*, *El Heraldo de París*, *La Campaña*, *El Progreso* o *El País*, utilizó en sus comienzos el pseudónimo de Aramis y fue conocido más tarde como «la víbora de Asnières», el pueblecito próximo a París en el que vivía. El mote da idea de su mordacidad, de su carácter malévolo y de su actitud sistemáticamente descalificadora. Hombre de temperamento descontentadizo e irascible, ridiculiza en sus artículos a críticos, como Fernando Soldevilla o Clarín; a actrices, como Lucía Pastor o María Guerrero; a comediógrafos como Miguel y José Echegaray y desde luego a los teatros, a los empresarios y al público todo. Tan sólo algunos de sus amigos personales como Joaquín Dicenta salen bien parados de sus insidiosos comentarios.

En esta línea demoledora, aunque tal vez expresada mediante un tono más amable propio de la tradición satírica, el periódico anónimo *El Padre Cobos* había ofrecido abundantes testimonios de descalificaciones e ironías sobre autores, actores, críticos y público durante su efímera existencia en los años 1854 y 1855. Su lectura puede resultar hoy divertida, pero evidentemente, es todo lo contrario de una crítica mesurada que se apoya en razones sólidas para emitir sus juicios.

En torno a 1860 también don Juan Valera practicó la crítica teatral, aunque tuvo siempre fama de benévolo e incluso de insincero, de complaciente. En una declaración programática de sus intenciones decía refiriéndose a sí mismo:

«El Cócora es apasionadísimo de este género de espectáculos (...) como deleita mucho en el teatro aplaude casi siempre la función por mala que sea (...) El Cócora suele tomar contra la crítica la defensa del drama criticado (...) No puede darse mayor indulgencia que la suya (...) Casi nunca dirá el Cócora: esto es malo. Casi siempre se limitará a decir: esto pudiera ser mejor.»

Luis Ruiz Contreras (1863-1953) es uno de los críticos más pintorescos de su época. Autor teatral él mismo, aunque de éxito escaso, cultivó la crítica y el periodismo con un espíritu polémico y contradictorio. Publicó también algunos libros en los que se combinan los recuerdos personales con las críticas de teatro como son *Memorias de un desmemoriado* (1946) o *Medio siglo de teatro infructuoso* (1930). En este último revela interesantes conocimientos aunque nunca demasiado coherentes acerca de Ibsen o de la Dramaturgia de Hamburgo, por ejemplo, pero es capaz también de hacer observaciones como la siguiente:

Aun ahora, mientras nuestros «modernísimos» buscan modelos en Rusia o más allá, los rusos los franceses y todos acuden a las creaciones de nuestro teatro antiguo.

Nosotros no hemos de inventar nada; no hemos de imitar nada; nos bastaría entrar en el frondoso bosque de nuestros clásicos dramaturgos con los ojos abiertos.»(25)

Su espíritu de contradicción le llevó a clamar por un espacio para los jóvenes y fundó él mismo *Revista Nueva*, la publicación que apenas completó el año 1899 en que comenzó a publicarse, pero que acogió en sus páginas a buena parte de los noventayochistas y dio lugar al célebre incidente con Baroja a raíz de la acerba sátira que éste publicó de la historia de la revista en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*.

Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), como ha quedado dicho, constituye uno de los hitos de la crítica teatral española. Ensayista, novelista, poeta, diplomático, es uno de los grandes intelectuales españoles de la primera mitad de siglo. Culto, brillante, sugerente, escribe en sus trabajos críticos, compilados en *Las máscaras* (1919), un tipo de crítica poco ortodoxa, si nos atenemos a los usos habituales, pero luminosa y definitiva para conocer el estado de la cuestión teatral en las primeras décadas del siglo. Valedor del teatro de Galdós -respecto al que tal vez le cegó la pasión y no supo ver sus carencias- y descubridor de la profundidad que se ocultaba bajo las aparentemente sencillas trazas literarias de Arniches, es el primero en atacar el prestigio intocable de Benavente. Pero posiblemente su gran atractivo estriba en sus análisis profundos de los temas y motivos literarios e ideológicos que nutren constantemente el teatro español y el teatro universal, entre las que pueden destacarse sus reflexiones sobre don Juan, especialmente de moda en aquellos años pero puede destacarse también su crítica de un naturalismo entendido de una manera demasiado literal, la actualidad de los clásicos, las relaciones entre la moral y el arte y tantos otros.

Como sucede con Larra o con Clarín, su prosa combina un tono moderado, propio del ensayo más culto, con la ironía, a veces demoledora, que caracteriza a cierta crítica periodística.

Enrique de Mesa (1878-1929), conocido también por su excelente poesía lírica, fue crítico en publicaciones como *El liberal*, *La Tribuna*, *La Correspondencia*, *El Imparcial*, *La Nación*. Sus trabajos más significativos están recogidos en *Apostillas a la escena* (1929). Representa al crítico culto, cuyo estilo resulta en ocasiones barroquizante en exceso y un tanto anticuado. Sin embargo, sus juicios, por lo general, nos parecen hoy válidos y certeros y sus opiniones nos resultan sólidas y están expuestas con brillantez. Coincide con Pérez de Ayala en la recusación del teatro de Benavente, al que considera radicalmente antiteatral. Se muestra implacable con el teatro de Muñoz Seca y el astracán, pero respeta la obra de los Quintero. En general desprecia a los que hoy llamaríamos representantes de la comedia burguesa y, siguiendo a Pérez de Ayala muestra respeto hacia la obra de Arniches aunque está lejos del entusiasmo que muestra el autor de *Las máscaras*. Mostró Mesa gran intuición a la hora de hablar de la calidad del teatro de Valle-Inclán.

Luis Araquistáin (1886-1959), director de las revistas *España* y *Leviatán*, era otro de los intelectuales españoles cuya labor brilla en el primer tercio del siglo. Su libro *La batalla teatral* (1930) recoge algunos de sus trabajos críticos y constituye en mi opinión, una de las obras maestras del gé-

nero. Pocos críticos se muestran tan ecuanímes y tan equilibrados, sin perder por ello sagacidad, como Luis Araquistáin. Frente a la descalificación de Benavente por parte de Pérez de Ayala o de Mesa, Araquistáin señala sus insuficiencias, pero, a su vez reconoce el enorme prestigio del comediógrafo, en la sociedad española y, sobre todo, el papel que desempeña en sus comienzos cuando rompió con el teatro altisonante de Echegaray. Frente a las críticas unánimes contra el teatro cómico de Muñoz Seca, Araquistáin insiste en la honradez del comediógrafo, que al escribir sus piezas «da de sí todo lo que puede» y hace ver cómo «representa como ningún otro autor la conciencia social de la España de nuestros días» con lo que transfiere así la responsabilidad de este teatro al público que lo aplaude. Por lo demás, es capaz de ver lo que de positivo tiene el teatro de Galdós, pero lejos de dejarse llevar por el entusiasmo, señala las deficiencias dramáticas del novelista. Conoce, en fin, con una profundidad inusitada en la crítica española el teatro extranjero: Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Pirandello, Shaw, y, por supuesto, los clásicos son objeto de sus brillantes análisis.

Enrique Díez-Canedo (1879-1944) es otro de los grandes críticos teatrales españoles. Colaborador de diversas publicaciones, como *El Globo*, *España*, *El Sol*, *El socialista*, *La Voz*, *La Hora de España* o *La Nación*, de Buenos Aires, o *El Universal* y *El Excelsior* de México, sus trabajos sobre la escena están recopilados en cuatro volúmenes que llevan por título *Artículos de crítica teatral* y son imprescindibles para el conocimiento del teatro del primer tercio del siglo. Es célebre su clasificación de la literatura dramática de este período en cinco bloques: 1. El teatro desde los comienzos de siglo (Benavente, Galdós y los Quintero). 2. El teatro poético. 3. El teatro cómico. 4. La tradición inmediata (El teatro convencional escrito por los autores jóvenes) y 5. Elementos de renovación. En este último epígrafe, posiblemente el más interesante, descubre, por ejemplo, la calidad del teatro de Lorca, al que se refiere como «la más clara realidad del nuevo teatro español» (59). No siempre acertó, sin embargo, y se le puede achacar, por ejemplo, cierta falta de flexibilidad, al tratar de Jardiel Poncela, en cuya obra no supo ver los elementos de renovación del teatro cómico, pero habitualmente sus juicios fueron certeros.

«Alejandro Miquis», pseudónimo de Anselmo González, crítico hoy olvidado pero cuya importancia fue notable, precedió a Galdós en la dirección del Teatro Español. Su destitución en polémicas circunstancias provocó un amplio revuelo que él narró en un folleto publicado a su expensas titulado *Mi salida del teatro español*.

Manuel Bueno (1874-1936), que ha pasado a la historia por su incidente con Valle-Inclán, ejerció también la crítica teatral, parte de la cual se recopiló en el volumen *Teatro español contemporáneo*.

Eduardo Zamacois (1873-1971), el prolífico escritor y cronista de la bohemia, hizo también crítica teatral, algunas de las cuales están recogidas en sus libros *Desde mi butaca* (1907), *El teatro por dentro* (1911) y *La carreta de Tespis* (1918).

Luis Araujo Costa (1885-1966) escribió crítica teatral an-

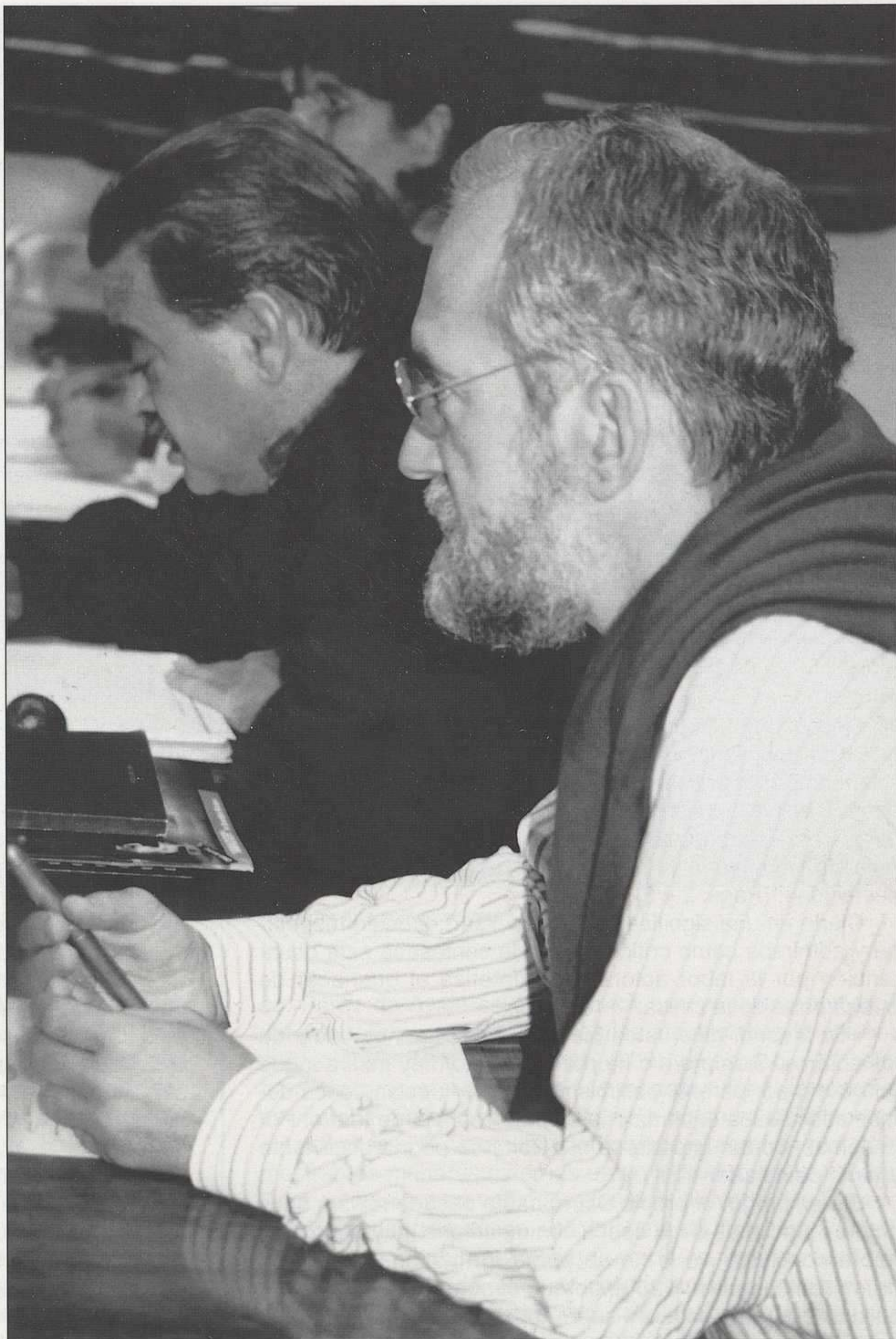
tes y después de la guerra. Fue crítico y director de *La Época* y, más tarde crítico de *ABC*. Aunque un hombre tan poco sospechoso de ser benévolo con los críticos, como es Jardiel Poncela, alabase su labor y pese a su condición de ensayista fecundo, no es fácil evadirse de una cierta impresión de frivolidad que produce su obra tal vez demasiado condicionada por su actitud radicalmente conservadora que le llevó a una defensa entusiasta del régimen de Franco.

El crítico de mayor reputación durante el primer franquismo es Alfredo Marqueríe (1907-1974). Corresponsal de prensa, conferenciante, novelista, amante del teatro y del circo, colaborador de *Pueblo*, *ABC* e *Informaciones*, deja también, pese a que no se le pueden negar algunas cualidades, una cierta sensación de superficialidad. Hombre de talante amable y complaciente fue el primero en defender los valores del teatro de Jardiel contra las opiniones de la crítica de su época. Apoyó en sus comienzos la carrera teatral de Alfonso Paso, sobre quien escribió el único estudio de que disponemos sobre el prolífico comediógrafo, pero más adelante criticó el exceso de facilidad con que componía sus comedias. Censuró esa misma actitud en su amigo Adolfo Torrado, ídolo teatral del público de comienzos de los cuarenta.

Pese a sus conocimientos del teatro extranjero -publicó un libro de divulgación que lleva por título *Cincuenta personajes del teatro universal*-, sus preferencias se inclinaban por determinada comedia española -Jardiel, Paso, Benavente, Arniches, etc.-, como demuestra la elección de los temas para sus monografías. Atento a los movimientos de la escena europea y americana, vio, como es bien sabido, una verdadera bestia negra en el teatro del absurdo, cuyo sentido jamás llegó a comprender.

Menos popular, pero no inferior en calidad, es el crítico de *YA*, Nicolás González Ruiz, cuya obra posiblemente merezca un estudio más detenido. Algo semejante puede decirse de otros críticos como Víctor Ruiz Albéniz (Tebib Arrumi) o Antonio Rodríguez de León (Sergio Nerva), que publicaba en *La España de Tánger*. Menor interés tiene la obra crítica de los hermanos de la Cueva.

En el panorama en ocasiones un tanto mediocre de la crítica durante el primer franquismo, brilla la pluma aguda, original e independiente de todo aquello que no sea su pro-



Eduardo Pérez Rasilla con J. Antonio Hormigón en segundo plano, durante una de las sesiones del Seminario. (Foto: Rosa Briones).

pio criterio, de Gonzalo Torrente Ballester (1910). Es tal vez el primero, junto a García Pavón, otro novelista cuya obra crítica tal vez merezca más atención, en situar en su justo término la comedia española de los cuarenta, cincuenta y sesenta con Jardiel y Mihura a la cabeza, cuyos aciertos y defectos señala con singular clarividencia. Por lo demás, con Torrente Ballester se recupera la figura del crítico-en-

sayista que aborda cuestiones de más hondo calado, como la presencia de motivos clásicos, la naturaleza de los géneros teatrales, la repercusión social y cultural del teatro y tantos otros motivos.

Como puede verse, se trata exclusivamente de hombres de letras, de intelectuales, periodistas o creadores literarios de otros géneros y nunca de gentes de teatro propiamente dichas, aunque ocasionalmente algunos de ellos se hayan acercado a las tablas, pero nunca con una dedicación profesional ni preferente. Tal vez este hecho explique la atención dominante, cuando no exclusiva, al elemento textual. Existen excepciones. La más notable es la de don José Yxart, quien en su imprescindible prólogo a la edición de *Arte escénico*, escribía que:

«Arte escénico no vale únicamente literatura dramática, aun incluyendo en él su interpretación. El arte escénico comprende más y, en cierto modo menos. Al escribir el título imagino, veo con mis ojos un teatro tal cual es, y una serie de espectáculos variados y distintos, tales como pueden exhibirse en tablas. (...) Todo es teatro; todo es arte escénico; el remedo de un hecho, como la exhibición de una figura, el canto, lo mismo que la tramoya, todo está sujeto a una ley común, absolutamente distinta de la que rige a otro arte, en cuanto se exhibe en aquellas condiciones y ante un público.

Desde luego, el arte escénico es un compuesto especial que participa de todos, y no se parece por completo a ninguno; entra por los ojos, como la pintura y la escultura, y se dirige a la inteligencia por los oídos, como la música o la poesía. Pero se distingue de ellas en que su efecto es allí inmediato, casi repentino, sin retoque, sin revisión ni atención sostenida». (Págs. 2 y 3).

Clarín en una significativa carta a Yxart, a quien respetaba y admiraba como crítico teatral, le confesaba esta desatención por la labor actoral que sintetiza el quehacer de buena parte de la crítica:

«En Madrid, dice usted bien, la crítica apenas habla de los actores. Siempre me ha parecido esto muy mal, aunque yo mismo por pereza, pesimismo y por influencia de los demás descuidaba esta materia cuando escribía de teatro. Por lo demás, es tan importante el actor y se podría decir tanto y tanto de su arte.»

Sin embargo, el propio Clarín había pasado revista a los actores y actrices de la época con un criterio muy riguroso y había concluido «que no se podía formar una compañía dramática completa» (250), porque el número de actores de calidad era muy exiguo y sobre todo porque en su opinión carecíamos de actrices. Ni siquiera María Guerrero, idolatrada por buena parte de la crítica de la época, parece contar con su simpatía.

Claro que Yxart y Clarín tenían ya un precedente importante en Larra. Pero los artículos del periodista madrileño son más bien un grito desesperado ante una lamentable situación de incultura e incuria por parte de los actores, felizmente superada a finales de siglo. Aunque sigan advirtiéndose todavía carencias y defectos que deben corregirse, el panorama es radicalmente distinto al que se presenta en los despiadados, pero justos, artículos de Larra. Recuérdese el

antológico «Yo quiero ser cómico» o reléanse algunos de los sarcásticos comentarios sobre la interpretación en su época, como los que siguen:

«Es muy de alabar, el celo del apuntador; no se puede dudar de que tiene medios; voz excelente, sobre todo que si igual o parecida la tuviera la señorita Luisa Antonio (...) nada hubiéramos tenido que decirle» (160).

«A propósito, si los actores de la Cruz pudieran dispensarse de decir *objebciones*, *incensantemente* y *prespectiva*, se lo habíamos de agradecer, sobre todo en noches en las que haya público. Estas tres palabras se pueden decir de otras maneras; en fin para la noche del seis de febrero, pase; nadie lo ha oído y por lo tanto, nadie lo sabrá». (162).

Se trata, como puede verse, de una denuncia ante situaciones extremas, no de un verdadero estudio de las posibilidades interpretativas de los elencos actorales, porque no es posible. Sin embargo, no faltan en sus artículos algunas observaciones más genéricas que, posiblemente, tengan validez todavía hoy.

Tenemos que esperar hasta épocas ya muy recientes para leer reflexiones más sistemáticas sobre la labor actoral, aunque, desde luego, pueden hacerse salvedades. Incluso cuando otros críticos pretenden juzgar la labor de los actores caen con frecuencia en el elogio tópico a la belleza o al encanto de las actrices o en la descalificación no siempre justificada y a veces sarcástica y maledicente, como en los célebres artículos de Luis Bonafoux sobre la actuación de María Guerrero en un teatro parisino, pero es rara la observación pertinente sobre su tarea interpretativa. Si acaso, como leemos en algunos textos de Pérez de Ayala o de Enrique de Mesa, se censuran los efectismos con que algunos actores pretenden atraerse el favor del público. De este último crítico recojo una atinada observación:

«La humanidad de la figura el popular actor señor Borrás pudo retenerla durante muchas escenas en una acertada sobriedad patética. Lástima que el irreprimible anhelo del más torpe aplauso del público le agujase a los innecesarios desvaríos de algunos momentos de la jornada última. En el señor Borrás la marca viva de lo trágico produce, indefectiblemente, la misma ola que con la misma espuma rompe y se muestra en la expresión fisonómica. El ídolo de los auditorios teatrales frunce, enarcándola, la ceja derecha, deja caer a medias el párpado sobre el ojo correspondiente, inmoviliza el rostro, como si fuese acometido de parálisis facial, y al propio tiempo, entrega sus miembros -brazos y piernas- al frenesí de un temblor de perlesía». (234).

Algo muy semejante nos recuerda Pérez de Ayala del actor Emilio Thuiller, cuyos tics actorales censura al hablar de determinada interpretación. Este crítico, como Enrique de Mesa, atribuye frecuentemente la decadencia del arte de la interpretación al tipo de teatro impuesto por Benavente, basado casi exclusivamente en la conversación, lo que impide que los actores puedan desarrollar otras cualidades en sus representaciones. Araquistáin, por su parte insiste en culpar de la crisis al vicio de los actores de encargar a los dramaturgos obras a medida para su propio lucimiento.

Son significativas, por autocríticas, las observaciones que firma Zeda, pseudónimo utilizado por Francisco Fer-



“Palabras en silencio”. Dramaturgia y dirección: Adolfo Simón. Dante Producciones. (1995) (Foto: Pablo Giménez)

nández Villegas (1856-1916) en un artículo publicado en la revista *Teatro* en 1901:

«Recientemente se ha discutido en la prensa hasta qué punto está obligado el cómico a soportar los fallos de la crítica, o para hablar con más exactitud, de los revisteros teatrales; porque, es evidente, o por tal lo tengo, que lo que hacemos de un modo atropellado y procediendo por impresión más que por juicios, cuantos escribimos en los periódicos diarios acerca de teatros, dista tanto de la verdadera crítica como de la difícil ciencia de gobernar a los hombres, los artículos políticos que invariablemente ocupan la primera columna de nuestros periódicos. No; criticar es juzgar, y esta grave función, a cualquier orden que pertenezca, requiere análisis detenido, meditación honda, soberanía del entendimiento sobre la engañosa impresión momentánea, y estas operaciones del espíritu no pueden realizarse a paso de carga y con la premura que la labor periodística exige» (*Teatro*, nº 5. Marzo, 1901. Págs. 2-3).

Aunque en Pérez de Ayala no abundan las referencias a los actores, sí expone en uno de sus trabajos verdadera teoría sobre la actuación escénica, no por discutible menos sólida, y respetable al menos en cuanto obedece a una reflexión teórica producto a su vez de una concepción escéni-

ca. Pérez de Ayala se opone a los que considera excesos del naturalismo, «pues de todas las afectaciones la peor es la afectación de la naturalidad» (239) y piensa que el actor ha de incorporar «el carácter -la manera íntima de reaccionar ante la realidad- de un hombre y no como acontece en el teatro llamado naturalista, [en el] que el actor se reduce a mostrar las maneras externas de un individuo social» (240). Pero se opone a su vez a los excesos derivados de la interpretación neorrómantica, «la escuela de fingir genialidad; esa escuela común a actores y oradores, que confunde la pasión con el alarido, el gesto con la mueca, el ademán con la gran neurosis, el matiz con el salto de montaña rusa, que va del pianísimo inaudible al estallido del cañón». (245) En consecuencia piensa que el actor ha de tender a interpretar aquellos papeles que se ajustan a su manera de ser y opina «que el error de quienes entienden que el buen actor debe ser diferente de sí mismo en cada obra, proviene de creer que el arte escénico es simulación. El arte escénico, como cualquier otro arte, es, fundamentalmente sinceridad». (251). Y cuando el papel que ha de interpretar no se ajusta a sus condiciones personales, Pérez de Ayala sugiere lo que llama la impersonalización y recurre al ejemplo de Sara Bernhardt en su papel de Hamlet.



“Amar después de la muerte”, de Calderón de la Barca. Dirección: Fernando Urdiales. Teatro Corsario. (1993). (Foto: Luis Laforga).

Pérez de Ayala se ocupa también, en alguna ocasión de la escenografía y aboga por el uso de recursos sencillos, pero sobre todo muestra su capacidad para intuir las líneas por las que habría de discurrir el teatro al hablar del papel que debía desempeñar la luz en la creación del espacio escénico y en el refuerzo de la acción actoral, haciéndose eco de este modo, aun sin citarlas expresamente, de las ideas de Adolphe Appia.

Otra de las notas dominantes de la historia de la crítica teatral española es, como ha quedado dicho, la oposición al criterio reinante. Su causa, o tal vez su consecuencia, es considerar que el teatro se encuentra en crisis. Es curioso advertir cómo este tópico tan presente hoy en los comentarios que acerca del teatro se escriben o se pronuncian en nuestros días puede leerse en críticos (y en autores) tan diversos y de épocas tan diferentes. *El Memorial literario 1788*, citado por Larra, entiende que el gusto teatral que domina es malo y culpa de ello a los «cómicos ignorantes». El también citado Reglamento de teatros de 1807 describe la situación con muy negras tintas «los actores mal pagados, la decoración ridícula y mal servida, el vestuario impropio e indecente, el alumbrado escaso, la música ramplona, amén de otras deficiencias». El propio Larra habla del «abatimiento de nuestra

escena», Clarín considera que «el gusto del público indudablemente se ha salido de madre». Para Enrique de Mesa «por el camino actual, entreverado de dislates y ñoñeces, de torpe chabacanería o de árido o empalagoso sentimentalismo se marcha directamente al cierre del teatro llamado de verso» y habla en ocasiones de «la crisis del teatro español». Araquistáin habla de «decadencia teatral contemporánea». Sáinz de Robles en los años cincuenta habla repetidamente del teatro español como de un enfermo.

Los críticos más sólidos se enfrentan a las preferencias del público, a los dramaturgos escogidos por los espectadores, a los actores de moda y hasta a los demás críticos, a quienes con cierta frecuencia culpan de la incultura de sus contemporáneos y de pervertir sus gustos. Esta concepción tiene su origen en una mentalidad ilustrada y hunde sus raíces en Larra. El escritor madrileño pensaba con lógica, pero con una cierta dosis de ingenuidad que el gusto del público de su época lo corregiría la generalización del sistema educativo y el criterio orientador de los mejores, es decir de quienes desde la crítica guiaban a sus conciudadanos, y los propios dramaturgos. El interés de estas apreciaciones de Larra estriba en la atención al público como elemento decisivo para el funcionamiento del fenómeno teatral y en la

apelación a los intelectuales como único factor capaz de transformar la situación.

«El público es pues la primera causa del abatimiento de nuestra escena. Lo repetimos a voces: instrucción, educación para este público; instrucción sana, sí, religiosa, morigerada, pero instrucción al fin, (...) Los que saben más tienen obligación. Los hombres de talento, los hombres extraordinarios han sido los que en todas las naciones han dado siempre los primeros este impulso. Por una parte los periódicos con su imparcialidad, por otra parte los autores con sus obras. Los hombres de talento son los que empiezan a instruir a las naciones. ¿No tendremos ninguno entre nosotros?» (126-7).

Sin embargo, muchos años después, Araquistáin insistirá en que en su época los intelectuales están dando la espalda al teatro y se lamentaba, sin citarlo expresamente, de que no estuviesen cumpliendo esa misión que Larra les había asignado un siglo antes.

En los años inmediatamente anteriores, con su prosa retórica y un tanto barroquizante y empalagosa, Enrique de Mesa trataba de explicar este imposible enfrentamiento entre público y crítica.

«Cuando un público -como al público español le ocurre- acompaña pensamiento y sentimiento con la tónica del melodrama, es empeño difícil y peligroso, requerirlo para reacciones espirituales de más alteza y pureza. El sentimentalismo solidariza a las gentes con sus tópicos indestructibles, y es en vano intentar siquiera que en él transflore el sentimiento puro y la lógica claridad del discurso. Quien lo intentara veríase envuelto en la propia traza melodramática; sería un personaje de ella, y seguramente el más odioso; sería el traidor (...) Digámoslo sin eufemismos ni perífrasis: el traidor del melodrama que a diario representa la familia teatral (...) es el crítico, el cronista o el revistero.» (235).

Pero muchos de los comentaristas teatrales no son tan benévolos con la propia crítica, sino que consideran, como antes se decía, que ésta es cómplice de la perversidad del público. Clarín es contundente e inequívoco en este sentido:

«La crítica española es la primera cortesana de S.M. el vulgo; y el dogma, falso como él solo de esta flaqueza, esta cobardía, es éste; que en literatura dramática no hay más ley que la de agradar al público, sea el que sea y opine lo que opine» (*La Ilustración española e iberoamericana*, 1896; Beser, 246).

Tanto el propio Clarín como Galdós harán hincapié en los peligros de la premura a la que obliga la necesidad de publicar las críticas en la prensa al día siguiente, limitación que todavía hoy, casi cien años después, seguimos padeciendo. Y José Yxart, en esta misma línea opina:

«Esta crítica sigue siendo única y exclusivamente labor de periódico, esto es, repentina, momentánea, atropellada y cómplice servil de toda suerte de intereses y pasiones, empezando por la impresionabilidad irreflexiva del público de una sola noche: la del estreno (...) La crítica ha sido precisamente la que, en vez de mirar con simpatía la sinceridad y el desinterés de que da muestras quien se arroja a romper en las tablas con la rutina, repitió los lugares comunes conjurados contra toda novedad, poniéndose del lado de la

costumbre perezosa y limitándose a ser eco de sus protestas». (248).

Ruiz Contreras, que no es precisamente un ejemplo de ecuanimidad, dice tajantemente que «la culpa de todo no la tienen los empresarios ni los directores, la tienen los críticos de la Prensa diaria, que de sobra conocen las causas del mal y no hacen lo posible por remediarlo». Y cita nombres concretos: Laserna, López Ballesteros, Arimón, Blasco, etc.

Entre la idealización y la estigmatización de la crítica, Luis Araquistáin escribió algunos de los textos más bellos y profundos sobre su naturaleza y las funciones que debía desempeñar. Pero no es tanto un análisis de la situación de la crítica, sino un programa, una declaración de intenciones:

«Para que la obra de arte eche raíces y florezca en una sociedad, ha de acabar siendo un entretrejo psicológico entre autor, intérpretes(...) y público. En este entrelazamiento espiritual, el papel de la crítica es importantísimo cuando tiene algo de profunda, aun siendo desfavorable. La diversidad crítica en torno a la obra de un hombre es, no demolición, como temen muchos autores, sino ahondamiento. Cuando más se critica una creación, más se penetra en su sentido, más se la recrea. Si una obra tiene alguna consistencia vital, una crítica adversa, una reacción psicológica de un temperamento antipódico, es como un fondo oscuro sobre el cual resaltan mejor las luces de la obra misma.

La crítica vivaz, aunque niegue y censure, ya con razón, ya por fatales limitaciones de inteligencia, colabora con el autor de la obra a vitalizarla si en rigor lo merece, a mantenerla viva a través de la polémica. Pero eso no significa que toda crítica posea esa virtud de recreación, de profundización en la obra de arte, lo mismo si la niega que si la afirma. Hay un tipo de crítica estéril, tanto si elogia como si censura: es la crítica insincera.

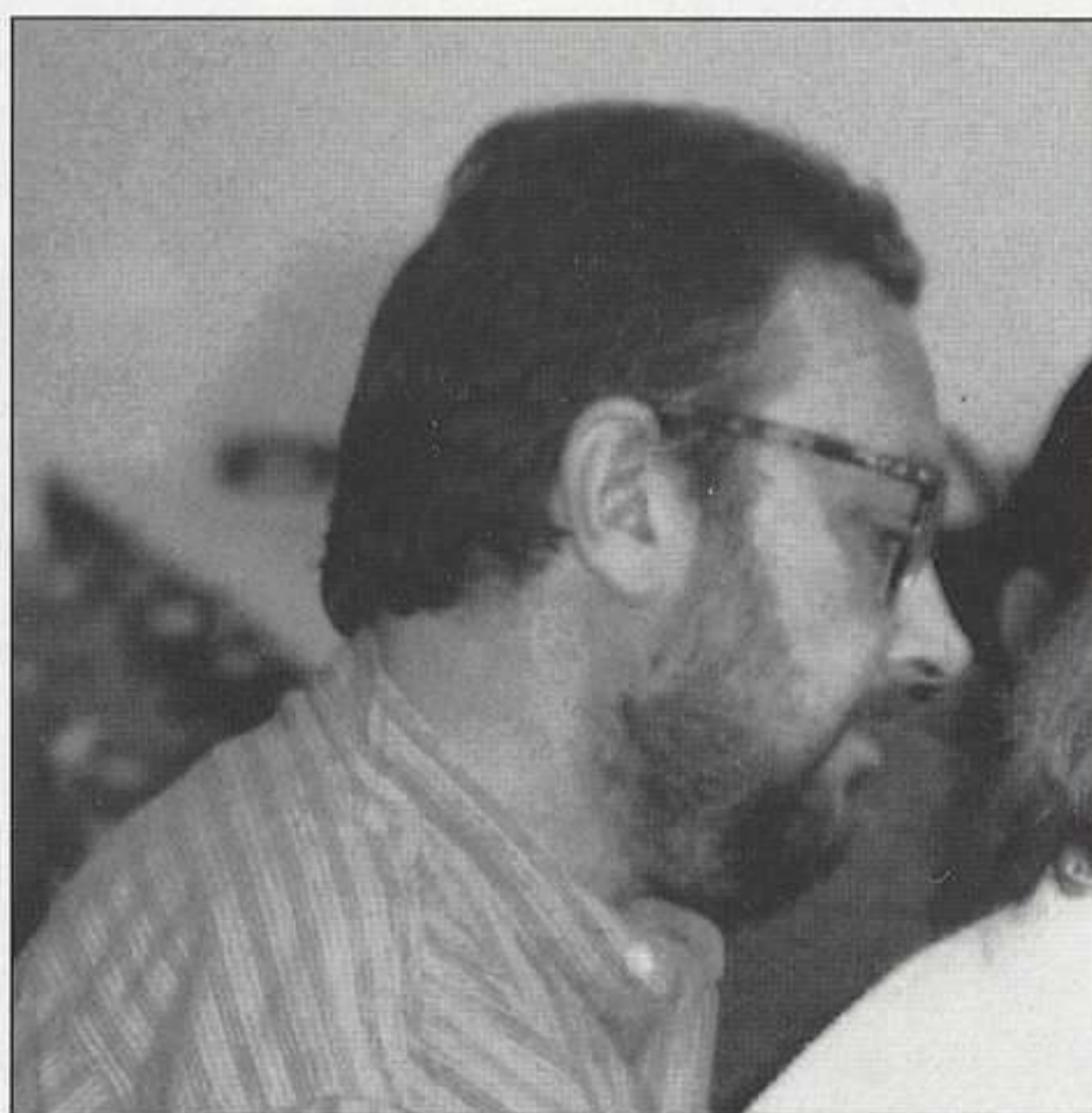
La crítica es, ante todo, la necesidad desinteresada de contrastar un hecho, un fenómeno, que es la obra de arte, con un criterio de verdad estética, que es el del crítico (...) todos hacemos crítica y nunca dejaremos de hacerla ante una obra de arte. En la mayoría es un proceso mental inconsciente, por lo menos confuso. Sólo al crítico le exigimos que juzgue con conciencia y claridad, es decir, que tenga un claro criterio de verdad y que se acerque a la obra enjuiciada con libertad de ánimo. La crítica es necesaria; pero no hay que confundirla con los críticos, como no se debe confundir una religión con sus sacerdotes ni la justicia con los jueces». (211-214).

Como conclusión, la crítica, al menos la crítica de mayor calidad ha adoptado actitudes progresistas, es decir, ha rechazado las rémoras de la vida teatral y aquellas tendencias que consideraba caducas y ha procurado estar abierta a los valores jóvenes, a las nuevas corrientes y a los dramaturgos y pensadores extranjeros cuyas obras no eran todavía conocidas o suficientemente conocidas en España, aunque tal vez sea este último uno de los aspectos más endeble de la crítica española, a los que podrían sumarse su escasa atención -con las precisas salvedades- de los fenómenos no textuales y, en ocasiones, el tono agresivo o prepotente de algunos de sus trabajos. Entre sus virtudes figura casi siempre la calidad literaria e intelectual de sus trabajos.

Sujeto y objeto de la crítica teatral

Por Joan Abellán

El Teatro ha construido a su alrededor un discurso teórico y crítico que ilumina desde antiguo toda su trastienda ética y estética. Legiones de concienzudos observadores de esa actividad humana tan extravagantemente efímera y siempre en trance de ser o no ser, han conseguido a lo largo de su historia, lo imposible: perpetuar lo esencialmente efímero. Gracias a ellos, hoy como ayer, creadores y creaciones teatrales, hábitos y gustos, siguen siendo descritos, documentados, categorizados, y enjuiciados desde toda suerte de perspectivas: estéticas, antropológicas, sociológicas, semiológicas; incluso políticas y de crónica mundana.



parecen ir, en el momento actual, del todo acordes con las necesidades que la práctica, el consumo y el aprendizaje del teatro plantean. En realidad, desde los últimos años de la dictadura, España y su teatro han cambiado bastante. Pero no está claro que lo haya hecho en la misma medida su actividad crítica y teórica. Me atrevo a decir -y esta es la hipótesis que propongo como inicio del debate- que en el campo teatral, la evolución de la producción crítica y teórica no ha estado en absoluto a la altura de la de su materia prima.

En los últimos veinticinco años, el trabajo crítico ha tenido un desarrollo que podría responder a tres técnicas distintas coincidentes con tres etapas de la evolu-

ción de la libertad de expresión y la democracia en España:

La primera, en la últimos años de la dictadura, es el momento de las primeras reacciones contra las reglas del juego impuestas por el franquismo en materia de tratamiento de lo cultural, cuya banalidad en tiempos de pseudomodernización generalizada empieza a ser tan ridícula como agobiante. Son los balbuceos a contracorriente de un discurso crítico joven, impulsado por una notable voluntad de romper moldes, que se producen especialmente en el ámbito más periodístico y divulgativo. Esta actitud fundamentada en la discrepancia -una fuerza subversiva, en la época- con el gusto establecido, revela una necesidad de puesta al día. Se atreve, incluso, a intentar demoler con argumentos estéticos a sus representantes y defensores y a valorar positivamente los nuevos creadores y las nuevas visiones de la producción, la estética y la función del teatro que el sistema y sus críticos integrados desprecian.

Los primeros años de la transición, son un punto de inflexión que abren una nueva etapa, que generaliza un discurso crítico militante y combativo. Se trata de una crítica de choque, que acentúa la fiscalización de la pertinencia ideológica y política de la actividad teatral. Pero es también en lo formal positivamente abierta a la adopción de corrientes que se están desarrollando fuera de nuestras fronteras.

¿Cuál es hoy el papel del estudioso, del crítico? La crítica, valoración pública de una actividad creativa, juicio intelectual capaz de ejercer una determinada influencia, asume además funciones tan comprometidas e ideológicas como las de testimonio, guía y arbitraje en los complejos procesos que configuran el gusto en las sociedades. El ejercicio de la crítica implica, pues, un compromiso ciertamente cargado de riesgos. Al profesionalizarse, se convierte a su vez en producción para-artística o para-profesional igualmente de dominio público y, por tanto, también objeto potencial de valoración, de juicio; de crítica. Eso hace que la crítica, además de apasionante y necesaria, sea a menudo una actividad suicida. Y muy especialmente cuando tiene el teatro vivo como objeto.

Pero la crítica no es simplemente un oficio de riesgo. La envergadura cuantitativa y cualitativa de la producción teórica y crítica de una cultura, de un país, de una ciudad, es un parámetro cultural de primera magnitud. Por lo general, su nivel acostumbra a estar en consonancia con el de desarrollo de la actividad creativa en la que se sustenta, así como con el del alcance real de su repercusión social.

Puestos a preguntarnos cómo se da hoy esa circunstancia en el ámbito del teatro español, la primera impresión es que producción, nivel y función de la teoría y la crítica teatrales no

Y finalmente, una etapa que marca la tendencia actual, cuya implantación podríamos identificar con la progresiva normalización de la vida democrática, y que se distingue por una cierta pérdida de gas del acelerón anterior. No es fácil describirla objetivamente, quizás porque estamos sumidos en ella: digamos que en los últimos años, aquellas actitudes de defensa de lo nuevo y de militancia con lo políticamente eficaz, van dando paso, no sé si coincidiendo con la progresiva institucionalización del Teatro, o mejor dicho de sus gentes, o de una parte de sus gentes, a una relación más distante del sujeto con el objeto de la crítica.

Un poco contra todo pronóstico, la difícil aventura, el duro camino de adaptación a la contemporaneidad por la que está pasando desde hace tiempo el teatro español, sus creadores, no parece despertar la pasión intelectual de sus potenciales cronistas que siguen escépticos su viacrucis desde la barreira. Y ello a pesar de que el panorama reciente parecía haber comportado, dentro de lo que cabe, una cierta consolidación profesional del trabajo crítico y un considerable aumento de las posibilidades de difusión, junto con una mejora substancial del marco de formación y una cierta animación universitaria de la investigación. Sin embargo, no puede afirmarse que se haya producido un cambio ni cuantitativa ni cualitativamente positivo de la producción crítica y teórica.

La producción ensayística se da con cuentagotas y bastante a remolque de campos de investigación trillados en otros pagos. Y la producción divulgativa aparece anclada en formatos, canales de difusión y técnicas del jurásico. Un poco como piezas de museo del panorama editorial y periodístico. Una sensación de inmovilismo o como máximo de inercia, que tiene quizás sus mayores exponentes en la sección de crítica teatral conservada en la prensa diaria y en la institución del crítico todoterreno que la sección lleva inherente. Refiéranse a la modalidad de espectáculo que se refieran, ahí perviven como muestra de nuestra pobre y rutinaria realidad, moldes de antes de la guerra, cuya mayor puesta al día no va mucho más lejos de la supresión del tratamiento de señora y señor dado a actrices y actores. A mi modo de ver, ninguna comparación posible con el afán de puesta al día que se observa en la crítica y la divulgación científica o artística, incluso en la deportiva, que han procurado adaptar sus técnicas y su lenguaje de acuerdo con la función social que esas y otras actividades han ido adquiriendo.

Todas estas consideraciones se resumen, en definitiva, en una paradoja cuando menos curiosa; mientras que en estos veinticinco años se ha ido produciendo un notable y a veces drástico cambio generacional en la nómina de creadores -al menos en el ámbito catalán que conozco más a fondo- y una no menos espectacular diversificación de las propuestas estéticas, resulta bastante sorprendente por no decir inquietante, comprobar que, por lo que respecta a la palestra de la crítica y la teoría, el relevo ha sido mínimo. Una permanencia no sólo en las voces sino también en los parámetros que a mi modo de ver revela una falta de ambición y que, salvo en contadísimas realizaciones, en general aisladas y sin continuidad ni resonancia, nos devuelve tranquilamente a una inopia y una rutina que quizás sean el estado natural del sector.

Añadiré, un poco a título anecdótico, que muchas de las constantes definitorias de nuestro actual panorama no difieren demasiado de lo detectado hace veinte años, en un estudio sobre los criterios y las técnicas imperantes en la crítica periodística de Barcelona entre los años cincuenta y setenta que yo mismo dirigí en un seminario del Institut del Teatre. El análisis exhaustivo de un muestreo amplio de críticas nos llevó entonces a establecer una categorización de los críticos en *integrados*, *comprometidos* y *viscerales*, así como una serie de constantes formales definitorias de cada grupo y el carácter de la vinculación de los críticos con el mundo teatral. No me gusta mirar atrás, pero he encontrado curiosa la relectura actual de aquel viejo pero riguroso material.

En un resumen publicado de las conclusiones de aquel estudio, refiriéndome al funcionamiento de la crítica integrada de entonces, calificaba de forma personalizada a cada crítico -ahora evitaré los nombres puesto que ya soy algo menos imprudente- con definiciones de este orden: «Los trabajos de (...) son básicamente un conjunto de juicios no muy fundamentados de aquello que pertenece estrictamente a la representación, separando los elementos que lo componen, valorando la intemporalidad de los valores artísticos y denunciando todo aquello que atente contra la moral y el buen gusto establecidos(...)». O refiriéndome a la crítica *comprometida*, sentenciaba: «Otro sector de la crítica se sitúa en una posición combativa y coyuntural. Esta crítica, claramente partidista, procura siempre incidir en las circunstancias que envuelven el hecho teatral que aquí se produce. (...) El crítico (...) enfoca su trabajo con más rigor al intentar la valoración global de los espectáculos y la valoración razonada de los juicios emitidos incidiendo sistemáticamente en los aspectos extrateatrales que condicionan una puesta en escena. Las críticas de (...) pertenecen también a esta categoría más progresista, aunque más por la ubicación del crítico en un medio liberal que por el contenido estricto de sus trabajos, que sufren generalmente de un exceso de apreciaciones no muy fundamentadas y con una considerable falta de valoración de los aspectos técnicos de la representación. A caballo entre las virtudes y los defectos de los dos críticos citados, completan este bloque (...). La crítica de (...) puede situarse también dentro de esta tendencia, subrayando, sin embargo, la transhumancia geográfica y temática que hace de sus trabajos algo fuera del contexto, pese a que sean frecuentemente auténticos manifiestos coyunturales». E intentando describir la crítica *visceral*, escribía hace veinte años: «El crítico (...) dedicado a "épater le bourgeois", que hace de la crítica la expresión directa de sus reacciones personales delante de un espectáculo, sin preocuparse de justificar puntos de vista y que procede casi siempre a una acometida dura y a menudo sarcástica de los espectáculos, utilizando con generosidad referencias cosmopolitas y un lenguaje iconoclasta que hace relamerse al lector, siempre que no sea la víctima. Y poca cosa más».

Poca cosa más entonces y poca cosa más ahora, si en el debate no se demuestra lo contrario. Y ojalá fuera así.

Carmen Dólera.- Hay una crítica que merece un trato diferente, que es la crítica de ensayo y quisiera saber si nos vamos a centrar en la crítica periodística. Ha habido una serie de personas que han pretendido hacer un ensayo crítico desde dentro del teatro. Son ámbitos diferentes el ensayo y la crítica periodística.

Fernando Herrero.- Yo definiría la crítica como algo que forma parte de un discurso, como ocurre con el discurso del actor, del dramaturgo o del director de escena. Yo escribo crítica como discurso. La crítica merece la misma consideración que cualquier otro ensayo teatral. También escribo teatro y no es contradictorio. El ensayo teatral es interesante, pero el problema que hoy existe es la crítica de periódico. Las revistas como *Triunfo* y otras han desaparecido. Eran una alternativa a la crítica de los periódicos. Hoy, lo queramos o no, la crítica de teatro funciona desde los medios de comunicación. Debiéramos entrar a fondo en lo que es la crítica de diarios.

Joan Abellán.- En el debate entran todos los aspectos de la escritura sobre teatro. De una forma más concreta podríamos establecer el debate en los conceptos y límites de la crítica teatral.

Carmen Dólera.- Yo considero que hay una diferencia entre la gente que escribe ensayo crítico de teatro y la crítica de periódicos. Los primeros son personas que pertenecen al mundo del teatro y que protagonizan un intento de caminar en paralelo a la evolución del teatro -fallido o no-, mientras la crítica periodística, y estoy de acuerdo con Joan Abellán, está desde hace años en la barrera. Para mí la reflexión importante en este momento es la laguna que separa a la profesión de los críticos que más influencia tienen en la opinión pública.

Fernando Herrero.- La generalización, como siempre, es injusta. Efectivamente el crítico que no realice su labor adecuadamente será un mal crítico, como será un mal autor el que no escriba bien. No es lo mismo hacer una crítica en un diario, en el que la extensión es limitada, que un ensayo que vamos a hacer después. Sois demasiado negativos en cuanto los críticos. Creo que no es cierto que ahora los críticos escriban sólo sobre el texto. Muchos críticos escriben ahora sobre la totalidad de los signos teatrales y sobre el espectáculo desde una totalidad.

Jaume Melendres.- Estoy de acuerdo con la caracterización que ha hecho Joan Abellán de la inmovilización de la

crítica, de la poca evolución que ha experimentado. En un artículo que Joan escribió hace veinte años incluía un párrafo de unas siete u ocho líneas sobre un crítico en ejercicio ya entonces en Barcelona y en ejercicio todavía hoy. Son ocho líneas agudas, certeras, que valían ya entonces y siguen valiendo hoy como si no hubiera ocurrido nada.(...)

Sí ha habido un cambio en este sector que tú has denominado progresista. Yo no sé si diría progresista, porque la palabra es ambigua. Creo que hay otra más justa que es militante. También la crítica de derechas, reaccionaria, era una crítica no progresista, pero que tenía en común con ella el carácter militante, beligerante, había una defensa de valores, no sola-

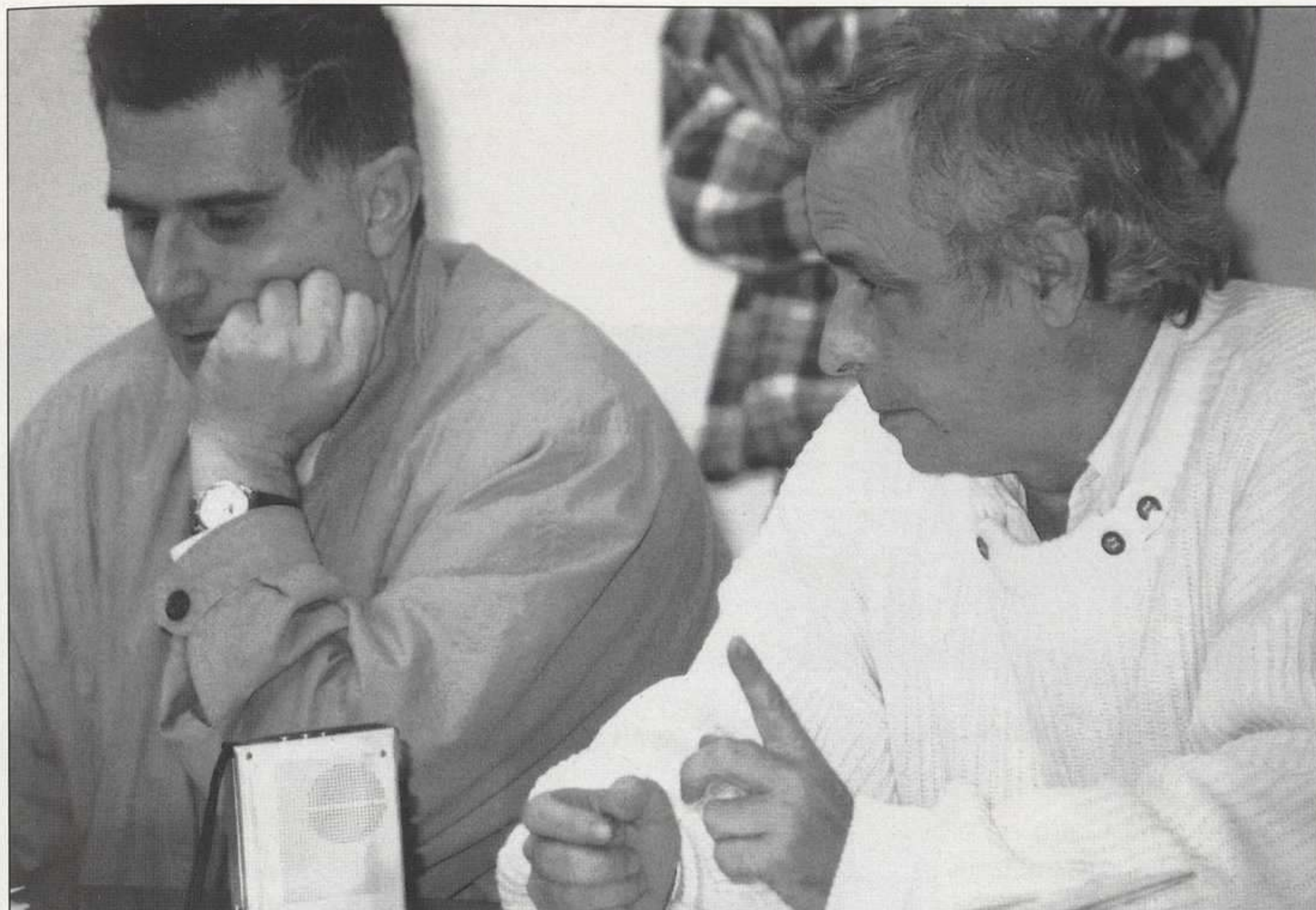
mente buen gusto sino también ideológico. Esto era fructífero. Lo que sí ha cambiado es este carácter militante. Hoy no hay crítica militante. Tal vez sea mejor culturalmente ahora. Las pocas incorporaciones que ha habido a la crítica en Barcelona y en Madrid son personas más cultas y con más conocimientos teatrales, pero la crítica de hoy se ha vuelto transparente en el sentido de que deja pasar la luz. Esto a mi juicio es lo peor que le puede pasar a la crítica.

El año pasado en el congreso de la ADE presenté una ponencia que no voy a repetir,

pero mi opinión es que concedemos demasiada importancia a la crítica de los periódicos. Creo también que los periódicos nos conceden a la gente de teatro demasiada importancia, al menos en términos relativos, es decir, que hay otras cosas de mayor interés social y cultural que no reciben la atención que nosotros recibimos y que deberíamos dejarnos de preocupar por la crítica de periódicos, que además tiene escasa o nula influencia sobre la vida teatral real excepto en la organización de giras. A mí me interesa mucho más que se hable de la otra crítica, que, a diferencia de la crítica periodística intenta comprender, mientras que lo que caracteriza a la crítica de periódicos es que no intenta comprender nada. Su misión no es comprender. Me da cierta pereza hablar sobre los críticos, porque creo que se ha dicho ya todo lo que se puede decir sobre ellos. Sería más interesante buscar ese otro objeto que es el del discurso que intenta comprender el teatro. En cualquier caso, es donde ha habido aportaciones más interesantes en las últimas décadas.

Alberto Fernández Torres.- Yo me acuso de haber sido crítico... Yo apuntaría una cuestión referente a esa crítica especializada, a esa crítica que intenta comprender. Creo que esa crítica especializada tiene hoy por desgracia dos rasgos que son comunes a la periodística. En primer lugar, ninguna de ellas, independientemente de la voluntad de sus autores, está colaborando en el desarrollo del trabajo escénico en España. Quizás por un problema de incapacidad o de falta de pla-

Debate de la primera sesión



Moisés Pérez Coterillo y Jaume Melendres en un momento de los debates. (Foto: R. Briones)

taformas. Es muy difícil que un artículo, por brillante que sea, llegue a la profesión teatral. La profesión teatral no tiene ganas, no tiene tiempo o no tiene hábito de leer ese tipo de publicaciones, con lo cual se produce una desvinculación, una falta de compromiso. La segunda es que cuando la crítica ensayística se centra sobre espectáculos concretos, en general, se produce una contaminación de los tics procedentes de la crítica diaria, en lugar de ser al revés.

No se habla sólo sobre el texto, se habla también sobre el espectáculo, pero tampoco estamos tomando como objeto de la crítica la representación, lo que estamos tomando como objeto es la suma de elementos de la representación, pasamos revista. Es un loable intento de transmitir al lector que ahí hay un conjunto de signos, pero todavía no hemos logrado esa crítica que es capaz de aprehender la globalidad de la representación, no la suma de sus integrantes.

Fernando Herrero.- Yo discrepo de Jaume Melendres. Pienso que al teatro no se le da ninguna importancia en los medios de comunicación. A lo que se le da importancia es a la información, no a la crítica. Además no vamos a engañarnos. Muchos grupos teatrales prefieren la información a la crítica. La crítica es complicada: el crítico debe tener honestidad con las gentes de teatro, pero también con el público. Pero pienso que la crítica sí tiene importancia. Han contribuido a cambiar el rumbo del teatro los críticos que lo hacían bien. Sin la crítica de *Primer acto* o de *Pipirijaina*, que apoyaron un determinado tipo de teatro en su momento, hubiera sido más difícil que este tipo de teatro llegase. La crítica ensayística es más interesante desde el punto de vista objetivo, pero esa crítica la lee poca gente. El de la crítica periodística es un tema desagradable, pero es un tema real y no podemos prescindir de él. Lo que tenemos que hacer es conquistarla para el buen teatro, que ayude a comprender el conjunto. Es lo que una reunión como esta debe potenciar.

Moisés Pérez Coterillo.- A mí me gustaría llamar la atención sobre el peso específico, sobre el espacio público que el hecho teatral merece. En los últimos veinte años se ha reducido el espacio tradicional dedicado al teatro con motivo de la introducción de nuevas tecnologías y de nuevos forma-

tos, incluso en los periódicos de mayor tradición teatral, como el ABC. Se ha producido un desbancamiento, una pérdida de espacio, paralela a la propia audiencia teatral. Si en 1984 había tres millones y medio de espectadores y en la última temporada ha habido un millón setecientos mil, yo creo que esto está revelando también la pérdida de espacio que está teniendo el teatro. En esa reforma de los periódicos la palabra fundamental que se ha conservado ha sido la de la crítica y se ha elimina-

do la vieja tradición de información que ofrecía cada medio sobre el hecho escénico. La crítica no era la única palabra que se decía en un periódico, sino que estaba contrapesada con una información en la que los creadores habían podido decir qué es lo que pretendían. Sólo se publica una opinión, muy reducida ya de espacio, estigmatizada por una serie de imperativos sobre estrechitas.... que creo que están reduciendo la ambición que podía tener en un determinado momento. Los seminarios o los suplementos de los periódicos que podían tener un espacio más reposado no sacan teatro. Además todo está en función de otro imperativo: la dirección del periódico, la empresa periodística. El crítico es un colaborador, no pertenece a la plantilla, no está integrado en la dinámica del periódico. Se ha descalabrado el equilibrio entre opinión e información y eso trae consecuencias perniciosas porque tampoco hay otros espacios donde se pueda explicar un espectáculo. La crítica ha quedado en una caricatura de sí misma, convertida en una especie de juicio sumarisimo. Hace unos años, hacia 1984, Alberto Fernández Torres hizo un estudio sobre la crítica con datos muy objetivos: contar las líneas, los adjetivos, etc. Daba un cuadro absolutamente tremendo. Yo creo que en el teatro ha cambiado todo, hasta las butacas, pero el crítico no ha hecho el menor giro. Se ha puesto en cuestión absolutamente todo: el autor, el escenógrafo, la iluminación, etc., todo, pero los críticos siguen estando atornillados a la butaca, pero no a la butaca de un avión, porque estén viendo cosas fuera, eso jamás. Yo creo que eso habla de ese empequeñecimiento del panorama de la crítica. A no ser que el espectáculo se vuelva a poner en tono positivo no merecerá más espacio. En la depresión en la que estamos, no pienso que nos encontremos en la mejor situación para proponer un soporte colateral en este sentido.

Joan Abellán.- Para redondear el tema de la situación actual, yo haría dos preguntas. ¿Las nuevas voces de la crítica han incorporado alguna novedad? La segunda sería intentar una especie de inventario acerca de qué es lo que se produce actualmente en el ámbito de la escritura sobre el teatro. Tendríamos que disponer de una información cuantitativa después de hablar tanto de los aspectos cualitativos.

La posición del crítico

(algunas notas sueltas)

Por María Helena Serôdio

Para hablar de la posición del crítico de teatro en el panorama intelectual de nuestros días, me gustaría empezar por distinguir una dimensión teórica y una dimensión histórica en su valoración. Se trata de una distinción que, bajo mi punto de vista, opera apenas por razones metodológicas, dado que ambas dimensiones se implican mutuamente; pero el distinguirlas puede clarificar el fundamento de algunas opciones.

Desde el punto de vista histórico, hay dos hechos básicos que son hoy empíricamente comprobables en muchos países:

1. La crítica periodística no se reviste hoy de la urgencia que tenía en el tiempo (todavía no muy lejano) en que se esperaba que saliese en la edición del periódico del día siguiente al estreno;
2. Su puesto social se desplazó: dejó de ser un "testimonio social", para ser una reflexión más especializada.

En el primer caso, admitimos que dejó de ser el aguijón de los actores que, después del natural nerviosismo del estreno, todavía tenían que esperar ansiosos la edición del periódico de la mañana para conocer la opinión del crítico. Y dejó, también por eso, de ser la aflicción del crítico, que tenía que correr precipitadamente a la redacción del periódico a

tiempo para componer su comentario crítico. Se dice que W(illiam) A(ubry) Darlington, el crítico inglés del *Daily Telegraph* (de 1920 a 1968), tenía que entregar su crónica media hora después del fin del espectáculo, por lo que corría el rumor de que en cerca de 50 años de actividad profesional nunca habría visto la escena final de *Hamlet*.

Es, sin duda, irónico que sea justamente en el momento en que la tecnología está más avanzada para la rápida divulgación de las noticias, cuando los periódicos (en su gran mayoría) han desistido de la crítica de la mañana siguiente, pero es, de hecho, una situación comprobada no sólo en Lisboa, sino también referida por nuestros colegas de Londres o París.

Respecto a la cuestión del cambio de posición social, recuerdo una historia sabrosa que el *saudoso* Bernard Dort contó el año pasado en México durante un Seminario sobre Crítica de Teatro promovido por la sección mexicana de la AICT. Dort recordaba las "hazañas" del conocido crítico francés del siglo XIX, Francisco Sarcey, que, ya viejo y enfermo, no salía ya nunca de casa, aunque continuase publicando con apreciable regularidad sus crónicas sobre los más importantes estrenos de ese tiempo. Interrogado un día sobre por qué y como lo hacía, Sarcey respondió que «por una parte, conocía la pieza o podía leerla; por otra parte, conocía



María Helena Serodio y J. Antonio Hormigón durante la segunda sesión del Seminario. (Foto: Rosa Briones).



"Nin me abandonarás nunca", de José G. Posada y L. de Gálvez. Dirección: Manuel Guede. Centro Dramático Galego. (1995) (Foto: Novoa).

bien a los actores desde hacía más de 50 años, por lo que era bastante fácil imaginar cuál sería el resultado; aun con todo, esta actitud suya tenía, además, en su opinión, la ventaja suplementaria de no correr el riesgo de dejarse influir por el espectáculo...».

Es evidente que esta *blague* tiene algo de fantasioso, pero documenta de alguna manera no sólo un cierto comportamiento social, mundano, por parte del crítico, sino también un cierto tipo de teatro (el de la aceptación literal del texto literario), que en nuestros días se ha tornado lo suficientemente complejo como para hacer inviable esta simple expectativa. Por un lado, el director de escena (así como el escenógrafo, el coreógrafo, el músico y otros artistas creadores del espectáculo) asumen de forma más enérgica su autoría en la recre-

ación del texto, y, por otro, la materia teatral se ha ampliado enormemente: sobrepasó el "texto para el teatro" para aventurarse en otras formas de escritura, e incorpora de manera más activa muchos otros materiales, formas y prácticas artísticas que reivindican la autonomía (aunque relativa) de su especificidad.

En su vertiente más inmediatamente social, la crítica se sitúa en una triple relación: con su base material de existencia (la publicación periódica), con el mundo artístico y con el público lector/espectador.

En el primer caso, y tal como ha sido referido en las más diversas realizaciones de la AICT, la crítica ha estado sujeta a varios constreñimientos. Existe una crisis más o menos ge-

neralizada de la prensa que ha llevado a la desaparición de varios periódicos y otras publicaciones. En los E.E. U.U. estimaba un colega nuestro, Porter Anderson, que cierran cerca de 13 periódicos al año. Por otro lado, y con la excepción de los periódicos de mayor circulación y soporte financiero, el espacio para el teatro fue drásticamente reducido y es bastante irregular.

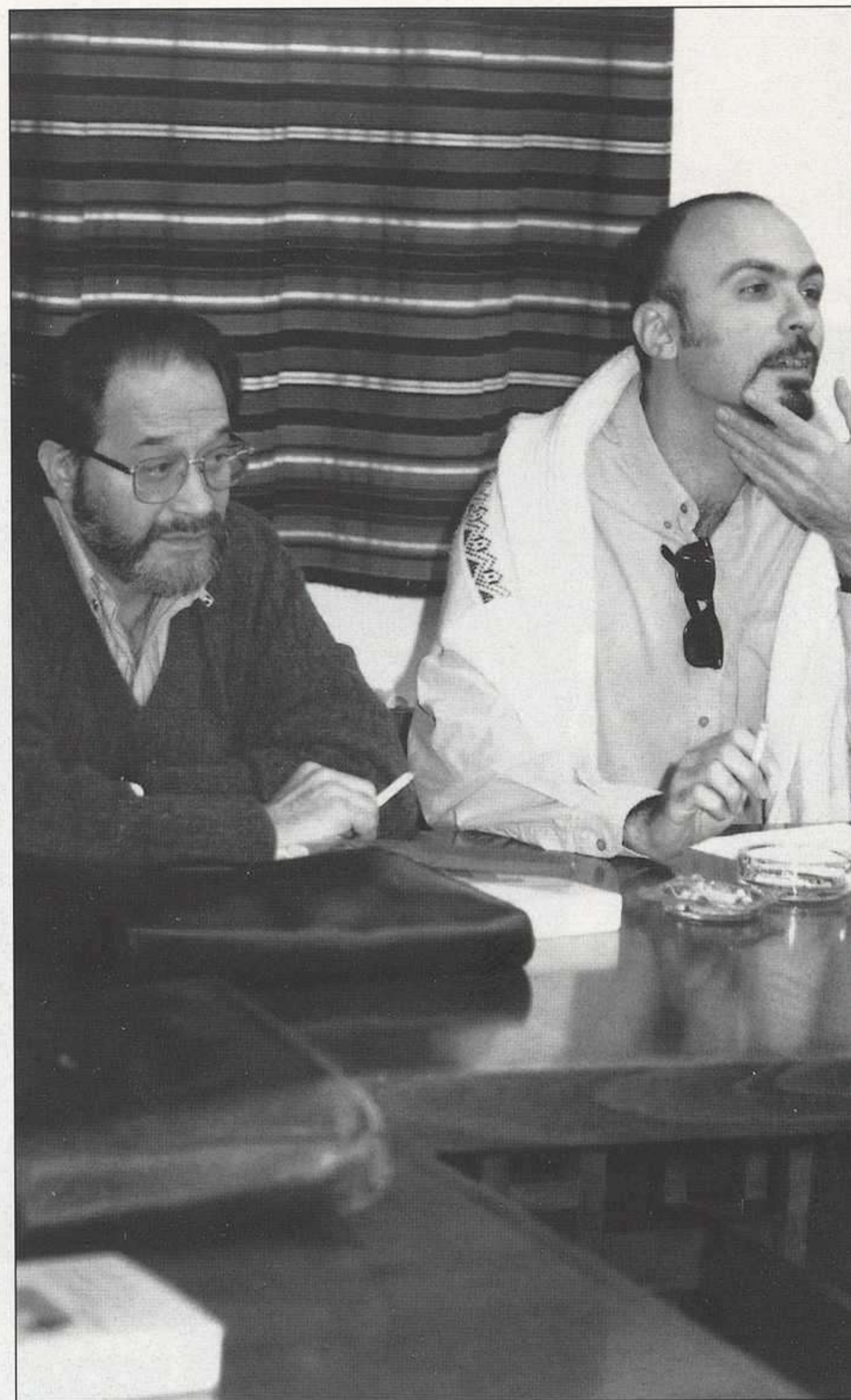
Existe también, por parte del periódico, la tendencia a preferir la nota informativa (antes del estreno) o un cuadro de puntuación por estrellas (felizmente esta práctica fue rápidamente dejada de lado). Una de las razones invocadas para la preferencia por la nota informativa, es la natural vocación de un periódico para informar, más que criticar, lo que nos consta que no se adecúa mínimamente a la realidad política, por ejemplo, donde es notoria la elaboración de perspectivas y valoraciones comprometidas. Se trata antes de obedecer aquí también a la lógica de la guerra de las "audiencias", procurando más el "notición" que la opinión fundamentada. Pero otra de las razones, pocas veces confesada, que ha justificado esa opción por la noticia puede tener que ver con formas de publicidad (o marketing) que dependen muy probablemente de "lobbies" más o menos asumidos que ésta o aquella compañía o artista pueda tener de su parte en la redacción de un periódico. Por lo demás, esa faceta promocional puede también proceder involuntariamente de la crítica, cuando, por ejemplo, las compañías (o su sector de producción) destacan y publican extractos que sacados de su contexto pueden tener su sentido general distorsionado.

Otras formas de interferencia en la materia a publicar son los inevitables cortes, los títulos cambiados, o el consejo (por parte del director de la sección) para que se resuma lo esencial de la opinión, absteniéndose de descripciones más elaboradas.

En este caso, es de destacar lo que se pierde si tal política se lleva a la práctica. En efecto, los estudios de recepción han llegado a ganar papel importante en el conocimiento de la historia del teatro, operando, como sabemos (y entre muchos otros materiales como declaraciones, anotaciones del director de escena, etc.), también sobre textos críticos que, de algún modo, nos esclarecen (en un registro descriptivo) lo que fue y cómo transcurrió el espectáculo, aunque sepamos que ése es necesariamente un testimonio individual y subjetivo.

Pero esta discusión sobre la necesidad o no de un meta-discurso descriptivo llama la atención sobre la ambigüedad que atraviesa el discurso crítico. Efectivamente, ¿cómo juzgar su vocación? ¿Se dirige al lector de hoy en día (que fue o va a ver el espectáculo) o es un registro que substituye al espectáculo, un *Ersatz* públicamente legitimado? En este segundo caso puede, efectivamente, funcionar como un buen documento de trabajo, con informaciones suficientes para que se sepan tres cosas. Lo que fue el espectáculo (por lo menos para ese crítico), cómo funcionó en ese momento cultural la recepción e interpretación del espectáculo, y además qué discurso crítico condicionó o produjo (en el contexto más amplio de los discursos de sus contemporáneos).

Es evidente que se introduce aquí una noción de tiempo, diferido, que afecta a la práctica crítica. Por ejemplo, ciertos



Miguel Medina y Carlos Rodríguez en una de las sesiones.
(Foto: Rosa Briones).

espectáculos que están poco tiempo en cartel (como, por ejemplo, los que se presentan en el contexto de un festival internacional) acaban por no recibir una crítica especializada en la mayoría de las publicaciones semanales por juzgarse ya inútil su publicación. Sólo cuando el periódico tiene un gran poder económico puede recurrir al envío anticipado del crítico al país de origen del espectáculo para anticipar la crítica, lo que, en realidad es extremadamente infrecuente, a no ser que esa idea se incluya, por ejemplo, en la promoción de los espectáculos por parte de los propios organizadores del festival.

Así, a todos los efectos, la crítica de teatro, en su relación con su soporte material -la publicación periódica-, tiene una autonomía relativa, insertándose en la realidad económica que condiciona la propia existencia del periódico. La frase «sólo habrá una página más para el teatro si el teatro consigue una página más de publicidad» no es, al final, una figura retórica. Pero, está claro, es más fácil que sea el cine, por ejemplo, quien atraiga esa publicidad necesaria, por todos los medios de producción y distribución que tiene a su alcance.

Sobre la relación que el crítico mantiene con el artista de teatro, decía Bernard Dort que se trataba de una "pareja infernal". En efecto, ligados por un compañerismo al borde de la irreconciliación, no es raro que se declare la guerra abierta entre ambos.



Jorge Urrutia y Joan Casas durante la pausa de media mañana.
(Foto: Rosa Briones).

Reclaman los artistas que el crítico es un parásito del espectáculo, o que es el "convidado de piedra" que viene a estropear el banquete (que es la fiesta del teatro), o, incluso, que no está exento de la pasión de venganza (frustraciones personales, rivalidades, antipatías, etc.).

Una de las cuestiones que permanece abierta es, por ejemplo, la situación embarazosa que resulta del hecho de que el crítico de teatro pueda acumular su actividad crítica con la de autor teatral (lo que no es tan raro como se piensa). Hay, de hecho, situaciones en que el crítico es también dramaturgo, director de escena o dramaturgista. Es evidente que, de una manera general, no le competirá a él hacer la crítica del espectáculo en el que participa, pero eso no pacifica completamente la cuestión, porque habrá siempre otras interferencias más o menos subliminales, así como la decisión sobre los premios que se atribuyan a fin de año (en el caso de que la Asociación de Críticos mantenga esa actividad).

Admitiendo, sin embargo, que de modo general, se espera idoneidad intelectual y firmeza ética por parte de un crítico, esos desentendimientos derivan no pocas veces de circunstancias muy específicas.

Así, puede decirse que la protesta del artista de teatro no invoca hoy tan intensamente la distancia entre lo que el crítico dice y la afluencia del público. En efecto, ya hubo un tiem-

po (aunque no tan lejano) en que una compañía de teatro comercial en Lisboa publicaba un anuncio de media página en un periódico para agradecer las críticas negativas del crítico X, porque había sido ésa la razón más importante para el éxito de taquilla que habían tenido.

Hoy la desazón es en general otra, tal vez porque también aquí se verifica el haber tenido lugar un desplazamiento de la función social de la crítica. Ésta fue durante mucho tiempo el barómetro para el público. Se decía, por ejemplo, en el mundo altamente competitivo del teatro neoyorquino, que, así como el artista de teatro tenía su agente, también el público precisaba tener su propio agente, el crítico de teatro, que, al igual que un buen agente de bolsa, le aconsejaría dónde podría invertir mejor su dinero.

Hoy, y en países donde la subvención estatal es imprescindible para la existencia del teatro, como es el caso de Portugal, el crítico dejó de ser consejero del público para ser, incluso contra su voluntad, el "consejero del príncipe".

Sabemos, sin embargo, que el poder sólo se sirve del informe de la crítica cuando le conviene y generalmente para perjudicar a alguna compañía, más que para premiar(la). Pero eso no impide que muchas veces se responsabilice al crítico por la pérdida de la subvención, convirtiéndose así en "chivo expiatorio" de dificultades que una política de subvenciones, poco clara en sus criterios, puede desencadenar. En Bélgica, por ejemplo, la comisión que juzga los proyectos para la atribución de subvenciones integra oficialmente a críticos de teatro (al lado, evidentemente de otras figuras institucionales), lo que, como es comprensible, no ha facilitado su relación con la clase teatral.

Pero es evidente que esta conflictividad latente es atravesada por varias contradicciones, en la medida en que pocas veces la crítica es unánime en relación a un mismo espectáculo, y casi siempre "la pérdida de uno no deja de ser la ganancia de otro". Aquí, como en todos los demás planos de la realidad social, las contradicciones van dictando en cada momento comportamientos variables.

Señaladas como están algunas de las vertientes de la sociabilidad de la crítica de teatro, me gustaría ahora reflexionar un poco sobre las implicaciones teóricas de su actividad en nuestros días: bien en la relación con el objeto artístico, bien en la relación con la individualidad del crítico (en el campo del saber, poder y querer).

Está hoy consagrada la interdisciplinariedad en el teatro, y con ésta su apego a la autoría múltiple. En efecto, no es sólo en el mundo de la *realpolitik* de hoy que las fronteras se desdibujan, se refuerzan o deslizan a una velocidad rápida y en constante sobresalto.

También en el teatro las varias estrategias artísticas que pueden atravesar el territorio de la escena dibujan entre sí fronteras indecisas, en su juego de afirmación de poder y saber: porque se trata de un sistema polifónico de enunciación, como escribe Pavis (*Theatre at the Crossroad of Cultures*, London: Routledge, 1992, p. 81), o, diciéndolo de otra manera, porque se trata de una multiplicidad de construcciones interpretativas.

Es por esta razón por la que la definición de autoría en te-



"Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?", escrita y dirigida por Adolfo Marsillach. Pentación. (1995).

atro implica decisiones críticas cuyo fundamento es simultáneamente estético, cultural e histórico.

Sabemos cómo las historias de la dramaturgia, de la escenificación, de la escenografía o de la interpretación son de diversas duraciones (en el teatro occidental). Sabemos incluso que algunas relaciones electivas van dando testimonio de cómo es dialógica (en el sentido de Bakhtin) o intersubjetiva la creación en teatro: podríamos pensar en Anton Chejov y Constantin Stanislavki, Antoine Vitez y Yannis Kokkos, Luís Miguel Cintra y Cristina Reis, Ricardo Pais y António Lagarto, Hans Jürgen Syberberg y Edith Clever, John Arden y Margareta d'Arcy, sólo por referir algunos ejemplos.

Estos nombres, entre otros que podría citar, cuestionan el lugar del sujeto en la creación artística porque señalan las fronteras de su propia actuación: su inclusión en la obra de otros, los modos específicos de funcionamiento del campo en que ejerce su condición autoral, y el sistema de interdependencias que por ahí se podrá establecer.

Las modalidades de esa interacción pueden ser diversas, desde la síntesis productiva a la explícita figuración de lo contradictorio. Sin embargo, no siempre serán contradicciones mal resueltas: puede tratarse de un proyecto estético asentado en la ruptura, en la tensión y en la disonancia, como han sido las propuestas de Brecht o de algunas experiencias modernistas.

Por esa razón, singularizar un autor en teatro no es nunca un acto inocente; se basa en razones históricas y estéticas, al mismo tiempo que legitima un lenguaje específico o una estrategia artística: texto dramático, dramaturgia, puesta en escena, escenografía, interpretación, música, coreografía, etc.

Deriva seguramente de condiciones particulares del ejercicio de cada uno de esos lenguajes en un determinado momento histórico y en un lugar dado (visible, por ejemplo, en la dominancia del director de escena aun hoy), pero deriva también de la formación y de la sensibilidad del crítico.

Singularizar a un autor en teatro acarrea también necesariamente una activación o represión de sentidos de uno u otro campo (en función de la estrategia artística que se subraya) por lo que la simple mención de nombres y funciones en una producción teatral es ya una clave para una lectura, o, más concretamente, es la prueba de una lectura que ya está en proceso.

La crítica de teatro se funda, por tanto, en la historicidad propia del quehacer teatral, pero también, y sobre todo, en la condición específica del saber, poder y sentir del crítico.

Por esta razón, una de las cuestiones que más veces aflora en las realizaciones de la AICT tiene que ver con la preocupación por el tipo de formación y actualización del saber por parte del crítico de teatro. En ese sentido la Asociación mantiene con bastante regularidad los Seminarios para Jóvenes Críticos y busca crear un espacio para simposios y coloquios en los que participan críticos de experiencia más larga.

No tengo datos sociológicos rigurosos sobre esta cuestión, pero puedo afirmar con gran seguridad que la mayor parte de los críticos de teatro tiene sobre todo, formación literaria. Otros habrán llegado de la profesión (habrán sido artis-

tas *amateurs* o dejaron la actividad por cualquier motivo), y hay casos, de los que se quejan a veces nuestros colegas norteamericanos, en que periodistas de otras secciones del periódico están temporalmente encargados de asegurar la crítica de teatro. A veces, dicen, vienen de la sección de Deportes, o de la sección de sucesos...

Esta cuestión busca, sin embargo, ser sopesada, de manera general, por los estatutos de las distintas asociaciones nacionales que definen un criterio (de tiempo y calidad en la actividad crítica) para la consideración del estatuto profesional de su asociado.

Curiosamente, cuando discutíamos estos problemas (de preparación del crítico, en lo que concierne, por ejemplo a multidisciplinariedad en el teatro) en el marco del 13º congreso de la AICT (que se realizó en Montevideo en el pasado mes de Marzo), nuestros colegas del Extremo Oriente llamaban la atención sobre el hecho de que esa multidisciplinariedad siempre fue una constante del teatro oriental, exigiendo por eso competencias y sensibilidades que desde muy temprano los críticos de China o de Japón fueron obligados a adquirir.

Pienso, todavía, que la expansión de los Estudios de Teatro en varias Universidades viene contribuyendo a cimentar una cierta preparación más específica, abriendo camino a otras formas de intervención crítica. Los saberes y procedimientos de la semiología, de la antropología y de la sociología han provisto de encuadres y métodos que enriquecen el conocimiento del fenómeno teatral.

Es en el marco de este desarrollo en el que otra forma diferente de discurso crítico va ganando terreno: es el ensayo, referido no sólo a su dimensión (sería más extenso que la crítica tradicional), sino también a los procesos analíticos y hermenéuticos que utiliza, y, claro, a su lugar de realización. Es en este campo en el que la revista especializada cumple su vocación privilegiada.

Con todo, varias han sido las intervenciones de nuestros colegas, lamentando, también aquí (como en los periódicos) un gran retraimiento editorial causado por dificultades financieras. Una de las consecuencias que se verifica hoy, no sólo en Portugal, sino también en Francia, es la permanencia casi exclusiva de revistas que están de algún modo ligadas a instituciones como compañías de teatro, como es el caso, por ejemplo, de *Théâtre Public*, ligada a la Comédie Française, y *Adágio*, al Cendrev. Cumplen, es evidente, un papel inestimable al acoger ensayos y estudios variados (y de calidad), pero es natural que privilegien la producción de la propia compañía y que puedan (aunque sin razón fundada) no ser tenidas como totalmente imparciales.

Siendo la crítica periodística y el ensayo diferentes realidades discursivas, han venido a compartir algunos rasgos comunes que derivan no sólo de la reconocida complejidad del propio fenómeno teatral, sino también de las circunstancias sociales (e intelectuales) en que se viene ejerciendo la crítica. Es en ese sentido en el que se verifica un esfuerzo por parte del crítico de teatro en no resumir su posición a un enunciado judicativo y a un argumento de autoridad, sino en intentar comprender el espectáculo mediante bien sea un proceso

descriptivo y analítico, o bien una evaluación de las condiciones - económicas y sociales - de la producción.

Si entre la actividad crítica en cualquier dominio y la realidad a criticar hay una complicidad evidente, constituyéndose los críticos como una "comunidad interpretativa" que convalida el campo sobre el que ejerce su labor, hay en el dominio del teatro una clara radicalización.

En efecto, el teatro tiene en la presencia del cuerpo, en la palabra y en la proximidad, coordenadas decisivas de su definición y que lo refieren a una matriz de culto (cultural). Si eso le puede asegurar el aura que Walter Benjamin ve desaparecer del arte en el tiempo de su capacidad de reproducción técnica, también es verdad que activa procedimientos de mayor vulnerabilidad y crispación.

Parece, sin embargo, evidente que hay también en esa crispación una inevitable solidaridad, en la medida en que mutuamente se implican y recíprocamente se rehacen. Hay efectivamente una contaminación recíproca entre quien ve y quien es visto (sujeto y objeto), lo que confiere validez estética al teatro y expone la transformación del crítico que, por medio del mirar y del saber, se deja influir por el espectáculo (incluso aunque sea para rechazar el ejemplo).

Es pensando en esta inestabilidad productiva que André Helbo introduce el concepto de alteridad al estudiar el discurso teatral: «La relación es una construcción; es proyectada por una mirada, por una decisión cuyo proceso debería ser claramente analizado. La actitud que subraya la relación en detrimento de sus componentes ocasionales implica que el objeto a estudiar (uno del múltiple) no pueda ser valorado en sí mismo: por el contrario, lo que surge como verdaderamente constitutivo es la alteridad» («Le discours théâtral: une sémantique de la relation», *La relation théâtrale*. Org. Régis Durand. Lille: Presses Universitaires, 1980, p. 98).

Esta específica matriz dialógica y de alteridad, sobre la cual se fundamenta el teatro, favorece, en cierto modo, una resistencia solidaria contra el imperio de la técnica.

En efecto, Georges Banu, llama la atención sobre el hecho de que el teatro está investido de los rasgos de la antigua cultura fúral, comportándose, por su vocación minoritaria, con el poder de resistencia que siempre marca a las esferas dominadas.

Es así que sopesando la entrada de la "tribu electrónica" en el teatro (con sus complejos y eficientísimos sistemas de computarización para las luces y cambios de escenarios) algunos de nuestros colegas, entre ellos John Elsom, preguntaban si ese esplendor técnico no estaría alejando al teatro de su vocación más importante en el plano estético.

Así, se preguntan algunos de nuestros colegas si en un deslumbramiento tal por la técnica el teatro no se arriesga a ser devorado por ese mismo proceso volviéndose ensimismado y ahogando su respiración auténtica a través del culto del pomeñor eficaz. Se arriesga incluso, dicen, a convertirse en una pantalla vacía que puede llegar a caer en el academicismo. En una metáfora muy explicativa hablaba John Elsom a este respecto de una pretendida "nostalgia de corazón empedernido".

Al ponerse estos reparos, no se está, obviamente, rechazando la técnica, ni abogando por la deficiencia como norma. Se trata, pues, de reivindicar que el teatro no abdique de su

capacidad de interferencia activa en la vida, asumiendo lo que podríamos designar de "impugnación simbólica de lo real".

Johannes Birringer (*Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991) habla de los artistas de teatro como historiadores, arqueólogos o viajeros en el tiempo, y escoge a una figura cómica de Shakespeare para metafóricarlos: son los enterradores (de *Hamlet*) que trabajan en la punta de dos extremos, el de la destrucción y el de la preservación, tirando, por encima de las cabezas, los cráneos de la historia y transformándolos.

Pero en el teatro, en rigor, no se trata sólo de reconstruir el pasado por la interminable configuración del presente. El artista de teatro, y el arte en general, como dice Frederic Jameson, se sitúa entre la ideología y la utopía, y liga el presente no sólo con el pasado sino también con el futuro.

En efecto, el teatro no se encierra en un círculo mágico como el que Próspero diseña para la corte de Milán y Nápoles en su isla: por el contrario, éste expone su pulso vital, trae consigo las marcas del pasado y continuamente reescribe tradiciones y convenciones, mientras reconstruye el mundo y nuestra relación cognitiva, afectiva y simbólica con el mundo en nuevas constelaciones performativas.

Por eso yo me arriesgaría a trazar una línea divisoria entre el plano de lo artístico (que tiene su contrapartida en el procedimiento descriptivo y judicial de la crítica) y el plano de lo estético (que considera el arte en su compleja red de relaciones).

Es en esta acepción que reivindico para la crítica de teatro una pasión estética que es un compromiso total con una verdad existencial, pero que está también construida de saber y de sentir.

En un mundo en que muchos quieren declarar la relatividad de todas las verdades, hay que evitar el escepticismo nihilista que puede ser la puerta abierta a un irreparable cinismo. No hay que desistir de buscar en el arte la dimensión escondida, en un esfuerzo para comprender en ésta no sólo el pasado y el presente, sino también una respiración de futuro.

Es ahí, pienso, donde el crítico encuentra el ánimo y la consagración que el teatro busca y asegura. Como testimonio de su tiempo y lugar importante de la memoria, el crítico es también en cierto sentido, alguien que persigue utopías y que, en la coherencia que construye sobre los espectáculos, habla de un saber, pero también de una pasión estética: la suya.



A la izquierda Carmen Dólera conversa con Juan Pedro Herráiz. A la derecha Fernando Doménech, Jorge Urrutia y José Ramón Fernández, en una de las sesiones de trabajo. (Fotos: Rosa Briónes).

Joan Casas.- Yo he escrito crítica teatral, pero hace dos años ya que lo dejé, en parte voluntariamente, en parte por una profunda convicción de la inutilidad de un cierto intento justamente de replanteamiento de la crítica en el marco que me ofrecían los periódicos. Todo esto me hace pensar que hoy en día la crítica es un caballo muerto, al menos en nuestra circunstancia y en nuestro medio. Contestando a la pregunta que planteaba Joan, yo creo que voces críticas nuevas han aparecido pocas.

La crítica es un discurso metateatral que tiene su lugar en la historia. Aparece con la Ilustración, en un momento determinado en el que fenómenos liberalizadores, tanto del mercado teatral como del tipo de oferta que circulaba a través del teatro, hacen que la oferta se amplíe y sobre todo se diversifique. Esto coincide con el desarrollo de la prensa periódica y el discurso crítico aparece como aparecen otros discursos, como una especie de orientador en el mercado. Aparece en un debate de calidades y de ideologías como un portavoz de sectores del mercado o de sectores del público y esta función evoluciona con la historia teatral hasta el momento en el que, como mínimo en Europa, el libre mercado desaparece en el campo del teatro. La liberalización que empezó en el siglo XVIII en Europa desaparece.

Debate de la segunda sesión

Hoy en día el mercado teatral es un mercado intervenido económica e ideológicamente por el poder. En estas condiciones es lógico que las funciones y el lugar de la crítica tengan que cambiar. En muchos lugares se ha llegado probablemente a un cierto equilibrio. Se ha construido otro modelo teatral intervenido en el marco del cual la crítica ha buscado un lugar o un espacio. En el caso de España estamos en una especie de transición perpetua hacia no se sabe qué, asociada a una crisis galopante. Una de las cosas que ayuda a explicar esta permanencia de los mismos críticos es la erosión de cabeceras. Si hace veinte años la crítica progresista de Barcelona luchaba por una profesionalización, éste era el caballo de batalla de Xavier Fàbregas, de un modo o de otro los críticos vinculados a los periódicos más importantes se han profesionalizado y no piensan dejar su oficio, entre otras cosas porque a estas alturas de campeonato no sirven para otra cosa y de algo hay que comer. Esto actúa como un auténtico tapón que dificulta la aparición de voces nuevas. Desde luego el soporte material para debatir la posibilidad de una nueva crítica no es en la situación actual la prensa diaria. Debería ser una prensa especializada. Pero el problema es que esta prensa especializada es difícilmente via-



Fernando Herrero, F. Doménech, J. Urrutia y J. R. Fernández en una de las mesas de trabajo. (Foto R. Briones).

ble por razones financieras. En los dos últimos intentos de prensa especializada relativa al teatro en Barcelona he estado vinculado de algún modo. Son la revista *Escena* y la revista *Pausa*. *Escena* siempre se ha planteado como un objetivo distante el incluir en sus páginas la crítica y en realidad sigue sin incluirla. Es una curiosa revista de teatro en la que no hay crítica. La revista *Pausa*, que dirijo, se define como una revista de pensamiento y de reflexión alrededor del teatro. Quizá por ser trimestral difícilmente puede dar cuenta de la actualidad. En Barcelona la duración media de un espectáculo teatral es de tres días. La vocación de *Pausa* no es informar acerca del teatro que se hace en Barce-

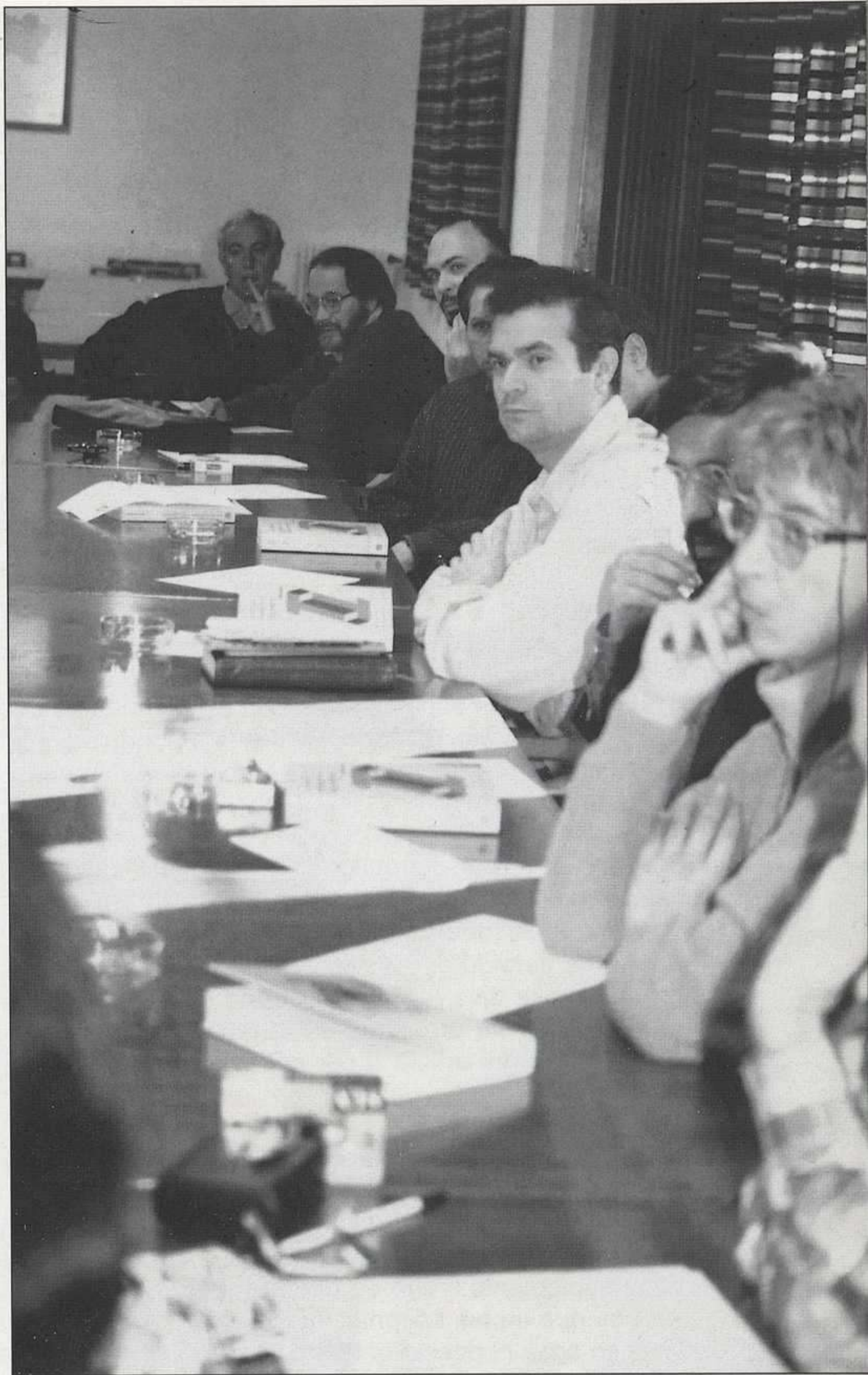
lona, sino reflexionar acerca del fenómeno teatral. Pero los sistemas teatrales que hoy conviven en España son distintos. Hablar de crítica teatral en España no significa nada. Sí se puede plantear tal vez un espacio de reflexión y de debate acerca de problemas que son comunes. Entonces yo no sé si lo que tratamos de hacer exactamente es crítica. Vuelvo a la idea del caballo muerto. Aquel discurso sobre el teatro que nació con la Ilustración ha fallecido. Hay supervivencias muy honrosas. Yo estaría encantado si un periódico me ofreciera la posibilidad de escribir con una cierta regularidad crónicas de estrenos, pero tendría la clara conciencia de estar escribiendo sobre la mortaja de un cadáver. Pienso que históricamente esta actividad ha dejado de tener una función social precisa y que hay que buscar cuál es este nuevo discurso crítico adecuado a las nuevas circunstancias. Desde luego no hay que buscarlo a través de la prensa diaria. La revista *Pausa* tiene en este momento ciento cincuenta suscriptores. Hay que conseguir que revistas como estas y como otras se consoliden. Este es el espacio a través del cual deben circular los discursos críticos acerca del teatro en el momento en el que estamos viviendo. Desde luego las cosas no nos las ponen fáciles.

Juan Antonio Hormigón.- Yo quería hacer referencia a algunas de las cosas que ha dicho Joan y avanzar un poco en algunos de los temas que nos hemos planteado. Un complemento acerca de lo que ha planteado Joan sobre el nacimiento de la crítica con la Ilustración. Yo suscribo lo que ha dicho. Él lo ha centrado mucho en las cuestiones de mercado. En mi opinión el nacimiento de la crítica obedece también al intento de establecer un determinado juicio estético a partir de una perspectiva o mejor de una ideología y de una preceptiva que emana de esa ideología. O si se quiere más que ideología, un cuerpo de pensamiento que se construye sobre una determinada concepción del mundo de la cual emana una preceptiva que intenta mostrar el mundo y proponerlo de una manera determinada a un determinado público espectador. Me parece que esta precisión no es banal. La crítica del juicio nace justamente en este momento como tal crítica del juicio porque se plantea como enjuiciamiento con todas las de la ley, sin las garantías constitucionales habituales en los regímenes constituidos. Hace de fiscal, de juez y de verdugo con frecuencia y no hay abogado defensor. Por eso hablamos de crítica del juicio, que en ocasiones ha podido dar juicios brillantes porque era brillante el crítico, dotado de conocimiento y buen gusto o puede dar juicios deplorables cuando el crítico procede de la sección de deportes. Lo de la crítica del juicio me lleva a una cuestión importante: estamos hablando de cuál puede ser el papel de la crítica hoy, y yo creo que esa es una de las tareas más interesantes para esa reflexión que a lo largo del tiempo podamos hacer sobre la función de la crítica. Hace bastante tiempo en nuestra revista se publicó un artículo de Peter Salem sobre la crítica del juicio. Era una demoledora, lúcida y excelente exposición en contra de la crítica del juicio. Desde el punto de vista de lo que es la nueva práctica artística, yo creo que uno de los problemas que tenemos es qué hacemos

con la crítica como comentario y pura descripción de un fenómeno, es más, no se describe el fenómeno, se describe el acontecimiento, se dice: hubo mucho público, aplaudió, etc. O ejercemos esta crítica o practicamos la crítica del juicio tradicional o pasamos a otro tipo de crítica, integrado en el propio proceso de creación teatral y, por lo tanto la función del crítico es mucho más compleja, pero también distinta. Segundo, lo que habéis señalado tanto Maria Helena como Joan y que es importante, sobre todo en España: cuál es la condición del soporte material que sustenta la crítica. A mí me gustaría que en un momento dado pudiésemos hacer casi casi una escaleta. Tenemos la crítica que se da en los periódicos, que tiene un carácter casi inmediato, breve, y que funciona casi como un proceso de acción-reacción. La de las revistas especializadas que lógicamente puede tener más espacio, que puede profundizar más en los temas y que lógicamente no tiene ese carácter inmediato, y por último, y no lo debemos desdeñar, el libro.

Cuando vemos que las críticas polacas del siglo XIX ocupaban una página de aquellos periódicos enormes, sabemos que asistimos a un fenómeno en el cual la crítica desempeñaba un papel también que tenía que ver con la afirmación nacional polaca, y el teatro, como el catolicismo, eran los dos grandes buques insignia de su definición nacional. La crítica teatral tenía en ese momento un papel formidable como a lo mejor no lo ha desempeñado en ningún otro país de Europa, porque en ningún otro país de Europa se han dado las circunstancias de ese modo. La realidad es que nosotros estamos sufriendo una depauperación del espacio destinado a la crítica teatral en función de la consideración que el teatro tiene por parte de la sociedad. El teatro ocupa el último lugar en cuanto a las formas de expresión artística que interesan a la sociedad. En segundo lugar, Joan, tú has hablado del tirón periodístico. A los periódicos les interesa bastante poco la crítica y les interesa bastante más esto otro, el tirón. Ha desaparecido la pasión del juicio, fundamental en una ideología o en una preceptiva, el interés por el análisis, incluso la pasión teatral. Muchas de estas cosas han desaparecido, lo que queda es el poder. Un crítico puede ser un ignorante reconocido y sin embargo puede ser el más temido, el que más influencia puede tener, en función exclusivamente del medio en el que escribe. Hasta el punto de que el día que dejara de estar en ese periódico desaparecería como entidad teatral. Mientras que Díez-Canedo dejó de escribir en *El Sol* y siguió escribiendo en México. Señalo esto porque nos crea una cierta ansiedad. En la reunión de la sección de Teatrólogos y dramaturgistas, Joan Abellán dijo incluso que no nos debíamos ocupar de la crítica periodística, sino que debíamos ocuparnos de la crítica teatral, es decir, de la que se hacía en otros ámbitos.

A lo que es la crítica de espectáculos directa tenemos un poco de alergia por lo que supone de tradición del juicio y por lo tanto nos sitúa en un territorio de confrontación. El español cuando se sienta en una butaca parece que tiene en su mano la caja de los truenos y sé que estoy generalizando. Tenemos miedo, en definitiva. En nuestra revista no hay artículos críticos sobre un espectáculo. Puede haber



M. Medina, C. Rodríguez, A. Simón, J. Casas, C. Dólera y A. López-Dávila en otra de las sesiones. (Foto: R. Briones)

descripción o, puede haber alguien que cuente en primera persona lo que ha intentado. Con lo cual tenemos un primer tema de definición que es curioso y que nos da una insistencia mucho mayor en lo que es el ensayo crítico genérico. Creo que las revistas especializadas dedicadas al teatro, si tienen que tener una vida estrictamente comercial, no tienen absolutamente nada que hacer. Creo que la revista especializada de casi nada. Nuestro público potencial del teatro es bastante iletrado y muy poco motivado. Tenemos una preocupación por la formación teatral del espectador casi nula. Cifras comparativas: *Sipario* tiene veintiocho mil ejemplares. *Théâtre Public*, dos mil suscriptores.

Nosotros estamos hablando de unos ochocientos suscriptores. Nos movemos en un territorio extraordinariamente minoritario. Teniéndolas en cuenta, debemos prescindir de estas condiciones en este debate. Nos quedan varias cuestiones fundamentales. En primer lugar, el objeto de la crítica. Estamos asistiendo todavía a un tipo de crítica cuyo objeto fundamental es todavía la literatura dramática y no el texto. Hay críticas que se pueden llevar escritas desde casa. De todas formas esa es también la crítica que escribe Díez-Canedo. En sus críticas hay un análisis literario exhaustivo y un párrafo dedicado al espectáculo. Después, el sujeto de la crítica teatral. Estamos hablando de que no están en los grandes medios de difusión las gentes que tienen un nivel de preparación mayor. Estamos gentes de distintas escuelas de teatro: la formación de los críticos es un tema clave. Por último, el público al que se dirige. Tenemos suficientes elementos para poder ir avanzando. Al final, más que conclusiones podremos sacar algunas propuestas de acción.

Fernando Herrero.- Con la descripción que habéis hecho yo creo que están las cosas puestas en su punto. Hay un terreno que no está conquistado y tenía que conquistarse, que es el suplemento cultural. Desparecidas las revistas como *Triunfo* o *La calle*, hay que acceder a estos suplementos que muchas veces se ocupan de cuestiones minoritarias. Pero hay que conquistarlos y no es fácil. P.ej. ABC tiene suplemento de todo menos de teatro. En Valladolid tampoco recibimos artículos sobre teatro. Por otro lado, el teatro ha perdido dimensión pública. Sólo la tiene en ocasiones como la de ayer, en el estreno de Buero Vallejo. Otra cosa que me preocupa es lo que ha dicho Juan Antonio: el miedo del artista a ser criticado. Es necesario hacerlo.

Jorge Urrutia.- A mí me gustaría que observásemos una cosa. Estamos obsesionados con *El País*. Me gustaría que hiciésemos una reflexión: *El País* es el periódico de un holding económico y hay dos temas de los que *El País* no habla en sus suplementos: uno es el teatro y otro es la poesía. Pero es que en las editoriales propiedad del grupo de *El País* no se edita ni poesía ni teatro. Por eso nunca se va a referir a ellos. Solamente se refiere a estos temas cuando en alguna de sus editoriales se publican las obras de un poeta determinado o algo semejante. En Sevilla se publicó un libro que desvelaba cómo funcionaba la crítica de poesía en *El País* y fue borrado, ignorado. El periódico no se ocupa más que de aquello que le interesa desde el punto de vista económico. Ahí no hay militancia. Tenemos la idea de que determinados periódicos siguen ejerciendo un pensamiento de izquierdas o un pensamiento liberal y no es así. Me gustaría que nos preguntáramos por qué, si tenemos ese convencimiento, le damos en cambio tanta importancia al resto de la información cultural que *El País*. En los suplementos semanales se recoge la única crítica que los periódicos publican sobre poesía o literatura, sin embargo, sí se publican críticas teatrales uno o dos días después del estreno.

Maria Helena Serodio.- En el festival de Almada, que se celebra en el mes de julio, se homenajea todos los años a un personaje de teatro. Este año se homenajeó al crítico Carlos Porto. Fue muy interesante que se eligiera por primera vez a un crítico.

Una segunda cuestión: me gustaría saber cómo es la actividad del crítico en la TV. En un congreso reciente planteamos que la TV pudiera hablar del teatro, porque no lo hace.

(Intervienen varias personas: Juan Antonio Hormigón, Moisés Pérez Coterillo, Jaume Melendres, Joan Casas, etc. que proporcionan breves informaciones sobre algunos programas culturales y teatrales que se han emitido desde la TV estatal y la autonómica catalana TV3 durante los últimos años. Sobre todo en esta última son varios los programas, pero habitualmente son informativos y aportan poco a la crítica. Jorge Urrutia habla sobre el programa cultural que durante tres años dirigió en Canal Sur, en el cual el teatro ocupó un espacio importante porque desde el punto de vista visual funciona muy bien.)

Javier Dámaso.- Yo creo que el discurso del crítico es un discurso de poder o de contrapoder, y eso lo fue como decía Juan Antonio desde que se constituyó como crítica del juicio. Eso explica también la situación actual, en concreto en el caso de la prensa, a la que yo diferenciaría de ese otro tipo de crítica. En este sentido la legitimación que recibe el crítico teatral viene por haber pertenecido al viejo sector militante o progresista. Esto les permite mantenerse, pese a que su formación o su juicio sean bastante discutibles. En este juego de poder el crítico asume también posiciones frente a las instituciones, frente al hecho teatral y lo que se produce es que no haya una división clara de funciones.

Quería hacer referencia también a la TV y a la crisis del teatro. El teatro puso en cuestión la sociedad autoritaria. Los medios de comunicación de masas asumieron el discurso, pero anularon la capacidad para decir algo nuevo del teatro. Ese es un elemento sustancial. Estamos pasando de la producción en masa a la producción de alto valor. En ese paso que tiene también mucho que ver con la internacionalización de la economía y con una búsqueda de nuevo dinero, el teatro se tiene que adaptar de haber sido un medio de masas para convertirse en un producto de alto valor.

Carmen Dólera.- Yo quería hacer una diferencia. Para mí hay dos clases de críticos en este momento: una crítica especializada o militante y otra crítica periodística que se mueve en terrenos de economía que es la que tiene más repercusión pública. Me preocupa el futuro de la que se podría llamar crítica especializada. Los que escribimos en ella sabemos que no podemos cobrar la mayoría de las veces. Los terrenos de los periódicos los tenemos acotados. Las conferencias se encargan a la gente más conocida, es decir, a quienes escriben en los periódicos; las ediciones de textos se les suelen encargar, salvo honrosas excepciones, a novelistas de fama y la crítica interna aún no están dis-



"El zoo de Cristal", de Tennessee Williams. Dirección: Mario Gas (1995). (Foto: Ros Ribas).

puestos a aceptarla la mayoría de los directores de este país. Me pregunto y os pregunto cuál es el futuro que tenemos los que queremos hacer crítica de teatro.

Miguel Medina.- Inevitablemente las gentes de teatro terminamos hablando de los efectos y nos olvidamos casi siempre de las causas. Yo creo que lo primero que le hace falta al hecho teatral y al hecho crítico es una crítica a la crítica y una crítica al teatro. Sabemos lo que ocurre fuera, lo que parece que nunca llegamos a saber es qué pinta el teatro hoy y qué pinta el crítico dentro de ese teatro. Estamos en un momento acríptico - no sólo el teatro, toda la sociedad, hasta la palabra militancia suena ya mal, hay que entrecomillarla, no sé por qué, la militancia en definitiva sería la defensa de unas ideas, que parece que ya no defiende nadie-. El espectáculo de anoche proporciona un motivo de reflexión. ¿Cómo es posible que a un autor como Buero Vallejo jamás lo haya montado un director que no sea enemigo suyo, de sus ideas? Eso no puede funcionar. El problema es qué está pasando con la crítica dentro del teatro y del teatro dentro de la sociedad. ¿Cuántos críticos han dejado de hacer crítica para hacer un discurso teatral más o menos retórico, más o menos profundo? Ya es difícil hacer crítica a ciertas personas, a ciertas cosas. Quien ejerce la crítica sabe que el crítico tiene cierto poder, pero a veces eso cuesta caro también. Adolecemos de una crítica profunda del hecho teatral. Yo tengo la sensación de que si vieran en la gente de teatro un cuerpo social homogéneo, consciente, serio, culto, preparado, esto cambiaba enseguida. Pero esto no es así. El Ministerio sabe que esto es un todos contra todos y de eso se aprovecha. Ya sé que esto va más lejos de la reunión que tenemos. Yo lo que propongo analizar, no ahora, cuando podamos, es entrar a las causas del teatro para analizar después los efectos. Generalmente nos es más cómodo ir al mal que nos hacen o al bien que no nos hacen. Eso ya lo sabemos. Ahora vamos a ver por qué estamos tan indefensos. En algún momento habrá que abordarlo. Hacer lo más elemental: el teatro es, por una parte, algo empírico, de parranda, de borrachera, de gozo y, por otra parte, algo que mira hacia arriba. La conjunción de las dos cosas. Eso generalmente se nos escapa, pero ese análisis siempre se echa en falta.

Jaume Melendres.- Estoy de acuerdo con Miguel Medina en lo dicho acerca de la desaparición del crítico militante, porque ha desaparecido el teatro militante. Yo he hecho este tipo de crítica en un periódico de Barcelona durante varios años. Si en este momento tuviera que hacerlo, no sabría cómo. Entonces defendía formas de hacer el teatro frente a otras, pero es que estaban ahí, tenía algo que defender. Ahora no sabría qué defender, no sabría si defender a los que van a Nueva York a plagiar o a los que van a Londres o a París. Mientras no cambie el teatro, el crítico se va a mantener en esta posición aséptica, va a defender unas posiciones estéticas superficiales. Se ha hablado de la TV, pero yo quisiera hablar de ella en otro sentido, como uno de los fenómenos que ha modificado ya muchas cosas. Hay que considerar el teatro en una sociedad en la

que el teatro no ocupa la posición central, y especialmente es importante en el mundo del espectáculo, porque ahora el espectáculo es la TV. La TV ha generado un espectáculo que no necesita crítica. A diferencia de otros tipos de espectáculo, como el teatro o el cine, que, por ser formas con una cierta permanencia en el tiempo, podían permitir la generación de un discurso posterior. Pero ahora el espectáculo por antonomasia es la TV, que se quema en el mismo momento sin dar lugar a una crítica. Esto es lo que va a ocurrir. Cada vez más las nuevas generaciones estarán acostumbradas a que el espectáculo no necesita crítica y además técnicamente es imposible. Por lo tanto el efecto nocivo de la TV no es tanto que nos robe espectadores, atención o espacio en el periódico, sino que ha robado la posibilidad de una crítica en el espectáculo. Ya hay algunos periódicos en Barcelona que no publican críticas de todos los espectáculos que se producen, sino que seleccionan. Hay que olvidarse de ese pasado y hay que empezar a preocuparse por otro tipo de discurso. Las revistas especializadas modificaron la historia de la crítica en España. No podemos hablar de la crítica en España sin hablar de *Primer acto*. Influyó no sobre el público, sino sobre los creadores. Estos a su vez la ejercieron sobre el público. Tenemos que volver aquí.

Miguel Medina.- Hay grandísimos teóricos que han afirmado - y no sin razón- que el arte existe porque existe la crítica.

Eduardo Pérez-Rasilla.- Yo querría ahondar un poco en lo que han comentado Miguel y Jaume. Vivimos una banalización de la cultura, quizás en el sentido más orteguiano. Se podía extender también al libro. Podríamos entrar también en la desaparición o casi desaparición de las librerías especializadas y de las librerías de fondo. En Madrid hemos asistido hace unos años a la desaparición de una de las dos librerías de teatro, es decir, el cincuenta por ciento. Lo mismo se puede decir de otras librerías de mayor entidad cultural. Por lo tanto, también en el sector del libro que podría representar la parte más permanente de la cultura asistimos a una banalización. Lo dicho por Jaume sobre la crítica televisiva, me parece una aportación interesante. Yo creo que no se hace crítica televisiva en el sentido estricto de la crítica, es decir, de una reflexión. ¿Por qué no se hace? Porque los espectáculos que nos ofrece la TV, hablo en general, son demasiado evidentes, demasiado obvios, no necesitan una crítica reflexiva, especializada, un discurso crítico. Sin embargo, la crítica como tal es un fenómeno inherente a cualquier obra de arte, a cualquier acto de comunicación social. Cualquier acto genera una crítica y de hecho en la calle se habla, y mucho, de la TV, es decir, existe una crítica espontánea, natural. Pero yo volvería, si se permite, la situación del revés. Recogiendo lo que decía Miguel, existe el arte porque existe crítica. Existe el arte porque existe una recepción inteligente de la obra de arte. En este ámbito de la banalización de la cultura me parece especialmente urgente recuperar el discurso crítico, el sentido del arte, del teatro. El teatro con esa repercusión so-

cial que tuvo y ahora tiene notablemente menos. Ayer recordaba esas amargas quejas de Araquistáin, hoy creo que se pueden hacer mucho más efectivas. El teatro ha desaparecido del mundo de la intelectualidad. Ayer comentaba con Jorge Urrutia, y me permito transmitir lo que hablábamos, qué pasaría si empezaran a escribir de teatro algunos de los grandes intelectuales del país. Sería urgente captar a alguna de esas grandes cabezas del país. Sería también un modo de recuperar ese discurso crítico, ese efecto rebote teatro-crítica, crítica-teatro que es consustancial, no es que sea importante, es consustancial, sin él no hay teatro.

Joan Casas.- Hemos abundado sobre una idea, que es más un palpito o una intuición, acerca de la muerte de la crítica o al menos de la muerte de cierta crítica. A mí me pone un poco nervioso cualquier debate que gira en torno a la palabra función de la crítica o función de cualquier cosa, porque entiendo que sólo se puede definir la función de algo en el seno de un sistema. Y no sé cuál es exactamente este marco sistemático al que nos referimos cuando hablamos de la crítica. Damos por sentado que el teatro de hoy se parece, con ligeras modificaciones al teatro de hace veinte años o al de hace cincuenta y yo creo que son hechos distintos. El contexto social es radicalmente distinto. No es una cuestión de diferencia de grado, sino sustancial. Es más productivo tratar de pensar las diferencias que tratar de pensar las analogías. Se me ocurre que el objeto deseable de la crítica sería pensar esta diferencia, pensar cuál es hoy la estructura teatral en la cual nos movemos. Cuando hablo de sistema teatral no hablo de un concepto que se pudiera analizar en términos semiológicos, por ejemplo; incluiría un aspecto semiológico, pero iría más allá de eso. Creo que el sistema teatral sería aquel mecanismo que incluyera todas las condiciones en las que se produce el encuentro teatral, que se sustancia en la representación, tanto internas como externas. Y en el interior de este encuentro, el modo como este encuentro se produce y ahí sí entrarían consideraciones de orden estético y de orden semiológico. Históricamente el discurso crítico tuvo un lugar en un determinado sistema teatral que tiene muy poco que ver con el actual. Lo primero que habría que ver es cómo funciona el sistema. Y esta es precisamente una misión de la crítica. Pienso que hoy día el objetivo de la crítica debiera ser éste. Cuando se alzan voces que defienden el teatro de salas alternativas frente al teatro institucional, bajo estas ideas hay intuiciones que van mucho más allá y a las cuales debería dárseles forma y nunca se les acaba de dar. Desde luego pienso que este tipo de crítica que se plantee como objetivo caracterizar y analizar no va a encontrar su soporte en la prensa diaria. Para mí resulta esperanzador ver que aunque nos movamos en territorios minoritarios y de existencia precaria, hoy existen dos publicaciones que hace cinco años no existían. Creo que es un dato esperanzador.

José Ramón Fernández.- La primera pregunta que ayer planteaba Joan (Abellán) sobre el sujeto y objeto de la crítica

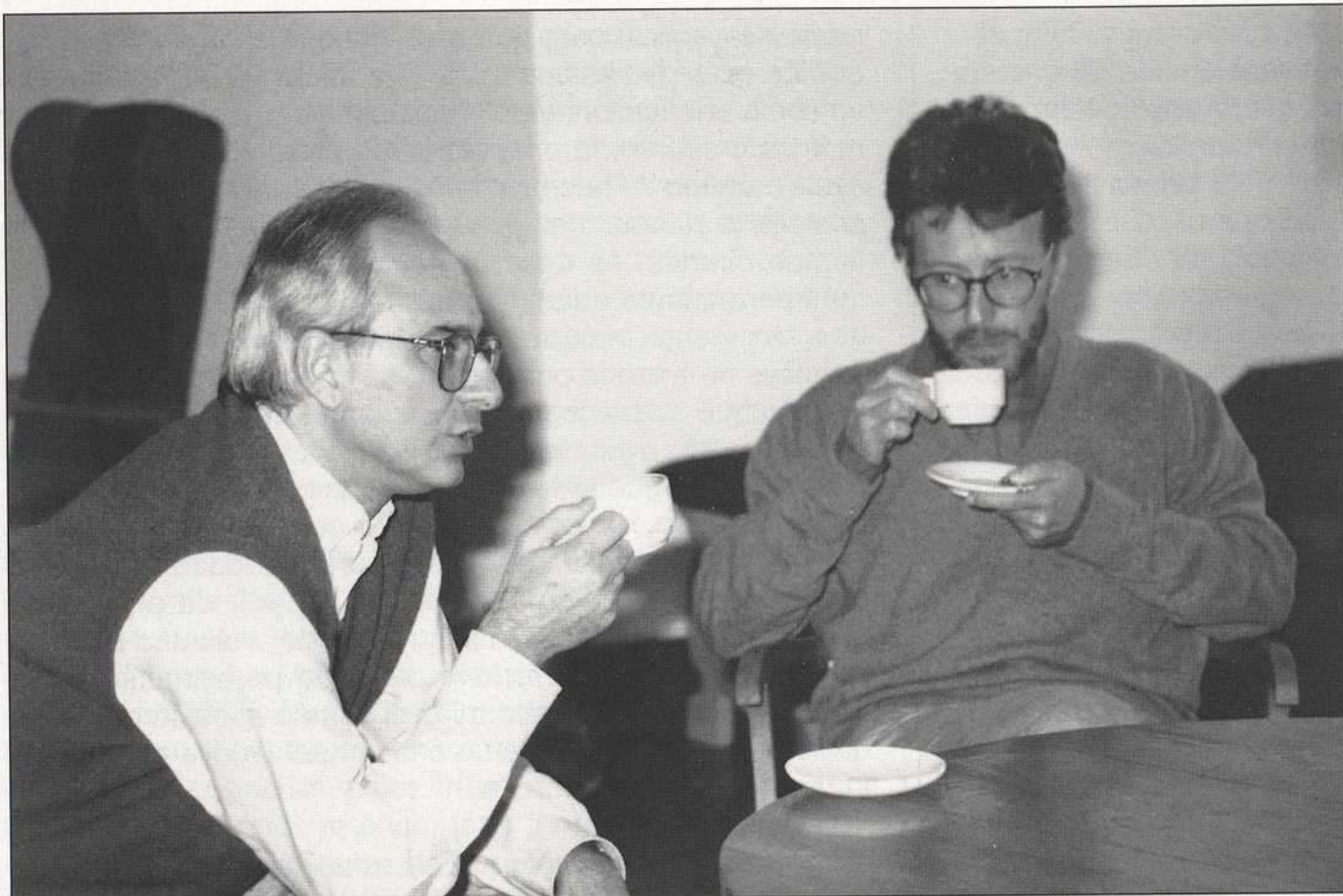
ca nos llevaba al para qué se escribe la crítica. Parece ser que no sirve demasiado como orientación al público, no sirve como orientación a los profesionales y si acaso en algún momento sirve para orientación de programadores. Entonces el sentido de la crítica quizás lo encontremos sólo en lo que María Helena mencionaba con una frase muy bella: el tiempo diferido, es decir, aquellas que tengan un sentido más permanente que las crónicas de estreno, que se pueden fácilmente manipular. Esa pérdida de sentido de las crónicas de estreno por aquello de que se han quedado en aquello que se hacía ciento cincuenta años atrás y todo lo demás ha ido evolucionando, nos lleva a plantear si la única crítica que puede tener un sentido coherente es esa del tiempo diferido, de los suplementos que, pienso, y es cuestión de hablarlo más despacio, que se pueden conseguir, es una mera cuestión económica. A partir de ahí habría que ver qué necesita la crítica: formación, voluntad de testimonio -la única información acerca de un espectáculo en tiempos pasados se debe a las críticas o a los libros en los que hay un testimonio de un crítico que vio ese espectáculo.

Juan Antonio Hormigón.- Es verdad que a cambio de publicidad se podría comprar un suplemento. Pero es que el teatro no tiene esa capacidad ni la va a tener. Eso únicamente se hubiera podido hacer a través de las administraciones públicas. El teatro no genera publicidad apenas. Ni siquiera una publicidad de prestigio.

Me parece que de toda la discusión de esta mañana han salido varias cosas que podemos tener como líneas posibles de reflexión o de trabajo. Una sería: ¿sigue necesitando el teatro de la crítica? Yo desde luego contesto que sí, pero tenemos que resituirla. Ambito y función actual de la crítica del juicio. La recuperación del discurso crítico. La crítica de la crítica del juicio. Está implícito también el perfil para la formación del crítico teatral. En lo que es la crítica más evidente encontramos que es una crítica poco profesional. Al menos exigimos que los actores, los directores, los escenógrafos tengan una buena formación y con frecuencia no la planteamos respecto al crítico.

LA UNIVERSIDAD Y LA CRITICA TEATRAL

Jorge Urrutia.- Quisiera comenzar con una pequeña anécdota: cuando las Universidades se plantearon la necesidad de valorar el trabajo científico, uno de los diversos sistemas utilizados -que sigue teniendo vigencia en muchas Universidades- fue medir cuántas veces, durante un período de tiempo, un trabajo científico es citado en notas a pie de página en otros trabajos científicos. Es decir, que confundimos inmediatamente la calidad o la profundidad con la publicidad. Lo que importa no es que el trabajo tenga determinado valor sino que entre en determinados circuitos. Esta idea es muy sintomática, porque creo que estamos



Jorge Urrutia y Fernando Doménech durante una pausa para el café. (Foto: R. Briones).

sometidos a una situación de urgencia informativa. Es uno de los rasgos de nuestra época, y me parece peligrosísimo, porque nos lleva a una situación clarísima de prefascismo: la urgencia informativa implica no asumir la información que se recibe porque se sustituye inmediatamente por otra. Es decir, que dicha urgencia unida al consumo de información, y este consumo conduce a la falta de reflexión. Y si no hay reflexión, no puede haber crítica. Pero es que si la crítica exige reflexión antes y después de la escritura, desde el punto de vista de la información llega tarde, y por lo tanto no interesa.

La esencia del trabajo universitario es precisamente la reflexión. Esta es una de las dificultades o de las esquizofrenias de la Universidad contemporánea, que tiene que resolver cosas inmediatamente sin que pueda haber reflexión. Llevándolo al tema de la crítica teatral -y hay que olvidar lo que pueda ser la actividad personal de determinados profesores- podríamos preguntarnos: ¿la Universidad puede ser una escuela de críticos? De forma directa, no. La Universidad debe impartir una formación analítica, y por tanto no forma en lo que sería la actividad práctica teatral. Por otra parte, habría que distinguir también lo que es la organización educativa en los distintos países. En España, la Universidad no asume enseñanzas que sí son universitarias en otros países. Hasta ahora las escuelas de arte dramático y los conservatorios no formaban parte de la enseñanza universitaria. Eso ha implicado que el teatro se haya convertido en la enseñanza de la literatura. Fijémonos además que normalmente suele estar fuera de las enseñanzas universitarias toda actividad teatral o espectacular de la que no hay o no se conservan textos. En todo

caso tales actividades han aparecido a veces en ciertos libros sobre vida cotidiana o cultural, pero sin más profundidad... De todas maneras, en los últimos años -probablemente de forma paralela a otro tipo de reflexión-, creo que tal situación está cambiando. Es indudable que los estudios sobre Teatro del Siglo de Oro que se vienen haciendo más recientemente no tienen nada que ver con los de hace cincuenta años. Siempre se han estudiado las compañías, los espacios teatrales... La diferencia es que probablemente esos conocimientos en muchos casos se aplican ahora al estudio del texto dramático, cosa que antes no se hacía. Además, empieza a haber asignaturas específicas del teatro como espectáculo, literatura espectacular, que intentan incorporar

a lo que es el estudio del texto literario, todas las circunstancias de lo que sería todo el sistema teatral.

En cualquier caso, hay algo fundamental para el trabajo universitario: el problema del registro. El universitario presume de hacer un trabajo científico, y éste debe realizarse siempre sobre objetos que permitan la verificación del trabajo. En el caso del espectáculo, al no quedar registrado, impide la verificación. Desde ese punto de vista, es normal que cuando se hable del teatro del XIX, se haga de los textos literarios, porque carecemos de cualquier otro registro que no sea el literario que permita verificar cualquier afirmación.

¿Cuáles son, por tanto, las posibilidades para una enseñanza distinta? Por ejemplo, que determinadas enseñanzas incorporaran las prácticas de análisis del espectáculo. Eso nos lleva a dos tipos: el trabajo con compañías con representaciones profesionales -es un trabajo que Patrice Pavis desarrolla mucho en sus clases-, o con grupos universitarios. Esto último se intentó hacer en España. Podríamos hacer aquí un paréntesis y ver la crisis del teatro universitario en España, crisis que se plantea porque fundamentalmente ya los teatros universitarios no funcionan como lo hacían en los años treinta o cuarenta. Cuando los universitarios quieren hacer teatro, no lo toman como una diversión, como una práctica determinada, o como una escuela de actores. Lo buscan como trampolín para pasar a la profesionalidad. En cuanto una Universidad tiene un grupo de teatro que funciona mínimamente bien, se independizan, forman su propio grupo y se van. Sobreviven seis o siete meses, pero se van. Por lo que las Universidades cada vez prescinden más de formar grupos, ya que no

significa ninguna inversión, sino una pérdida absoluta. Por tanto es muy difícil que se pueda desarrollar un trabajo paralelo al que, por ejemplo, se desarrolla en algunas facultades de ciencias de la información, analizando productos que están realizando los propios estudiantes. Eso está desapareciendo prácticamente en la Universidad española, excepto casos muy especiales, como puede ser el T.E.U. de Murcia, gracias a la presencia de César Oliva.

Volviendo al tema de la crítica universitaria, retomamos la problemática de la falta de registro, que impide un trabajo que pueda ser comprobado, valorado, y por tanto citado en otros trabajos. Hay algunos profesores conocidos -Patrice Pavis, Marco de Marinis- que hacen ese trabajo de análisis de espectáculos. Tengo la experiencia de haberlos traído a España para dar conferencias o cursos en la Universidades: a menudo resulta un esfuerzo inútil, porque desarrollan un análisis de algún espectáculo presentado en su país, que nadie ha visto, y del que sólo pueden traer un registro de cinco minutos en vídeo y algunas fotografías. De nuevo, el problema del registro. Recordemos que ocurrió lo mismo con el estudio del cine, no hasta el invento del registro magnético, sino hasta la difusión del magnetoscopio doméstico. En el caso del teatro, el problema sigue en pie, puesto que todos podemos reconocer que el registro de vídeo no corresponde a lo que es el espectáculo, aunque sólo sea por un problema de segmentación de la imagen.

Por lo que respecta a las formas de investigación, y sin entrar a plantear mi propia teoría, creo que en estos momentos lo necesario es utilizar métodos globalizadores del sistema, huyendo de los análisis parciales (sociológicos, antropológicos, lingüísticos, ideológicos...). Por otra parte, ese análisis del sistema es el que permite reintroducir el teatro en todo un sistema cultural o comunicativo, que es donde probablemente podamos encontrar el verdadero trabajo universitario.

María Helena Serodio.- La Universidad de Lisboa hace dos años por primera vez en la historia de la Universidad en Portugal tiene un curso de postgrado sobre teatro. Los resultados fueron muy positivos. Sólo había veinte plazas y tuvimos ciento cincuenta aspirantes. Esto demuestra el interés por los estudios sobre teatro.

Jorge Urrutia.- Me parece que sería importante tener una reunión para estudiar qué es lo que tendría que ser un doctorado en arte dramático. Podría ser muy útil la experiencia portuguesa.

José Ramón Fernández.- El problema de la investigación dramática es un problema de fuentes. No hay testimonios sobre el trabajo de los actores. Tal vez se puede intentar desde la ADE que vaya habiendo testimonios escritos de actores o de directores.

Jorge Urrutia.- A veces no conocemos el trabajo que se hace en otros lugares. El trabajo sobre los archivos que se conservan en los teatros se ha hecho. Lo que no hay es

publicidad suficiente, pero ni de eso ni de otras muchas cosas. No siempre es fácil conseguir información: la gente de teatro es muy celosa de ella.

Joan Abellán.- Tengo cada vez más la impresión de que a veces generalizamos en asuntos teatrales de tal manera que perdemos un poco la perspectiva universal del fenómeno. Creo que sería interesante que cada vez que diéramos alguna información sobre un estado de cosas, precisáramos el ámbito geográfico. Cuando afirmamos que la presencia del teatro no es ni mucho menos hoy la misma que era a principios de siglo, depende en dónde. Porque probablemente en Londres la actividad teatral, la presencia social, la importancia en la vida de la ciudad es tan importante hoy como a principio de siglo. A partir de esta idea elaboro la hipótesis de que depende siempre del grado de presencia del teatro en un país, el grado y el nivel de reflexión que suscita y genera a su alrededor, nivel que incumbe incluso a la enseñanza. Cuando hablamos de grado de presencia, nos referimos al nivel de calidad y de cantidad, al nivel de implantación en el consumo de ocio. En función de todo esto se produce la actividad crítica, tanto en los medios de comunicación como en el medio universitario. Insisto en que es una hipótesis, lo pongo sobre la mesa a ver qué puede salir de esto. Incluso pienso que la propia tradición de cada ámbito genera que el tipo de actividad crítica se sustente en medios diversos. Por ejemplo, aquí estamos poniendo desde hace unos años todo el énfasis en la perspectiva semiológica. Y lo entiendo porque es lo más gratuito de todo. Carecemos de una tradición en las demás perspectivas y la crítica semiológica se puede ejercer sin ellas. Es natural que otras sociedades que universitariamente han desarrollado el trabajo teatral de otra manera elaboren grandes trabajos desde la perspectiva de la antropología, por ejemplo, desde la perspectiva sociológica, en Francia son maestros en ello, etc. Cada ámbito probablemente tiene su especialidad. La nuestra se está convirtiendo en la semiológica. Creo que nuestra obligación sería intentar desarrollar también las otras perspectivas. Ahora, si yo hago caso de mi propia hipótesis, creo que es inútil. En la medida que el teatro en nuestros ámbitos no se desarrolle, no podemos esperar estos estudios.

Juan Antonio Hormigón.- Me alegra la constatación de que ocupamos franjas distintas de actividad, pero dentro de un mismo mecanismo, desde la crítica periodística a la investigación. En realidad estamos hablando de cuestiones convergentes e interrelacionadas aunque tengan una especificidad concreta a la hora de manifestarse. Como concepto es interesante. La realidad es la compartimentación y, lo que es peor, la falta de información.

Respecto a lo que dice José Ramón, evidentemente tienes razón en cuanto que nosotros tenemos que participar en eso, pero sólo participar, porque nuestra responsabilidad no es establecer esa coordinación. Aquí hay responsabilidades que compartir. Lo que nosotros tenemos que hacer es intentar potenciar, efectivamente, que haya documentación. Estamos haciendo ahora un programa

concreto, yo creo que es de lo más ambicioso que estamos haciendo, de investigación sobre las escritoras en el teatro español. Y eso va a ser una aportación fundamental. Va a ser un trabajo distinto de los que hasta ahora hay, porque intenta ser un trabajo global. Todo esto está muy bien, pero son cuestiones parciales. Hemos querido montar la videoteca, pero no tenemos recursos nosotros, nos tendrían que llegar. Esto es un proceso y un proceso largo. La gente no tiene demasiada conciencia de estas cosas. Se tiene una perspectiva muy cerrada. Supongo que no se nos escapa que estamos padeciendo un proceso de desintegración en el teatro español auténticamente grave y preocupante, salvando algunos colectivos y algunos pequeños núcleos. Uno eso con la cuestión que planteaba Jorge que ha dado una respuesta ejemplar. Hay gente preocupada por el teatro, no sólo por la literatura dramática, que lleva a cabo una investigación y de pronto hay catorce tomos sobre el teatro de Burgos, pero no tenemos una historia sobre el teatro español. Tenemos historias de la literatura dramática, pero no del teatro español. La Universidad ha producido unos materiales, pero ha estado aislada. El mundo universitario desde el punto de vista estudiantil reproduce con mucha frecuencia lo que es nuestro mundo cotidiano. España ha tenido un déficit brutal en lo que se refiere al interés por las cosas del teatro. En Cataluña el museo del teatro ha permanecido durante mucho tiempo en estado de hibernación porque posiblemente ni el lugar, por muy bello que fuese era el más adecuado, ni las condiciones eran las mejores. Ahora que por fin se ha creado un museo del teatro después de que durante mucho tiempo no ha habido más que unas cajas en un sótano, ese museo ahora está en Almagro. Yo me acuerdo de una reunión de alto nivel en la que estuve peleando por que ese museo no estuviese en Almagro o, al menos, por que tuviese dos sucursales una de ellas más accesible. ¿Por qué está en Almagro? Porque hubo un ayuntamiento que proporcionó un edificio para poder hacerlo. Pero ese museo cumple sólo una pequeña función de exhibición cuando va alguien a Almagro y no la otra función que debería de cumplir como lugar en el que se estuviesen generando actividades de investigación. Yo creo que el sitio lógico en el que se debieran interrelacionar la información que emana de la universidad, la que emana de las escuelas de arte dramático, la que puede proceder del ámbito editorial o de otras instituciones debería ser un lugar, que fuese por un lado clasificador y por otro accesible, que es un centro de documentación teatral. Supongo que esto como siempre plantea problemas y requiere recursos. Yo he visto lugares en los que era posible. Aquí hemos tenido un proceso largo y traumático que nos lo ha impedido. Quizás hay mucho, pero está escondido, por ejemplo las tesis de la universidad. Luego viene otro problema: la cantidad de libros y publicaciones que siguen siendo inaccesibles por los vericuetos extraños de lo que es nuestro mundo editorial y de distribución de libros. En el sentido más amplio es uno de los cometidos fundamentales de la crítica. Cuando vemos un museo de teatro como el de Londres, que es pequeño pero que está montado con un gran sentido didáctico, deducimos que entre estos he-

chos -la riqueza de la vida teatral londinense y la existencia de este museo- hay mucha más correlación que la simple casualidad.

Fernando Herrero.- Quería decir cinco cosas. Primero que la Universidad sigue siendo un coto muy específico y eso tiene que evitarse. La cuestión del doctorado es transcendental. Tercero la Universidad de Valladolid tiene una cátedra de cine y un Aula de Teatro. La cátedra de cine ha empezado a publicar unos cuadernos y sería interesante que lo hiciera también en teatro. Cuarto, el vídeo es un soporte fundamental para la enseñanza del teatro. Comprendo sus limitaciones y sus defectos, pero yo los he empleado y son de utilidad. No podemos prescindir de él. Quinto, la investigación es importante para interpretar el presente y el futuro, no tanto el pasado. Este tipo de cosas debía potenciarlas Universidad.

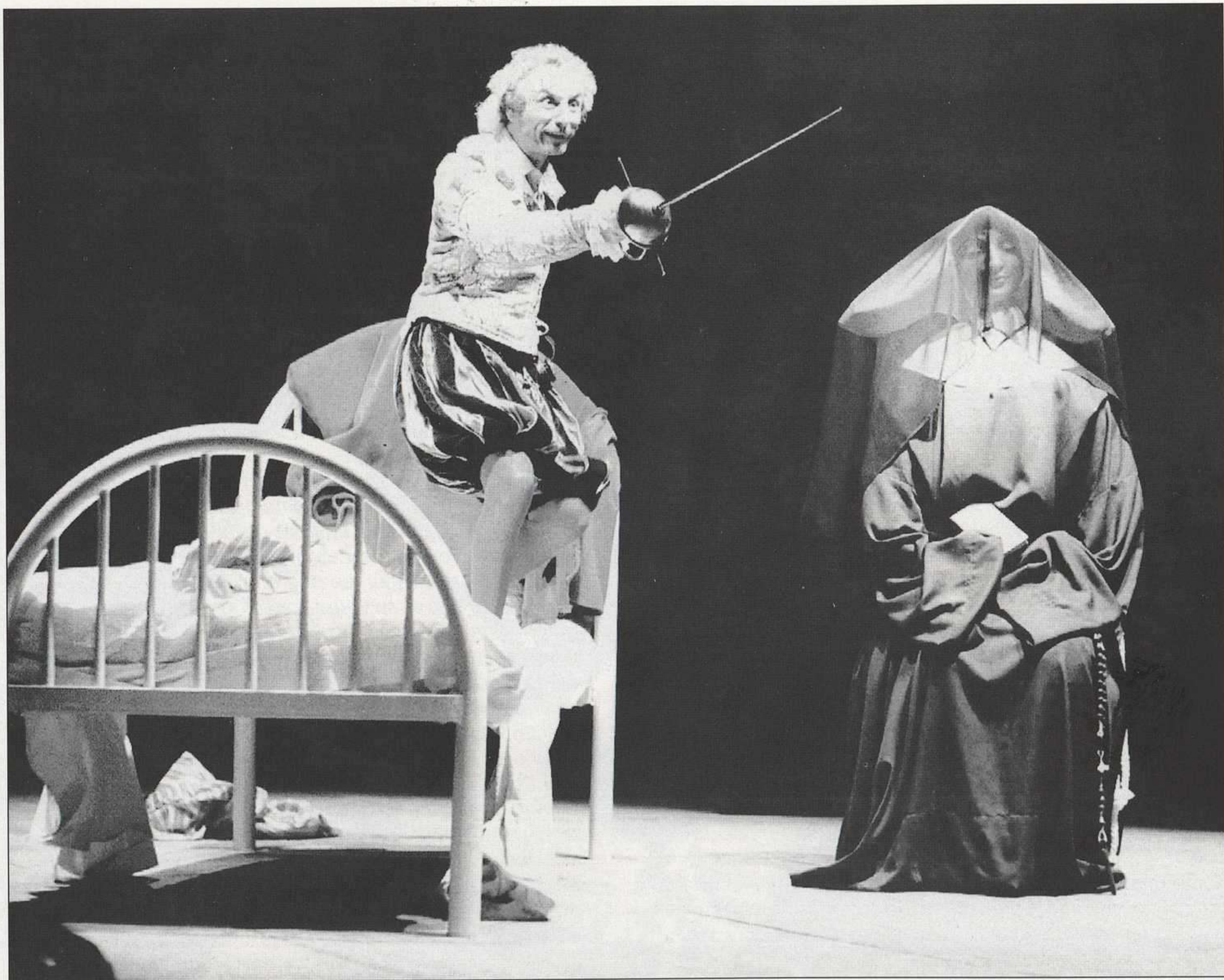
Luciano García Lorenzo.- Voy a complementar un poco lo que ha dicho Jorge. Estoy completamente de acuerdo con lo que ha dicho. De entrada hay que decir que lo que la Universidad de este país puede ofrecer respecto a la investigación teatral en comparación con la Universidad de otros países, como Estados Unidos, Inglaterra, Francia o Polonia, por ejemplo, es mínimo. Sólo desde hace unos años ha comenzado en España este trabajo por puro voluntarismo de algunas personas, como Jorge Urrutia, Mercedes de los Reyes, César Oliva, Angel Berenguer y dos o tres personas más.

La falta de información es patente. Ni la Universidad conoce lo que hace el mundo del teatro, ni el mundo del teatro conoce lo que se hace en la Universidad. Este divorcio comenzó a romperse con el diálogo que se inició en Almagro en 1978. Este recorrido ha sido extraordinario en muchos aspectos. No creo que los últimos años puedan ponerse como ejemplo. Sin embargo, este acercamiento entre los dos mundos ha sido y sigue siendo muy difícil. Se hacen muchas cosas y no sólo en Almagro. Se hace en Almería, Sevilla, Pamplona y con las personas responsables de los montajes. Se ha hecho en vivo después de las propias representaciones o al día siguiente. El público universitario entonces ya no ve el texto dramático desde la perspectiva filológica, sino como lo que se ha dicho aquí que es. Las cosas han cambiado en los últimos veinticinco años. Hoy hay decenas y decenas de textos sobre la representación. Los esfuerzos de Rozas o de Evangelina Rodríguez Cuadros por estudiar el mundo del actor son inconmensurables. La Compañía de Teatro Clásico ha hecho un esfuerzo extraordinario por unir el mundo teatral con el mundo académico. La revista se publica desde una perspectiva dual. Los profesores de enseñanza media que salen de la universidad ya no van a explicar a sus alumnos *Fuenteovejuna* desde la perspectiva exclusivamente filológica, sino que van a ofrecer una visión teatral de los textos.

Hablabais del teatro en Burgos. Son más de treinta ciudades estudiadas en lo que atañe a sus teatros. Se está estudiando la vida teatral. No se trata de una apología de



"Nin me abandonarás nunca", de José G. Posada y L. de Gálvez. Dirección: Manuel Guede. Centro Dramático Galego. (1995) (Foto: Novoa).



"La sombra del Tenorio", de J. L. Alonso de Santos. Dirección: Gerardo Malla. Pentación. (1994).

la Universidad y me remito a lo dicho al principio de la intervención.

Yo creo que la semiología es lo que menos se hace ahora. Se ha hecho y hemos recogido sus frutos, pero la tendencia de los últimos años es a reducir la semiología y a intentar precisamente lo que Joan decía: los trabajos antropológicos. Y desde el punto de vista sociológico se viene haciendo desde hace veinte o treinta años. Falta una historia del teatro español desde el espectáculo, pero qué maravilla que ya ha aparecido hace unos cuantos años una historia del teatro español hecha por universitarios fundamentalmente, hecha por Díez Borque en la que la mitad de los volúmenes está dedicada al espectáculo teatral en el Siglo de Oro y a todos los aspectos de la vida teatral en el Siglo de Oro, en el siglo XVIII y en el siglo XIX. Hasta hace cinco años seguíamos -dicho sea con todos los res-

petos y con todo el cariño- a la manera de Ruiz Ramón, ya no. Pero voy a terminar con un ejemplo negativo: el teatro universitario español. ¿Dónde podemos estudiar lo que ha sido el teatro universitario español? ¿Dónde están los testimonios de las personas que están desapareciendo y se están llevando su memoria histórica? El CSIC va a hacer un curso próximamente para que esto no desaparezca. Cuando nos hemos preocupado de quiénes podrían hacer este curso, nos hemos encontrado con que los universitarios no lo pueden hacer porque la Universidad ha sido sólo el albergue para que esto sucediera. Lo tienen que hacer aquellos que fueron protagonistas del hecho, pero luego fueron protagonistas del teatro.

Joan Casas.- Me parece atractiva la propuesta de Joan Abellán. En los últimos años han venido a mí tres trabajos

universitarios que se ocupaban sobre los últimos veinte años del teatro en Cataluña, trabajos de licenciatura o tesis doctorales. Los tres proceden de universidades extranjeras.

Jorge Urrutia.- La intervención de Luciano me evita decir muchas cosas. Respecto a la intervención de Joan Abellán en el sentido de que el teatro mantiene en Londres la misma importancia social que en 1900 haría las siguientes preguntas: pensemos cuántas horas a la semana de trabajo fuera de casa tiene un espectador normal de teatro como media, cuántas horas semanales de TV, cuántas horas semanales de cine, cuántas horas semanales de espectáculos deportivos y cuántas horas de teatro. Indudablemente la utilización del ocio en 1900 y ahora es totalmente distinta. Hay un cambio absoluto en los hábitos de visión, en la dirección de la mirada y en los fenómenos de la asunción simbólica.

Carmen Dólera.- A mí me da casi un poco de vergüenza delante de todos vosotros hablar de escepticismo. Yo creo que habéis contribuido todos vosotros a que el escepticismo de la profesión teatral a la universidad o de la universidad a la profesión esté desapareciendo. Hay un tema al que estamos dándole vueltas y me parece fundamental. La investigación teatral en este país es muy complicada en materia de teatro. No sólo faltan registros, sino que falta una codificación de las fuentes. Yo acabo de enterarme de que hay treinta estudios de treinta ciudades diferentes. Podríamos contribuir a codificar las fuentes. Os ruego en nombre de los que empezamos que esa tarea se realice.

Jorge Urrutia.- Ni Luciano ni yo queremos defender el mundo universitario y conocemos perfectamente, probablemente mejor que nadie sus carencias. Hay muchísimo por hacer. No vivimos en el mejor de los mundos posibles. Ahora, si yo quisiera conocer, por ejemplo, la programación del teatro María Guerrero, me iría a ese teatro, si tiene archivos, o a la prensa a hacerme la lista de los estrenos. Yo entiendo que si se quiere saber cuáles son las tesis que se han realizado en la universidad española, lo que hay que hacer es irse al registro de tesis. Todas las universidades publican sus datos anualmente.

Luciano García Lorenzo.- Eso tiene que ser una misión del Centro de Documentación Teatral coordinado. Lo que no puede ser es que hay un centro de documentación teatral en Sevilla, otro en Barcelona, otro en Pamplona. Los voluntarismos son muy buenos, pero para ciertas cosas son inútiles. Cuando podamos tener información dándole a una tecla... Yo estoy hablando no de tesis, sino de libros publicados.

Adolfo Simón.- Yo quería, partiendo de lo que planteaba Carmen, sumarme a su petición desde la novedad en la práctica. En la práctica lo que me encuentro es que se ha ido avanzando, pero también se ha ido retrocediendo. Este año se cierra el CNNTE. Yo conseguía ver otro tipo de

puesta en escena y eso a mí me ayudaba a aprender en mi trabajo práctico.

Cuando he estado trabajando en Finlandia y me preguntaban qué estaba pasando y qué había pasado aquí, yo les podía hablar un poco del presente, pero no de lo que había pasado. Tengo la sensación de tener unos padres muy jóvenes, pero no tengo la sensación de tener abuelos. A mí me gustaría tener también esa memoria de la práctica, que posiblemente está en las instituciones, pero que no trasciende a la vida teatral. Enlazándolo con la crítica luego aparece una reacción extraña: no interesa tanto esa crítica de ensayo porque qué más da lo que digan después de un mes, aunque sea muy analizado, pero nos interesa lo que diga mañana el crítico para saber si lo hemos hecho bien, si sabemos hacer esto o no, sobre todo cuando no es un trabajo que tenga que ver con el teatro clásico, que parece que hay más documentación, o con el teatro de Benavente, que parece ser que es lo que está retomándose ahora en Madrid y que quizás es lo único que se sabe hacer o lo único que interesa al público. Pero si aparece un movimiento alternativo, y para poder subsistir es absorbido por las instituciones, entonces tampoco tiene libertad para crear su propio lenguaje o para intentar crear unas bases de asentamiento sobre nuestra memoria teatral. Lo último que recuerdo es que se hizo hace unos años un encuentro sobre el teatro del absurdo. Se hicieron unas representaciones breves que eran terribles. Se entendía que el teatro del absurdo se tenía que montar como el teatro naturalista. Me gustaría saber si hay posibilidad de encontrar lugares más allá del debate, lugares para la práctica, en los que poder aprender nuestros antecedentes de quienes han tenido posibilidad de llevarlos a cabo.

Alberto Fernández Torres.- Voy a comentar algo a propósito de lo que han dicho Joan Casas, Joan Abellán y Jorge Urrutia. Suscribo la penúltima y brevísima puntualización que ha hecho Jorge Urrutia sobre la influencia social del teatro hoy. Y sin ánimo de ser conciliador, porque yo creo que no les hace falta que yo les concilie para nada, pienso que si esa observación estaba en contradicción con el arranque de la intervención de Joan, en realidad lo que hacía era sustentar sus conclusiones, en definitiva. Creo que con mucho acierto ha puesto en relación la debilidad de nuestra reflexión crítica con la presencia que tiene el teatro en la sociedad española actual. Creo que es una reflexión interesante que yo suscribo. Me gustaría introducir un matiz en esa reflexión. Cuando hablamos de presencia social lo primero que se nos viene a la cabeza es mercado. En el mercado teatral de Madrid hay una pérdida de espectadores en los últimos años. Eso es un signo de debilidad. Pero no está sólo ahí. Un millón setecientas mil localidades, viene a significar unos cuatrocientos mil espectadores, grosso modo. ¿Cómo se percibe esa presencia? ¿Los que vamos al teatro lo hacemos con la conciencia de que no forma parte de la modernidad de nuestra sociedad? El teatro en general es percibido como un arte que no forma parte del proyecto de modernidad, como un arte viejo. Aún más si va a los

locales que con enorme entusiasmo y esfuerzo, tipo salas alternativas, ponen en marcha espectáculos de modernidad indiscutible, acertados o no; ese mismo espectador sigue percibiendo que asiste a un espectáculo viejo, hecho de manera artesanal en locales con deficiencias arquitectónicas evidentes. Incluso digo más: aún cuando vaya a un espectáculo de rabiosa modernidad en un teatro modernísimo, seguirá percibiéndolo como arte viejo, porque estamos en una sociedad descorporeizada y todo lo que se hace con el cuerpo humano se percibe hoy como algo viejo. Y ese es el gran problema objetivo que tenemos. La relación que tiene esto con la crítica es que uno de los voceros de la antigüedad teatral es la crítica periodística, que contribuye a que el teatro sea percibido como algo que no tiene nada que ver con la modernidad. Con motivo del congreso de Orense hice un análisis de contenidos de las críticas teatrales madrileñas siguiendo las técnicas normales de comunicación que se hacen en empresas de análisis de contenidos. Eran constantes palabras como viejo, caduco, polvoriento, antiguo. Estas son las negativas, pero también evocaban vejez las positivas: tradicional, siempre, permanencia, como los clásicos, etc. La crítica del juicio que se hace desde Madrid contribuye a esta impresión de vejez del teatro. ¿Qué pasaría si esta crítica muriera? No pasaría nada, porque no contribuye al desarrollo del arte escénico. Creo que no perdería nada la formación del espectador, porque no contribuye a su formación. Sin embargo, sí contribuiría a la percepción del teatro como algo en extinción. Esta reflexión no se percibe en la reflexión crítica de tipo universitario.

Pablo Calvo.- Sobre la función de la crítica José Ramón ha mencionado cuatro puntos y ha desarrollado el referente al tiempo diferido. Yo quiero comentar los otros puntos. La crítica no influye tanto en la asistencia de público, porque tampoco hay tanto lector de crítica de teatro. En cuanto a la valoración profesional que nosotros mismos hacemos, hay que ponerla entre interrogaciones, porque nosotros no aceptamos la imparcialidad del crítico. En cuanto a la distribución de los espectáculos, para la cual parece que la crítica sí sirve, hay que decir que lo que verdaderamente sirve es el título de la crítica, porque los programadores no se leen las críticas. Para la distribución sólo sirven las críticas de determinados periódicos. En cuanto al futuro de la crítica, creo que pasaría por la unificación de criterios. La crítica debe valorar con la misma exigencia el texto y la interpretación, pero a veces no se tiene en cuenta la diferencia de recursos. Se ha hablado de si la crítica tiene intención de colaborar a la supervivencia del hecho teatral. No lo sé. Creo que los espectáculos "pequeños" necesitan que se les haga crítica. Respecto a la Universidad creo que debe dar el salto a los autores vivos.

Miguel Medina.- Un problema de orden semántico sobre lo que Alberto ha dicho. Hemos de tener un poquito de cuidado porque empleamos términos peyorativos para el hecho teatral: es viejo, es obsoleto, es polvoriento y es

antiguo. Hemos de defender que el teatro es antiguo. Antiguo: es la humanidad. Desde ahí hemos de defender el teatro. Es antiguo y esa es una de sus grandezas. Respecto a las enseñanzas teatrales se ha luchado mucho por ellas. Gentes como Narros, Nieva, Doménech, Pavón, etc. han luchado para que las enseñanzas teatrales fueran algo razonable. Cuando por fin los enseñantes teatrales con la aquiescencia de la Universidad hemos sido capaces de presentar nuestros propios planes, los estudios teatrales son ya escuelas universitarias. Hasta este momento los burócratas no se han dado cuenta de que llevamos cuatro siglos de retraso. El símbolo vale para todo el hecho teatral. Y el salto se está dando con muchos esfuerzos y dificultades. Por lo menos en el plano pedagógico se está rompiendo ese divorcio del que se hablaba.

Joan Abellán.- Pienso que ha quedado claro que cuando hablaba de aquella hipótesis no rebatía los argumentos de Jorge Urrutia, pero insisto en que cada sociedad mantiene una continuidad con un ritmo distinto respecto al teatro.

Quería añadir que la relación de la Universidad con el teatro en Cataluña ha sido muy importante y tiene también sus nombres. No olvidemos el trabajo de Salvat. Todo eso ha seguido en la Autónoma, en el campo de la sociología con el profesor Mascaró, el trabajo del profesor Simó, etc. Son interesantes los trabajos de animación de Sanchis Sinisterra, continuado después por Sergi Belbel. La gente que ha salido de la Universidad tiene tanta implantación como pueda tenerla la gente que haya salido del Institut del Teatre. La relación de la Universidad con las escuelas de teatro es intensísima desde hace muchos años. Actividad hay, aunque siempre tenemos la ambición sana de pensar que lo que hay es poco.

Juan Antonio Hormigón.- No encuentro ocioso el que al final hayamos hablado mucho de investigación. La investigación ha movido siempre la puesta en escena. Cuando eso no se da, nos encontramos en una situación de parálisis. Es precisa la coordinación de la información. Otro problema es hacer leer a nuestra profesión. Es cierto que se ha avanzado mucho porque la habéis hecho avanzar unos cuantos, como Luciano. Pero se ha avanzado más en lo referente al teatro clásico que en otros territorios.

Sabíamos desde el principio que no íbamos a llegar a una conclusión firme. Lo que vamos a intentar es encontrar una serie de campos que nos permitan parcelarlos para poder ir profundizando en ellos, a ver si de una vez podemos empezar a tener un material elaborado para saber por dónde vamos.

Con frecuencia estamos empezando casi siempre desde cero. En muchos teatros se ha tirado a la basura el material de las épocas anteriores. ¿Por qué esta falta de documentación? Lo europeo tiene memoria histórica. Lo americano, no. El franquismo fue un corte muy grave que nos privó de nuestra memoria histórica. La hemos tenido que redescubrir. Muchas gracias a todos por la sesión de hoy, que ha sido muy positiva.

Notas para una reflexión sobre posibles opciones de la crítica teatral

Por Alberto Fernández Torres

Antes de entrar en harina, me gustaría hacer -cómo no- una serie de advertencias. La primera se refiere al sentido de esta intervención. Mi intención no es exponer una serie de conclusiones, sino animar el surgimiento de propuestas. No trato de dar un marco al debate sobre la crítica teatral, sino de provocar que éste desborde. En otras palabras, arrojar una serie de ideas sobre la mesa, como en el juego de los palillos chinos, para que escojamos de entre todas ellas las que puedan animar una provechosa discusión.

El punto de vista desde el cual se formulan estas ideas es el propio del crítico. Hablo, en efecto, como crítico, aun cuando por el momento, y desde hace ya varios meses, no ejerzo tal actividad. Permitidme suponer que la crítica, como los sacramentos, es una labor que deja huella indeleble y que estoy entonces autorizado a hablar como crítico; más aún, a disertar desde la impotencia del crítico al que le gustaría que la crítica teatral fuera otra cosa.

Una actitud que, por otro lado, me provoca una cierta incomodidad, pues estoy seguro de que voy a tener la impresión a lo largo de los próximos minutos de estar bordeando la frontera de la impertinencia. No está en mi ánimo, sin embargo, sugerir a los críticos presentes -o ausentes- cómo



(Foto: R. Briones).

debe ser la crítica, cómo deben realizar su trabajo. Sino simplemente proponerles una reflexión sobre él.

Finalmente, y acabo por fin con las advertencias, he de subrayar que lo que viene a continuación toma como referente implícito, aunque no exclusivo, el tipo de crítica teatral que se realiza en los medios de comunicación diarios de la ciudad de Madrid.

La legitimidad de la «crítica del juicio»

A costa de empezar con impertinencias, me voy a tomar la libertad de entrar en materia afirmando la legitimidad de lo que hemos venido llamando, a lo largo de estas sesiones, la «crítica del juicio» o la «crítica del gusto». Esta nos podrá parecer útil o inútil, oportuna o inoportuna. Pero creo, en cualquier caso,

que es improcedente debatir sobre su legitimidad intelectual o moral. Al fin y al cabo, es el tipo de crítica que se adapta con mayor espontaneidad a lo que socialmente se entiende como tal.

En efecto, y sin pretender otorgar a la fuente mayor ni menor autoridad que la que tiene, recordaré al respecto que el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua asegura que la crítica «es el arte de juzgar la bondad, verdad o belleza de las cosas» o «cualquier juicio o conjunto de

juicios sobre una obra literaria, artística, etc». Si añadimos que juzgar es, para ese mismo Diccionario, «formar un juicio u opinión sobre algo o alguien», habremos de llegar a la conclusión de que la crítica teatral dominante -lo que aquí estamos llamando la «crítica del juicio»- no puede estar más de acuerdo con el Diccionario de la Academia.

Esto puede parecer irrelevante. Seguramente lo es. Pero creo que vale para intentar convencernos de que abandonemos toda pretensión de inocencia, de pureza virginal. A la hora de plantear una alternativa al estado de la crítica teatral actual es ilusorio y erróneo plantearse que lo que hoy se da es una «falsa crítica», una «crítica mal hecha» y que, cuando nos planteamos una alternativa, lo que estamos haciendo -como armados con la espada de San Jorge- es restituir la verdad en el seno de la crítica.

No. Al buscar una alternativa, nuestro papel no es el del héroe que trata de restituir la lógica claridad a la irracionalidad de las tinieblas, sino la del villano que trata de sustituir una realidad que no le conviene por otra que le parece más ajustada al desarrollo de su tarea y al cumplimiento de sus objetivos. En este terreno, no podemos pretender ser neutrales. Y hemos de partir por reconocer que lo que hoy se hace en los medios de comunicación españoles no es una «falsa crítica teatral», sino una «auténtica crítica teatral». Lo que ocurre es que es una crítica teatral perniciosa.

Roland Barthes escribió en 1966 un precioso librito titulado *Crítica y Verdad*. Pese a la lejanía en el tiempo, pese a que versaba sobre la crítica literaria -por lo que debiera estar lejos de ser inmediatamente trasladable a la crítica teatral- y pese a que era un texto determinado por la polémica que entonces se desarrollaba en Francia en torno a la llamada «Nueva Crítica», algunas de sus líneas siguen siendo sugerentes.

Por ejemplo, cuando dice que «la crítica no es la ciencia. Esta trata de los sentidos; aquélla los produce. Ocupa, como se ha dicho, un lugar intermedio entre la ciencia y la lectura... Es imposible para la crítica el pretender "traducir" la obra. Principalmente no puede hacerlo con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra. Lo que sí puede hacer es "engendrar" un cierto sentido derivándolo de esa forma que es la obra... La crítica desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de signos»².

Así, pues, el papel de la ciencia sería explicar por qué una obra puede engendrar sentidos y por qué éstos y no otros son aceptables o no en un contexto histórico dado. Y el papel de la crítica sería engendrar un sentido a partir de la obra. Un sentido, cuidado, no «el» sentido de la obra; ni tampoco «cualquier cosa», como advierte explícitamente Barthes: «la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella». Así, la función del crítico no sería «el ver la verdad, según la frase de Kafka³, sino el serlo, de modo que tengamos derecho de pedirle no *háganos creer en lo que usted dice*, sino *háganos creer en su decisión de decirlo*».

Nos perdemos, sin duda. Pero, a costa de extraer conclusiones apresuradas y pasablemente provocadoras, me

atrevería a decir que la crítica teatral actual yerra, de acuerdo con Barthes, cuando trata de exponer cuál es la *verdad*, el *sentido*, el *valor* de la obra. Pero no cuando trata de constituirse ella misma en verdad, en discurso de creación literaria engendrado a partir de la obra. Lo que puede ser discutible en este último caso es la pertinencia o la calidad de ese discurso literario -en efecto, muchas veces dicen «cualquier cosa»-, pero no el derecho de quien se lanza a hacerlo.

No discuto, pues, la legitimidad de este tipo de crítica teatral. Afirmo, no obstante, que incluso cuando se realiza con la mayor brillantez, ese tipo de crítica -la «crítica del juicio»- contribuye hoy objetivamente a acrecentar los peores defectos del teatro actual. Subrayo: hoy. En otros momentos, en otras circunstancias, las consideraciones podrían ser muy otras. Pero, en las actuales, no es ésta la crítica que el teatro español precisa para avanzar, para soltar lastre, para buscar nuevos caminos.

Si la rechazamos, será sólo porque creemos, lisa y llanamente, que no contribuye a un objetivo que es nuestro, pero que los críticos -o algunos críticos- están muy en su derecho de rechazar como suyo si así les parece oportuno. Un objetivo que no es otro que contribuir al desarrollo del trabajo de los profesionales de la escena en España. En definitiva, la nuestra no puede ser una «crítica a la crítica» absoluta y universal, ajena a todo tiempo y lugar. Debe ser, por el contrario, una crítica «aquí y ahora».

El punto de vista de la crítica

Para dar lugar a otro tipo de crítica teatral, es imprescindible una modificación del punto de vista desde el cual ésta se formula. La crítica teatral actual adopta el punto de vista de un «espectador privilegiado» desde una triple perspectiva. En primer lugar, pretende descubrirle al lector cuál es el (supuesto) sentido verdadero de la obra, en qué medida ese sentido es acorde o no con el gusto dominante, cuál es su valor. Aparenta exponer al lector cómo hay que entender la obra, pero en el fondo lo que termina por exponerle es cómo hay que entender el teatro.

En segundo lugar, formula explícitamente su discurso desde fuera de la escena, desde fuera del sector, como sorprendido en medio de un patio de butacas, literalmente huérfano, desvalido y «asaltado» ante la representación.

En tercer lugar, y es lo que más me interesa destacar, asume explícita o implícitamente la defensa de los derechos del espectador como consumidor frente a la «agresión» potencial que supone la representación. Le señala a éste cómo debe consumir/invertir «bien»; le advierte de los engaños que le amenazan, del riesgo de que le vendan como teatro productos que no merecen el nombre de tal; se ofrece, en suma, como garante e inspector de la «calidad del servicio teatral».

Por lo que abogo, «aquí y ahora», es por una crítica hecha desde el punto de vista de la escena, que hable al espectador desde el escenario (incluso desde el interior del



“Copenhague”, de Xosé Cid Cabido y Andrés A. Vila. Dirección: Manuel Lourenzo. Uvegá Teatro. (1995).

sector) y que trate de hablar a los profesionales del arte escénico como de igual a igual, proponiéndoles una reflexión sobre su propio trabajo. Una crítica que no pretenda defender los derechos del espectador, sino que intente comprometerle con cuanto ocurre en el escenario. Una crítica que no traduzca una inconfesada prevención hacia el teatro, sino un amor por el teatro. Un trabajo en el cual el crítico deje de ser un periodista que diserta sobre el teatro y se convierta en un profesional del teatro que utiliza un (sub)género periodístico.

Cuatro opciones «críticas»

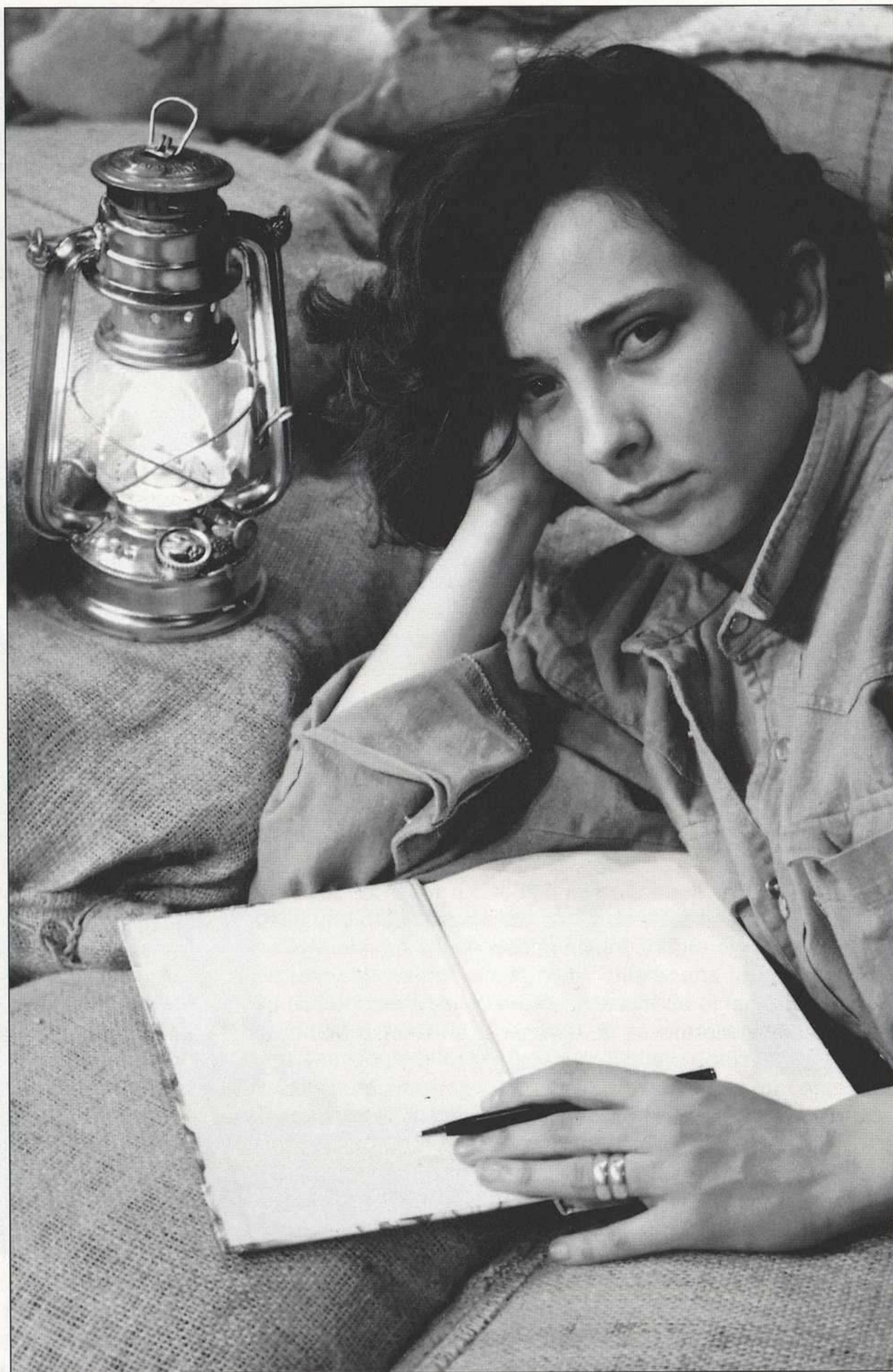
Pero, ¿se puede huir de la «crítica del juicio»? ¿se puede provocar ese cambio de actitud, esa modificación del punto de vista? Rechazando todo miedo al ridículo, me atrevo a proponer, con toda ingenuidad, cuatro opciones posibles. Las denominaciones son, obviamente, un tanto irónicas:

— Una *crítica teórica*. Tiene razón Barthes: la crítica no es la ciencia. Pero, si me permitís agitar aquí el fantasma

de un teórico al cual hoy está de moda denostar (me refiero a Louis Althusser), y parafrasear malamente algunas de sus ideas, pienso que la crítica sí puede ser «teoría o ciencia teatral en estado práctico»⁴. Ciertamente: una crítica teatral no puede, ni debe ser un pequeño tratado de la ciencia del teatro -sea esto lo que fuere- aplicado a una representación concreta. Pero sí puede partir de esa «ciencia del teatro» para explicar cómo funciona el espectáculo. O, mejor, por qué funciona. Cuidado: no explicar por qué el espectáculo dice lo que dice, pues esto nos llevaría de nuevo a presuponer que la crítica es capaz de exponer un único «lo que dice» (es decir, la verdad del espectáculo), pero sí por qué el espectáculo es capaz de decir. No lo que dice, sino lo que le hace decir. No lo que es, sino por qué es. En suma, por qué funciona como funciona y no de otra manera.

Para ello, claro está, tiene que haber una ciencia del teatro (y el crítico conocerla) que sustente ese análisis práctico y permita abordar, por ejemplo, la representación en su globalidad (en su funcionalidad), en lugar de tratar su disección elemento por elemento, de manera aislada, que es lo que habitualmente la crítica hace.

— Una crítica «nouveau roman». Dicho a lo bestia, disfrazarse del Robbe-Grillet de *El mirón* y describir la representación, sus elementos constituyentes y la interrelación entre ellos, con detallismo exhaustivo, obsesivo, militante. Varias ventajas le veo a esta opción: 1) evitaría la tendencia «natural» de la crítica a emitir juicios de valor; 2) contribuiría a acercar el espectáculo a quienes no van a verlo jamás o a quienes no podrán verlo jamás; 3) supondría un refugio frente a quienes tratan de evitar la crítica al uso y aún no están en condiciones, aun queriendo, de optar por la alternativa anterior (por ejemplo, yo mismo); 4) se aproximaría de manera tendencial a una cierta neutralidad, algo que le resulta imposible «per se» a la crítica teatral tradicional, pero que jugaría como efecto corrector de sus «perversiones»; y 5) colaboraría muy parcial y modestamente a la memoria y permanencia de algo tan efímero como la representación teatral; este papel de la crítica -constituirse en la memoria de algo que no perdura: la representación- puede parecer bastante marginal, pero no lo es tanto: al fin y al cabo, no nos diría lo



“Salvia”, de A. Onetti. Dirección: Javier Yagüe. Cuarta Pared. (1995).

que es el teatro, pero sí -en parte- cómo es (y, sobre todo, como fue).

— Una crítica creativa. O, dicho de otro modo, llevar el punto de vista de Barthes hasta sus últimas consecuencias y efectuar, a partir de la representación, y mediante su comen-

tario, un ejercicio de creación literaria cuyo objeto, incluso, no sería obligatoriamente ya el análisis de la representación en sí, sino cualquier otro fenómeno teatral, cultural y social del cual la representación pudiera ser puente o referente. Producir a partir de la representación «un sentido» distinto, aunque no cualquier sentido. Dejar libertad a la palabra y hacer de la crítica un arte (menor, pero arte). Esta opción permitiría al lector -actual o futuro- insertar el espectáculo concreto en su horizonte cultural de referencia, contribuyendo así a la aplicación parcial de ciertos principios de la estética de la recepción al teatro. El problema, obviamente, es que esta elección no se elige. Se hace o no se hace, se consigue o no se consigue, pero no se elige. Uno no es el Larra de 1994 porque quiera o se esfuerce en serlo (de hecho, nadie es Larra en 1994). No es ésta una opción que pueda ser fruto de la voluntad, sino de un indisimulado talento que no es precisamente habitual. Cito a Harold Clurman: «nuestra queja básica no es que ciertos comentaristas de diarios sean demasiado subjetivos, sino que, con demasiada frecuencia, sean ellos mismos sujetos de tan poco alcance».

— Una *crítica militante*. Utilizar conscientemente a la crítica teatral como lo que, aunque a veces lo olvidemos, siempre es: el escenario de una confrontación de ideas, posiciones, reflexiones. Dicho más claro: hacer caso omiso de toda tentación de neutralidad y utilizar la crítica teatral como instrumento en favor de un tipo determinado de teatro y en contra de otro tipo determinado de teatro. Es una opción que tiene la ventaja de acabar con esa vieja ilusión en la que, en el fondo, nos hallamos todos un poco inmersos: la idea de que, pese a sus aristas, existe finalmente un extraño magma llamado oferta teatral y no, como de hecho ocurre, ofertas teatrales en ocasiones muy poco conciliables entre sí. Lo primero legitima esa costumbre -absurda en el límite- que acepta que el mismo tipo de crítica, el mismo tipo de criterios, el mismo tipo de conocimientos, el mismo tipo de herramientas críticas pueda ser aplicado a una «revista» de Lina Morgan, a una comedia de Alonso Millán, a un drama de Calderón, a una pieza de Brecht o a una «performance» de La Fura dels Baus. Una crítica alternativa que considera, por ejemplo, que el tipo de teatro que se suele vehiculizar a través de los locales comerciales madrileños es una vía estética y socialmente rechazable no entra a debatir si tal pieza de Mendizábal es mejor o peor que la anterior. Simplemente la ignora o, si no, tendría sólo que exponer por qué la rechaza (estas mismas palabras valen también para el caso opuesto; de hecho, suele acontecer el caso opuesto, aunque no como opción conscientemente elegida). De la misma manera que se esforzará por explicar por qué un posible espectáculo fallido de Koltès, Berkoff, Belbel..., por poner otro ejemplo, contiene -si es que los contiene- interesantes elementos de renovación escénica a los que el espectador debe estar atento. Es una crítica que, por otro lado, no puede utilizar los instrumentos y herramientas de la crítica tradicional no ya por decisión o convencimiento, sino por incapacidad para hacerlas funcionar, por inadecuación de estas herramientas al tipo de teatro que analiza y al que defiende (y viceversa; de hecho así ocurre). Problema: esta crítica que trata de trazar una línea

de demarcación entre el teatro que no hace avanzar la práctica escénica y el que sí la hace avanzar, ¿puede determinar hoy con claridad uno y otro? ¿tiene una clara bandera que defender y una clara bandera a la que combatir...?

Un decálogo como profilaxis

Siguiendo con esta misma línea de ingenuidad, me gustaría proponer a continuación diez medidas de profilaxis que no influirían tanto en el discurso que una crítica teatral diferente podría adoptar, como en las condiciones materiales en las cuales se formula actualmente la crítica.

1) *Acabar con el aislamiento del crítico*. El crítico tradicional adopta el punto de vista del espectador privilegiado no sólo por convencimiento, sino por inevitable tentación. Prácticamente, su único contacto con el medio teatral tiene lugar durante tres horas, el día del estreno y en el patio de butacas o bares aledaños al teatro en el que el estreno tiene lugar. Raro será que busque por sí mismo el contacto con los profesionales del teatro. De modo que, para romper su aislamiento, habrán de ser éstos los que contacten con él. Pero no para «pasarle» una información o hacer «lobbying», sino para intercambiar puntos de vista, entenderse, respetarse, reflexionar, aprender... Para hablar de teatro, en suma. Incluso, por qué no, para hablar de la última crítica que el crítico ha hecho. Es preciso que el profesional del medio conozca las condiciones -y los condicionantes materiales- en las que el crítico trabaja. Es preciso que éste conozca las condiciones -y condicionantes materiales- en los que trabaja el profesional. En caso extremo de sintonía mutua, ¿por qué no invitar al crítico a determinadas sesiones de trabajo, a determinados ensayos? ¿por qué no enfrentarle a su legítima ignorancia del medio teatral? ¿por qué no tratar de aprender de él? Hay un desconocimiento mutuo entre críticos y profesionales del teatro. Todo desconocimiento genera alteridad. Y ésta lleva en sí el germen de la desconfianza. Es preciso normalizar la relación entre unos y otros.

2) *Re-ingeneering*. El crítico, cualquier crítico, debe asumir que está en la obligación de someterse a un proceso de formación continuada: revistas, libros, seminarios, cursos, visiones de espectáculos de los que no ha de hacer comentario alguno, viajes a Festivales, asistencia al teatro que se hace en otras ciudades... Hay limitaciones económicas evidentes para esta práctica, pero también medios evidentes para poder hacer algunas de ellas a un coste razonable. El crítico puede ignorar el medio teatral, pero no puede ser un ignorante en materia teatral.

3) *No hacer jamás la crítica partiendo de la función del día del estreno*. No me extenderé sobre algo que Meyerhold, por ejemplo, explicó en su día con contundencia y claridad extremas y cuya justificación todos conocemos de sobra. Por añadidura, el imperativo de la actualidad informativa es hoy, en España, una auténtica falacia. Sólo una perniciosa costumbre obliga a que se atienda a la actualidad informativa de un estreno mediante una crítica: hay otros géneros periodísticos mucho más

adecuados desde el punto de vista informativo (la noticia, el reportaje, la entrevista...). Y, además, y por motivo de los horarios de cierre, cada vez es más habitual que la crítica del estreno no pueda salir materialmente publicada al día siguiente de producirse éste, aun cuando haya sido escrita a partir de la visión de esa primera función. Con lo cual, la famosa exigencia de que hay que hacer la crítica a partir del estreno por razones de rabiosa actualidad se convierte en famosa memez. Una memez, por cierto, que sólo excepcionalmente -esto es, cuando el espectáculo que las provoca es socialmente excepcional- se exige a la crítica cinematográfica, musical, literaria, etc.

4) *Conceder en los medios más espacio y número de artículos a la información teatral que a la crítica teatral.* Cuando la crítica se convierte en el instrumento privilegiado de la información teatral, se hace de ésta un cáncer. En general, en los diarios falta información y opinión cultural y sobra -y de qué modo- crítica cultural. Una alternativa, a veces probada en algunos diarios, es hacer que siempre, por método, por obligación, la crítica acompañe una información, entrevista, reportaje, etc. sobre el espectáculo criticado. Es decir, que la crítica sea un complemento obligado de la información, pero nunca «la» información.

5) *Publicar la noticia del estreno en la sección de cultura del diario, pero publicar la crítica del espectáculo en los suplementos especializados de cultura o en días determinados de la semana.* ¿El lector medio «reclama» realmente la crítica del estreno? ¿O simplemente la espera por una vieja costumbre que perfectamente se puede interrumpir? Antes que arrojar una crítica al lector sería conveniente obligar a éste a buscarla.

6) *Acabar con la obligación de que haya un crítico por diario.* Lo contrario -que es la regla- editorializa la crítica teatral: es habitual hablar, como lector, no de la crítica de «fulano», sino de la crítica del «diario» que la publica, como si fuera directamente el medio quien habla por boca del primero (al margen de que, por desgracia, a veces así sea). Hay que multiplicar los puntos de vista. Diferenciarlos. Enfrentarlos entre sí para dar lugar a reflexión y debate. Especializarlos: hay críticos que pueden escribir con pertinencia sobre una pieza de Sebastián Junyent, pero que son incapaces de extraer jugo alguno de una pieza de Sergi Belbel (y viceversa).

7) *Rotar a los críticos de cada medio.* En primer lugar, porque la crítica teatral es una forma de poder. Cutre y marginal, si se quiere. Pero lo es. Y todo puesto de poder debiera ser obligadamente rotativo. En segundo lugar, la crítica teatral, en ciudades como Madrid, es un ejercicio agotador: contemplar más de un centenar de espectáculos al año y escribir sobre ellos termina por generar en el crítico una profunda antipatía hacia el teatro -emparentada quizá con lo que Alain Badiou llama el «odio específico que genera el teatro»- que se puede amortiguar concediendo un descanso al crítico, a fin de que sea sustituido en su medio durante un cierto tiempo por otro colega.

8) *Acabar con la idea de que todo espectáculo ha de recibir una crítica.* Seguramente todos o casi todos los espectáculos merecen una información suficiente. Pero no todos debieran de ser objeto de reflexión crítica en un diario.

9) *Engañar al jefe de sección.* Los críticos no debemos seguir utilizando, como justificación de lo peor de nuestro trabajo, la presión que ejerce el respectivo jefe de la sección de cultura. Su presión puede ser eludida; e, incluso, se puede conquistar en ocasiones su complicidad.

10) Aun cuando esto pueda sonar a provocación en un país con más de 2 millones de parados, que *el crítico haga otra cosa.* No es bueno para la crítica teatral, ni para la salud intelectual del que la ejerce, que la vida profesional de éste gire agobiantemente alrededor de aquélla. No es bueno que la crítica sea su único documento de identidad intelectual, su único asidero, la ocupación que absorbe obsesivamente su vida profesional. Una cierta distancia, una cierta desafección, resulta aquí saludable.

Ya, ya sé que todo esto es ilusorio, que buena parte de ello escapa a la propia voluntad del crítico y de los profesionales del medio, que depende de la dictadura del diario, de las costumbres -que no de las leyes- del periodismo, etc. Pero su aplicación parcial o tendencial al propio ejercicio de la crítica tradicional podría dar resultados sorprendentes.

Otras cuatro advertencias

Acabo. Y lo hago, como al principio, con unas cuantas advertencias: exactamente cuatro.

— La primera es que, como espero que haya quedado implícito, no creo que el asunto consista en buscar *una alternativa* a la crítica teatral vigente, sino de buscar y poner en marcha *alternativas*, así, en plural. Precisamente, uno de los elementos más perniciosos de la situación actual es la terrible uniformidad de estilos, herramientas, puntos de vista, discurso, etc. de la crítica teatral. Es preferible la variedad, el ruido, a este pitido monocorde.

— La segunda es que la mera aplicación parcial, aproximada, dubitativa e, incluso, ¿por qué no?, errónea de estas u otras propuestas sería ya bastante. No se trata de elaborar minuciosamente sobre el papel una o unas alternativas a la crítica teatral. Sino de sacudirla, reanimarla, hacerla reflexionar sobre sí misma.

— La tercera es que debiéramos huir en este terreno de actitudes conservacionistas. Hay quienes opinan que la crítica teatral al uso se encamina hacia su lenta, pero inexorable defunción. Bien, tanto peor si la crítica teatral muere. Pero ello nos debiera ser indiferente a la hora de tratar de cambiarla. No es el intento por evitar su sepelio lo que nos debe llevar a buscarle alternativas. Sino el convencimiento de que, en la situación actual del teatro, mientras la crítica se siga ejerciendo -y se siga ejerciendo «así»-, será siem-



“Las alegres casadas” de Windsor, de W. Shakespeare. Dirección: Carme Portaceli. (1995). (Foto: Pau Ros).

pre necesario intentar que sea un factor revitalizador de la actividad teatral y no uno más de sus enterradores.

— La cuarta y última es que el propósito de todo este disparate -vuelvo a insistir en ello- no es más que tratar de alimentar un debate, una reflexión, entre todos los aquí presentes. No trato de tirar la piedra y esconder la mano. Pero creo sinceramente que lo que puede tener algún interés no es discutir si lo que he dicho es más o menos acertado, más o menos práctico, sino explicitar las reflexiones que de ello puedan -ojalá- derivarse. Con toda humildad, lo único que he intentado es seguir la recomendación que Barthes hace a los críticos: no tener miedo a que las palabras deliren.

NOTAS

¹ *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. XXI edición. Madrid, 1992.

² Para ésta y las demás citas del autor, ver *Crítica y Verdad*. Roland Barthes. Siglo XXI Ed. Madrid, 1972.

³ No todo el mundo puede ver la verdad, pero todo el mundo puede serla...»

⁴ Ver, por ejemplo, *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos*. Louis Althusser. Ed. Anagrama. Barcelona, 1970.

⁵ Me refiero a los trabajos de la llamada Escuela de Constanza (Jauss, Isser...). Ver, en especial, *Pour une esthétique de la réception*. Hans Robert Jauss. Ed. Gallimard. París.

Juan Antonio Hormigón.-

La cuestión es: ¿Tiene sentido hoy la existencia de la crítica del juicio? La crítica del juicio plantea una posición del crítico por encima y al margen del espectáculo necesariamente. Incluso aunque ese juicio sea consecuencia de unas actitudes muy definidas, militantes. Los grandes cambios teatrales han coincidido siempre con la existencia de críticos de este tipo. Digo esto con gran respeto, porque a veces cuando hablamos de crítica del juicio estamos pensando en el comentario desalentado y resultado de puros ajustes de cuentas personales. Eso no es crítica del juicio, eso es la suplantación de la crítica. El problema que se plantea es este: ¿Es esa la posición que el crítico puede tener hoy?

Lessing plantea que en ese ámbito del trabajo dramático hay dos derivaciones claras: la actitud del trabajo dramático para construir el espectáculo y para comprender el espectáculo. Esa es la crítica como actividad dramática. Esta mesa en la que hablamos directores, críticos y estudiosos, en España es rara todavía. No lo es en otros países.

Otras cuestiones relacionadas con ésta serían: la formación del crítico y el papel que desempeñan los medios de comunicación -ya no hay rasgos ideológicos, la crítica sirve a intereses personales del crítico o a criterios de mercado-.

Eduardo Pérez-Rasilla.- Quería hacer algunos comentarios que me han surgido al hilo de la intervención brillante de Alberto. Respecto a la vigencia o muerte de la crítica del juicio, supongo que en todo este tipo de procesos hay una cierta tendencia a la ley del péndulo y pasamos de un extremo a otro. Cuando se critica la crítica del juicio entiendo que se censuran sus demasías, sus excesos. Creo que la crítica del juicio es válida, creo que hay que corregir sus demasías, su visceralismo. Entiendo que en todo comentario crítico hay un juicio, empezando por la selección de los espectáculos que merecen crítica y los que no la merecen. En el propio lenguaje hay un juicio, en el propio análisis hay un juicio. No debemos dar por muerta la crítica del juicio aunque quizás sí la crítica del juicio tal como se ha entendido hasta ahora y sobre todo esta crítica de la visceralidad. Una segunda reflexión acerca de la crítica hecha por profesionales. Estoy radicalmente de acuerdo con eso aunque tampoco podemos caer, como bien decía Miguel, en las redes o en las trampas de la semántica. Nadie nace profesional, la profesionalidad se adquiere con el tiempo, con la formación y con el ejercicio de una determinada actividad, lo que ocurre es que como bien se sabe en el teatro hay muy diversas profesiones. Cabría hablar de un espectador profesional, que es lo que en cierto modo es el crítico, alguien que tiene un cierto grado de compromiso con el teatro. Perdón por la

Debate de la tercera sesión

perogrullada, pero creo que lo que hay que pedir son profesionales de la crítica, cuya formación sea lo más amplia posible en todos los campos que afecten a la producción escénica, no solamente la literatura dramática, aunque sin obviarla tampoco. Y un crítico que considere también algo que, al menos en la crítica de Madrid, se hace muy poco: la recepción del espectáculo. Otra de las sugerencias de Alberto era insertar al crítico en el medio. También

estoy radicalmente de acuerdo. ¿Por qué el crítico no es un espectador más? ¿Por qué no se emociona o participa? ¿Por qué no aplaude? El aplauso forma parte del rito teatral. Otro tema que propondría a la reflexión es el de las aporías de la crítica, esa especie de problemas sin solución en un único sentido. La ubicación del crítico fuera del medio teatral parece absurda, pero el otro extremo presenta algunos problemas. El crítico es un ser humano, aunque a veces pueda no parecerlo. No se reacciona igual, por muy sincero que uno sea, ante un espectáculo de unos amigos que ante un espectáculo al que no le unan a un crítico vínculos afectivos. A pesar de ello, creo que es conveniente una mayor inserción del crítico en el medio y me parece que también corresponde la iniciativa a la profesión. Muchas veces falta desde la profesión la mera comunicación. Hay una especie de aislamiento debido a razones muy diversas que todos tenemos que intentar romper. La presencia de varios críticos en un mismo medio, parece también una idea interesante. En una mesa redonda que celebramos en RESEÑA sobre este tema proponíamos que los medios pudiesen publicar además de la crítica otro tipo de trabajos, por ejemplo que fuesen firmados por profesionales teatrales diversos: iluminadores, escenógrafos, directores, etc., lo que proporcionaría una mayor pluralidad y rigor en las voces críticas.

Carmen Dólera.- Alberto y Joan habéis hablado de una crítica de análisis de los signos y de una crítica globalizadora. Yo os agradecería que me dijerais qué es para vosotros una crítica globalizadora.

Alberto Fernández Torres.- Yo cuando hablo de crítica fenomenológica, "fenomenológica" entre comillas, porque es un término irónico, no hablo de análisis de los signos, sino simplemente de descripción de los signos. Yo no he logrado nunca hacer crítica globalizadora. Cuando nos planteamos hacerla, analizamos cada uno de los elementos, pasamos revista, pero no llegamos a la globalización. ¿Cómo se hace un análisis de la globalidad de la representación? No lo sé. Es un objetivo tendencial.

Fernando Herrero.- Estoy de acuerdo con la ponencia de

Alberto y también estoy en desacuerdo. Voy a explicarme mediante algunas puntualizaciones. El crítico es un mediador entre el público y el espectáculo teatral. Para ser crítico hay que amar el teatro, lo que no significa amar todas las formas de teatro.

El punto de vista del crítico. No conozco ninguna crítica en la que no haya implícito o explícito un juicio de valor. El crítico debe formar parte de las estructuras teatrales. No conozco a ninguno que no forme parte de alguna manera de las estructuras teatrales.

No todos los espectáculos son iguales, ni, por tanto, todas las críticas deben ser iguales. La crítica militante existe siempre. ¿Qué crítico no tiene su propia visión del teatro?

Por último, yo quiero ser optimista. Todo esto que esta-

mos hablando, toda esta riqueza nos demuestra que el teatro es muy difícil de aprehender, afortunadamente.

Jaume Melendres.- A las alternativas que has propuesto quisiera añadir una que es comprobadamente ilusoria y que podría corresponder a la crítica como incitadora a la reflexión y al debate. Durante un tiempo en que hice un programa sobre teatro en la radio, me dediqué a invitar a los creadores y pedirles que dieran tres razones para asistir al espectáculo que habían hecho y a partir de ahí tener una conversación a micrófono abierto. Tuve que dejar de hacerlo por falta de respuesta. Eran incapaces de sostener tres razones positivas.

Quiero hacer una reflexión más de orden filosófico sobre



"Historias peregrinas", de Miguel-Anxo Murado. Dirección: Eduardo Alonso. Teatro do Noroeste. (1995).



"Yo me bajo en la proxima", ¿y usted?, escrita y dirigida por Adolfo Marsillach. Pentación. (1995).

una contradicción que está en el seno mismo de la condición de crítico. Para el crítico resulta más útil un espectáculo malo que uno bueno. Cuando vi *El rey Lear*, de Strehler quedé en un estado de beatitud, incapaz de decir nada.

Sugiero una nueva medida profiláctica: es la escritura de críticas sobre espectáculos inexistentes. Yo lo he intentado. Obliga a preguntarse cuál es el espectáculo perfecto. Esa idea platónica está escondida y ha de concretarse.

Joan Casas.- Tenemos una cierta tendencia a separar el discurso crítico de aquello a lo que llamamos soporte. Me parece una barbaridad. No hay un discurso puro que transita sobre un soporte.

Eduardo decía que el aplauso forma parte del rito teatral. Creo recordar que el pateo también, aunque digo que creo recordarlo, porque hace mucho tiempo que no oigo un pateo en un teatro. Hay una especie de domesticación del público. Abundan aplausos de cortesía. Desde la perspectiva del escenario, la cavidad del público es cada día más silenciosa. Expresa de un modo cada vez menos matizado la opinión sobre aquello que está viviendo. El discurso del crítico se tiende sobre este silencio y, desde el punto de vista de los profesionales, a menudo lo sustituye. Buena parte de las polémicas entre la crítica y la profesión tiene que ver con las demasías de la crítica del juicio, pero otra buena parte tiene que ver con el hecho de que la voz del crítico es la única que se eleva sobre el silencio. Pero para analizar las razones de este silencio habría que analizar el funcionamiento del sistema teatral.

Un tercer apunte. La relación de la crítica con la memoria. Eso es preocupante. Damos por sentado que la presencia o ausencia de críticas en los periódicos tiene que ver con el mercado teatral, aunque decimos que su influencia cada vez es menor. Sin embargo, la crítica da el marchamo de acontecimiento cultural a un acontecimiento. Tiene que ver con la memoria también la absoluta irresponsabilidad de los centros teatrales públicos en cuanto a la fijación del pro-

ceso. En nuestro medio son inusuales los libros o los trabajos. La fijación del proceso es también una labor crítica.

Yo no me atrevería a esbozar un programa de crítica, pero sí a ofrecer algunos apuntes un tanto deslavazados. Yo siempre he tenido una nostalgia ingenua de una crítica pedagógica. Se podría ejercer un programa pedagógico totalmente necesario y que era uno de los puntos del programa crítico que formulaba Dort en el año 1968. Hay otro tipo de crítica que echo en falta y que se parece a lo que Alberto denominaba crítica fenomenológica. Quiero insistir en el análisis del sistema teatral como labor que

puede ejercerse desde las revistas especializadas. En aquel programa de crítica que elaboraba B. Dort en el 68 hablaba de la necesidad de una crítica semiológica, de una crítica sociológica y de una crítica pedagógica. Una crítica sociológica, decía Dort, que diera cuenta de las condiciones materiales y sociales de la representación. Este esquema me sigue sirviendo en sus intenciones, aunque quizás estos dos primeros objetivos de la crítica, esta crítica semiológica y esta crítica sociológica, habría que englobarlos en un solo campo más complejo y considerar el hecho comunicativo de la representación como un aspecto del encuentro teatral que tiene un sistema de reglas más complicado, pero igualmente histórico e igualmente susceptible de análisis. Cuando digo las condiciones del encuentro teatral, me refiero a intentar pensarlo como un sistema de condicionantes. No todo llega al encuentro teatral. Todo está sometido a un régimen de condiciones susceptibles de análisis. En un momento determinado la crítica fue complementaria de la censura. La censura era un sistema de filtro ejercido directamente por el poder, la crítica intentaba ejercer otro sistema de filtro en nombre del público. Hoy la función de la crítica ya no puede ser ésa.

José Ramón Fernández.- Quería hacer algunas precisiones sobre las cosas que se han ido diciendo. En primer lugar, yo, más que de cuatro formas de hacer crítica, hablaría de cuatro ingredientes. Respecto a la posibilidad de varias críticas, se solucionaría con algo tan sencillo como publicar dos críticas de diferentes autores en el mismo periódico. Por otro lado, la vieja cuestión del pateo a que se refería Joan, se resuelve de un modo lamentable: el público no patea, sencillamente no vuelve.

Javier Dámaso.- Hay un fenómeno de devaluación de la palabra. Eso afecta directamente a la función del crítico. Una segunda cuestión relacionada con ésta es la devaluación de la memoria. El teatro tiene algo de lo que Benjamin

llamaría lo sagrado y que tiene mucho que ver con la articulación social. En esta sociedad se está produciendo una desarticulación. La gente no se junta. Esto afecta también al teatro. En el último Día Mundial del Teatro un busto parlante afirmaba para mi asombro que el teatro es uno de los últimos vestigios de la autenticidad humana. Él que era el ejemplo de la inautenticidad decía esta frase como cliché. Luego ya me enteré que la frase era de Havel. Los medios pueden desempeñar un papel en el que la tecnología niega esa autenticidad humana, niega la tradición como memoria.

Jorge Urrutia.- El articulista tiene que inscribir un concepto que está ya en Aristóteles, que es el desde dónde, desde qué posición artística y ética está escribiendo. Pero le pueden echar a uno del periódico. Pero por lo menos, esté donde esté, el crítico dice dónde está él situado. Eso es fundamental. Es como el director de cine que muestra dónde pone la cámara. Militancia porque se exprese desde dónde se está hablando.

Juan Antonio Hormigón.- Las líneas de trabajo que yo recogería como síntesis son:

- 1) Profundización de la historia de la crítica en España. Características y condicionantes.
- 2) Sujeto de la crítica. Formación, condicionantes y criterios.
- 3) ¿Sigue necesitando el teatro de la crítica?
- 4) La recuperación del discurso crítico.
- 5) Ambito y función actual de la crítica del juicio.
- 6) Crítica de la crítica del juicio.
- 7) El objeto de la crítica como análisis del sistema.
- 8) Crítica dramaturgica.
- 9) Perfil para la formación del crítico teatral.
- 10) Conexión entre los diferentes ámbitos de investigación y estudio del teatro.

Muchas gracias a todos por vuestra asistencia y vuestra participación.

Fantasma sin castillo

Por Jaume Melendres

Nada más entrar en el cuarto de baño de mi celda en el castillo de la Mota, quedé absorto ante un cartel mecanografiado que contenía uno de los consejos más sabios y sorprendentes que jamás he oído o leído: «Meta en el depósito del wáter una botella de litro y medio y así ahorrará esta misma cantidad cada vez que lo vacíe». Pensé que ni el mismísimo Brecht habría podido encontrar una paradoja tan elegante y eficaz (echando agua al agua se ahorra agua), de modo que bajé a Medina del Campo, compré una botella (sin gas) y la deposité (nunca mejor dicho) en el depósito. Y en seguida, al ver la botella con el agua hasta el cuello -por dentro y por fuera-, comprendí que el cartel, además de la paradoja, contenía una metáfora muy apropiada para la ocasión que allí nos reunía: ¿la botella era como la crítica sobre la que íbamos a debatir, es decir, un recipiente cerrado metido dentro de otro recipiente mayor, cuyos contenidos, aun siendo de la misma naturaleza, no tenían la ocasión de entremezclarse? ¿O acaso era al revés? ¿Acaso los creadores son la botella y la crítica es el líquido -el humor en el sentido aristotélico- que los rodea?

Fuese cual fuese la respuesta -pensé-, la imagen podía proporcionarme un decente motivo de entretenimiento intelectual para llenar las largas noches del castillo. Largas por dos razones. En primer lugar porque empezaban a las diez p.m., sin ni siquiera la posibilidad de tomarse un café descafeinado. Y en segundo lugar por-

que, contra todo pronóstico, aun tratándose de un castillo de pasados tan siniestros, tan repleto de cadáveres femeninos, allí no había fantasmas.

Esta fue la gran sorpresa del encuentro: las sombras ensabanadas de ciertos señores a quien todos conocemos y odiamos (profunda y cautelosamente) no transitaban jamás por las almenas, los pasillos, los fosos, las altas estancias de la noble fábrica. Quiero dejar constancia de ello porque, al margen del valor de cada una de las intervenciones, era la primera vez que eso ocurría en suelo hispano, según mi modesta (aunque ya larga) experiencia. Lo que hubiese podido convertirse en una nueva edición de *La venganza de don Mendo*, en una nueva e inútil operación de acoso y derribo, se transformó en un civilizado intercambio de argumentos sobre la necesidad que el teatro siente de ser, al mismo *theoria (theatron)* por partida doble.

Tal vez fue así porque allí, en el castillo de la Mota, sólo había (salvo una excepción) personas que alguna vez habían ejercido la crítica periodística y que ahora, lejos de la urgente actualidad, seguían reflexionando sobre los misterios de la creación teatral, participando en ella como dramaturgos, como directores. O como investigadores que desde fuera, intentan descubrir los móviles y los modos de un crimen de lesa imitación. Naturalmente, antes de abandonar mi celda, vacié la botella de agua (sin gas) en el depósito del inodoro, tiré de la palanca y esperé a que volviese a llenarse.

M^a Helena Serodio: en torno a la A.I.T.C.

Por Carlos Rodríguez

Al reciente ingreso de la ADE en la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (A.I.C.T.) y la presencia de María Helena Serôdio, Secretaria General de dicha asociación, en el seminario sobre la Crítica teatral que se celebró en el Castillo de la Mota, propiciaron la realización de esta entrevista. En ella, María Helena Serôdio explica la estructura, funcionamiento y objetivos de la A.I.C.T.



María Helena Serôdio y J. Antonio Hormigón conversan en una de las sesiones del Seminario del Castillo de la Mota. (Foto: R. Briones).

¿Qué es la A.I.C.T. y cuáles son sus objetivos?

Pienso que los objetivos de la A.I.C.T. son, en primer lugar, afirmar en conjunto, a nivel internacional, el estatuto profesional e intelectual de los críticos de teatro, asumir esa identidad; en segundo lugar, procurar que el ejercicio de la crítica mantenga entre sí determinados lazos de obligatoriedad ante ciertas iniciativas; por otro lado, procurar un encuadramiento más amplio para la propia actividad... De algunas encuestas realizadas dentro de la asociación se puso de manifiesto que los críticos de teatro viajaban menos que los críticos de ópera, por dificultades variadísimas que tenían que ver con el ejercicio de su propia profesión, no haber una profesionalización tan grande, o no existir tantas posibilidades en términos de producción. Pensamos que una asociación internacional con algún interés, alguna actividad regular podría venir a definir un cuadro algo más amplio de lo que es la simple actividad nacional. Por tanto, por un lado está el afirmar la identidad de una profesión, y de otro tender a un encuadramiento más amplio organizando actividades a nivel nacional o intercambiando experiencias entre las secciones de los distintos países. Procuramos defender todo aquello que permite un nivel más amplio de trabajo para el colectivo.

Por dar un ejemplo a muy corto plazo: vamos a tener en Lisboa a finales del mes de noviembre una reunión del comité ejecutivo de la Asociación. Estas reuniones tienen lugar más o menos dos o tres veces al año. De hecho, no se desplazan la totalidad de los críticos sino sólo la junta directiva, pero en cada uno de los países que acoge estas reuniones se permite que los críticos nacionales tomen contac-

to, cambien impresiones, etc. Y una de nuestras preocupaciones ha sido no sólo establecer un inmediato contacto con los críticos portugueses, sino también procurar que los creadores de teatro portugueses pudiesen de algún modo cambiar impresiones con esos críticos. Para ello la organización va a preparar un encuentro o coloquio entre los críticos que participen en esa reunión con los críticos portugueses sobre un tema determinado: establecer un repertorio de teatro contemporáneo para el final de los años noventa. Y una de las, digamos responsabilidades que tendrá cada uno de los críticos presentes será dar indicaciones de uno o varios autores de su propio país que consideren relevantes.

Tú eres la Secretaria General de la AICT. ¿Cómo está estructurada la Asociación? ¿Y cuáles son tus cometidos?

Cada dos años la Asociación realiza su congreso. Y en cada congreso es elegida una junta directiva, que incluye un Presidente, un Secretario General, un Tesorero y diez componentes del comité ejecutivo, que representan a cada país, todos elegidos por la asamblea general. Después, la primera reunión de este colectivo permite una nueva estructuración. De eso diez miembros electos para el comité ejecutivo, tres de ellos son designados para ser vicepresidentes. Y por otro lado es siempre co-elegida una persona, que no tiene necesariamente porqué ser de éstos que ya fueron elegidos, para dirigir los seminarios de jóvenes críticos. Se trata de una actividad que la dirección de la Asociación asume y prevé la responsabilización de alguien.

Por lo que respecta al cargo de Secretario General es bastante honorífico. Primero, porque la asociación no tiene la firmeza económica para pagar determinados servicios. Por tanto, el Secretario General tiene una responsabilidad organizativa y responsabilidades tan inmediatas como puedan ser elaborar las actas, en francés y en inglés, enviar información y, en ese sentido, puesto que no tenemos posibilidad de contratar a alguien que realice estos servicios, cuento con la colaboración de una colega que fue co-elegida y que es la Secretaria General adjunta, Irene Sadowska Guillon, quien de hecho es extremadamente útil no sólo porque desarrolla sus funciones de forma perfecta sino también porque al mantener frecuentes contactos con el presidente y conmigo consigue potenciar al máximo nuestro diálogo.

¿Cuántos países miembros integran la AICT?

En este momento, y tras el último congreso, tenemos cuarenta y dos secciones nacionales. Las secciones nacionales son muy diversas: hay un mínimo exigido de diez miembros para formar una sección nacional. Pero hay secciones que tienen un número bastante alto, como es el caso de Finlandia, que tiene ciento cincuenta y cinco miembros. Estados Unidos tiene también un número bastante elevado: doscientos setenta y uno. La globalidad asciende a unos mil novecientos críticos, tal vez un poco más, porque hay paí-

ses donde no tenemos actualizado el número, y es posible que lleguemos a los dos mil. Es, digamos una expresión universal, podemos decir que estamos en todos los continentes, aunque es cierto que hay algunos continentes que están más débilmente representados, como es el caso de Africa. Para nosotros sería extremadamente importante que los estudios de teatro ampliasen las fronteras en Africa. Tenemos secciones en Camerún, Túnez, Argelia... Y nos encantaría que estuviesen algunos otros países, como las antiguas colonias de Portugal, pero por razones históricas concretas no ha sido muy fácil desarrollar esta actividad. También estamos representados en el extremo Oriente. Y últimamente, y es algo que me agrada mucho, América Latina ha comenzado a ingresar en la Asociación y está colaborando de una forma muy intensa en nuestras actividades. Recuerdo que la primera vez que yo participé en un congreso de la Asociación fue en 1977 en Berlín y había un sentimiento general de que faltaba América Latina, no había contactos, cartas que no eran respondidas, etc. En este momento la situación es completamente diferente. Es algo que a mí particularmente me satisface mucho.

¿En qué año se fundó la AICT?

La AICT nació en el seno del Teatro de las Naciones, que fue creado en 1954 por una decisión de la UNESCO. Y la AICT, junto con la universidad del Teatro de las Naciones, se fundó en 1956 con sede en París. Nuestro primer congreso tuvo lugar en París en 1969. En ese momento se produjo una alteración de la Asociación. Hasta ahí la mayor parte de los miembros eran miembros individuales; a partir de 1969 comienza a afirmarse otro modelo, un modelo de secciones nacionales. Continúa la posibilidad de adhesiones individuales, pero cada vez más se define una asociación nacional en cada país, que se convierte en miembro o sección de nuestra Asociación. En 1969 había 15 secciones; a partir de ahí la Asociación fue creciendo de una forma más sistematizada y como he dicho, en el último congreso eran ya 42 secciones.

¿Qué supone para la AICT el ingreso de la ADE como sección española?

Debo decir que, si el alejamiento de América Latina se fue consiguiendo solventar a partir de 1977, con la movilización progresiva de varios países, la ausencia de España fue siempre una herida abierta y la Asociación intentó varias veces, mucho antes de que yo entrase, contactar. Y siempre existía la queja de que no era posible, aparentemente, encontrar una base nacional. Esa fue durante mucho tiempo la razón que dificultaba el ingreso en la Asociación por parte de España. En ese sentido, pienso que la entrada de la ADE como sección nacional de España contribuye a conformar un espacio europeo que nos parecía profundamente deficiente sin la presencia de España. Es evidente que la Asociación tiene relaciones personales con algunos críticos

y teatrólogos eminentes de España y por tanto hubo siempre un diálogo posible, o en muchas ocasiones, presencia de críticos y estudiosos del teatro español en varias actividades de la AICT, pero digamos que esa presencia no permitía una profundización ya que, al no provenir de un organismo o un colectivo, no alteraba la propia estructura de la AICT. Y una de mis expectativas en relación a España y a la fuerza cultural de intervención del teatro y de los estudios de teatro en España, es que pueda intervenir de forma realmente activa en la vida de la Asociación, en cierto modo revitalizarla también, pero sobre todo impedir que la Asociación pueda acabar girando en la órbita inglesa. No es por hablar de una reivindicación lingüística o traducir una cierta complicidad, sino que se trata de la misma preocupación que tenía respecto a América Latina. Para mí es extremadamente importante que haya un equilibrio dentro de la Asociación entre Norte y Sur, entre el Este y el Oeste. O sea, que haya una representación auténtica de la realidad mundial dentro de la propia Asociación de críticos.

¿Qué va a implicar para la ADE el ingreso en la AICT?

En primer lugar, aunque de una forma muy material, implica el pago de una cuota, relativamente simbólica, pero que es un modo de establecer un vínculo un poco más evidente, objetivo. De inmediato, eso se traduce en la atribución de un carnet individual a todos los miembros de la ADE que participen de esta realidad de crítica de teatro. En cada país, las organizaciones de críticos tiene su identidad propia. Hay países en los que los críticos de teatro están integrados en asociaciones más grandes, junto a los críticos de música, de ópera, de danza, y naturalmente, de esa asociación mayor hay un determinado círculo que son miembros

nuestros. Pero dependerá de la asociación nacional definir en su ámbito cuáles son los que debe entenderse que participen de la actividad de crítica de teatro. Por tanto, en función de la información que la asociación nos da, enviamos los carnets individuales que en principio permiten, cuando los críticos viajan a otros países, acceder gratuitamente a los teatros. Claro que este un hecho bastante variable, porque obviamente en grandes musicales de Nueva York o de Londres la entrada no será tan fácil, mientras que en otros países se trata de algo muy normal. Otra posibilidad es la de establecer un contacto más unilateral con cada uno de los países para facilitar las relaciones. En ese sentido cuando un crítico se desplaza a otro país, la Asociación puede facilitar uno o dos lugares de contacto con la asociación local, lo que permitirá al crítico entenderse o hablar con otras personas, etc. Dicho de otra forma, les permite un contacto más directo con los críticos y la realidad teatral de cada país. Se establece también un vínculo más directo con las propuestas de cada asociación en la realización de actividades, seminarios de jóvenes críticos, coloquios, etc. Por ejemplo, y hablando de los seminarios de jóvenes críticos: realizamos tres o cuatro por año, que suelen tener lugar en el ámbito de un festival; los organizadores del festival junto con la asociación de críticos proponen a la AICT la realización de un seminario, lo que implica que los organizadores ofrecen quince plazas a jóvenes, quienes, durante cuatro días o una semana pueden, por la tarde y noche, ver espectáculos y por la mañana discutir sobre estos espectáculos en un marco más formal. Ahí entra la AICT, que ofrece un director del «stage», y dos monitores -uno en francés y otro en inglés-. Pero también se puede pensar en otras formas de actividad (coloquios, simposiums, etc.)

Septiembre 1994

SUSCRIPCION A LA REVISTA ADE-TEATRO

NOMBRE:.....
 DIRECCION:.....
 CIUDAD C.P.:.....
 PAIS:.....
 TELEFONO:.....

España y Latinoamérica		Resto del Mundo	
<input type="checkbox"/> 5 números	2.500 pts.	<input type="checkbox"/> 5 números	2.500 pts.
<input type="checkbox"/> 10 números	5.000 pts.	<input type="checkbox"/> 10 números	6.500 pts.

FORMA DE PAGO:

- Talón Nominal
 Giro postal
 Transferencia bancaria (Rellenar datos)

A partir del n° _____

DATOS BANCARIOS

TITULAR.....
 ENTIDAD..... CODIGO.....
 DIRECCION..... OFICINA.....
 N° DE CUENTA.....

Firma titular

Firma y sello del banco

TEXTO TEATRAL

El
Clamor

DE

PEDRO MUÑOZ SECA Y AZORÍN

Farsa polémica

por Laura Zubiarrain

A finales de septiembre de 1927, el diario ABC de Madrid creaba una cierta expectación y sorpresa al anunciar la posible coalición teatral entre Azorín y Muñoz Seca. El suelto en cuestión decía así: «En el teatro Príncipe de San Sebastián, hablaba hace días don Pedro Muñoz Seca de una colaboración con el ilustre Azorín. En nuestra comedia -decía- sacaremos a un crítico, a un crítico genérico, que hable, por ejemplo, en estilo cocinero y diga: "la comedia está aderezada con sabrosa pimienta, pero algunas escenas necesitan un poco de salsa". Azorín, que oía al popular comediógrafo, fue requerido por un amigo, y se limitó a contestar: "Sí, sí. Tenemos planeada la obra. Hoy recibimos la confirmación categórica de nuestro colaborador. Es rigurosamente exacto que Muñoz Seca y yo estamos trabajando, con verdadero cariño y entusiasmo en una comedia. La acción es variada y altamente cómica. Trata de costumbres periodísticas y se titula *Trástulo*. El título es un poco raro..."» Como es fácil suponer y así lo confirma Riopérez y Milá en su *Azorín íntegro*, la comedia mudó su título inicial por el definitivo de *El clamor*, con el que se estrenaría el 2 de mayo de 1928 en el teatro de la Comedia de Madrid.

Justo es decir que dicha colaboración no parece que fuera producto del azar. El 5 de febrero de 1927, en su tribuna habitual de ABC, Azorín había escrito un elocuente y elogioso artículo sobre Muñoz Seca, al que calificaba nada menos de *el libertador*. Tras exponer que las fórmulas teatrales se agotan después de quince o veinte años de ser utilizadas, concluía que Muñoz Seca, gracias a estar dotado de una *fuerza cómica* excepcional y carecer de *lo que pudiéramos llamar sentimentalina*, había logrado que el público experimentara *una sensación grata de liberación interior, de desenvolvimiento del espíritu*. La conclusión de aquel artículo era francamente reveladora y en tono de arenga decía: «Jóvenes: es preciso defender a Pedro Muñoz Seca; Muñoz Seca es la liberación. Los empresarios, autores, actores, críticos no se han percatado de ello todavía. Todavía domina, tiraniza, subyuga el canon de la comedia terenciana. Los empresarios no se atreven todavía a agitar y dar al público obras que respondan a una nueva tendencia estética. Y el público las va reclamando ya. Pedro Muñoz Seca, ruidoso, popular, extremado, desligado en absoluto de un pasado tiranizador, trabaja por nuestra liberación. Jóvenes: es preciso defender a Muñoz Seca. Se pueden leer los sutiles, hondos y elegantes ensayos de José Ortega y Gasset o de Ramón Pérez de Ayala y aplaudir las comedias de Muñoz Seca. Ya lo habéis visto: San Jerónimo alternaba la lectura de Platón con la de Plauto».

Por mucha sorpresa e incluso desacuerdo que las afirmaciones de Azorín puedan producirnos, lo cierto es que su admiración por la obra de Muñoz Seca, un tanto hiperbólica según puede observarse, queda

fuera de toda duda. El sereno autor de tantas páginas de análisis crítico sobre clásicos y modernos, glosador sutil de Montaigne, Huarte de San Juan, Mor de Fuentes y otros escritores poco frecuentados, hábil pintor de paisajes y sensaciones, caminante en el redescubrimiento de la ruta de Don Quijote, acumula en aquellos años su ironía más corrosiva cuando habla de la crítica teatral.

Por aquel entonces hacía dos años que Azorín había iniciado su aventura como autor teatral. En septiembre de 1926, estrenó *Old Spain*; en 1927 *Brandy, mucho brandy* y *Comedia del Arte*. Su intención era claramente renovadora respecto al teatro que dominaba en la escena española. Proponía una acción sin pasiones violentas, en la que emergiera el mundo del subconsciente mostrando la intimidad de los personajes, muchas veces inmóviles y contemplativos. Desde el punto de vista escénico proponía: «nada de decorados; nada de mobiliario. Cuatro paredes desnudas, unas cortinas y basta. La palabra: la palabra lo es todo en el teatro».

Los experimentos teatrales azorinianos no tuvieron sin embargo el favor de la crítica, en ocasiones ni tan siquiera el respeto, y el pulcro escritor, el pequeño filósofo de las meditaciones sobre El Quijote, se armó con el yelmo y la lanza de la ironía y el desdén arremetiendo contra la crítica periodística existente. En el periódico ABC de Madrid se sucedieron encendidos artículos que ponían en la picota el tinglado de la producción teatral y sobre todo la función retardataria de la crítica en aquellos momentos, el veleidoso y a veces corrupto comportamiento de los críticos, la ignorancia y superficialidad de quienes escribían de teatro. Evidentemente, Azorín sangraba por la herida que arrojaba a borbotones su iracundia ante lo que asumía como vejación y premeditado desdoro de sus textos para la escena. A lo que él consideraba desprecio petulante respondía con la burla y el sarcasmo, subrayando la incompetencia del personal plumífero que se ocupaba de los menesteres teatrales en los diarios de aquellas calendas. Leer hoy el conjunto de aquellas publicaciones recogidas en el libro *Escena y Sala*, provoca todavía -quizás hoy más que nunca- una mezcla de estupor y asombro tanto por la libertad expresiva de la que Azorín hace gala, como por la virulencia de un debate que hoy sería a todas luces difícilmente asumible por ningún periódico.

El 1 de septiembre de 1927, pocos días antes de que se hiciera pública la colaboración entre Azorín y Muñoz Seca, el primero volvía a hablar del segundo en ABC. La ocasión: el próximo estreno en París de una de sus obras *en un teatro de vanguardia*. Azorín le adjetivaba sin paliativos como el autor que *en la hora presente lleva más gente al teatro, el más favorecido por el público*. A renglón seguido no obstante y sólo unas líneas después, añadía: *Pero la crítica se muestra reservada, desdeñosa, hostil respecto*

a él. Como es fácil deducir, el sereno escritor y el torrencial autor de comedias populares tenían un nexo en común: compartir el desdén y la hostilidad de la crítica periodística.

En esta secuencia de acontecimientos hay que situar la colaboración que se produce en *El clamor*. Nos hallamos ante una farsa que aborda directamente la cuestión del periodismo, del funcionamiento de las redacciones, de la condición de reporteros y críticos de toda especie, particularmente de los de teatro; también de la financiación de los medios de comunicación escrita y de la angustia por ganarse el favor del público en cuyo medro, eso dicen los autores, cualquier procedimiento es válido, incluso un fraude político social como el que aquí se describe. Se trataba sin duda de una obra extraordinariamente polémica, corrosiva en sus planteamientos, hábilmente estructurada y escrita con ese ingenio en el trasteo verbal tan sabido y reconocible en buena parte de las obras del autor de *La venganza de Don Mendo*. La peripecia es bastante novedosa y sin duda atrevida, o cuando menos hace falta mucho valor para abordar como aquí se hace el mundo de la prensa. Da la impresión de que los autores no se pararon en barras, dijeron casi todo lo que querían decir, de haber ido más lejos quizás se hubieran encontrado con pleitos de honor ya que de los otros tuvieron no pocos. Enrique Díez Canedo, uno de los más eminentes críticos teatrales españoles de este siglo, arremetió tanto en su crítica publicada en *El Sol* el 3 de mayo de 1928, como en un artículo aparecido en *El Universal* de México el 5 de julio de este mismo año, contra la obra y sus autores, Azorín muy en particular. El crítico no moderaba tampoco su iracundia a la hora de minimizar las producciones escénicas azorinianas, subrayar su corta permanencia en cartel e incluso la ausencia de impresión en algún caso. La farsa en cuestión no le merece ningún crédito, la ridiculiza y dedica buena parte de su comentario a defender a sus colegas respecto a su homólogo de ficción que allí aparece y que en honor a la verdad sólo es personaje episódico. Lo más enjundioso sin duda se resume en los párrafos finales:

«Para venir a este resultado no se ve la necesidad que había de una campaña por la renovación del teatro nacional. Si en el señor Muñoz Seca veía Azorín un valor nuevo, no podía hablar de decadencia. Y si no lo veía, y quiso aprovechar su fuerza, a poco sentido crítico que conserve se habrá sentido chasqueado (...) ¿Injertos de Azorín en matas de Muñoz Seca? Si la comedia hubiera fracasado del todo, hubiera fracasado Azorín; si la comedia hubiera triunfado, el triunfo sería de Muñoz Seca. (...) ¿El resultado? Una comedia de Azorín que parece de Muñoz Seca. La historia no puede ser más lamentable. No está el teatro español tan sobrado de prestigios que la incorporación de un hombre como Azorín no mereciera todos los aplausos, desde el principio. Pero al verle, primero, confundir las cosas y tomar lo dislocado por nuevo -con desprecio evidente de lo nuevo, en que sólo ve el punto de extravagancia de las obras destinadas a morir- y asistir, después, a su alianza con un

autor que significa no ya lo nuevo, sino la última piñeta de lo viejo, se siente una inevitable tristeza»².

De forma bastante explícita, Díez Canedo conjetura sobre la paternidad de *El Clamor*. ¿En qué consistió verdaderamente la colaboración entre autores tan diversos y dispares? La respuesta es sin duda compleja, dado que nada sabemos de la forma de trabajo que ambos emprendieron ni de qué manera compaginaron sus esfuerzos y saberes. Si hubiera que aventurar una opinión, diría que parece que el argumento y el diseño de algunas situaciones y personajes corresponden al numen azoriniano, mientras que los diálogos tienen el sello prototípico de los de Muñoz Seca. No obstante, insistamos en ello, sólo es un barrunto basado en referencias y no en pruebas fehacientes.

Dejando aparte lo que a enfrenamiento literario y teatral se refiere, el estreno de esta polémica farsa trajo consecuencias un tanto insólitas. La Asociación de la Prensa de Madrid tuvo a bien expulsar a Azorín del seno de su corporación. Una forma determinada de ejercer el periodismo o la judicatura, propicia la aparición de grupos de periodistas o jueces que se atribuyen en exclusiva el derecho de juzgar a todo bicho viviente. Los primeros -algunos de ellos, digamos con justicia, aquellos que offician de vedettes petulantísimas en tertulias o pontifican en sus columnas blindadas e inmarcesibles- en función de su privado subjetivismo y en el marco de intereses de las empresas que les pagan; los segundos, siguiendo el trazado de las leyes -no siempre emanadas de parlamentos democráticos sino de dictaduras inicuas- aunque interpretándolas a su modo; ambos, repito, se resisten encarnizadamente a ser a su vez criticados, analizados y juzgados. Esgrimen con sin igual soltura las banderas de la libertad de expresión y de la defensa del poder judicial, como si sus actuaciones pudieran situarse más allá de cualquier control social y por encima de los derechos y deberes de los ciudadanos a los que dicen servir. De ahí que la clase periodística tan dada a criticar y escarnecer gremialismos en los otros, reaccione con frecuencia con furibundos espasmos gremiales cuando alguien se atreve a denunciar, con pruebas fehacientes si viene al caso, la negativa actuación de uno de los suyos. Malo es que en un país que se asienta en el criterio básico de igualdad de todos los ciudadanos ante la ley, algunos se erijan en sus detentadores absolutos y se sitúen por derecho propio al margen de ella.

El clamor, en fin, es una polémica farsa, sarcástica siempre y brillante en ocasiones, que representa no sólo una determinada manera de hacer literatura dramática sino un clima intelectual que permitía este tipo de confrontación y debate: estábamos en los años centrales de la dictadura del general Primo de Rivera.

¹ Artículo recogido en *Escena y Sala*; Zaragoza, 1947. pág. 201.

² Obras de Enrique Díez Canedo, *Artículos de crítica teatral*. *El teatro español de 1914 a 1936*. Tomo V, pág. 61-62. México, 1968.

«El Clamor»

de Pedro Muñoz Seca y Azorín

Estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el día 2 de Mayo de 1928 de acuerdo con el siguiente

REPARTO

DORA	Sra. Muro (Eloísa)
ÁNGELA	Sra. Mayor (María)
CONCHA	Sra. Siria (Ana)
JULIA	Srta. Sampedro (Mercedes M.)
CINTA	Srta. Villegas (Pura F.)
CALIXTA	Srta. Gómez Ferrer (Pilar)
PURITA	Srta. López (Concepción)
LOLITA	Srta. Carmona (Rosario)
TOSTUERA	Sr. Zorrilla (Pedro)
GARCILLÁN	Sr. Ortas (Casimiro)
ASTUDILLO	Sr. Pedrote (Eduardo)
ADELFO	Sr. Riquelme (Antonio)
LUIS	Sr. Alymán (Julio F.)
NARCISO	Sr. Rodríguez (Antonio)
PASTRANITA	Sr. Azaña (Mariano)
GONZÁLEZ	"
RECALDE	Sr. Tobías (Andrés)
CALAHORRA	"
PICORNELL	Sr. Manzano (Luis)
SANTOS	"
MARHUENDA	Sr. Campanario (Luis)
MARTÍN	Sr. Asmil (Francisco)
HIPÓLITO	"
LUPIANES	"
MARCELINO	Sr. Lozano (Luis)
BRICEÑO	"

PERSONAJES

DORA, ÁNGELA, CONCHA, JULIA, CINTA, CALIXTA, PURITA, LOLITA, TOSTUERA, GARCILLÁN, ASTUDILLO, ADELFO, LUIS, NARCISO, PASTRANITA, GONZÁLEZ, RECALDE, CALAHORRA, PICORNELL, SANTOS, MARHUENDA, MARTÍN, HIPÓLITO, LUPIANES, MARCELINO, BRICEÑO.

*AL ESPECTADOR DESCONOCIDO
que con su imparcialidad y su
desapasionamiento, nos ha otorgado
sus aplausos*

PEDRO MUÑOZ SECA
«AZORÍN»

Azorín, por
Bagaría.



ACTO PRIMERO

Redacción del diario madrileño *El Clamor*. La puerta de entrada en el primer término de la derecha (actor). En el foro, una puerta que da acceso al despacho del director, y otra puerta a la izquierda, que simula conducir a los talleres. Hay en el centro de la escena una larga mesa con cuartillas, tinteros, plumas, ceniceros y periódicos. En cada uno de los ángulos del foro, otra mesa pequeña, y una mesita con máquina de escribir, a la izquierda, primer término. Cerca de las mesas, cestas para papeles y algunas escupideras talaveranas. Del techo penden varios aparatos de luz. Unos cuantos armarios con libros y colecciones de periódicos y una docena de sillas completan el mobiliario. Es de día. Época actual.

(Están en escena al levantarse el telón, JULIA, LUIS, ASTUDILLO, RECALDE y NARCISO. JULIA, mecanógrafa tan agraciada como pizpireta, escribe a máquina. LUIS, hombre joven, de buena figura y cara despejada y simpática, sentado ante la mesa del foro derecha, lee en un libro, y tiene ante sí una porción de volúmenes. ASTUDILLO, como de cuarenta años, andaluz y simpatiquísimo, sentado sobre la mesa del foro izquierda, repasa un número de El Clamor. RECALDE, de mediana edad y un poco desaliñado, en un extremo de la mesa del centro, fabrica una montera de papel con un periódico cualquiera; y NARCISO, hombre flaco, que viste con una elegancia «cimeresca», sentado frente al espectador, en el centro de la gran mesa, escribe y consulta a cada momento en los distintos libros que tiene delante).

JULIA.- (Dejando de escribir y ordenando unas cuartillas). Esto está ya terminado, señor Astudillo.

ASTUDILLO.- Espere usted a que suba el director, que ha bajao a los talleres.

JULIA.- Sí señor.

NARCISO.- (Cerrando el libro que consultaba). No dice aquí lo que es toparquía... (Se levanta, se estira la ropa, coge de un armario un tomo del Enciclopédico, vuelve a su sitio, se sienta, se tira de los pantalones cuidadosamente, abre el libro, busca, lee y luego escribe, ajeno a cuanto charlan los otros).

ASTUDILLO.- (Por el periódico que lee). ¡Josú!... Ya estamos en pa, hombre.

RECALDE.- ¿Qué pasa?

ASTUDILLO.- Este diario nuestro, que tiene la sombra der mundo. Ya recordarán usted que en el número del domingo, en aquel remitido del regenerador Absalón, del cabello, se colaron en la imprenta, y en lugá de «se acabaron los calvos» pusieron «se acabaron los clavos».

RECALDE.- Sí, hombre; menuda plancha.

ASTUDILLO.- Bueno, pues ya hemos quedao en paz. Hoy se han colao al contrario, y titulan el artículo de fondo «Un calvo saca otro calvo».

RECALDE.- Se ve que andamos de cabeza.

ASTUDILLO.- Lo que se ve es que abajo hacen con las letras lo que quieren. Luego se enfada el regente cuando yo le digo que las letras de este periódico son letras de cambio.

NARCISO.- (*Consultando el diccionario*). ¿Húmero...? ¿Húmero...? Oiga usted, amigo Astudillo, porque esta memoria mía es una perdición: El húmero ¿tiene hache?

ASTUDILLO.- Claro hombre; ¿no ve usted que es un hueso?

NARCISO.- Que le fría a usted un balón. (*Lee y luego escribe*).

JULIA.- Pues también en las noticias de Marruecos hay una errata muy graciosa. ¿No se han fijado ustedes?... A mí me saltó en seguida a la vista.

ASTUDILLO.- A ver... (*Busca en el periódico*) ¡Azúcar! (*leyendo*). «De Marruecos: El parto de anoche». (*Tirando el periódico*). Lo que yo digo, hombre: que no puede ser. Con aprendises en los talleres, un regente que no cobra casi na y unos redactores que cobramos cuando repican gordo, no se puede hacer na de provecho.

RECALDE.- Esto se va, querido Astudillo.

ASTUDILLO.- Esto se ha ido ya hace un rato. Y se ha ido adonde yo me sé, que es adonde nos vamos a ir tos. ¡Malhaya sea! ¡Con lo bien que estaba yo en Sevilla escribiendo de toros!...

NARCISO.- (*Que busca un libro en uno de los armarios*). Aquí falta el último tomo del Diccionario... (*A Luis, que está cerca*). ¿Lo ha cogido usted, amigo Vidal?

LUIS.- (*Como si despertara*). ¿Eh? ¿Qué?

NARCISO.- El tomo de la zeda...

LUIS.- (*Agrio*). Yo no soy escritor de Diccionario, amigo Narciso.

NARCISO.- (*Quemado*). Perdone, Aristóteles. (*Alzando la voz*). Oiga usted, Julita.

JULIA.- Dígame, señor Gallardo.

NARCISO.- ¿Tiene usted la zeda?

JULIA.- ¿Algún botón?

NARCISO.- Digo el tomo de la zeda.

JULIA.- ¡Ah! Se lo llevó a su despacho el director para ver cómo tenía que escribir no sé qué palabra.

ASTUDILLO.- Sí, su ron.

NARCISO.- ¿Zurrón? ¿Una palabra tan conocida?

ASTUDILLO.- Es que el ron que él bebe es de Zululand, y quería saber si Zululand acababa con n o con d. (*Risas*).

NARCISO.- (*Quemado*). No sé cómo acabará Zululand, pero usted y yo vamos a acabar de muy mala manera.

ASTUDILLO.- Caramba, hombre, que le estoy hablando en serio. Entre usted en el despacho y verá cómo está el libro sobre la mesa.

NARCISO.- Sí, señor; voy a ver. Y como no esté, va usted a oírme. (*Mutis por la derecha*).

ASTUDILLO.- Oye, tú, pero ¿qué clase de crónica mundana está haciendo León Brich?

RECALDE.- Es que Garcillán le ha dicho que escriba algo ameno para la hoja literaria del miércoles, y como él, fuera de las noticias de sociedad, no sabe escribir tres renglones seguidos, pues está sudando betún.

ASTUDILLO.- ¡Es mucho León Brich! El día que sepa que le llama «Lombriz» todo el mundo...

NARCISO.- (*Entrando con el libro que buscaba*). Tenía usted razón, amigo Astudillo. Usted perdona. Como siempre está usted de broma... (*Sentándose y abriendo el libro*). Suiza... Suiza...

RECALDE.- ¡Atiza!... ¿Cree usted que va a encontrar en la zeta algo de Suiza?

NARCISO.- Ya lo creo. Aquí está. Zurich...

RECALDE.- ¡Ah!

NARCISO.- (*Imitándole*) ¡Ah!... La misma plancha suele usted tirarse cuando critica algunas comedias. Siempre que dice usted que la obra no va a dar resultado, la dan cien noches. ¡Cien noches!... Usted a pie y el autor en coche... ¡Que ahí duele!...! (Toma Suiza, pitonisa).

MARTÍN.- (*De cuarenta años, bien vestido. Por la izquierda*). ¡Noticias, compañeros!...

TODOS.- ¿Eh?

MARTÍN.- Nuestro director está enseñando la casa a Picornell, ese banquero de Barcelona.

RECALDE.- ¿Picornell en *El Clamor*?

LUIS.- ¿Será la esperanza de que nos habló Garcillán?

ASTUDILLO.- Miren ustedede que si afloja la guita...

MARTÍN.- Hombre, si necesita el periódico para alguna campaña...

ASTUDILLO.- Eso de las campañas era antes...

RECALDE.- O para algún anuncio. El asunto es que saliéramos adelante.

MARTÍN.- Por falta de labia y de trasteo no va a quedar. Enseñándole los talleres ha estado magnífico y le ha colocado un parrafazo de los suyos.

RECALDE.- (*Con sorna*) ¡Vibrante!

ASTUDILLO.- (*Idem*). ¡Intenso!

NARCISO.- (*Idem*) ¡Denso!

JULIA.- ¡Cuidado, que ahí vienen!

MARTÍN.- ¡A trabajar!... (*Se sientan e, inclinados sobre las cuartillas, afectan todos aplicarse intensamente al trabajo*).

ASTUDILLO.- ¿Me dan ustedes un duro por cada vez que diga «Si bien se considera»?

MARTÍN.- (*Imponiéndole silencio*). ¡Chist...! (*Por la puerta de la izquierda entran en escena AMARO GARCILLÁN, como de cincuenta años, y PICORNELL. GARCILLÁN es elegante y simpático. PICORNELL es un señorón catalán bastante finchado*).

GARCILLÁN.- Pase usted, amigo Picornell. Esta es la sala de Redacción.

PICORNELL.- Evidente.

GARCILLÁN.- Aquella puerta da a mi despacho, que ya lo ha visto usted, y esa otra conduce a la biblioteca y al salón que está próximo a la calle...

PICORNELL.- Evidente, evidente...

GARCILLÁN.- La Redacción es amplia, aireada, conforme a las normas de la higiene moderna...

PICORNELL.- Evidente. La higiene es el termómetro de la vida.

GARCILLÁN.- Aquí hay ahora algunos redactores. Los demás se han marchado ya. Vamos a cerrar: cerramos a la siete. Estos están, sin duda, preparando algún trabajo para mañana.

PICORNELL.- Evidente. El trabajo, como dijo... el sabio de Grecia, es el recreo del espíritu y la felicidad de los músculos.

GARCILLÁN.- Evidente. (*Dirigiéndose a los redactores que permanecen ensimismados, al parecer*). ¡Eh, señores!... Don Facundo Picornell honra hoy nuestra casa... (*Se ponen todos de pie. LUIS, de mala gana*). Ya conocen ustedes al gran financiero barcelonés... (*Presentando*). Juan Recalde, crítico de teatros... Pepe Astudillo, revistero taurino... Martín Molera, redactor de Tribunales... Narciso Gallardo, cronista de salones...

PICORNELL.- ¡Ah! ¡Lombriz! Mis chicas le conocen...

NARCISO.- (*Quemado*) ¿Eh?

GARCILLÁN.- Luis Vidal, poeta, erudito... Todos con entusiasmo, con fervor por su profesión.

PICORNELL.- El termómetro es el entusiasmo de la exaltación. Digo, al revés.

GARCILLÁN.- (*Al ver la cara que ponen todos*). Continúen ustedes trabajando. (*Se vuelven a sentar todos y siguen escribiendo o leyendo*). La casa, como ve, es amplia, moderna, y responde, por su amplitud y capacidad, a un desenvolvimiento del periódico mayor del que tiene en la actualidad. Si bien se mira...

ASTUDILLO.- Uno.

GARCILLÁN.- ¿Eh?

ASTUDILLO.- Uno que me alargue unas cuartillas...

RECALDE.- Ahí van. (*Le da unas cuartillas*).

GARCILLÁN.- Si bien se considera, el periódico moderno, que tiene que ser vibrante, intenso, denso... (*Tosen RECALDE y ASTUDILLO*), está sujeto a fluctuaciones indeterminadas, imprevistas, del favor público. Las crisis en una industria son imprevisibles.

PICORNELL.- Evidente. Así decimos en Barcelona.

GARCILLÁN.- Y aunque se haya puesto en la empresa toda la energía de que sus organizadores sean capaces, será preciso, para acudir a todas las eventualidades, un capital de resistencia que permita hacer frente a oscilaciones pasajeras, como ésta por que atravesase nuestro periódico en los actuales momentos.

PICORNELL.- Evidente. Y aquí estoy yo... (*Emoción en todos*). ¿Sabe? Aquí estoy yo, que siempre he dicho que la serenidad en los momentos difíciles es la cualidad máxima de los grandes hombres de negocios. (*Vuelven a toser ASTUDILLO y RECALDE*).

GARCILLÁN.- ¿Y no será un deber de patriotismo el acudir a esas grandes empresas, como nuestro periódico, para hacer que se sobrepongan a esas crisis momentáneas?...

PICORNELL.- ¿Decía usted que por aquí se va a la biblioteca?...

GARCILLÁN.- Y a la calle, sí, señor. Pase usted; ahora la veremos. Todos es amplio en el periódico, todo ventilado.

PICORNELL.- Evidente. La ventilación es el termómetro de la higiene, como la higiene es el termómetro de la salud. Creo que lo he dicho antes. Señores, mucho gusto... Un verdadero placer... Señorita... (*Todos, de pie, se inclinan y saludan*). La mecanógrafa es guapísima.

GARCILLÁN.- Aquí no nos privamos de nada. Para una máquina Hamon, una mecanógrafa jamón.

PICORNELL.- (*Haciendo mutis por la derecha, riendo*). Muy ingenioso.

GARCILLÁN.- (*Yéndose tras él*). El ingenio es el termómetro del buen humor. (*Mutis*).

ASTUDILLO.- ¡Caballeros, qué quiebro ha dao Picornell!

MARTÍN.- ¡Vibrante!

RECALDE.- ¡Intenso!

NARCISO.- ¡Denso!

LUIS.- ¡Nuestro gozo en un pozo!

RECALDE.- Esto no lo levanta ni una grúa. En fin, voy a ver al administrador.

MARTÍN.- ¿A Faráldez? Estás tú fresco. Se marchó hace dos horas. En cuando se le acaba el dinero, coge el frégoli y se larga.

RECALDE.- Es que yo necesito diez duros.

MARTÍN.- Y yo veinte.

ASTUDILLO.- Evidente.

RECALDE.- Y tan evidente. ¿No podrías tú prestármelos?

ASTUDILLO.- ¿Yo? Pero si yo estoy más *ruchi* que ninguno de ustedes. ¿Crees tú que soy de esos revisteros de toros que sacan la lotería tos los años? ¡Quiá, hombre! A mí no me da ningún torero participaciones en sus billetes. Eso de los sobres azules no reza conmigo.

RECALDE.- ¡Estoy de un humor!... Y esta noche un estrenito. Luego dicen que habla uno mal de todo. ¡Cómo va uno a hablar, si está uno negro!...

ASTUDILLO.- Hombre, y el autor, ¿qué culpa tiene de que a usted le falten diez duros toas las semanas?

RECALDE.- ¡Anda y que se hunda el mundo!

MARTÍN.- ¿Quién estrena esta noche?

RECALDE.- El ganso ése de Núñez Cala. ¡Cuándo se morirá de un vez!

ASTUDILLO.- ¿Cómo se llama la obra?

RECALDE.- *El canto por tientos...*

MARTÍN.- Eso ¿no es de Ayala?

RECALDE.- *(Fraseando mucho) ¡El canto por tientos!*

MARTÍN.- ¡Ah! *(Ríen)*

RECALDE.- *(Mascando bilis)* Pero ¿es que os hace gracia?

ASTUDILLO.- Hombre, yo creo que la tiene.

RECALDE.- A mí es que me saca de quicio. ¡Y que la gente vaya a ver esas estupideces!... ¡Hay que arrasarlo todo!

NARCISO.- Pues creo que esta obra es de las... de las buenas. El primer acto se desarrolla en el *bar* de un tal Gámez, andaluz; un *bar* que se llama el ¡Bar-Game- Dios! *(Ris-sas)*

ASTUDILLO.- ¡Salero! *(A LUIS, que está cogiendo los libros que tenía sobre la mesa).* ¿Se ha enterao usted, Luis?

LUIS.- Sí; no está mal.

ASTUDILLO.- ¿Qué va a estar? *(Vase LUIS, con los libros, por la derecha).*

NARCISO.- Dicen que hay en la obra un arquitecto que hace en estilo jónico unos adornos muy feos, y unos capiteles que hacen daño, y los amigos, en vez de decir que son jónicos, dicen que son retortijónicos. *(Ris-sas).*

RECALDE.- *(Crispando los puños).* ¡Le voy a dar un palo que le voy a brear!

ASTUDILLO.- Sí, hombre; si de esta comedia es eso que me contó Garrules el otro día. Creo que hay un inglés que le pregunta a un mono sabio que por qué le meten estopa a los caballos cuando el toro los hiere, y el mono le contesta que es para que se pare la sangre: que en los *autos* se pone *stop*, y en los caballos, *estopa*. *(Ris-sas).*

MARTÍN.- Hay que ir a ver eso.

ASTUDILLO.- De cabeza, hombre.

RECALDE.- Este país está perdido. ¡Y pensar que a esa mula de autor le sobran todas las semanas los diez duros que a mí me faltan! Bueno, y hablando de lo nuestro: ¿cómo, siendo Tostuera el presidente del Consejo de este periódico, diez veces millonario, no aporta el dinero suficiente?

ASTUDILLO.- Tostuera ha perdido ya en *El Clamor* dos millones de pesetas, y como el dinero no es suyo...

RECALDE.- ¡Ah!, ¿no?

ASTUDILLO.- El dinero es, parte, del l mujer, y el resto, de la niña. A mí me consta todo esto, porque doña Ángela, su mujer, es de allá, de mi tierra...

NARCISO.- ¿Saben ustedes quién va a ser, el día de mañana, dueño de todos esos millones? *(Señalando a la mesa que antes ocupó Luis).* Ese: Luis Vidal, el erudito pel-mazo.

MARTÍN.- ¿Eh?

RECALDE.- ¿Eh?

JULIA.- ¿Eh?

NARCISO.- ¿No saben ustedes que Dorita, la hija única de Tostuera, está loca por él?

MARTÍN.- ¿Es de verdad?

NARCISO.- Comenzaron a tontear este verano en San Sebastián. Él estaba allí, en *La Voz de Guipúzcoa*...

RECALDE.- Sí, aquí dijeron que era ella quien lo había recomendado.

JULIA.- ¿Y son ya novios?

NARCISO.- Si no lo son, les falta muy poco. Ahora, que...

TODOS.- ¿Qué...?

NARCISO.- *(Por Astudillo).* Ya Astudillo sabe a lo que se expone si se arregla con Dorita, porque... *(A Astudillo).* ¿Le ha dicho usted algo...?

ASTUDILLO.- No, pero pienso decírselo. Bueno es prevenirle. Sería una lástima que...

MARTÍN.- ¿Eh?..

RECALDE.- Pero ¿qué sucede?...

ASTUDILLO.- *(Al ver a LUIS que entra en escena con otros cuantos libros).* ¡Ojo!... *(Disimulan. LUIS se sienta de nuevo en su mesa y se pone a leer).* Pues, además de todo eso, hay en la obra uno que es de Siria, y, claro, como es de Siria, todo el mundo le llama siriaco.

MARTÍN.- *(Disimulando).* Claro... *(JULIA, RECALDE, MARTÍN y ASTUDILLO se acercan a NARCISO y forman un grupo compacto)*

RECALDE.- *(Curiosísimo. A media voz).* ¿Y qué es lo que sucede?...

NARCISO.- ¡Casi nada! ¡Menudo drama podría hacerse con este asunto!... Porque es que...

JULIA.- ¡Ay! ¡Hable usted, por Dios!

NARCISO.- *(Misteriosamente).* Pues que el padre de Dorita, de acuerdo con un sinvergüenza que todos conocemos...

ASTUDILLO.- *(Apuradísimo al ver a BRICEÑO en la puerta de la derecha).* ¡Cállese usted!

NARCISO.- Hablando del ruín de Roma...

BRICEÑO.- *(Joven, elegantísimo, antipatiquísimo).* Buenas tardes...

ASTUDILLO.- Buenas tardes, Briceño. ¿Busca usted a Garcillán?

BRICEÑO.- Sí, ya le he visto; está ahí, despidiendo a un amigo... Voy a esperarle en su despacho... *(Mira a todos, a LUIS especialmente, y hace mutis, con gran cachaza, por la puerta del foro).*

NARCISO.- *(Siniestramente).* ¡Empieza el drama, caballeros!

TODOS.- *(Menos ASTUDILLO, que asiente, intrigadísimo).* ¿Eh?

NARCISO.- Ese sinvergüenza que acaba de entrar, César Briceño, es, precisamente, el protagonista, porque... Verán ustedes...

GONZÁLEZ.- *(Un señor como de ochenta años, con lengua barba; por la puerta de la izquierda).* Buenas tardes. *(A todos contraría mucho la visita).*

ASTUDILLO.- Buenas tardes.

GONZÁLEZ.- Ustedes me perdonen; no hay nadie en la Administración, y me ha dicho un ordenanza que aquí me atenderían... *(Se pone un gorrito de seda).*

ASTUDILLO.- Sí, señor; diga usted.

GONZÁLEZ.- Se trata de una leve rectificación... En el número de ayer se dice, en la sección de sucesos, que Luisa Suárez se ha fugado del domicilio paterno con su novio, Cándido González y García, y como yo me llamo también así...

ASTUDILLO.- Comprendido: desea usted que se diga que ese Cándido no es usted.

GONZÁLEZ.- Sí, señor. Aquí traigo esta notita. *(Le da una cuartilla escrita).*

ASTUDILLO.- *(Leyendo)* «El Cándido González y García que se fugó días pasados con su novia, Luisa Suárez, no es don Cándido González y García, de ochenta años, que desempeña el cargo de director de la Compañía de Seguros contra el pedrisco La Nube Que Pasa.»

GONZÁLEZ.- Creo que tengo derecho...

ASTUDILLO.- Y aunque no lo tuviera; esas cosas siempre perjudican y...; nada, márchese tranquilo; mañana se publicará la aclaración.

GONZÁLEZ.- Reconocidísimo. Buenas tardes. Yo comprendo que esto es un engorro. *(Quitándose el gorrito).*

TODOS.- No, no... *(Se va González por la izquierda. Sueltan todos la carcajada).*

ASTUDILLO.- Pero ¿han oído ustedes?

NARCISO.- ¡Hay cada Cándido González!...

JULIA.- *(A Narciso. A media voz).* Volviendo a lo de antes, señor Gallardo, que estoy muerta de curiosidad. ¿Ese César Briceño...? *(Vuelven todos a acercarse y a formar el grupo).*

NARCISO.- *(Misteriosamente).* Ese César Briceño, que es un espadachín, un sablista y un miserable... *(Escucha la voz de Garcillán).* ¡El director!

ASTUDILLO.- ¡Vibrante!

MARTÍN.- ¡Intenso!

RECALDE.- ¡Denso! *(Se deshace el grupo).*

GARCILLÁN.- *(Entrando en escena, por la derecha).* Bueno, ya lo dijo también el... sabio de Grecia:
A un banquero de Monjuí,
reservado y escamón,
no hay quien le saque en Madrí,
ni un botón.
(Risas). ¡Caballeros, con Picornell!

ASTUDILLO.- En hueso, ¿eh?

GARCILLÁN.- Y con el estoque partido, que es lo peor. ¡Qué lástima! Yo que quería haber llevado esta tarde al Consejo alguna grata nueva...

MARTÍN.- ¿Hay Consejo esta tarde?...

GARCILLÁN.- ¡Claro! ¿Creen ustedes que podemos continuar así ni un minuto más? Yo siento que haya varios consejeros ausentes, pero, asistan los que asistan, será preciso que adopten una resolución heroica. Y la adoptarán. Tengo mis planes. ¡Ánimo, pues, señores! Confíad en mí. Triunfaremos. Estamos habituados a triunfar diariamente. Si bien se mira... un periódico representa una batalla diaria; un general da una batalla y descansa; nosotros hemos de dar una todos los días y hemos de ganarla. ¡Adelante! Seamos optimistas. Esta tarde hablaré a Tostuera como he hablado con Picornell. ¿Vosotros no os reís cuando me oís hablar de ese modo, vibrante, intenso?... *(Ríen todos).* No les voy a hablar a ellos como os hablo a vosotros. Riámonos todos, alegremos un poco la vida. ¿Habrá vidas tan heroicas como las nuestras? ¿Qué sería de nosotros si no fuéramos un poco absurdos y extravagantes? ¡Señores, que no acabe nunca entre los periodistas el espíritu romántico!

TODOS.- *(Aplaudiéndole).* ¡Bravo!... ¡Bien!... ¡Vibrante!...

ASTUDILLO.- Total, que aquí no hay dos pesetas.

GARCILLÁN.- Vuelvo a decir a ustedes que confíen en mí. Oiga, Julita, ¿cogió esas cuartillas?...

JULIA.- Sí, señor...

GARCILLÁN.- Llévelas a mi despacho y haga el favor de ordenar unas facturas que hay sobre la mesa...

JULIA.- Ahora mismo. *(Toma unos papeles y se va por la puerta del foro).*

GARCILLÁN.- Usted, amigo Martín, baje y haga una nota sobre la visita de Picornell. Póngale usted ilustre, opulento, cultísimo.

MARTÍN.- ¿Cultísimo también? Recuerde usted que éste es de los que creen que Cicerón fue el primer romano que se dedicó a enseñar las catacumbas.

GARCILLÁN.- Póngale cultísimo; no perdamos las esperanzas. *(Mutis de MARTÍN por la izquierda).* Y ahora que hablamos de adjetivos, usted, querido Gallardo, baje también y repase la crónica de sociedad. Ponga usted, en lo referente al baile de Cembrano, bellísima, donde pone distinguida, y Lhardy, donde dice café de Jorge Juan. Refuerce, refuerce los adjetivos y los conceptos. No se pueden usar medias tientes en los periódicos. El periodismo es como la escenografía: se necesita recargar los colores, pintar con gruesos trazos, hacer que las gentes se fijen a fuerza de luces violentas... ¡Ah! ¿Me ha hecho usted ese trabajo para el miércoles?

NARCISO.- Sí, señor; aquí está. *(Curiosidad en todos).*

GARCILLÁN.- ¿Es ameno?

NARCISO.- Amenísimo. Mido la superficie de la tierra, mido el tamaño del cuerpo humano, cuento el número de personas que han muerto y han sido enterradas desde Adán hasta nuestros días, y demuestro que el planeta no es más que un gran sarcófago.

GARCILLÁN.- Eso lo manda usted a *Alrededor del Mundo.* *(Risas)*

NARCISO.- (*Quemadísimo, guardándose las cuartillas*). Sí, señor, y eso iré ganando, porque allí me lo pagarán. (*Se va por la izquierda, diciendo*). (Toma risa, Basili-sa). (*Mutis*).

GARCILLÁN.- Ea, señores, ánimos, entusiasmos, optimismo. Hasta vencer, hasta morir, hasta luego. (*Risas. Mutis por el foro*).

LUIS.- Es un hombre admirable.

RECALDE.- (*Tristemente*). ¡Optimismo!... ¡Si él tuviera que llevar ahora a su casa diez duros y no supiera de dónde sacarlos!... ¡Hay que arrasarlo todo y destruirlo todo! ¡Qué asco! Hasta después. (*Mutis por la derecha*).

ASTUDILLO.- (*Viéndole ir*). ¡Pobre Núñez Cala! Se ha caído. Aunque guste mucho la obra, dirá mañana que no ha sido del agrado del público, o se meterá con él, y con los actores, y con el público. Como los del público no protestan...

LUIS.- ¡Qué van a protestar, si no lo leen!

ASTUDILLO.- En fin: la vida. ¡Y pensar que todo en el mundo es cuestión de alimentación! (*Acercándose a LUIS*). Vamos, hombre, deje usted ya de estudiá, cristiano.

LUIS.- ¿Eh?

ASTUDILLO.- La sabiduría está en la vida y no en los libros.

LUIS.- ¿Y usted qué sabe de eso... ni de nada?

ASTUDILLO.- ¡Qué salvaje tan grande es usted, amigo Luis! Porque eso es lo que es usted: un salvaje muy grandísimo. Lleva usted seis meses en Madrí y ya quiere usted conquistarlo, ¿no es eso? Se ensierra usted en su casa de güéspedes, con sus libros; no ve a nadie, no habla con nadie, se da usted unas pechás de escribí que se monda y aspira usted a derribarlo, a destruirlo todo, ¿no es así?

LUIS.- Aspiro a vivir en la verdad.

ASTUDILLO.- No sea usted primo, hombre. En la verdá no hay quien viva. Y si no, lo que le pasa a usted, que lucha usted aquí, en el periódico, por desí la verdá, y no lo consigue. Es usted como el moscardón, que se da testarosos en el cristá y no pué pasá ni pa los padres de Grasia. Y lo mismo le susede a esos artículos fuertes y violentos que usted escribe: que tampoco pueden pasá. La censura del director (*Acción de tachar*), pim, pam, cataplum..., y a otra cosa. Tiene usted que limá, pulí y dar rodeos para desir, ya que no toda la verdá, una chispita siquiera. Pero si lo mismo me pasa a mí, hombre.

LUIS.- ¿Eh?

ASTUDILLO.- ¿Cree usted que no me interesa a mí la sinserdá tanto como a usted? Natural, señó. Todavía es más amarga mi vida que la de usted, porque usted lucha por desir la verdá y yo lucho por ocultarla. En el maremágnun de pillerías, tunanterías, pegoleterías y cobardías que yo veo en las corridas de toros, ¿usted cree que yo no sé distinguir? ¿Usted cree que yo no me doy cuenta de lo que veo?... Pero Madrí es muy chico: tropiesa uno tres veces al día con empresarios, apoderaos, toreros y amigos de los toreros, que son los peores, y... ¡qué demonio! ¿Va uno a desí la verdá, pa que le nieguen a uno hasta el saludo? No, hombre. La verdá no puede decirse más que así: «tete a tete»... Y ya que estamos solos, como yo le

tengo a usted afecto, porque es usted un muchacho que lo merese, le voy a desí a usted un puñado de verdades que pueden convenirle a usted muchísimo...

LUIS.- (*Sobre ascuas*). ¿Eh?... ¿Que usted...?

ASTUDILLO.- No se escame usted, que le habla un amigo.

LUIS.- Diga usted.

ASTUDILLO.- Usted tiene relaciones con Dorita Tostuera, la hija única de nuestro presidente.

LUIS.- Sí, señor.

ASTUDILLO.- Bueno, pues es preciso que se ande usted con mucho ojo.

LUIS.- ¿Eh?

ASTUDILLO.- Porque usted no sabe dónde se ha metido. (*A un gesto de LUIS*). Y no lo digo por la muchacha, ¿eh? La muchacha es una flor; lo digo por las espinitas que hay a su vera. Yo conozco muy bien a toda esa gente, porque doña Ángela, su futura suegra de usted, es de mi pueblo, y el administrador de la casa es pariente mío, y, claro, estoy al pe y al pa de lo que susede en aquella casa.

LUIS.- Bueno, pero...

ASTUDILLO.- Déjeme usted hablá, hombre. ¿Usted sabe que don Lorenzo Tostuera es un hueso? Bueno, pues es un hueso. ¿Usted cree que es un buen escritor y un gran erudito? Pues no es nada de eso. No es más que un fantasmón más fresco que un sótano y más vasío que la plasa de toros el día de Nochebuena; un tío que se gasta los miles en figurá lo que no es, en firmá lo que no hase y en publicá lo que no escribe, pa que usted se entere. Ahí lo tiene usted, representando a España en la Sosiedá de las Nacione y discutiendo de Derecho, y el otro día dijo aquí que un choque de automóviles era una avería gruesa.

LUIS.- ¡No, tanto, hombre!...

ASTUDILLO.- Y, además de to eso que le he dicho a usted, es un sinvergüenza, porque el parné que se ha gastado en política, y en el periódico, y en conseguí honores, y en darse postín, es el dinero de su hija, que la ha dejado por puertas. Por lo menos, el dinero que le dejó a la niña su tío Dalmacio ha volao, según dicen. Y ahora quiere echarle mano a los millones de su mujé. Su mujé, que es otro tipo. Más loca que una espuerta de gatos con un *foxterrrié* dentro. Ahora, que él la domina y la tiene en un puño, y conseguirá dejarla también sin doś reales.

LUIS.- No lo crea usted: me consta que doña Ángela se opone terminantemente a facilitarle dinero.

ASTUDILLO.- ¿Ni para el periódico?

LUIS.- ¡Ni para el periódico!

ASTUDILLO.- Me extraña, porque nuestro director hace ya varios meses que anda camelándola y coqueteando con ella para caerle simpático e interesarla en el asunto.

LUIS.- ¡Por Dios, amigo Astudillo!

ASTUDILLO.- El Evangelio de la misa, querido Vidal. No sea usted infelís. Usted no sabe de lo que es capaz un tipo de éstos... Hay que oír lo que dise Concha, la mujer del director, que está de celosa que babea.

LUIS.- Bueno, mire usted: a mí todas esas cosas me tienen sin cuidado. Yo tengo relaciones con Dorita; los padres hacen la vista gorda, creyendo, equivocadamente, que lo nuestro es un pasatiempo sin importancia, y a mí no me importa el dinero de mi novia ni lo que hagan los padres de mi novia.

ASTUDILLO.- ¿Que no? ¡Vamos, hombre! No viva usted en el limbo. Abra usted bien los ojos y toque la bocina, que hay un cruce... ¿Usted sabe que Dorita tuvo un novio hace seis años?

LUIS.- Sí, me lo ha dicho. Sé también que murió.

ASTUDILLO.- ¿Y sabe usted de qué?

LUIS.- A consecuencia de un lance que tuvo, en Santander, con un tal Briceño...

ASTUDILLO.- Justamente. ¿Y sabe que hace dos años la pretendió, en San Sebastián, Pepito Ocaña, el hijo de la Valdeazares?

LUIS.- Sí.

ASTUDILLO.- ¿Y sabe usted que también tuvo allí una cuestión personal con Briceño?

LUIS.- Por una jugada de *golf*.

ASTUDILLO.- Pues ya veremos a qué juega usted con ese canalla uno de estos días.

LUIS.- ¿Eh?

ASTUDILLO.- Ahí está, en el despacho de Garcillán, esperando la ocasión de ser presentado a usted para organizar la partida.

LUIS.- ¿Qué quiere usted darme a entender?

ASTUDILLO.- Que ese César Briceño, espadachín y matón al servicio de Tostuera, que, cuando había elecciones, lo tenía de rompeurnas, y ahora lo utiliza como parachoques, es, por lo visto, el encargado de espantar a todos lo que se acercan a Dorita. Claro, como si la niña se casa hay que rendir cuentas, y los millones del legado están en el éter...

LUIS.- Eso que dice usted es muy grave, amigo Astudillo.

ASTUDILLO.- Ya lo creo; como que el tal Briceño...

LUIS.- Lo de Briceño me tiene sin cuidado. Ni un espadachín ni veinte espadachines me atemorizan ni me sobrecojen. Es que el suponer a don Lorenzo capaz de infamia semejante...

ASTUDILLO.- (Al ver que se abre la puerta de la derecha). ¡Ojo...! (Viendo aparecer a Dora). ¡Casi nadie!

LUIS.- (Levantándose de un salto y acudiendo a ella). ¡Dora! (Entran en escena DORA y doña CINTA. DORA es una muchacha monísima y elegantísima. Doña CINTA es el arquetipo de los «carabinas»). ¿Tú aquí?

DORA.- ¿Ha venido mi madre?

LUIS.- No...

DORA.- Pues va a venir. Está citada con papá, que tiene aquí Consejo esta tarde. Creo que quiere pedir a Garcillán que se ocupe en el periódico de la Exposición de no sé qué pintora alemana que le han recomendado...

LUIS.- ¡Ah! (Presentando). El señor Astudillo...

DORA.- Ya tengo el gusto de conocerle... ¿Qué tal...?

ASTUDILLO.- Bien. ¿Y usted?

DORA.- Muy bien, muchas gracias.

ASTUDILLO.- Voy, con el permiso de ustedes, a... Quiero ver si... (Maliciosamente). Bueno, ya ustedes avisarán. (Señalando la puerta del foro). Mientas yo esté ahí, de ahí no sale nadie. Si yo no sé hacer un quite, ¿quién va a sabé haserlo en esta casa? ¿No es verdá? Hasta luego. (A doña CINTA). «Bon soir, madame».

CINTA.- Vaya usted con Dios.

ASTUDILLO.- (Extrañado). ¿Eh?

CINTA.- De Badajoz.

ASTUDILLO.- Por muchos años.

CINTA.- Y usted que lo vea.

ASTUDILLO.- Me colé. (Vase por la puerta del foro).

DORA.- (Que ha cogido un periódico de modas de la mesa del centro). Mire usted, doña Cinta: aquí tiene usted el periódico que buscaba...

CINTA.- (Comprendiendo y disimulando). Es verdad. Muchas gracias. (Apartándose un poco). Aquí tendré mejor luz...

LUIS.- Aguarde; encenderé... Esto está ya un poco oscuro... (Enciende la luz que corresponde a la mesita del foro izquierda).

CINTA.- Gracias. (Se sienta y lee el periódico).

DORA.- (Encendiendo la luz correspondiente a la mesa de Luis, sentándose en la silla que éste ocupaba). ¿Es aquí donde tú trabajas?

LUIS.- (Acercándose) Sí. (Al ver que Dora lo acaricia todo suavemente). ¡Dora...!

DORA.- (Bajando un poco la voz). ¡Luis de mi alma!... ¡Qué tristeza traigo!... No tenía la seguridad de encontrarte aquí, y venía muerta de angustia...

LUIS.- ¿Qué sucede?

DORA.- Lo peor que podía suceder. Lo que tanto temíamos... ¡Qué pena, Luis!

LUIS.- ¿Eh...? ¿Tus padres...?

DORA.- Sí. Han tenido esta mañana una trifulca espantosa. Papá volvió a pedir no sé qué cifra; mamá volvió a negar; salieron a relucir muchas cosas muy desagradables, y a la postre, tú y yo hemos sido las víctimas. Se echaron en cara mutuamente la libertad en que me dejaban, convinieron en que lo nuestro debía acabar de una vez, me llamaron; yo les dije la verdad: que te quería, Luis... ¡Porque te quiero con toda mi alma, y ahora más que nunca...!

LUIS.- ¡Dora...!

DORA.- Y esta entrevista es la última que debemos tener. Me han permitido que te busque para que hablemos y pongamos término a nuestras relaciones.

LUIS.- ¿Y tú te conformas...?

DORA.- ¡No! ¡Yo no! Pero... ¿qué va a ser de nosotros si insistimos? Tú... ¡qué sé yo! Me da miedo, Luis. A mí me mandarían otra vez al extranjero, y pienso con horror en las temporadas interminables en Londres y en Bruselas. Además, que, si me mandan por ahí, ¿podrías tú seguirme?

LUIS.- Demasiado sabes que no. ¿Con qué medios? ¡Apenas si tengo para atender a mis necesidades!

DORA.- Si encuentras en otro periódico alguna corresponsalía fuera de España...

LUIS.- ¿Eh...?

DORA.- Porque en éste ya...

LUIS.- (*Comprendiendo*). ¿Acaso...?

DORA.- (*Tristemente*). Sí. Mi padre piensa suplicar a Garcillán que prescinda de tus servicios.

LUIS.- (*Tras una pausa*). ¡Qué le hemos de hacer!

DORA.- ¡Luis...!

LUIS.- Pero, fuera de mi pobreza, ¿qué tacha encuentran en mí para oponerse tan tenazmente?

DORA.- Dicen que no tienes carrera, que no eres nada...

LUIS.- ¡Tanto han desprestigiado algunos a esta noble profesión, que el ejercerla equivale a no ser nada en el mundo! ¡Es triste oír esto, Dora! En fin, convéncete de que «lo nuestro», como tú dices, no podía ser. Tu bondad excesiva era la que sostenía este idilio, que estaba tan fuera de la realidad. ¡Eran tan distintos nuestros mundos...! Mientras nos hemos entendido con la anuencia de todos, tú podías dejar el tuyo para buscarme a mí en el mío. Ahora, ¿cómo podría yo buscarte a ti...? Y si me echan del periódico, y tengo que vivir de lo poco que producen las colaboraciones, hartó haré con encerrarme en mi casa para no pasear por ahí mi infortunio. Era ridícula mi pretensión, Dora. Soñaba, y he despertado.

DORA.- ¡No me hables de ese modo, por Dios!

LUIS.- ¡Y, sin embargo, yo tengo fe en mí y sé que es un sacerdocio esta profesión!

DORA.- (*Esperanzada*). Entonces...

LUIS.- No. Deja. No volvamos a soñar.

DORA.- ¡Luis...!

LUIS.- Además, no quiero que sufras por mi causa. Tienen razón, Dora; demos por terminadas nuestras relaciones.

DORA.- ¡No! ¡Eso nunca! Lucharemos y triunfaremos. ¿Verdad? ¡Qué importan los sufrimientos...! ¡Triunfaremos, Luis! Y no habrá en ello nada que te desdore. No seré la primera mujer rica que se case con un hombre sin fortuna.

LUIS.- Prefiero ser el último poeta que dedique su vida a cantar un imposible.

DORA.- (*Amorosísima*). No, Luis... Yo te convenceré. ¡Te quiero tanto!

LUIS.- (*Idem*). ¡Dora...! (*Rumor de voces dentro*! ¡Calla!

NARCISO.- (*Dentro, airadísimo*). ¡Sí, señora...! ¡Para eso es usted la encargada de la limpieza!

CALIXTA.- (*Dentro, muy madrileña*). Que le frían a usted un queso.

NARCISO.- (*Idem*) ¡Vaya usted al... Hipódromo!

CALIXTA.- (*Idem*) ¡Y usted, a la Moncloa!

NARCISO.- (*Entrando por la izquierda*). No puedo ver a las mujeres. La que no es idiota es imbécil. ¡Y no exceptúo a ninguna! (*Al ver a DORA*). ¡Bueno! (*Muy sonriente, alargándole la mano*). ¡Oh! Dorita... Perdóname. Ya habrá comprendido que aludo a la servidumbre...

DORA.- Claro...

NARCISO.- No hay mujer asalariada que no merezca un puntapié. (*Al ver a doña CINTA*). ¡Bien! (*A DORA, por doña CINTA*). ¿Inglésa?

DORA.- De Badajoz.

NARCISO.- Paisana. (Lo mejor es irse). Hasta luego. (*Al hacer mutis por la puerta de la derecha, tropieza con ÁNGELA, que entra en aquel instante*). ¡Qué burra!

ÁNGELA.- ¡Jesús!...

NARCISO.- (*Aterrado*). ¡Oh, señora...! ¡Por Dios...! (*Cogiendo su mano y saludándola atropelladamente y con afectación de cortesía*). Perdóname... Creí que... Voy a... ¡Definitivo!. (*Se va por la derecha, corrido, avergonzado y tropezando con las paredes*).

ÁNGELA.- (*Que es una señora muy vistosa, muy elegante y muy andaluza*). ¡Qué atrosidá!... Y encima me llama burra. ¿Quién era ese cafre?...

DORA.- Es León Brich, el cronista de salones.

ÁNGELA.- ¡Un muchacho tan fino! Pues me choca... Buenas tardes, Vidal.

LUIS.- Buenas tardes, señora.

DORA.- Acabo de llegar en este momento. Aún no he podido hablar con Luis. Estaba aquí sin compañero... Ya le he dicho que mañana, a las once, en el Retiro..... donde siempre...

ÁNGELA.- (*A LUIS*). ¿Quiere hacer el favor de avisar a Garcillán?

LUIS.- Sí, señora. (*Abriendo la puerta del foro y llamando*). Señor Garcillán...

ÁNGELA.- (*A doña CINTA*). Puede usted marcharse, si gusta; Dorita se queda conmigo.

CINTA.- Perfectamente. Hasta mañana, entonces. (*Arramblando con un montón de periódicos y revistas*).

DORA.- Hasta mañana.

JULIA.- (*Por la puerta del foro, con una cuartillas*). Ahora mismo sale el señor Garcillán. (*A LUIS*). Que vea us-

ted estas cuartillas antes de mandarlas abajo. (LUIS toma las cuartillas, se sienta ante su mesa y las examina. JULIA queda de pie junto a él).

CINTA.- (Que se disponía a hacer mutis, dice, desde la puerta de la izquierda). Aquí llega el señor. (Deja pasar a TOSTUERA, que entra en escena por la puerta indicada, y se va).

TOSTUERA.- (Cincuentón, elegantón y fantasmón; cojea, porque acaban de pisarle un callo). ¡Qué bruto! ¡Me ha deshecho el pie! Y lo que siento es no haberle dado con el otro pie a mi gusto.

ÁNGELA.- ¿Qué te ha pasado?

TOSTUERA.- Ese cursi de León Brich, que iba como ciego y me ha triturado el pie derecho. Buenas tardes.

LUIS.- Buenas tardes

JULIA.- Buenas tardes

GARCILLÁN.- (Entrando en escena por la puerta del foro). ¿Pero qué es esto?... ¿Qué honor para esta casa...? Señora... (Besa la mano a ÁNGELA).

ÁNGELA.- (Muy afable siempre con GARCILLÁN). Buenas tardes, Garcillán.

GARCILLÁN.- (Saludando). Dorita... ¿Qué tal, querido presidente?

TOSTUERA.- No veo esto en plan de Consejo...

GARCILLÁN.- Es que han estado trabajando hasta hace un instante... Avisaré, con el permiso de ustedes... (Hace sonar un timbre). Aún faltan unos minutos para la hora señalada...

TOSTUERA.- ¿No ha venido ningún consejero?

GARCILLÁN.- Ninguno. Quien aguarda a usted en la Dirección es César Briceño... Dice que está citado con usted.

TOSTUERA.- Sí; voy a verle. (Mutis por el foro).

CALIXTA.- (Mujer joven, en traje de mecánica, por la izquierda). ¿Han llamado?

GARCILLÁN.- ¿Dónde está tu padre?

CALIXTA.- En su casa de usted. ¿No le mandó usted allí por un recaó?

GARCILLÁN.- Es verdad. Mira, recoge esos papeles y prepara estos como otras veces, para la reunión del Consejo.

CALIXTA.- Sí, Señor. (Durante las escenas que siguen, CALIXTA quita de la mesa del centro cuanto hay sobre ella, menos los tinteros; pone un tapete, saca de un armario ocho carpetas nuevas, las coloca convenientemente espaciadas, arrima los sillones, etcétera).

JULIA.- (A GARCILLÁN, por las cuartillas que LUIS ha repasado y acaba de entregarle). Dice el señor Vidal que está bien.

GARCILLÁN.- Entréguelas al regente, y puede usted marcharse, si gusta.

JULIA.- Muchas gracias. (Saluda con una inclinación de ca-

beza, y se va por la izquierda. DORITA se acerca LUIS y hablan).

ÁNGELA.- (A GARCILLÁN). Tengo que pedirle a usted un favor.

GARCILLÁN.- (Rendidísimo) A mí me pide usted la luna, y yo subo, la cojo, la biselo y se la doy.

ÁNGELA.- (Complacidísima) ¡Qué esagerado! Parese usted andaluz, y es usted de Navarra, ¿no?

GARCILLÁN.- Sí, señora; de una villa muy bonita: de El Busto, y... (Bajando la voz, y en son de piropo, contemplando su pecho) no sabe usted lo que me gusta a mí el busto.

ÁNGELA.- (Con cierto rubor). ¡Por Dios, Garcillán!... (Alzando la voz). Pues verá usted: deseo que se ocupe usted, en el periódico, de esa pintora alemana, Eva Stronger Verunger, que ha expuesto unos paisajes en el salón del Ateneo.

GARCILLÁN.- Mañana verá la Stronger Verunger que es usted la dueña de este periódico y que aquí los deseos de usted son reales órdenes.

ÁNGELA.- (Encantada y coquetísima). ¡Qué amables son los de El Busto!

GARCILLÁN.- (Cargando de nuevo). Aquí la del busto es usted.

ÁNGELA.- (Derretidísima). ¿Es de veras?

CONCHA.- (La mujer de GARCILLÁN, una señora guapetona y elegantona, que ha entrado en escena por la puerta de la derecha y ha visto lo íntimo del coloquio, avanza, conteniéndose, y dice en alta voz, con cierta ironía). Vamos, he llegado a tiempo...

ÁNGELA.- ¡Oh! Amiga Concha... ¿Qué tal?

CONCHA.- Bien. ¿Y usted? (Se besan). Buenas tardes, Dorita. (Besa a DORITA).

ÁNGELA.- Su marido de usted es de una amabilidad que encanta, hija mía. Jamás dise que no a nada que le pido.

CONCHA.- Procuraré valerme de usted cuando necesite algo.

ÁNGELA.- (Riendo). ¡Por Dios! ¡Qué ocurrencia!

CONCHA.- (A GARCILLÁN, haciendo esfuerzos por contenerse). ¿No me mandaste decir que tenías Consejo?

GARCILLÁN.- Sí, mujer; ahora. Ya ves cómo lo están preparando todo... (Aprovechando el que ÁNGELA se acerca a DORITA, le dice, a media voz y en tono airado). No me gustan estas sorpresas, Concha. Haces el ridículo con tus celos.

CONCHA.- Sí, ¿eh? Pues ya verás...

GARCILLÁN.- ¡Calla! (Por la puerta del foro entran en escena TOSTUERA, ASTUDILLO y BRICEÑO).

ASTUDILLO.- (Reverencioso). Buenas tardes...

BRICEÑO.- ¡Oh! Señoras... (Saluda a ÁNGELA, CONCHA y DORITA).

TOSTUERA.- ¿Qué tal, amiga Concha?... (Saludos).

ASTUDILLO.- *(Aparte, a LUIS).* ¿Cómo va la corrida?...

LUIS.- Me echan al corral... por pequeño.

ASTUDILLO.- Salte usted al tendido y líese usted a cornás hasta con el presidente. *(Al ver que TOSTUERA y BRICEÑO se acercan a ellos).* ¡Ojo con este manso!

TOSTUERA.- Pues yo creí que se conocían ustedes. *(Presentando).* Luis Vidal... César Briceño... *(Se saludan. Gran tirantez por parte de LUIS).*

BRICEÑO.- Desde hace mucho tiempo tengo un encargo para usted. Un álbum de una amiga mía... ¿Dónde podría yo ver a usted?...

LUIS.- *(Muy secamente).* Pues aquí... si es que he de continuar aquí. *(Extrañeza de GARCILLÁN).* O en el Retiro, mañana, a las once, donde estoy citado con esta señorita. *(Por DORA. Todos quedan de una pieza).*

BRICEÑO.- Está bien.

LUIS.- *(Volviéndole la espalda. A ASTUDILLO).* ¿Se queda usted?

ASTUDILLO.- No; le acompaño.

LUIS.- Hasta mañana, Dora... Buenas tardes.

ASTUDILLO.- Ustedes lo pasen bien.

TODOS.- Buenas tardes.

ASTUDILLO.- *(Haciendo mutis, con LUIS, por la derecha).* Que le den a usted una oreja... aunque sea la mía. *(Se van).*

TOSTUERA.- Es un poco seco el poeta...

BRICEÑO.- *(Irónico).* Eso es ahora... Luego...

TOSTUERA.- ¡Esta gente del Norte...!

ÁNGELA.- Ten cuidado con lo que dices, que Garcillán es de Navarra. *(Risas. Rumor de voces dentro).*

TOSTUERA.- ¿Quién?

GARCILLÁN.- *(Acercándose a la puerta de la derecha).* Es don Adelfo Roz, uno de los consejeros...

TOSTUERA.- ¡Jesús!

ÁNGELA.- Ese Roz, ¿es ése que escribe unos cuentos que no hay quien los entienda?

TOSTUERA.- El mismo.

ÁNGELA.- ¿Y cuando habla es tan pesado y tan oscuro como cuando escribe?

GARCILLÁN.- Mucho más. Con decirle a usted que trae un secretario para que traduzca al lenguaje vulgar lo que él dice literariamente...

ÁNGELA.- Pues a mí no me da el tostón.

CONCHA.- Ni a mí.

ÁNGELA.- Vámonos, Dorita. Saldremos por aquí, para evitar saludos. *(A CONCHA).* La dejo a usted donde guste, amiga Concha...

CONCHA.- En casa de Altisent. Tengo que comprarle a éste unas corbatas... *(Hace con la mano cierta señal de crispadura para abogarle).*

GARCILLÁN.- Tú siempre tan amable...

ÁNGELA.- Hasta luego, Lorenzo...

DORA.- Adiós, papá.

ÁNGELA.- Amigo Garcillán... *(Saludos).*

CONCHA.- Adiós, don Lorenzo... *(Se despiden).*

ÁNGELA.- *(A GARCILLÁN).* No, no se moleste; conocemos muy bien el camino...

BRICEÑO.- Yo salgo con ellas. Yo las acompañaré. *(Se van, por la izquierda, ÁNGELA, CONCHA, DORITA y BRICEÑO).*

TOSTUERA.- Crea usted que temo a la reunión de esta tarde.

GARCILLÁN.- Y es para temer. Hemos llegado a una situación angustiosa, y como todos los consejeros creen que es usted el causante de ello, si usted esta tarde no aporta dinero o algo que lo supla...

TOSTUERA.- No sé, no sé...

GARCILLÁN.- *(A CALIXTA, que acaba de poner sobre la mesa un servicio de agua y se dispone a hacer mutis por la izquierda).* Que nadie nos moleste. Dígalo abajo.

CALIXTA.- Sí, señor. *(Mutis por la izquierda, cerrando la puerta).*

(Por la derecha entran en escena don ADELFO ROZ, PASTRANITA y MARHUENDA. ADELFO es un señor elegante, que usa barba gris, cuidadísima, y gafas de concha. Cuando habla, se escucha, y no se aplaude porque siempre hay alguien delante. PASTRANITA, su secretario, es un muchacho barbilampiño, pálido y escuálido. MARHUENDA dará la sensación de un tendero con el traje de los días festivos).

GARCILLÁN.- *(Saliéndoles al encuentro).* Bienvenidos, señores...

ADELFO.- ¡Albricias, Garcillán!... ¡Felices, Tostuera!

MARHUENDA.- *(Secamente).* Buenas. Pocos somos aún.

GARCILLÁN.- Y pocos hemos de ser. Hay varios consejeros ausentes.

ADELFO.- Me alborozaba la noticia. Así llegaremos más rápidamente a una inteligencia. Me placería que uno de esos ausentes fuera Calahorra. Es poco propencuo a mí.

GARCILLÁN.- *(Que está cerca de la puerta de la derecha).* Me parece oír su voz... *(Escucha).* Sí; viene con Lupianes.

ADELFO.- No me extraña: son similitenos. *(Sin mirar a PASTRANITA, que está detrás de él, le indica con el pulgar de la mano derecha que debe intervenir para aclarar el concepto).*

PASTRANITA.- *(Como un eco, sin mover un solo músculo, tieso, rígido).* Del mismo género...

ADELFO.- Son dos tipos igualmente asóficos...

PASTRANITA.- *(Como antes)*. Sin ciencia.

ADELFO.- Acaros...

PASTRANITA.- Sin gracia.

ADELFO.- Y arcadios.

PASTRANITA.- *(Idem)* Sin corazón.

ADELFO.- Bien.

CALAHORRA.- *(Con LUPIANES, por la derecha)*. Buenas tardes.

LUPIANES.- Buenas...

TODOS.- Buenas.

CALAHORRA.- Perdonen si hemos tardado... *(CALAHORRA y LUPIANES son dos hombres de mediana edad y de una espantosa vulgaridad)*.

GARCILLÁN.- Es la hora justa. Además, estamos ya todos. A los que faltan no hay que esperarles, porque no pueden asistir. Salgas está en Caldetas; Cartagena y Durendes están en París, y don Ricardo Amores no viene por no sé qué cuento...

CALAHORRA.- Entonces no hay tiempo que perder. Nos sentaremos como hizo Salomón.

ADELFO.- *(A TOSTUERA)*. Me acidula la salvajez de este hombre.

(Se sientan todos. TOSTUERA, en el centro de la mesa, frente al espectador; GARCILLÁN, a su derecha; a su izquierda, ADELFO. En el extremo derecha de la mesa, CALAHORRA; en el extremo izquierda, LUPIANES, y a un lado, medio de espaldas al público, MARHUENDA. Detrás de ADELFO, de pie, como una estatua, PASTRANITA).

TOSTUERA.- Señores: se abre la sesión.

GARCILLÁN.- *(Se dispone a leer el acta de la anterior)*. Acta de la anterior...

CALAHORRA.- Bueno, nada de actas ni de pepinos en vinagre. Aquí venimos hoy a hablar muy claramente y a exponer cada uno su punto de vista. El mío es que yo he metido aquí veinte mil duros, engañado.

TOSTUERA.- ¿Esa palabra...?

CALAHORRA.- *(Gritando)*. ¡Engañado!

LUPIANES.- ¡Ya lo creo!

MARHUENDA.- ¡Como todos!

TOSTUERA.- ¡Orden!

CALAHORRA.- ¡Eso pido yo: orden! Y a mí me dan la renta de esa cantidad y me aseguran mi dinero, o de aquí me voy al juzgado de guardia.

TOSTUERA.- ¡Esa amenaza, señor Calahorra!

CALAHORRA.- *(Como antes)*. ¡Al juzgado de guardia!

LUPIANES.- Rompiendo un par de cabezas, puede que lo arregle yo mejor.

GARCILLÁN.- *(Sujetando a TOSTUERA, que va a levantarse)*. ¡Calma! ¡Calma!

TOSTUERA.- Es que...

ADELFO.- Calma, sí. Seamos cordatos.

PASTRANITA.- Prudentes.

ADELFO.- Expongamos nuestras quejas correctamente. Yo, al exponer las mías, no he de cespitar.

PASTRANITA.- Titubear.

ADELFO.- El periódico me parece pésimamente confeccionado.

MARHUENDA.- Hasta mancha las manos, hombre.

ADELFO.- Por eso apenas lo azgo.

PASTRANITA.- Cojo.

ADELFO.- Pero cuando lo azgo, encuentro no sólo que aplebea su alcornia y adocena su texto con escritos poco gramaticosos, detalle que, como escritor, me produce verecundia...

PASTRANITA.- Vergüenza.

ADELFO.- Sino que se halla pleno de erratas. *(Sacando del bolsillo un número del periódico)*. Aquí está el número de ayer. He señalado las erratas con palotes rojos, y vean ustedes que en todas las planas hay palotes. *(Lee)*. «De Antenas»... que yo supuse era algo de la radio; pero no. *(Lee)*. «De Antenas, Grecia».

GARCILLÁN.- ¡Bah! Una ene...

ADELFO.- ¿Y esta otra de la boda de mis sobrinos? *(Lee)*. «Los nuevos esposos salieron para París. Deseamos a la feliz pareja todo género de aventuras».

GARCILLÁN.- ¡Una «a»...!

CALAHORRA.- ¿Le parece a usted poco? Una «a» diferencia al caballo del caballo.

GARCILLÁN.- Y al barro del burro, sí, señor.

ADELFO.- Además, señores, y esto sí que merece una apanéresis...

PASTRANITA.- Amonestación.

ADELFO.- «Al ver el ladrón que iba a ser aplaudido por los guardias, sacó una pistola y se levantó la tapa de los sexos».

GARCILLÁN.- Eso fue un lapso.

ADELFO.- Un lapso... al cuello, amigo Garcillán. Y yo pregunto: ¿Por qué se incurre constantemente en estas falencias?

PASTRANITA.- ¿Errores?

ADELFO.- ¿Es que el personal es poco orsado?

PASTRANITA.- ¿Versado?

GARCILLÁN.- El personal, señor Roz, es orsado, versado, adecuado, honrado, y está cansado, volado y jorobado de estar mal pagado.

CALAHORRA.- Pues así estamos todos. De manera que vamos a hablar clarito y a decir quién tiene la culpa de cuanto pasa aquí.

GARCILLÁN.- La culpa es de todos y de ninguno, señor Calahorra. El periódico está en una situación angustiosa, es muy cierto; pero son cosas fatales. Todos nos hemos sacrificado, todos reconocemos el sacrificio realizado por todos ustedes, y, sin embargo, esto se hunde.

TOSTUERA.- Yo he perdido en el periódico cerca de dos millones de pesetas.

CALAHORRA.- ¡Quiá, hombre!

TOSTUERA.- Puedo probarlo.

CALAHORRA.- Y aunque así fuera: ¿es que usted, gracias al periódico, no ha sido diputado, y senador, y ministro y representa ahora a España en la Sociedad de las Naciones?

TODOS.- ¡Claro, claro!

CALAHORRA.- ¿Es que todo esto no se cotiza? Además, que sus planes atrevidos, sus reformas temerarias son las que han dado al periódico la puntilla; de manera que usted es quien tiene que aflojar ahora lo que sea necesario para asegurar su buena marcha y garantizar nuestro dinero.

LUPIANES.- ¡Eso!

MARHUENDA.- ¡Bien dicho!

CALAHORRA.- ¡Y no hay más que hablar!

GARCILLÁN.- No hay que echar todas las culpas al señor Tostuera; y aunque él está dispuesto a salir al paso de estas necesidades perentorias...

TOSTUERA.- Es que...

GARCILLÁN.- (*Sin dejarle hablar*). Porque, de no hacerlo así, podría ver comprometidos su reputación y su prestigio. Un poco hay que culpar también a las circunstancias. La vida de estos tiempos se desliza de un modo tan monótono, tan uniforme, que no surge ningún suceso de trascendencia. Una controversia atrevida, un secuestro sensacional, un crimen importante, han bastado muchas veces para transformar, para agigantar un periódico.

CALAHORRA.- Y con dinero también se transforman y se agigantan; de manera que el presidente dirá si va a aportarlo o no, para adoptar nosotros nuestras medidas hoy mismo, ahora mismo.

LUPIANES.- ¡Eso!

MARHUENDA.- ¡Que lo diga!

CALAHORRA.- A mí me aseguró, en su casa, que toda su fortuna estaría siempre afectada a este negocio del periódico. ¿Es cierto?

TOSTUERA.- Es cierto.

CALAHORRA.- ¡Entonces!

LUPIANES.- ¡Claro!

MARHUENDA.- ¡Ya está!

GARCILLÁN.- Calma señores, calma. Después de esta confesión, hable usted, querido presidente. Dígame usted que está usted dispuesto a cumplir lo que aseguró... Si-

lencio, señores. Va a decirlo. Don Lorenzo Tostuera no tiene más que una palabra. Por eso es quien es. Tiene la palabra el señor Tostuera. (*Se hace un profundo silencio*).

TOSTUERA.- Señores, os voy a hablar con el corazón en la mano.

CALAHORRA.- En la mano, el portamonedas.

TOSTUERA.- ¡Primero, el corazón! Más interés que ninguno de vosotros tengo yo en que este periódico no se extinga. Para vosotros, la extinción de *El Clamor* supondría la pérdida de unas pesetas; para mí, sabedlo de una vez, supondría la pérdida de mi prestigio y, más aún, la pérdida de mi honor. Los dos millones de pesetas que yo he perdido en este negocio... no eran míos: constituían la fortuna particular de mi hija, que yo administraba, y como yo he dispuesto de ese dinero sin llenar ninguno de los requisitos legales necesarios, estoy seriamente comprometido. Yo no tengo ni he tenido nunca fortuna. Hace una hora pedí a mi mujer quinientas mil pesetas para traerlas aquí esta tarde, y mi mujer se ha negado a facilitármelas. Un momento he tenido en mis manos el revólver para acabar con mi existencia, y en ese instante de lucidez que antecede a la muerte he visto con claridad meridiana que, a falta de mi dinero, podría ser mi propia persona quien motivara el resurgimiento de *El Clamor*.

CALAHORRA.- ¿Eh?

LUPIANES.- ¿Qué...?

MARHUENDA.- ¿Cómo...?

GARCILLÁN.- ¡Silencio...!

TOSTUERA.- (*Con energía*) Sí, mi persona; vuelvo a decirlo. (*Transición; con voz melosa*). Ya saben ustedes que España... ¿qué digo España?, el mundo todo está ahora pendiente de mis labios, porque dentro de ocho días he de desarrollar ante la Sociedad de las Naciones un tema que tiene sobre ascuas a muchas potencias. El tema es «Gibraltar ha de ser para España». Confieso francamente que no sé cómo voy a convencer a los delegados de las naciones, porque, claro, como uno no puede hacerlo todo, yo había encargado a Berúlez, el catedrático, que me hiciera un estudio sobre la materia, y como ha muerto y la familia no sabe dónde están las cuartillas que llevaba escritas, pues no sé qué decir... Necesito un par de meses para encauzar mi trabajo y preparar mis razonamientos... y con el fin de conciliarlo todo, y abundando en las opiniones de Garcillán, de que un secuestro importante o un gran crimen levantan rápidamente a un periódico, yo me ofrezco a secuestrarme aquí mismo y no aparecer hasta que *El Clamor* tire diariamente quinientos mil ejemplares, se coticen los anuncios a mayor precio que en ningún otro periódico, obtengáis una utilidad diaria fabulosa, y lo que para nosotros es ahora un quebranto se transforme en el más saneado de los negocios.

GARCILLÁN.- ¡Ya lo creo!... ¡Un secuestro de esta importancia! Nos haríamos los amos. Y que no tendría usted necesidad de salir de aquí. Contigua a mi despacho hay una habitación con todos los servicios necesarios, y ahí podría usted instalarse, bajo nuestra vigilancia, porque... señores, el asunto es gravísimo, y una vez iniciado el engaño, el honor de todos exigiría...

ADELFO.- ¡Claro!...

GARCILLÁN.- Ahora, que yo aseguro que nos pondríamos a la

cabeza de los periódicos, porque, con lo que yo sabría intrigar... Cómo, estando aquí reunidos, vienen unos extranjeros, se llevan al señor Tostuera en un taxi... A los diez días aparece el hongo de don Lorenzo en Navacerrada... A los veinte días, en los Picos de Europa, se encuentra una tarjeta suya con las palabras: «¡Auxilio! ¡Viva Gibraltar español!» ¡Magnífico!

CALAHORRA.- (A TOSTUERA). ¿Usted está dispuesto a estar secuestrado hasta que nosotros le digamos que salga?

TOSTUERA.- Dispuesto.

LUPIANES.- ¿Palabra de honor?

TOSTUERA.- Palabra de honor.

GARCILLÁN.- Piense usted, don Lorenzo, que es gravísimo a lo que se compromete, porque si la superchería se descubre antes de tiempo... Yo necesito una garantía...

TOSTUERA.- Exija...

GARCILLÁN.- Escriba usted.

TOSTUERA.- (Disponiéndose a escribir). Dícteme.

GARCILLÁN.- (Dictando). «No se culpe a nadie de mi muerte. Me quito voluntariamente la vida, porque con mi fingido secuestro he comprometido a Garcillán, que es un hombre de honor (Mirando a Garcillán, que vuelve la cara) y a mis compañeros de Consejo de Administración, que han sido mis pobres víctimas».

TOSTUERA.- (Que ha estado escribiendo). Ya está. (Firmando). Mi firma. Ahí va.

GARCILLÁN.- ¡Señores...! Gracias a la genial ocurrencia de nuestro Tostuera, estamos salvados. *El Clamor* será en breve el primer periódico de España. Juremos guardar el más profundo silencio.

TODOS.- ¡Lo juramos!

GARCILLÁN.- Ahora aplaudamos al hombre generoso que, al mismo tiempo que nos salva, va a estudiar profundamente el hondo problema de «Gibraltar español». (Todos se levantan y aplauden).

TOSTUERA.- ¡Viva España!

TODOS.- ¡Viva!

TELÓN

ACTO SEGUNDO

El despacho de GARCILLÁN en la Redacción de *El Clamor*. A la derecha, primer término, una amplia mesa, llena de libros, papeles, galeradas, telegramas, fotografías, periódicos y un aparato telefónico. En el último término de este lateral, la puerta que comunica con la sala de redactores. En el foro, una puertecita bastante disimulada. En el lateral izquierda, último término, la puerta que conduce a los talleres, y en el primer término, y sobre dos caballetes de madera, como de metro y medio de alto y más de un metro de ancho, un tablero bastante largo, y sobre él el boceto en yeso de un monumento raro. Donde puedan proveerse de este boceto, pueden poner unos planos y unos dibujos ricamente enmarcados. Estanterías, butacas, sillas, algún objeto de arte y bastantes cuadros y fotografías en las paredes, una muy grande, de TOSTUERA, completan la decoración. Es de día. En el mes de mayo.

(Al levantarse el telón están en escena JULIA, NARCISO, HIPÓLITO y SANTOS. HIPÓLITO es un operario joven, y SANTOS, un ordenanza viejo. Bajo la dirección de NARCISO, están poniendo a los caballetes una faldilla de tela roja, dejando sin tapar el trozo que da frente al espectador).

NARCISO.- Ahora hay que clavar la tela a la tabla, para que no se vean los caballetes.

JULIA.- Sí, señor. (Clava, en unión de HIPÓLITO).

SANTOS.- Va a parecer esto un altar, señor Gallardo.

NARCISO.- ¿Y qué más da?

SANTOS.- Si hubiera usted estao diez años en *El Cencerro*, como yo, no diría eso. ¡Aquello sí que era un periódico! Casi todos los grandes periodistas que hoy son conservadores principiaron allí, escribiendo contra los curas. Yo era quien vendía el periódico en la Puerta del Sol. ¡La paliza que me dió un cura una tarde! Desde entonces los tengo aquí. (Por la garganta).

HIPÓLITO.- De manera que usted las cosas de Iglesia no las traga, ¿eh?

SANTOS.- No, señor. Y eso que me llamo Santos, y que mi madre se apellidaba Capilla.

HIPÓLITO.- ¿Y su padre?

SANTOS.- Mi padre, Bueno.

HIPÓLITO.- Pregunto el apellido.

SANTOS.- Pues eso: Bueno.

HIPÓLITO.- ¡Ah!

NARCISO.- Queda muy bien. Ahora el boceto tiene más vista.

SANTOS.- ¿Y éste es el monumento que van a levantar al señor Tostuera, que esté en gloria?

JULIA.- ¡Ay! No diga usted eso, por Dios.

SANTOS.- ¿Usted es de las que piensa que vive?

JULIA.- Sí, señor; y como yo, media España. Hay que ver el interés con que sigue la gente las pesquisas de la Policía.

SANTOS.- Pues yo creo que don Lorenzo está más muerto que mi agüela. ¿No opina usted como yo, don Narciso?

NARCISO.- Te diré, Santos. Cuando apareció su sombrero en los pinares de San Rafael, pensé: «Diñóla»; pero luego, cuando encontraron, a la bajada de Alsua, el guante con aquella tarjeta que decía: «¡Auxilio! Mis días están contados. ¡Viva Gibraltar español!» me dije: «Este hombre vive», porque no puede negarse que cuando escribió la tarjeta vivía.

SANTOS.- Claro.

HIPÓLITO.- Parece mentira que en este siglo pueda desaparecer una persona de esa manera.

JULIA.- Verdad. ¡Pobre don Lorenzo!

NARCISO.- ¡Y lo que es la vida! No hay mal que por bien no venga. ¡El salto que ha pegado el periódico con motivo de la desaparición del señor Tostuera!

SANTOS.- ¡Ya lo creo! Entran aquí los miles de duros como

agua. Por cierto que tengo que decirle al señor Garcillán que mañana van a traer la caja de caudales.

JULIA.- Ha hecho bien en comprarla, porque el mueble ése donde guarda el dinero no tiene seguridad ninguna, y como abajo, en los talleres, entra toda clase de gente... ¡Chico susto me llevé yo ayer tarde! Me quedé sola en la Redacción, entré aquí antes de marcharme, a dejar una cuartillas, y me pareció que corría una persona y que se metía en esa habitación. *(Por la puerta del foro)*. ¡Jesús! Creí que me moría.

SANTOS.- ¿Y era cierto?

JULIA.- Debió ser una alucinación mía, porque en aquel momento llegó el señor Garcillán, entró aquí con Calixta, su hija de usted, registraron los dos, y no hallaron a nadie.

NARCISO.- ¿Y no sería Pastranita, el secretario de don Adelfo, que vendría a verla a usted? Porque está por usted, Julieta, que dibuja en los zócalos.

JULIA.- *(Muy complacida)*. ¡Lo que exagera usted!...

NARCISO.- Como que ya no traduce bien a su jefe. Se distrae pensando en usted, y no da una. *(Rumor de voces dentro)*.

JULIA.- Ahí está el director. Voy a decirle que esto ha quedado ya listo. *(Mutis por la derecha. Suena el timbre del teléfono, y Narciso se acerca a la mesa donde está el aparato y se dispone a escuchar)*.

SANTOS.- *(A HIPÓLITO)*. Bueno... usté: aquí estamos de más. Recoja las herramientas y vámonos pa bajo.

HIPÓLITO.- Sí, señor. *(Recoge los instrumentos, los echa en su esportilla y carga con ésta y se va, con SANTOS, por la puerta de la izquierda)*.

NARCISO.- *(Al teléfono)*. ¿Eh?... Sí. Nuestro redactor de sucesos continúa en Irún, con el comisario especial enviado por la Sociedad de las Naciones. Puede usted decir que tiene una gran pista, una pista Krone. Sí: se ha encontrado en San Sebastián, en el mote Ulía, un puño de camisa, y en él, escrito con sangre, un número, y como don Lorenzo usa puños postizos... No, el número no se puede decir. ¿Eh? ¡Claro! Tienen la pista con ese número. Bien... Sí... Si hay algo nuevo se le comunicará antes de esa hora. Adiós. *(Deja el aparato. A GARCILLÁN, que ha entrado en escena, con JULIA, don ADELFO, PASTRANITA y ASTUDILLO)*. Es de la Radio-Lática, preguntando si había novedad. Van a radiar lo del puño ahora, a las seis y media. Dicen que está la gente interesada de un modo...

GARCILLÁN.- A propósito: diga usted abajo que inserten en primera plana la interviú con el camisero de Tostuera, y haga una cuartillas justificando la utilidad de los puños postizos. Hay que explicar de algún modo el que los usara un hombre de la elegancia impecable de don Lorenzo.

NARCISO.- *(Contrariado)*. Sí, señor...

GARCILLÁN.- ¡Ah! Y diga algo también de la comodidad de las botas de elástico, ya que él era el último elastiquista que existía.

NARCISO.- Perfectamente. *(Haciendo mutis por la izquierda, desesperado)*. ¡Yo ensalzando el puño postizo y las botas de elástico!... ¡Me he caído! *(Mutis)*.

ADELFO.- *(Que se ha acercado, con los demás, al boceto del monumento)*. No está mal. Desde luego, el proyecto es confuso y elato.

PASTRANITA.- *(Que no le quita ojo a JULIA)*. Presuntuoso.

ASTUDILLO.- Yo, francamente, no sé lo que es esto. No me explico...

ADELFO.- Sí, hay algunas cosillas borrosas. Aquí columbro unos arrezafes llenos de arecas lénianas, un escudo fustado con un león rampante de lengua lamparada y una parrilla...

GARCILLÁN.- Es el escudo de los Tostuera.

ADELFO.- Y estas dos figuras de mujer, que deben ser España abrazando a Gibraltar y diciéndole: «Tú eres mía».

ASTUDILLO.- ¿Quién es el autor de esto?

GARCILLÁN.- Otto Manso, un discípulo de Polindro Scalambri, el célebre escultor italiano que ha hecho la estatua de Mussolini en bicicleta...

ADELFO.- Lo que va a llorar la pobre Ángela cuando vea este alarde de cariño... Sólo pensarlo, mi espíritu trema... *(PASTRANITA, que está timándose y riéndose con JULIA, no lo traduce, y don ADELFO repite, inquieto y alzando un poco la voz)*. ¡Trema!

PASTRANITA.- *(Azorado y colándose)*. Agencia de Citroën. *(Risas)*.

ADELFO.- *(Molesto)*. ¿Qué es esto, Pastranita?

PASTRANITA.- *(Hecho un taco)*. Nada, que... Distráido con... Pues... la... la...

JULIA.- *(Avergonzada, a GARCILLÁN)*. Voy, con el permiso de usted, a sacar esas copias... *(Mutis por la derecha)*.

PASTRANITA.- Trema, trema...

ADELFO.- *(A GARCILLÁN)*. ¿Y va usted a celebrar mañana una pequeña fiesta para dar a conocer el boceto?

GARCILLÁN.- Sí; he invitado al Gobierno y al Cuerpo diplomático... Berta Singerman recitará las dos únicas poesías de don Lorenzo. Dos poesías verdaderamente modernas: *Mi mechero* y *Se ha pinchado una rueda*, y la orquesta recordará la música de una zarzuelita que él estrenó en Martín: *El alma en dos hilos*, en la que había aquella romanza de tiple que se hizo tan popular, y que empezaba:

Mi madre tiene un defecto
que yo mismo le censuro,
y es que, teniendo yo padre,
soy hija de un primo suyo.

Ya tengo aquí el presupuesto de lo que ha de costar al periódico. *(Lee en una cuartilla que saca del bolsillo)*. «Arreglo del local, cien pesetas; lunch, quinientas; orquesta, dos mil ochocientas»; etcétera, etcétera... Resultará muy bien. *(A don ADELFO)*. Usted me ayudará a organizar la velada...

ADELFO.- Sí, luego trazaremos, pormenorizadamente, el programa del festilogio.

ASTUDILLO.- Me figuro que la viuda no asistirá...

GARCILLÁN.- No; Ángela y Dorita vendrán esta tarde a ver el boceto.

ASTUDILLO.- Hombre, amigo Garcillán, a propósito de Dorita: invite usted mañana a Luis Vidal y procure usted admitirle algún artículo, porque el pobre muchacho, desde que salió de aquí, no levanta cabeza, y se va a morir de hambre.

GARCILLÁN.- Dígame usted que venga luego a verme, porque, si bien se mira...

ADELFO.- Terminó con Dorita, ¿no?

GARCILLÁN.- Sí; la muchacha, impresionadísima con la desaparición de su padre... Como lo último que el padre le suplicó fue que terminase con él...

RECALDE.- (*Entrando en escena por la derecha*). Don Amaro: aquí están sus hijas de usted, que vienen a ver la maqueta del monumento.

PURITA.- } (*Entrando en escena por la derecha*). Ho-
la... Buenas tardes. (*Son dos*
LOLITA.- } *muchachas muy monas y muy elegantes*).

ADELFO.- ¡Purita y Lolita!... Cuánto me place esta epifanía...

PASTRANITA.- Aparición. (*Saludos*).

GARCILLÁN.- Qué, ¿vienen ustedes a ver esto?

PURITA.- Sí. Nos han dicho que es muy bonito... (*Se acercan, con RECALDE, al boceto*).

LOLITA.- ¡Jesús! ¿Y esto qué es, Recalde?

RECALDE.- Son la industria y el trabajo, que se abrazan. Hay una parrilla, que recuerda a San Lorenzo; este perro con la lengua fuera, símbolo de la fidelidad, la nobleza y el cansancio...

PURITA.- Pues, hija, no me gusta nada.

LOLITA.- Ni a mí.

GARCILLÁN.- ¿Y vuestra madre?...

LOLITA.- Nos dijo que no pensaba salir esta tarde.

GARCILLÁN.- ¿Estaba de mejor humor?

PURITA.- ¡Quiá! Yo no sé lo que le pasa desde hace unos cuantos días. (*Siguen hablando*).

ADELFO.- (*A RECALDE, que se acerca al grupo en que está él, con ASTUDILLO y PASTRANITA*). Pero, amigo Recalde, ¿cuándo se va a estrenar una comedia que a usted le guste?

RECALDE.- Hombre, del teatro extranjero suelo decir algo grato todos los días. En eso coincido con nuestros primeros actores, que siempre que les preguntan qué obras preferirían hacer hablan de *Hamlet* o *El rey Lear*, sin acordarse de Lope ni de Calderón. Bien es verdad que a mí tampoco me gustan Calderón ni Lope.

ADELFO.- Usted estrenó hace años, en el Español, un hierodrama.

PASTRANITA.- Drama religioso.

RECALDE.- Sí: *Lutero y Calvino*. Una obra fuerte, imaginativa. Una lucha entre católicos y protestantes.

ASTUDILLO.- Al final eran todos protestantes. Hasta los del pa-

raíso. ¡Valiente jollín se armó! Ahora le van a traducir la obra al extremeño.

RECALDE.- (*Quemadísimo*). No tiene usted gracia ninguna.

ASTUDILLO.- No; sí la tenía Lutero.

RECALDE.- ¡Bah! (*Le mira despectivamente y se acerca a GARCILLÁN, PURITA y LOLITA*).

ASTUDILLO.- Es un amargao como de aquí a California. Hay que ver el palo que le da a la obra de anoche. No hubo en el estreno ni el más leve roce, y él dice hoy, con cada letra así... (*Marca exageradamente*). «Un fracaso de Rivas Jaén». Lo de siempre: envidia y apetito. (*Siguen hablando*).

CALIXTA.- (*Entrando en escena por la puerta de la izquierda*). Oiga usted, don Amaro... Con el permiso de los señores...

GARCILLÁN.- (*Llevándola muy aparte*). ¿Qué pasa?

CALIXTA.- (*Bajando la voz*). Que don Lorenzo no ha comido hoy, porque no se encontraba bien, y me dijo que quería merendar a las cinco.

GARCILLÁN.- ¡Atiza, y son más de las seis! Vélo preparando todo, que yo ahora echaré a esta gente.

CALIXTA.- Sí, señor. (*Mutis por la izquierda*).

GARCILLÁN.- Oiga usted, amigo Roz.

ADELFO.- (*Acercándose a él*). Dígame.

GARCILLÁN.- (*Muy aparte y disimulando*). Llévase usted a toda esta gente, que va a merendar el señor Tostuera.

ADELFO.- Sí.

GARCILLÁN.- ¡Ah! Tiene usted que comprarle esas cosillas que dice que necesita... (*Buscando la nota en los bolsillos*). Cigarrillos egipcios, otro pijama de seda, de un color claro; le da por los pijamas, y... ¡Caramba! ¿Dónde he puesto yo la nota?... ¡Atiza! ¿A que la he perdido? Bueno, ahora le preguntaré... De los cigarrillos y el pijama puede ocuparse, desde luego.

ADELFO.- Sí, los apuntaré. ¡Ah! Dígame usted lo de Briceño.

GARCILLÁN.- ¿Qué es lo que Briceño?

ADELFO.- Que no puede ser revistero del Real un fresco de ese jaez. Cobra de las tiples, de los tenores y hasta de las bailarinas. Y desgraciado del que no aporta su óbolo. El tenor Angélico Márquez no ha querido pasar por las Caudinas, y vea usted cómo empieza su crónica de hoy, que parece una reseña de una corrida de toros.: «Márquez y el Gallo».

GARCILLÁN.- Sí, es demasiado fuerte... Por fortuna, creo que desea marchar a Norteamérica.

ADELFO.- (*Alzando la voz*). Bien, pues hasta luego. (*A los demás*). Invito a una taza de te.

PURITA.- ¡Oh!...

LOLITA.- Lo aceptamos con muchísimo gusto.

GARCILLÁN.- Aprovecharé para encerrarme y hacer un trabajo de cierta importancia... Digan ustedes que no me interrumpen.

PURITA.- Hasta luego.

LOLITA.- Hasta después. (*Mutis de PURITA, LOLITA, don ADELFO, PASTRANITA, ASTUDILLO y RECALDE por la derecha*).

GARCILLÁN.- (*Cerrando con llave las puertas de la derecha y de la izquierda*). La verdad es que don Lorenzo se está portando. Cincuenta días de encierro y aún no ha comenzado a quejarse. Hace bien, porque seis meses no hay quien se los quite. (*Acercándose a la puerta del foro*). ¿Cuál era el último santo y seña?... ¡Ah, sí; el comienzo de la Marcha Real... (*Golpea con los nudillos en la puerta, como si acompañara el comienzo de la Marcha Real*).

TOSTUERA.- (*Abriendo la puerta, asomando primero la cabeza con cautela, entrando en escena y dejando la puerta abierta*). ¡Uf!... ¡Gracias a Dios!... Me ahogo ahí dentro, querido Garcillán. ¡Un cuarto sin más ventilación que un ventanuco cerca del techo!... (*Don LORENZO viste un elegante pijama de seda oscura, calza unas zapatillas bordadas y se toca con un gorro, bordado también, y que juega con las zapatillas. El pelo le ha crecido bastante*). Ahora, que estoy contento, muy contento. Acabo de oír por la radio lo que dicen de mí las estaciones de B.T., de Berlín; D.G.C., de Matanzas, y B.B., de Oporto; y ¡qué encomios! Mi figura es en este instante la primera figura del mundo. Me place, aunque sea una molestia para mi modestia.

GARCILLÁN.- El mundo le hace justicia, don Lorenzo. Y, si mi proyecto se realiza, acabará usted figurando en la Herogonia, o historia de los héroes. (*Haciendo sonar un timbre*). Voy a decir a Calixta que lo prepare todo...

TOSTUERA.- (*Acercándose al boceto del monumento*). ¡Ah! ¿Este es el boceto?... No está mal. Demasiado claro el símbolo. Dos gladiadores. La carretera a Navalpino, que yo conseguí... El río Bullaque, que yo canalicé. El león que maté en Africa cuando fui con Medinaceli...

CALIXTA.- (*Dentro*). ¿Señor...?

GARCILLÁN.- (*Abriendo la puerta*). Cuidado...

CALIXTA.- (*Que trae una bandeja con varios paquetes y una tetera*). Vengo sola.

GARCILLÁN.- Disponlo todo ahí, en el cuarto.

CALIXTA.- Sí, señor. (*Entra en la habitación del foro y se la ve manipular, ir y venir, poner la mesa y arreglarlo todo*).

GARCILLÁN.- (*Acercándose a TOSTUERA, que permanece contemplando su monumento*). Qué, ¿le parece a usted bien?...

TOSTUERA.- Me hubiera gustado algo menos simbólico: una sola estatua; yo, con la toga y un gran libro en la mano, y debajo una inscripción modesta y sencilla: «Lorenzo Tostuera. Fue un héroe... Fue un Dios...» Nada, ocho palabras. Ahora, que esto no está mal. Puede pasar. (*Sentándose*). Qué, ¿buenas noticias?

GARCILLÁN.- Magníficas. Tiramos trescientos mil ejemplares; los anunciantes pagan unas tarifas fabulosas. Creo que antes de dos meses tendremos liquidadas todas nuestras deudas.

TOSTUERA.- Amén. ¿Qué dice mi pobre mujer?

GARCILLÁN.- Está muy esperanzada. Yo, para que no sufra, le he indicado que sé algo que nos permite abrigar una gran esperanza y ella, la pobre...

TOSTUERA.- ¡Es un ángel!

CALIXTA.- (*Saliendo del cuarto del foro y entornando la puerta*). Pueden ustedes pasar cuando gusten. He puesto dos cubiertos.

GARCILLÁN.- No, yo no...

CALIXTA.- Si los señores me dan permiso, voy a llegarme en un salto, a la boda de una prima mía...

TOSTUERA.- Sí, mujer, ve; no te necesitamos.

CALIXTA.- Muchísimas gracias.

GARCILLÁN.- Espera, te abriré y volveré a cerrar. (*GARCILLÁN abre la puerta de la izquierda, se va CALIXTA y vuelve AMARO a cerrar la puerta*). Qué, ¿cómo lleva usted lo de Gibraltar?

TOSTUERA.- Muy mal. No se me ocurre nada. Bien me reventó Berúlez muriéndose tan extemporáneamente, y bien me fastidió la ciuda extraviando las cuartillas que llevaba escritas el marido...

GARCILLÁN.- Pues es necesario que haga usted algo, don Lorenzo. Yo he lanzado en el periódico la especie de que la desaparición de usted tiene que estar relacionada con el trabajo que llevaba usted en la cartera, y esto es lo que ha dado interés mundial a la desaparición de usted, porque, como Inglaterra tiene tantos enemigos...

TOSTUERA.- Es verdad, es verdad. Tengo que pensar algo. Claro que yo solo no he pensado nunca nada... Bueno, es decir, he necesitado siempre un chispazo, una luz ajena, y, ya con esa luz, yo... ¿No me dijo usted que Beraza, el sobrino del administrador, era amigo del primo de un yerno de la viuda de Berúlez?... Porque si hubieran aparecido ya esas cuartillas...

GARCILLÁN.- Sí, ya veré...

TOSTUERA.- ¿Por qué no ahora, mi querido Garcillán? Estoy tan inquieto...

GARCILLÁN.- A su gusto. Bajaré en un salto. Es cuestión de diez minutos. Cierre usted. Yo haré la señal convenida cuando regrese.

TOSTUERA.- No sabe cuánto le agradezco...

GARCILLÁN.- No faltaría más. Hasta ahora. (*Mutis por la izquierda*).

TOSTUERA.- (*Cerrando con llave*). Hasta después. (*Se dirige hacia la puerta del foro*). Voy a tomar algo. Tengo una debilidad... (*Suena el timbre del teléfono*). ¿Eh?... Sí, sí; ya tienes para rato. (*Deteniéndose*). Por más que... si lo oyen, acuden y ven que están las dos puertas cerradas por dentro, sin haber aquí nadie. (*Descuelga el aparato*). ¿Quién será?... Disimularé un poco la voz... (*Se aplica el auricular, y dice, atiplando mucho la voz*). ¿Quién?... Sí... (*Tembloso*). (Es Ángela... ¡Mi Ángela!...). Sí... (¡Me cree Garcillán!) Sí... (¡Pobrecita mía!) ¿Eh?... ¿Qué?... (*Demudado, trémulo, lívido, tirando el auricular*). ¡No!... (*Queda como si le hubieran dado un mazazo en el colodrillo*). ¿Qué es esto, Lorenzo?... (*Secándose el sudor que mana de su frente*). ¡Calma, calma!... Yo he creído, equivocadamente, que era Ánge-

la, pero no era ella, no. ¿Cómo iba ella a...? ¿y si él, aprovechando que estoy enchiquerado...? (Dándose con rabia un tapabocas). ¿Qué palabra acabo de pronunciar? (Resuelto, tomando de nuevo el auricular). Sí; lo mejor es... ¡Ángela, Ángela! (Escucha). ¡Nada!... ¡Nadie!... (Deja el aparato). Hoy mismo abandonaré esta prisión, aunque se hunda el mundo. ¡Sí!... Pero, ¿y los veintidós argumentos? ¿Y la carta maldita que escribí? ¡Si yo pudiera recuperarla!... (Suena la cerradura de la puerta de la izquierda). ¿Eh?... (Junto al boceto del monumento). ¿Intentan abrir? Me encerraré... (Da un paso hacia el foro, y en ese momento comienza a abrirse pausadamente la puerta de la izquierda). ¡Maldición!... ¡Estoy descubierto!... Es decir... (Levanta la tela que perimetra los caballetes, y se mete debajo. Sigilosamente, y guardando todo género de precauciones, entra HIPÓLITO, el obrero de la primera escena).

HIPÓLITO.- (Acercándose al mueble que indicó SANTOS al empezar el acto). Dijo que era en este mueble... (Saca una ganzúa y comienza a maniobrar en la cerradura).

TOSTUERA.- (Asomando la cabeza). ¡Un ladrón!... ¡Y yo sin poder hacer nada...! (Suena el timbre del teléfono).

HIPÓLITO.- Dijo que era este mueble. (Pegando un salto, del susto). ¡Maldita!... (Descuelga el aparato).

SANTOS.- (Entrando, sigilosamente, por la izquierda, con NARCISO). Así quería yo cogerte, sinvergüenza.

HIPÓLITO.- (Disponiéndose a defenderse). ¿Eh?

NARCISO.- La violencia será peor, amiguito.

HIPÓLITO.- (Variando la táctica y afectando tranquilidad). No, si yo no... Caramba, me habían ustedes asustado...

NARCISO.- (Sin moverse de la puerta de la izquierda). Avise usted ahí, Santos. Es preferible que no se enteren abajo, porque querrían darle un golpe.

SANTOS.- (Abriendo la puerta de la derecha). Señores, hemos sorprendido a un ladrón.

HIPÓLITO.- (Como antes). ¿Eh?... ¡Ay, qué gracia! ¡Un ladrón yo!...

RECALDE.- (Entrando por la derecha). ¿Qué?...

ASTUDILLO.- (Idem). ¿Quién?

JULIA.- (Sin pasar de la puerta). ¿Eh?

SANTOS.- Este desahogao, que vio salir a mi chica y a don Amaro y pensó: «Esta es la mía».

HIPÓLITO.- Yo he subido a recoger unas herramientas que me dejé aquí olvidadas.

RECALDE.- Eso, allá tú con el comisario. No dejarle de la mano, que voy a avisar. (Mutis por la derecha).

NARCISO.- Mejor será sacarlo por aquí... (Por la derecha). ¡Hala!

HIPÓLITO.- Vaya, hombre...

CONCHA.- (Entrando en escena por la derecha). ¿Qué ocurre?...

JULIA.- Nada, señora.

CONCHA.- (Un poco asustada). ¿Y Amaro?

NARCISO.- Acaba de salir.

CONCHA.- Pero...

ASTUDILLO.- No se asuste, usted, señora, que no ha pasado nada. (Por HIPÓLITO). Este muchacho, que subió a hacernos una visita, porque es muy cumplido, y como nosotros somos unos ordinarios, lo vamos a echá de aquí a patadas.

HIPÓLITO.- (Sonriendo). Pues, señor, que se han creído lo que no es.

ASTUDILLO.- Claro, hombre; como que somos muy brutos. Anda, galán, sal por ahí. (A CONCHA). Con el permiso de usted, vamos a lo de las patadas...

NARCISO.- ¡Valiente punto!...

SANTOS.- Si yo no le quitaba ojo, porque desde que se llevó el abrigo de don Jenaro, la capa de Gómez y la gorra de Marcelino, tenía yo la mosca en la oreja. (Se van por la derecha ASTUDILLO, HIPÓLITO, SANTOS y NARCISO).

TOSTUERA.- (Por CONCHA y JULIA, que han quedado en escena). A ver si estas dos se van... ¿Se van? Se van... ¡a sentar!

CONCHA.- (Misteriosamente y ansiosamente). Y bien, Julia..., ¿has visto algo? ¿Has averiguado algo?

JULIA.- Nada...

CONCHA.- ¡Me engañas!

JULIA.- Yo le juro que aquí, al menos...

CONCHA.- Me hace traición. Estoy segura. Mira lo que encontré ayer en su cartera. (Saca un papel del bolso y se lo da).

JULIA.- Lo que necesita T.

TOSTUERA.- (¡Anda, mi lista!)

JULIA.- ¿T...?

CONCHA.- Sí. Teresa. Esa T es Teresa.

JULIA.- (Leyendo). «Un pijama de seda».

CONCHA.- Cosa que él no usa.

JULIA.- «Cigarrillos egipcios»

CONCHA.- Cosa que él no fuma.

JULIA.- «Colonia añeja Gal».

CONCHA.- Cosa que él no emplea.

JULIA.- «Y unas ligas».

CONCHA.- Cosa que él no gasta, porque Amaro es de las ocho personas que llevan aún calzoncillos largos, con cintas tobilleriles.

JULIA.- Entonces, ¿usted cree que...?

CONCHA.- Que hay una Teresa a quien voy a quitarle el pijama, los cigarrillos y la cabeza.

JULIA.- Pero ¿está usted segura?

CONCHA.- Yo necesito saber en seguida quién es esa Teresa. Y como ese cuarto, siempre cerrado, porque, según él, la llave se ha perdido, puede suministrarme algún detalle, vengo a abrirlo, sea como sea.

JULIA.- ¡Por Dios, señora!

CONCHA.- (*Acercándose a la puerta del foro*). ¡Sea como sea!

TOSTUERA.- (¡Mi abuela!)

CONCHA.- A mí no me toma el pelo ni Amaro ni... (*Abre la puerta del foro*). ¿Eh?... ¡Está abierto!...

JULIA.- (*Asombrada*). ¡Abierto!

CONCHA.- (*Abriendo la puerta de par en par*). ¿Qué es esto?... ¿Una mesa puesta?... (*Entrando y acercándose a la mesita*). ¡Pastas, licores, cigarrillos, una tetera humeante!...

JULIA.- ¿Eh?... ¿Y no hay nadie?... Vea usted...

CONCHA.- (*Volviendo a aparecer después de una breve desaparición*). ¡Nadie! (*Saliendo del cuarto*). ¡Julia!... ¡Mi marido ha ido por ella! ¡Todo está preparado para la entrevista! Pero, ¡ah!... Esta vez, la entrevista va a tener un testigo.

JULIA.- ¿Qué piensa usted hacer?

CONCHA.- (*Indicando la puerta de la izquierda*). Yo acabo de marcharme por esa puerta. ¿Lo oyes bien? Tú me has visto salir. (*Por el cuarto del foro*). ¡Ahí no hay nadie! (*Disponiéndose a hacer mutis por el foro*). Adiós.

JULIA.- Pero...

CONCHA.- Y silencio. Si hablas, tú serás la más perjudicada. Yo te juro que esa Teresa, sin pijama ni ligas, va a bailar el tango esta tarde. (*Entra en el cuarto del foro y encaja la puerta*).

JULIA.- Por mí, como si quiere bailar el charleston. (*Haciendo mutis por la derecha*). Yo no sé nada ni he visto nada. (*Vase*).

TOSTUERA.- ¿Y qué hago yo ahora? ¿Cómo entro y le digo...? Quiá; se moriría del susto, porque ésa es de las que creen que estoy enterrado. (*Al ver a ASTUDILLO, que entra en escena, con LUIS, por la derecha*). ¡Atiza! (*Se oculta*).

ASTUDILLO.- Sí, aquí le aguardaremos. De paso, ve usted el monumento que van a erigir al «glorioso Tostuera».

TOSTUERA.- (¡Lo que me quieren todos!)

ASTUDILLO.- Primer monumento que se erige a un besugo.

TOSTUERA.- (¡Caray!)

ASTUDILLO.- Es una idiotez digna del homenajeado, que era más bruto que un tanque.

TOSTUERA.- (Este acaba haciendo revistas de toros en la luna).

LUIS.- (*Examinando el boceto*). Me habían dicho que era de un simbolismo algo oscuro, pero esto está clarísimo: Rómulo y Remo, la loba... No me gusta nada.

ASTUDILLO.- Ni a mí. Bueno, hay que disculpar al Otto y al de más allá, porque inspirarse en Tostuera es algo difícil. ¡Qué bruto era! ¡Dios le haya perdonado!

TOSTUERA.- (Me voy a levantar de golpe y le voy a hacer lo moqueta con la maqueta).

ASTUDILLO.- Menos mal que su muerte ha servido para que el periódico crezca y para que la familia se quede tranquila. Porque la muchacha lo ha sentido, pero la viuda, a pesar del luto y de la pena esa tan larga que se ha puesto, que un día se la va a pisar y le va a matar la pena, la viuda no se pasa el día bailando porque tiene muchas carnes. ¡La que se trae con Garcillán!

LUIS.- ¿Eh? ¿De veras?

ASTUDILLO.- Sí, hombre, y como es tan bruta, porque es de las que creen que hay gallinas con plumas estilográficas, no comprende que Garcillán es un sinvergüenza que va su avío...

LUIS.- ¡Si el pobre don Lorenzo levantara la cabeza!

ASTUDILLO.- Como la levantara mucho iba a dar con el techo, amigo Luis.

TOSTUERA.- (Lo que yo voy a hacer lo van a cantar los ciegos).

LUIS.- ¿Cómo? ¿Qué?

ASTUDILLO.- Pero, ¿usté y la niña?

LUIS.- De eso no hay ni que acordarse, amigo Astudillo. ¿Adónde voy yo?...

BRICEÑO.- (*Entrando por la izquierda*). ¡Hola!... ¿No está Garcillán?...

ASTUDILLO.- No.

BRICEÑO.- Venía a despedirme...

ASTUDILLO.- Sí, ya sé...

BRICEÑO.- (*A LUIS*). Hombre, celebro encontrar a usted. Usted ha sido otra víctima de Tostuera, y le interesa conocer mis proyectos.

LUIS.- Usted dirá.

BRICEÑO.- Voy a imitar a Brousson. Usted sabe que Brousson, el que fue muchos años secretario de Anatole France, escribió un libro presentando a su maestro tal y como era y poniéndole en evidencia. Y, aprovechando la muerte de Tostuera, voy a hacer con él otro tanto, y aseguro a ustedes que mi libro va a ser muy interesante. Uno solo de sus capítulos bastará para derribar ese monumento. Sí, como alguien cree, no ha muerto, se verá tan en ridículo, que tendrá que matarse. Ya lo he mandado decir a la viuda, por si quiere impedirlo...

LUIS.- (*Conteniendo a duras penas su indignación*). Siempre pensé que era usted una persona poco recomendable, pero no creí jamás que llegara usted a ese grado de villanía.

BRICEÑO.- Esas palabras...

LUIS.- No retiro ninguna de ellas. ¡Es usted un canalla!

ASTUDILLO.- (*Mediando*). Vamos, señores.

BRICEÑO.- (*Sin perder la tranquilidad*). Estaba escrito que usted y yo habíamos de enfrentarnos.

LUIS.- Si estaba escrito, yo le agradezco a quien lo escribió que lo escribiera.

BRICEÑO.- Sabrá usted de mí.

LUIS.- No deseo otra cosa.

BRICEÑO.- Buenas tardes. (*Se va por la derecha*).

ASTUDILLO.- ¡Pero, amigo Vidal!...

LUIS.- Esos son los que deshonran la profesión. Todos a una debíamos ir contra ellos.

ASTUDILLO.- Pero...

LUIS.- No se preocupe por mí. Tiro tanto como él, tengo más valor que él y... estoy más desesperado que él. Le llevo todas las ventajas.

TOSTUERA.- (Dorita tenía razón. Este muchacho, aunque pobre, es un caballero).

ASTUDILLO.- Aquí está Garcillán.

GARCILLÁN.- (*Un poco azorado, por la izquierda*). Hola... Ya me han contado abajo lo de ese ratero sinvergüenza.

ASTUDILLO.- No ha sido nada, por fortuna. Santos venía tras él, y apenas entró...

GARCILLÁN.- ¿Sabe usted si vio aquí a alguien?...

ASTUDILLO.- Sí.

GARCILLÁN.- (*Demudado*). ¿Eh? ¿A quién?

ASTUDILLO.- A los que venían persiguiéndole...

GARCILLÁN.- ¡Ah! Menos mal. Es decir... Bien...

ASTUDILLO.- Aquí tiene usted al amigo Vidal.

GARCILLÁN.- ¿Eh?... ¡Ah! ¿Qué tal, amigo Luis?... Ya me ha dicho Astudillo que desá usted mandar algún trabajo... Perfectamente. Ahora, que nada de filosofías, ¿eh? Actualidad. Y cuanto más vibrante, más intenso, mejor. Le doy este consejo porque lo estimo de veras. Ya sabe usted que, si no hubiera sido por el imbécil de don Lorenzo, continuaría usted entre nosotros.

LUIS.- Y, a propósito de don Lorenzo. No sé si sabrá usted que yo vivo ahora en una modestísima pensión que ha puesto la viuda de Berúlez, un catedrático a quien el señor Tostuera había encargado unos trabajos sobre «Gibraltar español»...

GARCILLÁN.- ¡Ah!, ¿sí?... Desconocía en absoluto...

LUIS.- Días pasados encontramos unas cuartillas que contenían las veintidós pruebas de que Gibraltar debe ser de España. Sin duda eran el borrador de las que llevaba don Lorenzo en la cartera el día de su desaparición, y que, en opinión de usted, pudo ser la causa del secuestro...

GARCILLÁN.- (*Riendo*). ¡Quite usted, hombre! ¡Qué tonteería!... Si eso de Gibraltar fue una idea que yo lancé para interesar a la opinión y alejarle de la verdadera causa...

LUIS.- ¡Ah! Pero ¿se sabe la causa verdadera?...

GARCILLÁN.- Cuestión de faldas... Una viuda, tres menores...

ASTUDILLO.- ¡Qué sinvergüenza!

TOSTUERA.- (¡Canalla!).

LUIS.- De todas maneras, yo he estudiado el asunto, he añadido nueve razones más, y queda un trabajo tan completo, que su lectura ante la Sociedad de las Naciones tendría un éxito definitivo. Si usted cree que es de actualidad el publicar ese trabajo en *El Clamor*, como homenaje a don Lorenzo...

GARCILLÁN.- ¡Por Dios, amigo Vidal! Déjese de simplezas. Todo eso de Gibraltar y de la Sociedad de las Naciones no eran más que pataratas y boberías de Tostuera.

LUIS.- Hombre, decir eso...

GARCILLÁN.- (*Dando un puñetazo en la mesa*). Y lo repito: ¡pataratas y boberías!

ASTUDILLO.- (*Al ver que se mueve el boceto del monumento*). (¡Señores, qué puñetazo!).

GARCILLÁN.- Ha perdido usted su tiempo completando ese estudio de Berúlez. ¡Qué paparrucha!... Ahí es nada publicarlo en *El Clamor*. No, hombre; rompa usted eso.

TOSTUERA.- (¡No, por Dios!).

GARCILLÁN.- ¿Qué dice usted?

LUIS.- No; nada.

GARCILLÁN.- Voy a ver si ha venido...

LUIS.- Bien, pero...

GARCILLÁN.- En el periódico hay que publicar cosas más serias, amigo Vidal. Garambainas, boberías y pataraterías, no. Hacen falta cosas vibrantes, intensas, densas. (*Se va por la derecha*).

LUIS.- (*Perplejo*). No me lo explico. Un asunto de tanto interés...

ASTUDILLO.- No sea usted primavera, hombre. Es que Inglaterra... (*señal de dinero*) está sudando.

LUIS.- ¿Cómo? ¿Qué?

ASTUDILLO.- Rompa usted esas cuartillas.

TOSTUERA.- (*Desesperado*). (¡Quiá! Yo salgo ahora mismo y...). (*Se detiene ante el rumor de unas voces que suenan dentro*). (¡Mi hija!).

DORA.- (*Entrando por la derecha, con doña CINTA*). Sí, aquí aguardaremos... (*Al ver a LUIS*). ¿Eh?...

LUIS.- ¡Dora!

ASTUDILLO.- ¡Atiza!

LUIS.- (*Justificándose*). Se trata de una verdadera casualidad. Yo te juro que, cumpliendo lo que te ofrecí en nuestra última entrevista, no te he buscado ni ahora ni nunca.

DORA.- Te creo, Luis, y, lejos de sentirlo, me parece providencial este encuentro, porque tengo que decirte algo de un gran interés.

LUIS.- Estoy a tus órdenes.

DORA.- ¿Es ésta la maqueta del monumento?... *(Se acerca a ella, con doña CINTA, y se seca una lágrima).*

CINTA.- Es bonito... Santa Justa y Rufina, la parrilla de San Lorenzo, el perro de San Roque...

ASTUDILLO.- *(A doña CINTA).* ¿No ha estado usted nunca abajo, en los talleres, doña...? Nunca me acuerdo de su nombre de usted, y eso que sé que es una cosa muy corriente...

CINTA.- Cinta.

ASTUDILLO.- Eso es. Qué, ¿quiere usted asomarse?...

CINTA.- Con mucho gusto.

ASTUDILLO.- *(Indicándole la puerta de la izquierda).* Por aquí.

CINTA.- Gracias. *(Mutis).*

ASTUDILLO.- *(Haciendo mutis tras ella).* *(Toreo a una mano, que ni Magritas).*

DORA.- *(Tras una breve pausa).* Luis... No sé cómo pedirte un favor muy grande.

LUIS.- ¿Tú?

DORA.- Sí; el favor de que me ampares y me defiendas.

LUIS.- ¿Qué dices, Dora?

DORA.- ¿Sigues siendo para mí lo que siempre fuiste?

LUIS.- Sigo queriéndote más desesperadamente que nunca, porque sé que no puedo abrigar ninguna esperanza. Pero, ¿qué es lo que te ocurre? ¿Qué mal te amenaza? Háblame, pídemelo lo que quieras. Yo te defenderé contra todos, contra mí mismo, sin aspirar jamás a ninguna clase de recompensa.

DORA.- Tengo miedo, Luis. Desde la desaparición de mi padre me encuentro tan sola, tan desamparada... Mi madre... Ya tú conoces sus ligerezas, sus irreflexiones... Y tengo miedo. Entre Garcillán y Briceño intentan algo, no sé si contra ella o contra mí, o contra las dos.

LUIS.- ¿Garcillán también? Lo de Briceño lo sabía.

DORA.- ¿Sabías que ha intentado acercarse a mí?

LUIS.- ¿Qué?... ¡Ah, canalla!... ¡Qué bien has hecho en decírmelo, Dorita! ¡Qué a tiempo me lo has dicho!

DORA.- Amenaza a mamá no sé con qué escándalo...

LUIS.- Sí, lo sé, y no será; no temas. Yo te juro que no será mientras yo viva. Ni tú has de verte amenazada por nadie, ni el buen nombre de tu padre será puesto por nadie en tela de juicio; al contrario, tengo el proyecto de enaltecerle y glorificarle.

DORA.- ¡Si él te oyese!... ¡Él, que mandó alejarte de mí!...

LUIS.- ¡No es por él por quien lo hago, Dora!

DORA.- Gracias.

LUIS.- ¿Que no haría yo por ahorrarte el más pequeño de los sinsabores?

DORA.- ¡Luis!... *(Se coloca de modo, junto al monumento, que le coja la mano Tostuera y ella crea que es Luis).* Déjame, déjame.

LUIS.- Vive tranquila. Briceño no volverá a molestar a ustedes.

DORA.- Pero...

LUIS.- En cuanto a Garcillán, mañana hablaré con él y sabré el camino que debo seguir. Confía en mí, Dora. No soy nadie y lo soy todo. No sabes tú la fuerza que comunica la desesperación.

DORA.- ¡Luis de mi alma!... *(Rumor de voces dentro).*

LUIS.- Adiós... Vienen. No conviene que nos encuentren juntos... Mañana sabrás de mí. Hasta mañana.

DORA.- Hasta mañana. *(Vase Luis por la izquierda).*

TOSTUERA.- ¡Qué bruto soy!... La única persona decente que había cerca de mí y... ¡Ella!... ¡La pécora!

ÁNGELA.- *(Muy enlutada y con una larga pena, que casi la arrastra, entrando en escena, por la derecha, con SANTOS).* ¿Y quién es ese caballero?

SANTOS.- Don Filotero Guanaguana, un escritor de Santo Domingo que, cuando coge a don Amaro por su cuenta, no le suelta en dos horas.

ÁNGELA.- *(Al ver a DORITA).* Pero ¿qué haces aquí, tan sola?

DORA.- Viendo esto y aguardándote. Doña Cinta ha bajado, con Astudillo, a ver los talleres.

ÁNGELA.- ¿Este es el monumento?... *(Acercándose al boceto, respirando ruidosamente).* ¡Ay!...

TOSTUERA.- ¡Hipócrita!

ÁNGELA.- ¡Jesús! Y esto ¿qué significa?...

SANTOS.- Según López Nieto, el repórter que hace las Casas de Socorro, éstos son Mendivil y Antonio, que derrotaron a los romanos, en los campos de Cartagena, antes Cartago.

CINTA.- *(Entrando por la izquierda con ASTUDILLO).* Ay, perdóneme usted, señorita Dora. Me he entretenido demasiado...

ASTUDILLO.- Yo he tenido la culpa... *(A ÁNGELA).* ¿Qué tal, señora?... *(Saludos).* Creí que estaba aquí Garcillán.

ÁNGELA.- Está hablando con un señor Guanaguana...

ASTUDILLO.- ¡Uf! Infeliz. Voy a ver si le echo un capote.

ÁNGELA.- Dígale que aquí le aguardo.

ASTUDILLO.- Sí, señora. *(Mutis por la derecha).*

SANTOS.- Yo voy también, con el permiso de la señora... A las órdenes de la señora... *(Mutis por la izquierda).*

ÁNGELA.- *(A DORITA).* ¿Vas a ir a casa de las de Perez-Gil?

DORA.- Sí.

ÁNGELA.- Yo caeré por allí dentro de una hora. Tengo que hablar con Garcillán.

DORA.- Hasta luego, entonces.

CINTA.- Adiós, señora.

ÁNGELA.- Hasta después. *(Se van, por la derecha, DORITA y doña CINTA).*

TOSTUERA.- *(Si no fuera por aquella carta comprometedor que hice la tontería de firmar, sacaba la cabeza ahora mismo y le daba un susto a esta tía gorda, que la mandaba con «Patetas»).*

ÁNGELA.- *(Sentándose frente al retrato de don Lorenzo. Fijándose en el retrato).* ¡Jesús! No me había yo fijado en ese retrato... *(Inquieta).* La verdad es que yo le execro algunas veces para justificar así mis pensamientos atrevidos. Porque voy por la pendiente. No he caído aún, pero para caer me falta el soplo de un acólito. *(Suspira)* ¡Garcillán es tan amable, tan ensalzador, tan elogista!... *(Nerviosa, levantándose).* ¡Qué retrato ése!... Me mortifica. Tiene una mirada perforativa que arponea y desgarrar... ¡Jesús!... Parece que me mira con intención.

TOSTUERA.- *(Con naturalidad).* Y te miro.

ÁNGELA.- *(De una pieza).* ¿Eh?... ¡No!

TOSTUERA.- Sí.

ÁNGELA.- *(Más muerta que viva).* ¡Es una alucinación!

TOSTUERA.- No.

ÁNGELA.- Pero ¿es que habla?

TOSTUERA.- Te hablo.

ÁNGELA.- *(Sujetándose para no caer al suelo).* ¡Lorenzo!... ¡Dios mío!

GARCILLÁN.- *(Entrando en escena por la derecha).* ¿Eh? ¿Qué le sucede? *(Acude a ella y la sostiene).*

TOSTUERA.- ¡Qué lástima!

ÁNGELA.- *(Temblorosa, casi desfallecida).* ¡Lorenzo!... ¡Me ha hablado! He oído su voz.

GARCILLÁN.- Calma, amiga mía, calma... *(Sentándola en una silla del foro y alzando mucho la voz).* ¡No puede ser!... ¡Don Lorenzo no está aquí! *(A gritos).* ¡No puede hablar! ¡Sería una canallada que hablase!... ¡No pude hablar! Vamos, vamos, tranquilícese... Venga a aquella butaca... *(La levanta y casi abrazándola, la lleva con cómicos contoneos a una butaca que habrá junto a la mesa).*

CONCHA.- *(Abriendo la puerta del foro y asomándose, sin ser vista por ninguno de ellos).* ¿Eh? ¡Ah! ¡Era ella... y bailando! Me lo figuraba. *(Va a salir y se contiene).* ¡No! Aguardaré a que entren a tomar el te, y entonces... *(Desaparece y entorna la puerta).*

GARCILLÁN.- Cállese, amiga mía. No recuerde más a quien no era digno de ese cariño vibrante, intento, denso... A quien, sin moralidad ni sindéresis, la mortificaba e icterizaba.

TOSTUERA.- ¡Valiente sinvergüenza!

GARCILLÁN.- Angélica... y permítame que la llame así para no llamarla como él la llamaba... ¡Angélica!

ÁNGELA.- ¡Por Dios, Amaro!

GARCILLÁN.- Amado sonaría mejor en mis oídos.

ÁNGELA.- *(Ruborizada).* Aún es pronto...

GARCILLÁN.- ¡Oh, qué soplo de esperanza!...

ÁNGELA.- Sí; un soplo, un soplo...

TOSTUERA.- ¡Con cincuenta y cinco años y ciento treinta kilos, y hablando de soplos...!

GARCILLÁN.- Angélica: olvide para siempre a quien no merece ni una oración, a quien tanto nos hizo sufrir a todos, porque el infeliz, todo cuanto tocó lo manchó, lo mancilló y lo funestó.

TOSTUERA.- ¡Ay, su madre!

GARCILLÁN.- He averiguado que tenía otras dos amiguitas: una, en Romea, Paquita Faldoni, y otra, en Martín, Néne Miramón, además de la Purita Palmarejo, la Taquimeca, que a ésa hasta se la llevaba al extranjero.

TOSTUERA.- ¡Qué tío embustero!

GARCILLÁN.- En todo era lo mismo: torpe, ignaro, intonso y de una cerdez que a mí me levantaba el estómago. En fin, no hablemos más de él; hablemos de nosotros.

ÁNGELA.- ¡Amaro...!

GARCILLÁN.- Quiero decir de nuestros asuntos.

ÁNGELA.- Aquí tiene el dinero que me pidió para hacer que callen esas muejres y para atender a la educación de esos niños... *(Le da unos billetes).*

TOSTUERA.- ¡Caray!

GARCILLÁN.- *(Guardándose los billetes).* Desde el más allá agradecerá Tostuera lo que hace usted por sus hijos.

TOSTUERA.- ¡Hijos yo? ¡Ay, qué hijo de su madre!

GARCILLÁN.- Otro golpe gravísimo hay que parar, amiga mía.

ÁNGELA.- Briceño, ¿verdad?

GARCILLÁN.- Sí, Briceño. Su actitud es un gran peligro. Yo tenía creído que don Lorenzo protegía a ese hombre porque le auxiliaba en sus trapicheos. Vamos, que iba y venía, traía y llevaba, veía, corría y les decía... Pero no. Cada persona es un logogrifo, amiga Angélica. César Briceño era el «rosca» de don Lorenzo porque estaba enamorado de Dora y quería a todo trance ganarse la voluntad de su padre.

ÁNGELA.- ¡Jesús!

GARCILLÁN.- Por eso, al ver ahora que usted no le da beligerancia, ha escrito ese folleto que quiere dar a luz para vengar así humillaciones y desprecios.

ÁNGELA.- ¡Dios mío!

GARCILLÁN.- *(Tomando de la mesa un cuaderno).* Si esto se publica, Angélica, la figura de don Lorenzo recibirá un golpe de muerte, y la gloria que para muchos nimba su recuerdo se trocará en el más espantoso de los ridículos.

TOSTUERA.- ¡Canalla!

ÁNGELA.- ¿Y usted no le ha hablado...?

GARCILLÁN.- Sí, y si yo tuviera treinta mil pesetas, Briceño no publicaría el libelo.

ÁNGELA.- ¿Eh?

GARCILLÁN.- El lo que desea es marcharse a Norteamérica para pedirle a Ford la representación de sus coches en Guadalajara, y como sé que necesita ese dinero...

ÁNGELA.- Si no se trata más que de esa cantidad, yo la daré con sumo gusto para evitar...

GARCILLÁN.- Tiene usted un gran corazón, Angélica. Lea, lea algún capítulo, para que se convenza de la necesidad de impedir...

TOSTUERA.- (¿Contará lo de la bailarina tagala...?).

ÁNGELA.- (Leyendo). «Lo que hizo en París con una tagala llamada Jalajala».

TOSTUERA.- (¡Qué horror!).

GARCILLÁN.- Eso dice Briceño que es rigurosamente exacto. (Acercándose al proyecto del monumento). ¡Y que el canalla que hizo eso llegue a tener un monumento!... ¡Ah! (TOSTUERA saca una mano y le coge una pierna. Asustado). ¡Ah!

ÁNGELA.- No se excite, amigo Garcillán.

GARCILLÁN.- No, si es que... (ÁNGELA sigue leyendo. Aterrado). ¿Será posible que...? (Mete el pie y tantea por debajo del paño, y TOSTUERA le da en el pie un puñetazo que le deshace tres uñas). (¡Mi madre!).

ÁNGELA.- ¿Eh?

GARCILLÁN.- Nada, que se me ha dormido este pie...

ÁNGELA.- Hágase una crucecita con saliva... Si quiere que yo...

TOSTUERA.- No, no...

GARCILLÁN.- Sí, siempre lo hago... Siga, siga leyendo...

ÁNGELA.- (Por las cuartillas). Si esto es verdad, empieza a ser horrible.

GARCILLÁN.- (Hincando en tierra una rodilla, como para hacerse la cruz en el pie). Desde luego, habrá exageraciones, porque el gran don Lorenzo... (ÁNGELA sigue leyendo).

TOSTUERA.- (A GARCILLÁN, casi con el aliento). ¡Canalla!...

GARCILLÁN.- (Idem, estupefacto). ¡Usted!

ÁNGELA.- (Horrorizada de lo que está leyendo). ¡El!

TOSTUERA.- (Aterrado). (¡Me vio!).

GARCILLÁN.- (Idem). (¡Lo vio!).

ÁNGELA.- (Como antes). ¡Él, en pijama... y con un puñal en la mano, para matarla...! ¡Jesús! (TOSTUERA y GARCILLÁN se tranquilizan).

GARCILLÁN.- No le vio.

TOSTUERA.- (Hablando a GARCILLÁN como antes). No me vio. ¡Que se vaya de aquí mi mujer, o salgo...!

GARCILLÁN.- (Levantándose de un salto). (¡Lo ha escuchado todo! ¡Estoy perdido!). (Acercándose a ÁNGELA). No lea usted más, amiga mía. El final es horrible... (Le quita el cuaderno).

ÁNGELA.- ¿Tiembla usted?

GARCILLÁN.- Sí...

ÁNGELA.- (Levantándose y pretendiendo darle un abrazo). ¡Qué bueno es usted...!

GARCILLÁN.- (Escribiéndose y buyendo hacia el foro). ¡No!

ÁNGELA.- (Extrañada). ¿Eh...?

GARCILLÁN.- Es que, creí que... (Acercándose a la puerta de la derecha). Aguado ahora al embajador de Inglaterra, y me pareció oír su voz... Luego tendré el gusto de ir a verla... (Le indica nerviosamente la puerta).

ÁNGELA.- No, en casa, no... (Coquetísima). Amado... (Avergonzada, se tapa la cara con las manos).

GARCILLÁN.- (¡Atiza!) Amiga Ángela...

ÁNGELA.- Llámeme Angélica...

GARCILLÁN.- No, no, Angélica, no. Eso sí que no.

ÁNGELA.- El capítulo que acabo de leer me ha decidido. Es preciso que hablemos ahora mismo, largamente.

GARCILLÁN.- Pero si...

ÁNGELA.- Accederé a lo que tantas veces me propuso en otro tiempo, y le aguardaré aquí, en esta habitación... (Fingiéndose un gran rubor, se dispone a abrir la puerta del foro).

GARCILLÁN.- No es posible, amiga mía. Se ha roto la cerradura, con la llave dentro, y no es posible abrir.

ÁNGELA.- (Abriendo la puerta). ¿Eh...? Lo comprendo. Es usted un caballero muy grande, Amado. ¡Un caballero! (Piropeándole). ¡Caballero! (Vase y cierra).

GARCILLÁN.- ¡Señora...! (Echando la llave a la puerta). No conviene que nos interrumpen. (Cerrando también con llave las otras dos puertas). (¡Audacia, Amaro...! ¡De los audaces es la vida!).

TOSTUERA.- (Que está de pie, magnífico, en el centro de la escena, con los brazos cruzados). ¡Y ahora, vamos nosotros, Amaro Garcillán!

GARCILLÁN.- (Con una tranquilidad que da frío). ¡Sin voces!

TOSTUERA.- De modo que, mientras yo, triste, soledoso, radioescucha, me sacrificaba por todos, usted, canalla, calumnioso, adulterante y perjuro, me evidenciaba y me traicionaba, apelando a todas las vilezas y a todas las arterías, las coberías, las taimerías y las sinvergöncerías... ¡Bandido!

GARCILLÁN.- (Como antes). ¡Repito que sin voces!

TOSTUERA.- Porque es usted un bandido de tal forajimiento, de tal venenosidad, que no recuerdo entrañas más pedernalicias ni crueldad más sardanapalesca. Ahora, que yo... (Avanza hacia él en actitud amenazadora).

GARCILLÁN.- (Apuntándole con un revólver y deteniéndole). Un paso, una voz, y aquí mismo le levanto la tapa de los sesos...

TOSTUERA.- ¡Canganga...!

GARCILLÁN.- *(Cada vez más sordamente)*. Ya ha visto usted cómo soy, ¿verdad? Pues bien, estoy dispuesto a todo. Mi crédito y el del periódico padecerían gravemente si se descubieran estas supercherías, y estoy decidido a que no se descubran. La muerte de usted, en estos momentos, lejos de ser un perjuicio, sería un reclamo...

TOSTUERA.- ¿Eh? Pero..

GARCILLÁN.- Si intenta usted escandalizar u oponerse a lo que yo ordene, le mato. Puedo hacerlo impunemente. Recuerde que tengo una carta de usted que me libra de toda responsabilidad.

TOSTUERA.- ¿Sería usted capaz?

GARCILLÁN.- Por evitar un escándalo soy capaz de todo. *(Ruido, dentro, de cacharros que se rompen)*. ¿Eh?... *(Quedan de una pieza. Nuevo ruido, seguido de voces de CONCHA y de ÁNGELA)*.

TOSTUERA.- ¡Jesús!...

GARCILLÁN.- ¿Qué?...

TOSTUERA.- ¡Que ha encerrado usted ahí a mi mujer con la suya...!

GARCILLÁN.- ¿Eh...? ¿Que mi mujer está ahí?

TOSTUERA.- Sí.

GARCILLÁN.- ¡Ah, canalla! ¿Ella y usted...?

TOSTUERA.- ¡No! ¡Yo soy un caballero! *(Nuevo ruido de voces dentro)*.

GARCILLÁN.- ¡Hay que evitar el escándalo!... *(Abre la puerta del foro)*. ¡Ocúltese! *(Entra en la habitación del foro, cerrando la puerta tras sí)*.

TOSTUERA.- *(Echando la llave)*. ¡Ah! ¡Por fin!... Y ahora yo... *(Deteniéndose)*. ¡No! ¡Estoy en sus manos! Esa carta... ¿Dónde la guardará?... El ladrón se fijó en ese mueble... *(Se acerca a él y lo abre)*. ¡Abierto! ¡Llegó a abrirlo! *(Busca en el mueble)*. Dinero... letras... Más dinero... *(GARCILLÁN intenta, desde dentro, abrir la puerta del foro)*. Quieren salir... *(Continúa registrando, afanosos)*.

GARCILLÁN.- *(Dentro)*. ¡Maldita puerta...! *(Golpea con la mano, llamando)*.

TOSTUERA.- *(Por una carpeta que saca del mueble)*. ¡Documentos de sumo interés! *(Recogiéndola)*. Veré despacio... *(GARCILLÁN aporrea la puerta como si acompañase el son de la Marcha Real)*. Tengo que abrirle... *(Cierra el mueble, se acerca a la puerta del foro, da una vuelta a la llave, vuelve a su escondite y se pone a examinar el contenido de la carpeta)*.

GARCILLÁN.- *(Entrando en escena con ÁNGELA y CONCHA, después de cerciorarse de que TOSTUERA ha vuelto a ocultarse)*. ¡Por fin...! *(ÁNGELA y CONCHA vienen destrozadas. Se ve que se han arañado y se han pegado. Del sombrero de CONCHA cuelga un lazo y le falta la parte de arriba. ÁNGELA trae en la mano el suyo, con la pena hecha jirones)*.

ÁNGELA.- ¡Qué fiera! ¡Quería sacarme los ojos!

CONCHA.- ¡Pécora!... ¡Furcia!

ÁNGELA.- ¡Ay, si las señoras pudiéramos batirnos!

CONCHA.- Usted se excusaría: ¡tiene usted más de sesenta años!

ÁNGELA.- ¿Ese insulto?

GARCILLÁN.- ¡Calma, calma! *(A ÁNGELA)* Serénese, señora... *(A CONCHA)*. ¡Calla tú, boquinecia, echacuervos, estúpida!

ÁNGELA.- *(Tristemente)*. ¡Había un te preparado! ¡Iba a darme un té, y me lo ha dado esta arpía...! ¡Qué pena! *(Por el sombrero)*. No sé lo que voy a hacer con esta pena...

GARCILLÁN.- Salga usted por ahí, señora; se lo suplico. *(Acompañándola hasta la puerta de la derecha)*. Lamento muy de veras las intemperancias de esa burra... *(Bajando la voz)*. Ya hablaremos.

ÁNGELA.- *(Poniéndose el sombrero de mala manera y liándose la rota pena al cuello)*. ¡No sabe usted con qué pena me voy! *(Mutis)*.

TOSTUERA.- *(Que ha encontrado su carta entre los documentos que había en la carpeta)*. ¡Ah!... ¡Mi carta...! ¡Mi carta...! ¡Por fin! Ahora... *(Distraídamente intenta incorporarse, y se da un coscorrón que casi pierde el sentido)*. ¡Ah!...

CONCHA.- ¡Si el pobre Tostuera levantara la cabeza...!

TOSTUERA.- *(Surgiendo, con la carta en la mano)*. ¡La he levantado, señora, y me he hecho polvo el centricipucio!

CONCHA.- *(Cayendo medio desvanecida del susto)*. ¡Tostuera...!

GARCILLÁN.- *(Amenazador)*. ¿Qué es esto?...

TOSTUERA.- *(Rompiendo la carta y arrojándole a la cara los pedazos)*. Ahí tiene usted mi carta. Ahora, dispare, si se atreve... ¡Asesino...!

TELÓN

ACTO TERCERO

La misma decoración del acto anterior. Ha desaparecido la maqueta del monumento. Es de día.

(Al levantarse el telón están en escena JULIA, GARCILLÁN y NARCISO. GARCILLÁN, sentado ante su mesa. De pie, frente a él, los otros dos).

GARCILLÁN.- *(Sin dejar de escribir)*. ¿Cuántos ejemplares se han vendido del primer extraordinario?

JULIA.- Los veinte mil que se tiraron.

NARCISO.- Anda, y se hubieran vendido muchísimos más. En cuanto los chicos comenzaron a vocear por ahí: «El extraordinario de *El Clamor*, con la carta de Tostuera», el público, no es que compraba, arrebatava las hojas.

GARCILLÁN.- De este segundo extraordinario, que se tiren treinta mil.

JULIA.- Sí señor.

GARCILLÁN.- Que esté el número en la calle antes de las seis, y que vocean los vendedores: «La llegada a Madrid del secuestrado».

JULIA.- Perfectamente. (*Inicia el mutis por la izquierda*).

GARCILLÁN.- Que no dejen de decir lo de «secuestrado», que esa palabra da un gran interés al asunto.

JULIA.- Sí, señor. (*Mutis*).

NARCISO.- Pero ¿es de veras que don Lorenzo está ya en Madrid?

GARCILLÁN.- ¿No ha leído usted lo que acabamos de hacer?

NARCISO.- No, señor. He llegado ahora mismo. He tenido que asistir a la boda de la chica de Trestoses con Berruti, ese escritor italiano tan cursi. Únicamente he leído lo que publicaba el primer extraordinario: la carta de Tostuera. ¡Qué carta más bonita!

GARCILLÁN.- (*Satisfecho*). No está mal, no, señor.

NARCISO.- Pone los pelos de punta. El último párrafo, sobre todo, es magnífico.

GARCILLÁN.- Sí. Está vibrante, intenso, denso...

NARCISO.- (*Tomando un número del extraordinario que había sobre la mesa, y leyendo*). «Vivo, amado Garcillán. A pesar de las crueles torturas a que me han sometido mis secuestradores, Dios no ha querido concederme el honor de ofrendar mi vida por la Patria. Sean para ella las pocas energías que me han dejado los acerbos dolores y las cruentas amarguras de este secuestro horrible. ¡Viva España!» (*Dejando el periódico*). ¡Qué tío...! Mire usted que resultarnos un héroe a última hora...

ASTUDILLO.- (*Por la izquierda, con varias notas y galeras en la mano*). Acaba de entrar en prensa el segundo extraordinario. Dentro de diez minutos estará en la calle.

GARCILLÁN.- (*Consultando el reloj*). Bien. ¡Buena gente! ¿Van todos los anuncios que indicó el administrador?

ASTUDILLO.- No, señor; no ha dado posible.

GARCILLÁN.- ¡Caramba! ¡Cuánto me contraría...! ¿Cuáles van?

ASTUDILLO.- (*Consultando sus notas*). Van... van... Van, Tos...

GARCILLÁN.- ¿En qué quedamos?

ASTUDILLO.- Tos, pastillas...

GARCILLÁN.- ¡Ah! ¿Va la bomba Bloch?

ASTUDILLO.- (*Con la vista a las notas*). La bomba va, y el Bambú Wamba, va. Va el Bengué, y la Vaselina boricada va en tamaño grande, como él dijo.

GARCILLÁN.- ¿Qué más?

ASTUDILLO.- Van: Cartagena y Walken, Phoscao y Bancacao... Thomas, arroz granito, estreñimientos... Madame X, Cortadella verrugas y callos, y... nada más. Quince, en junto.

GARCILLÁN.- Entonces, ¿no ha cabido la Trasatlántica?

ASTUDILLO.- No, señor...

GARCILLÁN.- Haber intentado con la vaselina...

ASTUDILLO.- Como tenía que ir en tamaño grande.

GARCILLÁN.- ¿Avisaron al Centro de vendedores?

ASTUDILLO.- Sí, señor. Todos están ahí. Con ellos han llegado miles de curiosos, y está la calle imponente.

GARCILLÁN.- Quién nos hubiera dicho ayer, cuando estábamos haciendo las invitaciones para la fiesta de esta tarde, que al venir hoy los amigos a ver la maqueta del monumento iban a ver también al monumentado.

NARCISO.- ¡Cómo! Pero ¿va a venir don Lorenzo?

GARCILLÁN.- Ha venido ya.

NARCISO.- ¿Qué...?

GARCILLÁN.- Sí, hombre; está ahí. (*Señala la puerta del foro*). Llegó a Madrid en tal estado de piltrafismo y de abandono, que no ha querido ir a su casa, para no alarmar. Aquí se ha bañado, se ha aseado, se ha puesto uno de mis pijamas, y está reposando un instante...

ASTUDILLO.- ¡Qué hombre tan grande! ¿Y en su casa no saben todavía...?

GARCILLÁN.- Ha ido don Adelfo a comunicarles la noticia y a traer alguna ropa...

NARCISO.- Oiga usted: ¿y el secuestro ha sido, efectivamente, una cosa sensacional...?

GARCILLÁN.- Creo que ha sido algo cumbre. Dice que, el día que algún dramaturgo o algún novelurgo lo describa, se estremecerá el mundo entero.

NARCISO.- Si Recalde, nuestro crítico, supiera algo de teatros y escribiera la obra...

GARCILLÁN.- Ya ha estado aquí Rambal, preguntando por Tostuera. Por cierto que venía con el Pastor poeta.

JULIA.- (*Por la izquierda, con varios números del extraordinario*). Aquí está ya.

GARCILLÁN.- ¿Eh?

NARCISO.- ¿A ver? (*Toma cada uno un número y lo examina*).

JULIA.- ¡Qué escándalo...! Hay bofetadas por coger los primeros números. No recuerdo de nada que haya apasionado tanto a la gente.

ASTUDILLO.- Ha salido muy bien la fotografía del monumento.

NARCISO.- Hombre, y trae una explicación del mismo, hecha por su autor.

JULIA.- Sí, nos hemos quedado todos con la boca abierta.

NARCISO.- (*Comentando lo que lee*). ¡Atiza...! ¡Las figuras son Europa y Africa...! ¡El león es la raza blanca, y la parrilla, la raza negra...! (*Sigue leyendo*).

GARCILLÁN.- Por cierto, Julia: ¿cómo ha quedado instalado el boceto en el salón grande?

JULIA.- Muy bien. Lo hemos puesto delante de la ventana, y la mesa del «bufet», a lo largo del fondo.

GARCILLÁN.- Perfectamente.

SANTOS.- (*Por la derecha*). ¿Se puede...?

GARCILLÁN.- ¿Qué hay, Santos...?

SANTOS.- Ya han llegado los músicos, y los criados de Molinero, con los helados y los dulces. ¡Cosa buena! También han llegado ya varios señores.

GARCILLÁN.- ¿Les conoce usted?

SANTOS.- Ya lo creo...

GARCILLÁN.- ¿Quiénes son?

SANTOS.- Pues el ministro de... no sé dónde: ese fotógrafo, un poco descarado, que va a todas partes; ese músico joven que le gusta dirigirlo todo; ese autor que estrena mucho y ese torero que huye tanto.

GARCILLÁN.- Astudillo, y usted, amigo Narciso...

ASTUDILLO.- Sí, señor.

GARCILLÁN.- Yo iré en seguida. Estoy aguardando al señor Roz...

SANTOS.- *(Mirando hacia la derecha)*. Aquí lo tiene usted...

ADELFO.- *(Entrando)*. Buenas tardes, señores. *(Trae una maleta)*.

TODOS.- Buenas tardes...

GARCILLÁN.- Bien, pues vayan ustedes...

NARCISO.- Vamos, sí.

ASTUDILLO.- *(Haciendo mutis por la derecha, con NARCISO)*. Yo voy a cogé la puerta ahora mismo, porque voy a ser padrino de un duelo.

NARCISO.- ¿Eh? Por fin, ¿Luis y Briceño...? *(Se van por la derecha)*.

GARCILLÁN.- Santos: ayude a los del guardarropa y vigile, por Dios, para que cada uno se lleve lo suyo y nada más.

SANTOS.- Sí, señor. *(Mutis por la derecha)*.

GARCILLÁN.- Julia: que no entren aquí más que las personas que le tengo indicadas.

JULIA.- Perfectamente. *(Se va por la derecha)*.

GARCILLÁN.- Y bien, amigo Roz.

ADELFO.- A las seis en punto vendrán Ángela y Dorita. Les he dicho esa hora para que tengamos tiempo.

GARCILLÁN.- Bien.

ADELFO.- Qué, ¿está usted decidido...?

GARCILLÁN.- Sí; esta escena no hay que escamotearla. Con la intervención de usted en la forma que hemos convenido, creo que lograré lo que deseo. Sería una lástima que una intemperancia estúpida de ese necio lo echara a rodar...

ADELFO.- ¡Ah, eso no!

GARCILLÁN.- Le advierto a usted que debe estar furioso. Como ayer tarde, a raíz de su aparición, tiré de pistola, le encerré a patadas y no he vuelto a abrirle...

ADELFO.- ¡Diantre...! ¿Sabe que se han publicado esos extraordinarios?

GARCILLÁN.- Sí; le he metido las galeradas por debajo de la

puerta. Puede que mis elogios y la habilidad con que le hago volver a la vida le hayan calmado un poco.

ADELFO.- De todas maneras...

GARCILLÁN.- *(Parapetándose detrás de la mesa y disponiéndose a la defensa)*. Ábrale. Estoy tranquilo. En peores situaciones me he visto y he salido de ellas airosamente.

ADELFO.- *(Disponiéndose a abrir la puerta del foro)*. ¡Cuidado!

GARCILLÁN.- ¡Bah! Ni que fuera don Tablante de Ricamonte. *(Mientras abre ADELFO, silba, quedito, lo que tocan los clarines para la salida del toro)*.

TOSTUERA.- *(Entrando en escena con siete panteras en la barriga)*. ¡Por fin! *(Viste otro pijama distinto, calza botas de charol y trae puesta una camisa de brillo y corbata de plastrón)*. ¡Ah...! No está usted solo...

GARCILLÁN.- Lo estaré en breve.

TOSTUERA.- ¡Cobarde...! ¡Bandido...! ¡Hoy mismo nos mataremos!

GARCILLÁN.- Suprima los denuestos y las voces escandalerativas.

TOSTUERA.- *(Amenazador)*. ¿Eh...?

GARCILLÁN.- Son bravosidades, ni me inquietan ni me asustan. Ya hablaremos a solas usted y yo. Jamás he rehuído ningún encuentro, y el que he de tener con usted lo ansío.

TOSTUERA.- ¡Miserable...!

ADELFO.- *(Mediando)*. Vamos, vamos.

TOSTUERA.- ¿Pero es que usted...?

ADELFO.- No es que abogadee defendiéndole, ni pretenda tampoco disuadir a usted con razones suasorias... *(Busca inútilmente a Pastranita)*. Intervengo para recordar a ustedes que antes que las cuestiones particulares, que sólo a ustedes interesan, están las generales, que afectan a la conveniencia del periódico y a la seriedad de todos.

GARCILLÁN.- Conforme.

ADELFO.- Yo represento aquí a los consejeros «ajeros». Y llamo ajeros a los que están en el ajo de este secuestro «superchérico», que nos ha proporcionado resultados tan pingües. Calma, pues, y hablemos serenamente.

TOSTUERA.- Pero si no puedo dominarme... ¿Usted sabe la serie de infamias que proyectaba ese monstruo? Pretendía casar a mi hija con Briceño. Aconsejaba a Luis Vidal que rompiera el estudio sobre «Gibraltar, español». Y sableaba a mi esposa, so pretexto de hacer callar a unas amantes que nunca tuve y a unos hijos que jamás me nacieron.

GARCILLÁN.- ¿Usted qué sabe?

TOSTUERA.- ¿Y el adjudicarme amiguitas en Romea y en Martí, como si yo fuera un señor... del conjunto? ¿Y el hacerle el amor a mi mujer? Que eso lo he visto yo con mis propios ojos, a través de la tela... ¡Todo lo veía rojo! ¡Ella, amapolada, haciendo dengues y garatusas, y él cargando... como hubiera cargado Amadís a Elérena o Boabdil a Lindaraja...! ¡Canalla...!

ADELFO.- ¡Vamos, vamos...!

TOSTUERA.- Y, además, le aconsejaba que no se acordara de mí. Póngase usted en mi lugar, amigo Roz; figúrese usted que alguien aconsejara a Catalina, su esposa de usted, que le despreciara; que alguien, en presencia de usted mismo, le dijera, venenosamente: ¡No quieras a Roz, Catalina!» ¡Ah...!

ADELFO.- Calma, calma, querido Tostuera. También usted, faltando a su palabra, desecuestrándose antes de tiempo, registrando ese mueble y rompiendo una carta que constituía un depósito sagrado, ha cometido una falta muy grave.

GARCILLÁN.- ¡Gravísima! (*A un gesto de TOSTUERA*). Sí, me lo parece a mí, se lo parece a Roz y se lo parece a todo el mundo. Pero vuelvo a decirle que, solos los dos, cara a cara primero y después en el campo de honor, ventilaremos estas cuestiones, porque hay cosas tan sucias, que sólo en el campo pueden ventilarse.

TOSTUERA.- Estamos de acuerdo.

GARCILLÁN.- Ahora, que antes, como dice muy bien don Adelfo, debemos ocuparnos de lo que interesa a todos.

TOSTUERA.- Conforme.

GARCILLÁN.- Habrá usted leído las galeradas de los dos extraordinarios...

TOSTUERA.- Sí, señor. La carta me ha gustado.

GARCILLÁN.- Me felicito.

TOSTUERA.- Yo no la hubiera escrito mejor.

GARCILLÁN.- Ni igual.

TOSTUERA.- Esa es una apreciación gratuita, porque si yo me pongo...

GARCILLÁN.- Se ponga como se ponga...

ADELFO.- (*Mediando de nuevo*). Al asunto, señores; al asunto. ¡Sin nervios! Yo no puedo exigir que estén contentos, tarareantes y silbosos, pero tranquilos, sí.

GARCILLÁN.- Habrá usted leído, en el segundo extraordinario, que ha llegado usted a esta casa desfallecido, fámélico, ictericiado.

TOSTUERA.- Sí: grifo el pelo, barbudo el cutis y de un hectiquez, de una caquexia desmadejante.

GARCILLÁN.- Su traje era un pingo hilachudo y haldrapiento...

TOSTUERA.- Y mis orejas, de un color oliváceo, denotaban el insomnio y el hambre. La descripción me pareció un poco cursi.

GARCILLÁN.- Es de don Adelfo.

TOSTUERA.- Perdone.

ADELFO.- No he oído nada. Yo no oigo jamás las palabras que no deben ser audibles, bien por lo injustas o por lo incongruas. Adelante.

GARCILLÁN.- Usted ha sufrido en su cautiverio tormentos horribles. Querían comprarle los veintidós argumentos pro Gibraltar español; pero en su labios de usted, aun en los momentos de mayor angustia, no ha habido más que dos palabras, cinco sílabas, diez letras: «¡Viva España!»

TOSTUERA.- (*Enardecido*). ¡Es verdad!

GARCILLÁN.- ¿Cómo?

TOSTUERA.- Quiero decir que eso me entusiasma. Está redactado ese párrafo de un modo que conmueve. Gracias, amigo Roz. Muchas gracias.

ADELFO.- Es obra de Garcillán.

TOSTUERA.- (*Contrariado*). ¡Ah! ¿Es de...? Bien. De manera que yo me he lavado, me he afeitado y, después de asearme, he reposado.

ADELFO.- Justo. Y como su ictericia no era acatética, sino emotiva, ha vuelto a usted el color, y solamente se le notan los sufrimientos pasados en el oliváceo de las ojeras.

TOSTUERA.- Bien.

GARCILLÁN.- Píntese.

TOSTUERA.- Me pintaré si me da la gana.

ADELFO.- Es indispensable.

TOSTUERA.- Lo que necesito es alguna ropa...

GARCILLÁN.- El señor Roz ha tenido la gentileza de ir a su casa de usted, y ha traído lo necesario.

ADELFO.- Aquí tiene usted, en esta maleta, un traje de chaqué. El chaqué, por lo gravadoso, me ha parecido la prenda más apta para que reaparezca ante el público un sabio polímato y ecuo que vuelve nimbado de gloria.

GARCILLÁN.- Nimbados estamos todos.

TOSTUERA.- ¿Y saben ya en mi casa...?

ADELFO.- Sí. ¡Qué escenas, amigo don Lorenzo...! ¡Qué jubilosa alegría la de Dorita y qué entusiasmo el de Ángela...! «¡Mi Lorenzo, un héroe, una "estrella", el "vedet" del patriotismo...!»

TOSTUERA.- ¿Y han pensado ustedes algo sobre lo que debo decir cuando me pidan detalles acerca del secuestro?

GARCILLÁN.- Con arreglo a mi plan, debe usted encerrarse en el más completo mutismo. Hay que evitar deseos de comprobación y el que la Policía intervenga para esclarecer...

TOSTUERA.- Claro, claro...

GARCILLÁN.- Usted deberá decir a todo el mundo que ha jurado solemnemente no hablar nunca del particular ni dar a nadie detalles de ninguna clase.

TOSTUERA.- Me gusta. Ese silencio dará a mi figura mayor interés y mayor nobleza.

GARCILLÁN.- Podrá usted decir, y es convenientísimo que lo diga, que las causas del secuestro han sido, desde luego, los deseos, por parte de Inglaterra, de que no insista usted en sus campañas pro Gibraltar español, campañas que deberá usted acentuar violentamente desde hoy.

TOSTUERA.- Sí, pero ¿cómo voy a...? No sé qué decir...

GARCILLÁN.- Por eso no se preocupe. Pastranita, el secretario de don Adelfo, ha ido a casa de Luis Vidal para comprarle, a cualquier precio, las veintidós razones de Berúlez y las nueve añadidas por él. Como Vidal adora

a Dora, no tendrá inconveniente en vendérselas. Así verán España y el mundo que usted, en el horror del cautiverio, lejos de achicarse, pensó en nuevas razones, y sin mapas, ni libros, ni cartas, hizo las treinta y una.

TOSTUERA.- (*Admirado*). El odio no me nubla hasta el extremo de cegarme, Garcillán. Aunque nos matemos mañana u otro día, reconozco hoy su talento y su imaginación.

GARCILLÁN.- Como yo reconoceré siempre que a su genial idea de secuestrarse debemos todos el engrandecimiento de *El Clamor*. (*Llaman a la puerta de la derecha*).

ADELFO.- (*Acercándose*). ¿Eh? ¿Quién...? ¡Ah! Es Pastranita. (*Abre*).

PASTRANITA.- (*Entrando*). ¡Uf...! ¡Cómo está eso de gente...! Buenas tardes. Para servirle a usted, don Lorenzo. Enhorabuena. Es usted la gran figura de España. ¡Qué figura! ¡Qué éxito!

TOSTUERA.- ¡He sufrido mucho, pero Dios ha querido...! (*Afectando resignación heroica*).

GARCILLÁN.- ¡Es usted de los nuestros...!

TOSTUERA.- (*Dándose cuenta de que PASTRANITA está en el secreto*). Es verdad. Gracias.

PASTRANITA.- Sí, señor.

GARCILLÁN.- Qué, ¿trae usted...?

PASTRANITA.- He aquí los fragmentos cándidos. (*Entrega a GARCILLÁN unas cuartillas*).

ADELFO.- ¡Blancos!

PASTRANITA.- ¡Blancos!

GARCILLÁN.- (*Entregándoselas solemnemente a TOSTUERA*). Con sumo gusto entrego a usted lo que ha de constituir el más ruidoso triunfo de su vida.

TOSTUERA.- Gracias. Aunque tal vez nos matemos, nunca olvidaré lo que hace usted por mí y por la Patria. (*Acariciando las cuartillas, entusiasmado, y examinándolas*). ¡Por fin!

GARCILLÁN.- ¿Precio de las cuartillas?

PASTRANITA.- Ninguno. (*Extrañeza en todos*). Verá usted: Vidal no estaba en su casa. A las cinco se batía, y en condiciones gravísimas, con Briceño.

TODOS.- ¿Eh...?

PASTRANITA.- Supe que el lance era en una finca de Pepe Aleas, ese ganadero amigo de Astudillo, que es, por cierto, uno de los padrinos, y me planté en la finca. Aún no había llegado el contricante. Hablé con Vidal, le dije lo que usted me indicó, es decir, que a don Lorenzo lo habían soltado los ingleses y que deseaba confrontar el trabajo de Berúlez con el suyo, y él me respondió: «Dele mi enhorabuena a don Lorenzo y dígame que, en cuanto mate a Briceño, recogeré los papeles, se los llevaré y guardaré sobre todo ello el secreto más profundo».

TOSTUERA.- ¿Y cómo ha traído usted las cuartillas?

PASTRANITA.- Porque, sabiendo yo cómo es Briceño, y temiendo que el pobre Luis no pudiera cumplir lo que

ofrecía, me adelanté a sus deseos. Volví a su casa, busqué en su mesa, encontré las cuartillas... y eso es todo.

TOSTUERA.- Bien, muchacho; así se ganan las plazas de redactores en este periódico. Suplico a usted, señor de Garcillán...

GARCILLÁN.- Usted no suplica: ordena.

TOSTUERA.- Gracias.

GARCILLÁN.- (*A PASTRANITA*) Felicito encarecidamente al nuevo compañero.

PASTRANITA.- (*Emocionado*). ¿Eh...? Pero ¿es de veras...? ¡Gracias, señores! ¡Muchas gracias...!

ADELFO.- Al pobre, el nombramiento le ha cogido impróvido...

PASTRANITA.- Desprevenido.

ADELFO.- Y se ha emocionado. A mí, tal merced, señores, me letifica.

PASTRANITA.- Regocija...

ADELFO.- Yo también doy las gracias. A ver cómo se produce el desempeño de su nuevo cargo.

PASTRANITA.- (*A GARCILLÁN*). «Ipsa facto». Al pasar me ha dicho, muy apurado, el señor Marhuenda que debe usted telegrafiar al señor Calahorra diciéndole que don Lorenzo ha aparecido ya, porque, como él no lo sabe, acaba de mandar un telefonema que dice: «Encontradas Pirineo gafas Tostuera con papel escrito «¡Viva España!»

GARCILLÁN.- ¡Por Dios! ¡Menuda plancha...! Voy yo mismo, con el permiso de ustedes... (*A TOSTUERA*). Es un momento. (*A ADELFO y PASTRANITA, que le acompañan hasta la puerta*). Aproveche ahora. No es que yo quiera evitar el duelo...

ADELFO.- Ya sé que a usted no le importa aventurar la corambre.

PASTRANITA.- Pellejo.

GARCILLÁN.- Es que si mi mujer ve que somos amigos comprenderá que sus celos eran infundados...

ADELFO.- Confíe usted en mí. (*Se va GARCILLÁN y ADELFO cierra la puerta, diciéndole a PASTRANITA:*) Tiene un pánico...

TOSTUERA.- (¡Le tengo miedo a Garcillán!).

ADELFO.- Ahora, mi querido don Lorenzo, la libertad, la gloria...

TOSTUERA.- Sí, estoy contento.

ADELFO.- Más podría usted estarlo si contara con la amistad de Garcillán.

TOSTUERA.- ¿Eh?

ADELFO.- Amaro es mal enemigo, y sus proyectos con respecto a usted no son nada tranquilizadores... Yo creo, amigo Tostuera, que puesto que se ofendieron mutuamente, mutuamente también debían ustedes olvidar...

TOSTUERA.- Es que hay ofensas, amigo Roz, que un hombre de mi dignidad...

ADELFO.- Yo me limito a defender lo que es conveniente para el periódico. ¡Garcillán lo dirige tan a la perfección! ¡Conoce tan admirablemente los gustos del vulgo...! Los dos extraordinarios de hoy los ha pergeñado en media hora, y en otra media, casi de una peñolada, ha escrito un artículo, que se publicará esta noche, pidiendo para usted un título nobiliario.

TOSTUERA.- (*Halagadísimo*). ¡Eh...? ¿Qué...? ¿Un título...?

ADELFO.- Sí. No sé si Conde de Tostuera o Marqués de San Lorenzo...

TOSTUERA.- Por el lado de Gibraltar me gustaría más...

PASTRANITA.- Marqués del Estrecho, o Conde de las Monas del Peñón.

TOSTUERA.- Aludo a las treinta y una razones...

PASTRANITA.- Conde de las Treinta y Una, entonces.

TOSTUERA.- (*Quemado*). ¡Y de las Siete y Media!

PASTRANITA.- Perdone; es que yo...

TOSTUERA.- Ya pensaré un título digno de mí, mientras me pongo los pantalones. Ha sido una feliz ocurrencia... (*Se dispone a coger la maleta*).

PASTRANITA.- (*Cogiéndola*). De ninguna manera.

ADELFO.- Entonces, puedo esperar que sus relaciones con Garcillán...

TOSTUERA.- Sí. ¡Qué remedio! Pero sin explicaciones entre él y yo, amigo Adelfo; sin comentarios. Un abrazo, y nada más. Hoy es día de apoteosis.

ADELFO.- Y de generosía.

TOSTUERA.- (*Tomando la maleta y haciendo mutis por el foro*). Hasta luego. (*Vase*).

ADELFO.- Comienzo a tranquilizarme, Pastranita. (*Llaman a la puerta de la derecha*). Abra: ya puede pasar todo el mundo. (*Abre PASTRANITA la puerta de la derecha*).

JULIA.- (*Entrando*). Perdonen... ¿No está aquí don Amaro? Su señora y sus hijas le están buscando...

ADELFO.- (*Saliendo al encuentro de CONCHA, PURITA y LOLA, que entran en escena, muy vestidas*). ¡Oh! Amigas mías... (*Saludos, y quedan hablando*).

PASTRANITA.- (*A JULIA, mientras abre la puerta de la izquierda*). Soy ya redactor de *El Clamor*. Nos veremos todos los días y a todas las horas.

JULIA.- (*Ruborizada*). ¡La de veces que me voy a equivocar!

PASTRANITA.- (*Amorosísimo*). ¿Sí...? ¿Cómo va usted a escribir Camilo, que es mi nombre, con C o con K?

JULIA.- (*Sin levantar los ojos del suelo*). Con ca...

PASTRANITA.- ¿Qué?

JULIA.- Con ca... riño...

PASTRANITA.- (*Abrazándola*). ¡Julia!...

ADELFO.- (*Que está viendo la faena*). ¡Pastrana!

JULIA.- (*Muerta de vergüenza*). ¡Jesús! (*Se va de un salto por la izquierda*).

PASTRANITA.- (*Hecho un taco*). Ustedes perdonen... Es que... como estoy tan contento... Me han hecho hoy redactor del periódico, y me dan unos deseos de abrazar a todo el mundo...

PURITA.- (*Acercándose a él*). ¡Ah!, ¿sí?

LOLITA.- (*Idem*) ¿Es de veras?

PURITA.- Que sea enhorabuena... (*Hablan los tres aparte*).

CONCHA.- (*A ADELFO*). Es un canalla. Obliga a las niñas a no separarse de mí, porque sabe que delante de ellas no voy a armarle ningún escándalo; pero no sabe él la que le tengo guardada.

ADELFO.- Repito a usted, amiga Concha, que en esta ocasión ha visto usted visiones. Tostuera, que escuchó aquella tarde lo que hablaron aquí Ángela y Garcillán, no guarda a éste ningún rencor. El disgusto entre ambos lo motivó la rotura de aquel documento...

CONCHA.- Eso de que son amigos tengo yo que verlo...

ADELFO.- Lo verá usted y se convencerá. ¡Ah! Y, por Dios, ni una palabra a nadie sobre la verdad del secuestro.

CONCHA.- Desde luego. Sería mi marido el primer perjudicado... Ahora, que convendrá usted conmigo en lo ridículo del caso. ¡Pobre público! ¡Cómo lo engañan ustedes! (*Rumor de voces dentro*).

ADELFO.- Cuidado.

DORA.- (*Entrando por la izquierda, seguida de ÁNGELA y de JULIA*). ¿Dónde está...? ¿Dónde está?

CONCHA.- (*Al ver a ÁNGELA*). ¡Ella...!

ADELFO.- (*Saliéndoles al paso*). Dorita... Señora... (*ÁNGELA trae grandes cardenales en las orejas*).

DORA.- ¿Dónde está mi padre?

ADELFO.- (*Indicando la puerta del foro*). Arreglándose un poco.

DORA.- (*Haciendo mutis por el foro*). ¡Padre! ¡Padre...! (*Mutis*).

CONCHA.- (*Por ÁNGELA*). ¡Jesús, cómo la puse...! Me cegué.

ÁNGELA.- (*En la puerta del foro*). No me atrevo a entrar...

CONCHA.- (*Agresiva*). Lo creo...

ÁNGELA.- ¿Eh...?

ADELFO.- (*Preocupado al ver que las dos se acercan muy engalladas*). ¡Diantre...!

ÁNGELA.- (*A CONCHA. A media voz*). No, Concha, no. Puede usted mirarme sin rencores. No vea en mí a una rival. A nada aspiro y a nadie puedo querer más que a mi Lorenzo. La que es mujer de un héroe y de un mártir no puede adorar más que a su esposo. Puede creerme. El heroísmo de Lorenzo me ha vuelto loca. (*Gritando*). ¡Lorenzo...! ¡Lorenzo!

TOSTUERA.- (*De chaqué, con grandes ojeras, abriendo la*

puerta del foro y quedando bajo el dintel, abrazando a Dorita). ¡Ángela!

TODOS.- (*Admirados*). ¡Oh!

ADELFO.- ¡El héroe!

ÁNGELA.- ¡Lorenzo, amor mío...! ¡Déjame que te adore como se adora a los santos...! (*Hinca una rodilla ante él*).

TOSTUERA.- (*Amenazador*). ¡Ángela...!

DORA.- (*Suplicante*). ¡Padre...!

TOSTUERA.- (*Suavemente*). Levanta...

ÁNGELA.- (*Levantándose*). ¿No me abrazas...?

TOSTUERA.- Sí. (*Medio abrazándola y llevándola a un extremo de la escena*). Con el permiso de ustedes...

ÁNGELA.- (*Amorosísima*). ¡Que yo te oiga, Lorenzo!

TOSTUERA.- (*Con las de Caín*). ¡Sí! ¡Si me vas a oír! (*Bajando la voz y mordiendo las frases*). ¡Corazón serpentífero...! ¡Vieja salaz, puertaventera y saltabancos, con cada arruga que se puede sembrar trigo...!

ÁNGELA.- (*Asombrada*). ¿Eh...?

TOSTUERA.- ¿Te atreves a venir a mí, cobera y zapeadora, cuando debía caerse la cara de vergüenza...? ¡Bellaca...! ¡Ridícula...! Con esas carnes y esa panza globosa, que es un balón... ¡Balón...! ¡Vete!

ÁNGELA.- No me repudies, Lorenzo de mi alma, porque desde ahora me tendrás siempre a tus pies, adorándote. ¡Mi vida es tuya, mi dinero es tuyo...!

TOSTUERA.- (*Acariciándola*). ¡Ah! ¡La frágil arcilla...!

ADELFO.- (*A CONCHA*). ¿Ve usted?...

JULIA.- (*A PASTRANA*). ¡Qué bonito! ¡Ser la esposa de un héroe!

PASTRANITA.- ¡Yo lo seré también, si tú quieres! Conozco el camino...

TOSTUERA.- (*Abrazando a DORITA*). ¡Tú sí que eres buena, hija mía...! ¡Moderada, pudorosa, recatada, honesta, digna...! Si Luis no ha muerto esta tarde a manos de Briceño, será para ti. ¡Lo juro!

DORA.- (*Aterrada*). ¿Eh? Pero ¿Luis y Briceño...? ¡Dios mío! ¡Un duelo...! ¡Y por mí! (*Llorando*). ¡No! ¡No! ¡Luis de mi alma!

TOSTUERA.- ¡Dora...!

DORA.- (*Abrazándose a él, llorando*). ¡Padre...!

ÁNGELA.- (*Acudiendo a ellos*). ¡Hija mía...!

PURITA.- (*Entusiasmada*). ¡Que se batan por una, Lolita!

LOLITA.- (*Idem*). ¡Qué momento!

TOSTUERA.- Vamos, tranquilízate. Luis es un muchacho valiente, y le hará triunfar su propia desesperación. A la muerte, cuando se la busca, no se la encuentra jamás. ¡Si lo sabré yo...! No llores. ¡Dios no querrá empañar el cristal de nuestra alegría con el vaho de la tragedia!

ÁNGELA.- (*A ADELFO, limpiándose los ojos*). Siempre que habla, esculpe.

ADELFO.- Hay muchas personas que tienen ese defecto.

ÁNGELA.- No me ha entendido usted; digo esculpe.

PASTRANITA.- (*Mirando hacia la derecha*). Aquí viene Astudillo, que ha sido padrino suyo. Este traerá noticias. (*Ansiedad en todos. DORITA se separa de TOSTUERA*).

TOSTUERA.- (*A ADELFO*). ¡Le tengo unas ganas...! Tres veces me ha llamado besugo.

ASTUDILLO.- (*Entrando por la puerta de la derecha*). Señores... ¡Don Lorenzo! ¡El héroe más grande del mundo!

TOSTUERA.- ¡Cobero!

ASTUDILLO.- (*Con los brazos abiertos*). ¡Don Lorenzo...!

TOSTUERA.- (*Deteniéndole con el ademán y alargándole luego, olímpicamente, la mano*). Buenas tardes.

PASTRANITA.- Qué, Astudillo, ¿y Vidal?

ASTUDILLO.- En su casa.

DORA.- ¿Herido?

ASTUDILLO.- Bueno y sano.

DORA.- ¡Dios mío!

ADELFO.- Pero ¿indemne?

ASTUDILLO.- Indemne, incólume y como los ángeles. ¡Qué tío más valiente...! ¡Cómo tira! Ahora vendrá. Ha ido a su casa a recoger una cuartillas que tenía que traer aquí...

PASTRANITA.- (*Horrorizado*). ¡Atiza...! ¡Estoy perdido...! ¡Y con lo bien que tira...!

ADELFO.- Bueno, pero ¿hubo lance?

ASTUDILLO.- ¡Y qué lance! ¡Qué faena de hombre! ¡Eso es un lance y eso es una faena...! ¡Temple, tranquilidad! ¡Qué parones! ¡Uno de ellos con los pies juntos...! (*Imitando los ademanes de los toreros en la faena de matar*). ¡Y muñequando...! ¡María Santísima...! Un desarme, otro parón, y luego metió el pie y le dió una estocá que lo tiró patas arriba. Rodao salió.

CONCHA.- Pero ¿muerto?

ASTUDILLO.- No, señora; muerto, no; pero tiene pa rato. ¡Tres médicos se han quedao allí acabando con él! ¡Vaya una tarde que ha tenido Vidal! ¡Menudo cartel! Porque tumbá así a un Briceño es ganarse el cartel de Madrí.

ADELFO.- Ya lo creo. Cualquiera le tose...

ÁNGELA.- (*A DORA*). Vamos, mujer, sécate esas lágrimas.

ASTUDILLO.- (*Zalamerísimo, a TOSTUERA*). Lo veo a usted, Don Lorenzo de mi alma, y me conmuevo.

TOSTUERA.- (*Con las del beri*). Sí, ¿eh?

ASTUDILLO.- Hasta he llorao por usted. No tanto como su

esposa, que hay que ver lo que habrá llorao pa tené esas ojeras... Lo mismo que usted. ¡Cómo se le ven a usted los sufrimientos...! Ahora que yo...

TOSTUERA.- *(Cogiéndole del brazo, llevándose a un extremo de la escena y diciéndole, a media voz y con rabia.)* ¡Usted es un sirvengüenza!

ASTUDILLO.- *(Extrañadísimo).* ¿Eh?

TOSTUERA.- Sé que, desde que el periódico, gracias a mí, ha adquirido importancia, cobra usted de los toreros, y eso es una iniquidad. Yo no he expuesto mi vida ni ellos exponen la suya para que usted se hinche. Hoy mismo se lo diré a Garcillán.

ASTUDILLO.- Pero si Garcillán va a la parte conmigo...

TOSTUERA.- ¡Canganga, qué par de frescos!

ASTUDILLO.- Y oiga usted, don Lorenzo, esto ¿a qué viene...?

TOSTUERA.- Esto viene a que usted dice por ahí *(Señalando el sitio en que él estuvo oculto debajo del monumento)* que yo soy un besugo...

ASTUDILLO.- ¿Yo...?

TOSTUERA.- ¡Usted! Y yo seré un besugo, pero usted es un pulpo. ¡Hala! ¡A freír percebes! *(Se separa de él)*.

ASTUDILLO.- ¡Chavó! Este quiere ir a la parte también... Tendré que subirles la tarifa.

NARCISO.- *(Por la derecha, con RECALDE).* ¡Cómo están los salones!

RECALDE.- ¡Y la calle...!

NARCISO.- ¡Don Lorenzo...!

RECALDE.- ¡Señor Tostuera...!

NARCISO.- *(Corriendo hacia él con los brazos abiertos).* ¡Nuestro salvador!

RECALDE.- *(Idem).* ¡Nuestro héroe!

TOSTUERA.- *(Abrazándoles, conmovido).* ¡Amigos queridísimos! ¡Creí que no volvería a verles...!

NARCISO.- ¡Bien se le notan los sufrimientos pasados!

TOSTUERA.- ¡Oh...! El día que os cuente... Pero no puedo. He jurado callar.

RECALDE.- ¿Saben ustedes lo de Vidal? Le ha podido a Briceño. No se habla de otra cosa.

CONCHA.- *(A NARCISO).* ¿Dónde está mi marido?

NARCISO.- Está hablando con no sé qué ministro y pidiéndole para don Loenzo el título de Marqués de la Ilusión Periodística.

ÁNGELA.- ¡Dios mío...! ¡Yo marquesa...! ¡Lorenzo...! *(Le abraza llorando)*.

TOSTUERA.- ¡La Ilusión Periodística! Me gusta. No llores, que se te van a despintar las ojeras.

ÁNGELA.- No son pintadas: son de traumatismo, que no es igual.

DORA.- *(Al ver a LUIS, que entra en escena por la puerta de la izquierda).* ¡Luis! *(Acude a él)*.

LUIS.- ¡Dora...! ¡Don Lorenzo...!

TOSTUERA.- ¡Un abrazo, querido Vidal!

NARCISO.- ¡Enhorabuena, Vidalito!

TOSTUERA.- *(Abrazándole).* Un abrazo de amigo y de admirador. *(Bajando un poco la voz).* ¡Gracias!

LUIS.- Perdóneme, estoy avergonzado. Me pidieron de su parte unas cuartillas, pero no...

TOSTUERA.- *(Sacándolas del bolsillo).* Las tengo aquí.

LUIS.- *(Maravillado).* ¿Eh?

PASTRANITA.- *(Que no les quita ojo. Miedoso)* ¡Ya! *(A JULIA).* ¡Pobre de mí!

TOSTUERA.- Pastranita, por si sucumbía usted en el duelo, tuvo la buena ocurrencia de ir a su casa de usted y...

LUIS.- ¿Pero eso puede hacerse...?

JULIA.- *(Que se ha acercado a ellos, con PASTRANA).* Perdone usted a Camilo, amigo Vidal. Aspiraba a entrar en *El Clamor*, y suponiendo al hacer este servicio al Señor Tostuera...

PASTRANITA.- Perdón, amigo Luis.

TOSTUERA.- Sí. Hoy es día de perdón. *(A LUIS).* Sé lo que vale usted, querido Vidal, y yo necesito aquí... y en mi casa, hombres de su entendimiento *(Señalando el corazón)* y de su corazón. *(Señalando la frente).* Así como mi heroísmo ha tenido como premio estas cuartillas de usted, el desinterés, la bondad y la nobleza de usted debe tener también el premio que tanto ansía. *(Indicando a DORA).*

LUIS.- ¿Es posible...?

TOSTUERA.- ¡Me hace usted mucha falta!

LUIS.- ¿Qué es esto, Dora?

DORA.- ¡Qué se yo...! ¡Un sueño! *(Hablan aparte)*.

VOZ.- *(Dentro).* ¡Viva don Lorenzo Tostuera!

VOCES.- *(Idem).* ¡Vivaaaa!

TODOS.- ¿Eh...?

VOZ.- *(Dentro).* ¡Viva el más ilustre de los españoles...!

VOCES.- *(Idem).* ¡Vivaaaa!

NARCISO.- Romperán las puertas y entrarán aquí en tropel.

RECALDE.- ¡Es un entusiasmo...!

GARCILLÁN.- *(Por la derecha).* ¡Qué hermosura, Adelfo...! *(Le abraza)*.

ADELFO.- Puede usted abrazarle. Es completamente suyo.

GARCILLÁN.- ¡Querido Tostuera...!

TOSTUERA.- ¡Querido Garcillán...! *(Se abrazan)*.

GARCILLÁN.- *(En voz baja).* ¡Gracias!

TOSTUERA.- *(Idem).* ¡Lo mismo digo!

CONCHA.- ¡Era verdad!).

VOZ.- (*Dentro, muy cerca*). ¡Viva el Marqués de la Ilusión Periodística!

TODOS.- ¡Viva!

(*Por la puerta de la derecha entran en escena todas las actrices y actores que hayan disponibles, sin olvidar a los maquinistas, electricistas y guardarropistas, que formarán una nutrida masa obrera, que preside MARCELINO, un obrero viejo, que trae una bonita corona de pensamientos*).

MARCELINO.- ¡Viva el hombre más sabio y más heroico de España!

TODOS.- ¡Viva...!

GARCILLÁN.- El pueblo, señor Tostuera, ha invadido esta casa, que es suya, deseoso de verle y de testimoniarle su cariño.

MARCELINO.- Por todos los martirios que ha sufrido, acepte usted esta corona que le ofrecen los obreros de la Filantrópica Madrileña... (*Le dan la corona*).

TOSTUERA.- ¡Me conmueve...! ¡Una corona, y de pensamientos!

GARCILLÁN.- ¡Es todo un símbolo!

ASTUDILLO.- ¡Que se la pongan!

TOSTUERA.- ¡No!

TODOS.- ¡Sí!

ÁNGELA.- Yo misma le coronaré. (*Le pone la corona*).

CONCHA.- ¡Tenía que acabar así!).

PASTRANITA.- ¡Qué momento! (*Aplauden todos a TOSTUERA al verle coronado*).

GARCILLÁN.- ¡Señores...!

ADELFO.- ¡Silencio...! (*Callan todos*).

GARCILLÁN.- Día de júbilo es hoy para este periódico tan sincero, tan veraz, tan patriota y tan honrado. (*Voces de «Bien. Bien»*). Todos los que de él formamos parte sentimos un pimples orgullo...

ADELFO.- ¡Bien...!

GARCILLÁN.- Por el triunfo sin precedentes de ese héroe, que al rechazar la traición y preferir las amarguras de un cautiverio horrible, ha demostrado que se formó, que se hizo en este periódico, verdadera escuela de probidad y de patriotismo. ¡Viva don Lorenzo Tostuera!

TODOS.- ¡Viva...! (*Los redactores felicitan a don AMARO GARCILLÁN. Ante un además de TOSTUERA se hace el más profundo de los silencios*).

TOSTUERA.- Por primera vez me molestan los pensamientos. (*Tratando de acomodarse la corona*). La emoción me ovilla en confusiones. Tengo cien pensamientos en la cabeza. Lo

hecho por mí carece de mérito. (*Rumores de protesta cariñosa*). Todos ustedes hubieran hecho lo mismo en mi lugar. (*Voces de «¡No, no!»*). No quise vender las veintidós razones pro Gibraltar español, y en el horror de mi secuestro pensé en nueve razones más, las más eficaces, que me darán el triunfo que tanto ansío. Nada quiero para mí. Deseo, sí, que mi conducta abnegada sirva de ejemplo a los ególatras; que este éxito mío se considere como un éxito de *El Clamor*, y que, cuando mi figura esté efigiada en mármoles y en bronce, al pie de los monumentos que se me erijan, se silencien mis títulos y mis condecoraciones y se esculpan solamente estas modestas palabras, las más sublimes para mí: «Amo el periodismo y aspiro a la inmortalidad». (*Estalla una gran ovación*).

MARCELINO.- ¡Vivan los hombres honrados!

TODOS.- ¡Vivaaaa...!

GARCILLÁN.- Desean verle. Llémosle en triunfo.

TODOS.- Sí, sí...

MARCELINO.- ¡Arriba con él...!

JULIA.- ¡Por Dios, señores!

MARCELINO.- ¡Vamos! (*Lo levantan en hombros. Aplausos*).

GARCILLÁN.- ¡Que toquen la Marcha Real!

NARCISO.- ¡La Marcha Real!

TODOS.- ¡La Marcha Real...! (*Suena dentro la Marcha Real*).

GARCILLÁN.- ¡Viva España...!

TODOS.- ¡Vivaaaa...!

TELÓN

primer acto

Nº 257

1/1995

SEGUNDA EPOCA

750 ptas.

TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

texto de

La Sombra del Tenorio

de
Alonso de Santos

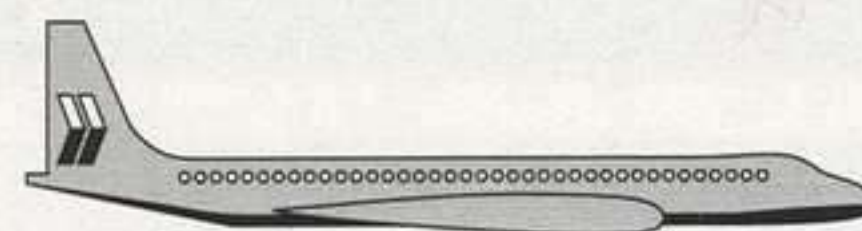
EVOLUCIÓN
IDEOLÓGICA

de
VALLE
INCIAN

TAORMINA, PREMIO EUROPA

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES

C/ Cervantes, 21-1º - Of. 3. 28014 Madrid
Telfs.: 420 30 50/355 58 67



OMVESA

ORGANIZACION MUNDIAL DE VIAJES. C.I.C.MA Nº 82

La mayor calidad al mejor precio

Oficina Central: Francisco Silvela, 21 • 28028 Madrid

Tels.:

División Internacional: 309 22 23 (30 líneas)

División Nacional: 309 25 25 (10 líneas)

Telefax: 309 12 96 - 309 18 10

Télex: 42972 OMVE E - 27796 OMVE E

ACTIVIDADES RESAD (Tercer Trimestre)

PROGRAMACION RESAD-GALILEO

EL SON QUE NOS TOCAN.

Dramaturgia de Antonio Onetti sobre la novela de Horace MacCoy.

Dirección: Juan Margallo Taller RESAD de Cuarto curso

JUNIO: MUESTRAS DE TERCER CURSO DE INTERPRETACION de la RESAD

PUBLICACIONES RESAD

Colección Teatro RESAD

NUESTRA COCINA. Versión de Alonso de Santos de La cocina de Arnold Wesker

EL LOCO Y LA MONJA. De Stanislav I. Witzkiewicz

EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO. de W. Shakespeare

NO HAY BURLAS CON CALDERON, Dramaturgia de Angel Facio sobre textos de Calderón

EL SON QUE NOS TOCAN, Dramaturgia de Antonio Onetti sobre la novela de H. MacCoy

COLECCION TEORIA RESAD

TEATRO Y SOCIEDAD EN LA GRECIA CLASICA. De Carlos García Gual

LA TEORIA TEATRAL DE WITKAEY. De Janusz Degler

LA VIEJA FRONTERA. (De Stanislavski a Piaget), de Jorge Eines

AUGENBLICK. EL PRESENTE AUTÉNTICO. De Azufre y Cristo

MITO Y RITUAL. De Adela Escartín

HISTORIA DE UNA ESCUELA CENTENARIA. de Juanjo Granda

Colección Teatro alumnos RESAD. Piezas breves y bocetos

Colección Textos y Ensayos teatrales.

(en colaboración con la Asociación de Autores de Teatro).

LA DROGA EN EL TEATRO ESPAÑOL

Colección Teatro RESAD-COMPLUTENSE.

(en colaboración con la Universidad Complutense de Madrid)

EL REY JUAN, DE W. SHAKESPEARE.

(Versión y traducción de José Estruch (En preparación)

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



Real Escuela Superior de Arte Dramático

Madrid

NURIA ESPERT



(Foto: EdeláE. López).

Una entrevista de Carlos Rodríguez

Su imagen está teñida de fama, pero no de popularidad. No es un personaje habitual en televisión, tampoco ha hecho mucho cine, pero posee una aureola de prestigio internacional: forma ya parte de los grandes del teatro mundial, asentada en una sólida carrera... «Esa es la única respuesta. Lo que dices no se regala. No sé si viniendo de Inglaterra o de Estados Unidos es más fácil, pero siendo sólo actriz de teatro y viniendo de un país como España, que cuenta tan poco culturalmente -ha contado menos pero ahora tampoco cuenta mucho-... Lo que hay es mucho trabajo detrás. Y suerte.»

Nuria Espert se ha sentado en un pequeño sillón y me mira profundamente, como si quisiera adivinar mis preguntas antes de que yo llegue a formularlas. Y yo intento situar a la mujer de teatro, tantas veces vista sobre el escenario, tan pocas fuera de él... El personaje es real, está ahí. Y me sonrío, suavemente.

Tiene usted fama de mujer comprometida con sus ideas...

«¿Qué ideas? ¿Las políticas, sociales, humanas...? Sí, toda la vida lo he estado y lo estoy. Desde el final del régimen hasta ahora ha parecido que uno podía tener sus ideas, vivirlas en el día a día y no tener que salir con una pan-

carta permanentemente. No sé si volverán los tiempos de la pancarta y el correr delante de la policía... Espero que no porque lo hice cuando podía correr mucho y ahora correría menos... Espero que no haya que hacer manifestaciones de esas que acaban a palos. Pero las ideas prevalecen, y a medida que va creciendo la inteligencia, -porque con los años la belleza de la piel se pierde, pero la cabeza es cada vez más preciosa y está más llena de cosas-, esas ideas se hacen más sólidas, las cuentas menos apasionadamente, pero con mejores razonamientos, aunque ni la edad ni el momento político que se vive haga necesario que salgas a vocearlas con un micrófono.»

Por otra parte, en el terreno teatral usted es una personalidad compleja. Quiero decir: actriz, directora, empresaria...

«Ayudante de dirección...»

Es cierto: lo ha sido de todos los directores con los que ha trabajado.

«Sí, abierta o solapadamente, de todos. Al principio de montar nuestra compañía, ese trabajo lo hacía subrepticamente, tratando de que no se notara. Después, cuando fui cogiendo confianza en mí misma, en mi criterio y mis deci-

«Sufro más como directora que como actriz»



"La Traviata", de G. Verdi. Dirección escénica: Nuria Espert. Teatro de la Zarzuela. (1995) (Foto: Chicho).

siones, firmando en el programa como ayudante de mis directores.»

En 1986 dirigió su primer espectáculo: *La casa de Bernarda Alba*. He leído unas declaraciones tuyas en que decía: «Cuando no dirigía, pensaba que los verdaderos creadores del espectáculo eran el autor y el director. Pensaba que el actor era un medio, un transmisor. Ahora que estoy dirigiendo no me lo parece tanto. No existe ningún tipo de superioridad entre el director y el actor. Ahora tampoco creo que el director sea un creador. En el teatro quien crea es el conjunto. Y algunas individualidades, como Víctor García o Peter Brook. No el director en general.» ¿Sigue pensando que el director no es un creador?

«Sí, con algunas excepciones. Eso que dije, que no recordaba para nada, se ajusta bastante a lo que sigo pensando ahora, después de nueve años de dirigir sin parar y de tener el privilegio de ver los mejores trabajos de teatro que se han hecho en el mundo.»

¿Y por qué dio el paso a la dirección? ¿Qué le faltaba...?

«No fue buscado ni querido, me vino regalado. Me lo habían ofrecido muchas veces porque, como había sido ayudante de dirección de grandes directores, a muchos compañeros en España les parecía que era lógico que lo hiciera. Me ofrecieron dirigir óperas, y siempre dije que no, que no sabía dirigir, ni tenía intención, ni deseos, ni se me había pasado por la cabeza... Es curioso, un año después de estar en Estados Unidos -hablo del 72 o 73-, me ofrecieron dirigir precisamente *La casa de Bernarda Alba* en San Francisco y les dije que no. De pronto, en el 85, durante un gira tremenda y durísima de *Salomé* (aire libre, palacios de deportes, diez mil espectadores por noche, espectáculo carísimo, riesgo económico brutal, mucho cansancio por mi parte...), llegó la invitación del Lyric, diciéndome que al año siguiente querían conmemorar el cincuentenario de la muerte de Lorca. Y que querían hacer un gran espectáculo profesional, porque Lorca se había dado muchas veces en Universidades, pero nunca en teatros equivalentes, para entendernos, al María Guerrero o el Español. Que les parecía lo más indicado una de las obras de la trilogía más conocida allí: *Yerma*, *Bodas* y *Bernarda*, y que yo eligiera la que quisiera. Me halagó muchísimo la carta, en la que me contaban también la historia de aquel teatro, que era como el Royal Court, es decir el lugar donde se gestaban los grandes proyectos artísticos, no tanto los comerciales. Y al final decía que Glenda Jackson estaba muy interesada en el proyecto...»

Y Nuria Espert se convierte en un torrente que narra pormenorizadamente la aventura de aquellos inicios. Una aventura seguramente contada en muchas entrevistas, en muchas conversaciones, sobre la que introduce reflexiones, puntos de vista, confidencias -«yo soy muy mitómana, y el hecho de que Glenda, con dos oscars, gran amiga de Peter Brook, que es amigo mío también y que me había hablado muchísimo de ella, estuviera interesada me pareció

muy halagador»... Hay que escuchar a Nuria Espert contar sus negativas, sus dudas, las peleas con Armando Moreno, su marido, por haber descartado la oferta, o la intercesión de Arnold Wesker -«otro buenísimo amigo mío»- organizando la cena en la que Glenda Jackson y ella tuvieron la oportunidad de conocerse, y de la que finalmente saldría convencida para llevar el proyecto adelante... El papel es incapaz de recoger la calidez de su voz, los quiebros, el transcurso de aquellos días en sus palabras. De pronto, se para, recapacita, resume, y se distancia de sí misma, como si por un momento aquella vida no fuese exactamente la suya:

«Yo no deseaba dirigir, no tenía deseos ni vocación, ni nada que se le pareciera. Me parecía un trabajo diferente del mío, que hacían unas gentes diferentes de mí. Ya sabía y sé que todos los grandes actores del pasado han dirigido. No existía el director y el que ponía orden en el escenario, con más o menos fortuna, era el primer actor o la primera actriz. Eso se ha hecho en todas partes, los de fuera y los de aquí también, desde Tina Gascó o Fernando Granada a Margarita Xirgu, Lola Membrives... Hay una larga tradición. Pero eso no era moda en el 85. Lo había hecho Fernán Gómez, Marsillach también... Pero a mí no me tentaba; como no me tiente jugar al tenis, no sé... La inercia de ese éxito y de mi primera producción operística que fue *Madame Butterfly*, ha creado una cosa que me tiene envuelta, y tengo contratos firmados hasta el 2001 o 2002, que seré una señora mayor; espero que no me teñiré ya, tendré todo el pelo blanco y seré muy respetable.

Así ha venido la cosa. Me ha dado muchas satisfacciones, para compensarme de lo mucho que sufro cuando dirijo. Esa satisfacción se vio mermada cuando me di cuenta hace dos o tres años de que había abandonado mi carrera de actriz completamente. Y Armando y yo decidimos que en el 94 había que parar con los montajes, no dirigir nada nuevo, nada que se me llevara medio año, porque a mí un montaje se me lleva medio año de tiempo y media vida».

¿Por qué dice que sufre cuando dirige?

«Porque entro en un permanente estado de ansiedad, que no tengo nunca como actriz. Como actriz, cuando las cosas no salen estoy preocupada, cuando salen estoy contenta; cuando hago un buen ensayo duermo divinamente, cuando hago uno malo no duermo... Pero cuando dirijo no duermo nunca, más que con pastillas, no estoy contenta ni cuando las cosas salen bien, tomo decisiones y tengo un malestar atroz... Leí una cosa preciosa de Fellini -busco ansiosamente en los libros de los directores y en las entrevistas a ver cómo se lo pasan, y en general, se lo pasan mal- que decía que en mitad de un rodaje le venía la costurera y le preguntaba: «para el traje de tal escena ¿este verde o este otro?», y él en medio de aquel follón, decía: «pues éste». Y se marchaba, y ya no dormía en una semana, hasta que veía el traje, y no se concentraba en lo que estaba haciendo, porque aquella decisión que tienes que tomar -él en cine, doscientas cada día; tú en teatro, veinte cada día- lo atormentaba. ¿Quién puede estar seguro de que no se equivoca?»



«La Traviata», de G. Verdi. Dirección escénica: Nuria Espert. Teatro de la Zarzuela. (1995) (Foto Chicho).

También ha dicho en alguna ocasión que siempre comienza a dirigir desde el punto de vista emocional, no intelectual; que la reflexión es posterior a lo inventado. ¿Dónde encuentra ese impulso emocional en cada caso?

«En las óperas, por supuesto en la música, mucho más que en las historias, o en quienes lo van a cantar... Siempre me parece que el verdadero director de escena es el compositor. Yo creo saber cómo quiere él que se haga la cosa. Suena muy pretencioso, pero lo creo. Quién quiere ser renovado permanentemente, quién quiere ser preservado, a quién le agrada ese polvo que le ha caído encima, quién quiere que se lo quites... Obras de teatro, no he dirigido tantas. Y en todas he partido de puntos diferentes: en *La casa de Bernarda Alba* partí de mí misma, de una actriz que lleva cuarenta años sobre un escenario leyendo, haciendo a Lorca, y conociéndolo, creo que profundamente. Como cualquiera de nosotros lo conoce, quiero decir. Si en vez de dirigirlo yo, lo hubiese hecho otra actriz también cercana a ese

repertorio, sabría lo que yo sé. He leído los mismos libros que todo el mundo, y prácticamente todos hemos hecho las mismas funciones. Partí de eso y de un material fantástico que tenía sobre el escenario, cosa de la que no parto en las óperas, porque sé que ese material humano, de pronto puede no cantar la primera noche. Pero si tienes a Glenda Jackson y a Joan Plowright, y a las mejores actrices de las mejores compañías de Londres, evidentemente sabes que van a estar la noche del estreno, porque si no están no habrá estreno y se suspenderá hasta que vengan. Eso es muy diferente. Ahí me apoyé en ellas enormemente. Y fue un trabajo especialísimo: el hecho de que no hubiese dirigido nunca, hablase inglés como un indio... Todo eso vino divinamente: puso a todo el mundo en un estado de ánimo excelente. Y todo fue absolutamente diferente de lo que ha sido después. Cuando el espectáculo triunfó y lo repetí en Japón, me sentía más segura. Cuando lo he repetido en Israel, más segura todavía... Yo ya no era aquella que llegaba muerta de terror a Londres aquella mañana».



(Foto: EdeláE López).

«Tengo la impresión
de no tener que ver
con quien yo era
hace 10 años»

Efectivamente, se ha dedicado más a la ópera que al teatro dramático. ¿Por qué ha sido eso?

«Ha venido así. Igual que mi carrera de actriz ha sido toda planeada, meditada, reflexionada en conversaciones de horas con mi marido, la de dirección ha venido como rodada. Cuando dirigí *Madame Butterfly* y se puso en el Covent

Garden, me ofrecieron en un mes creo que 22 óperas, de las que acepté tres o cuatro para los siguientes cuatro años. Cuando estrené *Elektra* en La Monnaie ocurrió también... Como hay tantos teatros de ópera, tantísimas producciones nuevas cada año y fuera de los directores de ópera profesionales, hay muy pocos profesionales del teatro que se hayan metido en ese camino (parece que son muchos pero no son tantos: cada país tiene tres o cuatro directores de teatro dramático que hacen ópera, no más), pues estrenan *Carmen* en Londres y te ofrecen la *Carmen* de la Arena de Verona, la de Chicago, la de un teatro de una ciudad alemana, otra en... Es lógico. Y tú dices: no voy a hacer ópera en un par de años, y esas veintinueve llamadas pasa a ser dos al mes. Y en el minuto en que se repone la *Elektra* en Berlín, vuelven a ser veintinueve. Son como oleadas. Era un mundo que Armando y yo no conocíamos, y a él le hacía más ilusión que a mí. Le dio una satisfacción enorme que yo dirigiera. A mí no tanto. Al principio fue la sorpresa del éxito, pero después... El precio que yo pagaba era muy alto. Estaba muy sola, trabajaba de forma diferente a como lo hago como actriz».

Cuando le pregunto que si prefiere dirigir actores o cantantes, no lo piensa ni un momento: «Actores». Y repite, como una reafirmación: «Actores, actores... He dirigido muchos más cantantes, evidentemente, y es más fácil dirigirlos porque el subtexto lo pone el compositor. Tú le dices a Carmen: "En este momento miras a Don José, inmóvil y no pestañees y te quedas así medio minuto", y todo lo que está pensando Carmen lo pone Bizet. No hace falta que la cantante sea Maria Callas para que eso ponga los pelos de punta, porque el que lo hace es Bizet. Ni la cantante ni yo.»

Usted ha declarado también en alguna ocasión que es más directora de actores y de ambientes...

«Eso viene dado por mi formación actoral. Si yo procediera de la escenografía, supongo que sería mejor en otra cosa. Y el director que viene de ser ayudante de directores a lo mejor tiene una idea más global del espectáculo... Yo siempre empiezo por ahí, por las relaciones entre ellos: qué les pasa, qué quieren, por qué, donde está el conflicto, cuál es el mundo, de qué habla esta función... Finalmente como una actriz. Y soy muy lenta dirigiendo, me cuesta mucho todo, lo que sale bien y lo que sale mal. Cuando ya todo eso está desentrañado empiezo a ver la cosa como un conjunto, y paso a trabajar con los otros componentes. Nunca empiezo por el decorado, o por dónde va a pasar la cosa, o por la luz que va a tener, o en qué época lo voy a situar... Todo eso viene mucho después».

Y decisiones tan fuertes como cambiar la localización temporal de *Elektra*, ¿de dónde nacen?

«Yo tengo la pretensión de que en ese caso nacen de Strauss y Hofmannsthal, de unos textos que escribieron ambos pidiendo que esa *Elektra* no fuera mirada reverencialmente, sino que las gentes que vinieran después lo hicieran como ellos habían mirado la *Electra* griega, recreándola y rehaciéndola. Ellos no se habían arrodillado delante del texto clásico, y yo no me arrodillé. Entonces empecé a

buscar algo que pudiera igualarse en violencia a la violencia de ese corazón. Lo hubiera podido poner en la guerra civil española. Ahora, puesta en la Bosnia de hace año y medio sería escalofriante ¿verdad? Eso lo debería haber hecho alguien. Porque realmente te lo pide la música. No puedes imaginar un entorno pacífico, con esa violencia interior, que crece hasta hinchar todas las paredes. Y tiene que ser una violencia identificable muy fácilmente. No puede convertirse en un trabajo demasiado intelectual.»

De un tiempo a esta parte, los directores españoles cada vez trabajan más fuera de España...

«Claro, pero es que eso parece logiquísimo. Nuestro país tiene gente muy buena y sólo la política puede cerrar las puertas a que las gentes que tienen talento, salgan. Europa, eso tan difícil de conseguir, esa Europa comunitaria, verdaderamente ha empezado. Y ahora lo que nos falta es que nosotros nos enteremos y recibamos gente, porque aquí no viene prácticamente nadie. Cuando viene un argentino a dirigir, a todo el mundo le parece que se está llevando su contrato. Y nosotros hemos estado yendo allí montones de veces. Ahora con Europa pasa lo mismo. Quiero decir que a mí me parecería normalísimo que un grandísimo director internacional de un gran prestigio viniera a dirigir el Teatro Real, por ejemplo. Alguien que ya lo haya hecho y sepa manejar una nave de esa envergadura. Pero supongo que eso sería tan mal recibido como Bofill lo fue en Sevilla cuando la Expo, hasta el punto de que no lo pudo hacer porque no hablaba andaluz: Esa cosa patética y provinciana de que lo mío es «pa» mí y lo de los otros si puedo «pa» mí también. Igual que Lluís Pasqual está dirigiendo un teatro en París, y que Adolfo Marsillach y José Luis Gómez y yo vamos a dirigir a no sé dónde, nuestros equivalentes tienen que venir aquí a dirigir. Y en eso la gente se tiene que tranquilizar.»

En ese sentido, usted siempre ha apostado por incorporar gente de otros sitios a sus producciones...

«Claro que sí, y también he invitado a gente que no ha podido venir. Porque me parece impensable que parezca normal que yo vaya a Londres y no lo sea que aquí venga un inglés».

En 1990 decía «el teatro tiene que encontrar un nuevo papel, diferente. No creo que sea ya el de la denuncia política, que está en toda la prensa, en el congreso, en nuestras conversaciones, en nuestros votos.» ¿Sigue pensando eso?

«...Sí. Pero lo encuentro insuficiente. Porque da la impresión de que estoy hablando del arte por el arte, o algo por el estilo. No se trata de cargar al teatro con una responsabilidad de cambiar el mundo, que no sé, el pobre, porque iba a poder asumir. Pero todo arte -pintura, música, cine, la pequeña parte de arte que pueda haber en la televisión, el teatro, el libro, la poesía...- todos están encargados de mejorar nuestra vida. Están ahí para eso, como los árboles y las plantas mejoran el medio ambiente, y el agua nutre la vida del planeta. Creo que el arte o no tiene ninguna justificación, o si la tiene, y verdaderamente ennoblece a quien es

capaz de disfrutarlo, es porque a esa persona la transporta, la llena, la ayuda a comprender cosas. No cosas políticas, forzosamente. La esencia eres tú, cómo entras y cómo sales de allí, de qué te hablan, cómo te lo explican... En nuestra época negra, incluso entonces, cuando más justificación tenía el teatro de urgencia, ese teatro en el que quien salía era Franco y nosequién era España y nose cuántos era la dictadura... yo he detestado siempre ese teatro. Lo iba a ver y lo aplaudía, y a veces temblaba porque no sabías lo que ibas a encontrarte a la salida. Pero no lo he hecho nunca y no me ha gustado como artista jamás. Como española con problemas, formaba parte de mi vida, pero no he defendido nunca eso. Creo que el arte, el teatro está por encima de eso».

En todo caso, me parece significativo que en su último montaje como actriz, *El cerco de Leningrado*, haya retomado una reflexión política sobre los tiempos pasados y presentes...

«Y que va más allá, ojalá se entienda. Yo tenía mucho temor de que ese texto que a mí gusta de Sanchis Sinisterra, fuera leído como algo que tiene que ver con las noticias de esta semana. De haber sido así, aunque fuera igual de buena, se la habría llevado corriendo a una gente que la habría hecho mejor que yo, porque no me gusta ese tipo de teatro. Me parece que Joglars pueden hacer una detención de Roldán fantástica y me voy a comprar una entrada para el día del estreno, pero no es mi estilo. Sinisterra es más joven que yo, pero ha vivido ya adulto toda una etapa que yo también he vivido, ha creído en unas cosas en las que ya no cree, ha pasado por distintos períodos, ha tenido un lío de mil demonios como hemos tenido todo el mundo... De ahí aparece una función muy divertida, muy divertida, muy divertida... hasta que te das cuenta de que no es tan divertida. Y ésa es la que me ha tentado. Pensando que habla de... sí habla de política. Y yo creo que él cree que habla de política y que le ha salido una obra política. Puedo ser malinterpretada con mucha facilidad, pero creo que es más que una obra política. Igual que *Arturo Ui* es más que una obra sobre el fascismo».

Apenas unos minutos antes de acabar nuestra entrevista, Nuria Espert me dijo: «Tengo la impresión de no tener que ver con la persona que yo era hace diez años. Porque la vida va muy deprisa, porque cosas en que has creído mucho y las has visto blancas, las ves grises ahora, porque estabas muy segura de algo y acontecimientos que han ocurrido demuestran que las cosas no son tan sencillas como las imaginabas...»

¿Me está hablando desde el punto de vista político y social?

«Sí, y profesional, y espiritual, y de todo tipo. Tengo la impresión de que soy un ser cambiante. No me siento para nada super estructurada y aposentada».

Marzo, 1995

Un proyecto socialista para la cultura en Madrid

por Jaime Lissavetzky*

La descentralización ha jugado un importantísimo papel en lo que se refiere a la “democratización cultural” de nuestra Región, esto es, a la posibilidad de acceso de todos los ciudadanos a los bienes y servicios culturales y a la proximidad de la gestión como medio de hacerla más sensible a la voluntad real de los madrileños. Asimismo, la democratización cultural ha operado positivamente en la protección, crecimiento y afianzamiento de las culturas tradicionales.

Con el advenimiento de la Constitución y los nuevos Ayuntamientos democráticos, asistimos a un desarrollo cultural sin precedentes en nuestro país. En la Comunidad de Madrid, los Ayuntamientos gobernados por los socialistas -siguiendo la tradición histórica de nuestro Partido de vincular la emancipación de las clases trabajadoras al acceso y disfrute de los bienes culturales- comenzaron a:

- **construir infraestructuras culturales;**
- fomentar la **participación asociativa** en la creación y difusión de la cultura;
- potenciar la **generación de nuevos públicos;**
- proteger y promover la **libertad creativa.**

Así se generó un clima de comunicación que incidiría muy positivamente en la elevación del nivel de calidad de vida de los ciudadanos y en la configuración de determinados movimientos que se destacaron por su pujanza y vitalidad, dando una imagen característica de Madrid y una notable animación cultural en todos los Ayuntamientos.

El esfuerzo realizado en inversiones culturales dio lugar a un espectacular desarrollo cultural, aunque las infraestructuras construidas (teatros, salas polivalentes, auditorios, etc.) no tuvieron el rendimiento esperado. Se convirtieron en centros de exhibición de espectáculos, en lugar de crear una estructura de producción alrededor de ellos y generar una incipiente industria cultural, vinculándolos a los centros de Enseñanza Media para tener asegurada su revitalización. Además, la falta de coordinación entre todos los Cen-

tros motivó el encarecimiento del precio de las actividades, y ello pese a los esfuerzos racionalizadores que supusieron la Red de Teatros y la Red de Exposiciones ITINER.

En otros aspectos, como pueden ser las bibliotecas, la cuantiosa inversión realizada en los últimos años por la Comunidad de Madrid no ha sido suficiente para afrontar el gran déficit de base en que nos encontrábamos, si bien hemos llegado a alcanzar estándares de calidad superiores al de nuestro entorno.

1.- La cultura, pieza básica de la calidad de vida.

Si entendemos por cultura no sólo lo referente a las artes escénicas o plásticas, sino todo aquello que tenga que ver con el conglomerado esencialmente urbano que es la Comunidad de Madrid, hemos de concluir que la cultura **es un elemento básico para la vida del ciudadano**, un poderoso **elemento de elevación del nivel de calidad de vida**, un transmisor de valores, que la cultura en la Comunidad de Madrid es de vital importancia.

Además, la cultura para Madrid es **una fuente de riqueza**. En las regiones más avanzadas de Europa el sector cultural tiene una importancia cada vez mayor en el empleo, la producción y el desarrollo de los servicios. La cultura como industria es un sector de gran valor añadido dentro de la economía, ya que:

- **favorece el desarrollo de otras industrias;**
- **estimula el turismo;**
- **crea empleo;**
- **cataliza la renovación urbana;**
- **mejora la imagen de una región y la convierte en un lugar más agradable para trabajar y vivir**

2.- Hacia un nuevo discurso cultural. Líneas de actuación.

En la Comunidad de Madrid nos encontramos en una encrucijada decisiva y tenemos que ser capaces de generar un discurso que nos lleve a ser **la región más importante**

* Secretario General de la F.S.M.



"Grita". Un espectáculo para tiempos de sida. Concepto y dirección: José Luis Raymond. (1995) (Foto: Miguel Zavala).

del sur de Europa desde el punto de vista cultural. Para llevar a cabo este proyecto tenemos a nuestro favor dos activos muy importantes: que la **mejor y la mayor parte de los creadores del país residen en nuestra Comunidad**, y que Madrid es una **región abierta**. Conscientes pues, de esta situación, se hace preciso que formulemos un nuevo discurso cultural para nuestra Región en el que se desarrolle una nueva concepción del "hecho cultural". A continuación se exponen las líneas de actuación:

1.- Desde el punto de vista de las infraestructuras, al eje Cibeles, Recoletos, Atocha, hay que sumar nuevos proyectos como la **recuperación de la antigua fábrica de cervezas "El Aguila"**, o la generación de **nuevos espacios escénicos** ligados a la formación de profesionales. La puesta en marcha del Teatro Real como Teatro de la Opera va a ser también un importante acicate cultural.

2.- Las infraestructuras existentes o en construcción hay que ligarlas a los creadores que habitan en nuestra Región, a fin de que tengan un espacio que sirva para efectuar una cultura de calidad y para **generar equipos y compañías esta-**

bles. A través de contratos-programa se garantizará la estabilidad financiera de los proyectos artísticos, el nivel de calidad, la formación de profesionales y la proyección regional, nacional e internacional de las producciones así realizadas.

3.- La operación de **rehabilitación del centro de Madrid** se debe vincular a la generación de una nueva universidad pública y a la **rehabilitación de espacios para uso cultural** como bibliotecas, museos, teatros, auditorios, utilizando los espacios en este momento vacíos y con un elevado grado de deterioro de entidades públicas o semipúblicas, y que sin embargo tienen un indudable interés arquitectónico. Piénsese por ejemplo, en la estación de Príncipe Pío, naves de Renfe en Atocha. Así mismo, los Auditorios de los Centros Culturales del Ayuntamiento de Madrid pueden tener, con mínimos retoques, enormes posibilidades para convertirse en centros de creación escénica.

4.- En los municipios de la Región, se establecerán **redes de servicios culturales públicos** que jueguen un papel decisivo en las estrategias de desarrollo local. En determinados municipios como San Lorenzo de El Escorial,

Aranjuez o Alcalá de Henares, **la dimensión cultural** debe ser prioritaria.

5.- Todos estos proyectos han de estar **vinculados a Europa** en cuanto a su proyección y financiación. Se creará **una estructura de intercambio con otras regiones** y centros europeos que posibilite la movilidad de nuestros creadores, así como de Iberoamérica.

3.- Una actuación esencialmente pública.

La realización de los proyectos enunciados nos llevaría a conseguir el objetivo deseado: convertir a la Comunidad de Madrid en la región más dinámica desde el punto de vista cultural. Veamos los medios necesarios para hacerlo realidad.

La acción pública en materia de cultura debe nutrirse **esencialmente** de los propios presupuestos públicos. Esto no quiere decir que se renuncie a la vía del **patrocinio** o **mecenazgo** por parte de las empresas, fundaciones o asociaciones sin ánimo de lucro, vías que sin duda hay que promover en el futuro para conseguir un **mayor entramado de la sociedad con los proyectos culturales**. Lo que hay que evitar es que la acción cultural pública dependa única y exclusivamente de las ayudas privadas -tal y como pretende la derecha- ya que ello conduciría a la *marginalización* de aquellos proyectos que supusiesen una innovación artística o llevasen implícito un riesgo. **La acción pública es, por tanto, esencial** para garantizar la libertad de creación y difusión de la cultura.

4.- Las artes escénicas. El cine.

Con respecto a las **infraestructuras escénicas**, la Administración debe limitarse únicamente a **poner los medios** para que la cultura fluya a través del cuerpo social, garantizando la **igualdad en el acceso**, la **participación** y la **innovación**. Hay que fomentar la constitución de entidades sin ánimo de lucro donde un creador o grupo de creadores con una trayectoria profesional que los avale, lleven a efecto programas culturales de calidad, formen nuevos profesionales, perfeccionen a los ya existentes y seleccionen la producción y exhibición de obras, impulsando decididamente la innovación creativa. Todo ello se realizaría bajo la forma de un **contrato-programa** en el que se definirían los objetivos y plazos, y se garantizaran la calidad artística, la estabilidad temporal del proyecto y su suficiencia financiera. El ejemplo de "La Abadía" puede y debe ser generalizable al funcionamiento del teatro, la música y la danza. A través de la Oficina de Apoyo al Teatro se canalizarán diversos instrumentos financieros para el sector tales como créditos blandos para la producción, ayudas a la promoción y sociedad.

En cuanto a la **cinematografía**, la Comunidad de Madrid debe seguir manteniendo su primacía en el sector a nivel nacional. A tal fin,

- se desarrollará y consolidará la **Escuela de Cinematografía y Audiovisual** de la Comunidad de Madrid;
- se potenciará la **Oficina de Apoyo al Audiovisual**;
- se establecerán **políticas de promoción del cine** realizado preferentemente en el territorio de la Comunidad de Madrid;
- se dotará a Telemadrid de los instrumentos de apoyo y financieros necesarios para la consolidación y acrecentamiento de nuestra producción.

5.- Bibliotecas, libro y patrimonio.

Es absolutamente necesario continuar el **Plan Regional de Bibliotecas** como medio indispensable de culturización de todos los madrileños, debiendo llegar en breve plazo a los niveles fijados por la UNESCO. Al mismo tiempo, se debe apoyar **la innovación** tecnológica del sector del libro y promover el precio fijo de los libros, a fin de evitar posiciones de dominio en el mercado, garantizando la pluralidad de opciones de compra.

Hay que proseguir la **rehabilitación del patrimonio de nuestra Región** con una acción decidida en lo que a **recuperación de edificios** históricos se refiere, para ponerlos **en uso para toda la sociedad**. Esto incluye nuestro magnífico patrimonio industrial o ferroviario de principios de siglo.

En lo que a equipamientos culturales se refiere, se ha de **completar la acción en infraestructuras iniciada** con la adopción de nuevas fórmulas de gestión, que garanticen:

- la pluralidad e igualdad en el acceso a los bienes culturales;
- la formación y reciclaje de los profesionales;
- la optimización de recursos a través de la **creación de redes**, así como la modificación de las existentes.

Finalmente, hay que poner el acento en que el concepto de **cultura desde lo público debe ser una cultura de calidad**, sin que esto quiera decir "elitista".

Hay que ligar necesariamente las manifestaciones culturales a **los recintos educativos**, esencialmente los Institutos de Bachillerato y Formación Profesional, la Universidad y los Centros de Educación de Adultos, como medio esencial de creación de nuevos públicos, críticos y con una sólida formación humanística.

Con respecto a los medios públicos audiovisuales de comunicación, han de tener una programación **básicamente cultural** y han de servir como transmisores de estética y valores a los medios privados, para que así consigan elevar su ínfimo nivel actual. No deben caer en la trampa de que el principio rector a toda costa ha de ser la búsqueda indiscriminada de audiencias. En este sentido, se deberá llegar a un pacto de financiación del sector público audiovisual, en el que las programaciones no las fijen finalmente las empresas anunciantes en función de los índices de audiencia, sino los poderes públicos en base a criterios educativos, culturales y de calidad estética y ética.



“Clásicos locos”. Dirección: Fernando Urdiales. Teatro Corsario. (1995).

Programa cultural de Izquierda Unida

En el número 37/38 de nuestra Revista ADE-TEATRO, recogimos la primera parte del proyecto cultural de Izquierda Unida para la Comunidad de Madrid. El Área de Cultura de dicha formación política difunde ahora un documento más amplio, cuyos dos primeros apartados corresponden básicamente a los que incluimos ya en nuestras páginas. Ofrecemos aquí y ahora los pasajes más interesantes del documento en cuestión que siguen a los ya publicados con anterioridad. De ello se deduce que de la «Propuesta de acción» hayamos escogido el apartado referente a «Las artes escénicas», por ser el que nos afecta directamente.

LA FINANCIACION DE LA CULTURA

La reciente evolución de las prácticas y las políticas culturales ha generado que durante la última década hayan aparecido nuevos agentes y protagonistas del desarrollo cultural. En esta nueva situación la política cultural tiene que evolucionar progresivamente desde la intervención directa hacia la coordinación y armonización de la acción llevada por todos los diferentes y posibles socios en el campo de la cultura.

Se hace imprescindible en este nuevo marco de relaciones entre el Estado y la sociedad, buscar una posición en el terreno de la financiación de la cultura que permita profundizar en el desarrollo social. Por tanto, consideramos que al hablar de la financiación de la cultura no se podrán aplicar convencionales criterios de negocios bancarios. El financia-

miento de la cultura no deberá ser entendido exclusivamente como un concepto contable o mecánico. La financiación de proyectos en el sector cultura, en la medida en la cual la relación entre cultura y desarrollo es clara, contribuirá a favorecer avances en el desarrollo humano de la Comunidad.

Desde la perspectiva de la economía mixta en la que actualmente nos movemos, deberemos de entender que la financiación de la cultura provendrá del sector público así como del privado. Por tanto si deseamos mejorar las condiciones de ésta, no sólo se tratará de asignar más fondos públicos, sino de orientar los importantes recursos privados hacia los objetivos que sean establecidos de forma conjunta.

Resulta imprescindible que el sector cultura deje de ser concebido, en ciertos ámbitos, como un lujo inútil y en los presupuestos de la Comunidad con un monto lo suficientemente amplio que permita romper la inercia en la cual se ha movido la acción cultural hasta ahora, manteniendo una visión meramente instrumental de la misma. Si queremos pasar a una concepción global de la cultura, adjudicándole el papel crucial que ésta tiene en los procesos de modernización económicos y sociales, deberemos dedicarle la suficiente asignación presupuestaria que nos permita la realización efectiva de políticas culturales que nos acerquen hacia ese objetivo.

Actualmente en la C.A.M. se viene dedicando el 1,6% del presupuesto total a la Consejería de Educación y Cultura. Por tanto, una de las primeras actuaciones de I.U. CAM será solicitar un aumento de la partida presupuestaria destinada a cultura. Para la próxima legislatura se propondrá alcanzar el objetivo de llegar al 5% para cuando ésta haya concluido. Se partirá de una asignación inicial de 2,5% para elevar anualmente un 0,85%. Este compromiso con el desarrollo cultural de nuestra región debe ser explicado por IU-CAM, para que la sociedad comprenda que sin éste -el déficit cultural de España es uno de los más altos de Europa- no se alcanzará jamás el desarrollo armónico de la sociedad. Es necesario que a nivel regional se comprenda, que los proyectos del sector cultural no deben ser menos prioritarios en la jerarquía de toma de decisiones del gobierno, que otros proyectos procedentes de otros sectores. Por tanto creemos que hay que proponer que la cultura atraviese todo el proceso de la educación, erradicando la idea de que la cultura está subordinada. Debe estar ligada integralmente al desarrollo. Consecuentemente, la financiación de la cultura deberá estar condicionada por esta consideración.

Si esta carencia, a la que aludíamos, es manifiesta en todo el Estado, se acentúa de forma ostensible al analizar la realidad cultural de la CAM. Según datos ofrecidos por el Ministerio de Cultura, tras un estudio sobre los gastos culturales en todas las Comunidades Autónomas, se aprecia que la CAM es, sin duda, la que menos dinero empleó. En 1989, el gasto por habitante fue solamente de 1.237 ptas., cantidad ridícula, si la comparamos con las 4.421 ptas. empleadas por el País Vasco.

A esto se añade que el escaso presupuesto destinado al sector cultura es gastado sin ningún tipo de rigor y austeridad presupuestaria. Asistimos a una escasa distribución ra-

cional del mismo, que en definitiva poco favorece al desarrollo cultural de la región madrileña. Con objeto de poner remedio a esta situación se hace imprescindible que los presupuestos sean rigurosos y se ajusten a un Plan de la Cultura previamente establecido entre todos los agentes culturales. Una herramienta fundamental que ayudará a lograr ese objetivo que I.U. se plantea en la gestión del presupuesto, será la elaboración de un sistema objetivo de evaluación de los proyectos, de los impactos que se esperan generar, así como de los resultados, en los distintos ámbitos que conforman la sociedad, y en cada una de las actuaciones que sean realizadas o subvencionadas desde la administración. Es decir se debe realizar un control de la subvención pública en todas sus fases, exigiendo se cumplan las competencias previamente establecidas antes de su concesión.

En esta línea hay que realizar una decidida apuesta por la optimización de los recursos disponibles. Para ello consideramos imprescindible la necesidad de desarrollar una política de cooperación y coordinación entre las instancias involucradas en el desarrollo cultural de la región, como la mejor manera de rentabilizar los medios económicos de los que dispone la Comunidad de Madrid. Un primer paso sería que las distintas administraciones que conforman la CAM y que inciden en la cultura madrileña actuasen de forma coordinada, con lo cual estaríamos evitando graves problemas de duplicidad en el gasto, que en un pasado no muy lejano han generado entre otros efectos: abandono de algunos campos culturales menos relevantes, el despilfarro de los exiguos recursos con los que se ha contado, amén de los problemas de competencia por cometer el desaguado mayor en esa lucha frenética por mantener el mejor escaparate cultural.

Otro paso importante sería finalizar la financiación de proyectos de los que podríamos encuadrar en lo que se ha llamado cultura de «escaparate» -vehículo de autopromoción de determinadas élites culturales-, y su dedicación a realizar una buena promoción cultural de carácter crítico y social. En consenso con los trabajadores de la cultura se deben establecer unos topes máximos, de las remuneraciones a percibir por algunas «estrellas» en aquellos proyectos culturales de la administración que se sufragan con el dinero de todos. Una exigencia de los cargos públicos de I.U.-C.A.M. será buscar fórmulas que conviertan los proyectos culturales en económicamente viables (en el contexto de las industrias culturales) en la esperanza de que tales proyectos en el mejor de los casos generen beneficios y en el peor se puedan financiar por sí mismos.

Por tanto debemos poner en marcha una política cultural que no base tan sólo su actuación en otorgar subvenciones a proyectos culturales que, en el mercado podrían funcionar, dedicando éstas a aquellos otros que con dificultad podrían existir. Hay que encaminarse a una política de subvenciones que abandone la vía de la dependencia del creador con respecto a la administración, práctica habitual al otorgarlas anticipadamente, tratando de dirigir esos recursos a garantizar la distribución del producto cultural en la red de infraestructuras culturales de la CAM. En ciertos ca-

sos se podrá contemplar que sea mixta, parte de la subvención destinada a la creación y el resto a la distribución. Prestando especial atención a dedicar recursos a programas que pretendan fomentar las demandas culturales de la población: programas de captación de nuevos públicos, campañas de difusión cultural, etc. En definitiva nuestro proyecto cultural debe estar orientado a dinamizar la sociedad, apoyando la creación y mostrando todo lo que ésta es capaz de generar.

En esta línea es fundamental terminar con esa práctica tan arraigada en la administración española, en sus tres niveles, de demorar la remuneración del trabajo y del producto cultural durante varios meses, ya que así se provoca el continuo colapso de las pequeñas compañías y empresas culturales. Si existe dinero en el presupuesto para acometer esa acción cultural, ésta una vez concluida ha de ser liquidada, considerando esto como una medida de respeto al trabajo cultural.

En lo que se refiere a la relación del Estado con el sector privado para su participación en el desarrollo cultural de la región, se hace imprescindible buscar medidas incentiadoras que lo favorezcan. En primer lugar, la administración ha de abandonar esa actitud paternalista y acercarse a la sociedad en plano de igualdad, ofreciendo vías de cooperación que sean lo suficientemente sugerentes que difícilmente puedan ser rechazadas.

Respecto al mundo de las subvenciones otorgadas a asociaciones y fundaciones se impone una clara transparencia, evitando algo tan característico de los últimos años como ha sido el «amiguismo» y el despilfarro de recursos mediante el mantenimiento de instancias privadas sin que en muchos casos la sociedad haya recibido nada a cambio.

Un camino que no nos va a ser facilitado por la reciente Ley aprobada sobre fundaciones y mecenazgo. En su artículo 70, la Ley establece las parcas deducciones que las empresas obtendrán por «Gastos en actividades de interés general y de fomento y desarrollo de algunas artes». Desde IU nos parece insuficiente la cantidad que se estipula, tan sólo un 5%. Con dificultad las empresas se sentirán tentadas a invertir en bienes o actividades culturales con ese volumen de deducción, máxime si además la inversión en «bienes culturales» hoy ha de competir con otros ámbitos, más en boga y por tanto aparentemente más importantes, tales como: medio ambiente, deportes, acciones de solidaridad, etc. Por tanto, un compromiso nuestro ha de ser buscar las alternativas que, legalmente desde la administración de la CAM, puedan ser adoptadas con el fin de incrementar esta cantidad.

Igualmente conviene acercarse a esa estrategia comercial de algunos multacentros en favor de la cultura. Cada vez es más típico asistir a manifestaciones culturales (exposiciones, actuaciones, etc.) ofrecidas en grandes superficies comerciales, que aunque teniendo como fin favorecer las ventas, cubren un espacio cultural importante. Es pues necesario desde la administración ofrecer vías de colaboración y encuentro entre todos los agentes implicados. Si la iniciativa privada está dispuesta a invertir en el sector es

fundamental que desde la administración se actúe como elemento dinamizador, regulando un marco legal que lo permita y favorezca. Hay otra línea en la que conviene profundizar con el fin de obtener más recursos que puedan ser destinados a la política cultural de la CAM. Nos referimos a los recursos que en materia de cultura destinan los organismos multilaterales a determinados sectores. El Fondo de Promoción de la Cultura de Unesco, la Dirección X de la Unión Europea o el Consejo de Europa manejan unos fondos a los que en muchos casos pueden acceder las personas físicas, las asociaciones o las propias administraciones. Tarea nuestra será desbrozar la maraña institucional que constituyen estas instancias facilitando e intentando favorecer la financiación de aquellos proyectos culturales que nos permitan avanzar en la consecución de los objetivos establecidos.

PROPUESTAS DE ACCION

Artes escénicas

Hoy en día es cada vez más difícil separar el teatro de la danza, puesto que su comportamiento económico y cultural es similar. La programación de las salas de exhibición demuestran lo imbricado de estas dos disciplinas escénicas. Uno de los problemas que más afectan a la hora de elaborar una política sobre ellas es la falta de información relacionada con el sector.

Las artes escénicas han conocido un fuerte empuje en los últimos años debido a la descentralización y el apoyo de las distintas administraciones públicas, si bien estas ayudas han ido dirigidas principalmente a grupos concretos, más que a la creación de infraestructuras y de sistemas de distribución que haga posible la exhibición del producto cultural. La política realizada en la CAM sobre estos sectores ha estado marcada por la subsidiariedad de la seguida por el Ministerio de Cultura siendo un pequeño complemento de ella.

En los últimos años se ha desarrollado una política propia de ayudas a Compañías basada principalmente en el modelo marcado por el Ministerio de Cultura. Estas ayudas han seguido criterio de *café para todos*, pero sin ser capaces de desarrollar un sistema de distribución y exhibición que diera rentabilidad social a los proyectos subvencionados. La ayuda pública es un elemento fundamental e indispensable para el desarrollo de las Artes Escénicas.

Como guión de actuaciones, IU-CAM propicia:

Teatro Público:

Estatutos que garanticen la independencia de criterio de los gestores y de la actividad artística de las instituciones públicas y aseguren un control democrático transparente, plural y desburocratizado de la gestión artística y económica.

La racionalización y optimización del gasto. No a montajes de escaparate sin que esto menoscabe la calidad de los mismos.

Los Centros Dramáticos públicos serán integrales desarrollando la formación, la producción propia, la coproducción con Municipios, Comunidades Autónomas y el Estado central.

Coordinación entre las CC.AA propiciando un organismo que centralice la distribución y el intercambio.

Coordinación con los Municipios de la CAM.

Teatro semipúblico:

Esta forma de gestión y producción teatral abre unas perspectivas inéditas en la participación cultural. Crea un concepto de lo que debe ser una política abierta y de cooperación entre las administraciones públicas, los sectores y los ciudadanos receptores de la cultura.

Con este modelo se quiere fomentar un sistema de acción cultural estable, pública, transparente y de participación en el medio teatral. Para ello es necesario la participación de las tres administraciones públicas, Ministerio de Cultura, Ayuntamiento y Comunidad.

Creatividad, productos culturales de indudable calidad, formación permanente, gestión del propio trabajo, rendimiento de cuentas periódicas y públicas, transparencia en la gestión artística y económica son algunas de las características en el desarrollo de esta modalidad de gestión con la creación de puestos de trabajo, de rentabilidad social y económica.

Este proyecto conlleva el estudio sobre la creación de nuevos locales y/o la recuperación de los ya existentes.

Teatro Privado:

Consideramos en general dos tipos de actividad teatral privada: La realizada por Compañías estables, con continuidad y permanencia en la gestión teatral y las Compañías que se forman para un espectáculo determinado.

En el primer tipo de actividad las ayudas deben basarse en la concertación. Sin embargo, en el segundo caso la ayuda se establece a través de la taquilla, asentando como en el cine porcentajes sobre los ingresos brutos obtenidos a través de la misma.

Red de Teatros de la CAM:

El fracaso de la exhibición en la Red de Teatros es palpable. Una política de *Reinos de Taifas* hace inviable que una producción que reciba ayuda de la Consejería de Cultura sea automáticamente programada en la Red, desperdiándose cualquier tipo de rentabilidad.

Es necesario concertar un acuerdo amplio y riguroso con los distintos municipios de la Comunidad que posean Teatros o Centros Culturales adecuados para la representación teatral y establecer una *Distribuidora* pública que de exhibición al producto cultural sin valoraciones previas, priorizando las actividades de las Compañías subvencionadas a su vez por la Comunidad.

INFRAESTRUCTURAS

A pesar de haberse invertido bastante dinero durante estos años -en parte por la presión y exigencia de IU-CAM- la dotación de infraestructuras sigue siendo deficiente y desigual: así hay municipios con un nivel de dotación casi suficiente mientras en otros todavía hay carencias de estas. En el municipio de Madrid, el equipamiento cultural es claramente deficitario: hay 128 barrios administrativos, como una media de 24.000 habitantes, y en apenas 35 de ellos existe un centro cultural o cívico, quedando el resto sin equipamientos y con tan sólo el centro del distrito.

Actualmente en los municipios de la CAM se cuenta con un total de 240 centros culturales, 36 casas de juventud, 78 bibliotecas, 55 «salas multiuso», 25 «talleres», 19 «aulas culturales». Incluso las denominaciones varían de un municipio a otro³.

Es por tanto necesario, por parte de IU-CAM, seguir desarrollando una política tendente a seguir completando el mapa de infraestructuras en la región, allí donde se carezca de ellas, aunque sin olvidar que desde nuestro punto de vista el problema no es sólo de infraestructuras, sino también y principalmente de gestión de éstas.

Por ello nos proponemos realizar en este sentido las siguientes medidas:

- Dotación de Centros y Casas de Cultura en aquellos distritos, pueblos y barrios que no cuenten con equipamientos culturales.
- Construcción de un gran centro cultural polivalente, (en Madrid capital). Este puede ser el «Centro El Aguila». Hay que dar a las organizaciones profesionales del mundo de la cultura más participación en su creación y desarrollo. Así mismo creemos que el Consejo de Cultura de la CAM debería estar permanentemente informado. Hay que acabar con la política de sustraer a los agentes culturales los proyectos tanto en su fase de elaboración como después y más importante en su gestión.
- Creación de una base de datos, disponible para todo el público, que recoja infraestructuras, recursos humanos y programas culturales existentes en la Comunidad. El punto de partida en la cooperación interinstitucional es el conocimiento de lo que cada instancia desarrolla y puede ofertar.
- Cumplimiento de la legislación vigente: supresión de barreras arquitectónicas en todas las infraestructuras culturales dependientes de la CAM.
- Creación de una red de puntos de información cultural.
- Racionalización del gasto en infraestructuras con objeto de optimizar las inversiones. Hay que evitar las construcciones de macrocentros culturales que luego son insostenibles de mantener para la administración regional.

LAS INDUSTRIAS CULTURALES EN LA C.A.M.

IU-CAM no puede dejar de tener una política específica respecto a un sector emergente en todos los países del mundo como es el de las industrias culturales. Una política que IU-CAM quiere pactar con los sindicatos y otros agentes sociales en sus grandes ejes, y que nos permita ocupar en el mundo el puesto destacado que nos corresponde por nuestro gran potencial cultural, basado fundamentalmente en el idioma.

Quizás el mismo concepto de «industria» aplicado a la cultura levante en más de uno algún gesto de desaprobación. Hay que decir que esta expresión fue utilizada por 1ª vez por los filósofos de la escuela de Frankfurt, Adorno y

Horkheimer, y no precisamente en un sentido positivo (1947). Hay otras definiciones posteriores que han venido tratando de explicar este concepto como aquel que dice «la industria cultural es la invasión del campo cultural por el modo de producción capitalista». Sin embargo, es la UNESCO quien asume este concepto en el año 1982 con la publicación de su obra sobre las industrias culturales. Según la UNESCO «hay industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir aplicando estrategias de tipo económico a los productos culturales». Todo esto conlleva una revolución, de dimensiones similares a la que supuso la imprenta, en el mundo cultural. No sólo el acto creativo es importante -vital pues sin éste no hay bien cultural- sino que adquiere gran impor-



"Historias peregrinas", de Miguel-Anxo Murado. Dirección: Eduardo Alonso. Teatro do Noroeste. (1995).

tancia el soporte tecnológico para su difusión y su salida al mercado. Es pues cuando el acto creativo se transforma en producto o mercancía cuando podemos empezar a hablar de industrias culturales.

Se podría en este sentido hablar de varias industrias culturales que a continuación pasamos a enumerar:

- El mercado del arte.
- El turismo cultural.
- La industria del espectáculo en vivo.
- La industria editorial.
- La industria fonográfica.
- La industria cinematográfica.
- La radiodifusión.
- La televisión.

No cabe duda que la aparición de las industrias culturales plantea a las diferentes sociedades retos y problemas nuevos. Mientras por una parte numerosas manifestaciones culturales se democratizan -a través de los discos, millones de personas conocen la obra de Beethoven-, por otra se producen problemas graves en las sociedades modernas: conflictos de identidad cultural, ocultaciones de mensajes, invasión cultural por productos producidos a menor precio, mensajes uniformes... etc... Estos problemas ya han sido tratados por la UNESCO en su obra publicada en 1992, sobre Industrias culturales, pero también a pesar de todos estos problemas se abren vías inusitadas y podríamos decir revolucionarias para la sociedad: acceso a toda la población de las diferentes culturas, televisión educativa, reducción de costes de producción y consumo, etc.

Estas industrias culturales tienen gran importancia tanto cualitativa como cuantitativamente en los países de nuestro entorno: En USA el cine, música, vídeo y programas de televisión generan un superávit de 8.000 millones de dólares anuales en su balanza de pagos, siendo la 2ª empresa exportadora. Aproximadamente da empleo a entre 2.500.000 y 3.000.000 de personas y su crecimiento es constante desde hace varios años. Otros datos de interés sobre el funcionamiento de la industria cultural en USA es que entre 1985 y 1990 se duplicaron los ingresos extranjeros de la industria de Hollywood. La venta de programas de TV a Europa se cifran en 600 millones de dólares anuales. Pero no sólo pasa esto con USA, sino que un porcentaje cada vez más importante de estas industrias culturales pertenecen países, así el 2% del producto interior bruto de Japón es generado por éstas y el porcentaje sigue creciendo. Sólo basta observar las inversiones de la industria japonesa en USA comprando por ejemplo: CBS Records, Columbia Pictures y MCA.

Otros países con una fuerte presencia de su industria cultural en el mundo son Inglaterra con aproximadamente el 20% de la grabación, distribución y venta de toda la música pop del mundo. Así mismo Francia, gracias en parte a la política aplicada por los gobiernos de la Unión de Izquierdas no ha dejado de ganar presencia en el concierto mundial, pasando en empleo a crecer en este sector de 650.000 a

800.000 en 5 años, y haciendo crecer también los ingresos en una proporción similar.

Quizás el caso más interesante desde la óptica española sea el alemán. Interesante por la configuración federal de este país, que permite la realización de políticas descentralizadas de los diferentes estados que forman Alemania. Experiencias como las del estado de Renania-Westfalia con una política integral sobre las industrias culturales serían importantes de estudiar. El trabajo ejecutado en ese estado alemán demuestra que con una política cultural desde la administración, coherente y estudiada, ha crecido el PIB más que en el resto de Alemania. Se ha producido un incremento del 160% en los últimos 20 años. Así mismo sus efectos sobre el empleo han sido importantes siendo la 3ª rama por número de empleos después del textil y la industria químico-farmacéutica. 232.000 personas trabajan en las industrias culturales de este estado. El crecimiento del autoempleo pasó del 6% al 65% en un período de 10 años. La renta producida por estas industrias no deja de crecer año tras año y se demuestra que este tipo de industrias son las más dinámicas de este estado.

Se podría seguir dando datos para continuar argumentando pero creemos que es más importante pasar a analizar la situación en España y en concreto en nuestra Comunidad.

A pesar del poco desarrollo y la poca elaboración tanto teórica como práctica sobre las industrias culturales en España, no por ello nuestro potencial deja de ser importante. La CAM se erige como el puntal para el desarrollo en España de las industrias culturales. El 4% del PIB regional es producido por la industria audiovisual, lo que supone una facturación de aproximadamente 200.000 millones de pesetas. Concentrando alrededor de 12.000 empleos, a los que habría que sumar otros 6.500 que ofrecen las distintas cadenas de TV. Esto genera unas sinergias de pequeñas y medianas empresas de producción y servicios que hace que este número de trabajadores crezca de una manera sustancial.

El mismo ejemplo lo podremos encontrar en otra de las industrias culturales más características: alrededor de 160.000 millones de pesetas es la producción editorial de la CAM. Se generan 6.000 puestos de trabajo directos y muchos más indirectos. Se calcula que por cada puesto de trabajo directo se crean de tres a cuatro indirectos.

En otro sector de la industria cultural, como es la música, también la CAM tiene una fuerte presencia en el panorama nacional. Aunque éste está muy atomizado por la fuerte dependencia del exterior -por medio de las compañías multinacionales- es en nuestra Comunidad donde están concentrados los estudios de grabación y muchas de las compañías independientes que crean el panorama musical español. Es quizás en este sector donde se ve más claramente la dependencia de nuestra industria respecto a las multinacionales, y es aquí donde habría que intervenir para proteger nuestra identidad y nuestro patrimonio musical con políticas que nos garantizaran un sector potente en lo industrial.

Para analizar también desde el punto de vista económi-

co la importancia de las industrias culturales habría que tener en cuenta factores de tipo económico general: así, se puede apreciar que en nuestra Comunidad el 70% de la población trabaja en el sector servicios. El gasto medio por persona y año en esparcimiento, enseñanza y cultura es de 45.178 pesetas en 1991 lejos de la media europea. Es decir, estamos en una economía terciarizada y en la cual el ocio cada vez juega un papel más importante, aumentando exponencialmente las oportunidades de consumo cultural. También hay que tener en cuenta el mayor acceso de la población a la educación, con lo que también crece la demanda de productos culturales por parte de ésta. Esto se ve perfectamente en nuestra Comunidad, donde el desarrollo educativo es de los más altos de España.

Por todo lo dicho es necesario desarrollar, desde las administraciones públicas, una política tendente a incrementar la presencia de las Industrias culturales en nuestra región. Una política que potencie mediante la aplicación de medidas legislativas, fiscales, promocionales, etc., la industria cultural y sobre todo la importancia del sector privado en políticas industriales.

No se nos puede escapar que esta política industrial con respecto a la cultura en nuestra Comunidad, por su importancia y el papel que juega Madrid como capital de España no sólo es competencia del gobierno de la CAM, sino que es necesario el compromiso de la Administración Central en estas políticas industriales. También es necesario el concurso de administraciones supranacionales en estas políticas, para que Europa no se quede rezagada en este terreno frente a otros países como USA (debate en torno a la excepción cultural en las negociaciones del GATT).

Es preciso dotar a la administración de nuestra Comunidad de los instrumentos de análisis e investigación que hagan posible el estudio de los sectores culturales sobre los que intervenir: actualización de datos, elaboración de estadísticas culturales, creación de plataformas estables para las industrias culturales (audiovisuales, libro, música... etc), plataformas interconsejerías para elaboración de políticas globales.

La implicación de los sindicatos de clase y de las organizaciones de los profesionales de la cultura es para nuestra política no sólo necesaria sino imprescindible. Toda política cultural que se lleve a cabo debe contar con los mayores apoyos posibles. Los sindicatos y organizaciones de los trabajadores del sector deben ser conscientes de la importancia estratégica que tienen las industrias culturales no sólo como generadoras de empleo sino como generadoras de valor añadido para toda la industria de un país. Un país culto, que cuida su patrimonio, que da cultura a sus ciudadanos, es un país más preparado para competir en un mundo tan interdependiente.

IU-CAM no puede quedarse al margen de los debates que se dan sobre las políticas culturales en nuestra Comunidad, por ejemplo en la elaboración del Libro Blanco de la Cultura. Así como debe aplicar estos criterios allí donde se gobierna a nivel municipal, regional. Los ayuntamientos deben tener en su ámbito políticas que potencien los sectores industriales de la cultura: cesión de suelo, estímulos fiscales, promoción del turismo cultural, protección de las industrias artesanales, etc.

También hay que estar presente en las actuaciones que se están ejecutando desde la CAM: la Ciudad de la Imagen, etc. Es necesario un mayor control de esta inversión, con dinero público, tratando que haya una mayor participación de las organizaciones sindicales y profesionales. El dinero público, que se invierte en cultura, debe ser controlado por el órgano de participación del que dispone la CAM: el Consejo de Cultura.

Es preciso que nuestras actuaciones en este campo sean producto de un plan de acción para toda la legislatura. Un plan consensuado con los agentes culturales tanto privado- como públicos. Nuestra política debe ser tendente a la movilización y optimización de los recursos tanto públicos y privados. El papel de la Caja de Madrid y de su Fundación debe ser redefinido. Los recursos deben orientarse a la creación de industrias culturales en nuestra región.

NOTAS

¹ «Resulta ahora difícil garantizar un progreso verdadero a los seres humanos y a las sociedades sin tomar en consideración la dimensión cultural del desarrollo. En el transcurso de los últimos decenios la experiencia ha demostrado que en materia de desarrollo, para tener éxito, no basta con disponer de medios materiales técnicos. Así mismo es necesario que los individuos y las colectividades que son los agentes del desarrollo estén convencidos de que serán también sus beneficiarios. En consecuencia, el crecimiento económico, clave indudable de todo desarrollo, deja de ser una finalidad en sí; se transforma en un medio que permite satisfacer las necesidades de todos, incluida la posibilidad de realizarse cabalmente. Políticas culturales y políticas de

desarrollo se confunden así en la reciprocidad de sus efectos». UNESCO. Reunión de Bogotá, 1978.

² VV .AA.: *El sector cultural en España ante el proceso de integración europea*. Ministerio de Cultura. P. 43. Madrid, 1992. La media que el estudio ofrece para todo el Estado es de 1.825 ptas.

³ José María Ramos, Jefe del Servicio de Administración Local de la CAM, en comunicación al «II Encuentro de Servicios Socioculturales». Aranjuez, mayo 1994.



"Bodas de Sangre", de F. G. Lorca. Dirección: Adrián Daumas. American Repertory Theatre. (1995).

Penosa enfermedad

por Juan Antonio Hormigon

Hay enfermedades que se padecen sin ser conscientes de ello, entre ellas no pocos complejos. Mucha gente es agresiva, hosca, petulante o incapaz de tomarse nada en serio por llevar a costas un bien instaurado complejo de inferioridad. Cuando personas así ocupan puestos con capacidad de decisión, pueden ser peligrosos para la comunidad.

En ocasiones, enfermedades padecidas por la sociedad no sólo pueden no ser consideradas como patología, sino merecer el calificativo exultante de virtudes. Numerosos problemas en este sentido proceden de los cuarenta años

de dictadura franquista padecidos por el cuerpo social de nuestro país, incluidos -aunque lo ignoran palmariamente- sus propios partidarios. Aquel triste período nos tuvo reducidos a la condición de súbditos, la Constitución de 1978 nos devolvió la de ciudadanos aunque sólo desde un punto de vista jurídico, pues los hábitos adquiridos antaño siguieron y siguen determinando en buena medida nuestra convivencia.

Normalidad deseada

La patente ciudadanía nos llevó a pensar que en el ámbito político las cosas cambiarían de forma rápida. En la historia del parlamentarismo español, la derecha había llegado

casi siempre al poder mediante golpes de fuerza o procesos electorales y controlados a su favor. La Restauración de 1873 no fue sino la institucionalización de dicho procedimiento mediante el caciquismo y el mejunjeo electoral de los ministros de la gobernación, puestos al servicio de la oligarquía del cereal, el olivo y sectores de la jerarquía eclesiástica y militar. Cuando este sistema que sumió a España en la desmoralización y el atraso, se derrumbó, las fuerzas democráticas y progresistas trajeron la República. Contra ella hurdió la derecha un complot continuado, utilizando todos los medios a su alcance y la connivencia del generalato y la Iglesia. Aquella aventura provocó una terrible guerra civil y la posterior dictadura franquista. Recordar esto no son historias de «abueletes» -como de forma irresponsable se permite decir el señor Aznar- sino historia de España, que es imprescindible que todos conozcan para que no corramos el riesgo de que se repita.

Quizás fue el clima de consenso que logró instaurarse durante la transición y el proceso constitucional, quizás el vigor civil y democrático que pareció unir a la nación española tras el fallido intento de Golpe de Estado de 1981, pudiera ser que fuera simplemente el miedo de la derecha a mostrar su rostro de siempre y entonces claramente indeseado, lo que llevara a hacernos caer en el equívoco de que las cosas habían cambiado. Las fuerzas progresistas deseaban más que nadie que la normalidad se instaurara en el país; los tiempos de la resistencia, por mucha épica que concitaran, estaban demasiado cerca. Así las cosas, se creyeron o quisieron creer que teníamos ya una derecha civilizada, europea, respetuosa de los modos y objetivos de una democracia responsable.

Normalidad era, en definitiva, que las garantías constitucionales fueran globalmente aceptadas sin reservas; que hubiera respeto para todas las opciones políticas que se situaran dentro del marco constitucional; que la alternancia entre partidos detentadores del gobierno de la nación se estableciera por mecanismos constitucionales, sin recurrir a soluciones de fuerza o desestabilizadoras; que los elementos básicos constitutivos de una sociedad habitable y razonable, como la sanidad, la educación y la cultura, se consideraran bienes sociales; que la tolerancia y el diálogo presidieran la vida española, etc. Quizás pecamos de ingenuos pero sin duda alguna era lo que deseábamos.

Normalidad imposible

Desde el punto de vista cultural, la normalidad supone ante todo tener asegurado un espacio creativo que garantice la diversidad ideológica y estética, así como disponer de un territorio organizativo que propicie su producción y distribución de modo que la riqueza del espectro cultural sea amplia y representativa. Ello supone no sólo contar con una legislación que excluya cortapisas ideológicas o administrativas, sin que exista desde los poderes públicos una voluntad explícita y articulada de cooperación, que sea respetuosa con la pluralidad y con las formas de expresión artística que representan segmentos ostensibles de la creación o del público, aunque sean minoritarios. Los cambios en la gobernación pueden proponer sin duda diferencias de gestión y

orientación, pero aceptando estos principios genéricos.

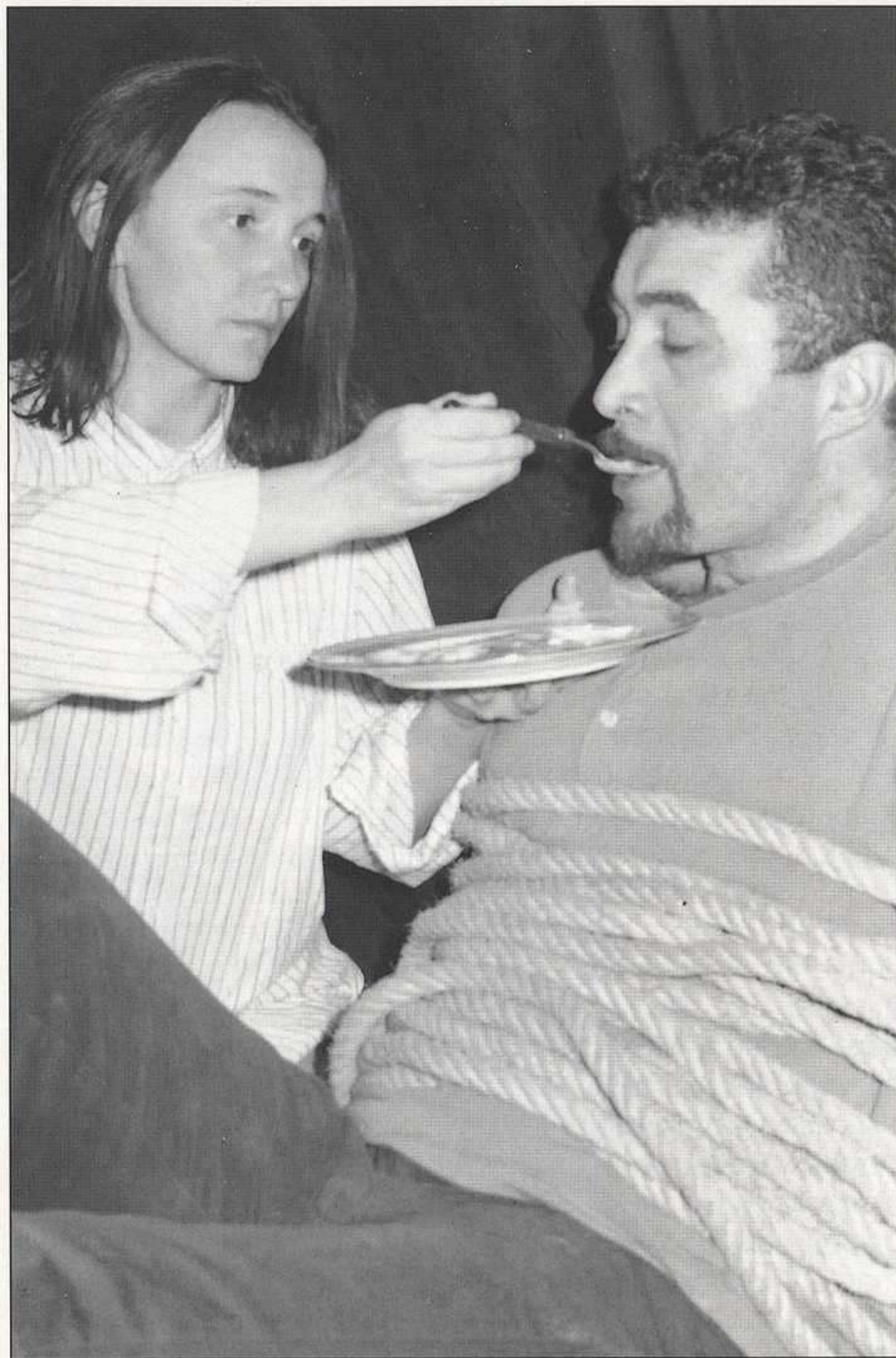
En el marco de un clima instaurado de normalidad, sería perfectamente correcto y lógico que los representantes de los colectivos cualificados y representativos del sector cultural, teatral en nuestro caso -su sociedad civil en definitiva-, o los sujetos de dicha actividad como profesionales y ciudadanos a un tiempo, tuvieran la posibilidad e incluso el deber de conocer los proyectos culturales de las diferentes fuerzas políticas que optan a la gobernación del país. Dicho diálogo implicaría no sólo escuchar, sino plantear los puntos de vista propios para intentar que sean comprendidos y a ser posible compartidos y asumidos, todo ello al margen de las preferencias políticas personales que cada cual pueda tener.

Una buena demostración, entre otras muchas, de que la normalidad está muy lejos de alcanzarse e incluso se aleja más y más cada día, la constituye el que diálogos de este tipo puedan difícilmente realizarse y cuando lo son, se presten a las interpretaciones más peregrinas y sesgadas. Bien porque el partido político convocante busque la simple instrumentalización de quienes participan, bien porque la información que de ello se ofrezca se tiña de ambigüedad e interesado amarillismo, lo cierto es que lo que debiera ser un hecho normal en una democracia constituida se pretende convertir en adhesión tácita o materia de escándalo. ¡Qué miseria! Con ello se demuestra a las claras la confusión vigente: poco importan las actitudes, voluntades o comportamientos de los individuos, que son los únicos que debieran expresar las posturas políticas de cada cual; priman en cambio la prestación de imagen y la frase banal de reconocimiento como signo supremo -igual da que se trate de una opción política o un club deportivo-, que sirve para transformar la información responsable en chismorreo maledicente.

Neoliberalismo e intolerancia

Justo es decir que la incitación suprema a la anormalidad la provoca la aplicación de los principios neoliberales a la cultura. Su estricta consideración como mercancía, cuya supervivencia se remite en exclusiva a las leyes de mercado, supone su potencial aniquilación como bien social, arrumbando las expresiones artísticas minoritarias -por muy amplias que sean-, la investigación y la experimentación, etcétera. Aplicado en su nitidez dogmática, la mayor parte de la producción artística genuina podría desaparecer. Por ese camino, con los medios de comunicación de masas estrictamente mercantilizados, la propia información reducida a mercancía, nos llevaría en línea directa a una masiva aculturización, de la que estamos ya en fase avanzada, y con ello a la destrucción misma de la esencia de la democracia. No estamos pues ante una simple opción económica, sino frente a una concepción del mundo antihumanista y engendradora del totalitarismo, baste recordar que en más de un caso -el de Chile es ejemplar-, neoliberalismo y dictadura atroz han vivido una estrecha e inmisericorde alianza e idilio.

Hace unas semanas, Miguel Angel Cortés, responsable de Cultura del Partido Popular, realizó unas declaraciones en *El País* en las que dejaba pocas dudas respecto a las orientaciones de su formación respecto a la cultura, caso de que



"Salvia", de A. Onetti. Dirección: Javier Yagüe. Cuarta Pared. (1995).

ganaran las elecciones. Es cierto que la experiencia que ofrece el gobierno del PP en el Ayuntamiento de Madrid, es suficientemente esclarecedora; sin embargo, la ejecutoria en Galicia ha sido en muchos casos bastante distinta. No hay que ser extraordinariamente sagaz para deducir el trasfondo de lo que el señor Cortés manifiesta: aplicación estricta -todo lo estricta que les sea posible- del dogmatismo neoliberal a la cultura, amortiguado quizás por el clientelismo del que los políticos suelen no poder escapar y del que dicha formación en Madrid nos ha dado ya suficientes muestras.

En el mes de junio del pasado año, tuve ocasión de asistir a la última de las sesiones de un seminario sobre la situación del teatro español, organizado por la Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, cuyo presidente no es otro que José María Aznar. Aparte de escuchar los habituales lugares comunes y comprobar la carencia de información y de rigor con que se adornan estas cuestiones, tuve ocasión de testimoniar de forma fehaciente otras muchas suposiciones y temores. Nadie tiene que contármelo, lo viví en directo.

Ciertamente dos cosas me sorprendieron sobre las demás: la primera, unas afirmaciones de extraordinario mal gusto y carentes de cualquier atisbo de veracidad, proferidas por un productor teatral perteneciente al PP, en las que se comprometió gratuitamente a personas citadas por su nombre, escuchadas y aceptadas con sonrisa cómplice por cualificados responsables del Partido allí presentes. Sólo Andrés Amorós y quien esto escribe, repudiamos dicha conducta entre los asistentes al acto. Es un buen ejemplo de a dónde puede conducir el principio de que en política todo vale, cuyas consecuencias en un plano genérico podemos observar en los últimos meses.

La segunda de las certidumbres sorprendentes fue la constatación de que al margen de las palabras escritas, la tentación de la intolerancia está en la entraña de los dirigentes de esta derecha que ahora exhibe el icono de la señora Thatcher, pero sigue tan cerradamente carpetovetónica como antaño. Con estupor oí cómo se caricaturizaba la diversidad en la lectura escénica de un texto por parte del señor Cortés, cómo se planteaba la desaparición de los diferentes Consejos del Ministerio de Cultura, que debieran ser -aunque lo sean pocas veces- espacios de participación de la sociedad civil. Tuve la sensación de que la ausencia de diálogo, las listas negras, el gobierno para los suyos con desdén del resto de la ciudadanía, la intolerancia en definitiva, se dibujaban oscuramente en el horizonte cultural tal y como hemos podido comprobarlo en el Ayuntamiento capitalino durante cuatro años.

Quizás por todo ello, dije al señor Cortés que había acudido con miedo a esa reunión, pero que después de oírlos estaba aterrado. Evidentemente hay enfermedades del cuerpo social que son un peligro público.

PÁNICO

En relación al artículo de El País del 27 de marzo, cuyo título era Pujol dice que el PP da miedo a Catalunya, y en donde se recogen unas opiniones del señor Vidal-Quadras, que transcribo: «El PP puede inspirar cierto temor a los sinvergüenzas, a los gandules y a los que tienen otras cosas extrañas que ocultar». Me gustaría decir al señor Vidal-Quadras que yo tenía cierto temor hacia la política de su partido, por tanto, soy conjuntamente con los que sienten cierto temor hacia la política de su partido -que no son pocos, o un sinvergüenza o un gandul, o tengo algo que ocultar. Pero ahora, después de ver cómo llegan a manifestarse en contra de todo aquel que no piense como ustedes, no puedo por menos que sentir pánico. ¿A qué nueva categoría social me elevará su partido después de esto, señor Vidal-Quadras? Si hacen estas declaraciones cuando piensan que pueden ganar las elecciones, ¿qué harán si las ganan?

Pablo Bernal-Quiros. Bruselas, Bélgica.
EL PAIS, 13-4 1995

La Revista ADE-Teatro ha reunido a seis cualificados profesionales de la dirección de escena, todos ellos situados en un territorio creativo parejo, para invitarles a debatir sobre el futuro del teatro en España. El posible triunfo de la derecha en las próximas convocatorias electorales, la publicación de sus puntos de vista en cuanto al teatro y la cultura se refiere, están rodeados de enigmas, incertidumbres, y nos conducen más hacia el estupor que, precisamente, a la ilusión. Los seis directores de es-

cena reunidos, pertenecientes a campos de producción que van desde el teatro público al musical, hasta el amplio espectro de las salas alternativas, han hablado con claridad y libertad de lo que piensan, prevén y anhelan.

¿Y si triunfara la derecha...?

Conversación a seis sobre el futuro del teatro en España

Redacción ADE-Teatro.- Quizás podríamos empezar comentando los posibles cambios que se pueden producir en las estructuras municipales y autonómicas, primero, y tal vez después en el gobierno de la nación, si triunfa la derecha, y las ideas que emanan de este sector político.

Emilio Hernández.- Efectivamente, ante el hipotético cambio -posible, probable- que en algún momento (una década antes o después) se producirá, y dado que el recambio ideológico parece que apunta a no tener una política teatral, a eso de que la mejor política cultural es ninguna, nos planteamos si es que hemos tenido una política teatral y cultural y ahora tiene que deshacerse, o, precisamente, deberíamos haber tenido una para que, a lo mejor, estuviéramos en vías de cambiar hacia otra política teatral, o reducir de alguna manera el supuesto intervencionismo del Estado en aras de un neoliberalismo acuciante. A pesar del esfuerzo económico de las administraciones que han gobernado en los últimos doce años en favor del teatro, no parece que haya habido una política teatral que se pueda calificar de planificada. Desde este punto de vista, el problema es cómo asumir ahora una «no política» teatral o cultural, que es lo que propone esa otra opción ideológica.

Participantes:

Jesús Cracio, director de escena
Guillermo Heras, director de escena
Emilio Hernández, director de escena
Eusebio Lázaro, director de escena
Simón Suárez, director de escena y escenógrafo
Javier Yagüe, director de escena y presidente de la Coordinadora de Salas Alternativas.
 Por la **Redacción ADE-Teatro**: Juan Antonio Hormigón y Carlos Rodríguez.

Redacción ADE-Teatro.- Inevitablemente vamos a tener que referirnos al pasado. Lo que sabemos es que nos hemos estado moviendo entre 15 y 18 mil millones de pesetas dedicados al teatro sumando todos los ámbitos de la administración española (gobierno central, autonómicos y locales). Podríamos plantearnos si todos esos recursos se han aprovechado bien, y si hemos tenido realmente una política teatral con todo lo que ello implica, es decir, coordinación, organización y ordenación del territorio.

Una derecha inculta.

Guillermo Heras.- A mí lo que más me preocupa no es el programa de teatro de, digamos, una alternativa política más o menos conservadora. El problema es que la derecha española no ha sido nunca una derecha laica sino absolutamente confesional, con todo lo que eso tiene de rémora con respecto a la cultura. Porque esa confesionalidad tiene que ver con tabúes (religiosos, sobre el ejército, sobre la monarquía...). Esto diferencia la situación española de otras situaciones político-culturales de Europa. Existe una tradición en muchos países: en la época del «thatcherismo» más duro en Inglaterra se puso en peligro a la Royal Shakespeare y al National, y sin embargo la sociedad civil inglesa impidió su desaparición. Desde ese punto de vista, el problema de lo que viene no es que haya más o menos dinero para la cultura, sino el concepto que emana (ideológico, político...) de la derecha española. Podríamos revisar cuál es la tradición escénica de la derecha en España, que ha tenido casi siempre el poder, porque la República y la Transición hasta estos últimos años son un paréntesis en lo verdaderamente dominante. El predominio de una estética naturalista o de unas tendencias escénicas muy conservadoras no emana sólo del franquismo, sino de mucho más atrás. También quisiera recordar algo del período de gobierno de la UCD: el Teatre Lliure estuvo a punto de desaparecer por una crisis interna, cuando un director general -hoy crítico en ejercicio- se enteró de que iban a montar *Concilio de amor* de Panizza, y se les dijo que si presentaban esa pieza a subvención, no recibirían nada. A consecuencia de aquello Pere Planella abandonó el Lliure. Es decir que existe también una memoria más reciente de cómo el problema no es de más o menos dinero, sino que va a influir en los repertorios, en la relación teatro-sociedad... Deberíamos situarlo en muy diferentes aspectos.

Redacción ADE-Teatro.- Efectivamente, en España desde 1823 ha gobernado siempre la derecha, exceptuando unos cortos períodos y éste último que estamos viviendo. Y la derecha española con respecto al teatro sigue manejando criterios que no tienen nada que ver con la derecha europea. En Francia, la derecha no pone ni siquiera en cuestión la existencia de, por ejemplo, la Comédie Française, ni ha suprimido ningún teatro público. Lo mismo podríamos decir de Alemania, e incluso de Gran Bretaña...

Guillermo Heras.- Y tampoco cambian a los directores en función de ideologías.

Redacción ADE-Teatro.- En ese sentido parece preocupante que no hayamos podido «normalizar» la situación española.

Eusebio Lázaro.- Nuestro país no es un país de público de teatro. La burguesía española no es la burguesía ilustrada europea, que ha asumido el teatro como una ceremonia necesaria y habitual. Como decía Ortega, la burguesía española es una burguesía provinciana, que ha ido siempre a

rastras de lo que ocurría en Europa. El problema rebasa la situación meramente puntual. Para mí, lo que va a ocurrir con el teatro es un enigma, como lo ha sido en este tiempo. Porque se han ido haciendo cosas, pero no se han creado una serie de elementos con un cierto poder de sustentación. Teatros públicos existieron también durante el franquismo (el María Guerrero, los Festivales de España, el Teatro Español...). La cuestión es la instrumentalización del teatro público y las tragaderas que tenga su director artístico. Todos los países necesitan tener un teatro público, un escaparate -lo digo en el mejor de los sentidos- y me parece normal. Pero generalmente, en los países europeos, que tienen una demanda de público mucho mayor -una burguesía ilustrada, unas clases medias y profesionales que aman el teatro-, el teatro nacional era la expresión, la cúspide, que se sustentaba en una serie de teatros mayores. Cuando hablamos de la Royal o el National, hay detrás un bloque mucho más amplio de 60 o 70 compañías, que con la Thatcher bajaron a 40, pero se mantenían; y en París es evidente que la cartelera no tiene nada que ver con la nuestra. Pienso que en España, en justa proporción a ese descuido de las clases que debieran ser cultas, tampoco ha habido una respuesta de grosor por parte de los profesionales. Es poca la oferta de un teatro bien hecho.

Por otra parte, durante estos años hemos visto un incremento de políticos de la cultura, cuando lo ideal habría sido tener políticos cultos. Ahora, en el cambio, vamos a ver toda una serie de movimientos, personas que querrán mantener un modus vivendi, un discurso o una realidad teatral que es perfectamente legítima... ¿Con qué nos vamos a encontrar? Me imagino que las personas independientes seguirán teniendo los mismos problemas que hasta ahora, o quizás más elevados, porque en cierta manera durante estos años, se ha respetado la independencia de los creadores. Repito que para mí es un enigma lo que pueda ocurrir. Los programas políticos son muy básicos, y en ese sentido los profesionales del teatro tampoco hemos incidido demasiado en su desarrollo. Hace un momento hablábais de cómo se han utilizado los recursos; lo cierto es que no nos hemos ocupado de ello más que de manera un tanto informal -de charla personal o de encuentros esporádicos-. No ha habido una reunión fuerte, sería que, ante la Expo o el Madrid cultural por ejemplo, pusiera a las administraciones frente a la disyuntiva de contar con la profesión para utilizar determinados recursos. Nos hemos lamentado mucho de grandes dispendios, y cifras que todos conocemos para espectáculos de duración breve. No nos hemos preocupado de intervenir debidamente en la utilización de los recursos, hemos estado felices con la polución cultural, con la política de subvenciones que, en mi opinión, ha sido bastante nefasta. Yo he propuesto siempre que he tenido ocasión en el ámbito público de las administraciones, reunir en una mesa a seis, ocho o diez creadores, que tampoco son tantos los que pueda haber en una comunidad, y establecer un compromiso de creación, unos compromisos muy determinados de dinero, de respuesta y seguimiento a ese dinero. Pero se ha preferido que hubiera cuarenta o cincuenta pululando, y eso quizá daba una rentabilidad política, no lo sé.



“ En el teatro, la derecha española sigue manejando criterios que no tienen nada que ver con la derecha europea ”

Guillermo Heras.- Estoy bastante de acuerdo con algo de lo que plantea Eusebio, que desmonta en cierto modo lo que dicen que es la «alternativa»: en este período del PSOE -no puedo llamarlo socialista, porque no creo que haya habido una política socialista- no ha habido intervencionismo del Estado en el sentido socialista del término...

Eusebio Lázaro.- En el sentido socialista, por supuesto que no, sería utópico. Pero tampoco lo han pretendido...

Guillermo Heras.- Eso es lo que yo echo en cara. No se ha creado un tejido, una tradición; donde había que intervenir era en eso, no en los espectáculos, ni ideológica o políticamente. Había que ser intervencionistas en la formulación de un modelo. Las comunidades autónomas han sido estupendas para muchas cuestiones, pero para la cultura han sido un desastre. No ha habido vasos comunicantes entre ellas. Se ha creado una cultura de «ghettos», que ha impedido un discurso general de lo español. Es evidente que en los últimos tiempos hemos recuperado muchísimos teatros, pero creo que se ha recuperado la carcasa. Sigo viendo que no hay contenido detrás de esas programaciones, no existe un discurso. Es simplemente el libremercado. Por eso creo que no vamos hacia ningún desastre, porque no hemos estado en algo que no fuera un cierto desastre. Es decir que una vez más la izquierda -o lo que sea- española, ha perdido la oportunidad de crear un discurso sobre el tejido y la organización del teatro.

Subvenciones y recursos.

Redacción ADE-Teatro.- Lo que dices es muy interesante. Cuando recordamos esa cantidad de miles de millones para el teatro, que puede parecer muy aparatosa, hay que pensar que las cantidades aportadas por el gobierno central, han sido bastante ridículas. Buena parte corresponde a comunidades autónomas, diputaciones, y ayuntamientos. Por lo que respecta al intervencionismo conviene señalar algo: en las declaraciones realizadas por Miguel Angel Cortés, ideólogo cultural, se dice que hasta ahora se ha apoyado a los profesionales en el ámbito teatral por razones políticas, que el teatro ha estado politizado. Pero se da la circunstancia de que el rancio y polvoriento teatro de la derecha, entendido en su vertiente estética, ha sido apoyado y se ha mantenido gracias a que ha recibido subsidios estatales, en algún caso muy amplios.

Guillermo Heras.- Por supuesto, mucho más amplios que los grupos independientes y progresistas de este país...

Eusebio Lázaro.- De todas formas, no me gustaría que pareciera que los profesionales nos sentamos para decir: «como va a venir una nueva situación, ¿qué va a pasar con las subvenciones?» No digo que ése sea el tono de todo esto, pero puede parecerlo y es lo que mucha gente va a pensar.

Guillermo Heras.- ¿Es que en Europa, en la Europa demo-

crática y en la Europa de la tradición no existen las subvenciones?

Eusebio Lázaro.- Indublamemente, toda manifestación cultural precisa hoy de un apoyo público. Y yo intuyo que se va seguir manteniendo. Porque el franquismo también lo mantuvo: politizado, instrumentalizado, pero lo mantuvo. Y eso es lo que yo quiero poner sobre la mesa: si se va a instrumentalizar más, o menos; o si van a ser excluidos de esa gestión o participación los profesionales que están instaurando el teatro durante estos años; si va a ser una cosa de familias o de camarilla política... Ese es el problema que nos concierne.

Guillermo Heras.- Una cierta respuesta se puede encontrar en donde ha tenido el poder esta derecha. Por ejemplo, Madrid...

Eusebio Lázaro.- Pues ahí tenemos un director del Teatro Español, con una clara connotación política; persona que además había recibido subvenciones por parte del partido, digamos, opuesto, cuando tenía un teatro privado...

Redacción ADE-Teatro.- Parece ser que las más altas durante un período determinado de administración socialista...

Guillermo Heras.- ¿Y cuántos directores han dirigido en el Español durante este período? ¿Y cuál es el repertorio?

Redacción ADE-Teatro.- Con respecto a las subvenciones, parece claro que el teatro necesita recursos imprescindiblemente. Economistas franceses y americanos se han ocupado de esta cuestión; y lo hemos reflejado en esta revista en sus números 31-32, y 41-42 en sendos artículos sobre la ley de fatalidad de costos del teatro. Esos recursos pueden proceder de ingresos propios (taquilla) y también de la financiación pública, o privada si es que se encuentra esa mecánica de subvenciones generosas que vienen del ámbito empresarial. Lo que no podemos es intentar cambiar de la noche a la mañana el mecanismo habitual existente en España, Francia, Alemania y otros países europeos, por la forma anglosajona de financiar la cultura. Tomemos por ejemplo el modelo de París, gobernada por la derecha desde hace mucho tiempo, que además ostenta también en estos momentos el gobierno de la nación. La municipalidad de París mantiene siete teatros, y hay otros nueve, incluyendo los alrededores de la ciudad, que dependen del Ministerio de Cultura. El Teatro de la Ville, cabeza de los teatros municipales, tiene en este momento en cartel *La persona buena de Se-zuán*, de Brecht. ¿Es pensable que en Madrid, gobernado por el Partido Popular, y con la actual dirección, el Teatro Español llegue a programar algo semejante? *Pariscope*, la guía del ocio de París, da 216 teatros en la ciudad y sus alrededores, de los que podemos quitar cuarenta o cincuenta, que quizá son *chansonnières*, cafés-teatro, *music-hall* de altura... Quedarían unos 140. Y la pregunta es: ¿qué pasa entonces con nuestra derecha?

Simón Suárez.- Abundando en esa pregunta, quizá pueda añadir algunos detalles. Se ha hablado antes de la derecha ilustrada europea y las diferencias que tiene con la derecha española. Yo diría que también la izquierda española tiene muchísimas diferencias, incluso con la derecha ilustrada europea. Y quería recordar, puesto que yo llegué en el 68 a París y he vivido todo el proceso, cómo la universidad, después de mayo del 68, explotó hacia el exterior. De Gaulle quiso separar todas las fuerzas que había en el centro de París, pero produjo un efecto absolutamente contrario, porque esa irradiación hacia el exterior creó un cinturón alrededor de la capital que cercó absolutamente todo. Lo mismo pasó con el teatro. Pero evidentemente, la derecha fran-



Eusebio Lázaro y Emilio Hernández.

cesa, como la alemana o la inglesa, no sólo es que no tenga nada que ver con la española sino que es un mundo completamente aparte. La formación de la derecha francesa es muy sólida.

Yo me pregunto más por la izquierda española, porque la derecha ya sé lo que es. Y me parece muy importante lo que ha dicho Emilio al principio: no se ha creado ese terreno para que se pueda seguir adelante. Yo me encuentro desconcertado, no sé qué va a ocurrir, porque llego cansado, agotado, de estos diez últimos años. Ante proyectos como el de las óperas contemporáneas de la sala Olimpia, en vez de preguntarse si el encargo era el correcto y la propuesta estaba bien planteada desde un principio, dicen al cabo de unos años: «esto no funciona, el público no viene...», sin considerar que se trata de una labor lenta, que tiene que producir sus efectos años más tarde, y que habrá que tragarse muchas obras malas para que de vez en cuando se produzca una de calidad. Porque ante un público que

se alimenta exclusivamente de obras del pasado ¿cómo encontrar un lenguaje para hablar con ellos?.

En cualquier caso, dejando aparte todo lo que ha sucedido, la cuestión es: ¿y ahora qué hacemos? Porque, cuando me anuncian que Mara Recatero puede ser directora general del INAEM, solamente la idea, aunque luego no se haga realidad, a mí me llena de pánico.

Jesús Cracio.- En estos momentos de desconcierto, creo que es cuando más radical debe ser uno en sus posturas. Hablar de Estado y teatro me resulta muy difícil. Soy de tendencia anárquica. Pertenezco a una generación de desencanto político. Milité en mi época y dejé de hacerlo porque

estos señores vayan a ganar. También puede ser ingenuidad por mi parte. Como ha dicho Eusebio, el problema básico es la necesidad de políticos cultos, programadores...

Guillermo Heras.- Yo te diría que ya han ganado. ¿Por qué? Por reflejo. No determinados políticos culturales, sino gestores -que es una palabra que hoy está muy de moda- se han ido impregnando de un teoría económica que considera que el arte de cualquier tipo es una mercancía. Cuando se va a abrir un teatro, le dan tanta importancia a los espacios no culturales -la tienda, la cafetería...- que el espacio escénico, para mí religioso, místico, mítico, queda casi de lado. Este concepto es algo que se ha perdido: hoy dices en cualquier sitio que el teatro debe tener una componente mística, una componente romántica, en el sentido de que es un arte no industrializado, y es la rechifla. A partir de ahí, lo de que no vayan a ganar, me da igual, porque eso es un accidente. Lo terrible es que la sociedad ya está permeada de que lo que hacemos es en realidad mercadería.

Sin embargo, abogaré por no crispar la situación en el futuro. Pediría que precisamente nosotros mismos, los «radicales», fuéramos capaces de ser normales para aceptar una situación que queremos que sea normal, para que se permita que haya estéticas diferenciadas. Esto es lo que la derecha en este país nunca ha sabido respetar. Me pregunto si va a seguir posibilitándose que exista, con una mínima ayuda como lo que ahora se recibe, un fenómeno como el de las salas alternativas. Eso me preocupa mucho más. Porque en la medida en que se siga permitiendo que haya un vivero, que exista un teatro alternativo, independiente, vivo, con todos sus errores, ese teatro seguirá teniendo la posibilidad, «la esperanza de». Me preocupa una experiencia como la madrileña, porque tener que volver a encerrarnos a nuestras edades es un poco pesadito, y ya hemos tenido que hacer dos encierros: el del Alfil y el de la Cuarta Pared. Por eso definiendo el intervencionismo: hay que ser intervencionista para defender las salas alternativas, el teatro público, el teatro privado... Que exista una pluralidad de posibilidades.

Emilio Hernández:
“Los poderes públicos tienen un deber ineludible de tutelar e incentivar el teatro, y la cultura en general”

vi que no llevaba a ningún sitio. Pero hacer una crítica a todo el período de gobierno socialista, creo que en este momento no procede para nada. Creo más en el hombre dentro de la institución que en la propia institución: casos como el de Guillermo en el CNTE, o el mío en el Instituto de la Juventud... Son cosas que se llevaron adelante por la capacidad de cada uno. Es decir, que generalmente no creo en los políticos. Sé que es un poco ingenuo, porque la realidad es otra, como las declaraciones terribles del señor Cortés, del PP, que pone en cuestión un arte puro como es el teatro. Porque si un arte dinámico y aventurero como el teatro tiene que estar a espensas de la taquilla, puede significar su desaparición...

Guillermo Heras.- No dice eso sólo, sino que además se le dará dinero al que más taquilla haga.

Jesús Cracio.- Tampoco soy tan alarmista que crea que

Emilio Hernández.- Para eso se necesita que quien rija cualquier administración pública tenga conciencia de que los poderes públicos tienen un deber, ineludible, de tutelar e incentivar algo como el teatro, y en general el mundo de la cultura. No pueden decir ahora: «me margino, eso es ocio y negocio, y no tiene nada que ver conmigo. Que florezca si puede, y si no que se muera». Es como decir que si el Museo del Prado no es rentable, que lo cierren. Se malentende que eso quiere decir que la gente quiere subvenciones. Por supuesto, eso es algo connatural en muchos sectores del teatro, porque si no, no van a sobrevivir...

Eusebio Lázaro.- Bueno, en el teatro, y en la prensa, y en el cine...

Emilio Hernández.- Y en la pequeña empresa... En cantidad de cosas.

Las puertas del diálogo.

Guillermo Heras.- Tengo la intuición paradójica de que aumentará el público. Porque en momentos de cierta represión, de cierta derechización, hay algunos sectores que se movilizan más. Pensemos en el teatro independiente... Yo he actuado para diez mil personas con «Tábano». Y digo que es paradójico porque no quiero eso. ¿Que porque haya una situación dura, sea cuando la gente vaya?: No. Yo quiero la normalidad alemana.

Emilio Hernández.- Ahora es cuando tenemos que reunirnos los que podemos, con la mayor información -o formación, según se mire- para decir: «Señores, creemos que ustedes, por lo que apuntan, no saben lo que hay que hacer». No parece que detrás haya ningún político culto que pueda preparar ni siquiera una alternativa de signo ideológico radicalmente distinta.

Redacción ADE-Teatro.- ¿Creéis que serán capaces de sentarse simplemente a dialogar?

Eusebio Lázaro.- Pero ¿creemos que es bueno sentarnos ahora mismo a dialogar con la derecha sobre el problema del teatro?

Jesús Cracio.- Particularmente pienso que no. Cuando hablaba de posturas radicales y de no confusión, me refería a eso.

Eusebio Lázaro.- Me parece que puede no ser de ninguna utilidad hacerlo ahora. No por el diálogo en sí, cosa que hemos hecho siempre, sino por el hecho de hacerlo en este momento. No sería un criterio ético. Lo que hemos manifestado es que los profesionales de este medio no hemos reaccionado debidamente ante toda una serie de aspectos. Esto puede ser un revulsivo. Como dice Guillermo, lo deseable sería la normalización, y no que ahora la movilización tenga que darse por las circunstancias adversas. A todos los que tenemos una serie de posturas, nos puede repugnar el fenómeno del relapso, del converso, aunque los vamos a ver, como se vieron al triunfar en su día el PSOE. Pero trato de dilucidar si al principio tiene que haber ese diálogo.

Emilio Hernández.- Yo como profesional, ahora mismo no tengo ninguna intención de dirigirme a una hipótesis de gobierno, sino a mis actuales gobernantes, elegidos democráticamente. Y así lo llevo haciendo más intensamente en los últimos años, intentando presentar propuestas, dado que observo que, a pesar de un innegable esfuerzo, probablemente a veces equivocado, no se llega a lo que considero necesario para la profesión. Ahora, y hasta el 28 de mayo, y hasta el día anterior a las elecciones generales, estaré dialogando con mi gobierno, que es éste. Si otro día es otro, no tendré más remedio que dirigirme a él y proponerle algo. Pero no tengo ninguna intención ahora de hablar con quien no representa a nadie.

Eusebio Lázaro.- Claro, yo seguiré manteniendo los mismos principios en lo que pueda discernir que conviene más al trabajo teatral. Y lo seguiré haciendo con los interlocutores que me encuentre.

Redacción ADE-Teatro.- Habeis tocado dos o tres puntos claves. Si hubiese que hacer un resumen de lo hasta ahora dicho, podríamos decir: uno, que no hemos tenido modelo, lo que significa que no ha habido un planteamiento político cultural que haya proporcionado una serie de posibilidades. La segunda cuestión que ha salido es la ignorancia, en general, de los políticos, la necesidad de políticos cultos, que son los que saben en qué consiste hacer política cultural, en el sentido de abrir caminos, crear cauces, establecer estructuras que permitan florecer posibilidades distintas en el ámbito de la creación. Además habeis planteado algo que parece fundamental: lo normal es que nosotros, como gentes de la cultura y del teatro en concreto, con independencia de nuestras opciones ideológicas, escuchemos los programas culturales de las diferentes fuerzas políticas, sepamos qué es lo que plantean y hablemos con ellas, con independencia de lo que después sea nuestro voto. Pero Emilio ha dicho algo significativo: «yo hablo sólo con el gobierno de mi país y no con otras fuerzas políticas». ¿Por qué?: Porque no estamos en una situación normal. Estamos temiendo que haya revanchismo, listas negras, censura larvada... Por último, junto a todos estos ingredientes, hay otro que también habeis sacado aquí: por alguna razón, parece que en España sólo tenemos economistas neoliberales, que establecen una visión de la cultura exclusivamente como mercancía. Pero en otros países con formas de economía mixtas o claramente capitalistas, sí que se contemplan determinadas variantes respecto a la economía de la cultura.

Javier Yagüe.- Curiosamente, nos hemos reunido para hablar del futuro y estamos hablando mucho del pasado. Es lógico, porque el problema no sólo es cultural sino educacional. He pensado muchas veces que quienes en este momento podrían ir al teatro y no lo hacen, son gente que se ha formado en las escuelas e institutos durante la época en que el PSOE ha estado en el poder. Pero pienso que podemos ir a peor: no hay más que ver la situación de Madrid. Lo que me pregunto es: una vez que gane el PP o un partido de derechas, ¿en qué medida se va a permitir desde el propio sector de la cultura, e incluso desde la sociedad civil, que determinadas cosas se lleven a la práctica? Es decir, en qué medida seremos capaces de influir en un sector de gente que pueda hacer que esas cosas cambien. En Madrid, por ejemplo, creo que se ha soportado determinado teatro realizado en los teatros municipales porque había otras opciones. Pero ¿qué puede ocurrir cuando todos los teatros tengan la misma opción estética?

Guillermo Heras.- Precisamente creo que el arte está para negar siempre al poder. Aunque trabajes en el poder.

Emilio Hernández.- Cualquier sociedad democrática tiene



Jesús Cracio: "Si el teatro tiene que estar a espensas de la taquilla, puede significar su desaparición"

la obligación de la defensa de las minorías. Es impensable que sólo se apoye a la mayoría, que es lo que se trasluce en las palabras de Miguel Angel Cortés, con la ley de la audiencia. Además el público sólo demanda lo que conoce, por lo que la demanda no puede ir hacia adelante. Siempre va hacia atrás.

Guillermo Heras.- Ese es el perfecto 1984 de Orwell...

Javier Yagüe.- No nos queda más opción que la de asumir esa situación de minoría e intentar modificarla. La pena es que en estos diez años prácticamente no se ha modificado, porque, si hay que empezar de nuevo la travesía del desierto, es que no ha habido una modificación del tejido social. Habrá muchas cosas que desaparecerán en la medida en que se permita que así sea. Y en ese sentido, creo que se puede hacer mucho desde los sectores culturales y teatrales.

Eusebio Lázaro.- Puede ocurrir que se edulcore ese «no

proyecto» de la derecha, ese proyecto de acabar con una serie de intervenciones, en el mejor de los sentidos, en teatros públicos y apoyo a una serie de programas culturales. Entonces tendremos la necesidad de ser más o menos radicales en el sentido estético. Y si hay que estar a este lado de la barricada, pues estaremos. Algo sí se ha generado en el tejido social. Hay un público joven que está yendo a las salas alternativas y, en ese Madrid hipotético en el que todo fuera el regreso a determinadas estéticas del pasado, reclamaría esas salas alternativas...

Guillermo Heras.- Si las dejan y no las cierran. Lo que estás diciendo, me hace temer la vuelta al teatro del Mirlo Blanco. Y me causa un cansancio histórico tener que volver a las mismas cosas. El teatro español tiene algo de Sísifo.

Simón Suárez.- Me parece que es importantísimo reflexionar sobre lo que pasó, no por mirar nostálgicamente al pasado, sino para ver lo que no se debe volver a hacer. Cuando a mí me dicen que quiero acabar con *La traviata*... No es verdad. Que pongan *La traviata* cuando les dé la gana. Pero si hablamos de ópera, de teatro, de la escena, habrá que seguir promoviendo y estimulando a los nuevos creadores. Si queremos saber si la ópera o el teatro pueden seguir funcionando, si tienen sentido hoy, al borde del siglo XXI, habrá que dejar que esos escritores y esos compositores puedan manifestarse. Al final, esas salas alternativas son posiblemente la única solución que yo veo, la única esperanza para que se conviertan, igual que comentaba antes de París, en ese anillo que vaya poco a poco cerrando y estrangulando. Y claro que estoy desazonado por lo que nos espera, pero también en pie de guerra.

Guillermo Heras.- En un debate entre derechas e izquierdas, que existir, existen -aunque algunos lo nieguen-, lo que van a echar en cara a todo el mundo que se ha destacado en este período, es precisamente que lo hemos hecho muy mal. Lo hemos hecho muy mal todo: no hemos llevado público, cosa que es relativamente cierta... Porque ¿con qué hay que comparar las cosas? Si trabajas una pieza para la Cuarta Pared, tener ochenta espectadores diarios será lo normal, pero si quieres hacer *La traviata* con Kraus y van ochenta, será un fracaso. Eso parece que no se diferencia. Aquí lo que se dice es: «tantos culos han estado a lo largo de una temporada sentados en una silla».

Redacción ADE-Teatro.- ¿Tú piensas que cuando se ha intentado hacer un análisis del teatro a partir de las hojas de taquilla, se ha cometido una perversión conceptual?

Guillermo Heras.- Yo diría que ha sido un análisis segmentado. Además creo que con los números siempre se puede hacer lo que se quiera. Los números en sí mismos, son la teoría de la relatividad. Depende de cómo los manejes. Y creo que siempre hay que manejarlos teniendo en cuenta la relación del coste del espectador con respecto a lo que cuesta el mantenimiento global de una sala alternativa, de un teatro público o de una compañía privada. Porque evi-

dentamente el Teatro de la Zarzuela meterá muchos millones cuando hace una ópera, ¿y el coste por espectador es más barato que el de una de las óperas contemporáneas que se hacían en la Olimpia? Seguro que no.

Teatro de derechas, teatro de izquierdas.

Redacción ADE-Teatro.- Quizá deberíamos dar un paso más y plantear la siguiente pregunta: ¿qué entendemos por derecha e izquierda en el teatro? Teniendo en cuenta que cuando hablamos del teatro, nos referimos no sólo a la práctica teatral, sino también a la reflexión sobre el teatro, a la participación del público y también a la crítica y los medios de comunicación.

Guillermo Heras.- Me interesa mucho escuchar a Javier Yagüe, porque esos valores de derecha e izquierda, creo que no son empleados por las nuevas generaciones de la manera que lo hemos hecho nosotros. Lo digo en función de que determinados espectáculos producidos mediante unas determinadas formas, pueden suponer un modelo de izquierda diferente a lo que hemos conocido. Estuve el otro día viendo *Salvia* en La Cuarta Pared, y hubo algo que me fascinó: todo el público que había era un público no habitual de teatro. En ese sentido, la obra que toca un tema tradicional de izquierdas, como es la guerra, posee una construcción y se recibe por el público de una manera diferente a como nosotros lo hemos entendido en otra etapa.

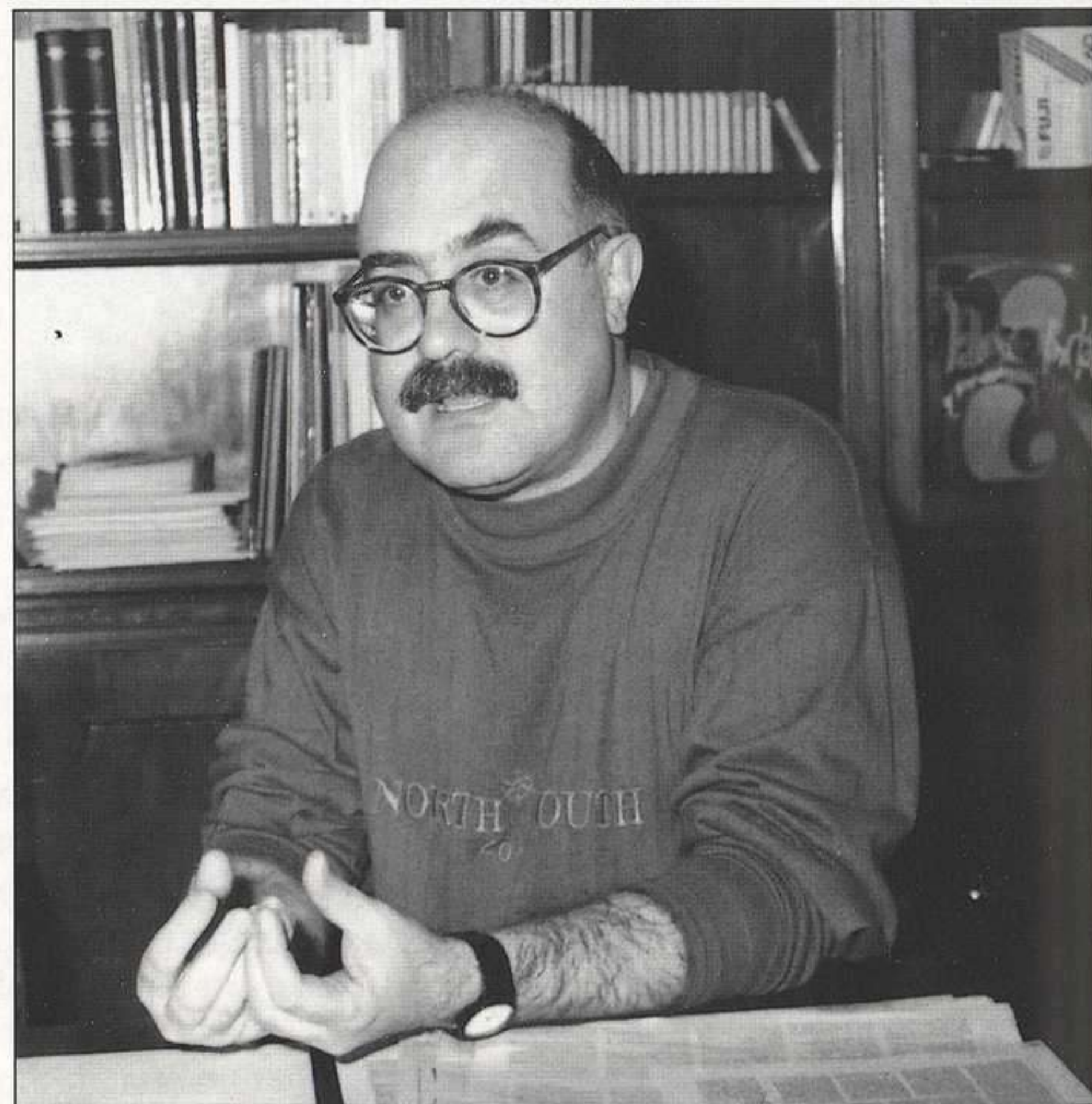
Javier Yagüe.- Responder a la pregunta de izquierdas y derechas me resulta complicado. No es que no sepa lo que son, pero vitalmente no me suponen algo claro en la práctica. Tengo mucho más claro un concepto relacionado con lo progresista y lo reaccionario. Tiene que ver con cómo se muestra hoy en día en el teatro lo que ocurre, lo cual posee una voluntad progresista, de cambio; y en qué medida lo que ocurre en el escenario es un velo sobre lo que sucede realmente, lo cual me parece reaccionario, porque implica que no hay ninguna voluntad de cambio.

Guillermo Heras.- Claro, por eso creo que la estética es una transformación que sigue siendo muy de izquierdas.

Emilio Hernández.- Considero que lo que dice Javier es absolutamente cierto pero incompleto. Para mí es imprescindible que se conecte directamente con el espectador, que se le lleve más lejos de lo que él iría por sí mismo, no sólo por lo que se refiere a abordar la realidad que le atañe, sino también estéticamente. Un teatro de izquierdas no es un teatro de consigna revolucionaria, o que solamente trata la realidad. Un teatro de izquierdas, por decirlo de alguna manera, es un teatro de mañana, no de ayer. Formalmente, el espectador tiene que sentirse inquieto y movido hacia adelante al tratar de entender, porque eso le hace evolucionar como ser humano. Mientras que el teatro de la derecha es sobre todo y casi siempre una nostalgia. ¿Por qué triunfa el Teatro Español de Madrid de la última etapa? Porque un

gran sector del público necesita meterse en un lugar donde rescate lo mejor de su vida, que siempre es la juventud, donde se hace un teatro como se hizo cuando ellos eran fuertes, plétóricos, hermosos, donde nada les recuerda lo que ocurre y ha ocurrido en el exterior, como perversión de una realidad que es soñada por añorada. En cambio el teatro de la izquierda hace que el espectador se desequilibre, se incomode lo suficiente, y además encuentra un espectador que le gusta esa aventura. Eso no quiere decir que no pueda ser un espectáculo francamente divertido, que no tiene nada que ver con la intrascendencia en el peor sentido de la palabra. Desde una postura ética, eso también implica una maravillosa actuación, una maravillosa dirección... Para mí no es un teatro de izquierdas un teatro mal hecho, porque como no es teatro, no es ni de izquierdas ni de derechas.

Redacción ADE-Teatro.- En estos momentos, en las circunstancias españolas, un teatro bien hecho tiene un cierto perfil de izquierdas, dado que el teatro de la derecha posee una zafiedad total en la ejecución. Pero además hay un teatro supuesta e ideológicamente progresista, que está hecho



Guillermo Heras: "Hay que ser intervencionista para defender una pluralidad de posibilidades"

también con zafiedad en cuanto a la voluntad metodológica, y se convierte por tanto en un teatro de derechas.

Emilio Hernández.- No creo que sea tan sencillo. Hay teatro de la derecha muy bien hecho y que a mí no me interesa.

Simón Suárez.- Yo no puedo hablar sólo de teatro, sino del arte en general. Una novela como *Viaje al fondo de la noche*, de Céline -colaboracionista, reconocido como hombre de derechas, racista-, sigue siendo para muchos escritores un punto de referencia importantísimo. Y otro ejemplo sería un poeta como Mallarmé, que no era de derechas, pero se mantuvo siempre al margen de todo, y que sin embargo creo que aún no ha habido ningún otro que supere su propuesta. En el caso del teatro a veces me cuesta trabajo diferenciar lo que es de izquierdas o de derechas. Os veo muy cómodos a la hora de definirlo. Hay veces que no lo sé. Habláis de progreso, de evolución. Yo no creo en ellos; creo que repetimos continuamente la misma historia, que se trata simplemente de ciclos, y que en cada ciclo los artistas tienen que hablar con el lenguaje que necesitan en ese momento. El simbolismo fue revolucionario cuando nació, y fue reaccionario cuando acabó, cuando hubo que quitarlo de en medio. Todos los movimientos han sido igual, tienen su proceso. En mi trabajo, creo que ética y estética tienen que ir fundidas, que son la misma cosa, y que lo consiga mejor o peor depende seguramente de mi madurez, o de las posibilidades que haya tenido para poder hacerlo, pero por lo menos intento seguir en ello. Es de lo único que puedo hablar, no de derechas ni izquierdas.

Guillermo Heras.- El concepto en arte es muy difícil de establecer. Hay una actitud, fundamental para mí, en lo que sería un pensamiento, quizá utópico, de izquierda que lo diferencia de la derecha: el respeto a la alteridad. Me parece que un pensamiento de izquierdas, teatral en este caso, es el que respeta el discurso del otro. No me refiero a ese teatro que no es respetable porque es una pura mercadería, sino a la estética de otro creador, en tanto que emplee el rigor, el oficio... Por eso pienso que hay que volver a la ilustración, porque creo que en su discrepancia estaba también el germen de su respeto.

Por otra parte quisiera señalar lo que es hoy un pensamiento de derechas imbuido en gente que consideramos políticamente de izquierdas: que todo valor para la cultura viene dado por la masividad, o sea, por el hecho de ser un producto que tiene la aquiescencia de muchos. Eso me parece monstruoso. Si Antonin Artaud viviera ahora, estaría contratado junto a Chiquito de la Calzada en Telecinco, porque hoy ya no se puede ser ni maldito. Artaud hoy no podría ser Artaud.

Simón Suárez.- Estoy de acuerdo con todo lo que dices. Y es algo que intento hacer. Pero tampoco quiero perder mi tiempo, ni sentarme a hablar, por ejemplo, con Pérez Puig. No tengo nada que ver con él.

Guillermo Heras.- Por supuesto, Simón. Yo tampoco le daría la mano a Zefirelli, por ejemplo.

Emilio Hernández.- Se podría sacar la conclusión estúpida y superficial de que el teatro de izquierda y el teatro ideal no es nunca un teatro al que va mucho público. Durante los años que llevo trabajando, lo he hecho muchas veces para audiencias enormes en espectáculos con los que a veces estaba de acuerdo y a veces no. Eso se ha conseguido por renunciaciones, casi siempre estéticas. Tal vez porque uno tiene una tendencia directa a conectar con una minoría y no con una mayoría, porque uno ha nacido minoritario (de lo cual estoy muy orgulloso). ¡Ojalá lo que uno trabaja de una manera espontánea, directa, y lo que se quiere comunicar llegue a mil en lugar de a cincuenta! Pero por desgracia no suele ser así en una sociedad como la española actual. Por lo tanto es lógico que desde una administración cualquiera se proteja el derecho de unas minorías a recibir un producto hecho para esas minorías. Eso no significa caer en la beneficencia, que es lo que se ha entendido a menudo desde ciertas administraciones en los últimos tiempos, y el resultado ha sido muchas veces premiar la mediocridad, pensando que alguien que se dedica a esto ya tiene el derecho a ser subvencionado por el Estado. Y quien ahora quiere arremeter contra esta etapa, tiene cantidad de argumentos para remitirse a muchos ejemplos que proliferan constantemente, y decir: «se apoya la mediocridad y la no asistencia de público casi como una medalla». Creo que no se ha tendido a la proliferación de espacios para que se pueda comunicar con diferentes públicos. Normalmente, salvo excepciones, un espacio de mil localidades debe aspirar a mil señores sentados, y uno de ciento cincuenta, a ciento cincuenta. Pero un espacio de ciento cincuenta no debe conformarse con cuarenta, porque eso ya es un problema de gestión. Y lo que digo no tiene nada que ver con el mercantilismo, sino con que lo que haces tiene un destinatario. El objetivo será conseguir ciudadanos que estén interesados en eso. Yo cada vez soy más radical en decir: «no quiero hacer espectáculos para todos los públicos». Y estoy seguro de que hay mucha gente que está en su casa a quien le gustaría ver el teatro minoritario que se hace en la sala alternativa «x».

Guillermo Heras.- Lo terrible, Emilio, es que esta discusión sólo se produce ya en España, porque el mejor teatro del mundo es el más interesante y el que está llenando todas las salas: los grandes maestros vivos, como Brook, Stein, Sellars, Wilson, Bergman... Cualquiera de los grandes nombres, al margen de que nos guste más uno u otro, son teatro riguroso, de su tiempo, y no hay entradas para verlos. O sea que es mentira: no es minoritario. Y esa gente hace lo que quiere hacer.

Emilio Hernández.- Pero estamos hablando de España. Y es cierto que el pueblo de Madrid, que vota mayoritariamente a un partido que está en el Ayuntamiento, acude mayoritariamente al Teatro Español a ver sus espectáculos. Pero hay una minoría que no gana las elecciones, que paga sus impuestos y que tiene derecho a que el Estado les de-



vuelva eso también y les proteja culturalmente, que es lo que estos señores del P.P. quieren no hacer.

Javier Yagüe.- Estoy de acuerdo con el concepto de Guillermo sobre la alteridad. Pero me preocupa que se llegue al conformismo. Siempre soy muy respetuoso con todas las propuestas, pero llevo una temporada con ganas de entrar en lucha por lo que uno cree, una lucha estética, a costa incluso de tener que decir claramente lo que a uno no le gusta. Estoy harto de ver los anuncios de *Es mi hombre* en la

televisión, porque estoy seguro de que eso hará que se llene ese teatro, pero también que no vayan espectadores a muchísimas otras salas, porque da una imagen antediluviana del teatro. Hay cosas que me parece muy bien respetarlas, pero hay que ir contra otras en un momento dado.

Guillermo Heras.- Si tuviéramos un Estado que se preocupara de la alteridad, en la televisión saldría *Es mi hombre*, y al lado *Salvia*. Pero por mucho que haga Telemadrid, que cobra una cantidad más baja, tú no la puedes pagar. ¿Qué pasa entonces? Que te están censurando. Eso es censura neoliberal. O sea, que por muy demócratas que sean los meapilas que están en la derecha española, no olvidemos de dónde vienen. Además, en esta etapa he podido hablar con muchos políticos de un segmento del arco parlamentario, discrepando; y con otros no he podido hablar nunca, entre ellos la señora concejala de cultura del Ayuntamiento de Madrid, doña Esperanza Aguirre, que tiene por costumbre despreciar no recibiendo, y así no existen los problemas. Por eso, sí que vamos a peor.

Redacción ADE-Teatro.- Bien, creemos haber llegado al final. En nombre de nuestra revista, os damos las gracias por vuestra participación y por vuestra actitud. Realmente es difícil encontrar en estos tiempos un grupo de personas capaces de respetar los turnos de palabra y de escucharse. Vosotros lo habéis hecho y por ello os estamos doblemente agradecidos.

Notas adicionales a un debate

Por Eusebio Lázaro

Aunque cada vez me he mantenido más ajeno -y por tanto más aislado- de manifiestos y debates, acepté asistir a este casi postrero -al menos de una etapa- de la ADE, en recuerdo de los albores de la Asociación, cuando el fallecido José Luis Alonso la acogió en los salones del Teatro María Guerrero.

No pude quedarme hasta el final, de manera que no sé cuáles fueron las conclusiones, si las hubo. Por ello, quisiera añadir algo a lo que improvisé en mi breve intervención.

Parece claro que existe cierto clima de *finale* entre algunos profesionales que han incidido de una manera o de otra en el desarrollo del teatro público durante esta década. Y es comprensible esa preocupación ante el temor de una posi-

ble disminución -incluso desaparición- de la ayuda estatal al teatro, sobre todo, en aquellos sectores que cifran su supervivencia en el mantenimiento de dicha ayuda.

Se añora -o mejor se anhela, ya que difícilmente podemos añorar lo que jamás tuvimos- una normalización de la de la vida cultural semejante a la de Francia o Alemania, en donde el cambio de gobierno no altera la preservación cultural ni conlleva la automática colocación de correligionarios o cofrades.

Desde mi incómoda perspectiva de artista independiente, he sufrido los vaivenes de la política y de los políticos, mis propuestas han sido desoídas tantas veces como he prestado mi voz a sugerencias, consultas u opiniones. Por esa misma independencia no he tenido, como creador, más

interlocutor que el público. Pero, incluso este último, cuando he logrado congregarlo masivamente en un montaje, me ha sido escamoteado por mor de la «ingeniería escénica» de programadores o gestores culturales que Dios confunda.

Por eso, me gustaría dejar claro en estas notas mi postura y más en estos tiempos en los que veremos abundancia de relapsos, apóstatas y conversos.

Abjurar en las postrimerías, de todo lo realizado en la etapa anterior, suele ser una manera poco ética de abandonar el barco del naufragio; por eso, y aunque yo bogo en mi frágil barca, no lo creo ni pertinente ni eficaz. Creo, eso sí, que se ha perdido una gran oportunidad de establecer unas bases más estables, de aprovechar trabajos y esfuerzos valiosos propiciando una continuidad más plena de sentido y más conectada con las necesidades de nuestro desarrollo cultural. He echado en falta, por otra parte, las voces y los debates de todos los colectivos en que se agrupan los sectores teatrales para tratar de controlar, o al menos influir, en la utilización de los recursos cuando estos caían como lluvia benéfica en determinadas personas y estamentos.

Esta situación, mantenida hasta la fecha, me ha colocado a menudo en la disyuntiva de dar por perdido el empeño de realizar un teatro de mayor calado artístico poniendo en pie grandes compañías con mínimos recursos.

De ahí que ante la incógnita de lo venidero, renuncie a lanzar sondas ni mensajes para ser admitido como comensal en los nuevos Symposiums.

Sigo pensado como al final de la década de los 70, cuando inicié la tarea un tanto pionera -entonces pareció pintoresca- de traer directores y profesores de Inglaterra y de Alemania con el fin de perfeccionar mi técnica teatral y la de aquellos profesionales que querían abrirse hacia nuevas maneras artísticas y salir del aislamiento cultural en el que nuestro país había vivido. Entonces, como ahora, me alejaba más de planteamientos estrictamente políticos, para insistir y abundar en la que creía y creo la mejor política: la de profundizar y avanzar en un esfuerzo personal ímprobo y, desde luego he conocido la soledad del corredor de fondo.

Es evidente que comparto las opiniones que se suscitaron en el debate en el sentido de que el Estado tiene el deber indeclinable en ayudar al teatro y a la cultura, pero desgraciadamente no creo que los gobiernos se plieguen a hacerlo sin querer figurar en la foto, es decir sin querer instrumentalizarlo.

Ello evidencia en muchos de nuestros políticos -de uno u otro signo- una minoridad, tanto en edad política como cultural; una cierta tendencia hacia la deformación con respecto a Europa -todavía sigue, ¡ay! vigente la teoría vallein-clanesca de los espejos deformantes-.

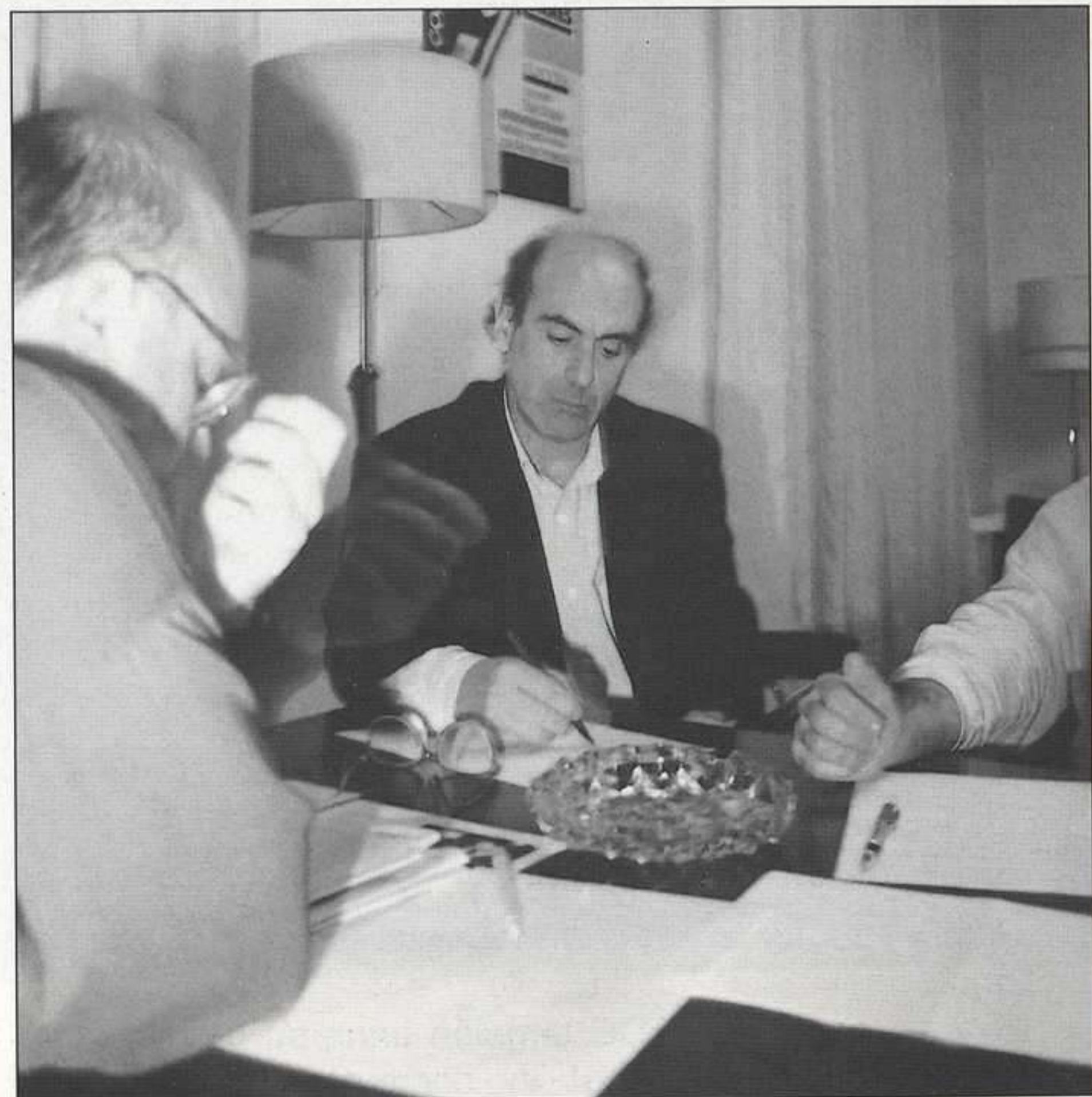
Tampoco disponemos de una burguesía ilustrada, de unas clases medias cultivadas que hayan asumido el teatro como ceremonia cívica y, por ende, nuestro cuerpo profesional, dista mucho de poseer una preparación cultural técnica y estética homologable con las de la perseguida Europa. Dicho sea todo esto con las debidas y respetables salvedades de rigor.

Respecto a la tan llevada y traída política de subvenciones, siempre he creído que mantenían un principio de per-

versión; ni las comisiones que las otorgaban me parecían adecuadas, ni el criterio de polución -en cuanto al desparpame- permitían abordar ningún proyecto serio ni en continuidad; eran sólo pan para hoy y con razón se teme la carestía para mañana. Precisamente lo que hay que eliminar no son las subvenciones o las ayudas a la creación teatral, sino el sistema, los criterios con que se otorgan. Y no me refiero exclusivamente a los de partido, pues es notorio que los socialistas no las han escatimado a preclaros solicitantes conservadores.

Por eso, que se me permita ser escéptico en cuanto a las consultas, mesas, debates y diálogos -refiero a los institucionales, no a los internos-: nuestro teatro está precisando una renovación desde dentro. Una superación estética, una emergencia del talento, tantas veces eclipsado por máscaras políticas de uno u otro color. Un rechazo a la banalidad y al casticismo; en definitiva, un verdadero compromiso estético.

Por último, que el público juzgue no es, necesariamente, perverso; es un principio elemental del teatro. Lo que sí lo es, y en grado sumo, es el criterio que programa lo que se da a juzgar. El fenómeno de la degradación de las mayorías es responsabilidad compartida de quienes programan y de quienes realizan lo programado. El teatro siempre ha tenido una diversidad de públicos como lo tiene de géneros. Sería intolerable en una sociedad democrática excluir a un público o un género. El «panem et circenses» no parece la fórmula más apropiada para llevar a cabo un programa cultural. Nos tocará luchar pues, para que no se premie una clase de teatro en detrimento de otra, un público en perjuicio de otro. Habrá que exigir en fin a los políticos que salvaguarden el derecho de la diversidad aunque no les alcance a sus gustos o intereses.



La ADE en el Salón del Libro de París

por Soledad Sandoval

Del 17 al 21 de marzo se celebró en París el Salón del Libro. Dicho evento cuenta cada año con un país invitado. Esta vez fue España la que se instaló con todos los honores en la Puerta de Versalles, para hacer llegar al público francés el estado del libro en nuestro país. Además de la presencia de las editoriales, se realizaron debates y mesas redondas que permitieron encuentros excepcionales del público y los profesionales franceses con los autores y editores españoles.

Una nota que destacar

Es verdad que las cifras no dejan de ser cifras y que las encuestas hay que valorarlas siempre teniendo en cuenta un margen de error, pero a pesar de esta constancia, los datos que daba la revista publicada con motivo del Salón del Libro, *La Lettre*, sobre España, eran alarmantes: En 1993 se editaron 49.328 títulos, de los cuales 40.221 eran novedades. Indudablemente una producción altísima para una población que no lee, ya que la mitad de los españoles afirma no haber leído un libro a lo largo ese año. El interés de los editores no se ve compensado en ningún caso con el del público lector. Como señala más adelante dicha revista, la mejor acogida la han tenido los libros de venta en quioscos con un precio medio de 995 ptas. y los editados por «Alianza Cien» a veinte duros. Lo que ya no precisaba dicha publicación es por qué la mitad de la población no lee un libro.

En este sentido la ADE también tiene su propia experiencia no sólo como editorial sino como distribuidora de sus

propios libros: sus publicaciones, que tienen un precio que oscila desde las 800 a las 1800 ptas. dependiendo de si son de Literatura dramática o de Teoría y Práctica del Teatro, tampoco se difunden en las cantidades que cabría esperar. De ello se desprende que el sector teatral español, tanto profesional como amateur, no se interesa en general por la lectura. A esto podemos añadir que tampoco son muchas las editoriales que publican teatro: teniendo en cuenta además que una de las colecciones más importantes es la del Institut del Teatre de Barcelona, editada en catalán, por lo que su difusión queda reducida prácticamente al ámbito autonómico.

Sin embargo no es nuestra intención evaluar el mercado editorial español, sino resumir lo que se trató en la mesa redonda sobre «Echanges de dramaturgies espagnoles et françaises: voies et decouvertes», celebrada en el marco del Salón del Libro, y a la que fue invitada la ADE en la persona de Juan Antonio Hormigón, como editor y autor teatral.

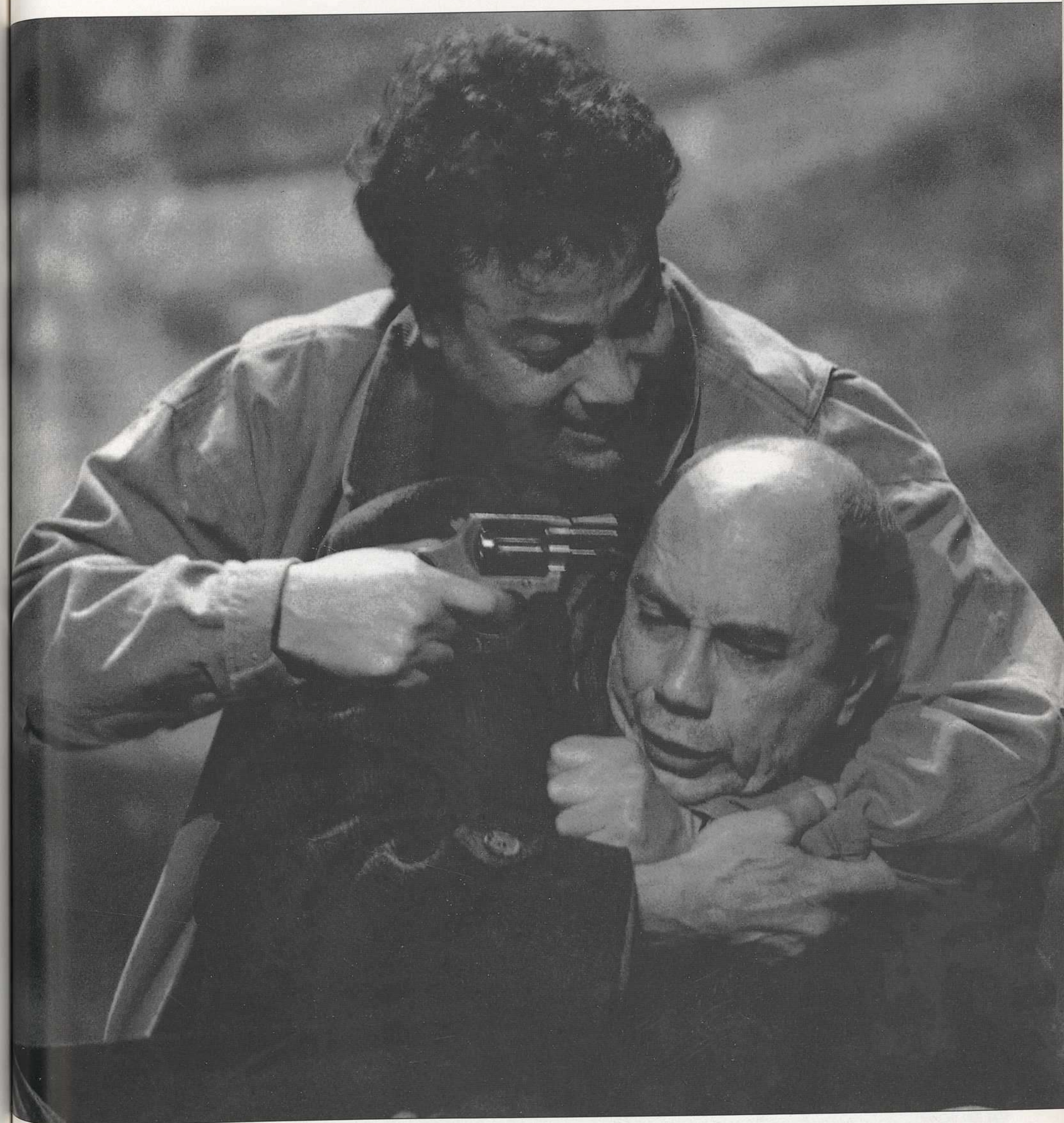
«Echanges de dramaturgies espagnoles et françaises: voies et decouvertes»

Bajo una intensa lluvia, de esa que se echa de menos en nuestra tierra, París daba la bienvenida a España.

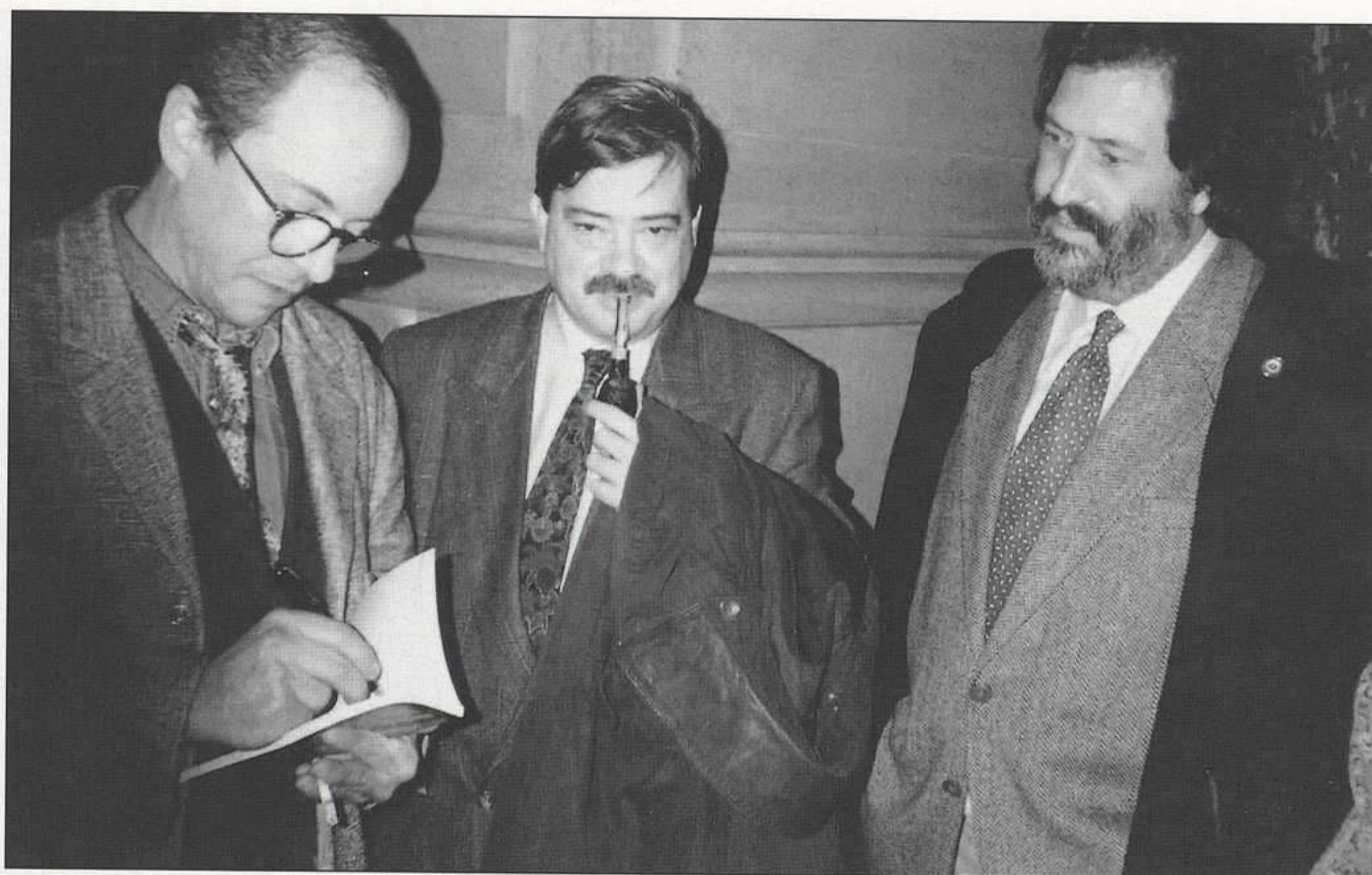
El primer día del Salón del Libro a las 10.30 de la mañana y organizado por la Asociación Hispanité Explorations, tuvo lugar la mesa redonda a la que estaban convocados editores franceses y españoles, autores franceses traducidos al español y un traductor. Al mencionado encuentro asistieron: Michel Vinaver, del que la Revista ADE-TEATRO publicó en el número 39-40 su obra *El programa de televisión*; Enzo Cormann, cuyo título *Diktat*, acababa de aparecer en nº 36 de la colección *Literatura dramática* de las Publicaciones de la ADE y cuya presentación coincidía con su edición también en Francia y su estreno teatral en Nantes; Irène Sadowska, presidenta de Hispanité Explorations; Fernando Gómez Grande, traductor de Vinaver y Cormann no sólo al castellano sino también al catalán; Claire David, representante de Actes du Sud, que edita textos en francés de autores contemporáneos españoles, el último de Francisco Nieva; Jean-Loup Rivière, asesor artístico y literario de la Comédie Française; Florence Delay, hispanista y novelista; Juan Antonio Hormigón, editor y autor; Paul Tabet, representante de la *Fundación Beaumarchais*, que ha colaborado con la ADE en las ediciones de Vinaver y Cormann, y Valère Novarina, que estrenará próximamente una obra suya en España. El papel de moderador lo asumió Jean-Loup Rivière.

Después de las presentaciones habló en primer lugar Claire David para introducir el tema de los intercambios culturales entre España y Francia, resaltando la labor de *Actes du Sud* que publica tanto teatro clásico español (Cervantes, Rojas, Valle, etc..) como teatro contemporáneo y también latinoamericano.

Prosiguiendo en la misma línea, Paul Tabet aclaró que la Fundación Beaumarchais financiaba proyectos de difusión de autores contemporáneos vivos franceses en otros países, y que el intercambio más productivo había sido con



"Diktat", de Enzo Cormann. Dirección: Hervé Tougeron. Teatro de La Chamaille. (1995). (Foto: Guy de Lacroix-Herpin).



Enzo Cormann, J. Antonio Hormigón y Fernando Gómez Grande en el Salón del Libro de París. (1995).

España, donde se habían traducido ya diecisiete títulos. Pero el papel de la Beaumarchais no se limita tan sólo a ayudar a las traducciones sino que contempla igualmente el apoyo a la escritura, a la edición y a la producción de espectáculos.

Recogiendo el testigo, Jean Loup Rivière se interrogó sobre el porqué de estos intercambios, a lo que Florence Delay respondió que en Francia hay una absoluta carencia de traducciones del teatro español, el clásico se conoce muy mal, no hay ediciones, ni siquiera está todo el de Cervantes. Seguidamente aclaró que algunos directores de escena como Vilar intentaron escenificar textos clásicos españoles y también Vitez, al que le entusiasmaba España. Fue Florence Delay quien colaboró con este director de escena hoy desgraciadamente desaparecido, en la adaptación y traducción de *La Celestina*.

Sin embargo fue Juan Antonio Hormigón quien entró en el meollo de la cuestión: comenzó refiriéndose a las relaciones culturales entre Francia y España desde el siglo pasado. Durante el XIX -recordó- tuvo gran influencia tanto la literatura como el pensamiento y el teatro francés en España. También hubo un gran desarrollo durante los años veinte y treinta de este siglo, que fue radicalmente cortado por el franquismo. Aquella situación fue rehaciéndose poco a poco pero con grandes deficiencias; así, puso por ejemplo, la primera obra de teatro de Adamov se tradujo inmediatamente al español, y la última no lo ha sido todavía.

Puntualizó igualmente que cuando se producen estos intercambios culturales en la actualidad, hay que pensar que existen dos tipos de necesidades: la primera un apoyo financiero, ya que la cultura propia hay que apoyarla fuera del país para propiciar su difusión; y la segunda, que haya unas personas interesadas en dicho proyecto. En este caso, se reúnen la labor de Irène Sadowska impulsando la literatura dramática francesa y los objetivos de la ADE, cu-

yos planteamientos editoriales conectan bastante bien con este tipo de intercambio. Una de sus series, *literatura dramática*, tiene como misión prioritaria difundir textos dramáticos nunca traducidos al castellano, sean de autores contemporáneos vivos o clásicos. Señaló además que durante los primeros años esta colección contó con el apoyo de diversas instituciones de países del Este y se editaron varios autores alemanes, húngaros, checos etc., ahora se ocupa preferentemente de publicaciones de autores franceses, habida cuenta que existe una institución que comparte los mismos objetivos que la ADE.

Jean-Loup Rivière resaltó, ya que probablemente la mayoría de los asistentes no lo sabía, que era una Asociación de Directores de Escena la que editaba estas colecciones, refiriéndose también a lo exótico e inhabitual de esta situación.

Valère Novarina volvió nuevamente a centrarse en el tema anterior, ya que personalmente deploraba que se conociera tan mal en Francia el teatro español y habló de cierta conciencia de latinidad o mediterránea, que facilitaba la conexión de estas culturas y subrayó como se producía de una forma más espontánea una mayor interrelación a la hora de conectar con el planteamiento de ciertos temas.

El moderador volvió a interesarse por la sensibilidad en España en cuanto al teatro se refiere.

Fernando Gómez Grande intervino resaltando la receptividad que tuvo hacia este tipo de propuestas del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que ha desaparecido con la nueva política teatral, cerrando con ello las puertas a muchas producciones, destacando la intranquilidad política de estos momentos. También subrayó como signo preocupante, que el Ministerio de Cultura no contemple ninguna ayuda a la traducción.

Juan Antonio Hormigón señaló lo cuantiosas que habían sido las ayudas al teatro por parte del gobierno central y de

las autonomías a lo largo de los años ochenta y principios de los noventa, aunque en este último período de recesión, han descendido. Sin embargo el peligro mayor lo veía en la posible subida de la derecha al poder, que reduciría hasta la nada las ayudas a la cultura y especialmente al teatro. Se habían hecho muchos esfuerzos durante estos años por estar a nivel europeo y se corre el riesgo de perder todo lo conquistado tanto desde el punto de vista organizativo como representativo y estructural.

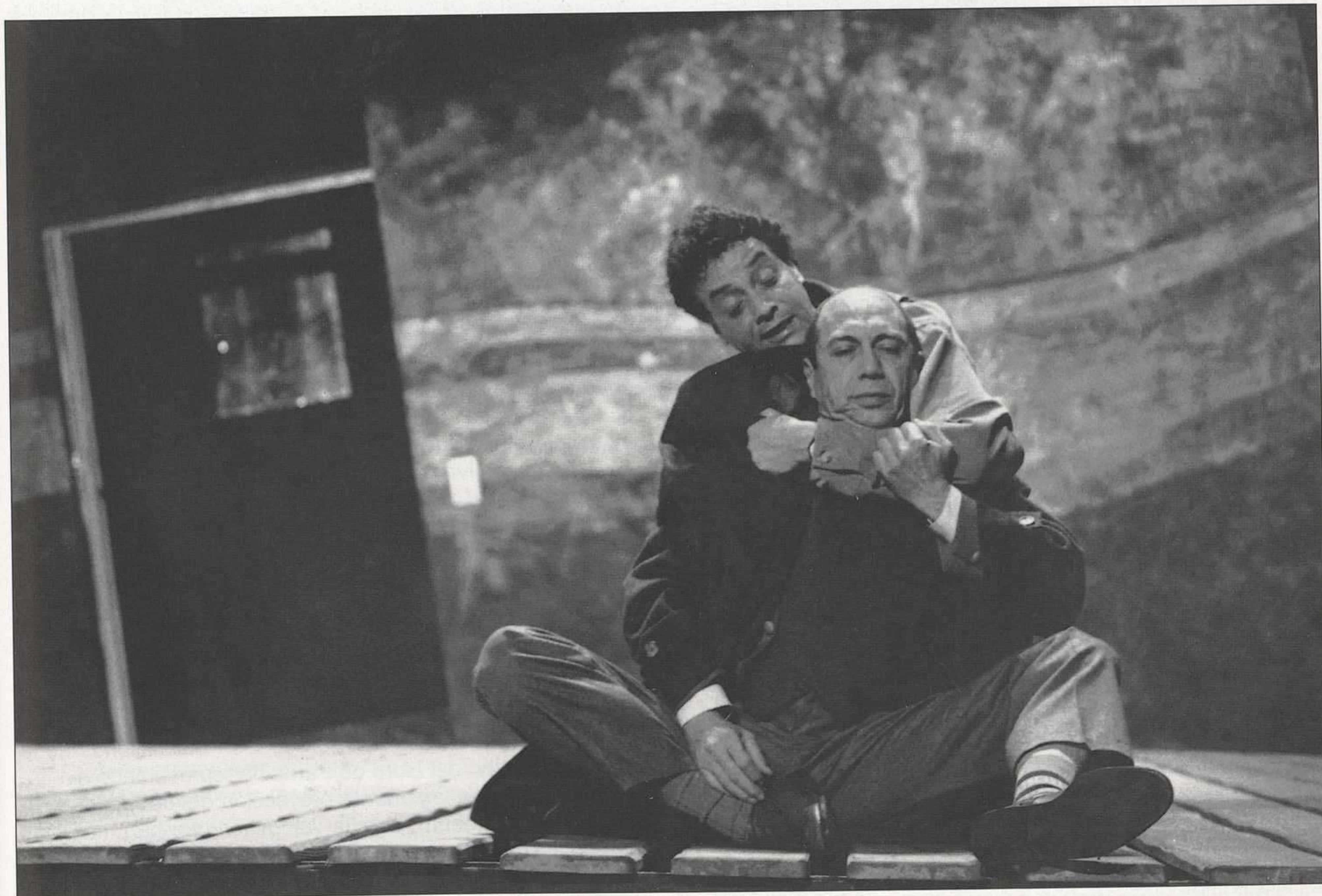
A continuación Jean-Loup Rivière cedió la palabra a Michel Vinaver, que describió su primer contacto con España a raíz del proyecto de la Fundación Olivar de Castillejo. Dicho programa consistía en que diferentes colectivos de actores trabajaran sobre un texto de autores de distintos países. Destacó que la escenificación de su obra, *El programa de televisión*, fue sólida y muy interesante. Recalcó lo productivas que podían ser este tipo de iniciativas para el conocimiento del teatro. Por último, resaltó el apoyo del Instituto Francés de Madrid, que cedió su nuevo complejo cultural para la lectura escenificada de su obra, donde tuvo lugar también la presentación de la Revista ADE-TEATRO en que se publicaba su texto.

Fernando Gómez Grande hizo hincapié en la buena acogida que tuvo el texto de Vinaver y la forma tan magnífica de introducir y aproximar el teatro mediante actuaciones como ésta.

Para Irène Sadowska son realmente importantes las revistas teatrales de Madrid y Barcelona, *Pausa*, y *ADE-TEATRO*, que publican en cada número un texto teatral. El primer intercambio se hizo con Cataluña donde se editó un texto de Vinaver, luego sólo hubo que atravesar esa frontera que separa Cataluña de Madrid para que se tradujera al castellano. Por otra parte, ello permite también el acceso al espacio latinoamericano, para alcanzar una repercusión mayor.

Dentro de este apartado dedicado a las revistas teatrales, Michel Vinaver recalcó lo sorprendido que estaba ante estas dos publicaciones españolas: *Pausa* y *ADE-Teatro*. Esta última, según dijo, es magnífica por la riqueza de sus materiales y la calidad de las reflexiones que no encontramos en Francia. En Europa sólo *Theater Heute* podía compararsele. *Pausa*, añadió, publicada en catalán y castellano, es también una revista de gran calidad teniendo en cuenta además que se edita en una autonomía.

Florence Delay intervino nuevamente planteando dos cuestiones interesantes: dijo primero que, gracias a Irène



"Diktat", de Enzo Cormann. Dirección: Hervé Tougeron. Teatro de la Chamille. (1995). (Foto: Guy de Lacroix-Herpin).

Sadowska había leído textos de autores contemporáneos españoles vivos y que le habían sorprendido ya que la estructura y la creación no llegaban a la de un Cormann o un Novarina. En segundo lugar reconoció que no entendía la separación que se ha producido en el siglo XX entre los diferentes géneros, ya que el escritor de teatro sólo lo es de teatro y el de novela llega incluso a despreciar el género teatral, cosa que no sucedía en los siglos precedentes.

A la primera cuestión Juan Antonio Hormigón respondió que los jóvenes en España tienen problemas de formación y también a la hora de poder representar sus textos. Así mismo destacó que la mayoría de los estudiantes lee los grandes textos teatrales como fuente formativa, para conocer el desarrollo lingüístico y literario, pero no como fuente de aprendizaje de cómo se escribía en aquella época; sin ir más lejos afirmó que, por ejemplo, nunca se proponen analizar las grandes diferencias que existen entre Lope y Cervantes en este sentido.

Respecto al segundo tema, Juan Antonio Hormigón coincidió con la señora Delay señalando que en España también sucede lo mismo, incluso a los directores de cine no les interesa el teatro. Asimismo afirmó que antes el dinero estaba en el teatro y no en la novela. Ahora ha cambiado la situación y lo que se promociona es la narrativa. Algunos directores de escena piensan que para salir de esta situación y atraer a la gente hay que popularizar el teatro mediante los artilugios espectaculares más diversos, pero esto no conduce a ninguna parte.

En este punto intervino una persona del público, Borja Ortiz de Gondra, autor y director español que trabaja actualmente en París, que ofreció su visión personal respecto al problema de los autores jóvenes. Para él la cuestión estriba en que no han tenido ni padres ni abuelos como modelos. Durante el franquismo se hacía principalmente teatro comercial y los textos contra el régimen ni se publicaban ni se estrenaban, por lo que existe una carencia total a donde remitirse. Hace poco se estrenó en España un texto de un autor vanguardista, Gómez de la Serna, que no se había puesto en escena nunca. Eso explica que carezcan por lo tanto de referencias. Incluso algunos amigos le piden que les envíe desde Francia obras de autores contemporáneos, porque intentan escribir como Koltés o Berkoff, pero indicó que eso no funciona. Por otra parte el Instituto de la Juventud creó un premio para jóvenes autores, el Marqués de Bradomín, que impulsaba y ayudaba a superar esta situación, pero se desconoce si volverá a convocarse.

Finalmente Irène Sadowska presentó las publicaciones fruto de estos intercambios entre Francia y España, entre las que se encontraban la revista ADE-TEATRO donde se incluyó el texto de Vinaver y el último libro de la colección Literatura dramática con el título de Cormann.

El estreno

Nantes, una ciudad de la Bretaña francesa junto a la costa atlántica, es la localidad donde tiene su sede el teatro de la Chamaille que bajo la dirección de Hervé Tougeron ya

había trabajado en otra ocasión con Cormann y ahora lo hacía nuevamente con *Diktat*.

Diktat, una obra arriesgada en cuanto a su puesta en escena, trata -a muy grandes rasgos- de dos hermanastros arrastrados por las circunstancias y la pertenencia a etnias diferentes, a estar en bandos opuestos durante la guerra civil. Ahora, pasados 25 años, el del bando perdedor cita al otro en un intento de llevar a cabo un ajuste de cuentas. Un tema muy actual que Tougeron afronta con audacia y con la colaboración de dos competentes actores.

Después llegaron los intercambios. Tanto el director del espectáculo como los actores quedaron sorprendidos ante la edición castellana del texto. Feodor Atkine, que interpretaba el papel de Piet y que ha trabajado en España en *Beltenebros* y en la serie *Brigada Central*, estaba fascinado con la publicación. De alguna manera también la ADE fue protagonista de aquel evento porque con su esfuerzo había logrado participar en dicho acto.

¿Y el teatro...?

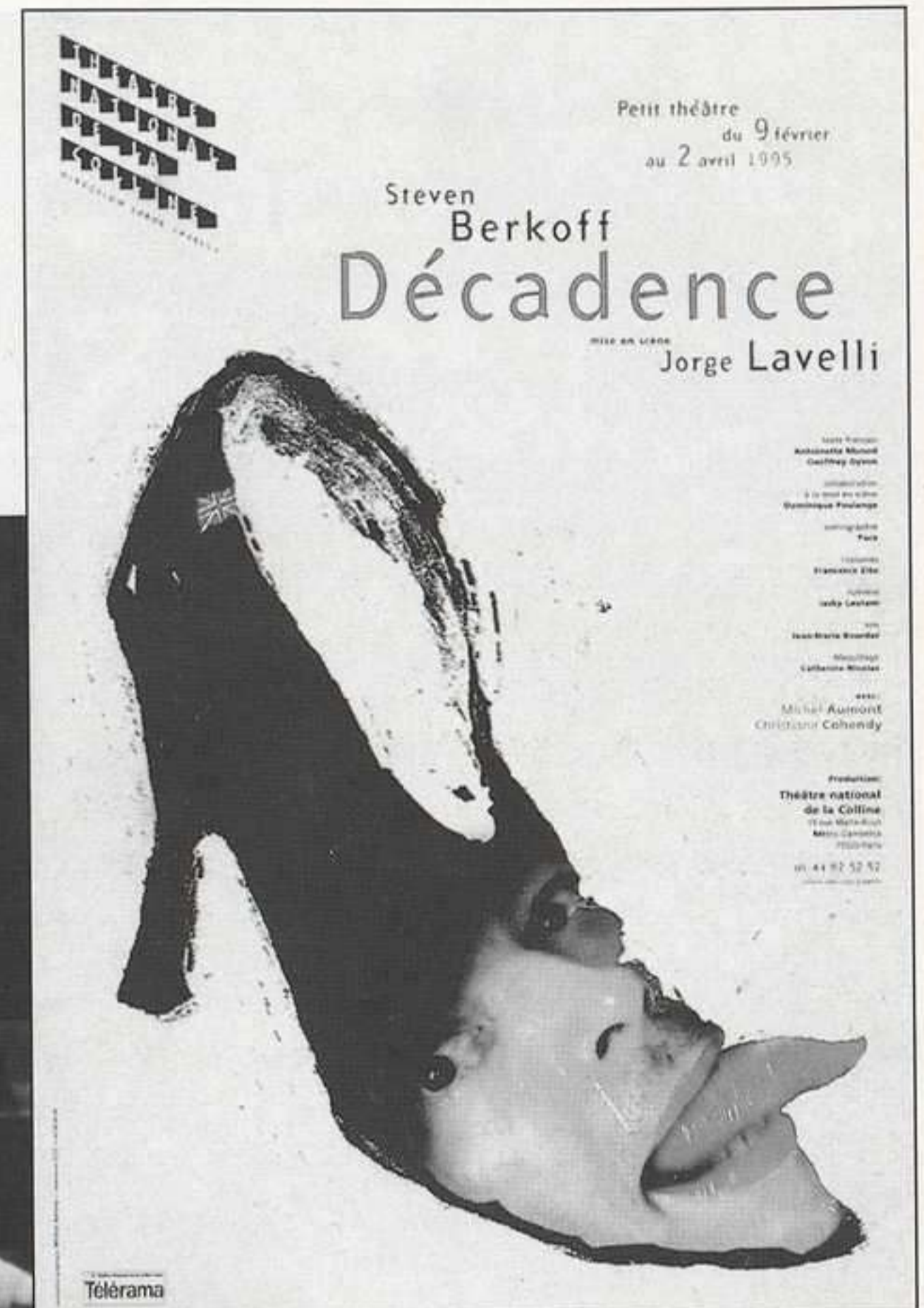
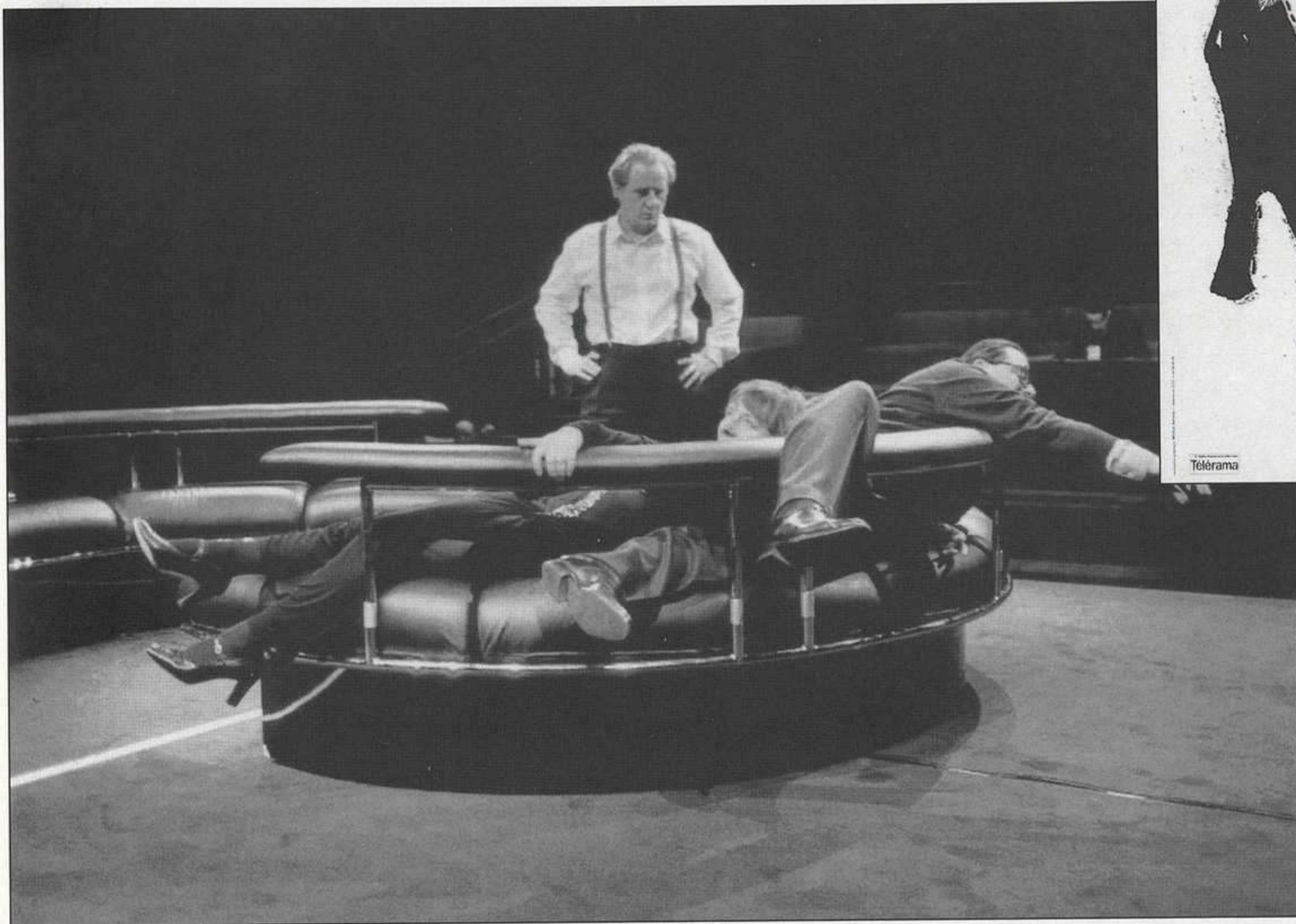
Volviendo al Salón del Libro, un paseo por el conjunto de sus puntos de exposición permite admirar la densa y profunda labor editorial que se realiza en el país vecino. Sin embargo tuvo algo de decepcionante. En el recinto especial dedicado a las editoriales españolas, no había ni una sola publicación de teatro. Estaban presentes todas las disciplinas, incluso había un gran apartado para la literatura infantil y juvenil, pero nada para la literatura dramática contemporánea ni para la investigación teatral en España. Gracias a que la Asociación de Revistas Culturales (ARCE) tenía un punto de exposición propio, y estuvieron presentes por lo menos dos de las publicaciones teatrales de nuestro país: *Primer Acto* y *ADE-TEATRO*.

La recepción ofrecida por la Dirección General del Libro del Ministerio de Cultura de España, permitió al secretario general de la ADE tomar contacto con la institución francesa que ha apoyado las iniciativas de Hispanité Explorations, el Instituto Francés o el Bureau du Livre, y por lo tanto a la ADE. El señor Ives Mabin, director de proyectos culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, se mostró muy satisfecho con la marcha de la colaboración hasta la fecha y consideró de sumo interés los proyectos planteados para el inmediato futuro.

El secretario general aprovechó igualmente la ocasión para tratar diversos temas con la Presidenta de Hispanité Explorations, Irène Sadowska, tanto respecto a los que afectan a la ADE como miembro de la AICT, como de las futuras colaboraciones que mantendrán ambas instituciones.

En definitiva, la participación de las Publicaciones de la ADE en el Salón del Libro de París, ha representado sin duda un éxito y una importante proyección del trabajo realizado hasta el momento. La alta valoración que han merecido sus objetivos y su programa, constituyen sin duda un aval respecto a nuevos proyectos y propuestas.

Bajo una intensa lluvia, de esa que se echa de menos en nuestra tierra, París había dado la bienvenida a España.



A la izquierda, foto de ensayo de "Décadence", de Steven Berkoff. Dirección: Jorge Lavelli. Teatro de La Colline. (1995). (Foto: Emmanuel Robert). Arriba: Cartel de la producción.

Soberbio espectáculo en la «Colline»

por Juan Antonio Hormigón

Las ciudades tienen siempre un aroma, una palpación, un ritmo, un paisaje que les confiere una personalidad definida y las diferencia entre sí. Cuanto más acusados son estos rasgos, más atractivo suele tener la ciudad que los posee; cuanto menores, más opaca, incivil o inhabitable será la ciudad a la que nos refiramos. París, sin duda alguna, exhibe unas características propias e intransferibles que la hacen ser atractiva y abrumadora, a la par que tan diferente a cualquier otra.

Durante el franquismo, París fue con frecuencia para los demócratas españoles meta de peregrinación y espacio de libertad. Allí podíamos ver lo que aquí nos estaba vedado, adquirir los libros que aquí se prohibían, hablar en voz alta de lo que aquí había que hacer de forma recoleta o clandestina, impregnarse de una convivencia que aquí se traducía con frecuencia en encono y represión. El regreso consti-

tuía siempre un acontecimiento doloroso y abrumador. Era difícil comprender la razón por la que al traspasar una simple frontera, al dejar atrás una sencilla linde, el mundo se transformaba tan de repente y lo que allá eran derechos aquí se convertían en delitos. Claro está que, insisto, cuestiones así sólo afectaban a quienes soñaban la democracia; quienes sólo se dedicaban a estudiar en palabras de José María Aznar, Presidente del PP, porque «contra la dictadura sólo estaban los comunistas» -¡qué gloria inmarcesible concede a los comunistas el líder de la derecha!-, cuestiones así obviamente les traían sin cuidado.

París hoy sigue siendo una ciudad sorprendente en grado sumo. Desde hace bastantes años está gobernada por la derecha política..., francesa, eso sí, sería ingenuo olvidarlo. Sigue siendo una ciudad limpia, esplendorosa, bella, ordenada, en la que el mantenimiento de las grandes tradicio-



nes se conjuga con realizaciones de implacable modernidad. Sus calles, sus librerías, sus museos, sus tiendas de objetos raros y curiosos, son un deleite para la inteligencia y una inagotable fuente de motivación creativa y espiritual. París ya no es un espacio de libertad deseado, porque en nuestro país disfrutamos igualmente de libertad, al menos por el momento. Sin embargo una rara desazón sigue atezando nuestro ánimo cuando una simple ojeada al territorio nos muestra de nuevo las notables diferencias, la ampliación de la distancia en que otra derecha política, la que gobierna Madrid, ha situado a la capital de España respecto a la de los franceses.

Posiblemente sea en el terreno del teatro, de los espacios escénicos en funcionamiento, del número y calidad de los teatros públicos, de la variedad de compañías existentes, del repertorio, etc, donde la distancia adquiera proporciones siderales. Una simple consulta a las publicaciones semanales que anuncian las actividades de la ciudad en el

ámbito de la cultura, nos permite calibrar su magnitud. Sólo en el ámbito parisino aparecen reseñados ciento dieciséis teatros a los que hay que añadir veintisiete integrados en las comunidades del cinturón. De ellos al menos siete son teatros públicos financiados por la municipalidad, nueve, por el Ministerio de Cultura y el resto desarrollan su profesión en salas de la más diversa índole, contando con ayudas del municipio, del Ministerio de Cultura, del consejo del Sena y de múltiples entidades diversas que proporcionan recursos para el mejor desarrollo de la práctica teatral.

La derecha política francesa ni en el gobierno ni en la municipalidad parisina, por lo que a teatro se refiere, ha pensado en dar ningún vuelco revanchista a la situación, ni introducir criterios de neoliberalismo elemental respecto a lo que es una política y gestión asumidas como propias por la nación, entendida ésta en sus resonancias más pristinas herederas de 1789. Quizás su mayor preocupación sea que la gestión haya sido mejor y más solvente, pero nadie discute el valor del tea-

A la izquierda, foto de ensayo de "Décadence", de Steven Berkoff. Dirección: Jorge Lavelli. Teatro de La Colline. (1995).
(Foto: Emmanuel Robert).

tro como bien cultural y social y la importancia que en sí mismo tiene para la sociedad francesa. Los cambios que han podido darse en la dirección del algún teatro público al producirse el relevo gubernamental tras las últimas elecciones, han respetado escrupulosamente criterios de rigor profesional. A nadie se le hubiera ocurrido, ni nadie hubiera aceptado que se colocara a un incapaz o un ignorante en materia teatral al frente de una institución pública. A la par, muchos directores han seguido en su puesto, sin duda porque la labor que desarrollaban tanto desde el punto de vista estético y de programación, como en cuanto a la gestión, era competente y solvente a un tiempo. Ese ha sido el caso de Jorge Lavelli, director de escena argentino afincado en Francia, que prosigue su andadura al frente del Teatro Nacional de la Colline.

Décadence

El Teatro Nacional de la Colline se sitúa muy cerca del cementerio de Père la Chaise, lugar emblemático de la historiografía parisina. Se trata de un edificio de nueva planta, construido hace pocos años, de acusado carácter funcional, en el que se integran dos espacios: el gran teatro para 760 espectadores y el pequeño para 200. El conjunto se organiza como un complejo teatral de producción, con numerosos ámbitos de encuentro y desarrollo de diversas actividades.

En la sala pequeña se representaba la última obra de Steven Berkoff, *Décadence*, traducida por Antoinette Monod y Geoffrey Dyson, puesta en escena por Jorge Lavelli. El repertorio de la Colline no se ha alterado en absoluto por los cambios gubernamentales acaecidos en el país y esta obra es prueba de ello. Se trata de un texto ácido, áspero, impregnado de un sarcasmo restallante una y otra vez en las diferentes secuencias en que se estructura la acción. Quizás no estemos ante una creación literaria de nivel tan alto como *Greek* (Como los griegos) -que aquí pudimos ver en una magnífica puesta en escena de Guillermo Heras-, pero en cualquier caso está escrita con una extraordinaria habilidad, conjugando escenas dialógicas, dos planos sociales diferentes también respecto a la acción: el de la clase dirigente y el del obrero en paro, con amplios monólogos en los que los personajes se explayan en relatos de sus experiencias y en consideraciones sobre lo acontecido.

A partir de un espacio escénico extraordinariamente austero: un rectángulo enmoquetado de gris, dos amplios sillones semicirculares, el público situado a ambos lados en pequeños graderíos, Lavelli construye una puesta en escena profunda, de excepcional precisión, soberbia en definitiva. Cuenta para ello sin duda con el concurso de dos espléndidos actores, Michel Aumont y Christine Cohendy, que incorporan los personajes de las dos parejas a cuyos encuentros y confrontaciones asistimos. Transitando en los límites interpretativos del subrayado expreso, pero sin caer nunca en la sobreactuación ni en la caricatura, los dos intérpretes mediante una estilizada selección gestual, un depurado control de ritmos tanto en el plano verbal como biomecánico, alcanzan unas altísimas cotas expresivas y una maestría que raras veces puede contemplarse en un escenario. La noche en que asistí a la representación de

Décadence, tuve la impresión de ser partícipe de un momento teatral excepcional por la calidad del trabajo que contemplaba y por la intensidad del acontecimiento que se me proponía. Voy al teatro muchas veces y en ocasiones contemplo espectáculos bien hechos, madurados y realizados con solvencia, pero que no pocas veces me dejan perplejo o descomprometido con el espectáculo en sí porque, en definitiva, nada me proponen en concreto que me afecte desde el punto de vista de nuestra contemporaneidad. Confieso que hacía mucho tiempo que no se manifestaba en mí una tensión estética tan poderosa como la que me produjo la contemplación de este espectáculo.

¿Quién teme a la decadencia del teatro?

Observado en su conjunto, el teatro de la Colline es además un espléndido ejemplo de lo que debe ser un teatro público: espacio de encuentro, centro de producción, lugar de difusión, servicios que permiten que esto sea posible -desde la organización hasta el guardarropa-, librería, etc. Un teatro público puede ser muchas cosas menos un lugar dedicado al aparcamiento de espectáculos. El repertorio, los mecanismos de relación con el público, los sistemas de abono, las actividades paralelas, configuran su perfil y constituyen la médula de su existencia. El teatro de la Colline y muchos otros a lo largo y ancho de Europa, son un excelente ejemplo que simplemente hay que observar con sentido común para extraer las evidentes consecuencias, ello constituiría una buena terapia contra la estúpida prepotencia que ha dominado a muchos gestores culturales en nuestro país a lo largo de estos últimos años, basada exclusivamente en la posesión de un abundante talonario. Prepotencia de la que hoy se han apropiado los políticos de la derecha según muestran en sus declaraciones, decididos a una operación depredadora que nos lleve culturalmente a los períodos más inhóspitos y oscuros del franquismo o de la reacción decimonónica. Mientras no seamos capaces de ver y comprender, de interpretar correctamente los intereses nacionales en lo que a cultura se refiere, de establecer correctamente los cauces y responsabilidades de lo público en el teatro, de que nos guiemos por la competencia y el saber y no por el oportunismo o el amiguismo, seguiremos hundiéndonos día a día en el sur de Europa. Podemos seguir exaltando nuestra pasión mediterránea, nuestra improvisación inigualable, nuestras bromas de colegio convertidas en irónico (¿irónico?) programa televisivo, que la realidad nos dejará varados paulatinamente en donde al parecer queremos estar.

Antes, el regreso constituía siempre un acontecimiento doloroso y abrumador, hoy simplemente provoca desánimo. Pensar en Madrid desde París, en este Madrid sucio, desastrado y enemigo de la cultura gracias a la derecha que lo gobierna y que reduce la palabra liberal a convertirlo todo en mercancía, produce un enorme desaliento. Sin duda, está claro que entre la derecha de aquí y la de allá es la cultura, la asunción de la cultura como cuestión nacional, la que establece tan estremecedoras diferencias. Mientras este foso no se colme seguiremos en la opacidad y la difícil habitabilidad en que hoy nos hallamos. También la obra de Berkoff hablaba de todo esto.

Entrevista con Jorge Lavelli

por Alain Satgé

Décadence es la tercera obra de Berkoff que monta usted en la Colline: ¿qué relaciones tiene con *Greek* y *Kvetch*?

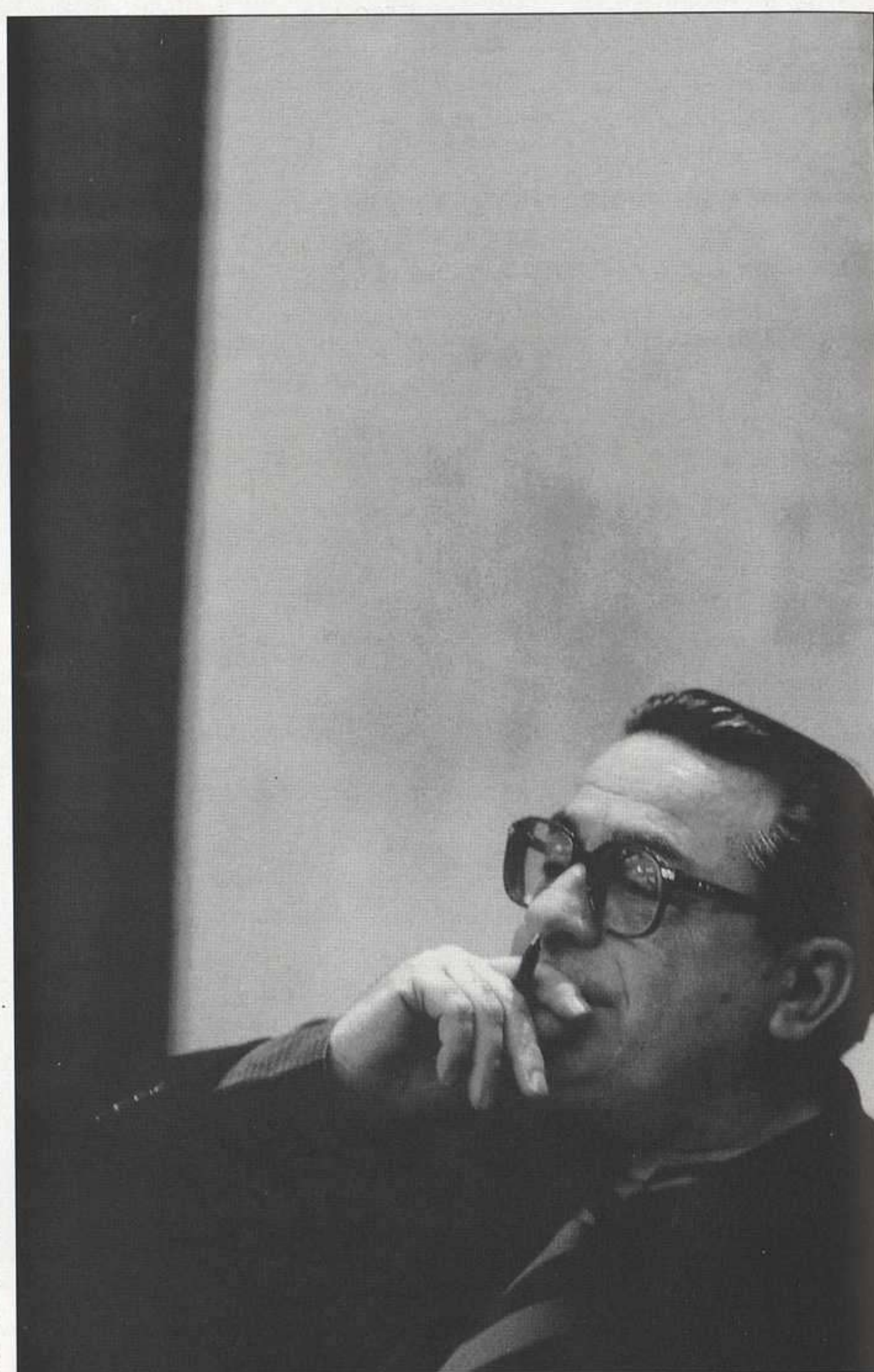
Dentro de esta "trilogía", *Décadence* me recuerda sobre todo a *Greek*: en ella reencuentro un modo de expresión típicamente "berkoviano", explotado de modo todavía más sistemático que en *Greek*, al que yo llamaría un "teatro del relato": un teatro que rechaza el diálogo y se construye sobre monólogos, a los que también se podría considerar como "falsos diálogos".

Este teatro-relato constituye una forma original: por supuesto que es literaria, en el sentido de que le permite a Berkoff desplegar ese lenguaje ritmado, rimado, poético y canalla, refinado y grosero que ya se encuentra en *Greek*: un lenguaje que se sitúa más allá de la realidad, que nunca es solamente "social", sino que expresa la síntesis de un pensamiento; pero también tiene carácter dramático: esos monólogos siempre van dirigidos a un interlocutor, que no es forzosamente el personaje que está en el escenario, pero que puede ser el público.

Finalmente, esta modalidad de narración nos deja una gran libertad en lo tocante al tiempo: permite atravesar las épocas, jugar con las relaciones del tiempo vivido y del tiempo recordado o imaginado. Las escenas desarrolladas en presente alternan con relatos que son otros tantos fragmentos del pasado, y acaban componiendo las piezas de un rompecabezas, dibujando un itinerario sentimental, social, político.

El otro gran mecanismo dramático es el desdoblamiento de personajes: dos actores encarnan a dos parejas...

La primera es una pareja "aristocrática", la de Steve y Helen, que vive una vida llena de frivolidad, de acontecimientos, de sorpresas, que se reparte el tiempo entre la confidencia, la confesión, la reconsideración del pasado, y las actividades de ocio propias de esa clase social, la caza, los restaurantes de lujo, la Opera... La pareja rival, la de Les y Sybill, parece existir en un primer momento a través de la sexualidad -siempre la vemos al final del acto amoroso-, pero también a través de la frustración, el resentimiento y la venganza; ese deseo de revancha y de asesinar va acompañado en Les, el detective, por una puesta en tela de juicio del comportamiento de la aristocracia. Esta dimensión política es importante: Berkoff ha situado expresamente *Décadence* -nuevo punto en común con *Greek*- en los "años Thatcher".



(Foto: Emmanuel Robert).

*"La dirección de actores
fundamento de mi
puesta en escena"*

¿Cómo se realiza ese desdoblamiento encima del escenario?

Esa es la apuesta de esta aventura, que constituye a la vez una "prueba de fuego" y una propuesta excepcional, pa-

ra el actor y para el director de escena. Cada actor tiene que interpretar dos personajes, sin transición, con la misma ropa, en el mismo espacio y el mismo tiempo, y casi con el mismo lenguaje... Ese cambio no va a tener nada anecdótico: el itinerario de los cuatro personajes debe nacer en el imaginario del espectador a partir del trabajo de actor y de los elementos esenciales de la representación.

La dirección de actores es, pues, el epicentro de la puesta en escena. Tiene que hacer posible el encuadre del relato en una "dramaticidad" directa; y también la alternancia de perspectiva que se produce al transcribir la palabra del personaje ora en la intimidad de la confidencia, ora en la evocación espacial; es decir, revelar la materia con la que apuesta cada secuencia para construir un discurso dramáticamente significativo.

El trabajo de actores es elocución y gesto: a veces en concordancia, a veces descompensados uno en relación con otro. Muchas veces, la organización musical del texto viene a "fracturar" la expresión, para dar su auténtico ritmo a las secuencias: el tiempo reinventado, atropellado y dislocado por la libertad de la narración, permite tránsitos emocionales casi oníricos. Así van naciendo los matices de esos destinos cruzados, entre sarcasmo, abulia, desprecio y comprensión o armonía. La puesta en escena es aquí la búsqueda de un orden general (¿de un estilo?) que da sentido a ese desorden intelectual.

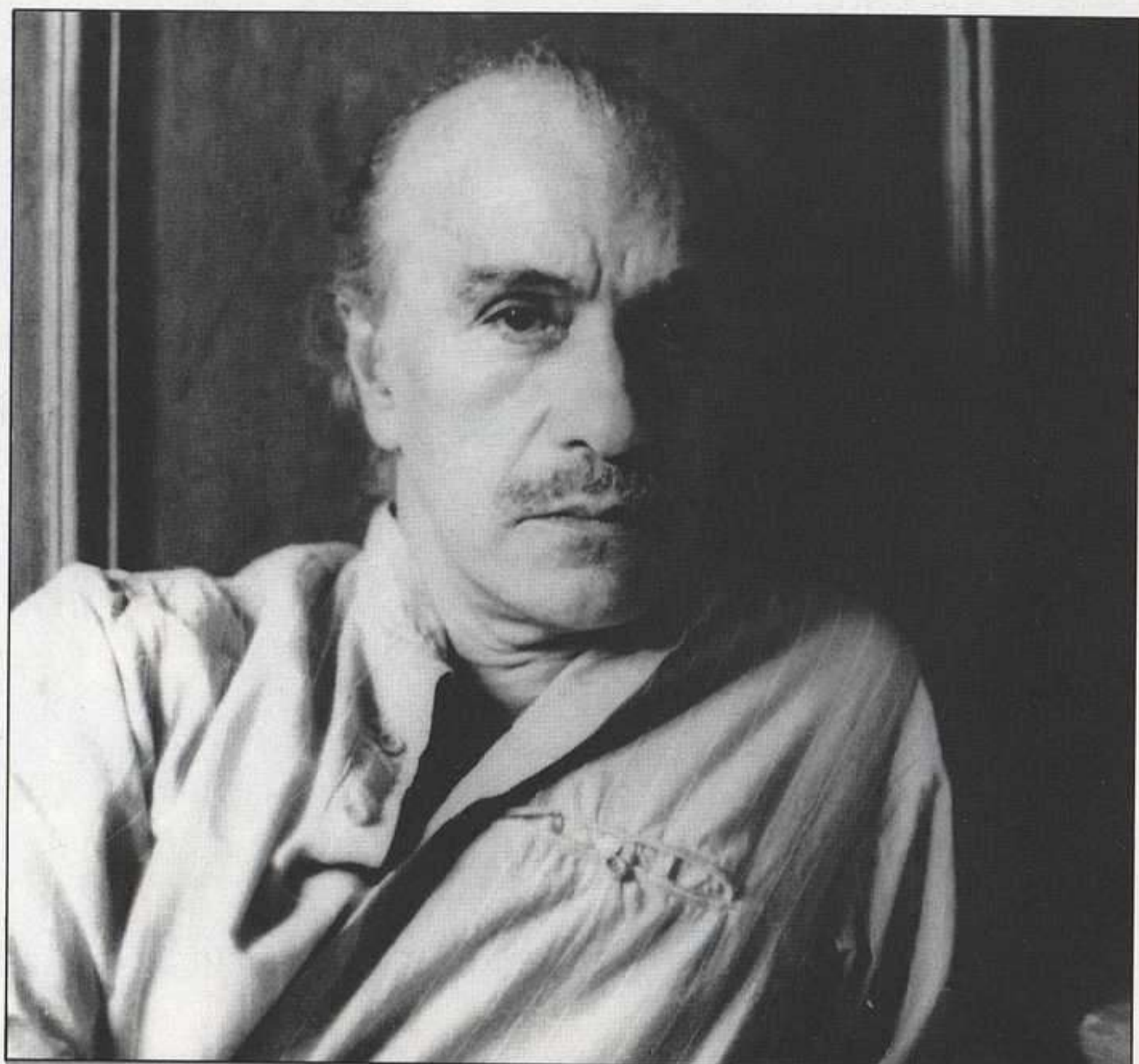
¿En qué espacio se sitúa este trabajo?

Inicialmente quise crear cierta intimidad: el espacio de la representación -un espacio escénico alargado, de 5 metros 40 x 12 metros-, bien delimitado y en alto, divide la sala en dos: así los personajes quedarán presentados como en un escaparate, "expuestos" (en todos los sentidos del término), en un lugar de celebración, de ceremonia funeraria (hay negro por todas partes, en escena y por la sala): el lugar de una acción dramática tentada por la muerte, sobre la que se cierne lo trágico.

En escena no hay más que un objeto: un diván redondo que se divide en dos, y que, manipulado por los actores (este dispositivo permite una especie de "autogestión" del espacio, de la maquinaria y de la luz), puede adoptar cualquier posición y evocar cualquier espacio, desde los más íntimos a los más públicos, desde la alcoba al restaurante y la Opera...

Todo debería contribuir a "abrir" el imaginario del espectador: los trajes, lo bastante sencillos, lo bastante flexibles como para poder imprimir en ellos las marcas que convienen a cada situación; la luz, que intentará captar el secreto de esa intimidad para desvelarla mejor; la música, utilizada con frecuencia y de modo muy breve, que creará una descompensación en el tiempo (es muy de los años 40), y evocará ese algo de nostalgia de unos personajes que ya no son jóvenes, y que envejecen brutalmente al final de la función... Conclusión amarga, en la que Berkoff arroja una mirada cínica, pesimista (a despecho del humor chirriante, grotesco, excesivo, que atraviesa toda la obra) sobre nuestro tiempo y nuestro futuro.

Traducción: Susana Cantero



Francisco Nieva:

«La dirección teatral es una prueba de fuego para un intelectual»

Una entrevista de Carlos Rodríguez

Si es cierto, como se ha dicho en el reciente Salon du Livre de París, que los escritores españoles gozan en la actualidad de gran interés entre los franceses, el teatro español no es una excepción. Francisco Nieva (escritor, director de escena, escenógrafo, académico...) estrena en el Théâtre de la Colline de París, durante el mes de mayo, su *Retablo de las condenadas*, una trilogía compuesta por *Caperucita y el otro*, *Te quiero, zorra* y *No es verdad*.

«La primera se hizo para televisión hace muchos años. Las otras dos las estrenó hace algún tiempo Juanjo Granda. Con las tres, Agathe Alexis, la nuera de André Barzac, el que tenía el «Vieux Colombier», ha imaginado un montaje muy intere-



sante», declara su autor. «Son tres protagonistas que casi se resumen en una, aun cuando son tres actrices diferentes. Pero el tipo es ese personaje cuyos instintos la convierten un poco en fiera. Sobre eso, Alexis ha realizado un montaje muy consecuente y que parece llegar mucho al público. Después de Avignon ha estado girando por otras provincias con gran éxito».

Finalmente, el montaje llega ahora a la sala pequeña (200 localidades) de la Colline. «Tampoco es tan pequeña, y en ella se han presentado autores como Berkoff. Me parece mucho más interesante que la grande, porque acerca la acción de los actores al público. En este sentido, coincide con mi gusto: acercar la interpretación, los gestos de los actores y la calidad y calidez de la voz... Esto ha sido siempre una preocupación mía. Muchas veces he trabajado en teatros a disgusto, porque a pesar de ser buenos teatros, como el Albéniz, son demasiado grandes para un tipo de comedia».

En el último Salón del Libro de París, tú has sido considerado como uno de los autores dramáticos españoles que más interesa a los franceses actualmente. ¿A qué crees que se debe ese interés del público francés por tu obra?

Creo que el haber vivido tanto tiempo en Francia, a pesar de que yo soy muy español, me acerca a ellos en determinados modos de expresión. Pero no precisamente en el tema: yo estoy muy cerca del mundo de Valle-Inclán, Lorca... Haber vivido allí me ha hecho más accesible la comunicación con los franceses, incluso con formas teatrales tradicionales que son absolutamente francesas, como el melodrama o el vaudeville, que se emparenta con nuestra zarzuela. Son géneros menores franceses que he estudiado muchísimo. Eran autores con un modo de escribir muy moderno. Es decir que cuando los que hemos pertenecido a la vanguardia nos hemos agarrado a determinados clásicos, ha sido porque en sí resultaban muy modernos y adelantaban muchas cosas. La escritura de Labiche, por ejemplo, es enormemente concentrada. A las tres o cuatro primeras réplicas de una comedia ya está planteado un conflicto. Eso

le pasa también a la películas de Chaplin, al gran cine de hace cincuenta años o más...

Y ahí radican muchas de las claves de tu escritura teatral...

Claro. Pero todo eso es por su brevedad de exposición. El teatro que se hacía en el siglo XIX y principios del XX, era muy recapacitado, muy reflexivo. Y solamente la vanguardia, y en general el cine, trajeron una transformación de la escritura dramática que se hace palpable especialmente en Valle-Inclán. Porque en España ha habido poca gente influida de modo muy directo por el cine, pero Valle-Inclán sí lo fue. Cuando yo era chico, tendría cinco o seis años, mi padre me regaló las películas de Chaplin, de Fatty, de Harold Lloyd... Y mi nacimiento fue por el cine, porque teatro por entonces no veía tanto. Me llevaban al teatro porque no había censura, y se podía llevar a un niño, si se quedaba callado y no molestaba. Así tuve la suerte de ver el estreno de *El otro*, de Unamuno. Y también llegué a ver a La Barraca, que me gustó mucho. El autor de los decorados y figurines de las puestas en escena de Lorca era Salvador Bartolozzi, que hacía unos cuentos que se llamaban de «Pipo y Pipa»... Creo que entré en la vanguardia por la puerta grande, porque fue un momento de plenitud del teatro de vanguardia y del cine, que era vanguardia entonces. Eran las mejores cosas que se me podían poner como ejemplo. De modo que encontré que esa forma de escritura, que después se manifiesta en *Nosferatu*, en *Pelo de tormenta*, en eso que yo llamé «reóperas», era una escritura muy esencializada e imbuida absolutamente por el cine.

Has citado en un par de ocasiones a Valle-Inclán, y existen diversos estudios sobre tu obra que la relacionan con la de aquel, entroncando de alguna manera con la visión esperpéntica. El hecho de que este interés por tu obra coincida con un cierto redescubrimiento en Francia de la obra de Valle a través de los últimos montajes de Pasqual o Lavelli, ¿crees que significa el gusto

"Nosferatu",
de Francisco Nieva.
Dirección: Guillermo Heras.
CNTE. (1993).

por una estética que de alguna manera ambos autores tenéis en común?

El público de París es muy maleable, y ya se ha hecho a ver a Valle Inclán, a través de las *Comedias bárbaras*, como un mundo goyesco y tremebundo. El caso es que también la puesta en escena de estas obras mías han llevado esa dirección por parte de Agathe Alexis, porque ella está de algún modo condicionada por las representaciones de Valle.

Hace ya dos años que se representó en España *Nosferatu*, que ha sido hasta la fecha, tu último estreno. ¿Como ves actualmente el teatro español, en comparación con el francés?

Yo he tenido la suerte de estrenar bastante para lo que hoy día se espera que pueda hacerlo un autor. Pero creo que aquí el teatro está más descaradamente peor. En París, se guardan las apariencias, pero también va mal. Ahora les han suspendido a los teatros nacionales casi todos los créditos, están en un estado absolutamente de paréntesis. No se hace casi nada de gran interés. Por todas partes, el teatro va perdiendo interés.

¿A qué crees que se debe eso?

No lo sé. Porque por otra parte se está dando una especie de mundialización del teatro. Los directores franceses ponen en escena a los rusos y a los alemanes; los alemanes a los franceses y a los italianos... Hay un intercambio muy curioso donde las grandes formas del teatro se decantan cada vez más, se van haciendo más populares, la gente va conociéndolo. Pero es a causa de los directores, que son los que están mundializándolo. Eso quizá sea malo para los autores autóctonos que tienen que establecer una competición con los autores y los clásicos de otros países, lo cual a veces es imposible. Así que van a ralentizar la creación autóctona. Se van a poner en escena cosas muy ejemplares de otros países, que dan pábulo a grandes espectáculos y que se agradecen mucho, no porque sean grandes sino porque son profundos. Eso es la mundialización. Vamos teniendo mayor facilidad en las comunicaciones y la información entre los países. Siempre quedan los grandes, pero habrá que luchar tanto por pasar esa línea de demarcación del teatro mundial, que es terrible. Yo no me siento con fuerzas para competir con Shakespeare, desde luego.

Tú eres también director de escena y como tal, también has dirigido algunas de tus obras. ¿Te sientes bien tratado por los directores que han tomado tus textos para realizar una puesta en escena?

Desde luego, puedo estar contento. Haciendo un recuento, son pocos los directores que me han puesto en escena, pero han sido muy buenos. La primera obra, *Sombra y quimera de Larra*, la dirigió José María Morera cuando estaba en la madurez de su carrera. Luego vino José Luis Alonso, que hizo un montaje ejemplar. Después, dejando a Juanjo Granda, porque era, digamos, parte de nuestra empresa, lo han hecho Agathe Alexis y Guillermo Heras, gente con una carrera muy hecha y con malicia escénica suficiente. El *Nosferatu* de Guillermo estaba muy bien, y por eso le

han dado algunos premios; se destacaba incluso de su obra anterior. Había adquirido ya una gran práctica. Y Agathe Alexis es una muy buena actriz y una excelente directora, reconocida por Jorge Lavelli.

Dices que hace falta «malicia escénica» para montar tus obras. ¿Es porque poseen también una malicia en la escritura?

Sí, la tienen. El hecho realizar decorados me obligaba a estudiar muy a fondo las obras para las que trabajaba. Eso me dio una cierta soltura de dramaturgo, para poder situar las obras en su contexto temporal, social, y extraer una actualidad de hechos pasados... Mis obras tiene que montarlas alguien que tenga una cierta malicia y una cierta cultura, un conocimiento de la cultura profundo, por lo menos del siglo XIX y del XX, teniendo en cuenta las vanguardias. Para eso hacen falta directores como José Luis Alonso o Agathe Alexis, que son gente nacida en el teatro, como quien dice, con una carrera muy larga y con grandes éxitos. Porque creo que, mi teatro, si no se le saca todo el partido que se le puede sacar, más vale que se lea.

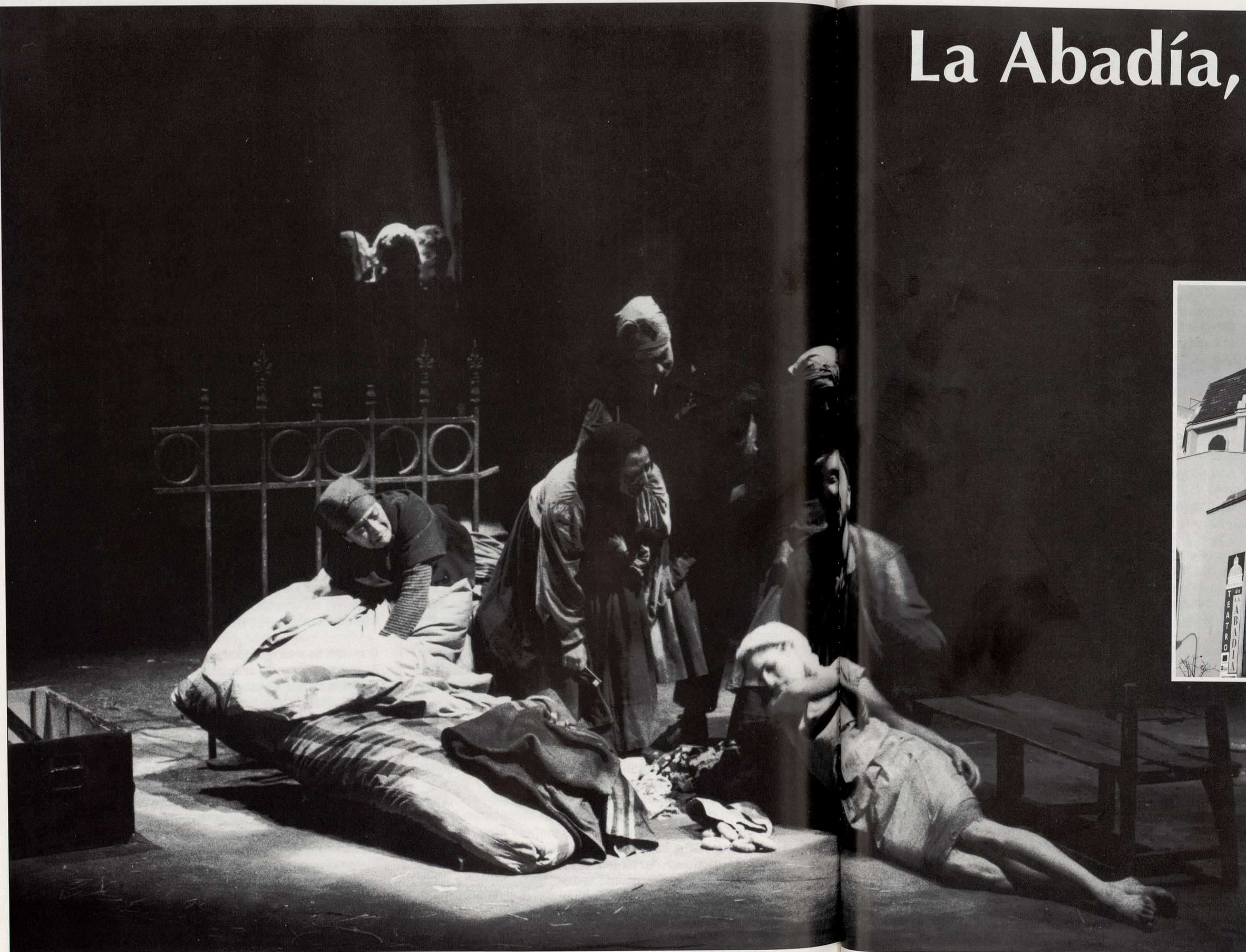
Durante algún tiempo montaste tu propia compañía y pusiste en escena algunas de tus obras. De esto hace ya tres o cuatro años, y desde entonces no has vuelto a dirigir nada tuyo. ¿Piensas volver a hacerlo?

Si se me ofrece la oportunidad, sí. Como si se me ofrece la oportunidad de dirigir algo de otra persona. Pero hay que reconocer también que si no se tienen todas las seguridades, a mi edad ya es meterse en demasiados líos. Es mucho más cómodo escribir una novela tranquilamente en tu casa, mandar el diskette a la editorial y que te la publiquen. Pero hacer teatro... La dirección teatral es una de las cosas más comprometidas y más difíciles. Es una prueba de fuego para un intelectual, porque tiene que establecer con el público un diálogo que a veces el intelectual no establece más que con una minoría. El director tiene que encauzar la reflexión en una dirección determinada y crear el público de ese espectáculo, lo tiene que transformar, persuadir...

Cuando has dirigido textos tuyos ¿Has dejado a un lado al autor, tomando una posición distanciada para incorporar la faceta de director?

Sí, claro. Y me he cortado a mí mismo. Bien es verdad que tenía unos consejeros muy buenos, como José Luis Alonso o Pepe Estruch. Yo, como director de escena, manipulaba mis textos. He llegado incluso a escribir, en atención a la puesta en escena, textos nuevos, o he cambiado algunos diálogos. Pôr ejemplo, a la vista de las actrices que tenía para las tres hermanas de *El baile de los ardientes*, cambié por completo el diálogo original. Cuando he dirigido mis cosas, no he tenido piedad para el autor de teatro. Porque en cuanto te metes a hacer teatro, lo que hace falta es salvar la obra. Y a veces se ve muy claro: necesitas cortar en determinado sitio, o cambiar algunos conceptos, porque resulta mejor escénicamente. Esa es la lucha tremenda que hay entre el autor y el director. El autor no se entera de los esfuerzos que hace el director por dorar la píldora. Y eso no se sabe más que dirigiendo una obra.

Bajo estas líneas, "La Rosa de papel", de Ramón del Valle-Inclán.
 "Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte". Dirección: José Luis Gómez. Teatro de La Abadía (1995).
 (Foto: Miguel Zavala). A la derecha, el edificio del Teatro de La Abadía.



La Abadía, un nuevo proyecto teatral

Por Rosa Briones



En Madrid bajo el nombre de Teatro de la Abadía, y enclavado en la antigua iglesia de la Sagrada Familia, a comienzos de este año se inauguraba un nuevo espacio cultural.

Haciendo un poco de historia nos dirigimos a finales de 1991, momento en el que empiezan las primeras conversaciones de José Luis Gómez con los responsables de cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid. A partir de ahí el trabajo y la unificación de voluntades en torno a un proyecto común hacen posible la Fundación para la Formación y Creación Escénica de la Comunidad de Madrid.

Constitución: 1- 12 - 1993

Clasificación : 4 - 3 - 1994

Protectorado: Ministerio de Cultura

Dotación Fundacional: 1.000.000 ptas

Fines y Actividades:

- Promoción, producción, exhibición y distribución de artes escénicas, musicales y audiovisuales;
- Formación de artistas en las artes escénicas, musicales y audiovisuales.

Patronato:

- Consejero de Educación y Cultura (Comunidad de Madrid); Viceconsejero de Educación y Cultura (Comunidad de Madrid); Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Ministerio de Cultura); Gerente del Centro de Estudios y Actividades Culturales (Comunidad de Madrid); y 4 personas elegidas por José Luis Gómez García que son: Gerardo Vera Perales, Javier Estrella Ruiz, Julián Grimau Muñoz y José Luis Gómez García.

Así consta en el Directorio de las Fundaciones Españolas editado en 1994.

Varios fueron los espacios candidatos para albergar dicho proyecto, entre ellos podemos citar: La sala Mirador, la antigua fábrica de galletas (espacio utilizado por el C.D.N, donde mostró *La Orestiada*), unos sótanos en el Albéniz ... pero finalmente se eligió el situado en la c/ Fernández de los Ríos nº 42.

La firma de un convenio de colaboración para la puesta en marcha del proyecto entre la Comunidad de Madrid, el Ministerio de Cultura y José Luis Gómez aporta un total de 235.000.000. ptas: 115.000.000 para la rehabilitación de la Iglesia de la Sagrada Familia, aportados por la Comunidad; 70.000.000 por el Ministerio para la dotación técnica, y 50.000.000 por José Luis Gómez, en dotación de material y fondo de garantía de su presencia al frente del proyecto.

En Febrero de 1994 comienzan las obras proyectadas por el equipo de arquitectos formado por Espiga, Moneo y Ayala. La antigua directora gerente de la fundación (Isabel Navarro), vio la necesidad de nombrar otra dirección colegiada que se encargara de los equipamientos técnicos y de la supervisión ante el equipo de arquitectos; Juan Gómez-Cornejo y Tano Astiaso serán los responsables de esta labor. El proyecto va cobrando día a día cuerpo, los futuros usuarios siguen muy de cerca la elaboración y comienzan a aparecer una serie de necesidades que no estaban presupuestadas, como por ejemplo la realización de un estudio y aislamiento acústico, cambios en la taquilla, reformar la pasarela que rodea la cúpula con el fin de hacerla practicable para el uso teatral etc; esto acarrea un cierto déficit y obliga a desviar parte del presupuesto para la dotación técnica (equipamiento) y otras partidas presupuestarias sin definir a la correcta e imprescindible adecuación del edificio para su utilización. A esto fue debido el retraso que sufrió la apertura de la Abadía, y es en parte también motivo de que una de sus salas, la denominada "José Luis Alonso", apenas posea equipamiento técnico.

Existe un compromiso de cesión de uso de la Abadía a la Fundación para la Formación y Creación Escénica de la Comunidad de Madrid por 10 años, pasados estos la C.A.M. decidirá su continuidad; ésta dependerá del correcto cumplimiento de los fines por los que se le ha otorgado el inmueble a la fundación; aparte de los ya intencionados de

promoción, producción etc, también se encuentra el intercambio de artistas pertenecientes a países cuyo desarrollo en las artes escénicas, musicales y audiovisuales, puedan ser de interés, y la investigación basada en publicaciones y otros materiales relacionados con las artes escénicas, musicales y audiovisuales.

La estructura jurídica del proyecto: «Fundación sin ánimo de lucro», permite establecer un mecanismo de gestión independiente y flexible.

Durante este año el presupuesto con el que cuenta es de 85.000.000 de ptas de los que 45.000.000 proceden de la C.A.M (convenio marco de carácter bienal) destinados a mantenimiento personal y formación:

Aprox.- 40.000.000 destinados al capítulo de personal.

Aprox.- 5.000.000 destinados al profesorado encargado de la formación.

En la actualidad las personas fijas contratadas son:

Director Artístico: José Luis Gómez

Director Gerente: Denis Rafter

Adjunta a Dirección: Rosario Ruiz

Director técnico: Curt Allen Wilmar

Administración: Alicia Roldán

Producción: Daniel Pascual

Además de un ayudante de dirección, otro de producción, jefe de sala, taquillero, un equipo técnico formado por cuatro personas y dos personas del servicio de limpieza.

Los profesores que hasta el momento han participado durante este año en la formación ascienden a un total de seis, entre los cuales se cuentan Agustín García Calvo, Jesús Aladrén, Manuel León, Mar Navarro y el propio Gómez.

Los 40.000.000 del Ministerio de Cultura (también de carácter bienal) destinados a la producción artística, deben cubrir dos montajes, al menos uno de ellos dirigidos por José Luis Gómez. Este año el reparto no muy equitativo (por problemas de finalización de la obra del teatro) se realizará entre: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Ramón. M. del Valle Inclán y *Castillos en el aire* de Fermín Cabal. Ambos dirigidos por J.L. Gómez.

La venta de estos espectáculos (*Retablo* cuenta con un caché aproximado de 1.000.000 ptas), la taquilla (2.000 Ptas. entrada y 1.500 grupo y colegios) y las cuotas que deben pagar las personas que participan de la formación (20.000 Ptas. de matrícula y 15.000 Ptas. durante cuatro meses) ayudan a incrementar los ingresos económicos para la viabilización del proyecto de la fundación; la petición de ayudas y subvenciones, así como la búsqueda de mecenazgo sigue siendo otro de los puntales para el más óptimo desarrollo del proyecto. Este mismo año se han solicitado las concernientes a gira por el extranjero y nacional, y a la rehabilitación de teatros de la C.A.M.

Dos son los espacios de que dispone la Abadía: la sala "Juan de la Cruz", ubicada en la antigua iglesia y la sala "José Luis Alonso". La primera, con una capacidad máxima de 290 espectadores, se dedica exclusivamente a la exhibición de eventos escénicos y musicales; la segunda, que puede dar cabida a 210 espectadores, también se utiliza co-



*"La rosa de papel", de Ramón del Valle-Inclán.
"Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte".
Dirección: José Luis Gómez.
Teatro de La Abadía. (1995).
(Foto: Miguel Zavala).*

mo lugar de ensayo, formación y entrenamiento artístico.

José Luis Gómez, como director del teatro de la Abadía, es el encargado de marcar la línea a seguir en cuanto a producción, programación, exhibición. Como consta en el dossier informativo del proyecto: "deliberadamente se busca un objetivo modesto en cuanto a instalaciones y dotación de materiales, pero que pueda contribuir a mejorar las Artes Escénicas en la Comunidad y no colisione con los teatros públicos o privados, ni con los centros de formación existentes".

Dentro del proyecto, en su apartado de formación no existe la intención de crear un método o escuela. En la selección que se lleva a cabo para formar los grupos de trabajo se tiene en cuenta que los componentes tengan una experiencia, que ya hayan dado sus primeros pasos. El equipo responsable de la formación, con Gómez a la cabeza, pretende crear una dinámica más próxima a la investigación, al laboratorio, que a la formación escolar. Una parte fundamental de la formación se apoya en el entrenamiento; que éste se constituya en la herramienta capaz de otorgar libertad a la hora de crear, de estar en la escena, se convierte en uno de los objetivos fundamentales, junto al trabajo de la palabra en el cuerpo del actor, clave constante de todo el proceso de trabajo que ha dado su primer fruto en el *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*.

Otra de las preocupaciones del equipo de la Abadía ha sido el buscar una interrelación directa con el medio circundante, integrarse de forma viva en él. Para ello se ha llevado a cabo un trabajo de toma de contacto con las Asociaciones de Vecinos, A.P.A. S., tiendas del barrio, C. Culturales, Institutos, Universidad, y Juntas Municipales de los Distritos de Chamberí y Moncloa. Se ha realizado un sondeo para averiguar lo que a las personas que habitan

mas próximas les gustaría que se incluyera en su programación. En el resultado de este estudio se ha detectado la inclinación de los vecinos hacia la música y el teatro clásico. A raíz de ello, en la actualidad se está estudiando la posibilidad de programar un ciclo de historia de la música clásica en sus actividades, que posiblemente ocupará las tardes de los lunes y las mañanas de los sábados.

"El teatro vivo que siempre es un acto civil se "enfrenta" por su propia naturaleza al espectador. No puede, sin riesgo, aceptar las reglas del juego de la urbanidad domesticada. El teatro de la Abadía que ahora se presenta a los espectadores nace con la pretensión de intervenir, mediante su discurso poético en la vida social, algo que a muchos podrá parecer ridículamente anticuado, y con estas dos piezas anuncia lo que serán las dos líneas básicas de su repertorio: la revitalización de nuestros clásicos y la dramaturgia española del presente". (Dossier de la Abadía)

Seguramente queden muchas preguntas por responder y muchas cuestiones por detallar, esta ha sido una primera torna de contacto con una nueva apuesta por el teatro.

En menos de dos meses, en esta Comunidad se han abierto las puertas de dos espacios teatrales: la Abadía y el Lara (cerrado durante doce años); han comenzado las obras de rehabilitación del antiguo corral de Comedias de Alcalá. Quizá eso sea una señal de que pese a la tan mencionada crisis, todavía quedan fuerzas para apostar por un oficio tan respetable como ancestral; donde sus protagonistas a pesar de la fuerte competencia de la técnica, ciencia y máquina siempre seguirán siendo al menos dos: Público y Actor.

La Abadía comenzó su andadura, esperamos que durante estos primeros diez años ofrezca mucho y bueno de lo que hablar.



"Pervertimento teatral". Agrupación ONCE «ALAJÚ» de Granada.

Coordinación: Reyes Lluch

Reciclaje de los directores de Teatro ONCE

LA PRESENTE
EDICIÓN 1995

Todos los años, desde hace cinco, las Agrupaciones de Teatro de la ONCE cumplen un rito que se ha constituido como pieza clave de lo que se ha dado en llamar "Movimiento Teatral ONCE". Nos referimos a la celebración del Curso de Reciclaje. Este curso, que el presente año se celebrará a principio del mes de julio, reúne a todos los directores de las veintidós Agrupaciones de Teatro, más los monitores de algunos talleres, en las instalaciones pedagógicas y culturales que la ONCE posee en el Paseo de la Habana, 208, de Madrid. Allí, durante 7 jornadas completas, se trabaja en la consecución de los siguientes objetivos:

- Atender la importancia del director como aglutinador de los esfuerzos de toda la compañía: estilo, dinámica grupal, contacto con el medio teatral, etc.
- Homogeneizar los conocimientos técnicos, para que todos posean unos elementos de trabajo comunes, a los cuales dar su visión particular.
- Facilitar a los afiliados miembros, por medio de su director como correa de transmisión, el acceso a una formación técnica, siempre difícil, al no existir generalmente centros de producción teatral en sus ciudades.
- Homogeneizar los conocimientos técnicos, para que todos posean unos elementos de trabajo comunes, a los cuales dar su visión particular.
- Cohesionar e impulsar una filosofía de trabajo y de difusión, actualizada e implantada en cada zona.
- Intercambiar experiencias y modos de hacer de manera que todos se sientan partícipes de un mismo fenómeno o movimiento artístico-social.

Para ello los directores asisten a las sesiones de un programa intensivo que suele tener los siguientes bloques de trabajo:

1. Sesiones de taller sobre temas técnicos impartidos por profesionales de amplia experiencia, y que suelen centrarse en temas básicos como interpretación, voz, expresión corporal, dirección de escena, puesta en escena, luminotecnia, gestión y difusión teatral, etc.
2. Sesiones de talleres, intercambio e investigación, llevados por los propios directores participantes.
3. Sesiones de reuniones de grupos, donde se tratan los temas organizativos, comunicados e informaciones mutuas.
4. Hay un cuarto bloque de actividades paralelas compuesto por conferencias y salidas al teatro (en la medida en que en esa época veraniega exista algo más o menos interesante que ver).

CONTENIDO DEL CURSO DE RECICLAJE 95

1. Curso especial de Juan Antonio Hormigón

Este año viene marcado por la importancia de contar con Juan Antonio Hormigón que realizará una aportación especial desde su actual conocimiento del teatro ONCE, y eligiendo una materia que hasta ahora no había sido tocada. Hormigón dedicará cinco sesiones al tema que bajo el título "Del texto al espectáculo. Metodología del trabajo dramático", combinará el análisis del texto, con las nociones de dramaturgia necesarias para su transformación en un montaje teatral.

La importancia de esta aportación añade riqueza y motivación al diseño del Curso, y al contemplar el conjunto de los hasta aquí celebrados, vemos que van conformando un proceso cada vez más completo, más allá del problema de la carencia que supone el contar con una sola semana de trabajo.

2. Los talleres

El bloque primero contará con Marta Schinca y Beatriz Peña, dos profesoras de expresión corporal y voz, ya conocidas de los directores y que han significado una propuesta continua de solidez técnica y estilística.

3. Intercambio e investigación de técnicas

El segundo bloque de actividades contará con la propuesta de preparación de un taller, en el que los directores trabajarán con un grupo voluntario de actores ciegos, con objeto de investigar e intercambiar técnicas de taller y de ensayos según las características que cada director imprime en su grupo.

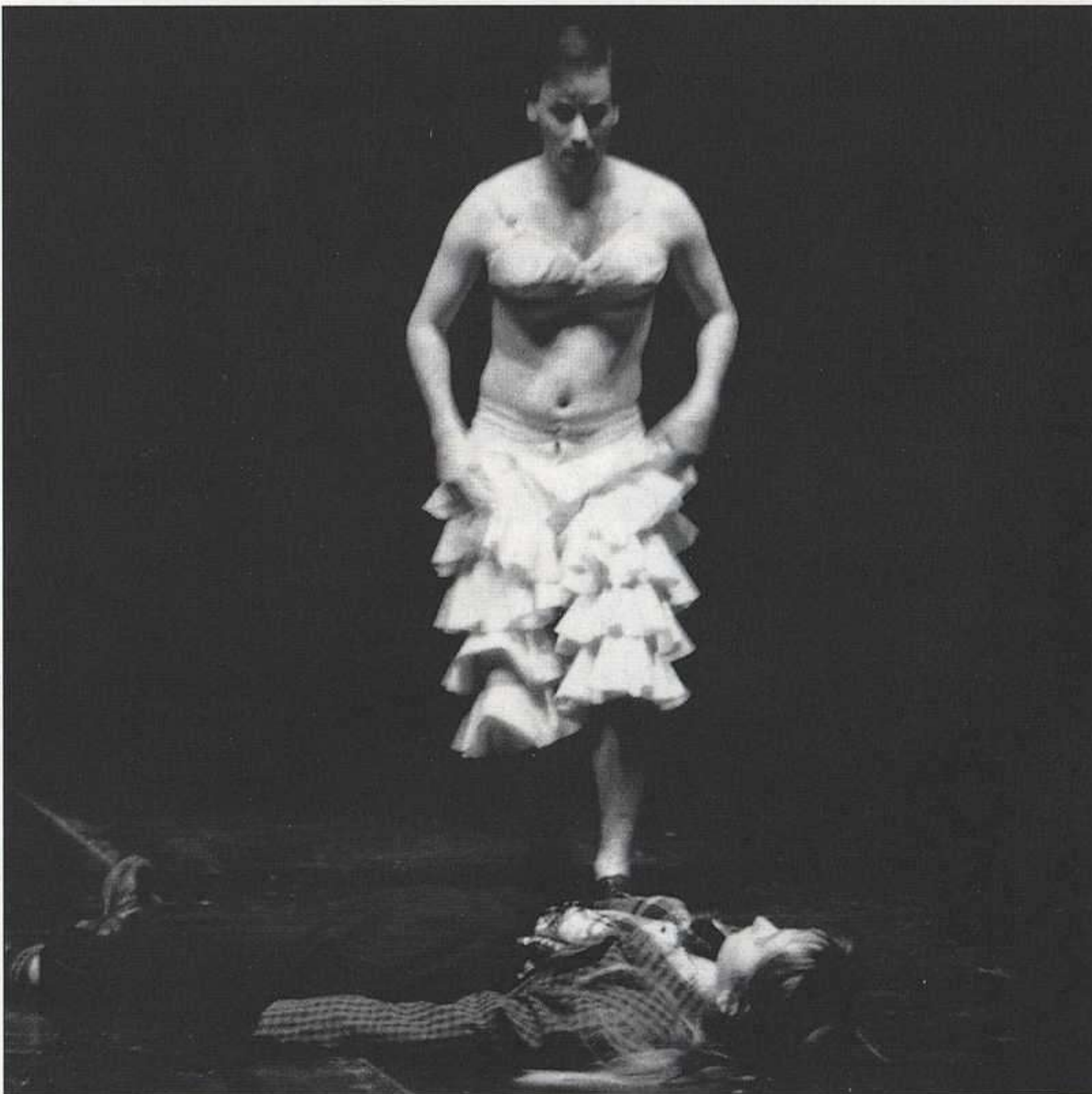
4. Reuniones de grupos

Este año tenemos una sesión dedicada a informar sobre las conclusiones del proyecto de investigación auspiciada por Servicios Sociales, bajo el título "Reelaboración de las técnicas de interpretación dramática, para su aplicación al actor invidente". Habrá otra sesión que se centrará en los temas derivados de la organización de la próxima Muestra Estatal de Teatro ONCE, en Barcelona.

5. Otras actividades

En el bloque cuarto de contenidos del Curso, cambiaremos la conferencia por una mesa redonda, a la que invitaremos a varios protagonistas de un fenómeno teatral que ha caracterizado los últimos años del panorama teatral español y, quizá especialmente, del madrileño. Nos referimos a las Salas Alternativas de Teatro. Departiremos con algunos promotores de estas salas, las cuales, por sus características más abiertas y sociales, pueden formar parte del circuito de nuestras Agrupaciones.

En conclusión, podemos decir que una vez más hemos tratado de aunar la aportación de materias que, un curso con otro, van complementando la temática teatral: la motivación que personalidades como la de Juan Antonio Hormigón puede significar y el intercambio personal y técnico que supone el trabajo y comentario conjuntos de una serie de temas y materias que, de un modo más o menos directo, afectan a todos.



"Pervertimento teatral". Agrupación ONCE «ALAJÚ» de Granada.

AGENDA DE ACTIVIDADES DE LAS AGRUPACIONES DE TEATRO ONCE

ALGECIRAS Agrupación "La Perseverancia"

Prevista su participación en las Jornadas Teatrales organizadas por el Ayuntamiento, con "Llama un inspector", de Priestley, a finales de abril.

En proceso de montaje su próxima obra "La casa de los siete balcones", de Casona. Estreno previsto a finales de mayo, en la Dirección Administrativa de la ONCE en Algeciras.

ALMERIA Grupo infantil "Las Cacatúas Parlantes" (compuesto por niños afiliados de la ONCE).

12 de mayo, en el Colegio Princesa Sofía de Almería: "Cuéntame un cuento", creación colectiva.

Agrupación "Jarapa"

27 de mayo, en el Teatro Apolo de Almería: estreno del "El sombrero de tres picos".

Mes de junio: actuaciones por la provincia de Almería.

BALEARES (Palma de Mallorca) Agrupación "Sa Boira"

Actuaciones con obras cortas: "El fantasma de Marsella", de Jean Cocteau; "Una larga espera" de Bernat Pujol y 4 sainetes de los Quintero: 31 de marzo y 29 de abril en el hotel "Albatros", de Illetas.

Preparación de su próxima obra "La jaula" de F. Dicenta. Estreno previsto para el mes de abril en el Teatro Principal.

CADIZ Agrupación "Orozú"

Funciones con la obra "Pasodoble", con sainetes de los Quintero:

- . 7 de abril en Jerez.
- . 21 de abril en Algeciras.
- . 4 de mayo en San Fernando.
- . 21 de mayo en Málaga.
- . En abril o mayo en Huelva.

Proceso de montaje de su próxima obra "El Molière", con textos de Molière. Estreno previsto en la primera quincena de junio en la Sala "La Central Lechera" de Cádiz.

CANARIAS (Las Palmas) Agrupación "Antígona"

Funciones de la obras "Ayer, sin ir más lejos", de Jorge

Díaz, "Bufonadas y arañazos", de diversos autores y "Toreador" de Barrillet: previstas 6 funciones en Casas de Cultura de los distintos municipios de Las Palmas y 3 en Centros Culturales y Recreativos de la capital, durante abril, mayo y junio.

Proceso de montaje de su próxima obra "Anillos para una dama", de Gala.

CASTILLA-LA MANCHA (Toledo) Agrupación "Tarasca"

Estreno en Toledo de la obra "Entre cuernos anda el juego", entremeses de Cervantes.

27 de mayo, en Tarragona.

CASTILLA-LEÓN (Valladolid) Agrupación "Bambalinas"

6 y 7 de junio, actuaciones en la Delegación Territorial de la ONCE, Valladolid: "Una noche de primavera sin sueño", de Jardiel Poncela.

17 de junio en Zamora: "Una noche de primavera sin sueño".

CATALUÑA (Barcelona) Agrupación "Sarau"

Proceso de montaje de su próxima obra "Glups", de Dagoll Dagom. Estreno previsto el 10-11 de junio durante el Encuentro de Afiliados de Barcelona, en Canet de Mar.

EXTREMADURA (Badajoz) Grupo "La Porciúncula"

Funciones con la obra "La heroica villa", de Carlos Arniches:

- . 8 de abril, en Alconera.
- . 22 de abril en Mengabril.
- . 30 de mayo en el Teatro Lope de Ayala de Badajoz.
- . 2 de junio en el Teatro Carolina Coronado de Almedralejo.
- . 1 de julio en Cádiz.

Funciones con la obra infantil "Asterix en Emérita":

- . 23 de mayo en el Teatro López de Ayala.
- . Mes de junio: participación en el Festival de Teatro Infantil en el Teatro Carolina Coronado, de Almedralejo.

GALICIA (La Coruña) Agrupación "Valentín Lamas Carvajal"

Viernes 31 de marzo en el Salón de Actos de la ONCE en El Ferrol: "Breverías", textos cortos de Euloxio Ruibal y Anton Chejov.

15 de julio en Malpica: "Breverías".

En los próximos meses a través del convenio con la Diputación, realización de actuaciones en Carnoto, Carvallo, Cambre, Noya, Culleredo, Boiro, Betanzos y Santiago.

Proceso de montaje de su próxima obra: "Los clavos de plata", de Nicolás Bela.

GRANADA Agrupación "Alajú"

Proceso de montaje de su próxima obra "La boda", de B. Brecht, estreno previsto a finales de abril.

Incluidos en la Red Andaluza de la Diputación, a partir de septiembre.

JAEN Agrupación "Edipo"

Proceso de montaje de su próxima obra "El juglarón", de León Felipe. Estreno previsto en el mes de junio en el Teatro Darymelia, de Jaén.

Proceso de montaje de la obra infantil "El caballero de la mano de fuego" de Villafañe.

JEREZ Taller de Teatro

Proceso de montaje de su próxima obra "Guillermo Hotel" de Tono

MADRID Agrupación "La luciérnaga"

Funciones de la obra "El zoo de cristal", de T. Williams.

- . 6 de mayo, en Lérida.
- . 12 de mayo, en Aranjuez
- . 13 de mayo, en Alcalá de Henares
- . 17 de mayo, en Morata de Tajuña

MALAGA Agrupación "Gabirol"

Proceso de montaje de su próxima obra "Tartufo", de Molière, estreno previsto para el mes de junio.

VALENCIA Agrupación "Teatro del espacio interior"

Funciones de la obra "La boda", de B. Brecht:

- . 1 de abril, en Torrente.
- . Mayo, en Burriana.

NOTA: Los interesados en estas funciones o en solicitar representaciones de los Grupos de Teatro ONCE, pueden llamar al tfo.: (91) 589.46.00



Tres imágenes de "Pervertimento teatral". Agrupación ONCE «ALAJÚ» de Granada

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Literatura dramática>>

Nº 4 LAS PERSONAS DECENTES

de Enrique Gaspar
Edición de Juan Antonio Hormigón.

Nº 5 LA GRAN PAZ

de Volker Braun (traducción de Jorge Riechmann)

Nº 6 LA ISLA y EL CAMINO DE LA MECA

de Athol Fugard (traducción de José Luis Bello y Carlos Rodríguez)

Nº 7 PINTAHIERROS

de Heinrich Henkel (traducción Feliú Formosa)

Nº 8 MEMORANDUM y EL ERROR

de Vaclav Havel (traducción de Borja Ortiz de Gondra y Juan Antonio Hormigón).

Nº 9 LA CALANDRIA

de Bibbiena (traducción de Margarita García)

Nº 10 JUEGO DE GATAS

de Istvan Orkeny (traducción de Brigida Alexander)

Nº 11 LOS DESTRUCTORES DE MAQUINAS y HINKEMANN

de Ernst Toller (traducción de Rodolfo Halffter)
Edición de Juancho Asenjo.

Nº 12 COMEDIAS

de Ruzante (traducción de A. Malinghero,
Juan A. Hormigón, A. de Monreal)
Edición de Juan Antonio Hormigón.

Nº 13 LA FONDA DE PARIS y EL EGOISTA

de José Mor de Fuentes.
Edición de Juan A. Hormigón y Fernando Doménech.

Nº 15 POST-HAMLET

de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)

Nº 16 LA SOLEDAD RUIDOSA

de Bohumil Hrabal (traducción de Jaroslava Cajová)

Nº 17 EL HIJO MAYOR e HISTORIA CON COMPAGINADOR

de Aleksandr Vampilov (traducción de Jorge Saura)

Nº 18 YO, FEUERBACH

de Tankred Dorst (traducción de Jorge Hacker)

Nº 19 DIOS Y HOMBRES (GILGAMESH)

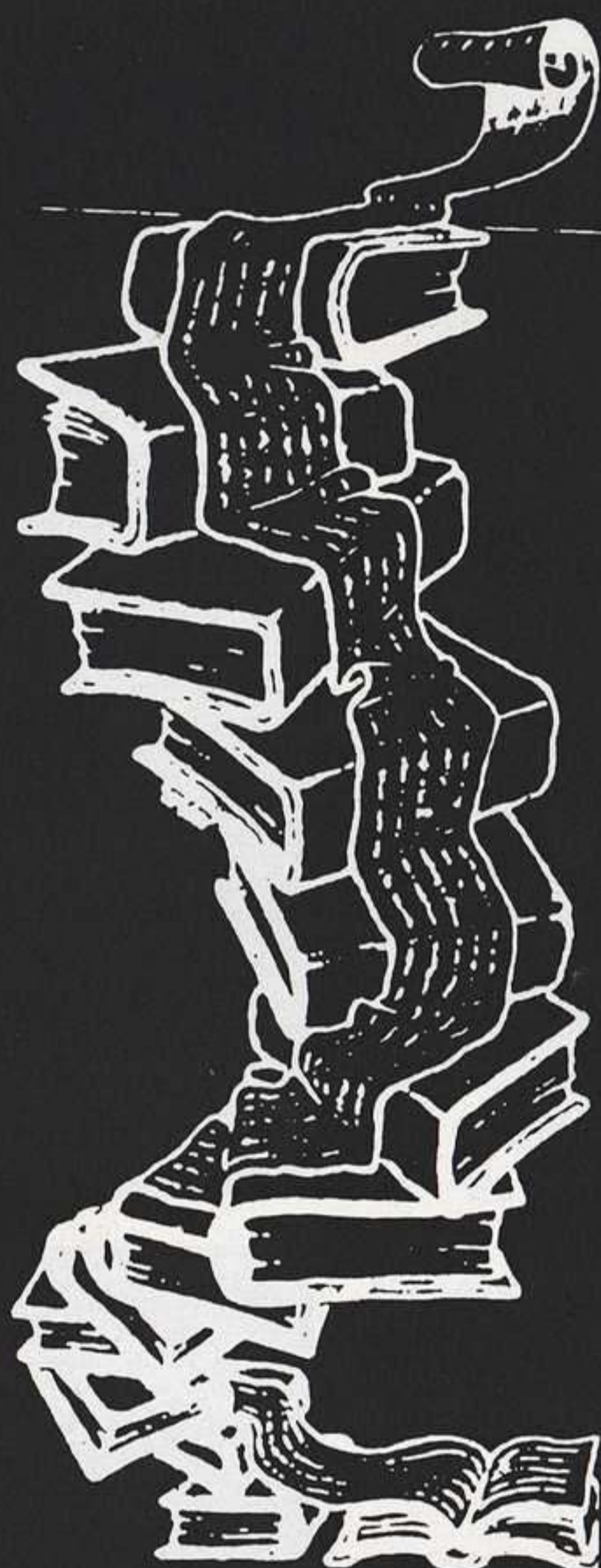
de Orhan Asena (Traducción de Mukader Yaygioglu)

Nº 20 CEMENTO, LA BATALLA y CAMINO DE VOLOKOLAMSK

de Heiner Müller (Traducción de Pedro Galarza, Víctor Contreras y Jorge Reichmann)

Nº 21 EL CRUDO FILO DE LA VICTORIA

de Barrie Stavis (Traducción de Carlos Rodríguez)



Nº 22 DON QUIJOTE

Adaptación de Rafael Azcona y Maurizio Scaparro.

Nº 23 DON QUIJOTE

De M. A. Bulgákov (traducción de Jorge Saura)

Nº 24 DON QUIJOTE

Guión cinematográfico de Orson Welles (traducción de Juan Cobos)

Nº 25 EL BUFON y EL PAJARO GIBOSO (escena II)

de Muhammad Al-Magut (Traducción de Jesús Riosalido)

Nº 26 EUROPA y AIDA VENCIDA

de René Kalisky (Traducciones de Carmen Giralt y Edith Le Bel, María Muñoz y Adelaida Porras).

Nº 27 LOS DESVARIOS POR EL VERANEO y LAS AVENTURAS DEL VERANEO

de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia Perotto)

Nº 28 EL RETORNO DEL VERANEO y DON JUAN TENORIO

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto, Jorge Urrutia y Leopoldo de Luis).

Nº 29 EL ADULADOR y LA PLAZUELA

de Carlo Goldoni (Traducciones de Margarita García, Luigia Perotto y Juan Antonio Hormigón).

Nº 30 LA CRIADA AMOROSA y LA GUERRA

de Carlo Goldoni (Traducciones de Jaime Melendres y Joan Casas).

Nº 31 LA CASA NUEVA y UNA DE LAS ULTIMAS TARDES DE CARNAVAL

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto).

Nº 32 POR UN SI O POR UN NO

de Nathalie Sarraute (Traducción de Juan E. d'Ors).

Nº 33 LA TOMA DE LA ESCUELA DE MADHUBAI

de Hélène Cixous (traducción de Elizabeth Burgos)

Nº 34 TEATRO DE MUJERES DEL BARROCO

M. de Zayas / F. Enríquez de Guzmán / L. de la Cueva.
Edición de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech.

Nº 35 TEATRO HOLANDES CONTEMPORÁNEO

G. Rijnders / K. Woudstra / A. de Bont.
(traducción de Ronald Brouwer)

Nº 36 DIKTAT

de Enzo Cormann (traducción de Fernando Gómez Grande).

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa", "La Casa del Libro" y "FNAC" de Madrid; "Milla" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid, "Perseo y Prometeo" de Málaga y "Embat" de Palma de Mallorca. Están distribuidas en Galicia por "Galaxia", Cataluña por "Montebán" y en Canarias por "Lemus".

ZAYAS, María de; ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano; CUEVA, Leonor de la *Teatro de Mujeres del Barroco*

Edición de Fernando Doménech y Felicidad González Santamera

Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena.

Serie Literatura Dramática, nº 34. Madrid, 1994

Es posible que recordemos que España, tras Italia, fue pionera a finales del siglo XVI en la incorporación de la mujer a la escena, con cinco lustros de adelanto sobre Francia, setenta y cinco sobre Inglaterra y más de cien sobre Alemania. Puede incluso, que nos acordemos de algunos nombres de reputadas actrices de nuestro Siglo de Oro: María Calderón, Baltasara de los Reyes, María Riquelme, Jusepa Román... Y habrá quien se haya ya asombrado de saber que hubo entonces hasta algunas pocas empresarias de compañía, como Marina de Vaca o Juana de Espinosa.

¿Escritoras? *Teatro de mujeres del barroco* nos trae obras de tres de ellas: María de Zayas, Feliciano Enríquez de Guzmán y Leonor de la Cueva. Y, a lo largo de las imprescindibles notas introductorias de -responsables de la edición-, Felicidad González Santamera y Fernando Doménech, se nos da noticia de varias autoras más: quizás alrededor de una docena en el siglo XVII, unas treinta en el siglo XVIII.

Marina Subirats subraya con atino que la recuperación de las obras de nuestras escritoras clásicas es una cuestión que debe ser planteada, «más allá del agravio comparativo, en un ámbito de riqueza cultural». No se trata probablemente -como se indica en una cita de la especialista Lola Luna- de rastrear en estas obras rasgos de un feminismo que, «strictu sensu», sólo podrá surgir siglos después; ni de un condescendiente acto de reparación. Sino de acceder a unas obras, incorporándolas a la memoria teatral activa, que dan un tratamiento particular a determinados aspectos de la pieza barroca y que, de acuerdo con los especialistas, no están precisamente por debajo, en cuanto a acabado, de tantas obras menores de mediocres escritores barrocos que han gozado siempre de lugar y mención en ensayos, compilaciones y textos académicos.

El lector no va a descubrir seguramente ningún *Alcalde de Zalamea* en las piezas de es-

te volumen. Por otro lado, y frente a la fiebre prolífica de buena parte de los escritores del barroco español, parecen ser éstas las únicas salidas de la pluma de sus respectivas autoras. Pero sí va a encontrar en las de María de Zayas y Leonor de la Cueva unos curiosos rasgos diferenciales (personajes femeninos activos frente a personajes masculinos pasivos; un gusto inusual por el respeto a las «reglas» clásicas; ciertas peculiaridades en la versificación...). Y, en los breves entreactos en prosa extractados de la de Feliciano Enríquez de Guzmán, una atmósfera grotesca, monstruosa y disparatada tan extremada, que los editores no dudan en traer a colación a Valle-Inclán y Nieva, y en hacerse justas cruces sobre su «arrolladora modernidad».

Alberto Fernández Torres

LARAGIONE, Lucía : *Cocinando con Elisa*
SÁNCHEZ, Lucía: *Lugar Común Premio*
M^a Teresa León 1994

Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena

Serie Literatura Dramática Iberoamericana, nº 12

Madrid 1994. 115 págs

El 11-X-1994, un jurado compuesto por Nuria Espert, Lourdes Ortiz, J.A. Hormigón, A. Marsillach y J. Sanchís Sinisterra, decidió otorgar el premio María Teresa León para autoras dramáticas, a los dos textos arriba mencionados.

El libro contiene tres pequeños artículos sobre el premio y las obras: *Un premio para mujeres* de Cristina Alberdi (Ministra de Asuntos Sociales), *Premio compartido* de J.A. Hormigón y *También el Teatro* de Lourdes Ortiz.

Cocinando con Elisa encierra en el marco de una cocina rural, toda una trama cargada de cotidiano sospechoso, de acecho intangible. La autora consigue crear desde el comienzo un clima de desasosiego a través de la presencia constante de la muerte (animal y humana) que aparece como parte indispensable del proceso para la buena cocina, tan necesaria y natural como la leña que enciende el fuego.

Dos son los personajes que habitan en ella: Nicole y Elisa, maestra y aprendiz; el sedimento de 60 años de la primera, revestido de una artificiosa jerga de delikatessen, su complicidad, insinuada predicción y casi morboso conocimiento de todo cuanto sucede en el entorno inmediato,

se enfrenta a la juventud, desconocimiento y falta de destreza de la segunda. El exterior presente en todo momento en sus diálogos, aparece siempre como fuente de estímulo de lo que acontece en la cocina, allí donde Nicole juega frente a él con destreza el papel de ejecutora, Elisa acabará desafortunadamente luchando por huir del de víctima.

Lugar común presenta un atrevido juego dramático de estructuras cruzadas, a través del cual en 12 tiempos se narra y desarrollan de forma interrumpida el desenlace conflictivo de tres parejas. Rosa (Marleen) cantante de feria que sueña con un desconocido paraíso australiano para escapar de la mecánica del tedio, se encuentra con Él, todo menos un príncipe, del que sólo consigue una mancha en su vestido de muselina, la cartera, tarjetas de crédito, dos nombres ajenos y las llaves del descapotable.

Una pista de baile es el escenario de otra de las parejas, El y Ella, personajes sin nombre. Las apariencias engañan, mientras sus cuerpos siguen los pasos de una coreografía hartamente ensayada, sus bocas articulan entre falsas sonrisas palabras de un agrio y desgastado enfrentamiento marital que pronostica separación. Esa noche será la última, la decisión se toma, el baile se desenfrena, el cansancio tira los dos cuerpos al suelo, un beso marca el final del diálogo y la música la continuidad del baile.

Por último *Hombre y Mujer* (marido y esposa). Espacio: un barracón de feria. Hombre lleva aferrado años al fusil con un único y enfermizo objetivo: obtener la batería de cocina de regalo; mientras Mujer, de oficio acompañante, recuerda el olvido de hijos, casa, familia e intenta frustradamente el regreso de ambos al hogar.

Al final las luces de la feria, lugar común de las tres parejas se apagan, mientras sigue sonando la música.

Muy diferentes son los estilos lingüísticos y dramáticos de estas dos autoras, ambas se enfrentan con estas obras por primera vez a la creación de un texto dramático, y ambas consiguen con éxito el reto. Ahí está el merecido premio.

Rosa Briones

CORMANN, Enzo

Diktat

Traducción de Fernando Gómez Grande

Serie Literatura Dramática, nº 36

Madrid, ADE, 1995. 118 págs.

¿Hasta qué punto los escenarios de hoy continúan siendo el «imago mundi» que propu-

sieron los clásicos? ¿Mantiene el teatro ese carácter de arte vivo, capaz de hablar, aquí y ahora, del hombre y de su circunstancia histórica presente? Son éstas, de una u otra manera, reflexiones que subyacen bajo toda propuesta teatral, cuestiones a las que los profesionales responden día a día -afirmativa o negativamente, según los casos- desde su actividad específica.

Este libro es también, en cierto modo, una respuesta. Incluso una respuesta con nuevas preguntas. Pero ¿qué obra de arte no lo es? Seguramente por ello, este *Diktat* no dejará indiferente a sus lectores.

Enzo Cormann (1953) es uno de esos autores a la vez consolidados y emergentes con los que cuenta la dramaturgia francesa actual. Con una veintena de textos estrenados en su haber, muchos de ellos traducidos y presentados en otras lenguas, Cormann mantiene algo de autor «al margen» de las corrientes dominantes, aun cuando su obra resulte claramente reconocible, como perteneciente a la más absoluta contemporaneidad. Su escritura teatral -como señala Irène Sadowska-Guillon en el artículo que prologa este texto- es «tremendamente condensada, no intenta mostrar la emoción o la violencia sino producirlas». Es decir, trasladar al espectador-lector los elementos necesarios para crear en él una reflexión de lo expuesto. De ahí esa autodefinición de «realismo paroxístico», que el propio autor hace de su estilo, coincidiendo con las fórmulas empleadas para reseñar el estilo pictórico de Francis Bacon.

Diktat, la obra más reciente de este autor hasta ahora desconocido en España, responde, efectivamente, a esos principios. Con dos únicos personajes, Cormann ha construido un drama social y político, centrado en una guerra civil de espíritu nacionalista. Los referentes bélicos que se prodigan en Europa durante los últimos años hacen innecesarias mayores precisiones. Estructurada en tres partes, la obra mantiene una situación única, que se desenvuelve con la propia evolución de la relación entre ambos personajes. Es, en ese sentido, un texto en el que lo que se dice prima sobre lo clásicamente concebido como «acción dramática».

La palabra es el núcleo que confiere a este texto la rotunda fuerza de una denuncia. Los monólogos de los personajes, en ocasiones dirigidos directamente al auditorio, enmarcan su corta peripecia escénica. Pero permiten al mismo tiempo al espectador-lector recrear mentalmente los hechos narrados,

de la misma manera que la figura del mensajero en la tragedia griega potencia, por elipsis, las desgarradoras imágenes de cuanto anuncia.

Y todo ello, en un clima que posee también un cierto sabor de «cine negro», con lo que Cormann hace entroncar su texto con la contemporaneidad y la narración fílmica. Se diría que las tres «secuencias» -y cómo no pensar en una estructura clásica: planteamiento, nudo, desenlace- se convierten en movimientos de cámara, que permitirían, en una posible puesta en escena, mostrar distintos ángulos del espacio -derruido, inhóspito, marginal- por el que discurren los personajes. Una línea secuencial llena de claroscuros, que nace y regresa al negro, después de iluminar los rincones y vericuetos de la historia.

Con todos estos ingredientes *Diktat* está ahí para provocar al lector. De una u otra manera, Cormann ha tomado sus opciones -temáticas, estilísticas, vitales que requieren también una respuesta. El teatro sigue teniendo algo que decir sobre el mundo que nos rodea. ¿Y sus receptores?

Federico Martínez Moll

BROOK, Peter

La puerta abierta

Barcelona, Alba editores, 1994,

143 páginas.

En su primer libro, *El espacio vacío* (1968), Peter Brook elaboró un cuidadoso trabajo de síntesis sobre las formas en que se instituye el hecho teatral para producir cuatro conceptos (coordenadas teóricas: el teatro mortal, el teatro sagrado, el teatro tosco, el teatro inmediato) con los que poder describir «lo esencial» del teatro («un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral» p.5), intentando deshacerse precisamente de toda una terminología rancidamente positivista y pobremente explicativa, sustentada en las marcas de lectura del escenario en tanto que expresión de determinadas estéticas delimitadas desde la ideología racionalista (realismo, simbolismo, etc.), incluidas las técnicas de interpretación (naturalismo, expresionismo, etc.). Su proyecto sirvió en su momento para el desarrollo de nuevas tendencias teóricas que intentaban explicarse el teatro desde una supuesta nueva problemática. En *La puerta abierta*

(1993) aplica los mismos procedimientos de «vaciado» cambiando esta vez de objeto. Del «arte y técnica del teatro» del primer libro a estas «reflexiones sobre la interpretación y el teatro». Sin embargo, el resultado es completamente diferente, o cuando menos, se ha operado un proceso de inversión del discurso hegeliano que segregaba *El espacio vacío*. En el caso del último escrito, el camino de búsqueda de la «esencia» de la interpretación actoral, Brook acaba enredándose en el centro de la problemática naturalista del actor, desvelando de paso que estábamos ante el mismo discurso ideológico en su primer ensayo, esto es, en el centro de lo que la problemática ideológica burguesa entiende por actor y por teatro. *Para producir* esa esencia tiene que mostrar que la interpretación es un proceso sin necesidad de contexto porque habla a un espacio interior, propiamente humano y es así, pues, autosuficiente pues los mecanismos son internos al actor y son los que crean el contexto, la situación dramática. Nada más falso, como veremos. Tiene que ajustar cuentas con la actuación en cine (pp. 37 y ss.) a la que ve siempre supeditada por el contexto debido a la naturaleza propia de la fotografía.

Se trata de llegar a vaciar el acto interpretativo para desde ahí conseguir acceder a su naturaleza originaria tal y como intentó con el hecho teatral en *El espacio vacío*. Lo primigenio, lo puro. Y ése es el recorrido y la intención de todo el libro: limpiar de la impureza social la labor interpretativa y entender así su universalidad. Se trata pues de cruzar tres ejes argumentales: 1) el teatro «dice» y «escenifica» lo humano (el eco interior, p. 55; la naturaleza humana, p. 66; etc.) y lo hace imitando lo humano; (la respuesta ya está así contenida en la pregunta). Ahora bien, esa creación verosímil, esa realidad emocional expresada, esa vida inventada idéntica a la real, cuyo horizonte estético-ideológico es ser *natural* (p. 88) debe ser, dice, más que una imitación, debe ser una «verosimilitud más visible»; si no, claro, estaríamos simplemente en la vida. 2) El teatro se hace con un sujeto libre llamado actor que debe «desprenderse» en su trabajo de todo (lo social) hasta dejar libre su cuerpo-instrumento (p. 27) y adquirir los elementos de interpretación *proprios* del actor (técnicas de trabajo sobre lo emocional, etc.). Y 3) todo esto se hace llenando de «auténtico» significado cada movimiento, cada gesto, según sus tesis sobre la calidad de la interpretación que nace del detalle, del trabajo sobre lo concreto-sensible. Todo el libro

está hilvanado sobre ejemplos y problemas en torno a montajes de obras, principalmente de Shakespeare.

Para Brook es necesario, incluso, borrar las huellas que la historia produce en las teorías y en las prácticas escénicas (algo que queda básicamente demostrado, por ejemplo, en el libro de Jean Duvignaud, *Sociología del teatro*) y no distinguir entre el ritual y lo teatral (puede consultarse el libro de Erwin Goffmann, *Relaciones en público*). Este vaciado de lo histórico como determinante de los procesos, por ejemplo, de la genealogía del teatro, lleva a que todos los términos acuñados: energía, intuición, misterio, ritmo, verdad emocional, pureza, lo invisible, etc., acaben en la más absoluta ambigüedad mística (explicarlos sería tocar el corazón ideológico, el sancta sanctorum con que la ideología naturalista caracteriza al arte teatral en todas sus vertientes).

Así, pues, este libro del director de escena inglés no hace sino re-describir procesos y experiencias y volver a andar por caminos ya conocidos y suficientemente enunciados. El mismo libro, dividido en tres partes: una transcripción de un seminario y dos conferencias, se repite a sí mismo incapaz de aportar ningún nuevo conocimiento sobre lo que es su materia de reflexión. Un libro, entonces, vacío, podríamos decir, pero un libro lleno ideológicamente (en los términos de Althusser). Veamos sustancialmente en qué forma, descentremos el núcleo ideológico del naturalismo que está en su horizonte y mostremos las condiciones de producción del mismo.

Lo sabemos: el espíritu humano no existe, es una ficción que necesita legitimarse. Con sólo escarbar debajo del concepto observamos lo que esconde: todo el nudo conflictual del que no quiere hablar Brook es aquel que se inaugura con el capitalismo, el de las nuevas relaciones burguesas que necesitan "inventarse un sustituto o un paralelo del alma sacralizada feudal. No es que el alma desaparezca, es que el sujeto libre y autónomo necesita de un alma libre y autónoma a la vez" (Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre*, p. 23). Se ocultan las relaciones materiales y su dominio sobre el nivel ideológico. Lo explicó Brecht. La matriz ideológica burguesa produce una cadena de nociones en el nivel de lo que llama "lo racional" y una temática invertida: la de "lo sensible" (esto es, lo humano, lo intuitivo, etc.) (véase p. 91, en donde Brook hace condición interpretativa de esta división). El teatro, de esta manera, interpretaría «sensiblemente» la realidad vital,

y el actor re-presentaría «sensiblemente» a un sujeto real. No merece la pena aquí desmontar toda esta falacia: Brecht ya lo hizo en sus escritos sobre la interpretación y *su nuevo objeto*, distinto al del naturalismo, y Boal e Iris M. Zavala se encargaron de descomponer al supuesto sujeto libre-actor, como sujeto transido de dinámicas sociales en su cuerpo y en sus procesos emocionales. Otros trabajos científicos (Vigotski, Lacan, etc.) acabaron con las tesis que forman la espina vertebral de textos como el de Brook, aunque, a lo que se ve, debe ser necesario volver a hacerlos entrar en los conflictos ideológicos sobre los que se articula la interpretación y el hecho teatral.

Brook hace emerger en su discurso (fundamentalmente a lo largo del capítulo "No hay secretos") la distinción hegeliana sujeto/objeto contra las formas "a priori" (de raíz kantiana). Esto, aparente disquisición filosófica, es la razón de que aparezca en el texto, como idea recurrente, la tesis de que el público formado por niños ("los niños no tienen ideas preconcebidas (...) un público compuesto por niños es el mejor de los críticos", p. 47), el público más cercano a la pureza, a lo originario humano no contaminado por lo social, es el que mejor aprecia los fundamentos del arte del actor.

El "auténtico" significado de cada movimiento, de cada gesto, etc. queda así determinado por la traducción que la ideología naturalista exige del objeto real en el escenario de la ficción. La *auténtica* actuación será un trabajo validado por ser esa traducción del objeto real (en el nivel emocional, de lo interior-invisible), pero, en realidad es la producción de ese objeto (construido previamente por la ideología naturalista) lo que ha segregado el trabajo actoral y, así, el discurso de Brook.

La división interior/exterior produce al fin la justificación de todo el trabajo interpretativo naturalista: lo interior segrega el método inmanente (el trabajo del actor sobre sí mismo, sobre el *en sí* del objeto), lo exterior segrega el método contextual (las relaciones sociales de los seres humanos).

Después de los trabajos citados y de los propios textos clásicos del naturalismo, éste de Brook queda como una retahíla de tópicos difíciles de digerir. Cabe encontrar en el mismo tan sólo un escrito "autobiográfico" sobre las experiencias y los problemas que se le presentan a un director de escena naturalista. Quizá a algunos esto simplemente pueda valerles.

César de Vicente Hernando

NOVELAS Y CUENTOS, TERCERA ÉPOCA

Iniciada en 1929 y tras dos períodos de silencio que interrumpieron su aparición, la colección *Novelas y cuentos* ha iniciado a finales de 1994 su tercera época. Con un nuevo formato y diseño, dividirá sus publicaciones en dos series: clásicos y biblioteca de aula.

Para el inicio de este nuevo período se han editado seis títulos, de los que tres corresponden a textos teatrales. En primer lugar, *El sí de las niñas* de Moratín, en edición de Juan B. Montes Bordajandi. Igualmente se han incluido en un segundo volumen los dramas rurales de Benavente que incluyen *Señora Ama*, *La Malquerida* y *La Infanzona*. La edición ha sido realizada por Eduardo Galán que en su amplia introducción analiza el contexto social y la ideología del autor así como los aspectos básicos de su teatro.

El tercero de los títulos teatrales no es otro que *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. En una muy completa edición de Eduardo Pérez Rasilla, quien con un criterio hondamente didáctico, transita de lo general a lo particular en un recorrido que le lleva desde las consideraciones genéricas respecto al siglo XVII español y al barroco como sistema de pensamiento, hasta la inmersión pormenorizada en el texto que se publica. El libro se completa con un tercer bloque que el autor de la introducción titula *Material de trabajo*, que agrupa opiniones contrastadas, comentarios literario y lingüístico, etc.

Vaya por delante nuestra felicitación a la editorial Magisterio Español por haber recuperado nuevamente la colección *Novelas y Cuentos* y porque entre sus seis primeros títulos, haya incluido tres escritores de la literatura dramática española.

En los últimos años, ciertos personajes nos han hastiado con demagógicas valoraciones de lo que se representa en nuestros escenarios, calificando como *clásicos* a todos aquellos que no estaban vivos aunque fueran de ayer mismo. Sin duda se trataba de afirmaciones de escasa veracidad y en buena medida interesadas. Nosotros por el contrario estamos satisfechos de que *Novelas y Cuentos* publique a nuestros clásicos y lo haga con solvencia y con competentes trabajos de edición, del mismo modo que saludamos que se edite autores de hoy mismo en iguales condiciones. No hacerlo así sería cicatero o parcial y a eso no jugamos.

L.Z.

LIBROS RECIBIDOS

- *Cuadernos de Bibliografía de las Artes escénicas. Libros y artes escénicas en España: 1991-1992.* Centro de Documentación Teatral. Madrid, 1994. 95 págs

- *Anuario Teatral 1991-1992.* Cen-

tro de Documentación teatral. Madrid, 1994. 410 págs

- *Guía teatral de la Región de Murcia.* Consejería de Cultura y Educación de la región de Murcia. Cartagena, 1994. 81 págs.

- Dieste. Rafael.- *A fiesta Valdeira.* Colección Centro Dramático Galego, nº

6. Publicaciones del IGAEM. Santiago de Compostela, 1994. 212 págs.

- Olmo, Lauro.- *Estampas contemporáneas.* Colección Damos la palabra de la Asociación de Autores de Teatro, nº 1. Madrid, 1994. 136 págs.

- Szondi, Peter.- *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico.* Ensayos/Destino. Barcelona, 1994. 314 págs.

- García-Pumarino, Leopoldo.- *Días Grises.* Deus ex machina Teatro Asturias, 1994. 61 págs.

- Corte, Roberto.- *Disonancias.* Deus ex machina Teatro. Asturias, 1994. 58 págs.

- Salom, Jaume.- *La platja solitària.* Catalunya teatral. 2ª época. obra 279. Millà ediciones. Barcelona, 1994. 59 págs.

- Benet i Jornet, Josep M.- *Cançons perdudes (Drudània).* Catalunya teatral. 2ª época. Obra 280. Millà ediciones. Barcelona, 1994. 95 págs.

- Soldevilla, Ferrán.- *La font del miracle.* Catalunya teatral. 2ª época. Obra 281. Millà ediciones. Barcelona, 1994. 33 págs.

- Belbel, Sergi.- *André Gide Virginia Woolf Calidoscopis i fars d'avui.* Catalunya teatral. 2ª época. Obra 282. Millà ediciones. Barcelona, 1994. 42 págs.

- Lorenzo i Gràcia, Francesc.- *Sota els fanals de París (Edith Piaf).* Catalunya teatral. 2ª época. Obra 283. Millà ediciones. Barcelona, 1994. 83 págs.

- Garcia i Barba, Ignasi.- *Les nits de lluna plena.* Catalunya Teatral. 2ª época. Obra 284. Millà ediciones. Barcelona, 1995.

- Rodríguez, Maxi.- *Oe, oe, oe... .-* Prólogo de Jorge Valdano. El ojo de «La Avispa» nº 1. Madrid, 1995

- Posada Curros, J. y Gálvez, L.- *Nin me abandonarás nunca.* Colección Centro Dramático Galego, nº 8. Instituto das Artes Escenicas e Musicals. Santiago de Compostela, 1995.

ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



ARGENTINA	ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
BRASIL	SBAT
COLOMBIA	GESTUS INTERRUPTUS
COSTA RICA	ESCENA
CUBA	CONJUNTO TABLAS
CHILE	APUNTES
ESPAÑA	ADE TEATRO ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK
ESTADOS UNIDOS	GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
MEXICO	MASCARA REPERTORIO
PORTUGAL	CUADERNOS
VENEZUELA	THEATRON YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3º derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

La Casa de las Americas de Cuba convoca

- **Premio extraordinario de Ensayo sobre José Martí**, al que podrán presentarse autores de todos los países con libros inéditos y en lengua española que traten cualquier aspecto de su vida y obra. El premio será otorgado en mayo de este año por un jurado internacional y consistirá en 300.000 \$ USD y la publicación del libro por la Casa de las Américas.

- **Cursos Superiores de Literatura Latinoamericana**, que tendrán lugar del 31 de julio al 11 de agosto. Se ofrecerán cuatro cursos de 20 horas lectivas cada uno, agrupados en dos temas: *La novela urbana en la América Latina* y *Género y Raza en Cuba*. Estos cursos serán impartidos por profesores de reconocido nivel. Los participantes podrán asistir a dos talleres sobre Literatura Cubana, de 10 horas lectivas cada uno.

Para más información ponerse en contacto con: CASA DE LAS AMERICAS. Tel: 32-3587/88/89 y Fax (537) 32-7272.

El Centro de Tecnología del Espectáculo dependiente del INAEM del Ministerio de Cultura organizará diversos talleres durante los meses de mayo y junio que van desde la administración y gestión tributarias hasta de diseño de escenografía, iluminación o regiduría. Para más información llamar a los teléfonos: (91) 465.02.36 ó 466.38.12 de 10.00 a 14.00 horas.

La librería Lenguajes S.L., de Madrid, organizará un **taller intensivo de**

creación literaria del 12 al 14 de mayo, en el Monasterio de Santo Domingo (Ocaña-Toledo). Aquellas personas interesadas pueden llamar al (91)319.82.72 para recabar más información.

Del 12 al 25 de junio de 1995 El Instituto Superior de Arte y la Facultad de Artes Escénicas celebran el IX festival ELSINOR. En el marco de dicho festival se convocan:

-Un **Concurso de Dramaturgia** para autores cuyas obras no hayan sido estrenadas o publicadas. El texto no debe ser menor de 10 cuartillas ni mayor de 15 y deberán estar en poder del Comité organizador del festival antes del 1 de junio.

- Diferentes talleres de Voz, Acrobacia Escénica y Bailes Populares Cubanos. La matrícula de los talleres podrá efectuarse en la Facultad de Artes Escénicas hasta el viernes 2 de junio.

Para cualquier información dirigirse a: Facultad de Artes Escénicas. Instituto Superior de Arte Calle 120 1110 e/ 9na y 13. Cubanacán, Playa. (La Habana) fax: (537) 336633 tél: 210671, 218388 y 219780

Durante los meses de marzo a julio del presente año se celebrará en Madrid, Cataluña y Valencia el FESTIVAL DE LA CULTURA NÓRDICA «Bajo la Estrella Polar». En dicho evento Dinamarca, Finlandia, Islandia, Noruega y Suecia se disponen a presentar una muy significativa muestra de su panorama cultural a través de exposiciones de arte, literatura, música, fotografía, arquitectura, cine, ciencia, debates, conferencias, etc. Es la más amplia manifestación cultural que los Países Nórdicos, en conjunto, han organizado en otra nación europea.

Para cualquier información dirigirse a las comunidades autónomas o ayuntamientos de las ciudades donde se organiza dicho evento.

El Centro Andaluz de Teatro organiza para el año 95 varios cursos para profesionales dentro de las tres escuelas de Interpretación, Dirección y Escenografía que han puesto en marcha. Aquellos interesados poneros en contacto con el CAT en el teléfono: (95) 490.14.93 o fax: (95) 490.07.07.

El centro interdisciplinario ARAUCO convoca a un ciclo de 5 cursos independientes sobre Teatro para el mes de Junio.

- Iluminación teatral
- Voz
- Taller de escritura teatral
- Interpretación
- Escenografía.

ARAUCO, Arte y Autores Contemporáneos, es un taller de profesionales de artes tan diferentes como las plásticas, visuales, gráficas o escénicas, que pretende constituirse en foro de encuentro para búsquedas artísticas dispersas.

Información e inscripción durante el mes de Mayo, de 10 a 14 hs., llamando al tf.: 523.37.21, o en la sede de ARAUCO, Pº de Recoletos, 21, 2º izda., 28004 MADRID. También tf. 521.62.29 o fax. 523.39.70.

Pruebas de acceso al primer tiempo del TNT

El TNT -Territorios Nuevos Tiempos- convoca las pruebas de acceso para el Primer Tiempo del proyecto «Tx5» (Teatro a través de los tiempos) que se desarrollará hasta el 2000. El primer ciclo, bajo el epígrafe «Tiempos Antiguos» versará en torno a la Energía y Rito en la Tragedia Griega y en la Comedia de Grecia y Roma. Al final del mismo se pondrán en escena, con los participantes, dos espectáculos en coproducción con las compañías andaluzas Atalaya y Teatro del Velador -«Electra» y «Miles Gloriosus», respectivamente -.

El período de formación, con un máximo de doce alumnos, se extenderá a lo largo de cinco meses y el de montaje durante dos más.

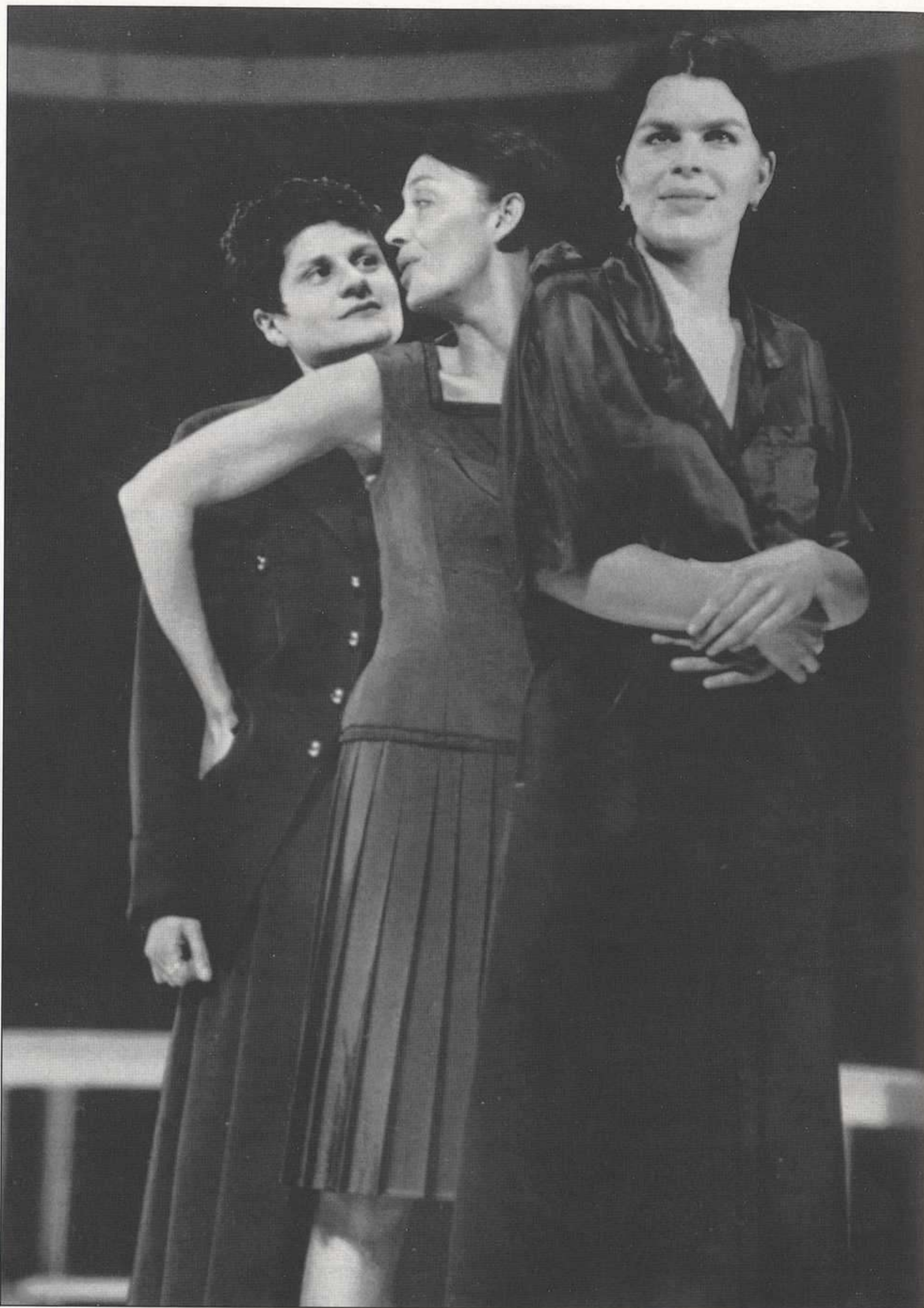
El trabajo se realizará de lunes a viernes -seis horas y media diarias-, comenzando a finales de octubre, y teniendo previstos los estrenos en el mes de junio, en los circuitos propios de las compañías profesionales que coproducen espectáculos.

El precio de matrícula es de 20.000 ptas. y el de las cinco primeras mensualidades, de 15.000 ptas. En los procesos de montaje los participantes recibirán un salario por ensayo, al igual que en las funciones que se lleven a cabo de los diferentes montajes, de acuerdo con lo establecido en los circuitos profesionales. Existirán, no obstante un número limitado de becas para los meses de formación.

Para las pruebas son requisitos indispensables un buen tono físico y un sentido del ritmo aceptable. Los participantes deberán preparar un texto poético, y tomar parte en una serie de ejercicios rítmicos, con la voz y con el cuerpo.

Las solicitudes se cursarán enviando curriculum y foto a TNT: C/ Curtidurías, 10- 41002 Sevilla, antes del 31 de mayo. Las pruebas tendrán lugar durante los primeros quince días de junio, en primera convocatoria y durante los primeros quince días de septiembre la segunda.

Para más información se puede telefonar al (95) 4906859 o por fax: (95) 4904982.



«Las tres hermanas», de Chejov. Ballatum Theatre. (Francia).
Festival de Teatro de Granada. (1995). (Foto: Philippe Bernard).

Festival Internacional de Teatro de Granada

Del 4 al 14 de Mayo se celebrará el XIII Festival Internacional de Teatro de Granada, que este año acoge a 10 compañías de España, Alemania, Francia, China y Bélgica. Dicho evento cuenta con el apoyo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la Diputación Provincial de Gra-

nada y el I.NA.E.M., Ministerio de Cultura, así como de diferentes instituciones de los países participantes. Las representaciones tendrán lugar en la Sala García Lorca del Palacio de Exposiciones y Congresos y en el Teatro Alhambra Cinema, y también en diferentes calles y plazas de la ciudad.

II CONGRESO DE TITIRITEROS

Del 18 al 21 de Mayo tendrá lugar en Sevilla el II Congreso de Titiriteros organizado por el centro Nacional Español de UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta). Durante esos días se debatirán temas relacionados con aspectos artísticos, sociológicos y dramáticos del arte de las marionetas, El Congreso coincidirá con la XV Feria Internacional del Títere y el lanzamiento de la Marcha Mundial por la Paz, un proyecto conjunto de UNIMA Inter-

nacional, la UNESCO, y el Consejo de Europa. Esta Marcha, que cuenta inicialmente con la adhesión de quince países de Europa, contará con actos alusivos a los valores de paz y comprensión entre los pueblos y tendrá como aportación la construcción de un pájaro «mensajero de la paz». El inicio de la Marcha se celebrará el domingo 21 de Mayo, a las 13 horas en el Casino de Exposiciones de Sevilla.

NOTICIAS ADE

Seminario en Roma

El 17 y 18 de diciembre del pasado año, el Circuito Teatro y Música organizó en Roma un seminario sobre la literatura dramática italiana actual. Dicha institución, dedicada a difundir la obra de autores y compositores jóvenes de su país, programó tres sesiones de trabajo en las que diferentes autores presentaron una de sus obras y leyeron algunas escenas de las mismas.

El Circuito Teatro y Música invitó a Juan Antonio Hormigón, Secretario General de la ADE, a dicho encuentro, durante el cual se plantearon diferentes propuestas de cooperación. El seminario concluyó con un debate sobre los textos presentados y la situación teatral de ambos países.

Participación en la Asamblea de Arce

Los pasados 25 y 26 de marzo, se celebró en Tarazona la Asamblea Anual de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE), en la que participó nuestra revista ADE-TEATRO. El Presidente de ARCE, Manuel Ortuño, presentó la Memoria de Actividades correspondiente a 1994 en la que expuso el desarrollo creciente de las relaciones institucionales, de la actividad promocional a través de la participación conjunta en ferias del libro, las actividades culturales que se han llevado a cabo, el aumento del capítulo de distribución y

suscripciones y, finalmente, las cotas alcanzadas en cuanto a publicidad conseguida a través de la ARCE. Seguidamente el secretario, Enrique Helguera, expuso y analizó el balance económico que supone un extraordinario crecimiento respecto a años anteriores, manteniéndose el saneamiento económico de ARCE en cuanto a su funcionamiento general.

Las comisiones de trabajo y el plenario, abordaron igualmente diversos temas relacionados con la presencia social de las revistas culturales, procediendo a la discusión de los nuevos estatutos que fueron aprobados por unanimidad. La amplitud de los temas abordados impidió tratar algunas cuestiones que nuestra revista entre otras quería someter a discusión, entre ellas la propuesta de que ARCE refuerce su distribución propia en diferentes ciudades españolas para lograr una presencia selectiva de las revistas culturales en todo el país. Confiamos en que problemas como éste puedan ser abordados en un futuro inmediato.

Asamblea General Ordinaria y Asamblea General Extraordinaria

El pasado día 4 de marzo a las 11.30 de la mañana, se celebró la Asamblea Anual de la ADE. Estuvo presidida por Josep Montanyès, Presidente de la Asociación, al que acompañaban el Secretario General y el Tesorero.

Según los puntos expresados en el orden del día y tras un breve saludo de

bienvenida del presidente, el secretario general presentó y comentó la Memoria de actividades correspondiente a 1994. Seguidamente el tesorero expuso y analizó el ejercicio económico resultante del mismo período. Ambos informes fueron aprobados por unanimidad.

A continuación, el secretario general diseñó el proyecto de actividades para el presente año, que en líneas generales suponen una continuidad en el ámbito de las publicaciones, seminarios, intercambios internacionales, cursos y tareas de investigación que se han venido desarrollando en 1994. Los dos aspectos que constituyen una novedad son la ampliación de nuestras relaciones con instituciones francesas y la participación en el festival internacional de teatro de La Habana. Asimismo el Tesorero expuso a su vez las previsiones económicas para el presente año.

En el tramo final de la Asamblea se dio cuenta de las altas y bajas en la Asociación y con el apartado de ruegos y preguntas concluyó la Asamblea a las 13.30 horas.

A continuación se celebró la Asamblea General Extraordinaria con un único punto del orden del día: Discusión y aprobación de los nuevos estatutos de la ADE. Dado que no se había producido ninguna alegación por escrito a la nueva redacción estatutaria, se pasó directamente a su votación. La Asamblea aprobó por unanimidad los nuevos estatutos de la ADE.

Con el apartado de ruegos y preguntas, concluyó la Asamblea Extraordinaria a las 14.00 horas.

PREMIO MARIA TERESA LEON PARA AUTORAS DRAMATICAS 1995

Con el fin de propiciar y favorecer la escritura de obras literario dramáticas por parte de mujeres, el Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales de España y la Asociación de Directores de Escena, convocan el Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas, con arreglo a las siguientes:

BASES

1.- Podrán concurrir todas las mujeres escritoras de textos literarios dramáticos.

2.- Las obras podrán estar escritas en castellano, catalán, gallego o euskera y deberán tener una extensión equivalente a la duración normal de un espectáculo. El género, estilo, estructura y temática serán de libre elección por parte de cada escritora.

3.- Los originales deberán ser inéditos y no estrenados, irán firmados con un lema y acompañados de un sobre cerrado en cuyo exterior se hará constar: "Para el Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas", junto al lema y el título de la obra. En el interior se incluirá en una hoja el nombre y apellidos de la autora, nacionalidad, dirección completa, teléfono, fax y un curriculum personal.

4.- Los originales, por triplicado, deberán enviarse a la Asociación de Directores de Escena de España, Costanilla de Los Angeles, 13, bajo, izq., 28013 Madrid, España; indicando en el sobre: "Para el Premio María Teresa León".

5.- La fecha final de recepción de originales será el 15 de septiembre de 1995.

6.- El Jurado estará formado por destacadas personalidades del mundo teatral, cuya composición se realizará de mutuo acuerdo entre el Instituto de la Mujer y la ADE.

El Jurado podrá recurrir a informes documentados de otros especialistas siempre que lo estime oportuno.

7.- El premio consistirá en la entrega de un certificado acreditativo, una estatuilla realizada por el pintor y escultor José Hernández y contará con una dotación económica de un millón (1.000.000) de pesetas.

8.- El premio no podrá declararse desierto. El jurado,

caso de que lo estime oportuno, podrá dividirlo en dos accésits, otorgándose en tal caso un certificado de dichas características, sin estatuilla. En este caso se publicarán las dos obras premiadas.

9.- La obra premiada será publicada en la colección Literatura Dramática Iberoamericana de las Publicaciones de la ADE, para la que la escritora que haya resultado ganadora hará cesión de los derechos de publicación por espacio de dos años a partir de la fecha de proclamación del premio. La autora proporcionará a la editorial los materiales complementarios para la edición que dicha editorial estime oportunos.

10.- La autora premiada cederá igualmente por espacio de un año, la exclusiva de representación en el territorio español de la obra premiada, a la Asociación de Directores de Escena, que buscará en dicho plazo los recursos para que la obra se estrene.

Si la obra no se estrenase en el año siguiente a la fecha de entrega del Premio, la autora recuperará la plenitud de los derechos de representación. La autora y la ADE pueden establecer en este sentido acuerdos bilaterales, caso de que ambas partes así lo convengan.

11.- El jurado podrá recomendar la publicación de alguna de las obras finalistas, acompañando a la premiada.

12.- El fallo del Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas se hará público en el Acto Anual de Entrega de Premios de la ADE, que tendrá lugar en las últimas semanas del presente año.

13.- La presentación de originales, supone por parte de la autora la aceptación de las presentes bases. Caso de que se detecten anomalías demostrables, se procederá a la eliminación automática de dichas obras. Si el premio hubiera sido ya entregado, la autora deberá proceder a su devolución.

14.- El Jurado no mantendrá ninguna relación con las autoras sobre las obras presentadas. Los originales podrán ser recuperados en la sede de la ADE durante los tres meses siguientes a la fecha de entrega del Premio. Los originales que no sean reclamados pasarán a engrosar los fondos de las bibliotecas teatrales y centros de documentación.

Madrid, 15 de enero de 1995

Convenio entre la Comunidad de Madrid y la ADE

El pasado 15 de Marzo tuvo lugar, en la sede de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, la firma del convenio de cooperación entre dicha Consejería y la Asociación de Directores de Escena. La firma, a la que asistieron distintos medios de información, fue realizada por Jaime Lissavetzky, Consejero de Educación y Cultura, y Juan Antonio Hormigón, Secretario General de la ADE, y contó con la presencia del Viceconsejero de Cultura, Ramón Caravaca.

El convenio suscrito contempla la realización de cursos y seminarios de formación especializada, dirigidos a los directores de escena y miembros de esta asociación. Lissavetzky señaló la importancia de un convenio de tales características: «Creemos que hay que hacer apuestas importantes por los temas de formación, y que es fundamental que quienes forman parte de la sociedad civil, en este caso la sociedad teatral, participen en tales aspectos. El teatro de calidad tiene que pasar obligadamente por una formación de calidad, el papel que juegan los directores de escena es absolutamente clave, y por ello ¿quién mejor que esta asociación para llevar a cabo esta formación de los propios directores?»

Juan Antonio Hormigón, por su parte, especificó algunas de las actividades que se englobarán en este convenio, como son el segundo curso sobre «La puesta en escena de ópera», que, al igual que el año pasado, dirigirá Simón Suárez, y que en esta ocasión tendrá una dimensión mucho más práctica, o el seminario sobre «Metodología del análisis del espectáculo teatral» que impartirá el profesor de la Sorbona, Patrice Pavis. Además, se llevará a cabo una labor de investigación sobre textos de Piscator, con vistas a su futura publicación, y tendrá lugar un taller de puesta en escena, dirigido especialmente a jóvenes directores.

Hormigón aprovechó la ocasión para recordar que éste es el segundo año que tiene lugar la firma de tal convenio con la Comunidad de Madrid, con la que la ADE mantiene unas buenas rela-

ciones, dado su carácter dialogante, en contraposición a otras instituciones, como el Ayuntamiento de Madrid, con el que a partir del actual gobierno del Partido Popular, ha sido imposible cualquier tipo de conversación. Asimismo, expresó su creencia de que las instituciones tienen una obligación de apoyar

llo en una triple vertiente: la creación de infraestructuras, la formación y la incorporación de nuevos públicos. En ese sentido, dijo refiriéndose al P.P., «una cosa distinta es predicar y otra dar trigo. Si realmente el Partido Popular está interesado llevar adelante una línea de defensa del teatro en Madrid, que no



Jaime Lissavetzky y Ramón Caravaca, Consejero y Viceconsejero de Cultura, respectivamente, de la C.A.M. en la firma del Convenio con la ADE. (Foto: EdeláE López).

y defender la cultura como un bien público, para que sea accesible a todos los ciudadanos, y planteó su preocupación ante la posible aplicación de esquemas neoliberales y mercantiles al ámbito cultural y teatral, en particular.

A preguntas de los informadores presentes a partir del informe presentado por el Partido Popular sobre la situación del teatro de la comunidad, Jaime Lissavetzky reafirmó la condición de Madrid como capital teatral con características propias, recordó algunas de las realizaciones alcanzadas por el gobierno de la Comunidad en esta materia y la necesidad de avanzar en su desarro-

presente Planes Generales de Ordenación Urbana donde se contempla la demolición de la Sala Olimpia o del Teatro Maravillas. Del teatro no se puede acordar uno solamente cuando hay que hacer un programa electoral. Y el Partido Popular no se presenta virgen a estas elecciones. Lleva seis años gobernando en el Ayuntamiento de Madrid, y en lo que a política cultural, y concretamente teatral, se refiere, a mi modo de ver ha hecho una mala gestión. Hay seis años de retroceso de los presupuestos dedicados a cultura por parte del Ayuntamiento, y muy especialmente en términos que tienen que ver con el teatro».

Curso de Iniciación a la puesta en escena

Dirección: Juan Antonio Hormigón
Colaboradores: Carlos Rodríguez y Fernando Doménech

Del 26 de junio al 8 de julio próximos, la Asociación de Directores de Escena de España, en el marco del Convenio de Cooperación firmado con la Consejería de Educación y Cultura de la C.A.M., organizará en colaboración con la Cuarta Pared, un curso de iniciación a la puesta en escena que constará de 48 horas lectivas. El temario será el siguiente:

Día 26 de junio

10.30: Introducción general
12.30: Naturaleza del texto teatral

Día 27 de junio

10.30: Análisis del texto teatral: formas y estructuras dramáticas.
12.30: Análisis del texto teatral: los personajes.

Día 28 de junio

10.30: Concepto y método del trabajo dramático
12.30: Del texto original al texto de la representación: Definición dramática.

Día 29 de junio

10.30: Elaboración del reparto.
12.30: Concepto, objetivos y fases de los ensayos

Día 30 de junio

10.30: El trabajo del director de escena con el actor (I)
12.30: El trabajo del director de escena con el actor (II).

Día 1 de julio

10.30: El trabajo del director

de escena con el actor (III)
12.30: El trabajo del director de escena con el actor (IV)

Día 3 de julio

10.30: La definición del espacio escénico y la escenografía.
12.30: El proceso de construcción del movimiento escénico.

Día 4 de julio

10.30: El concepto y sentido de los figurines, el mobiliario y la utilería.
12.30: Concepto y práctica de la iluminación (I).

Día 5 de julio

10.30: Concepto y práctica de la iluminación (II).
12.30: Función y técnica del espacio sonoro.

Día 6 de julio

10.30: Los colaboradores del director de escena: ayudante de dirección, regidor, iluminador, etc.
12.30: Los estilos escénicos.

Día 7 de julio

10.30: El proceso de producción en la puesta en escena.
12.30: Último período de ensayos y los generales.

Día 8 de julio

10.30: Balance y conclusiones.

Profesores: Juan Antonio Hormigón, Guillermo Heras, Juanjo Granda, Emilio Hernández, Simón Suárez, Fernando Doménech, Carlos Rodríguez, Eduardo Pérez Rasilla, etc.

Información: La Cuarta Pared. Tél: (91) 517.23.17

APORTACIONES A LA ADE

La Asamblea General extraordinaria de la ADE, celebrada el 14 de abril de 1989, ratificó las decisiones adoptadas en la Asamblea General del 14 de enero de 1988, por la que todos nuestros asociados deben contribuir obligatoriamente con una cantidad determinada a los fondos de la ADE, por cada puesta en escena realizada. La Asamblea fijó los nuevos parámetros de contribución entre 6.000 pesetas mínimo y 12 de máximo, dejando a criterio de cada asociado en función de su cachet, honorarios o beneficios devengados por su trabajo, la suma que desee aportar. La Asamblea ratificó igualmente que se publicará en el "Boletín" de la ADE, la lista de los que han contribuido y el espectáculo por el que lo han hecho. Hasta el cierre de esta edición, los compañeros que han cumplimentado este requisito han sido:

Del 1 de Febrero al 15 de Abril

Fernando Urdiales por «Clásicos locos» y «Amar después de la muerte»

Adolfo Simón por «Martillo», «Más Ceniza» y «Palabras en silencio»

Eduardo Alonso por «Historias peregrinas»

Josep Montanyés por «E.R.»

Juanjo Granda por «Lucia de Lammermoor» y «Viento es la dicha de amor»

Agapito Martínez Paramio por «Los pícaros»

Manuel Lourenzo por «Copenhague»

Rafael Torán por «Inquisición»

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

Adolfo Díez Ezquerro. Josep Montanyés. Aportación anónima. Antonio Amengual. Juan Pedro de Aguilar. José Sanchis Sinisterra.

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

Bajo la dirección de **Manuel Guede** se estrenó en el Centro Dramático Gallego la obra de José G. Posada Curros y Luis de Gálvez, «**Nin me abandonarás nunca**».

Dentro del Festival Granada 95 que tiene como lema «Lorca desde Granada», estrenó el director sevillano **Alfonso Zurro**, «El retablillo de don Cristóbal», en el teatro Alhambra de dicha localidad.

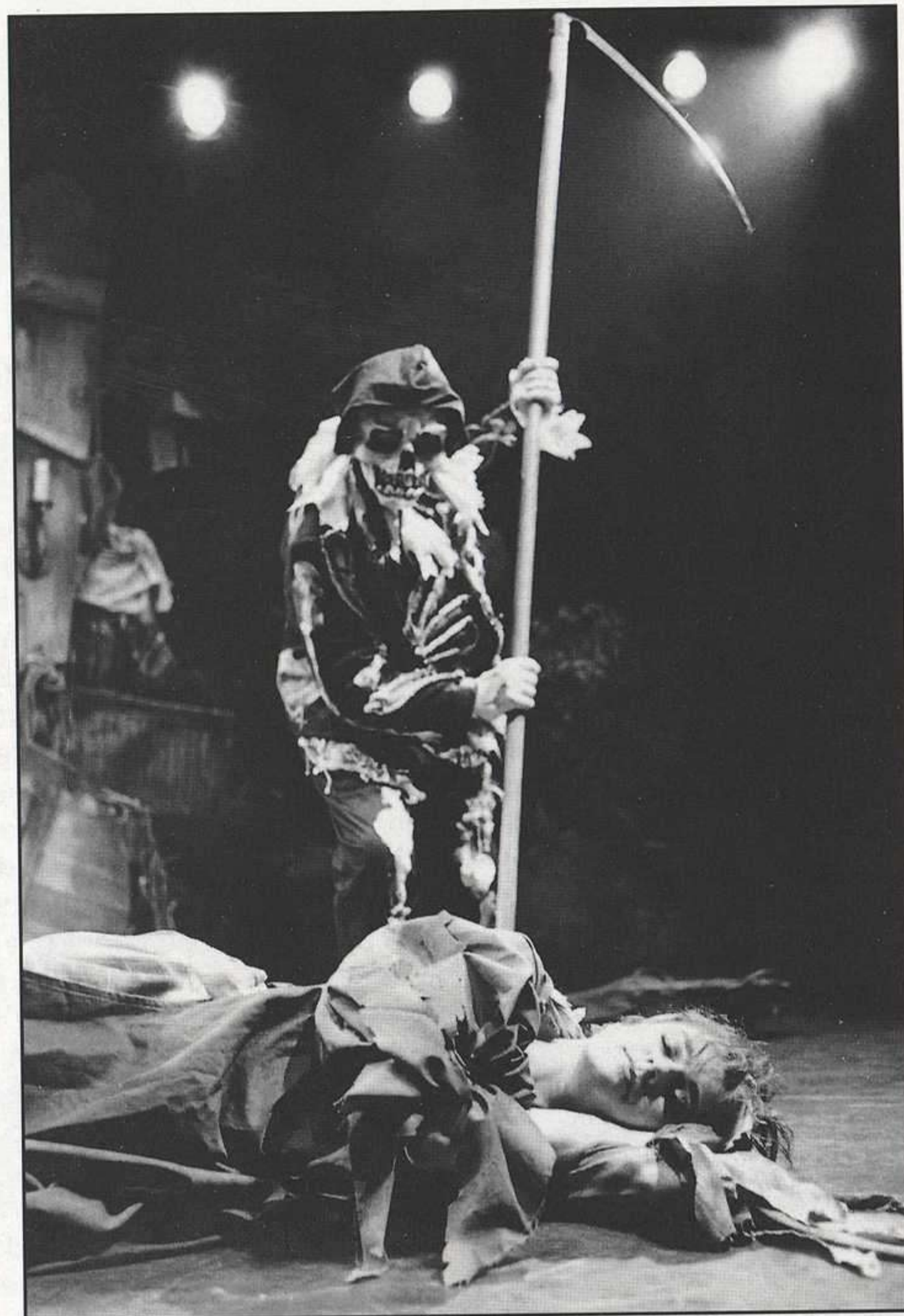


Dirigidos por **Cándido Pazó**, Tanxarina Títeres ha presentado su nuevo espectáculo «**Ah, ah, ah estamos "monstros" de risa**». El guión es original de Cándido Pazó y Luis Cutin. La producción del espectáculo cuenta con la colaboración del IGAEM.



«**El llibre de les bèsties**» de Ramon Lluch, adaptado por Els Comediants y

Nuestro compañero gallego **Eduardo Alonso**, estrenó con su compañía Teatro Do Noroeste, la obra de Miguel-Anxo Murado «**Historias Peregrinas**», en el Teatro Principal de Santiago de Compostela. La producción cuenta con la colaboración del IGAEM y la Caixa de Galicia.



La Sala Imperdible de Sevilla presentó a finales de enero la obra del dramaturgo Antonio Onetti, «**Marcado por el títex**», que ha sido dirigida por **Julio Fraga** y producida por Español Producciones.

bajo la dirección de **Joan Font**, fue presentado durante el mes de abril, en el teatro Municipal de Girona.



La Sala Candilejas de Madrid que dirige nuestro compañero **Carlos Patiño**, celebró el 18 de marzo su decimocuarto aniversario. Todos estos años han trabajado con la compañía de Ninetto y Absurdino. Durante el mes de marzo estrenaron un nuevo espectáculo titulado «**El tren expreso**». Desde las páginas de esta revista queremos enviarles nuestras más sinceras felicitaciones por todos estos años de trabajo.

Ovidi

Por Juan Antonio Hormigón

Recuerdo muy bien aquellas tardes de la primavera de 1975 en casa de Alfred Luchetti, en que un grupo de amigos nos reuníamos a pensar el teatro, asumir irónicamente el presente y soñar el futuro. Era el tiempo final de algo que sabíamos debía concluir pero cuyo fin nunca llegaba. El aire estaba cargado de presagios cuyo sentido era difícil discernir. Y en aquel grupo, entre aquellos rostros que reían abiertamente o se tornaban serios ante las malas noticias, conservo claramente el de Ovidi, con su media sonrisa curvando levemente la boca, su cuerpo menudo, su mirada que parecía ocultar añoranzas permanentes o anhelos imposibles de alcanzar.

Trabajábamos en aquel momento en la preparación y la puesta en escena de *Un hombre por otro hombre*, de Brecht, y a punto estuvo Ovidi de interpretar el papel de Gali-Gai. No pudo ser; sus «cantadas» entonces frecuentes, ocupaban su tiempo casi en exclusiva y fue Alfred finalmente quien asumió aquel

trabajo. Me quedé con las ganas, esa es la verdad.

Aunque nos conociéramos desde antes, de todo aquello nació sin duda nuestra amistad, esa especie de férrea fraternidad que se forja en las situaciones difíciles, en los reductos de la resistencia, en los campos de batalla. Quizás por eso cuando nos encontrábamos nuestra conversación fluía de inmediato como si nos hubiéramos visto por última vez pocos días antes. Nuestras referencias coincidían y eso es algo que sólo en determinadas ocasiones se da.

He vuelto a pensar en todo ello cuando supe que Ovidi nos había dejado para siempre. Con más intensidad aún cuando Televisión Española nos ofreció las imágenes de su entierro en Alcoy, su tierra y su lar, y vi su cuerpo menudo reducido a cenizas dentro de la urna funeraria que el alcalde conducía a su último reposo. Volví a pensar en aquella primavera del 75, cuando soñábamos el futuro, trabajábamos en penosas condiciones, disfrutábamos de los más pequeños placeres porque sobre nosotros planeaba la incertidumbre de que pudieran ser los últimos por mucho tiempo, y después... seguíamos soñando.

La muerte de Ovidi me ha dejado perplejo, como todas las muertes de alguien que nos es cercano; pero en este caso la cercanía es generacional, de amistad, de alguien que compartió un tiempo y unas

ilusiones que indudablemente ya nunca volverán a ser como fueron. De pronto siento que el hachazo cae muy cerca, en el centro mismo de los tuyos y sientes a tu alrededor que el dolor y el vacío te afectan como si uno de tus propios miembros se sintiera dañado. Es imposible describir esta sensación porque está ligada a sentimientos profundos y eso se resiste a ser transmitido mediante palabras.

Las gentes más diversas han hablado de Ovidi. Se ha relatado su trayectoria como cantante, como poeta, como actor. Se ha insistido en su humanidad sencilla, su bondad, su honestidad. Todo es cierto y repetirlo sólo supondría redundar en algo que quienes le conocíamos sabíamos sobradamente. Como suelo decir en estos casos, me aterra pensar, tener la sensación de que las palabras propicien tan sólo un ápice de retoricismo. Nunca es éste el momento para la retórica, por eso, propongo que guardemos cada uno en nuestro interior la imagen y el palpito del Ovidi que conocimos y que sólo hable de aquella primavera de 1975 en que tantas cosas estaban por comenzar y en que los mejores de nuestra generación, los que quizás después no han sido personajes públicos pero sí cemento profundo de nuestra convivencia democrática, con la esperanza de la libertad y de que nuestro trabajo tuviera pleno sentido, soñábamos un día tras otro el futuro.

A Cytrynowsky, en la distancia

Por Adolfo Marsillach

No eras un político. Ni un banquero. Ni un jugador de fútbol. Ni un tenor de ópera. Ni un torero. Ni una estrella de cine. Ni un presentador de concursos en la televisión. Ni un juez. Ni un tenista. Ni un director de periódico. Ni un ganador del Tour de Francia. Ni un alcalde de la Costa del Sol. Ni un componente de un grupo musical de moda. Ni un vencedor de una regata. Ni un comentarista de una tertulia de radio. Ni un presidente de un club deportivo. Ni un empresario encarcelado. Ni un sindicalista profesional. Ni un izquierdista mesiánico. Ni un salvador de la patria. Vamos, por no ser, no eras ni un crítico de teatro.

No insultabas. No agredías. No conspirabas. No te abrías paso a empujones. No despreciabas a quienes no sabían -o no querían- apreciarte. No te daban medallas. No te recibían las más altas autoridades. No creías que este país no tiene arreglo. No opinabas que todo se había hecho mal. No pensabas que todo se iba a hacer mejor. No trabajabas para enriquecerte. No envidiabas a los que -como tú- tienen talento. No querías aceptar los tópicos. No compartías las ideas de los mediocres. No te asustaban los que, en nuestro oficio, manejan órganos de opinión deshonestos (más sospechosos cuantos más escándalos denuncian). No construías tu prestigio sobre el desprestigio de los

demás. Vamos, por ser coherente, ni siquiera te influían los ataques de tus enemigos.

No. Tú jugabas a inventar espacios. A crear atmósferas. A iluminar lunas de mentira. A encender corazones de verdad. A pintar decorados. A poner contraluces a los amantes. A hundir en trampillas a los soberbios. A colgar nuestros sueños en los telares. A mover con suspiros las bambalinas. A subir y bajar los telones de la imaginación. A contar historias a los espectadores. A asomar la punta de la emoción entre las varillas de los abanicos. A sugerir un bosque de paraguas. A dibujar un jardín de plumas de aves. A explicar una historia terrible y monstruosa con cuatro bancos de madera. A hacer de nuestros clásicos nuestros amigos. A enamorar la palabra con la imagen. A encenderla. A seducirla. A respetarla. Y, en ocasiones, violarla. Vamos, a querer a Lope y a Calderón muchísimo más que los que sólo son capaces de amarlos con notas -poco conmovedoras- a pie de página.

Por lo que fuiste -y, también, por lo que no quisiste ser- te voy a echar de menos.

El País, 7 de Febrero de 1995

Centro Dramático Galego



*en todo estás e ti és todo
pra mín, e en mín mesma moras*

“nin me abandonarás nunca”

sombra que sempre me asombras

De José G. Posada Curros e Luís de Gálvez

Dirección: Manuel Guede Oliva

XUNTA
DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA

IGREM
Instituto Galego
das Artes Escénicas
e Musicais

Centro Dramático Galego



PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Teoría y práctica del teatro>>

Nº 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA

de Curtis Canfield

Nº 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN ESCENA

de Juan Antonio Hormigón

Nº 3 MEMORIAS

de Carlo Goldoni (Traducción de Borja Ortiz de Gondra)

Nº 4 TEATRO DE CADA DIA

Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso

Edición de Juan Antonio Hormigón

Nº 5 LA DRAMATURGIA DE HAMBURGO

de G. E. Lessing (traducción de Feliu Formosa)

Prólogo de Paolo Chiarini (traducción de Luigia Perotto)

Nº 6 FABIA PUIGSERVER: UN HOMBRE DE TEATRO

Recopilación de escritos y entrevistas de Fabiá Puigserver, con estudios de Isidre Bravo, Joan Abellán, Guillem Jordi Graells, Jaume Melendres, etc.

Edición de J.G. Graells y J. A. Hormigón

Nº 7 V.S. MEYERHOLD: TEXTOS TEÓRICOS

Edición de Juan Antonio Hormigón

Nº 8 LA CRISIS DEL PERSONAJE EN EL TEATRO MODERNO

de Robert Abirached (traducción de Borja Ortiz de Gondra)

Nº 9 TEORIA Y TECNICA DE LA ESCRITURA DE OBRAS TEATRALES

de John Howard Lawson

Serie: <<Literatura dramática Iberoamericana>>

Nº 1 AIRE FRIO

de Virgilio Piñera

Nº 2 EXCLUIDA DEL PARAISO

De Juan Antonio Hormigón

Nº 3 LA PASION DE PENTESILEA

de Luis de Tavira

Nº 4 MARIANELA

Adaptación de Eduardo Camacho

de la novela de B.P. Galdós

Nº 5 RETABLO DE INDIAS

de Francisco Ruiz Ramón

Nº 6 ESTO ES AMOR Y LO DEMAS...

de Juan Antonio Hormigón



Nº 7 LA DESAPARICION DE WENDY y PAGINA DE SUCESOS

de Josep Maria Benet i Jornet

Nº 8 A LA SOMBRA DE LAS LUCES

de F. Doménech y J.A. Hormigón

Nº 9 TEATRO

de Alberto Omar Walls

Nº 10 COMIENZO DE LA ERA DEL HIERRO

de Juan Antonio Hormigón

Nº 11 ¿QUÉ HIZO NORA CUANDO SE MARCHÓ?

Un trabajo dramático de F. Doménech, J. R. Fernández, J. A. Hormigón y C. Rodríguez. Elaboración textual de J. R. Fernández.

Nº 12 COCINANDO CON ELISA

de Lucía Laragione

LUGAR COMÚN

de Lucía Sánchez

«Premio María Teresa León, 1994»

Nº 13 VALERIA Y LOS PAJAROS y BIENVENIDAS

de José Sanchis Sinisterra

Nº 14 EL SALONCITO CHINO

de Adolfo Marsillach

Serie: <<Debate>>

Nº 1 PRIMER CONGRESO DE LA ADE

Ponencias, debates, documentos y artículos.
Mallorca, 1988

Nº 2 SEGUNDO CONGRESO DE LA ADE

Ponencias, debates, documentos y artículos.
Gijón, 1989

Nº 3 TERCER CONGRESO DE LA ADE

Ponencias, debates, documentos y artículos.
Málaga, 1990

Nº 4 GOLDONI: MUNDO Y TEATRO

Ensayos de: Mario Baratto, Franco Fido, Ginette Herry, etc., con una teatografía goldoniana de Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón.

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa", "La Casa del Libro" y "FNAC" de Madrid; "Milla" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid; "Perseo y Prometeo" de Málaga y "Embat" de Palma de Mallorca. Están distribuidas en Galicia por "Galaxia", Cataluña por "Montebán" y en Canarias por "Lemus".