

tablas

revista de artes escénicas

NUMERO CONJUNTO CON LA REVISTA DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

ADE
TEATRO

TEATRO ESPAÑOL ACTUAL



Texto Teatral
de J. A. Hormigón

**BATALLA
EN LA RESIDENCIA**

tablas

revista de artes escénicas

Críticas y ensayos

Entrevistas a creadores

Reportajes y crónicas de diversos eventos

Reseñas sobre libros teatrales

Un libreto teatral inédito en cada entrega

**CUATRO REVISTAS AL AÑO
A CUALQUIER PARTE DEL MUNDO**

ENVIAR UN CHEQUE BANCARIO EN MONEDA LIBREMENTE CONVERTIBLE EQUIVALENTE A:

América		
del Norte	del Sur	Otros países:
22.00 USD	20.00 USD	24.00 USD

ENVIE SU SOLICITUD DE SUSCRIPCION A:

REVISTA TABLAS
San Ignacio 166 e/Obispo y Obrapía
C.de La Habana 10100. CUBA

Tablas en este número se acerca aún más al teatro español siguiendo la pauta de los tradicionales lazos que unen nuestras culturas.

Con un temario amplio y diverso, distintos géneros y ópticas, los autores españoles que conforman esta edición, ahondan en aspectos como son entre otros:

la escena, dramaturgia y sociedad, las instituciones y el teatro, público y repertorio, danza, música, teatro infantil y escolar, ADE y el texto dramatizado: "Batalla en la Residencia".

Los materiales aquí reunidos están iluminados por una reflexión y análisis agudos, como se aprecia en los diferentes tópicos abordados por los especialistas españoles.

Para Tablas la presencia del espectro escénico hispano en sus páginas tiene un significativo sentido. Con él, no sólo se divulga el teatro español, sino se enriquecen los profundos vínculos entre nuestros pueblos.

Los trabajos que presentamos son de interés para estudiosos y lectores en general.

Esta edición colabora con el Hermanamiento de los Festivales de Cádiz -dirigido por José Bablé- y el de La Habana presidido, como el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, por Lecsy Tejeda.

Expresamos nuestro agradecimiento al colega Juan Antonio Hormigón -director de ADE-TEATRO, revista de la Asociación de Directores de Escena de España-, por hacer posible este número conjunto con ese órgano, hermosa idea que tanto nos satisface.

tablas No. 2/1995
 revista del Consejo Nacional
 de las Artes Escénicas
 San Ignacio 166 e/ Obispo
 y Obrapia, Habana Vieja, Cuba.
 Apdo. Postal 297 Teléfono: 62 8760

Directora
YANA ELSA BRUGAL

Corrección
ERNESTO RODRIGUEZ HDEZ.

Diseño computarizado
ORLANDO S. SILVERA

Secretario ejecutivo
PEDRO LUIS MTNEZ.

Administración
RIGOBERTO SANCHEZ

Selección, redacción, mecanografía
 de los textos y fotografías,
 revista **ADE-TEATRO**
 Director: **Juan Antonio Hormigón**

Portada: **La casa de Bernarda Alba.**
 Federico García Lorca. Dir. Pedro
 Alvarez- Ossorio. CAT. 1992
 Contraportada: Collage, Movimiento
 Teatral ONCE.

tablas aparece cada tres meses. No se
 devuelven originales no solicitados.
 Cada trabajo expresa la opinión de su
 autor. Permitida la reproducción indi-
 cando la fuente. Precio: \$ 5.00.

No. 47/abril-junio



CONSEJO
 NACIONAL DE
 LAS ARTES
 ESCENICAS

Ministerio de Cultura

BREVE DIAGNOSIS SOBRE LA SITUACION DEL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL

Juan Antonio Hormigón.....4

ARIADNA Y PENELOPE

LAS INSTITUCIONES Y EL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL

Carlos Rodríguez.....14

EL TEARO ESPAÑOL,

LA IZQUIERDA, LA DERECHA, LA LEY DEL MERCADO Y SU PUTA MADRE

Emilio Hernández.....19

EL CENTRO ANDALUZ DE TEATRO **CAT** 1989-92 UNA EXPERIENCIA APASIONANTE

Pedro Alvarez-Ossorio y Roberto Quintana.....22

PUBLICO Y REPERTORIO

EN EL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL

Alberto Fernández Torres.....26

CATORCE AÑOS DE ESCRITURA DRAMATICA EN ESPAÑA UN CAMINO HACIA LA NORMALIDAD

José Ramón Fernández.....35

AUTOR DRAMATICO Y SOCIEDAD ACTUAL

José Luis Alonso de Santos.....40

SAINETE Y TEATRO DE LA MARGINACION

Jorge Urrutia.....43

¿ NUEVAS DRAMATURGIAS ?

Andrés Amorós.....47

UN DEBATE SOBRE EL SENTIDO DEL TEATRO

J. A. Hormigón.....49

TEXTOS
 TEATRALES
BATAALLA
EN LA RESIDENCIA
 DRAMATIZACION DE JUAN ANTONIO HORMIGON

C R O N O L O G I A

ESPAÑA Y LA VIDA POLITICA, CULTURAL Y TEATRAL

Manuel Lagos.....71



**EL TEATRO ESPAÑOL DURANTE LOS ULTIMOS DOCE AÑOS
NOTAS PARA UN ANALISIS**

Eduardo Pérez Rasilla73

QUINCE AÑOS DE PUESTA EN ESCENA ESPAÑOLA

Joan Abellán79

SALAS ALTERNATIVAS

NOTAS DESDE DENTRO

Javier G. Yagüe84

EL TEATRO INFANTIL

UN LARGO CAMINO POR ANDAR

Rosa Briones87

EL TEATRO ESCOLAR EN ESPAÑA

Fernando Doménech.....89

REYES LLUCH

"LOS CIEGOS ESPAÑOLES ESTAN POR EL TEATRO"

Entrevista de Carlos Rodríguez.92



EL MOVIMIENTO TEATRAL ONCE

LAS CLAVES DE UN PROYECTO

ONCE Javier Navarrete.....95

LA ENSEÑANZA TEATRAL EN ESPAÑA

Pau Monterde.....98

LA MUSICA Y LA PUESTA EN ESCENA

J. A. Hormigón.....101

PANORAMA DE LA DANZA CONTEMPORANEA ESPAÑOLA

Guillermo Heras.....102



**ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA
UN PROYECTO EN CONSTANTE DESARROLLO**

Laura Zubiarain.....109

BREVE DIAGNOSIS SOBRE LA SITUACION DEL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL

No es mi intención en absoluto hacer en las páginas que siguen un estudio pormenorizado del teatro español en la actualidad. Sólo pretendo establecer algunas pautas genéricas que, en mi opinión, constituyen signos básicos para una diagnosis de la situación presente. Subrayo por tanto que voy a ocuparme tan sólo de cuestiones amplias y significativas, eludiendo las circunscritas y especificidades. Creo no obstante que las primeras enmarcan de forma fehaciente a las segundas y que, en cierto modo, las explican. En definitiva, intentaré realizar una descripción del territorio en sus aspectos básicos, que permitan situar y comprender los estudios más pormenorizados y segmentados que se establezcan con posterioridad.

1.- FORMAS DE PRODUCCION

Tradicionalmente, los dos grandes centros de contratación españoles fueron Madrid y Barcelona, con una neta superioridad porcentual de la primera con respecto a la segunda. Madrid fue la ciudad que más teatros tenía, cuando nuestras ciudades contaban con muchos teatros abiertos. Era donde se producían fundamentalmente los estrenos, se formaban las compañías, etc.

Este fenómeno hizo que en Madrid se concentrara un elevado porcentaje de la profesión teatral: actores, directores, autores, escenógrafos y figurinistas. La aparición de la televisión lo acentuó todavía más, si cabe este hecho, dado que abrió un importante mercado de trabajo para los actores en particular.

Hablar pues del teatro en Madrid supone, en consecuencia, plantearnos el problema de una buena parte del teatro que se hace en España. La consolidación del hecho autonómico ha propiciado el inicio de un proceso de descentralización en este sentido, altamente saludable, que ha alcanzado un evidente desarrollo en Cataluña y es constatable en Galicia, Andalucía, País Valenciano, Euskadi, etc. Pero todavía hoy, la ciudad de Madrid ocupa un espacio vital dentro de la producción escénica de nuestro país.

Los cambios que se han sucedido en el conjunto del Estado y el deterioro de la Capital en diferentes aspectos de la vida social, incluso el cambio de los hábitos y costumbres que se ha ido gestando, han traído como consecuencia problemas nuevos y a veces graves en el desarrollo teatral. Quizás ello explique un paulatino deterioro de la situación del teatro en Madrid, mientras en el resto de España en líneas generales, puede apreciarse un crecimiento de la producción, del público e incluso de la atención hacia el teatro.

2.- TEATROS PUBLICOS

Un buen ejemplo de la concentración de la producción escénica lo constituye la mera enumeración de las instituciones y empresas dedicadas a este menester ubicadas en Madrid.

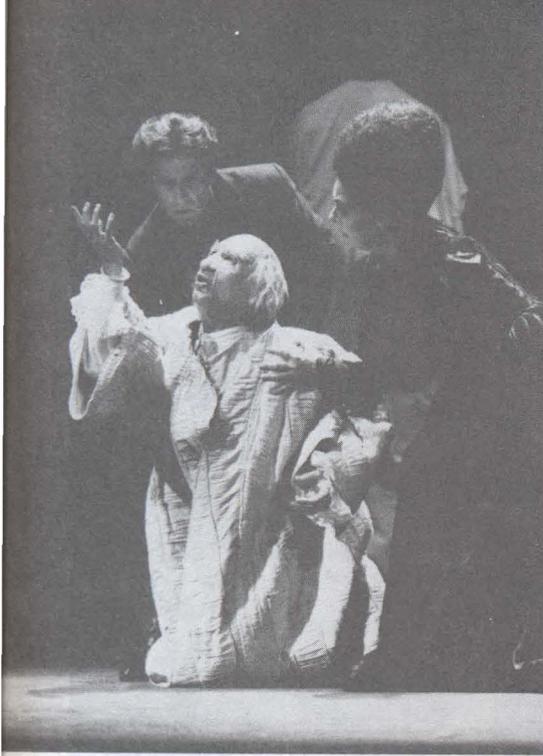
El Ministerio de Cultura cuenta con tres instituciones actualmente en funcionamiento: el Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela, el Centro Dramático Nacional y la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Todas ellas poseen

edificio teatral, las dos primeras propiedad del Ministerio y la tercera en régimen de alquiler. Se trata de centros de producción y ocasionalmente, de exhibición de espectáculos de producción ajena. En el campo de la danza, el Ministerio de Cultura mantiene la Compañía Nacional de Danza, con salas de ensayo propias pero sin teatro, así como al Ballet Nacional de España.

La estructura teatral madrileña se completa con el Teatro Español y el Centro Cultural de la Villa, propiedad del Ayuntamiento de Madrid. El primero funciona como centro de producción. El segundo, que posee dos espacios, se dedica fundamentalmente a la programación de producciones ajenas, entre las que se incluyen ciclos de zarzuela. Finalmente, el teatro de Madrid aunque es de propiedad municipal, ha sufrido un proceso de privatización por lo que respecta a su funcionamiento.

Desde 1986, la Comunidad de Madrid mantiene en régimen de alquiler el Teatro Albéniz, que fue restaurado con cargo a su presupuesto. Funciona exclusivamente en la actualidad como espacio de exhibición, acogiendo tanto espectáculos operísticos como dramáticos o coreográficos.

En Cataluña, el Gobierno Autónomo creó el Centre Dramatic de la Generalitat de Catalunya, asentado en el Teatro Romea. Igualmente proyectó un teatro nacional de Catalunya, para el que se ha construido un edificio teatral de nueva planta y que todavía no ha iniciado su funcionamiento regular. Espacios públicos de exhibición son también el Teatro Poliorama, el Mercat de



• *Los últimos días de Enmanuel Kant...*
Alfonso Sastre. Dir. Josefina Molina. CDN 1992

les Flors y el Grec. Las iniciativas descentralizadas en Cataluña son particularmente activas; baste citar como ejemplo el Centre Dramatic del Vallés, ubicado en Terrassa, que como el de Osona, depende desde el punto de vista pedagógico del Institut del Teatre de Barcelona y mantienen una temporada regular con producciones propias.

A lo largo y ancho del Estado surgieron a mediados de la década de los ochenta una serie de centros dramáticos que en ocasiones reprodujeron de forma bastante mimética, las luces y sombras del Centro Dramático Nacional: el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana, el Centro Dramatic Galego, el Centro Andaluz de Teatro, el Centro Dramático de Extremadura, etc., son algunos de ellos. En la actualidad su funcionamiento es bastante dispar y mientras algunos mantienen su vitalidad otros están en fase de franca regresión. Quizás lo más reprobable de la actuación de alguno de estos centros fue el manejo de presupuestos inusitados para espectáculos que a veces no daban sino un puñado de representaciones. El objetivo de promover sucesos extraordinarios se instauró

con frecuencia como norma, olvidando la labor en profundidad tendente a crear un elenco, un repertorio, un público que hubiera dado forma y sentido a proyectos de esta importancia y envergadura.

3.- REDES DE TEATRO

El desarrollo de la acción de gobierno en el ámbito cultural, ha provocado cambios sustanciales en las distintas autonomías en las que se articula el estado español. Así, las poblaciones que podríamos situar demográficamente en el segundo escalón de las diferentes comunidades e incluso algunas capitales de provincia que carecían de ello, se han

ido dotando paulatinamente de espacios teatrales de cierta cualificación. Todo ello ha contribuido a crear redes de teatro en las diferentes autonomías, más densas y articuladas en Cataluña, en el País Valenciano, en Andalucía, etc, pero que en cualquier caso han supuesto una evidente transformación en cuanto a las posibilidades de difusión de un espectáculo teatral.

La Red de Teatros de la Comunidad de Madrid, por ejemplo, agrupa a los espacios teatrales de los núcleos urbanos de su ámbito territorial. La red tiene una configuración desigual, cuenta con teatros de gran valor histórico, bien dotados y restaurados, como el Coliseo Carlos III de El Escorial, junto a edificios de nueva planta e incluso a escenarios de Centros Culturales de equipamiento más elemental. No sería aventurado asegurar que la Red posee dos escalones diferentes en cuanto a capacidad y equipamiento de los escenarios, lo que condiciona sin duda la circulación de unos espectáculos u otros.

Al igual que en otras de las grandes ciudades españolas, en la trama de la ciudad de Madrid existe una red potencial de espacios escénicos integrada

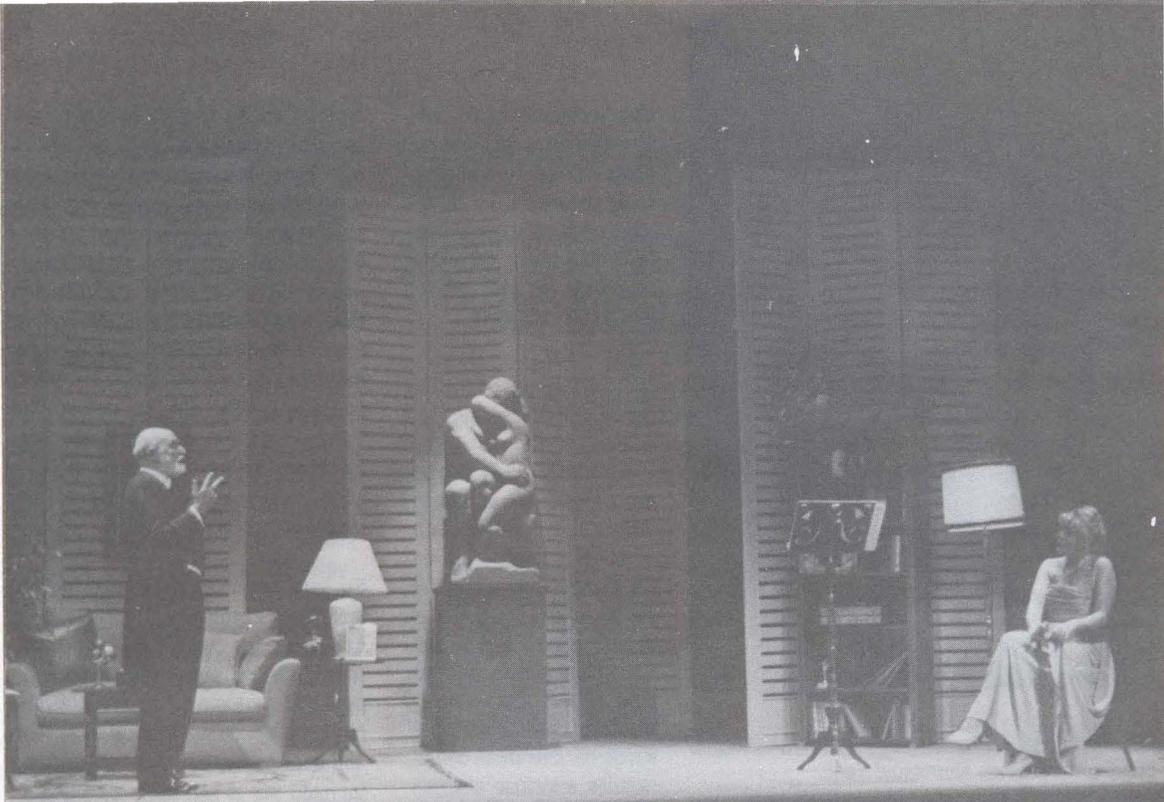
en los Centros Culturales que poseen los diferentes distritos. También en este caso, las diferencias entre unos escenarios y otros pueden ser notables. Los hay que tienen una amplitud y posibilidades elevadas y otros que no pasan de un carácter rudimentario. Este conjunto de espacios está actualmente desactivado merced a la política municipal que ha eliminado los presupuestos que a ello se destinaban. También existen proyectos de privatización al respecto. Barcelona por el contrario posee una red de teatros municipales mucho más activa.

En este apartado de infraestructuras teatrales de propiedad o gestión pública, debemos recordar la próxima reapertura del Teatro Real, remodelado para que recupere su función originaria como centro de producción operística, que será gestionado por un consorcio formado por el Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid.

4.- PRODUCCION PRIVADA

Con independencia de los repertorios escogidos o de la dimensión económica de los proyectos, la producción estrictamente privada, es decir la que carece de cualquier tipo de ayuda pública, adopta dos formas distintas. En primer lugar, algunos teatros de propiedad privada producen sus espectáculos aunque también sirven de espacio de exhibición a otros. Por otra parte, existen algunas compañías que financian sus propias producciones en torno a un actor o una actriz o promovidas por un empresario. Dedicán su repertorio a espectáculos musicales arrevistados y comedias ligeras. Las compañías en lo concerniente a su exhibición, deben seguir las pautas establecidas para estos casos en los mecanismos de contratación con las salas.

El sistema habitual que rige en las relaciones entre las empresas de los teatros y las compañías, consiste en que la recaudación de taquilla se reparte, una vez descontados los derechos de autor y el IVA, a un porcentaje del 50 por ciento, o del 40 y 60 para una y otra. Con frecuencia la empresa de lo-



• *Esto es amor y lo demás....* Juan Antonio Hormigón. Dir. Angel Fdez. Montesinos. 1992

cal se reserva un "fijo", es decir que si no se llega a esa cantidad concreta no hay reparto y lo recaudado pasa íntegramente a la empresa de local. Cuando no se alcanza dicha cantidad, el espectáculo baja de cartel. Normalmente la publicidad es pagada por ambas partes según estas proporciones.

La empresa de compañía -sea cual sea su forma de organización- debe cubrir con su porcentaje la financiación de la producción, nómina actoral y de técnicos a su cargo, cachés del director, escenógrafo, etc; alquiler de equipamiento de iluminación y sonido cuando el teatro, cosa frecuente, carece de ellos o son insuficientes para la correcta realización del espectáculo; editar los programas y carteles; hacerse cargo de las brigadas de carga y descarga, la recogida, etc. Esta proporción desigual en los riesgos y las inversiones, así como la raíz misma del planteamiento que divide las recaudaciones por razones no productivas, hace muy difícil la supervivencia teatral de este tipo de iniciativas.

En cuanto a la producción en sí, el teatro privado se articula en primer lugar en empresas regentadas por una per-

sona física concreta, pero también adopta la fórmula de sociedades anónimas o sociedades limitadas. En este caso sería necesario considerar la solvencia profesional del productor, es decir, cuál es su inversión en infraestructura, almacenes y equipos de iluminación y de sonido, su capacidad de economizar gastos manteniendo los mejores niveles de calidad, cumplimiento de los requisitos laborales y del buen funcionamiento de la empresa, etc., para concederle el rango de tal. Este marchamo de profesionalidad sería exigible respecto a todas las categorías de la producción.

La segunda modalidad de producción que se da con bastante frecuencia, es la del director de escena autoprodutor de sus espectáculos. Se trata de profesionales de la dirección escénica que consiguen recursos financieros públicos y/o privados, para poner en pie los espectáculos que desean realizar. En muchos casos no pretenden en absoluto ejercer de empresarios de compañía y se ven abocados a ello dadas las condiciones de trabajo existentes. A este sector se debe sin duda una parte importante del mejor repertorio teatral que se escenifica. Estas producciones

tienen que supeditarse a las condiciones de exhibición antes señaladas, que rigen en los teatros privados, pero ni aún así consiguen con frecuencia encontrar un espacio adecuado en donde presentar sus espectáculos. En este caso se produce uno de los fenómenos más negativos de la situación actual: crear un espectáculo con financiación pública y no poder encontrar un teatro para representarlo.

En tercer lugar señalaremos la producción ligada a las compañías de estructura grupal, herederas unas de los antiguos teatros independientes y de nueva creación otras, formadas fundamentalmente por elencos jóvenes. Las antiguas estructuras cooperativas han dejado paso, en la mayor parte de los casos, a formas empresariales jurídicamente no muy diferentes de las de los empresarios del primer grupo. El elemento diferenciador substancial remiten al repertorio que abordan, con textos que no pocas veces están escritos por miembros del propio elenco o escritores que colaboran directamente con ellos; a la participación de quienes integran el equipo en tareas diversas y al deseo de consolidar una infraestructura básica que les permita seguir exis-

tiendo. Algunas reciben ayudas del sector público, pero otras recurren a créditos o préstamos individuales para financiar sus producciones. Este difícil recorrido, al que hay que añadir los múltiples problemas que encuentran para acceder a las salas de exhibición, hace que muchas de ellas desaparezcan a los primeros embates.

Las denominadas "salas alternativas", constituyen con frecuencia centros de producción, además de gestionar otra serie de actividades. Estos espacios funcionan también en ciertas ocasiones como lugares de exhibición de espectáculos promovidos, preferentemente, por jóvenes compañías. Algunas de estas salas están concertadas a través del INAEM y cuentan con la ayuda de las consejerías de cultura de los gobiernos autonómicos y de los ayuntamientos de las ciudades en que se asientan.

Por "joven compañía" entiendo un tipo de organización empresarial o cooperativa, cuyo elemento artístico y técnico está constituido por profesionales egresados recientemente de los centros de formación. Este es un concepto operativo en diferentes países de Europa pero que en España no ha tenido fortuna como formulación. Creo que no sólo sería importante establecerlo para hacer valoraciones adecuadas del trabajo, sino para proponer una ordenación racional del territorio. Su repertorio suele ser de obras contemporáneas de jóvenes autores o adaptadores.

5.- EL PÚBLICO

Si hacemos una evaluación empírica del comportamiento del público, podemos afirmar que el número de espectadores que asiste a los teatros ha descendido en la Capital y ha ascendido en el resto de la Comunidad así como en el

conjunto de España, particularmente en Barcelona y Sevilla. No obstante hay que señalar que carecemos de estudios globales y comparativos y que a este respecto nos movemos siempre en estimaciones empíricas. Moviéndonos por tanto en este contexto debemos recordar que mientras Madrid partía de cuotas relativamente altas de asistencia, segmentos cuantitativamente importantes del territorio español partían de niveles casi inapreciables hasta hace pocos años en cuanto a la asistencia de público a los teatros.

Si nos remitimos a los datos sobre los que tenemos acceso, referidos a Madrid capital por lo que se refiere a la temporada 91-92, los números nos hablan de 1.836282 localidades vendidas, en relación a 300 espectáculos ofrecidos y para un total de 7.098 representaciones. Partiendo de las cifras

de recaudación puede estimarse que 540.000 localidades correspondieron a teatros institucionales, unas 240.000 a espectáculos dramáticos y 300.000 a los de música, lírica y danza.

Por otra parte deberíamos señalar que el número de espectáculos programados ha seguido en progresivo aumento: doscientos treinta y dos en la temporada 89-90, doscientos ochenta en la 90-91 y trescientos en la 91-92, por no hablar nada más que de las tres últimas. El número total de representaciones ha descendido sin embargo de 7.776 a 7.488 y 7.098 para el mismo período. Disminuyó igualmente el número de teatros en funcionamiento de 32 a 28. Habría además que establecer el número de espectáculos dramáticos que se deducen del cómputo global. De los 232 espectáculos ofrecidos en la Temporada 89-90, 168 correspondieron a este apartado.

El precio medio de las localidades aumentó un 52'4 por ciento a lo largo de seis años, mientras la recaudación sólo lo hizo en un 38'4 por ciento. También es perceptible una cierta disminución de la permanencia de los espectáculos en cartel.

Todos estos datos indican una tendencia al aumento del número de producciones para tentar una demanda descendente. Esta inflación no conlleva la atracción del público y acrecienta sin duda los costos de lanzamiento, publicidad, recuperación de la inversión, etc., sobre todo en los teatros de iniciativa privada total o con participación pública.

En el segmento de las "salas alternativas" es perceptible un aumento y consolidación del público que



• *Sueño de una noche de verano.*
William Shakespeare. Dir. Helena Pimienta.
UR TEATRO. 1993



• *Un dels últims vespres de carnaval*. Carlo Goldoni. Dir. Lluís Pasqual. Teatre Lluire. 1985-1991

antes, en muchos casos, no asistía a espectáculos teatrales. Predominan los espectadores jóvenes pero no únicamente. Este fenómeno está prácticamente por evaluar y aunque en términos de cantidad sea relativamente escaso, cualitativamente adquiere una gran significación.

Al contrario que en otros países de Europa donde los sindicatos juegan un papel muy importante en la difusión e incluso la producción del teatro, estableciendo sistemas de abonos individuales y colectivos a través de las empresas o de sus mecanismos de acción cultural, en España carecemos de algo parecido. Nuestras centrales sindicales están implicadas en la lucha reivindicativa en el ámbito económico y se limitan a realizar afirmaciones genéricas en torno a la cultura, pero no existen ni planes ni proyectos que supongan la puesta en pie de mecanismos para que los trabajadores accedan y participen en el hecho teatral.

6.- EL REPERTORIO

Como complemento y quizás como consecuencia de estos datos, habría que señalar que se ha ido produciendo una contracción paulatina en el repertorio teatral. Obras de importancia internacional no han sido nunca estrenadas, autores de gran valor son desconocidos, dramaturgias completas ignoradas. Un análisis comparativo del repertorio madrileño con el de otras ciudades europeas, demuestra hasta qué punto las ausencias que se dan entre nosotros son alarmantes y significativas.

Las condiciones que hemos descrito anteriormente explican el predominio que hoy existe de un repertorio conservador, estética e ideológicamente hablando, en gran parte de los teatros privados e incluso públicos. También las dificultades que encuentran los autores españoles contemporáneos para un acceso consecuente a los escenarios.

7.- TEATRO VOCACIONAL

Un aspecto importante de la actividad teatral corresponde a lo que podríamos denominar genéricamente como teatro vocacional. En España este concepto está francamente devaluado y sin embargo, no existe ningún país con un teatro profesional cualificado y desarrollado que no posea a su vez un amplísimo movimiento de teatro vocacional o "amateur", si por una vez se nos permite el galicismo. Aunque la situación en las diferentes comunidades es algo distinta entre unas y otras, en líneas generales podríamos asegurar que uno de los problemas que existen entre nosotros radica en que muchos vocacionales pretenden pasar por lo que no son: profesionales, y algunos profesionales desprecian olímpicamente el teatro vocacional como si no sirviera para nada, en la medida en que no es objeto de lucro. Esta concepción cerradamente economicista del teatro es sin duda uno de los graves pre-

juicios que lastran la comprensión del fenómeno teatral en su conjunto.

Dentro de las distintas franjas del teatro vocacional, la que cuenta hoy con un desarrollo mayor es la que podríamos denominar como "teatro escolar". A pesar de las dificultades que existen para la obtención de datos precisos, pasaremos seguidamente a estudiar el estado de la cuestión:

ESTATUTO LEGAL DEL TEATRO EN LA ENSEÑANZA

El teatro tiene muy poca presencia dentro del currículo de la enseñanza no universitaria. No existe como tal en EGB ni en Formación Profesional (aunque existen cursos del INAEM de formación de técnicos teatrales). Sólo en BUP se contempla como asignatura:

es la EATP (Enseñanzas Artísticas, Técnicas y Profesionales) de "Teatro y expresión corporal", que, como todas las asignaturas de esta denominación, se imparte en 2º y 3º como optativa entre las distintas asignaturas que ofrezca cada centro. Es decir, no todos los institutos tienen esta opción, y donde existe no todos los alumnos de esos cursos eligen la asignatura. Como todas las EATP, tiene asignadas dos horas semanales de clase. El programa no está unificado: cada centro, al solicitar del M.E.C. la aceptación de la asignatura, debe presentar su propio programa.

Con la reforma de las Enseñanzas Medias, la situación ha cambiado en parte. Se ha publicado un currículo detallado, con orientaciones básicas y desarrollo muy minucioso, de la asignatura "teatro", pero no se le ha asignado un lugar propio. No se ha llegado a hacer realidad un Bachillerato Artístico de Arte Dramático, tal como estaba previsto en el anteproyecto de la reforma, de modo que sólo existe el Bachi-



• *Maria Estuard. F. Schiller. Dir. Josep Montanyès. Teatre Lliure. 1990*

llarato Artístico de Artes Plásticas y Diseño. En cuanto a la E.S.O. (Enseñanza Secundaria Obligatoria), el teatro no aparece entre las materias básicas, sino dentro de los talleres (que cada centro puede ofrecer como opcionales a sus alumnos).

Existe también la posibilidad del teatro como "actividad extraescolar", hasta hace muy poco la única actividad en que el teatro tenía presencia en los centros, que hoy en día se mantiene vigente en muchos casos en forma de grupos que trabajan al margen de las clases.

LA SITUACION EN MADRID

Aunque parezca mentira, las mismas autoridades del Ministerio de Educación desconocen cuántos Institutos de Bachillerato tienen establecida la EATP de Teatro. Teniendo en cuenta que en la red pública hay unos 200 institutos de Bachillerato, 50 de Formación Profesional y unas decenas de institutos de Enseñanza Secundaria,

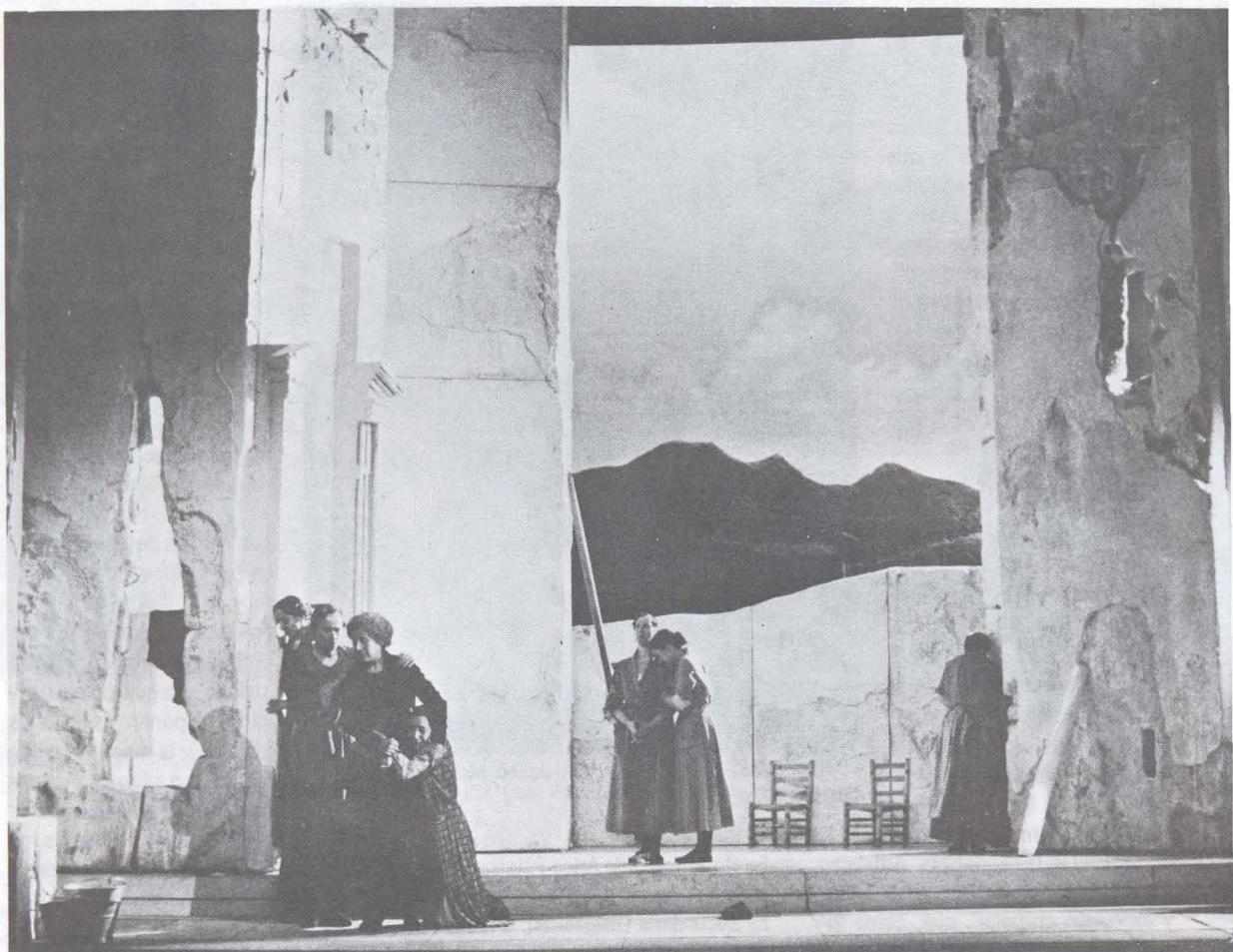
una estimación prudente sería la de considerar entre 50 y 70 el número de institutos con enseñanza reglada del teatro. Si a esto le sumamos los grupos extraescolares, debe de haber por lo menos unos 100 grupos de teatro en los centros públicos. Si a ello añadimos que los colegios privados tienen también sus propios grupos (como EATP o como actividad extraescolar), no debe de haber menos de 150 grupos de teatro escolar en la Comunidad de Madrid.

Los medios de que disponen estos grupos son siempre muy limitados y rudimentarios. Los buenos locales son escasísimos (algún instituto antiguo y algún colegio privado disponen de buenos teatros), y la mayoría no son malos, son infames. Apenas hay dotación presupuestaria, y los medios humanos no

tienen siempre la formación necesaria. Casi todo se suple con buena voluntad.

No hay que olvidar el grado de colaboración de las instituciones. El M.E.C. no suele ofrecer más apoyo que el hecho de considerar la materia como reglada, además de un curso que cada año organiza con el INAEM. La Comunidad tiene un programa de creación de nuevos públicos, pero nada específicamente dedicado al teatro que se hace en los centros. La mayor ayuda suele venir de los ayuntamientos, algunos de los cuales otorgan subvenciones y organizan certámenes de teatro escolar, a menudo utilizando locales municipales.

Con todo ello, se hacen abundantes representaciones que no suelen tener otra proyección que el propio centro educativo. El repertorio es enorme, y en general muy superior al del teatro comercial: Sófocles, Molière, Bertolt Brecht aparecen junto con Lorca, Valle-Inclán o los autores más actuales.



• *La casa de Bernarda Alba*. Federico García Lorca. Dir. Pedro Alvarez-Osorio. C.A.T. 1992

TEATRO UNIVERSITARIO

El teatro universitario que en otros tiempos tuvo una amplitud relativamente grande, se encuentra en una fase de lenta reconstrucción tras un período de práctica desaparición. En diferentes facultades y escuelas en las distintas universidades, han vuelto a aparecer grupos de teatro estudiantil que en general, cuentan con un gran entusiasmo y con proyección escasa.

Encuentro muy interesante la experiencia que se está produciendo con la Universidad Autónoma de Madrid en la que actores universitarios vocacionales se reúnen junto a un actor o actriz profesional y un director igualmente cualificado, para realizar espectáculos de formato relativamente grande. Este puede ser sin duda un camino a seguir por el teatro universitario.

El teatro universitario que cuenta con mayor tradición actualmente en España es sin duda el de Murcia, heredero inmediato de la historia que hemos enunciado. La razón de dicha continuidad debemos atribuirla sin duda al papel jugado por el profesor César Oliva que ha mantenido viva a lo largo del tiempo dicha institución, impulsándola de forma constante.

TEATROS DE EMPRESA

Por lo que respecta a otras formas de teatro vocacional, grupos de empresa, de asociaciones culturales, etc., es imposible poseer un censo del número de elencos existentes. La falta de continuidad de muchos de ellos hace difícil establecer un balance pormenorizado. Tengo la impresión de que su número ha descendido en los últimos años y este hecho es atribuible no sólo al po-

sible alejamiento del teatro de quienes lo hacían -cosa que no creo, con sinceridad- sino fundamentalmente a la falta de estímulos y de organismos que coordinen y propicien esta dimensión concreta y cualificada del ocio creativo. Sin duda este sería un tema que merecería una reflexión y profundización mayores.

TEATRO INFANTIL Y JUVENIL

El teatro infantil y juvenil se encuentra igualmente en una situación de relativa indefinición y bastante abandono en cuanto a su estructuración y objetivos concretos. No pocas veces por teatro infantil se ha entendido un juego escénico elemental y simplón, solamente capaz de entontecer al público infantil que se congrega en su entorno. Sin embargo tanto el teatro infantil como el juvenil constituyen una franja

fundamental de la producción escénica y juegan un importante papel en la formación de futuros espectadores y en la educación cívica y estética de los ciudadanos.

En la ciudad de Madrid, por ejemplo, existe sólo una sala, la San Pol, que se dedica monográficamente al teatro infantil. Accidentalmente otros espacios, Centro Cultural de la Villa, La Cuarta Pared, Triángulo, acogen certámenes o representaciones de este tipo. Algunas jóvenes compañías alternan un espectáculo para adultos con otro dirigido al público infantil, a fin de captar un espectro más amplio de espectadores. La entidad que agrupa este segmento de la producción teatral es La Asociación Española para el Teatro Infantil y Juvenil (AETIJ), que tiene un carácter internacional y concede premios entre los cuales figura uno dedicado a textos sobre literatura dramática para niños. Acción Educativa es otra Asociación que trabaja en este mismo campo, así como la Asociación de Profesores para la Expresión Dra-

mática en España (PROEXDRA), que publica un boletín titulado "Homo dramaticus".

No obstante, el ámbito del teatro juvenil está todavía más abandonado. Carecemos de espectáculos, temática y estéticamente dirigidos a espectadores entre 12 y 18 años, que están en la antesala de ser espectadores adultos. Indudablemente éste es un aspecto que muestra la falta de estructuración de nuestro teatro, al menos en este sentido.

TEATRO DE CIEGOS

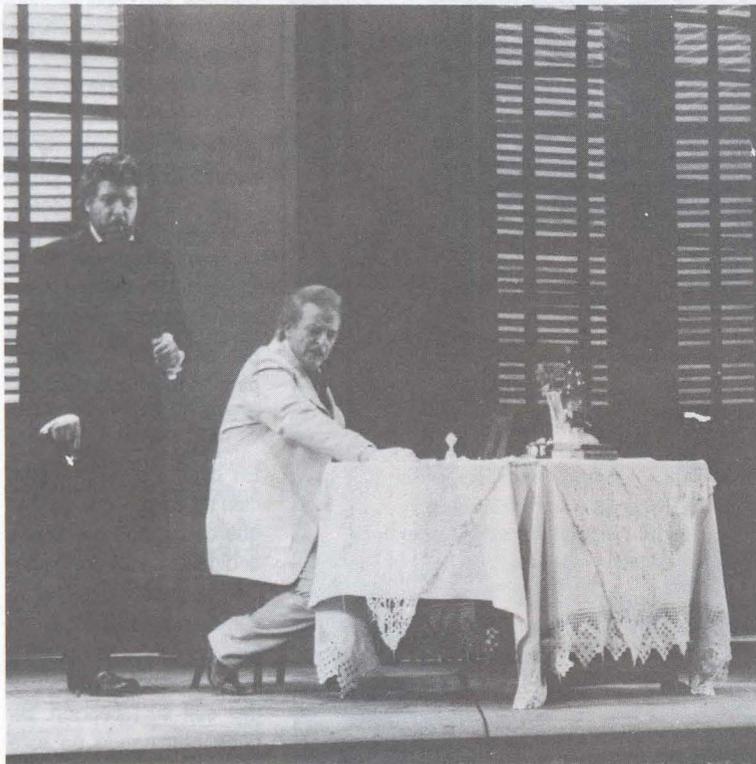
La excepción más coherente que encontramos en el ámbito del teatro vocacional, la constituye sin duda la acción promovida por la Organización Nacional de Ciegos de España (ONCE), que posee en este caso un cierto carácter ejemplar. Nacida al término de la guerra civil para encontrar acomodo a los generales y altos mandos militares del bando vencedor que habían sufrido total o parcialmente la

pérdida de visión, gracias a su capacidad de autogobierno alcanzó con la transición una entidad propia y la elección democrática de sus cuadros dirigentes.

La acción cultural ocupa un lugar preferente entre las actividades que la ONCE promueve entre sus afiliados. La mayor parte se sitúa a medio camino entre la terapia personal y social de quienes han perdido el sentido de la vista y su realización específica como seres humanos. El teatro en este sentido no sólo no es una excepción sino que se convierte en instrumento preferencial en ambas direcciones. Al mismo tiempo, por la condición y la manera de abordar dicha tarea por quienes la realizan, se convierte en una aportación decisiva en el ámbito del teatro vocacional.

A lo largo de estos años la ONCE ha ido creando hasta 23 elencos distribuidos por toda la geografía española, que unen a su incipiente formación actoral la realización de espectáculos que responden a estéticas dispares, a temáticas diferentes pero que expresan siempre el deseo de superación de quienes participan en dichas aventuras. Son antes de nada y al margen de la calidad intrínseca que pueda darse, acontecimientos de extraordinario valor humano por lo que suponen de confrontación, en condiciones adversas, con un medio expresivo que en un principio les es hostil y al que logran dominar, controlar y utilizarlo como expresión.

Estos 23 elencos constituyen sin lugar a dudas una sustancial aportación en el acontecer teatral de nuestro país. Dirigidos en la mayor parte de los casos por directores con una formación profesional media, expresan a las claras esa simbiosis de lo profesional con lo vocacional que está presente con tanta frecuencia en dicho movimiento. Las cortas miras que con frecuencia agobian a determinados profesionales del teatro en España y la ceguera conyuntural que domina en la información cultural, hace que la valoración de iniciativas de este tipo no sea ni lo ade-



• *La Traviata*. Giuseppe Verdi. Dir. Nuria Espert. Teatro de la Zarzuela. 1995

cuada ni lo justa que merecen. Es más cómodo reducir el teatro español a unos cuantos nombres de directores, autores y actores y dejar en el silencio desertizado todo lo demás.

8.- FORMACION E INVESTIGACION

La instauración de la LOGSE ha traído consigo la conversión de los estudios escénicos en enseñanzas de nivel superior que otorgarán licenciaturas al concluirse los estudios. En los planes de estudio están previstas tres especialidades: interpretación, dirección de escena, dramaturgia y escenografía. A la condición de nivel superior sólo han accedido determinados centros que reúnan las condiciones de infraestructura y profesorado para impartir dichas enseñanzas.

Los dos centros más cualificados son sin duda la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y el Institut del Teatre de Barcelona. El Instituto Andaluz de Teatro, junto a las escuelas de Valencia, Málaga, Córdoba, Murcia, Instituto del Teatro de Asturias, etc. adecuan paulatinamente sus condiciones para responder a las exigencias previstas.

Junto a esta enseñanza reglada y de carácter oficial, existen numerosas escuelas municipales tanto en capitales de provincia como en núcleos de población medianos, de nivel docente muy diverso. A ello habría que añadir un sinnúmero de escuelas privadas que van desde las que cuentan con equipos de larga trayectoria en este campo hasta las que sobreviven de forma bastante improvisada. La mayoría se configuran en torno a una determinada personalidad teatral que

transmite su "saber" de manera monográfica.

A la vista de los centros docentes aquí enunciados, podríamos pensar que la oferta es amplia y solvente. Los resultados concretos parecen no obstante contradecir un panorama en apariencia tan risueño. No es difícil detectar notables carencias técnicas, teóricas y culturales en muchos profesionales del teatro, incluidos los egresados de estas instituciones.

Sin deseo de exhaustividad ninguna, podríamos decir que estar formado supone que un profesional posea las condiciones para asumir sus responsabilidades específicas con solvencia y eficacia, sabiendo de lo que habla y cuándo debe hablar, teniendo claro el

sentido de cooperación con el colectivo para establecer el sentido globalizador propuesto en cada espectáculo, conociendo la naturaleza de sus instrumentos expresivos y procurando su utilización correcta cuando menos. En definitiva, debe ser consciente de las razones y los porqués de lo que hace.

Esta no es una aspiración tan difícil de alcanzar y es un hecho ampliamente consolidado en los países con centros de formación adecuados y responsables. De todos modos conviene no olvidar las siguientes cuestiones:

— La formación teatral no puede ser nunca un fenómeno masivo, sino que exige una relación personalizada entre alumno y profesor.

— Los centros y los profesores que en ellos trabajan, están obligados a establecer planes y objetivos tendentes a dicha formación profesional, según el nivel que les corresponde, eludiendo toda tentación primariamente divulgativa en los de índole superior.

— La situación interna de nuestro teatro, en la que incluye a los espectadores, no prima e incluso es reacia a la formación. Un profesional bien formado puede encontrar justamente por ello más dificultades para trabajar que quien no lo está.

En cuanto a la investigación teatral hay que señalar que carecemos de centros dedicados a la investigación sistemática del teatro como escenificación, como proceso de comunicación o sobre cuestiones relacionadas con su recepción. Siguen dominando en este terreno los estudios circunscritos al campo de la literatura dramática. Los



• *Crónica de una muerte anunciada.*
G.G.Márquez-S. Távora. Dir. Salvador Távora.
La Cuadra de Sevilla. 1992



• *Caricias*. Sergi Belbel. Dir. Guillermo Heras CNNTE. 1994

trabajos que emanan de la Universidad y del Instituto Superior de Investigaciones Científicas así lo atestiguan. El Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura, trabaja sobre temas de historiografía del teatro, ámbito privilegiado de su competencia.

Los trabajos específicos de investigación escénica, quedan reducidos a aportaciones individuales, realizadas al margen, por lo general, de centros concretos.

La situación de las bibliotecas españolas en general por lo que se refiere a los fondos teatrales y el panorama editorial, son en buena medida reflejo de todo lo anterior. Hay un corto número de bibliotecas especializadas y en las de índole general, los fondos relativos al teatro son bien escasos.

Entre las bibliotecas especializadas las más importantes sin duda son las del Institut del Teatre de Barcelona y la Biblioteca Nacional de España. Ambas poseen fondos de extraordinario valor aunque de carácter un tanto diferencia-

do. Junto a ellas habría que citar la de la Fundación Juan March de Madrid, la del Instituto Cervantes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la del Ateneo de Madrid, etc.

A buen seguro, muchas bibliotecas municipales o de centros docentes, pueden sorprendernos con la conservación de auténticos tesoros bibliográficos, pero se trata sin duda de hechos casuales dado que la amplitud y actualización de la bibliografía actual es muy corta en casi todos los casos.

9.- CONSIDERACIONES FINALES

He intentado exponer a grandes rasgos los aspectos sustantivos que estructuran el teatro español en la actualidad. El trazo ha sido veloz y cada uno de ellos precisaría una profundización mucho más amplia sin duda. Por otra parte, determinados aspectos no han sido ni tan siquiera expuestos dado quizás su carácter tan-

gencial aunque, es preciso subrayarlo, enormemente trascendentes en no pocas ocasiones.

La impresión general que proporciona este cómputo de informaciones y cifras no lleva precisamente a la adopción de posiciones catastrofistas a las que tan dados somos, sino más bien a la constatación de que nos hallamos ante una trama escénica en sus distintos ámbitos de acción, abundante, capaz y llena de posibilidades. La raíz del problema quizás haya que situarla en la deficiente organización de todo este entramado, en una todavía inadecuada articulación entre las diferentes instituciones responsables de promover y definir la política teatral, en la búsqueda de una mejor utilización de los recursos financieros y de infraestructura, como consecuencia de la correcta elaboración de todo lo

dicho. Por supuesto que sería inútil pensar que las soluciones deben proceder tan sólo del campo de las administraciones. Quienes hacen y estudian el teatro tienen ante sí el reto de establecer urgentemente los puentes productivos entre teoría y práctica, profundizar en su formación y competencia profesional, huir de lujos innecesarios y combatir por lo que es imprescindible para la correcta creación escénica, desechar actitudes gregarias respecto al público pero tener presente que hay que conquistarlo enriqueciendo su capacidad receptiva, etc. Todos estos retos no son de fácil consecución pero sin proponernos su resolución nunca lograremos avanzar de manera ostensible hacia un auténtico desarrollo teatral y una más alta valoración del teatro en la sociedad española. ■

* Catedrático de Dirección Escénica en la R.E.S.A.D. y Director de la Revista ADE-TEATRO.



• En la soledad de los campos de algodón. B.M.Koltés. Dir. Guillermo Heras. CNNTE.1990

ARIADNA Y PENELOPE

Las instituciones y el teatro español actual

Carlos Rodríguez*

La historia de las relaciones entre el teatro y las instituciones públicas españolas es una fábula mítica. Un hilo que Ariadna prestó a Penélope para tejer y destejer la trama de este devenir. El punto de partida se sitúa en un pasado incierto. Los Teatros Nacionales y los Festivales de España establecidos por el franquismo constituyeron el primer estadio, hoy perdido *in illo tempore* de la memoria, de lo que más tarde ha sido, con la llegada de la democracia, la construcción de este mito moderno.

Así pues, tomemos como inicio más sólidamente conocido el año de 1978,

fecha de la creación del Centro Dramático Nacional. Corría el gobierno de la U.C.D. y la puesta en marcha de esta unidad de producción teatral venía a reformular y sustituir -al menos sobre el papel- los usos y costumbres de los ya mencionados Teatros Nacionales. El Centro Dramático Nacional (CDN) desempeñaba el papel de buque insignia de la escasa flota teatral española. Sus objetivos, un tanto genéricos y que, por otra parte, no parecen haberse concretado o variado sustancialmente a lo largo del tiempo -con las debidas correcciones, consecuencia de la posterior creación de otros cen-

tros de producción más específicos-, se cifraban en presentar las obras más importantes del teatro español y universal, compaginándolas con la creación contemporánea, tanto nacional como extranjera¹. Habrían de pasar algunos años -y distintos responsables a la cabeza- hasta que ideas tan amplias comenzasen a consolidarse en el modelo conocido en los últimos tiempos.

1 Para lo referente al C.D.N., véase López Gutiérrez, F.: "Quince años de Centro Dramático Nacional"; *Revista ADE-Teatro* n° 35-36; Madrid, Abril, 1994. Págs. 90-96.

Seis años de navegación en solitario. La llegada del P.S.O.E. al poder en 1982 parece dar un nuevo impulso al mundo teatral. Su primer fruto, en el 84, es la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), un hermano menor cuyo ámbito central será la escena contemporánea y, en cierto modo, de vanguardia, aligerando así la carga del CDN. Su nacimiento fue saludado con dispares reacciones por parte de los profesionales. Con Guillermo Heras como director del nuevo centro, a lo largo de su existencia fue cosechando año tras año mejores resultados e implicó en sus producciones y coproducciones a una extensa nómina de autores, directores y colectivos.

El tejido de Penélope se iba ensanchando. En 1985 el Ministerio de Cultura en colaboración con el de Obras Públicas crea un plan de recuperación de edificios teatrales de titularidad pública, destinado a rehabilitar y mejorar la infraestructura de 50 teatros de toda la geografía española. La idea, más a largo plazo, conllevaría la conexión en una Red de Teatros por la que pudiesen transitar producciones realizadas desde distintos ámbitos de la creación pública, semipública o privada.

La expansión de los proyectos teatrales de la administración central bajo el gobierno del PSOE culminó en 1986 con la puesta en marcha de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), cuya misión se cifraba en la escenificación del repertorio clásico español (siglos XVI al XVIII). Esta nueva incorporación liberaba finalmente al CDN de otra gran parte de sus responsabilidades creativas, y cerraba por el momento la estructura de unidades teatrales dependientes del Ministerio de Cultura, todas ellas con sede en Madrid, si bien hay que reseñar las regulares giras que algunos de los espectáculos en ellas producidos comenzaron a realizar por el resto del Estado.

UN PUNTO DEL DERECHO Y UN PUNTO DEL REVES

Mientras tanto, la conformación del país y el traspaso de competencias en materia cultural del Gobierno central a las distintas Autonomías fue sembrando la geografía española de otros Centros Dramáticos, semejantes en base y funcionamiento al modelo nacional. Envueltos en la bandera de las distintas identidades culturales, surgieron a lo largo de los años ochenta el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, el Centro Dramático de Extremadura, el Centro Dramático Galego, y el Centro Andaluz de Teatro, todos ellos sustentados por sus respectivos Gobiernos Autónomos, a los que habría que añadir en la provincia de Barcelona los Centros Dramáticos del Vallés y de Osona, dependientes ambos del Institut del Teatre de la Diputació barcelonesa, con un doble carácter de escuela y unidad de producción.

Por su parte, unos cuantos Ayuntamientos completaron este mosaico de producción pública a través de teatros de propiedad municipal de gran envergadura (y un funcionamiento muy similar al de los centros dramáticos), como por ejemplo el Teatro Español de Madrid, el Teatro Arriaga de Bilbao o el Principal de Palma de Mallorca, mientras que otros optaron por regular sus coliseos como meras salas de exhibición, programando en ellas durante unos cuantos días espectáculos en gira por el territorio nacional o autonómico.

En estos años 80, las inversiones monetarias por parte de las distintas administraciones públicas en materia de teatro fueron en alza. En algún caso, los presupuestos de un gobierno autónomo para su correspondiente centro de producción superaron a los destinados por el Ministerio de Cultura para los centros nacionales. La Generalitat catalana puso en marcha, paralelamente al Centre Dramàtic, la creación de un Teatro Nacional de Catalunya dirigido por Josep Maria Flotats, de ambiciosas dimensiones. Y hasta que tal construcción y proyecto se llevasen a

cabo (e ignoro en este momento cuál pueda ser el estado actual del mismo) dotó a la compañía del propio Flotats de carácter público, y la albergó en uno de los teatros barceloneses. La Comunidad Autónoma de Madrid, habida cuenta de constituir la sede de los tres centros nacionales, optó por no establecer ningún centro de producción propio y, en cambio, alquiló un teatro en la capital, el Albéniz, como espacio de exhibición. Más tarde, crearía una pequeña red de teatros por distintos municipios de la Comunidad, como circuito para algunos de los espectáculos contratados o subvencionados por este Gobierno Autónomo.

Pero la efervescencia de las instituciones públicas fue creando también una suerte de "reinos de taifas". En algunos casos, la dirección de los centros fue adjudicada, y asumida por sus titulares, como proyectos personales. Los montajes, respaldados por presupuestos globales más o menos holgados, dispararon sus costos, y tal fenómeno no siempre se vio compensado por una mayor rentabilidad social en lo que respecta a tiempo de explotación y número de espectadores. Además se estableció, de manera quizá un tanto subterránea, una especie de "competición" -apoyada en ocasiones por las propias instituciones- entre los distintos centros: se trataba de superar, a fuerza de dinero o efectismo, los resultados conseguidos por el espectáculo de "los de al lado", sin tener demasiado en cuenta las necesidades reales en materia teatral de la estructura social a la que tales montajes iban destinados: La cultura del escaparate hacía furor. Por último, las políticas culturales de los gobiernos autónomos no siempre tendían a converger, lo que en la práctica se tradujo en un cierto aislamiento de cada uno de los centros autonómicos. Las "identidades culturales" amparadas en reivindicaciones lingüísticas por las comunidades de bilingüismo oficial contribuyeron, final-

mente, a impermeabilizar muchas de las posibles interrelaciones.

LA MANTA DE ULISES

Desde otro punto de vista, el conjunto de las instituciones aportaron cifras cada vez mayores en calidad de subvenciones y ayudas a las compañías privadas, así como a la gran cantidad de festivales que se prodigaron por toda la geografía española. El sistema permitió que sobreviviera una gran parte de la maltrata profesión teatral, pero también que muchos empresarios se embolsasen las ganancias de los espectáculos que "producían" sin arriesgar prácticamente nada. Los festivales importaron grandes espectáculos internacionales y contribuyeron a abrir algunas puertas de la modernidad a los creadores españoles. Pero sin duda el país quedó aquejado durante algunos años de una aguda "festivalitis" que, vista con la corta perspectiva del tiempo transcurrido, parecía anunciar el gusto por los fastos que habrían de llegar poco después.

Se sucedieron relevos al frente de distintos centros de producción pública, nacionales o autonómicos, sin que tales recambios supusieran modificaciones sustanciales en los hábitos creados por sus antecesores. Los responsables políticos de tales nombramientos parecieron guiarse más por la simpatía personal que por criterios de organización.

Los circuitos y redes de teatro, tanto a nivel nacional como regional, comenzaron a funcionar. Seguramente las

expectativas eran mayores que los resultados posteriores. Aunque por primera vez, un número importante de ciudades pudo tener acceso en condiciones más o menos dignas a espectáculos de muy diversa índole, y las compañías encontraron una mayor posibilidad de distribución de sus montajes. Bien es verdad que, con este fenómeno, se desarrolló también el de los "programadores" y "gestores" encarga-

los variados eventos de tan renombrada fecha). Las instituciones públicas optaron por tejer desenfadadamente, soltando dinero sin pensarlo demasiado -aunque dependiendo del partido político que las rigiese-, y el resultado fue mucho más parecido a una manta deforme -aunque, eso sí, lo dejó todo bien tapado de puertas afuera- que a un suéter de entretiempo.



• A fiesta Valdeira. Rafael Dieste. Dir. Xulio Lago. CDG. 1994

dos de seleccionar los productos. Pero esa es otra historia...

El caso es que Penélope, incansable, siguió desovillando la madeja de Ariadna, con un objetivo cada vez más claro: Ulises debería tener su jersey para el 92. La evolución creciente hasta esa fecha de los presupuestos dedicados a música y teatro por parte del INAEM del Ministerio de Cultura no deja lugar a dudas². Lo mismo podría decirse de prácticamente la generalidad de las comunidades autónomas (especialmente la más implicadas en

2 Los datos hasta 1993 fueron publicados en el número 31-32 de la Revista ADE-Teatro; Madrid, septiembre 1993; pág. 114.

EL HILO EN EL LABERINTO

Andalucía, Cataluña y Madrid (Expo, Olimpiadas y Capitalidad Cultural Europea) constituyeron el eje de los objetivos institucionales en materia teatral, aunque otras autonomías, como Extremadura, no dudaron en promover sus particulares campañas para no "brillar" menos en medio de tanto "poderío". El gasto en este campo estuvo más centrado en la producción de grandes espectáculos que en el desarrollo de las infraestructuras, y cuando no fue así, se optó por la construcción de grandes teatros que en unos casos, difícilmente

han podido mantener un funcionamiento racional en los últimos años, y en otros, han visto postergarse su terminación con el consiguiente encarecimiento de las obras.

Sobre los costes del tan cacareado 92 se ha comentado mucho -y se ha escrito bastante menos: muy pocos creadores osaron alzar la voz de protesta, quizá para no quedar descolgados de los posibles "encargos" o ayudas a la producción-. Aunque no es éste el lugar para analizar la calidad de sus resultados, sí podemos decir que el balance cultural dejó entre los profesionales del teatro un regusto agríndice y amplias dudas sobre lo que acarrearía el futuro. Y el futuro, o sea el 93, llegó.

Al principio imperceptiblemente, después con gesto más decidido, Ariadna tiró del hilo. Los presupuestos en materia cultural comenzaron a reducirse mucho más rápidamente de lo que habían crecido en años anteriores. Penélope observó cómo la manta empezaba a deshacerse. Algunos de los Centros Dramáticos autonómicos entraron en congelación, cuando no en franco retroceso. Se cancelaron proyectos que venían desarrollándose en los años recientes. La actividad teatral de las compañías privadas decayó notablemente, en buena medida por el recorte sufrido en los capítulos de subvenciones. Y el panorama mostró una realidad carente de un auténtico "tejido cultural" y de una política coherente encaminada a crearlo.

En el último año y medio (94-95) los signos han continuado, en general, esta tendencia. La crisis económica de carácter internacional ha repercutido considerablemente sobre la situación española, disminuyendo aún más los recursos aportados desde las instituciones públicas para la cultura. Y tal parece que va seguir siendo la tónica para el próximo 1996. En el ámbito más concretamente teatral, el Ministerio de Cultura decidió suprimir, en di-

ciembre del 94, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, dando con ello fin a un proyecto cuyos mejores resultados se habían venido dando precisamente en los últimos años. Se procedió asimismo a "reestructurar" la dirección del Centro Dramático Nacional, con unas líneas de funcionamiento de las que sólo podrá saberse algo cuando, en la próxima temporada, el nuevo equipo tome las riendas de la programación.

El futuro es incierto. Soplan vientos de neoliberalismo en las cabezas de algunos responsables políticos y Ariadna, indecisa, espera un gesto para seguir deshilachando la trama de Penélope. A la hora de escribir estas líneas, falta menos de un mes para que se celebren elecciones municipales y autonómicas en todo el país. Con excepción de Cataluña, País Vasco y Galicia, el resto de las Comunidades Autónomas



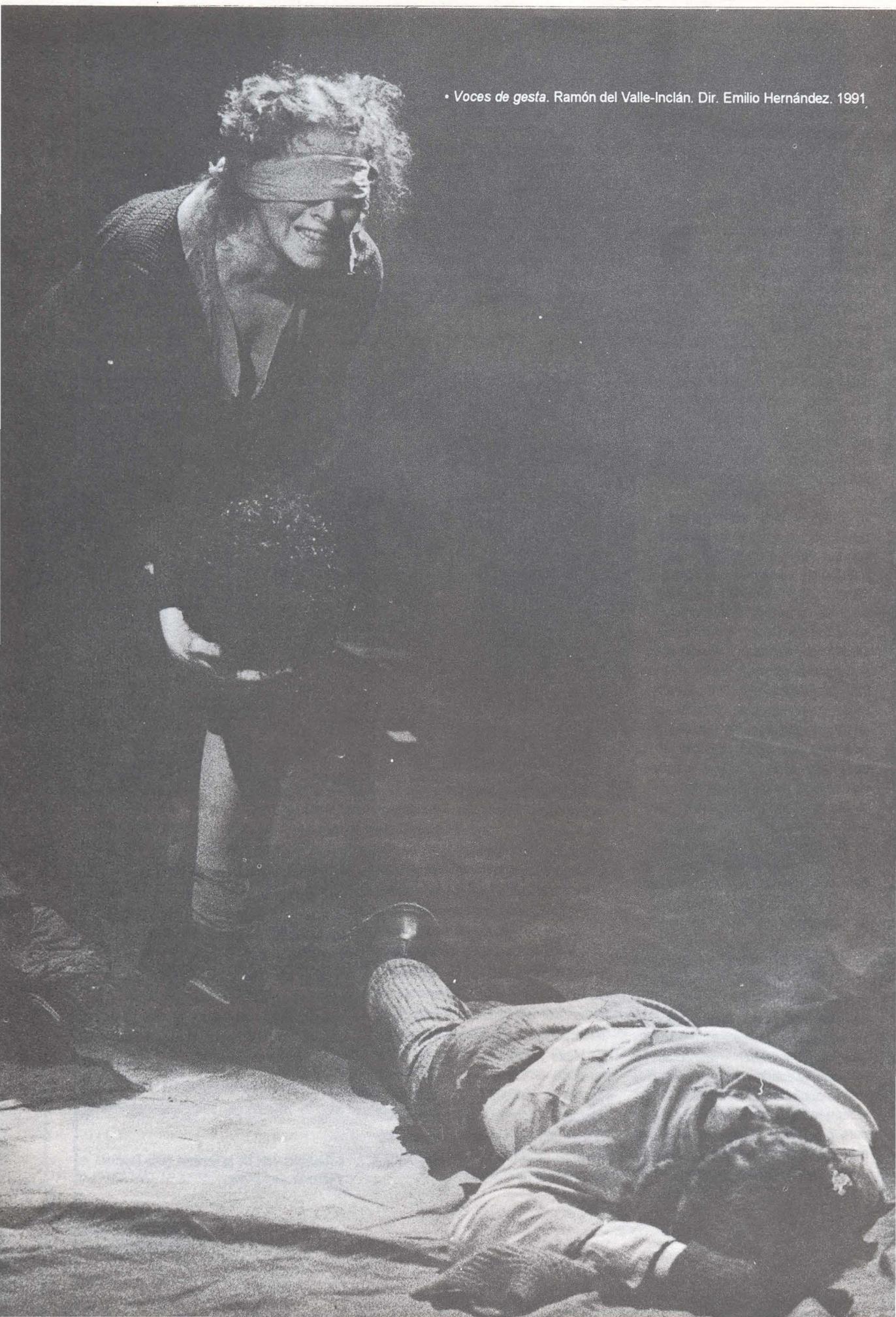
• *La Orestíada*. Esquilo. Dir. José Carlos Plaza. CDN.1990

No todo es desmantelamiento. En los últimos meses, se ha dado luz verde al proyecto de nueva sede del Teatre Lliure, que contará con la participación de los Ministerios de Cultura y Obras Públicas, la Generalitat de Cataluña y la Diputación y el Ayuntamiento de Barcelona: una iniciativa privada de interés público que encabeza el modelo de teatro semipúblico en España. Por su parte, en Madrid se ha inaugurado otro teatro semipúblico, el Teatro de la Abadía dirigido por José Luis Gómez, que recibe sendas aportaciones económicas de la Comunidad Autónoma y el Ministerio de Cultura.

pueden variar el signo de sus respectivos gobiernos. Un posible triunfo de los partidos de derechas recrudecería sin duda las medidas restrictivas en lo que a la cultura y al teatro se refiere. El devenir del mito pasa siempre por la voluntad política de los que están al mando. El hilo se desliza por los pasillos del laberinto, mientras al otro extremo la tela se deshace.■

* Redactor-Jefe de la Revista ADE-Teatro y Director de Escena.

• Voces de gesta. Ramón del Valle-Inclán. Dir. Emilio Hernández. 1991



EL TEATRO ESPAÑOL

la izquierda la derecha

la ley del mercado y su puta madre

Aunque pudiera este título recordar una película de Greenaway, es más bien el reflejo del caos en el que naufraga en estos momentos el teatro de nuestro país, salvo, quizás, la excepción catalana. Circunstancias diferenciadoras en Cataluña han hecho que una política nacionalista ligada casi exclusivamente a la lengua haya encontrado en el teatro un instrumento; además éste se ha beneficiado de la innegable vocación y capacidad mercantil del catalán frente a la mayoría de los españoles así como de un mayor nivel cultural en su burguesía.

España tiene hoy como principal causa de sus males un bajo nivel cultural, arrastrado de su aislamiento y penuria educacional de cuarenta años, que ha dejado una huella imposible de borrar en este siglo, y que difícilmente alcanzará en muchas décadas -dada su idiosincrasia- el nivel de los países de su entorno. El espejismo de los años veinte y treinta es sólo una

hermosa fuente donde beber, pero que no llega a fertilizar las tierras de hoy. La ilusión de revivir una época dorada donde la cultura enraizara en el genio español y diera los consabidos frutos excepcionales pero sustentados en una normalidad más elevada volvió a alimentarnos en el año 82. Pero la ineptitud de algunos gobernantes por un lado, la falta de planificación cultural por otra -en parte por huir de planteamientos sospechosos para el gran capital- y un endémico vicio de la ciudadanía por el dinero fácil, o lo que es lo mismo por huir del trabajo, ha echado por tierra el sueño de millones de españoles. Y hoy nos encontramos a un paso de ser gobernados por quienes sin pudor defienden una política neoliberal donde la ley del mercado sea la única política decisoria, y las minorías estén desprotegidas, así como todas aquellas manifestaciones de la sociedad que no sean rentables por no ser apoyadas económicamente por una mayoría. Al menos en

España, es impensable que el mercado demande museos, teatros, bibliotecas, planes culturales, o algo parecido. Por esa ley podría llegarse a cerrar el Museo del Prado por no ser rentable. Evidentemente no se atreverán. Pero sí se han atrevido ya algunos responsables de la derecha a decir que el teatro es algo que debe morir si la sociedad no lo sostiene económicamente. Que ya hay otras formas de ocio más acordes con nuestros tiempos. ¡Como si nuestra sociedad estuviera educada para saber qué le reporta el buen teatro! ¡Como si fuera comparable la relación activa que se produce entre un espectador de teatro y un actor en directo dentro de una propuesta escénica creativa, a la relación pasiva que se establece, por ejemplo, entre un telespectador y su pantalla casera!

La izquierda que, al menos oficialmente, ha gobernado en España últimamente, ha abierto sin duda las puertas del país a las manifes-



• *Julio César*. William Shakespeare. Dir. Lluís Pasqual. CDN. 1998

taciones teatrales que se hacían en el mundo, y ha roto el aislamiento cultural precedente. Así mismo ha invertido grandes cantidades de dinero en restaurar unas salas teatrales clásicas a lo largo de todo el país. Igualmente ha gastado muchísimo en la contratación de espectáculos extranjeros que se mostraban en los grandes festivales. Se han creado teatros públicos y Compañías Nacionales. Ha actuado a impulsos y golpes de talonario. Probablemente los próximos gobiernos de la derecha reducirán drásticamente el gasto público en cultura, y en teatro en particular. Pero es una pena que no se haya planificado una infraestructura para que el teatro privado sobreviviera cuando el sistema

cambiara de manos, que no se haya posibilitado la implantación real del teatro en la sociedad española a través de los planes educativos, de la formación rigurosa de profesionales, de la proliferación de salas, de la reforma de la Ley del Espectáculos, del apoyo a la estabilidad de compañías y unidades de producción privadas. Pero no es menos cierto que la profesión teatral española -no la catalana- ha carecido de iniciativas estables en número y calidad suficiente para demandar del Estado esa infraestructura. Se ha vivido de la subvención inmediata y efímera que no suponía inversión para el futuro. Como dice el refrán español "pan para hoy, hambre para mañana".

Y ahora llega el Mercado. Según los planteamientos de la derecha -que más tarde o más temprano gobernará el país- sólo aquel teatro capaz de suscitar el interés de las mayorías recibirá un apoyo estatal. Es decir, como la ley de audiencias de las televisiones privadas: programa que no sea líder de audiencia debe ser retirado de pantalla, independientemente de su interés social o cultural. Y ése es el comportamiento tanto de la televisión pública como de la privada. Eso ha hecho que desaparezcan programas que alimentaban a diversas minorías, o que con vocación de mayorías, necesitan un tiempo para ir formando adeptos. Pues ése es el panorama teatral español si no se remedia. Lo que

en España se ha dado en llamar Telebasura es lo que arrasa en la ley de audiencias. El teatro, sin esa capacidad de convocatoria, y sin que el Estado se interese por él, podrá convertirse en un remedo de esa telebasura. Nunca el espectador ha demandado lo que no conoce. Son los artistas los que avanzan sus creaciones y con el tiempo logran hacer avanzar los gustos e intereses del espectador. Pero en sus comienzos son siempre minorías. Y hay minorías, que pagan sus impuestos como todos y que tienen su derecho a recibir del Estado una atención cultural. Pero puede no ser ya así nunca más. Si todo aquello que, a pesar de su calidad, no se autofinancia debe desaparecer de inmediato, es posible que desaparezca el mismo teatro, pues gran parte del espectador mayoritario potencial de teatro va a preferir la telebasura que el teatrobasura -es gratis y no debe salir de casa-, y el espectador al que le pueda interesar un buen teatro no lo va a encontrar en el mercado -al menos presentado con la calidad debida-.

El teatro puede sobrevivir dentro de la ley del mercado en una sociedad evolucionada y previamente culta. No es claramente el caso español. Apenas veinte años desde el final de la dictadura no han servido aún para elevar el nivel cultural ni cambiar los hábitos del español. Y en eso llegó la telebasura. Que ha vuelto más inactivo aún al cómodo ciudadano español. Cuando la televisión privada se extendió por Italia, por ejemplo, era ya un país que a pesar de tener una idiosincrasia más cercana a la española, llevaba decenios de democracia y de pertenencia a la cultura europea. No digamos de Alemania o Francia.

El discurso de la derecha ante planteamientos como el mío es siempre el mismo: los artistas de izquierda quieren vivir de la subvención del Estado, sin esfuerzo por crear una empresa privada que luche por captar espectadores. Y es una verdad relativa, y muy incompleta por lo que hemos observado antes. Es cierto que la falta de esfuerzo del español -no del catalán- es lo menos proclive a triunfar en una sociedad gobernada por la ley exclusiva del mercado. La mayoría de los productores de teatro españoles carecen de preparación, de empuje, de inteligencia para que sus productos lleguen a su destinatario -sean mil o cien mil espectadores-. La mayoría de las salas llamadas alternativas se conforman con cubrir el 50% de su aforo. Abren sus puertas a la hora de la función y esperan a que entre alguien como si fuera una panadería, sin darse cuenta que el pan es una necesidad secular en nuestra cultura, y el teatro no. Por el contrario el gestor de una sala de 150 espectadores, que produce espectáculos destinados a una minoría, tiene la obligación social y empresarial de llenar cada día su sala con una minoría suficiente. No hay duda de que en una ciudad como por ejemplo Madrid, hay 150 espectadores potenciales interesados en ver cada día ese producto minoritario si es de buena calidad. ¡Pero deben saberlo! Deben ser captados. Y no es preciso programar un teatro más comercial. Sino saber llegar a esas minorías, y tratar de que esas minorías sean cada vez mayores. Crear éxitos que amplíen cada vez más las fronteras de ese teatro minoritario hasta que poco a poco unas grandes mayorías exijan ese nivel de calidad, de vanguardia, de inquietud, de poesía o de aquello que

sostenía la experiencia marginal. El teatro siempre será minoritario. Sólo se trata de que sean grandes minorías, o lo que es lo mismo, que una parte sustancial de los ciudadanos descubra hasta qué punto el teatro puede ser un alimento revitalizador para su frustrante o estresante realidad cotidiana. Cómo el contacto directo con aquellas propuestas, con aquellos actores, con aquellos textos, los enriquece personalmente, y los arma frente a una sociedad agresiva, reductora, que tiene como principal instrumento de sometimiento y castración, precisamente la televisión que aprisiona al individuo sin iniciativa, sin actividad y sin espacio mental para la creatividad. Siempre tan peligrosa.

Pero hoy por hoy, ese teatro minoritario necesita un apoyo del Estado a su infraestructura, a su promoción, a su formación. Y evitando la beneficencia, para que los parásitos no se cuelguen de la teta del Estado, una política teatral debe existir, aunque no subvencione salvo excepciones, espectáculos concretos para evitar el dirigismo estatal. Pero entre el dirigismo y la dejación por parte del Estado de sus deberes para con sus ciudadanos hay un largo espacio de opciones, que dejen lugar e incluso exciten la iniciativa privada, sin abandonar a la cultura en las manos, fácilmente prostituibles de la ley del mercado. Porque hija de la prostitución es una ley que se ofrece al mejor postor y éste configura la ley sin tener en cuenta el principio básico del interés público, y de la defensa de las minorías y del patrimonio de un pueblo. ■

*Director de Escena.

EL CENTRO ANDALUZ DE TEATRO



UNA EXPERIENCIA APASIONANTE

La aparición de los Centros Dramáticos en el panorama teatral español es un fenómeno muy reciente, que se produce con bastante retraso con respecto a otros países del entorno europeo y, quizás, esta dilación conlleva una conformación atípica de los mismos con respecto al concepto original nacido en la Europa de la postguerra.

Además, en este sentido, la creación del Centro Andaluz de Teatro (CAT) es la iniciativa más tardía del panorama español y ello ha comportado una serie de elementos diferenciales que deberemos tener en cuenta y que, junto a la aparición del Instituto del Teatro de Sevilla en 1981 -y su Centro de Documentación Teatral- y el Plan de Restauración de Teatros Públicos de la Comunidad Andaluza, constituyen los factores decisivos de la intervención pública en el sector teatral de Andalucía.

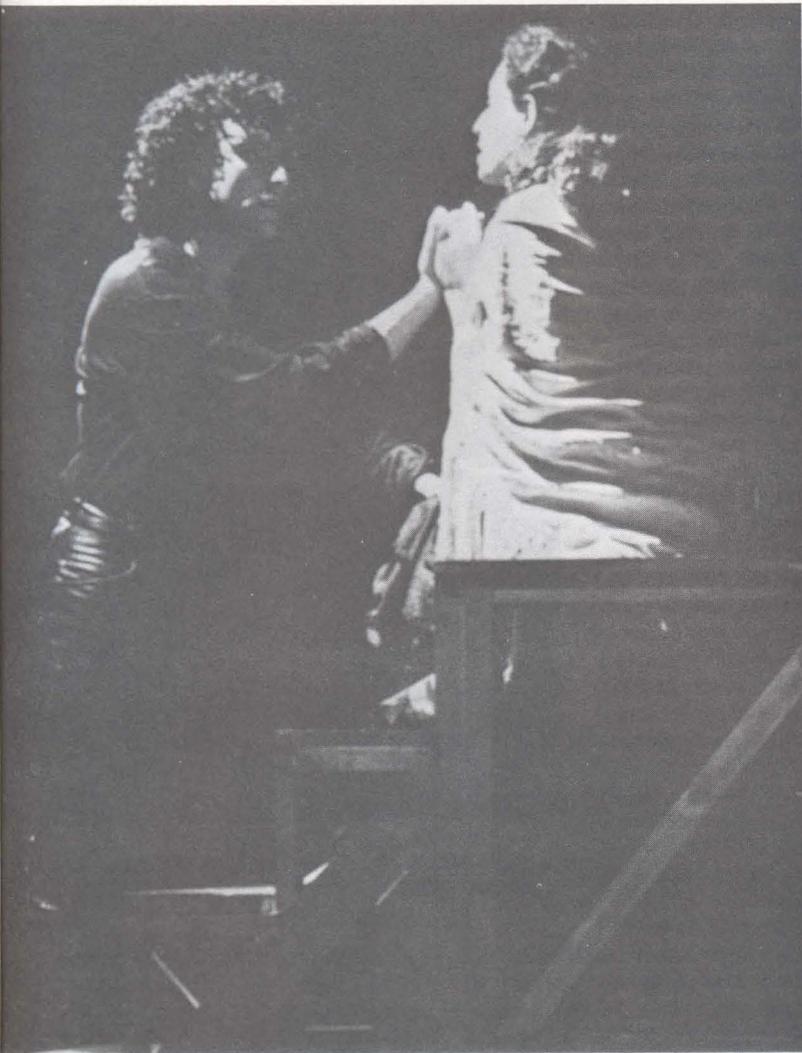
Si en 1981, la Diputación Provincial de Sevilla crea el Instituto del Teatro como Centro de Formación Teatral, en octubre de 1988, Andalucía, a través de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, se suma a las escasas iniciativas habidas a nivel autonómico de creación de centros Dramáticos, como vehículo de definición de la intervención pública en el sector, poniendo en marcha el Centro Andaluz de Teatro (CAT). Esta tardanza en el tiempo, supone -para el caso andaluz- un beneficio estructural y funcional añadido, porque la conformación del Centro Andaluz de Teatro, bebió de la experiencia de sus predecesores y se articuló conforme a dos principios esenciales:

Dotarse de la infraestructura operativa compleja que comporta el concepto de Centro Dramático como sistema poli-disciplinar que integra la Formación y Reciclaje de los Profesionales y los procesos de Investigación y Documentación anejos a la propia actividad creadora de la escena, sentido y objetivo último y factor sustancial de identidad del proyecto en su conjunto. De otro lado, establecer un sistema de funcionamiento global en el territorio de la creación teatral desde una filosofía integradora, huyendo de posiciones exclusivistas y competidoras con la iniciativa privada que, en todo momento fue considerada, desde el propio Centro, como destinataria natural, a nivel profesional, de sus esfuerzos, iniciativas y servicios. En definitiva: entendiendo el hecho teatral globalmente, como un bien común de carácter social, público y superior.

Durante los años anteriores a la aparición del Centro Andaluz de Teatro, la Diputación Provincial de Sevilla y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, habían estado fraguando un plan conjunto de transferencia y habilitación de un espacio adecuado, para la Escuela de Formación de Actores del Instituto del Teatro, en el seno de la Junta de Andalucía. Así, cuando en Octubre de 1988 comienza su andadura el Centro Andaluz de Teatro -su primer estreno es en marzo de 1989-, se continúa el proceso de integración del instituto del Teatro en el recién creado CAT. Es, definitivamente, en marzo de 1990 cuando el Instituto del Teatro y su Centro de Documenta-

ción Teatral, pasan a constituir las Unidades de Formación y Documentación e Investigación del Centro Andaluz de Teatro. A partir de esta incorporación, el Centro completa su estructura funcional con tres Unidades operativas: una unidad de Producción, el Instituto del Teatro como Unidad de Formación y el Centro de Documentación e Investigación. En la temporada 1991/92, para facilitar la gestión del sector privado, se integran en el CAT las competencias sobre dicho sector, dando pie a la conformación de una incipiente nueva Unidad. En 1993, volverían dichas competencias a la Consejería de Cultura con sus nuevos y caóticos organigramas; pero esto es otro tema que no corresponde a este artículo.

El recién creado Centro, complementa su actividad con un programa inmobiliario: las tres Unidades operativas y los Servicios Generales del CAT se establecen en el Palacio de la calle San Luis -propiedad de la Diputación de Sevilla y rehabilitado por la Consejería de Cultura- y se adapta una nave, en la calle Calatrava -propiedad del Ayuntamiento de Sevilla-, como Sala de Ensayos y Almacenes Generales. Temporalmente y a la espera de la incorporación futura del Teatro Central, edificado por la Exposición Universal, la estructura se completa con el Teatro Palacio Central, en la calle Sierpes, como sede de distribución de las producciones propias, las coproducciones y otros espectáculos invitados. Si a ello unimos una red de Centros de información a partir de las propias Delegaciones de la consejería de Cultura en las



• *La Reina Andaluza*. Lope de Vega. Dir. Carlos Gandolfo. CAT.1988

ocho provincias andaluzas, tendremos la infraestructura básica del Centro en sus cuatro primeros años de rodaje.

Este espíritu de colaboración entre las distintas Administraciones, unido a la demanda del sector, permitió que, en pocos años, el Centro Andaluz de Teatro ocupara uno de los puntos referenciales de la actividad teatral española de los años noventa.

Desde otra perspectiva, no menos importante en su conjunto, la creación y progresiva implantación del CAT en la Comunidad Autónoma Andaluza contribuye sustancialmente a la revitalización de la actividad teatral de toda Andalucía: De un lado, no es posible

pensar en sistemas de organización sindical del sector sino a través del impulso que supone la aparición del Centro (en 1990 comienza a funcionar la Unión de Actores de Sevilla, a la que seguirá en 1991 la de Málaga); y, del mismo modo, no son ajenas a la aparición de la iniciativa pública, las razones que aconsejaron a los Promotores de la Comunidad la creación de ACTA, la Asociación de las Compañías Profesionales de Teatro de Andalucía (constituida en 1991); asimismo, la entrada en juego del CAT supone una elevación sustancial del nivel y volumen de las coproducciones, así como una potenciación de la distribución de los espectáculos en el circuito público andaluz.

Mención especial merece, por la enorme trascendencia que supone, la actividad del Instituto del Teatro -Unidad de Formación-, cuyas competencias y proyección -más veladas, por sus intrínsecas características, a la consideración pública-, han supuesto ya un cambio sustancial y están generando la aparición de un nuevo tipo de profesional en Andalucía; de más veladas aún -o incluso minoritarias- deben calificarse las actividades de Investigación y Documentación y, sin embargo, no hubiera sido posible abrir el gran debate de la creación escénica, la necesaria dialéctica de las identidades -como no hubiéramos ganado parte importante de nuestra memoria-, si el CAT no hubiese potenciado e impulsado aquel Centro de Documentación que, como valiosísima aportación, viajó hasta nosotros de la mano del Instituto del Teatro.

En el contexto en que se crea el Centro Andaluz de Teatro existe, además, un elemento que cualifica especialmente la intervención pública en el sector teatral de Andalucía y que, a menudo, es injustamente olvidado, cuando no menospreciado: en un proceso al que aún falta mucho para culminar, la Comunidad se está dotando -por el esfuerzo restaurador del Ministerio de Obras Públicas y de la propia Consejería, del mismo ramo, del Gobierno de la Comunidad Autónoma Andaluza- de una red de Teatros Públicos, restaurados y recuperados para el uso teatral, que en este momento supera la treintena de salas del más diverso formato; desde la enorme presencia del escenario y la platea del Gran Teatro Falla de Cádiz, hasta la discreción y coquetería recuperada del Apolo de Almería.

Al gran esfuerzo dinamizador para el teatro de estos años, hay que añadir -lo contrario sería injusto e incompleto-, la incidencia que un acontecimiento de tanta envergadura como la Exposición Universal, tuvo para el sector. La edificación de varios espacios hábiles para la escena, así como la presencia en la ciudad de Sevilla de algo de lo más granado de la producción internacional, ayudó a mejorar el nivel crítico del público y las autoexigencias de los profesionales a la hora de enfrentarse al hecho escénico. Una ciudad, como Sevilla, en la que, durante los infinitos años de la Dictadura había ido desapareciendo la cartelera teatral, hasta

el punto de cerrar y destruir sus mejores escenarios y en la que la ilusión, con la llegada de los gobiernos democráticos, había dado paso a la desesperanza, comienza una nueva andadura, que si es adecuadamente asistida por el sector público, puede dar frutos muy esperanzadores.

Como ejemplo, en el año ochenta sólo queda abierto el Teatro Lope de Vega de Sevilla (en manos del Ministerio de Cultura y para todo tipo de actividad cultural) y se abre, durante dos años, como espacio para las compañías independientes, casi sin dotación ni presupuesto, la Sala San Hermenegildo, antigua Iglesia propiedad del Ayuntamiento. Unos años después, el primero se cierra sin plazo de apertura ni presupuesto para su restauración y la segunda se convierte en sede provisional del Parlamento de Andalucía.

En este contexto, la aparición del Instituto del Teatro en el año 81, para la Formación de Actores; la continuación de la actividad, más fuera de su ciudad que dentro, de algunas Compañías Independientes; el plan de rehabilitación del MOPU y la Consejería del ramo de algunos escenarios; la aparición de la Televisión Andaluza y su potencial espacio de trabajo para los profesionales del sector y las esperanzas que despiertan en la comunidad andaluza las expectativas de la EXPO son los únicos vestigios de un sector que estaba dando sus últimas boqueadas. Todo ello, dibuja el panorama desde el que es preciso analizar la aparición y primeros tiempos de conformación, confrontación y desarrollo del CAT.

Porque es preciso dejar constancia de que todo este proceso inicial no estuvo carente de conflictos. El panorama teatral, tras muchos años de "sequía" estaba subdesarrollado, con "hambuna" y en crisis permanente, tanto por la amenaza de su desaparición como por los múltiples enfrentamientos internos del sector. La Junta de Andalucía dedicaba en torno a los cuarenta millones de pesetas en ayudas para toda la Comunidad (unos 20 para producción, otros diez para distribución y otros tantos para ayudas en becas). Los nuevos espacios rehabilitados, habían pasado a manos de "gestores", cuyo máximo interés no se centraba en desarrollar el teatro en

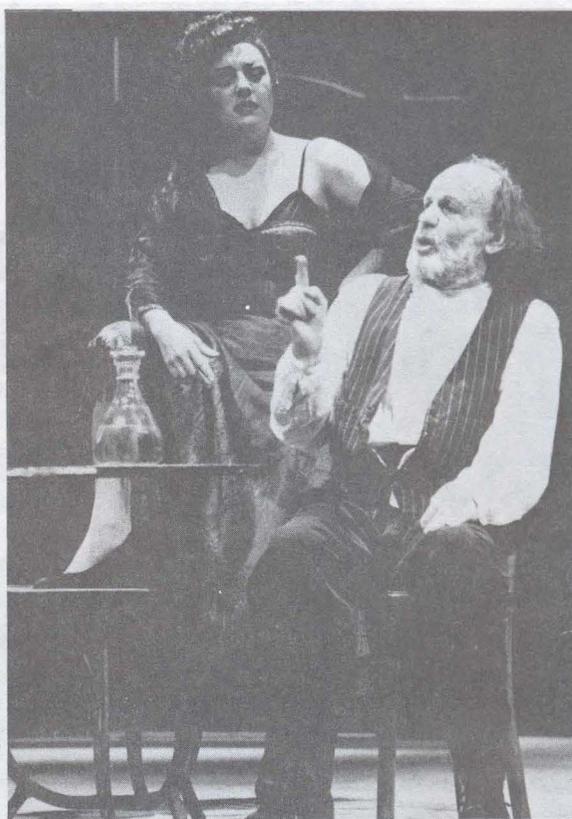
Andalucía, sino en programar compañías traídas de fuera de la Comunidad, de más o menos reconocido prestigio que, llenándoles las Salas, dieran la sensación de estar haciendo una política teatral. Es un período donde se reabren teatros, pero en el que escasea la programación de compañías andaluzas. Comienzan su andadura dos grandes Festivales de Teatro en los que, así mismo, no abundan las compañías del lugar. Cada localidad es un pequeño reino de "Taifa" en el que los responsables políticos culturales, centran su interés en el Teatro como acontecimiento social y escasamente como fenómeno cultural. Se exige que el profesional andaluz esté a la altura de la competencia que le viene de fuera, con similares niveles de acabado, ignorando que el difícil acceso a la práctica teatral y

la falta de presupuestos, privados y públicos, hacía imposible, salvando honrosas excepciones, tal competencia. Las compañías, por otra parte, caen en la trampa y comienzan a hacer espectáculos miméticos, en los que dominaba "el quiero y no puedo" y el pseudo-discurso "creativo" y "moderno", entendido únicamente por el director y sus amigos.

Pues bien, en este paisaje aparece el Centro Andaluz de Teatro, tratando de ayudar a clarificar el panorama:

1.- Siendo un espacio público que colabore en la vertebración del resquebrajado teatro andaluz.

2.- Favoreciendo el ejercicio de la profesión, en condiciones adecuadas, al más amplio grupo de profesionales (durante el período 1988-92, se hicieron más de quinientos contratos con profesionales del sector) y por eso no se constituyó con compañía fija.



• *La Cabeza del Bautista* ("Vale X 3").

Ramón del Valle-Inclán. Dir. José Ma. Rodríguez Buzón. CAT. 1989

3.- Tratando de convencer a la opinión pública de la calidad de sus profesionales y, a pesar de algún sonado fracaso los datos, las hemerotecas, los premios y menciones acumulados, pero sobre todo, el reconocido prestigio adquirido en tan corto espacio de tiempo, demuestran los resultados de este empeño.

4.- Fomentando el intercambio y enriquecimiento mutuo con otras comunidades españolas y países de nuestro entorno.

5.- Pero, sobre todo, constituyéndose en un Centro de Investigación y Desarrollo del Teatro, que mirara más hacia el futuro que hacia el pasado.

En el panorama descrito con anterioridad, es fácil comprender las grandes espectativas que despertó en el sector; en algunos casos interviniendo, crítica pero favorablemente, en apoyo al proyecto que empezaba a vislumbrarse; y, en otros, no tan favorable-

mente, en los que pudo faltar una visión futura y de conjunto. A veces, se confundió la capitalización del CAT, totalmente necesaria para su creación y mantenimiento, con una descapitalización de la iniciativa privada. Presupuesto absolutamente falso, ya que la escasez de ayuda económica hacia el sector privado, anterior a la presencia del CAT, como ya dijimos con anterioridad, no sólo se suavizó, sino que fue cambiando de signo considerablemente a medida que el CAT se iba consolidando y, en gran parte, con la ayuda de éste.

En otros supuestos, la crítica pudo venir más por la descalificación, perfectamente lícita, hacia los que se les había encargado la responsabilidad del proyecto, bien por los programas que presentaban o bien por las dudas sobre su cualificación; pero, en cualquier caso, el período descrito no estuvo au-

sente de conflictos; y, posiblemente, estos no fueran ajenos a que, tras estos primeros años, el Centro Andaluz de Teatro entrara en un período de regresión -que por consideraciones inoportunas para este breve análisis no vamos a mencionar- aunque, muy recientemente, con la renovación de su equipo directivo, ha visto reconducidos sus objetivos hacia metas identificables plenamente con los intereses del teatro que hoy, como ayer, intentamos hacer, entre todos, en Andalucía.

Hoy, a tres años vista y con la mirada puesta en el futuro, recordamos sin rencor aquellos tiempos y estamos convencidos de que el esfuerzo de tantos, está dando y mejorará sus frutos en tiempos venideros. A otros les toca hoy tomar las decisiones y mañana también serán renovados, pero lo importante es que el proyecto siga adelante y cumpla adecuadamente los ob-

jetivos para los que fue creado. En la necesaria dialéctica de las identidades, también desde el Teatro tenemos algo que decir y una sólida Institución Pública es absolutamente necesaria para favorecer la consolidación de un sector deficiente y minoritario en el contexto actual. Fue, y sigue siendo, una experiencia apasionante. ■

*Pedro Alvarez-Ossorio, Director de Escena, fue Director de la Sala Municipal San Hermenegildo durante sus dos años de funcionamiento (1981-83) y Director de la Unidad de Producción del CAT de 1989 a 1992.

** Roberto Quintana, Actor, Gestor Teatral, fue Director General del CAT desde su fundación (1988) hasta finales de 1992. En la actualidad, ambos son Profesores del Instituto del Teatro del CAT.



• Las de Caín. Hnos. Alvarez Quintero. Dir. Miguel Narros. CAT. 1991

En agosto de 1832, un periodista, autor dramático, crítico teatral y, sobre todo, escritor costumbrista -Mariano José de Larra- publicaba uno de sus artículos más conocidos bajo el título **¿Quién es el público y dónde se encuentra?** Han pasado ciento sesenta y tres años desde la fecha y en el teatro español andamos aún a vueltas con la misma pregunta.

No existen en España encuestas fiables y completas sobre el público teatral. Desde la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, se promovió en 1982 un estudio cualitativo que, pese a su indudable interés, presentaba por su propia naturaleza no pocas limitaciones¹. Más recientemente, en 1990, una encuesta general sobre hábitos culturales encargada por el mismo Ministerio² ha arrojado alguna luz, no exenta de contradicciones, sobre la cuestión. Pero el ámbito casi ilimitado que trata de abarcar -desde el libro

1 Un muy extenso resumen de los 500 folios que integraban este estudio fue publicado con el título **El público, ¿quién, cómo, cuándo, dónde?** en Cuadernos de El Público. N° 1. Centro de Documentación Teatral. Madrid, 1983.

2 *Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1991.

hasta los museos, desde la televisión hasta el teatro, desde el cine hasta los bailes regionales... - obliga a una extremada prudencia a la hora de extraer conclusiones concretas sobre el mercado teatral.

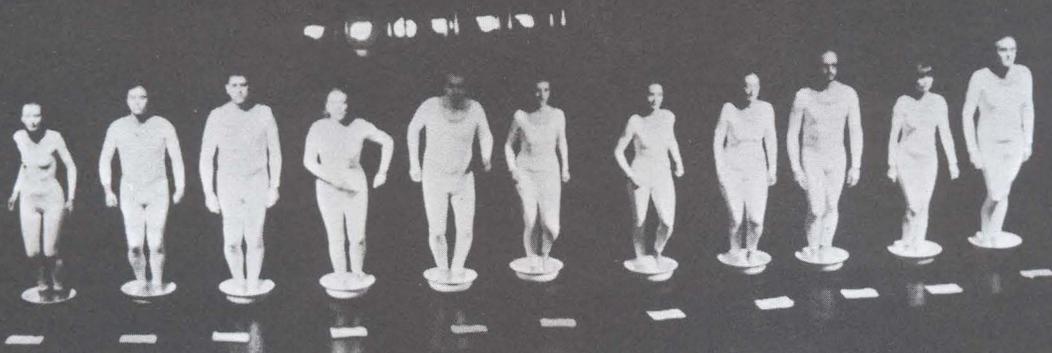
Más recientemente aún, algunos locales de propiedad pública -por ejemplo, el Teatro Cervantes de Málaga y, muy en especial, el Gran Teatro de Córdoba- han realizado encuestas sobre sus respectivos públicos mucho más ajustadas y útiles, pero lógicamente muy limitadas al espacio social y geográfico en el que tales instituciones realizan su labor.

Y, sin embargo, en los medios teatrales españoles no se para de hablar del público. El manoseo del tópico sobre la "crisis del teatro" se atenúa o se agudiza según parezca que va más o menos gente al teatro. Las iniciativas teatrales de las Administraciones públicas encuentran mayor (o menor) justificación política y social cuando consiguen (o no consiguen) una suficiente rentabilidad social medida en número de espectadores.

El público, ese sujeto pasablemente desconocido, es el gran convidado de piedra de la cena teatral española desde hace aproximadamente década y media...

PUBLICO Y REPERTORIO

EN EL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL



• *La última escena*. Ernesto Caballero. Dir. E.C. 1994

Alberto Fernández Torres*

LOS PARADOJICOS EFECTOS DE LA TRANSICION POLITICA

Hace quince años, en los albores de los ochenta, se hablaba con indisimulado optimismo de los síntomas de revitalización que registraba el mercado teatral español. O, al menos, el madrileño; lo cual, en un sistema teatral tan centralista -aunque cada vez menos- como el español, no era decir poco.

En aquellos momentos, los locales teatrales de la capital venían de sufrir una profunda sangría de espectadores que se había prolongado por espacio de tres años. Una sangría que había expulsado de dichas salas a un tercio del público y que había tenido lugar, paradójicamente, cuando la transición del régimen franquista a un sistema parlamentario parecía abrir mayores posibilidades de influencia social a un teatro que, durante los últimos lustros de franquismo, había mostrado una vitalidad esperanzadora.

Sería prolijo exponer aquí las razones de tan curioso y desgraciado fenómeno³, pero lo cierto es que en los albores de los años ochenta existía la impresión de que, en España, el teatro -devorado por otras ofertas culturales alternativas- interesaba cada vez menos. A finales de septiembre de 1979, uno de los semanarios de información general por entonces más influyente titulaba un extenso reportaje sobre la cuestión con un expresivo *Teatro, ¿para qué?*⁴... Y, sin embargo...

DE LA CRISIS, A LA "REVITALIZACION"

Sin embargo, a comienzos de abril de 1980, ese mismo diario publicaba un nuevo reportaje con un titular no menos expresivo: *El teatro español se reanima. La platea en alza*⁵. ¿Qué había ocurrido en aquellos seis meses para que pudiera darse semejante vuelta de tuerca? Una cuidadosa mirada a la cartelera madrileña de aquella época permite detectar dos rasgos reveladores.

El primero, la consolidación de la oferta del teatro público. Hasta la creación del Centro Dramático Nacional (CDN) en 1978, el teatro público venía describiendo en España una trayectoria irregular e intermitente. Desde la puesta en marcha de dicho Centro -tan discutida y tan discutible en sus planteamientos-, la oferta pública adquiere permanencia, regularidad y hasta señas de identidad.

3 Apuntemos algunas, no obstante: recuperación desafortunada, en general, en lo estético y en lo ideológico, de obras de autores antes casi inaccesibles (Valle-Inclán, Lorca, Arrabal, Alberti...) que genera poco a poco un sentimiento de frustración y decepción; agotamiento del "destape" -el desnudo integral femenino- como reclamo comercial; marginación de la generación de nuevos autores surgida a mediados de los 60; acoso y derribo a -e impotencia de- los grupos profesionales de teatro independiente; inexistencia de una auténtica política de promoción teatral por parte de la Administración central, etc.

4 *Cambio* 16. Madrid, 23 de septiembre de 1979.

5 *Cambio* 16. Madrid, 6 de abril de 1980.

En efecto, el CDN tiende a especializarse desde entonces en montajes de gran formato, basados generalmente en textos de un amplio número de autores puntales del repertorio nacional y europeo (García Lorca, Valle-Inclán, Shakespeare, Brecht, Calderón, Cervantes, Chejov, Ibsen...), con extensos elencos encabezados por un nutrido puñado de actores y actrices de indudable "gancho" entre el público, dotados de escenografías ricas, sofisticadas y complejas, etc. Un tipo de espectáculo que, como veremos a continuación, conecta mejor con las nuevas exigencias del público (o con las exigencias del nuevo público, según se mire).

El segundo, una extraordinaria variedad en la oferta de los locales de propiedad privada. Se dan cita en ellos, por aquel entonces, no sólo las obras de los escritores nacionales de mayor trayectoria (Antonio Buero Vallejo, Josep Maria Benet i Jornet, Jaime Salom...) o de mayor éxito comercial (Santiago Moncada, Juan José Alonso Millán, Francisco Ors...), sino incluso -fugazmente- las de algunos de los postergados miembros de la *generación de los sesenta* (Luis Matilla, Francisco Nieva, Miguel Romero Esteo, Alfonso Vallejo...); alcanzan notable repercusión diversos espectáculos de algunos colectivos profesionales que sobreviven a la desaparición del teatro independiente (Els Joglars, Dagoll Dagom, Tábano, el Teatro Estable Castellano...); se ponen en escena versiones castellanas de obras de Tolstoi, Miller, Molière...; se suceden montajes sobre autores del Siglo de Oro al calor del inmediato Centenario de Calderón de la Barca; la "revista musical" mantiene un elevado nivel de audiencia...

Como señalaba por entonces un notable crítico teatral y cinematográfico, Angel Fernández Santos, "si ahora se produce ese reencuentro 'espectador-teatro' es porque, por primera vez en varios años, la cartelera cubre hoy todo el abanico posible de demanda teatral: desde el teatro más abyecto al más culto, pasando por todos los niveles intermedios, que permite al espectador evadirse e inhibirse de las tensiones sociales que se están produciendo". No obstante, advertía: "Esa recuperación del público, sin base, que era casi inevitable, es sólo un espejismo que podría desvanecerse muy bien en pocos meses"⁶.

UN ESPECTACULAR INCREMENTO DE LA DEMANDA TEATRAL

Inevitable o no, los datos disponibles son concluyentes: a partir de la temporada 1979-80, tuvo lugar una revitalización de la demanda teatral que se prolongó por espacio de unos cinco años.

¿Datos? ¿No hemos comenzado estas líneas advirtiéndolo de la práctica inexistencia de estudios relativos al público teatral español? Sí, en lo que se refiere a sus características sociológicas. No -o, al menos, no tanto- en cuanto a su evolución cuantitativa en los mercados de Madrid y Barcelona.

En efecto, ya a mediados de los 70 la extinta revista teatral *Pipirijaina*, bajo el impulso de su director, Moisés Pérez

6 Declaraciones a *Cambio* 16. Madrid, 6 de abril de 1980.



• *Pervertimento y otros gestos para nada*. José Sanchis Siniterra. Dir. Maité Hernangómez. Teatro del Ayayay.

Coterillo, había venido publicando periódicamente los datos relativos a la recaudación por taquilla de los espectáculos que se estrenaban en los locales madrileños. Y, desde su aparición en 1983, la revista *El Público* -editada por el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura y dirigida asimismo por Pérez Coterillo- tomaba el relevo y acogía puntualmente en sus páginas los datos estadísticos relativos a la oferta y la demanda teatral de Madrid y Barcelona. A partir de ellos, era posible una estimación aproximada de la evolución del número de espectadores en ambas ciudades, por cuanto se conocía la recaudación oficial en taquilla de los espectáculos estrenados y el precio medio al que se vendía la butaca.

Pues bien, las estimaciones así elaboradas permitían deducir que entre 1981 y 1985 el número de localidades vendidas anualmente en las salas madrileñas había pasado de 2,3 millones a 3,4 millones. Un aumento cercano al 50% a lo largo del lustro citado.

¿RECUPERACION O DESPLAZAMIENTO?

No obstante, sería erróneo suponer que ese marcado crecimiento del número de localidades vendidas equivalía a una recuperación de espectadores en sentido estricto. Con todas sus limitaciones, el estudio cualitativo sobre el público realizado en 1982 que antes se ha mencionado parecía demostrar de forma concluyente que parte del público que, por una u otra razón, se había visto "expulsado" de las salas en la segunda mitad de los setenta había decidido romper definitivamente su relación habitual con el teatro.

Esa ruptura de relaciones se detectaba, en particular, en tres segmentos muy diferenciados. En primer lugar, un público de izquierdas joven, pero ya maduro, que había acudido al teatro de manera más o menos constante durante los últimos años del franquismo porque encontraba en él un espacio de libertad robado al régimen, un lugar de debate y reflexión. Ese público politizado no hallaba ya en la oferta de los 80 incentivos semejantes, ni precisaba de espacios semilegales en los que contemplar debates que ya se podían desarrollar a cara descubierta.

En segundo lugar, un público de derechas, de edad avanzada, que huía escandalizado del teatro, al contemplar que incluso los más

tradicionales templos comerciales del buen gusto, a los que la gente acudía a celebrar un confortable rito de clase media al calor de comediógrafos de bajo perfil estético e ideológico, acogían ahora obras irreverentes, desnudos femeninos y un lenguaje abierto y procaz.

Y, en tercer lugar, un público muy joven, al que el progresivo encarecimiento del precio de las localidades que tenía lugar de forma constante a lo largo del período le desaconsejaba mantener una relación estable con el teatro ante la existencia de ofertas culturales alternativas con mejor relación calidad/precio.

Así pues, si buena parte de estos públicos podían considerarse como "perdidos", ¿quién había protagonizado el aumento de la demanda teatral madrileña de la primera mitad de los ochenta? Ante todo, un público menos fiel al teatro en general y más interesado por espectáculos concretos y determinados. Un público menos atento al contenido político e ideológico de los espectáculos y más atraído por su calidad; que aceptaba difícilmente que el rigor intelectual de un montaje pudiera justificar su pobreza material o sus imperfecciones; que gustaba de un trabajo interpretativo agotador, muy "físico" y sin fisuras, de una escenografía rica e imaginativa, de un "acabado" convincente en el montaje... Un público muy sensible al precio de la localidad, pues el teatro no era para él una opción privilegiada a la que consagrar el tiempo de

ocio, sino una posibilidad que se encontraba en abierta competencia con otras ofertas culturales.

Un público, además, que admitía con dificultad creciente su definición en singular. No era un público *teatral*, por cuanto que no "vivía" su relación con el teatro -al revés que en los 70- de manera especial, como un ejercicio de cierta fidelidad a una oferta cultural determinada. No era tampoco *un* público teatral, por cuanto que surgía como resultado de la suma heterogénea de públicos teatrales muy diferenciados que tendían a comunicarse más bien poco entre sí.

Así pues, "públicos" en plural. Un segmento de público de menos de treinta años que acudía primordialmente a los espectáculos de los primeros grupos alternativos. Un segmento de público que superaba los 45 años y que seguía siendo fiel a determinados locales comerciales, determinados autores de éxito, determinados actores o actrices de gran popularidad. Y, sobre todo, un segmento de público de edad intermedia, más abierto al resto de las ofertas teatrales cuando tenían lugar estrenos muy concretos, pero cuyo gusto encajaba de manera especialmente "natural" con los espectáculos de los teatros institucionales y de los grupos profesionalizados surgidos del fenecido teatro independiente.

MAS DURA SERA LA CAIDA

La situación, en cualquier caso, parecía a mitad de los ochenta francamente prometedora.

Los cambios en la composición del público habían ido ligados a un claro crecimiento del mercado. En 1985, se aprobaba una nueva normativa sobre ayudas públicas para fomento de la iniciativa teatral privada que inyectaba a partir de entonces alrededor de 600 millones de pesetas anuales en el sistema teatral español. En ese mismo año, se ponía en marcha un ambicioso plan de recuperación de edificios teatrales de propiedad pública que en pocos años incrementaba en unos 50 teatros la infraestructura disponible. Los Gobiernos regionales y los Ayuntamientos aumentaban considerablemente su apoyo económico a la iniciativa teatral: los primeros incrementaban los fondos destinados a teatro de 2.000 millones a 4.800 millones de pesetas entre 1985 y 1989; y los segundos, de 3.000 millones a 7.600 millones de pesetas entre 1986 y 1989. Nuevas unidades públicas de producción teatral se iban sumando sucesivamente a la acción del CDN: la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, por parte de la Administración Central; el Centre Dramàtic de la Generalitat, la Compañía de Josep Maria Flotats, el Centre Dramàtic d'Osona y el Centre Dramàtic del Vallès en Cataluña; el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana; el Centro Andaluz de Teatro; el Centro Dramático Galego, etc.

Es evidente que éstas y otras de las iniciativas citadas han servido para paliar uno de los males endémicos del teatro

español del presente siglo: su extremado centralismo, pues una oferta teatral estable no existía prácticamente hasta hace unos años más que en Madrid y en Barcelona.

En efecto, la acción de Gobiernos regionales y Ayuntamientos, la recuperación de locales teatrales de propiedad pública, la multiplicación de Festivales teatrales, etc. han sido factores que, aun con planteamientos y resultados en muchas ocasiones muy criticables, han fomentado la incipiente consolidación de una oferta teatral -y, en no pocos lugares, el surgimiento de una demanda- más o menos constante fuera de Madrid y Barcelona. Por desgracia, no hay datos globales y fiables que permitan cuantificar sus efectos en términos de número de espectadores.

Sin embargo, de Madrid y Barcelona sí hay datos. Y qué datos. Mientras que la capital catalana ha visto cómo su demanda teatral casi se duplicaba entre 1982 y 1994, la de Madrid ha sufrido un incontestable deterioro: en la temporada 1984-85, los locales madrileños registraban 3,3 millones de localidades vendidas; desde entonces, y salvo un repunte en la de 1987-88, el mercado teatral madrileño se ha venido reduciendo casi sistemáticamente hasta situarse en 1,8 millones de localidades vendidas en el año teatral 1993/94'. Tremendo.

SANGRIA DE ESPECTADORES EN EL SECTOR COMERCIAL PRIVADO

Este deterioro no ha afectado a todos los segmentos de la oferta por igual. Así, los teatros capitalinos de propiedad pública, que en 1981-82 no llegaban a las 200.000 localidades vendidas, estabilizaban su mercado en 1993-94 en torno a las 650.000. Este crecimiento, sin embargo, no tiene que ver tanto con el hecho de que sus productos tengan más éxito -en general, y por término medio, casi siempre lo han tenido-, sino con una espectacular expansión de su oferta. En 1981-82, menos del 20% de los montajes de la oferta teatral madrileña procedían de locales públicos; en 1993-94, su cuota era ya de un 53%. El número de localidades en salas de propiedad pública ha pasado de 3.600 a 6.500 en ese período de tiempo; y el número de representaciones anuales, de 650 a más de 2.000.

Por el contrario, en el sector privado, y en ese mismo lapso de tiempo, la sangría de espectadores y la contracción de la oferta ha sido simplemente espectacular: de cerca de 2,8 millones de localidades vendidas en 1984-85, a 1 millón en 1993-94.

En primer lugar, la oferta de espectáculos teatrales musicales -especialmente, la llamada "revista"- en grandes teatros, que aseguraba un importante volumen de público en la segunda mitad de los setenta y primera de los ochenta, ha

7 Los teatros de Madrid perdieron el pasado año 300.000 espectadores. Moisés Pérez Coterillo. El Mundo. Madrid, 21 de Septiembre de 1994.

disminuido notablemente. Aunque los pocos estrenos individuales que ven la luz siguen atrayendo una porción de espectadores nada despreciable, la cuota de mercado de este segmento de la oferta privada se ha contraído notablemente: a lo largo de la década de los ochenta solía registrar alrededor de 700.000 localidades anuales vendidas; en la temporada 1993-94 no llegó ni a la mitad.

En segundo lugar, las pequeñas salas alternativas de objetivos de no comerciales, aun con todos los problemas de supervivencia económica a los que tienen que hacer frente, han mantenido aparentemente su nivel de espectadores. Pero se trata de locales de pequeña dimensión, que rara vez superan el centenar de localidades, con muy escasa incidencia cuantitativa, por tanto, en el conjunto del mercado y que sólo recientemente, por añadidura, han comenzado a controlar su audiencia de manera más o menos fiable.

En tercer lugar, y sobre todo, los locales privados de tamaño medio, que con su programación de comedias, dramas y "vodeviles" suponían tradicionalmente el núcleo esencial de

la oferta comercial madrileña, han sufrido una pérdida de espectadores simplemente atroz: en el período de tiempo citado, su mercado se ha reducido prácticamente a la mitad.

LA CRISIS DE UN MODELO

¿Qué factores pueden explicar este hundimiento del sector comercial madrileño? Buena parte de sus representantes lo achacan, no sin razón, a la competencia del sector público. No sólo porque éste cuente con medios económicos que le permiten acometer montajes más ambiciosos, con elencos muy nutridos y profesionales de primera fila sin tener que preocuparse en exceso a corto plazo por sus ingresos. Sino porque constituye además una vía atractiva de inserción en el mercado para un buen número de proyectos privados.

Obviamente, sólo una muy pequeña parte de los 160 espectáculos programados por los teatros públicos madrileños en la temporada 1993-94 fueron generados directamente por los centros públicos de producción teatral; el resto, es decir, la abrumadora mayoría procedieron de iniciativas priva-



• Eduardo II. C. Marlowe. Dir. Lluís Pasqual. CDN.1984

das que prefirieron las condiciones económicas más confortables y seguras que ofrece la exhibición a través de las instituciones públicas, que acudir a los locales comerciales privados.

En suma, tanto desde el punto de vista de la producción como de la exhibición; tanto desde el punto de vista de la infraestructura material como de las condiciones de contratación; tanto desde el punto de vista del precio como de la comodidad de los locales... los teatros públicos madrileños resultan inevitablemente más atractivos que los privados.

Pero, si es cierto que éstos pueden encontrar argumentos para suponer que su pérdida de cuota de mercado tiene mucho que ver con la competencia que ejerce el sector privado, también lo es que no han querido o no han sabido hacer frente a tal situación.

Mientras el sector público ha mejorado y extendido de manera casi ostentosa su infraestructura teatral, el privado ha renunciado a mejorar la suya e, incluso, a solicitar las ayudas públicas disponibles para mejora de infraestructuras teatrales privadas (o ha incumplido sistemáticamente los compromisos suscritos cuando las ha solicitado). Mientras el sector público ha tendido a diversificar de manera muy acusada su oferta (en autores⁸, en actores, en tipos de espectáculos), el privado se ha concentrado prácticamente en un solo modelo: montajes basados en el "gancho" comercial de un actor o actriz popular; obra de comediógrafo español de conocida y dilatada trayectoria; elencos muy reducidos (cinco, seis actores; mejor aún, monólogos o dúos); escenografías extraordinariamente austeras...

Hablábamos antes de la inexistencia en España de un público teatral, puesto que lo que realmente existen son públicos muy diferenciados. Al diversificar y extender su oferta, el teatro institucional madrileño ha logrado incrementar su audiencia, atrayendo así a sus locales a distintos segmentos de la demanda; al estrechar el abanico de la suya y reducirla a prácticamente un sólo tipo de montaje (o dos, si se añaden los escasos espectáculos musicales), el teatro privado ha ido perdiendo más y más segmentos de espectadores.

Así pues, y por lo que al sector comercial se refiere, es sobre todo la crisis de un modelo de gestión teatral. Pese a la reciente aparición de algunos -pero pocos- empresarios privados más dinámicos e imaginativos en Madrid y Barcelona, lo cierto es que el teatro comercial español sigue manteniendo, en lo económico, buena parte de las características fundamentales que ya presentaba a comienzos del presente siglo: existencia de un doble empresariado (empresario de local y empresario de compañía), lo que tiene efectos perversos

8 Un dato: los 58 espectáculos programados entre 1978 y 1993 por el Centro Dramático Nacional se basaban en obras de 47 autores. Tan sólo de cinco (Shakespeare, Brecht, Lorca, Valle-Inclán y Azaña) se estrenó más de una pieza. *Quince años de Centro Dramático Nacional*. Francisco López Gutiérrez. Revista ADE-TEATRO. N° 35-36. Madrid, abril de 1994.

sos sobre la gestión de los montajes; nula inversión en infraestructura; tendencia a explotar hasta la última gota de cada espectáculo; insistencia en el estreno de los autores más conocidos y poca voluntad de arriesgarse con los nuevos⁹; fuerte dependencia del "gancho" comercial de primeros actores y actrices cada vez más veteranos; repetición "ad nauseam" de los géneros y obras que han asegurado mayor éxito comercial en el pasado, etc. Pese a las excepciones individuales, se trata de un modelo empresarial anacrónico. Cabe preguntarse si es éste aún su tiempo.

UN PROBLEMA DE CREDIBILIDAD

¿Quiere decirse con todo esto que la constante pérdida de espectadores que ha tenido lugar en Madrid a lo largo de los últimos años se reduce a la estricta crisis del modelo comercial privado? Ni de lejos. Dejemos de lado por el momento la amenaza constante de estrangulamiento económico que acecha a las salas alternativas que han ido surgiendo en la capital durante las últimas temporadas. Centrémonos en el teatro institucional. Y subrayemos que, pese a su extensión, pese a haber incrementado notablemente su cuota de mercado, también éste sufre, desde el punto de vista de la demanda, un particular calvario.

Un calvario que se mide menos en términos cuantitativos que cualitativos. Por decirlo de una vez, el teatro institucional se encuentra aquejado de un problema de credibilidad social. En España, como en muchos otros países europeos, un creciente sentimiento liberal -no precisamente espontáneo- se une a la impresión de que la acción económica del Estado tiende al derroche, a la ineficacia y al despilfarro. En el caso del teatro español, esta sensación se ha visto alimentada, además, por el hecho innegable de que los crecientes fondos públicos que se han destinado a lo largo de los años 80 a su promoción -unos 15.000 millones anuales al término de la década-, no se han gastado, ni invertido, ni gestionado con la suficiente racionalidad y con la necesaria rentabilidad social.

Se extiende la creencia, en términos generales, de que los teatros institucionales, aunque han incrementado su público, aunque han dado lugar a espectáculos de innegable acabado y calidad, no han logrado que el teatro cumpla en la sociedad española actual un papel relevante, ni que contribuya significativa o suficientemente a una reflexión sobre el presente histórico.

9 Resulta dramático comprobar cómo una de las funciones más propias del teatro privado comercial europeo -la promoción y descubrimiento de nuevos autores- le es ya bastante ajena al español. Con algunas excepciones aisladas (Sebastián Junyent, María Manuela Reina...), la mayor parte de los nuevos autores que están surgiendo o consolidándose en los últimos años lo están haciendo al calor de otro tipo de experiencias, como las salas alternativas, los colectivos profesionales e, incluso, el propio teatro institucional (Sergi Belbel, Alvaro del Amo, Ernesto Caballero, Rodrigo García, Ignacio del Moral, etc.).



• *La risa en los huesos*. José Bergamín. Dir. Guillermo Heras. CNNTE. 1989

En suma, no han evitado que el teatro esté perdiendo más y más terreno, en el horizonte de las expectativas del público potencial, frente a otras ofertas culturales que parecen más dinámicas, más actuales o más comprometidas con un proyecto de modernidad.

EXTRAÑO REPERTORIO

¿Tiene todo esto que ver con el repertorio de textos dramáticos que suben a las escenas españolas? En parte -y aunque sólo sea en parte-, seguramente sí. Ocioso es insistir en una revista especializada que, aunque la elección del texto acota las posibilidades de un espectáculo, lo sustantivo a la hora de su recepción por parte del público es la representación en sí. Así pues, el examen del repertorio estrenado en España difícilmente nos proporcionará una respuesta completa a nuestros interrogantes. Pero quizá sí sea capaz de ayudarnos a detectar algunos síntomas.

Un reciente estudio sobre los autores puestos en escena a lo largo del período 1984-90 por las compañías profesionales españolas¹⁰ revela, en efecto, algunas tendencias significativas. De los 160 estrenos que estas compañías producen aproximadamente cada temporada, el 36% corresponde a

obras de autores españoles vivos, el 19% a autores extranjeros vivos, el 11,9% a autores extranjeros "contemporáneos" (para entendernos, de comienzos del XIX hasta el final de la II Guerra Mundial), el 9,4% a autores españoles "contemporáneos", otro 9,4% a espectáculos basados en creaciones colectivas, un 7,9% a autores clásicos extranjeros y un 6,3% a autores clásicos españoles.

En contra de determinadas creencias bastante arraigadas entre la profesión teatral española, puede extrañar, de los porcentajes indicados, la elevada cifra correspondiente a autores españoles vivos, el nivel aún relativamente elevado de espectáculos de creación colectiva y la muy baja participación en el total de los autores clásicos nacionales.

Pero, más allá de los porcentajes absolutos, puede resultar de interés examinar la tendencia que han seguido, a lo largo del período citado, los siete grupos mencionados. Y se comprueba así que los autores vivos extranjeros y los autores clásicos españoles han recorrido una trayectoria ascendente entre 1984 y 1990; que los autores contemporáneos extranjeros han mantenido prácticamente el mismo nivel a lo largo del período; que los autores españoles vivos y contemporáneos han dibujado una curva descendente, aunque no excesivamente pronunciada; y que los espectáculos de creación colectiva -que, al fin y al cabo, son también "nacionales"- han mostrado una tendencia aún más claramente descendente.

¹⁰ *De autores y estrenos*. Alberto Fernández Torres. Revista ADE-TEATRO. N.º 37-38. Madrid, julio de 1994.

En definitiva, y aunque sin excesivo ruido, se observa una participación cada vez menor de los autores "nacionales" -individuales o colectivos- en el conjunto del repertorio estrenado por las compañías profesionales españolas.

Si ampliamos los límites del análisis, y metemos en danza las producciones no sólo de las compañías profesionales, sino también de las semiprofesionales y de los colectivos aficionados de trayectoria más estable, nos encontramos con que cada año se estrenan en España obras de entre 300 y 400 autores de todo tipo y condición.

¿Cuáles son los preferidos? El resultado es también curioso. De los autores clásicos españoles, sólo Calderón de la Barca, Lope de Vega, los entremeses y novelas de Cervantes y el **Don Juan Tenorio** de Zorrilla han sido programados por dichas compañías más de una vez al año por término medio. De los autores españoles contemporáneos, los más estrenados resultan ser -y de manera abrumadora- García Lorca y Valle-Inclán. Entre ambos absorben el 50% de los estrenos de los escritores que son programados más de una vez al año. Detrás de ellos, y a distancia, aparecen Alejandro Casona, Miguel Mihura, los hermanos Álvarez Quintero, Enrique Jardiel Poncela... Por fin, en los autores españoles vivos encontramos una mayor variedad, si bien José Luis Alonso de Santos se sitúa largamente en cabeza con unos seis estrenos anuales a lo largo del período. Fernando Arrabal, Alonso Millán y Josep Maria Benet i Jornet apenas llegan a los cinco. Alfonso Sastre supera ligeramente los tres. Y José Sanchis, Francisco Nieva, Rodolf Sirera, Alberto Miralles encabezan un grupo de veintitres -Antonio Buero Vallejo y Antonio Gala, entre ellos- que exceden el estreno anual, pero que no llegan ni de lejos a dicha cota.

Por lo que se refiere al pelotón extranjero, sólo cuatro autores clásicos sobrepasan el estreno por año: Shakespeare, Molière, Goldoni y Plauto. Veinte autores contemporáneos superan dicho límite, liderados por Brecht e Ionesco, a quienes siguen Tennessee Williams, Antón Chejov, Samuel Beckett, August Strindberg, Jean-Paul Sartre, Luigi Pirandello... Menor es la variedad entre autores vivos, con una superinflación de obras de Dario Fo y Franca Rame y con nutrida y sorprendente presencia de autores -mezclados con Heiner Müller o Sam Sheppard- cuya dedicación al teatro no es precisamente prioritaria: Woody Allen, Yukio Mishima, Antoine de Saint-Exupéry, Michael Ende, Milan Kundera...

Que el lector perdone este apresurado "ranking", seguramente más propio de una carrera ciclista que del muy noble arte de la representación. Pero, pese a su limitada utilidad, su manifiesta grosería y con toda la prudencia del mundo, parece reflejar una elección un tanto errática en algunos casos (por ejemplo, en autores extranjeros vivos), muy repetitiva en otros (por ejemplo, en autores clásicos nacionales y extranje-

ros o en autores españoles contemporáneos), un tanto conservadora en los demás...

¿Indican estos datos un cierto y progresivo alejamiento del repertorio estrenado respecto de lo que pueden ser las preocupaciones más candentes y acuciantes de los ciudadanos españoles? ¿Son síntoma de un notable estrechamiento y reiteración de la oferta teatral? Seguramente, estadísticas semejantes no permiten dar contestación afirmativa a tales interrogantes con auténtico rigor intelectual. Pero, en cualquier caso, no parecen probar precisamente lo contrario.

RETRATO ROBOT

¿Cómo es el espectador que hoy se enfrenta a este repertorio? La revista *El Público* intentó bosquejar en 1991 sus rasgos sociológicos más destacables¹¹ a partir de la encuesta sobre hábitos culturales promovida en aquella época por el Ministerio de Cultura y a la que se ha hecho mención al comienzo de estas líneas.

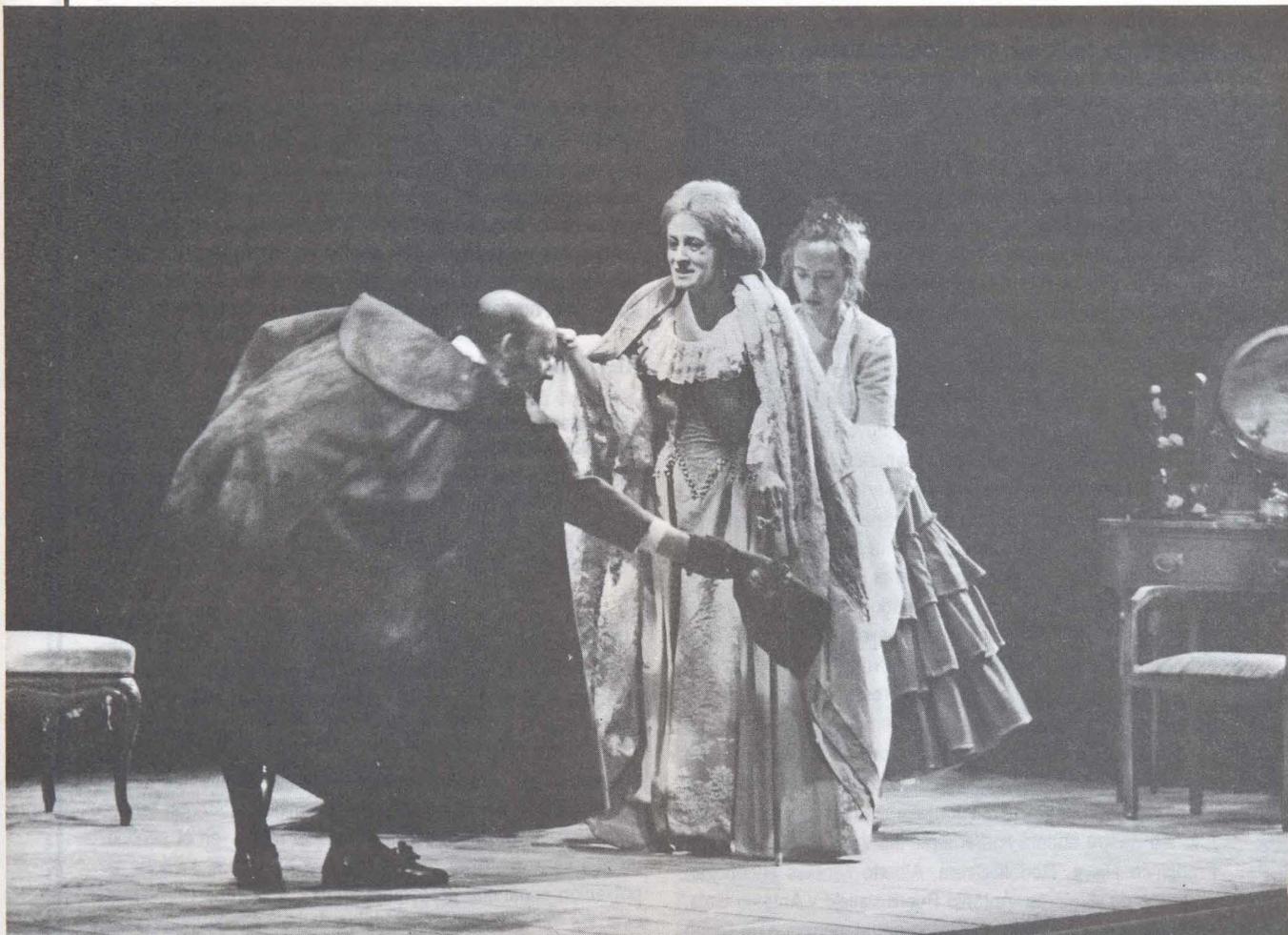
Le salió un espectador no excesivamente fiel, urbano, veinteañero cuando es mujer, más maduro cuando es hombre, más soltero que casado, con estudios universitarios, empleado o estudiante, y adicto asimismo a otras ofertas culturales.

Destaquemos, para los amantes de la estadística, los datos concretos más sobresalientes que permitan sustentar tal retrato. Puede considerarse aficionada al teatro -en el sentido de que va al teatro al menos una vez al año- el 14% de la población española, porcentaje inferior a los que registra el cine, los museos, los espectáculos de bailes regionales o los conciertos rock, pero superior a los de los recitales de música popular, los toros, el circo, la ópera o los conciertos de música clásica. Por término medio, esos aficionados van al teatro una media de 4,3 veces por año, dato que revela una fidelidad en el consumo no excesiva, pues es inferior a la de cine, ópera, ballet, música clásica, zarzuela, flamenco, bailes regionales y jazz.

En las ciudades de más de 500.000 habitantes, los aficionados al teatro suponen un 24% de la población total; en las de menos de 10.000, un 7%. Van más mujeres que hombres al teatro (un 14,4% frente a un 13,4%), pero los hombres lo hacen con más frecuencia (4,6 veces al año frente a 4,1). Entre las mujeres, el mayor porcentaje de aficionadas se sitúa entre los 18 y 24 años; entre los hombres, entre 24 y 44. Las personas solteras (21%) o separadas (15%) son más aficionadas que las casadas (12%).

Entre la población con estudios universitarios, un 34% va al teatro, mientras que sólo un 4% de la población que carece de estudios de cualquier tipo acude a los locales teatrales.

¹¹ *Retrato robot del espectador teatral*. Alberto Fernández Torres y José María Sulleiro. *El Público*. Centro de Documentación Teatral. N° 86. Madrid, septiembre-octubre de 1991.



•*La familia del anticuario*. Carlos Goldoni. Dir. Juan Carlos Sánchez. CAT. 1994

Un 24% de los estudiantes asiste al menos una vez al año a una representación teatral. En el extremo opuesto, sólo lo hace el 6% de los jubilados y el 10% de las amas de casa.

Finalmente, se trata de un público acostumbrado al consumo cultural. Alrededor de la mitad de los aficionados al teatro van también, al menos una vez al año, a la ópera, al ballet, a la zarzuela, a los conciertos de jazz o a los conciertos de música clásica. Por el contrario, sólo un 20% se declara aficionado al cine.

UNA LOGICA LLAMADA A LA CORDURA

El repaso a la evolución cuantitativa del público teatral español, al repertorio al que se enfrenta, a su percepción de lo que es el papel del teatro en la sociedad en la que vive suele despertar entre nosotros ese impulso irrefrenable al pesimismo al que somos tan proclives.

Preciso es terminar advirtiendo que "los muertos que vos matáis gozan de buena salud". Dicho de otro modo: si parece cierto que el teatro español, tomado colectivamente, como

oferta cultural global, no goza de buena salud, no lo es menos que, individualmente, el panorama es muy otro.

Temporada tras temporada, se estrena en España un puñado nutrido de espectáculos de primera línea que devuelven a quienes los contemplan la ilusión del compromiso con la práctica escénica. Esos espectáculos -y aun otros de peor factura- siguen atrayendo el interés del público y cosechando llenos. Más claro: lo que aqueja al teatro español actual no es un problema de falta de talento.

La enfermedad es otra: un sistema teatral dañado aquí y allá por desequilibrios, estructuras anacrónicas, hábitos de otras épocas, políticas megalómanas, recursos menos escasos que mal invertidos, ineficiencias de gestión... Tales son las principales rémoras que le restan credibilidad social y le impiden una dinamización de la demanda. Tales son los obstáculos que debe superar si quiere explotar convincentemente sus enormes potencialidades. ■

* Crítico e investigador teatral. Miembro del consejo de redacción de la Revista ADE-TEATRO.

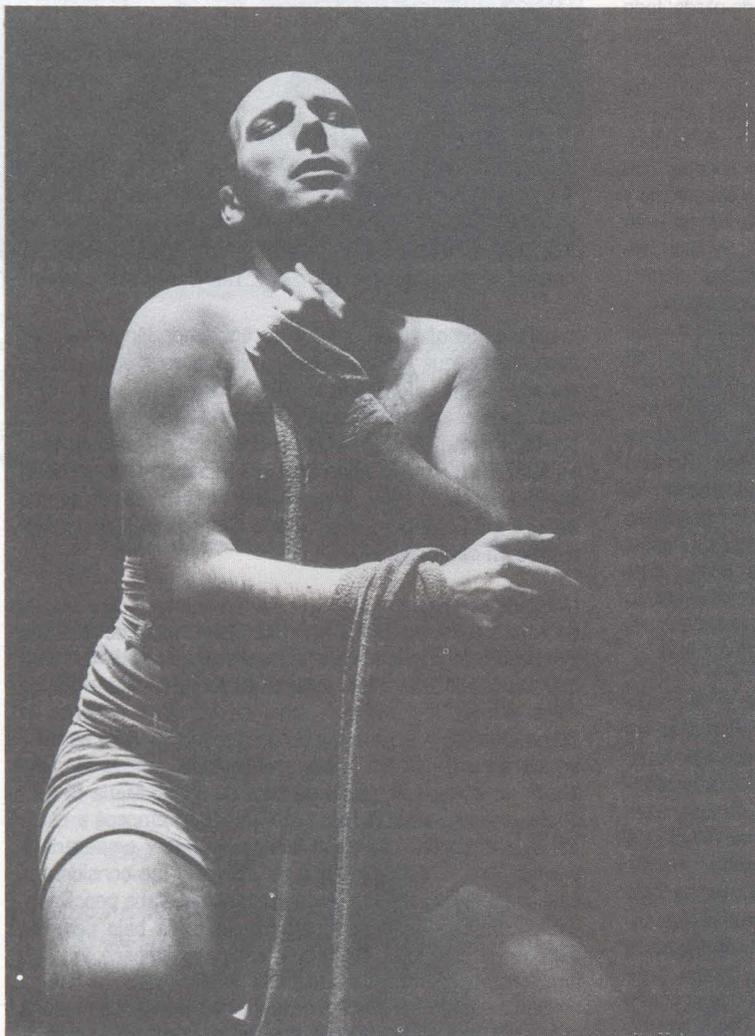
José Ramón Fernández*

CATORCE AÑOS DE ESCRITURA DRAMÁTICA EN ESPAÑA *UN CAMINO HACIA LA NORMALIDAD*

Un deseo inexplicable de autodestrucción suele conducir a los profesionales del teatro en España a pintar panoramas que parecen sacados de las paredes de la famosa quinta de Don Francisco de Goya, y entre estas historias de terror, las más espeluznantes suelen ser las referidas a la inexistencia o nula calidad de la escritura dramática española actual. En las siguientes páginas intentaremos recordar algunos nombres y títulos de los últimos doce años, con el fin de que el lector compruebe si cabe hablar de desastre. Para ello nos

fijaremos en lo más palpable. Decía el filósofo que sólo es lo que es percibido. Si no como explicación del mundo, si nos puede ser útil este aserto como método de trabajo. Resultará más clarificador si nos referimos sobre todo a obras estrenadas, ocasionalmente a publicaciones y muy rara vez a textos inéditos.

No podemos ignorar un argumento fundamental, que, por obvio, no suele ser mencionado. En 1995, la dramaturgia española está habitada por todas las generaciones de autores, que escriben desde la normalidad. El dato no es un grano de anís: recordemos que en 1936 desaparecieron de golpe referentes de la importancia de Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno y Federico García Lorca; que en 1939 salieron al exilio escritores como José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti o Alejandro Casona. Hoy nuestros mayores están en casa y escribiendo, lo que supone un aire de normalidad en la escritura de un país al que se le había levantado la piel. El contacto y el contagio entre generaciones resulta una experiencia muy saludable.



• Guerrero en casa. Fernando Savater. Dir. María Ruiz. 1992

Ser autor de teatro implica casi inevitablemente formar parte de los procesos de producción, por lo que aquellos que por edad, por desgaste o sencillamente por decisión personal quedan un tanto al margen de estos procesos de producción pueden ser relegados y olvidados en los repertorios de las compañías. Probablemente una mezcla de estos tres motivos -la edad, las experiencias poco enriquecedoras, el propio albedrío- ha llevado a un grupo de autores a alejarse de los escenarios. Nos referimos a aquellos nacidos en la década de los años veinte, que salvo Francisco Nieva y Alfonso Sastre, han tenido pocas oportunidades de estrenar. Aún así cabe reseñar estrenos de José María Bellido (1922), con *Patatús* en 1986; José Martín Elizondo (1922) con *Antígona entre muros* en 1988; José Martín Recuerda (1925), con *Las conversiones* en 1985 o *La Trosky* en 1992; Luis Riaza (1925) con *Retrato de niño muerto* en 1984; José Ruibal (1925) con *El hombre y la mosca* en 1982; Miguel Romero Esteo (1925) con *Antigua y noble historia*

de **Prometeo...** en 1986 y la muy celebrada **Pasodoble** en 1994; Manuel Martínez Ballesteros (1929) que ha variado su trayectoria, si bien sigue estrenando obras en su línea de siempre con su grupo Pigmalión, ha tenido en esta década algún éxito comercial como **Pisito clandestino**, en 1990; José María Rodríguez Méndez (1928) ha recibido en 1994 el Premio Nacional de Literatura por **El pájaro...**, y se anuncia para la próxima temporada el reestreno de **Los quinquis de Madriz**, que estrenó en 1985, junto a **Oratorio de Teresa de Avila y Sangre de Toro**. Finalmente, no queremos olvidar al recientemente desaparecido Lauro Olmo (1922-1994) que estrenó en estos años algunas obras, destacando **Pablo Iglesias** en 1984.

Sobre la relativamente escasa presencia de estos autores en las carteleras españolas, Alberto Miralles aventura una teoría tal vez algo complicada, pero cuya sola existencia es ya un motivo de reflexión. En un reciente estudio sobre el teatro alternativo, al analizar la labor de Guillermo Heras desde el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Miralles explica la ausencia de estos autores en la programación de los teatros públicos por una estrategia general de olvido: todo lo que tenga que ver con la dictadura del general Franco debe quedar relegado para dar paso a una nueva realidad, y así, aquellos autores que habían estado en la lucha antifranquista deben pasar al desván para poder mirar al futuro. Hay que decir que esta generación de autores nacidos en los años veinte -que en la actualidad cuentan con edades comprendidas entre los sesenta y seis y los setenta y tres años- no ha sido en general bien tratada por los poderes públicos, Ministerio, Comunidades Autónomas, Ayuntamientos, salvo los casos de Francisco Nieva y Alfonso Sastre, que vamos a tratar aparte. También hay que decir que la iniciativa privada no acompañó tampoco la actividad de estos autores, y ha seguido sin hacerlo. En las listas de compañías de teatro que representan obras de autores españoles vivos manejadas por las Muestras de Teatro de Autor español contemporáneo celebradas en Alicante desde 1993 no aparece ni uno solo de estos autores, salvo, recientemente, Romero Esteo. Lo que la Historia ha robado a esta generación, su tiempo, no se podrá recuperar. La labor de estos escritores en la actualidad es continua y callada, y en algunos casos, como el de José Martín Recuerda, frutece con textos valiosos como la inédita **Los últimos días del escultor de su alma**. De esa escritura callada podremos esperar pocos estrenos, pero nos llegará cualquier día una obra portentosa.

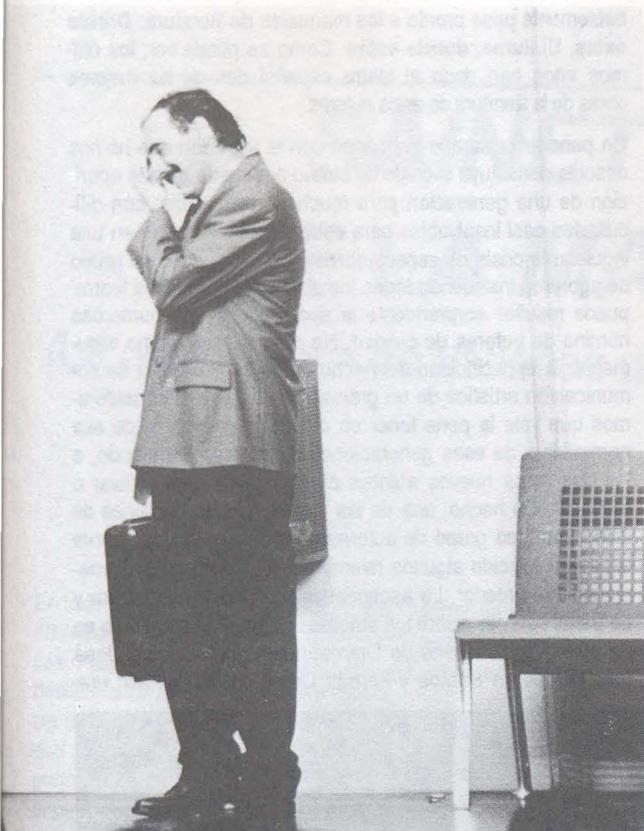
Las afirmaciones de Miralles tienen más sentido si se piensa en la generación de autores en la que él mismo se ve inmerso, los nacidos en torno a 1936, que rondan los cuarenta años a la muerte de Franco. Son autores cuyos estrenos han estado muy a menudo acompañados de amenazas de grupos fascistas, cuya escritura ha sido escasamente valorada -salvo por multitud de premios cuya utilidad resulta, visto el paso del tiempo, discutible-, y cuya labor se ha visto enmarcada, al menos en sus inicios, dentro de trabajos colectivos, de grupos independientes y a menudo de negación del texto, tras la selección cruel que siempre acaba decidiendo el tiempo, algunos de estos autores han continuado, mal que bien, estrenando: el propio Miralles (1940) con **La edad de los prodigios** en 1987, **Comisaría para mujeres** en 1993 o la recién estrenada **El jardín de nuestra infancia**,



• *Metro*. F. Sanguino y R. González. Dir. Carles Alfaro. Moma Teatre.

manifestando oficio de autor y desarrollando lenguajes más tradicionales que en sus inicios; Luis Matilla (1939) con **La espada de un solo deseo** en 1989 y **Como reses** en 1987, ésta escrita en colaboración con Jerónimo López Mozo (1942); Manuel Martínez Mediero (1939), con **Carlo famoso** en 1987 o **Tierra a la vista** en 1989; Eduardo Quiles (1940) con **El tálamo** en 1989; Angel García Pintado (1940), con **La sangre del tiempo** en 1985; Jesús Campos (1938) con **Entrando en calor** en 1990.

Lindando con esta generación estarían autores como Alonso de Santos o Benet i Jornet, que también pasaron por el teatro independiente, por la resistencia y por esa especie de tamiz que supuso la transición política en España. Sin embargo estos autores han dicho lo suyo en los años ochenta de forma rotunda. A la parte de razón que pueda tener el análisis de Alberto Miralles antes mencionado, valdría la pena añadir un interesante punto de vista de Josep María Benet i Jornet resentidamente publicado: "Cuando yo empecé a escribir, o al cabo de muy poco tiempo de haber empezado a escribir, vino la época en que mi actividad fue considerada casi como delictiva. La literatura dramática estaba periclitada, había cumplido su ciclo y prohibido reincidir bajo pena de ostracismo casi total. Por aquel entonces empecé yo pero también empezaron otros muchos autores que, en buena medida, no tanto por efectos de la inevitable selección natural como por la ostilidad creada a nuestro alrededor, y ante la imposibilidad de ejercer el oficio, fueron abandonando tristemente, aceptando la derrota, el campo de batalla. Otros con-



1994

tinuamos, que conste en acta. Pero en el mejor de los casos, y para no insultar a nadie más, un servidor fue durante veinte años aquella joven promesa balbuceante, sin nada decente que ofrecer ni por el momento ni nunca, que inexplicablemente conseguía, de todos modos, ir estrenando piezas y era tratado, varapalos aparte, y también en el mejor de los casos, con paternal suficiencia, con cansada benevolencia, sin que, insisto, se admitiese nada sólido de mi presente ni se esperase nada interesante de mi futuro. (...) Y luego vino el deshielo. Hacia 1985 ocurrió el milagro y se inició un progresivo, pausado y casi total deshielo. (...) La figura del escritor de literatura dramática fue reclamada en Europa y también en Barcelona."

Esa figura reclamada encontró a una generación de autores que habían escondido hasta entonces su creación dramática, bien en el trabajo colectivo de los grupos independientes, bien en la escritura para cine o televisión. En algunos lugares se les menciona como la generación de la transición. Escribo la palabra generación a sabiendas de que los supuestos componentes rechazarán verse unos en compañía de otros. Me acojo a la sabiduría de Ortega y Gasset para explicar que: "Los miembros de una generación vienen al mundo dotados de ciertos caracteres típicos, que les prestan una fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior. Dentro de este marco de identidad pueden ser los individuos del más diverso temple, hasta el punto de que habiendo de vivir los unos junto a los otros, a fuer de contemporáneos se sienten a veces como antagonistas. (...) Unos y otros son

hombres de su tiempo, y por mucho que se diferencien se parecen más todavía. El reaccionario y el revolucionario del siglo XIX son mucho más afines entre sí que cualquiera de ellos con cualquiera de nosotros."

Me estoy refiriendo a un grupo de autores que en el futuro serán identificados inevitablemente con la etapa de gobierno socialdemócrata en España. Tal vez nos falte la perspectiva para reconocer los rasgos comunes de esta generación: podemos pensar en el origen ideológico de izquierda de todos ellos; en su búsqueda de nuevos lenguajes, en el apoyo que haya recibido su trabajo; Alvaro del Amo llega a reconocer una cierta "culpa" de Guillermo Heras de que esta generación exista: es evidente el apoyo que Heras ofreció a algunos de ellos, como Amestoy, del Amo, Maqua, Cabal, Sanchis o Sirera, con la producción, exhibición, coproducción o edición de alguna de sus obras, aunque será difícil que todos los miembros del grupo se identifiquen con este aserto. Una realidad palmaria es el hecho de que estos autores se han "hecho" como tales, es decir, han obtenido el reconocimiento de su oficio, en estos años, aún cuando hubieran escrito ya algunas obras anteriormente, y que la Historia de la Literatura dramática de estos años no puede prescindir de títulos como **Bajarse al moro**, **Pares y Nines** o **Trampa para pájaros**, de José Luis Alonso de Santos (1942); **Ederra y Doña Elvira, imagínate Euskadi**, de Ignacio Amestoy Eguiguren (1947); **Ay, Caray, Desig**, o la recién terminada **Testamento**, de Josep María Benet i Jornet (1940); **Esta noche gran velada y Travesía** de Fermín Cabal (1948); **La soledad del guardaespaldas**, de Javier Maqua (1945); **Acido sulfúrico**, **Gaviotas subterráneas** u **Orquídeas y panteras**, de Alfonso Vallejo (1943); **El veneno del teatro**, de Rodolf Sirera (1948); **Geografía y La emoción**, de Alvaro del Amo (1942); o **Ay Carmela**, **Lope de Aguirre traidor** y **El cerco de Leningrado**, de José Sanchis Sinisterra (1940). Por supuesto, esta generación no se acaba en estos ocho nombres, que consideramos los más representativos. En estos mismos años también han estrenado, entre otros, Jaime Melendres (1941), Francisco Melgares (1938), Roberto Vidal Bolaño, José Luis Miranda, Luis Alviz Arroyo, Maribel Lázaro (1949), el hispano chileno Jorge Díaz, Vicente Molina Foix (1949), o Sebastián Junyent (1948). **Hay que deshacer la casa** constituyó uno de los mayores éxitos de estos años, lo que no ha evitado que este autor, como muchos otros, haya sido prácticamente devorado por la televisión. Otra autora que habría de entrar en este grupo y que también ha sido muy bien tratada por el público es Ana Diosdado (1940), con éxitos como **Los ochenta son nuestros** en 1988 o la reciente **Cristal de Bohemia** en 1994. Basándonos en sus grandes éxitos de taquilla podríamos agrupar a otros cuatro autores: Jaime Salom (1925) con **Una hora sin televisión** en 1987 y **Casi una diosa** en 1993; Santiago Moncada (1928), con **Entre mujeres** en 1988 y **Mejor en octubre** en 1994; Rafael Mendizabal (1940) con **La abuela echa humo** en 1990. Un caso excepcional lo constituye Antonio Gala (1936) que a lo largo de estos años ha estrenado dramas como **El cementerio de los pájaros** en 1982 o **Séneca, o el beneficio de la duda** en 1987, y comedias espectaculares como **Carmen Carmen** en 1987 y **La Truhana** en 1989, para volver en 1994 al melodrama de carga moral que lo encumbró en sus inicios con **Los bellos durmientes**.

También han conocido el éxito de taquilla dos de los más importantes hombres de teatro -autores, directores y actores ambos- que ha tenido España en esta mitad de siglo: Fernando Fernán Gómez (1921) y Adolfo Marsillach (1928). Este, escritor ocasional, ocupado primordialmente en la dirección de escena, estrenó en 1981 **Yo me bajo en la próxima ¿y usted?** y trató de repetir ese enorme éxito con un musical, **Mata-hari** en 1983 y un melodrama, **Feliz cumpleaños**, en 1991. Aquel estreno una de las obras que definirán este período de nuestro teatro, **Las bicicletas son para el verano**, en 1982, y continuó estrenando textos propios, además de una afortunada adaptación de **El Lazarillo de Tormes**, en 1990.

El acercamiento al teatro de escritores que habitualmente cultivan otros géneros no hace sino confirmar la buena salud (no hace falta ser Hércules, uno puede ser Juanitorrena) de nuestra dramaturgia. Al teatro se han acercado escritores como Manuel Vázquez Montalbán (1939) con **El viaje** en 1989 y **El superviviente** en 1990; Eduardo Mendoza (1943) con **Restauración** en 1990; Carmen Martín Gaité (1925) con varias adaptaciones y **A palo seco** en 1987; Miguel Delibes (1920) con **Las guerras de nuestros antepasados** en 1989; a ellos se ha unido muy recientemente Manuel Vicent (1936) con su **Borgia**; un caso especial es el filósofo Fernando Savater (1947) quien desde **Vente a Sinapia** en 1983 ha estrenado media docena de obras, con buen éxito de crítica, sin dejar de ser considerado un diletante por una parte de lo que se conoce como "la profesión".

Aparte de Antonio Buero Vallejo (1916), que ha continuado escribiendo con mayor o menor fortuna -un buen escritor escribe buenas obras, no hay que crucificarlo porque no son todas geniales-, estos años han supuesto la consideración de clásicos para dos de nuestros grandes autores: Francisco Nieva y Alfonso Sastre. Pocas cosas les unen, parece: la edad -Sastre nació en 1926 y Nieva en 1927- y la extraordinaria calidad literaria. Pero hay más: ambos autores ven renacer obras que habían escrito hace treinta años y que se convierten en referencias indiscutibles de la escena de estos catorce años: Nieva, que desde el estreno en 1982 de **Coronada y el toro** se encuentra con un camino lleno de dificultades para estrenar sus obras, hasta el punto de crear su propia compañía, con la que monta **Corazón de Arpia** en 1989, **El baile de los ardientes** en 1990 y **Los españoles bajo tierra** en 1992, es objeto de múltiples homenajes en los últimos años, ve publicadas sus obras completas y estrena en 1993 **Aquelarre y noche roja de Nosferatu**, una inteligente historia del siglo veinte desde la esquina del *arte degenerado*. Sastre, que vio representada por fin **La taberna fantástica** (1985) y consiguió con esa obra un éxito de público sin precedentes, tuvo luego algunos estrenos en el teatro público, tales como **Historia de una muñeca abandonada** en 1989 o **Los últimos días de Emmanuel Kant...** en 1990, demostrando que no es un autor tan fácilmente etiquetable; en 1994 estrenó la obra por la que desea ser recordado, que pro-

bablemente pase pronto a los manuales de literatura: **Dónde estas, Uialume, donde estás**. Como se puede ver, los últimos años han dado al teatro español dos de las mejores obras de la literatura de estos autores.

Un panorama literario-dramático con la actividad que hemos descrito constituye el caldo de cultivo adecuado para la aparición de una generación para muchos inexplicable: con dificultades casi insalvables para estrenar, con el teatro en una inquietante crisis de espectadores y con un numeroso grupo de agoreros insistiendo todos los días en la muerte del teatro, puede resultar sorprendente la aparición de una numerosa nómina de autores de calidad. No creemos necesario argumentar la especificidad del hecho teatral como forma de comunicación artística de un gran atractivo, pero sí consideramos que vale la pena tener en cuenta la existencia de esa normalidad, de esas generaciones de autores trabajando, a las que estos nuevos autores pueden mirar para emular o rechazar. De hecho, una de las características comunes de este numeroso grupo de autores es el magisterio que sobre ellos han ejercido algunos miembros de la generación inmediatamente anterior. La ascendencia de Sanchis Sinisterra y de Benet i Jornet sobre los autores que han ido surgiendo en Barcelona y las clases de Dramaturgia impartidas por José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal en Madrid son una



• *Betizu toro rojo*. Ignacio Amestoy. Dir. Antonio Malonda. Teatro Gasteiz. 1993



• *Indian Summer*. Rodolf Sirera. Dir. Guillermo Heras. CNNTE, CDGC, CDGV. 1991

cantera importantísima, como lo son las querencias o rechazos que provocan algunos de estos autores en los más jóvenes.

¿Por qué surge ahora esta generación? Porque se cuece en los ochenta, en un período que vuelve a valorar al autor dramático. Todo un síntoma es el hecho de que resulte muy difícil hacer una nómina de autores nacidos entre 1950 y 1956: se trata de una promoción de creadores que se cuece en la década de los setenta, y que no ve referentes claros en la escritura. De no ser así, personas del talento de Carlos Marquerie o Esteve Graset habrían probablemente escrito una interesantísima literatura.

El hecho es que nos encontramos con un grupo barcelonés, formado a la sombra de la Sala Beckett y del Institut del Teatre, en el que predomina una estética mínima, que se aleja de lo emocional, ubicada en espacios pequeños, con referentes europeos como Müller, Botho Strauss y F.X. Kroetz, el absurdo o autores británicos como Pinter y Stoppard, o norteamericanos como el "Dirty Realism"; y nos encontramos algo así como un grupo madrileño que en principio se ve más influido por estéticas de realismo inmediato como Sheppard o Mamet, si bien el contacto con los barceloneses; la entrada de esas influencias y el lento reconocimiento de autores que en Madrid llevaban tiempo apostando por ese imaginario, como es el caso de Alvaro del Amo, favorece la diversificación de esa apuesta por el realismo en los últimos años. Cuando decimos "algo así como un grupo madrileño" tenemos en cuenta la cualidad maravillosa de esta ciudad, que, pese a todo continua siendo un puerto apátrida que permite el contacto abierto de todo lo que llega, y la contaminación en este caso de autores venidos de distintos puntos. Los madrileños que entrarían en este grupo vendrían de Extremadura, como Márquez; Asturias, como Maxi Rodríguez; Andalucía, como Alamo; Levante, como Sanguino y González; Aragón, como Plou...

Se habla de dos referentes que han ayudado al desarrollo de esa escritura: Los premios Marqués de Bradomín del Instituto de la Juventud, para autores menores de treinta años, y las iniciativas del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, dirigido por Guillermo Heras, que ha producido, coproducido, exhibido y editado obras de estos jóvenes autores y organizado talleres de dramaturgia en los que han participado muchos de ellos.

Se podría, en una primera aproximación, hablar de dos promociones:

La primera surge de las actividades iniciales del Centro de Nuevas Tendencias, como el taller dirigido por Fermín Cabal y las primeras ediciones del Bradomín. Allí se forja un grupo de autores nacidos en torno a

1957, como Paloma Pedrero, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Yolanda García Serrano, Alfonso Zorro, Nancho Novo, Luis Araujo, Jorge Márquez, Antonio Onetti o Alfonso Plou. En esta misma promoción cabría incluir, por edad, a Miguel Murillo y Eduardo Galán.

Onetti y Plou pertenecen por edad a un segundo grupo, de autores nacidos después de 1960, aunque compartieron muchas de las experiencias de los primeros. Otros autores se dan a conocer en estos inicios: Sergi Belbel, Ignacio García May, Paco Sanguino y Rafael González. Hablamos de autores que están cumpliendo ahora los treinta años, por lo que sólo su precocidad los separa de los nombres que están surgiendo en los últimos años: Rodrigo García, Antonio Alamo, Lluís Cunillé, Juan Mayorga, Angélica Lidell, Raúl Hernández, Pablo Ley, Luis Miguel González Cruz, Josep Pere Peyró... por no rebasar el límite de los treinta años.

Con la dificultad que da la cercanía podemos aportar ya varios títulos de una generación que empieza a parecer madura; sin embargo, algunos de estos autores llevan diez años estrenando obras: Belbel, Pedrero, Del Moral, Plou, Márquez, Caballero y Rodrigo García estrenan habitualmente y han dado algunos títulos de gran interés, como *Caricias*, *Invierno de luna alegre*, *La mirada del hombre oscuro*, *La ciudad noches y pájaros*, *Perico Galápago*, *Retén* o *Los tres cerditos*. Los más jóvenes -o los que han llegado más tarde- tienen sus credenciales preparadas.

Muchas cosas quedan por hacer. Muchos de los textos que se están escribiendo podrían merecer un mejor trato. Pero si se consigue que los directores, programadores y espectadores le pierdan el miedo a lo que crece a su lado, es muy posible que estos autores de la última generación puedan recordar un disco de su adolescencia: "Crisis? What crisis?" ■

*Dramaturgo. Licenciado en Filología por la Universidad Complutense de Madrid. Premio Calderón de la Barca 1994.

AUTOR DRAMÁTICO Y SOCIEDAD ACTUAL

El escritor dramático trata de dar respuesta a las necesidades que despiertan en él sus procesos imaginativos y creadores. En busca de esas posibles respuestas, bucea en sus experiencias personales, vivencias y situaciones, y las confronta con el entorno que le rodea. La pregunta básica que se plantea es: ¿Qué teatro escribir hoy? ¿Cómo hacerlo? ¿Para qué y para quién escribir?

Las respuestas a esas preguntas son, lógicamente, tantas como escritores hay, e incluso tantas como diferentes etapas vitales atraviesa, cada uno de ellos. Múltiples variables van a incidir, pues, a la hora de producirse esa reacción creativa que es escribir una obra de teatro.

Al responder como seres vulnerables que somos a nuestro tiempo, a nuestro entorno y a nosotros mismos, van a surgir conflictos y soluciones, encadenados en un proceso causal, que es puesto en marcha por la búsqueda de metas del autor. Al mismo tiempo, en las situaciones dramáticas que escribe, trata de conseguir que el espectador haga proyecciones de su propia búsqueda, y de resolución de sus conflictos.

¿Cómo incidir pues, aquí y ahora en nuestra contemporaneidad? El escritor teatral intenta, como un espía, comunicar los secretos por él descubiertos en el comportamiento humano, sorprendiéndose y sorprendiendo a los demás con lo extraño de nuestra conducta cotidiana y de nuestro ser en el mundo, tratando de transformar sus descubrimientos en un acto artístico sobre un escenario. Todo ello dentro de la completísima tarea que supone intentar unificar la dispersión de actos, gustos, criterios, placeres y conflictos del ser humano en toda su vida, en la aparición del personaje durante el breve tiempo de su vida escénica.

En el fondo, se trata pues de conseguir que el acto individual de la creación, que se emprende al principio como una aventura íntima y solitaria, tenga posteriormente una carga de necesidad y sentido en dos direcciones:

1) Necesidad en cuanto al propio desarrollo teatral: la trama, los personajes la estructura y la organización estética diferenciadora de la obra en sí.

2) Necesidad de aportar al espectador algo más allá del hecho teatral en sí mismo. Algo personal, válido y

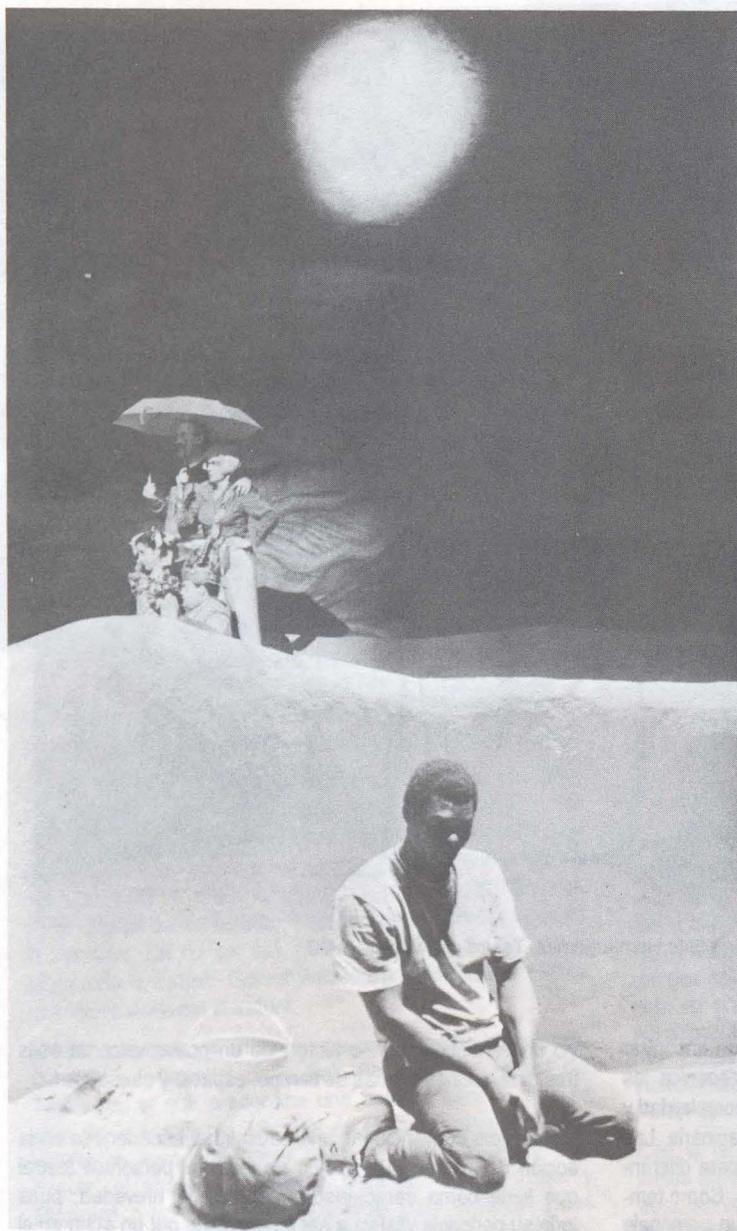
globalizador que el hecho dramático ha de provocar en él como ser humano.

De alguna manera, es como si cada espectador que va al teatro y paga su butaca para ver una obra nuestra, dedicándonos dos horas de su vida, nos hubiera hecho el encargo mucho tiempo antes, cuando iniciamos, el proceso de creación: "Escribe una obra para que yo vaya a verla dentro de un tiempo y me aporte lo que yo necesite en ese momento". Luego, transcurrido ese tiempo, irá a recibir lo que encargó -como una comida especialmente preparada para saciar un hambre interna, difícil de definir y fácil de comprender por compartida-. Por eso se sentirá defraudado si no encuentra lo que buscaba, lo que necesitaba. Cuando el teatro no responde a las necesidades reales del espectador, a ese encargo no formulado, éste siente que no está ganando su tiempo, sino perdiéndolo.

Es importante, por tanto, intentar conectar con el espectador, adivinando ese encargo íntimo, hablándole con lenguaje de hoy, de problemas de hoy, tratando de aportar vitalidad, energía, unidad y estilo a nuestro trabajo, para poder tener así un diálogo sincero y real con el público, dentro de esa convención creíble que es el teatro.

Como un contraste frente a los medios de comunicación masivos en los que el hombre se siente como un mero y lejano espectador, surge hoy en el teatro una nueva subjetividad, un refugiarse en lo interior al cuestionarse el ser humano preguntas íntimas sobre su existencia. Esta podría ser una parte del papel del autor en nuestros días: bucear en el terreno de lo personal hasta llegar así a un nuevo realismo escénico acorde con nuestro tiempo y nuestras necesidades.

Se proponen, pues, como temas de nuestro tiempo, aquellos que afectan a la realización personal del hombre de hoy: el amor, la desesperanza, el sexo, la violencia, el derecho al "no" y a la razón individual, el descubrimiento de que las cosas no son como parecen, la conciencia de ser extranjeros en un mundo que no es "nuestro", la búsqueda de unos pilares éticos, la elaboración de una nueva esperanza, el diálogo con nosotros mismos, el derecho al viaje iniciático de cada ser, y el debate, social por un lado e íntimo por otro, entre nuestra realidad y nuestro deseo. Temas, como se ve, que van desde lo más individual y primario hasta lo más



• *La Mirada del hombre oscuro*. Ignacio del Moral. Dir. Ernesto Caballero. CNNTE. 1992

general, y que forman parte del teatro de todos los tiempos, enfocados en la actualidad con un lenguaje acorde a la sensibilidad de esta época.

La cercanía del fin de siglo y cierto desencanto ante las expectativas generadas en los cambios y en las soluciones colectivas y utópicas en el mundo, crean una cierta melancolía y un cierto pesimismo poético: hacer de la fragilidad y limitación humana belleza, se convierte así en otro de los objetivos del escritor actual.

El teatro, terreno ideal para la crisis y el cuestionamiento, ya que se alimenta de ellos, recoge toda esa problemática, esos conflictos, construyendo con ellos un material dramático básico.

Sube así el hombre de hoy al escenario, lugar ocupado durante mucho tiempo por las aventuras y desventuras del príncipe, del jefe, del señor, del amo. El personaje, por tanto, tiene en la actualidad algo de "común" con el espectador. El autor tratará de hacerle, a su vez, "peculiar", para que sin dejarde ser reconocible, nos sea interesante, y le hará vivir un "rol", es decir, un recorrido hacia sus metas, dándonos al final, con el desenlace, un punto de vista significativo y clarificador sobre el aquí y el ahora.

El hombre y sus conflictos por tener una vida más plena son por tanto, el primer material dramático: ése es el acto artístico y creador fundamental. Líneas, tendencias, estilos, y diferentes formas nos servirán únicamente para ayudar a lograr, mediante lenguajes teatrales acordes con el sentido de la obra, que la historia de ese ser humano sobre el escenario y sobre el mundo siga adelante.

El material con el que cuenta el autor dramático para crear el mundo particular de los personajes de sus obras son las palabras. Palabras que en el teatro, más que en cualquier otro campo de la literatura, han de tener un significado concreto, específico y vivencial.

El diálogo teatral debe tener una capacidad de comunicación sonora, cercana, real y auténtica con el espectador. Ha de ser verosímil y emocional. Y, en resumen, ha de tener como condición principal la de ser material dramático interpretable por un actor convertido en personaje.

La vieja fórmula "dime cómo hablas y te diré quién eres", es uno de los elementos constitutivos de la creación del personaje. A ella podríamos añadir las de "dime cómo hablas y te diré hacia dónde vas, y de dónde vienes". Es decir, las palabras definen a los personajes en cada momento del desarrollo de la acción dramática: sus conflictos, sus metas, sus emociones, sus relaciones con el entorno, su posición social, sus logros y fracasos, y su manifestación externa como seres humanos.



• *Un sueño de la razón*. Cipriano Rivas Cherif. Dir. Maite Hemangómez. Teatro del Ayayay. 1990

Mi principal problema cuando escribo consiste en encontrar en cada momento del desarrollo de la trama escénica las palabras adecuadas que definan, con la mayor complejidad y riqueza, al personaje dentro de una situación imaginaria. Las palabras que se pueden utilizar indistintamente para diferentes personajes de una obra no son significativas. Como tampoco lo son las que pueden ser utilizadas por un personaje en diferentes momentos de su evolución dramática. Sí que lo serán aquellas otras que marquen sus contrastes con los demás personajes, a la vez que la singularidad y peculiaridad de cada momento que vive ese ser.

Dibujamos a los personajes por medio de las palabras que dicen. Pretendemos así crear un mundo real en la escena, dando a este término: "real" una dimensión artística. Los trazos, por tanto, tienen que ser definidores de esa nueva realidad surgida con nuestra creación. Para ello modificaremos algunos elementos de la vida, en que las palabras se usan en una dimensión temporal, espacial y causal diferente.

Los factores dispersos y caóticos de la vida han de ser codificados en nuestra creación teatral logrando un acuerdo pre-

vio con el espectador -o lector- de un nuevo valor de esas tres dimensiones citadas de tiempo, espacio y causalidad.

Un espacio convencional, una causalidad encadenada en la acción dramática y un tiempo de vida del personaje teatral que tiene como característica esencial la brevedad, pues toda su peripecia vital va a ser interpretada por un actor en el marco temporal de unas dos horas, que además tiene que compartir con otros personajes: síntesis de vida por tanto. Años resumidos en minutos. Emociones concentradas. Conflictos llenos de urgencia por su necesidad de resolución inmediata. Personajes descendiendo por un tobogán hacia sus destinos.

Las palabras, en el diálogo teatral han de huir por tanto de la generalidad y meterse en el territorio de la individualidad. Las palabras: con todo lo que esconden, lo que mienten, lo que no dicen, lo que se equivocan, lo que se contaminan de ideología no deseada, de sueños, de deseos, de emociones y de la parte desconocida de nosotros mismos. ■

* Autor teatral y Director de Escena.

SAINETE Y TEATRO DE LA MARGINACION

(La estanquera de Vallecas de José Luis Alonso de Santos)

En todo texto artístico el título tiene una importancia que debe destacarse en un análisis y ha sido estudiada por los teóricos. Para el teatro adquiere un relieve aún mayor porque está destinado de forma inmediata a ocupar lugar de preeminencia en los carteles anunciadores y porque, frente a la publicidad del libro, la del teatro -aunque pudiera luego la obra permanecer mucho tiempo en los hábitos de lectura o de espectáculo de un pueblo- exige resultados pronto. El éxito de un autor dramático, como es sabido, se mide por el número de representaciones de su obra sin que la empresa pierda dinero en cada función.

En el título, pues, debe el espectador encontrar reclamo suficiente como para sentirse interesado por lo que promete. Debe servirle de acicate para que se decida a salir de casa, emprenda el camino hacia el local de comedias y se decida a gastar el dinero que cuesta una entrada. El título puede, con dicha finalidad, despertar un horizonte de expectativa, para lo que, por ejemplo, orienta la comprensión dentro de una retórica, sitúa en un género, relaciona o no con otros textos dramáticos. Además, claro es, el título define o describe o especifica el texto que le sigue.

La estanquera de Vallecas, obra de 1981¹, cumple a la perfección lo que se espera de un título teatral. Sin necesidad de leer el texto dramático o de asistir a la representación, podemos firmar, por ejemplo, con César Oliva, que la obra

puede ser "un nexo" con "determinadas formas sainetistas, socializadas por Lauro Olmo"².

Cualquiera de las definiciones de "sainete" nos obliga a considerar un tipo de piezas cómicas de personajes y ambientes populares. De ahí que en la historia del sainete los títulos suelen contener referencias geográficas, situando de ese modo la acción en lugares concretos donde las costumbres que intentan reflejarse se justifiquen. De entre los títulos de Ramón de la Cruz, el sainetista por excelencia del teatro español, y sin ánimo ninguno de exhaustividad, es posible citar: **Los aguadores de Puerta Cerrada**, **La pradera de San Isidro**, **Inesilla la de Pinto** o **Los bandos de Lavapiés**. Y, si buscamos en González del Castillo encontramos **El café de Cádiz** o **El día de toros en Cádiz**. Claro que el teatro del Siglo de Oro, que se pretendía popular, ya hizo acopio de topónimos: **El acero de Madrid**, **El alcalde de Alcorcón**, **El alcalde de Zalamea**, **El burlador de Sevilla**, **El caballero de Olmedo**, **La estrella de Sevilla**, **El infanzón de Illescas**, **Los malcasados de Valencia**, **Los novios de Hornachuelos**, **La renegada de Valladolid**, **La villana de Getafe**, **La villana de la Sagra**, **La villana de Vallecas**, etc... He buscado, a propósito, títulos que, sintácticamente, se asemejen al que nos ocupa y con los que, sin duda alguna, se relaciona estructuralmente. José Luis Alonso de Santos sabe que, con el sintagma **La estanquera de Vallecas**, sitúa al posible espectador en la línea del teatro popular español.

La localización del topónimo, Vallecas, permite, además, situar la acción en un antiguo pueblo próximo a Madrid, hoy ya absorbido como barrio por la gran ciudad. Lugar actual de habitación obrera y, por lo tanto, modesto, con altos índices de paro y delincuencia. A ello añadimos que la estanquera, es decir, la titular de un estanco, es habitualmente persona

2 César Oliva: *El teatro desde 1936*, Madrid: Alhambra, 1989, pág. 446.

1 Se estrenó en Madrid, el año 1981. Una primera edición apareció en Madrid: La Avispa, 1982. Segunda edición en Madrid: Antonio Machado/SGEL, 1986. En 1985 volvió a ponerse en escena en Madrid, con dirección del propio autor. Cito por el volumen *Teatro español contemporáneo. Antología* (al cuidado de César Oliva); Madrid/México: Ministerio de Cultura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.



• *La gran pirueta*. José Luis Alonso de Santos. Dir. José Luis Alonso Mañes. 1986

de escasos recursos económicos que ha llegado a dicha titularidad por concesión oficial en virtud de determinadas condiciones, tradicionalmente la de ser viuda de militar u otro tipo de servidor público. En este caso, el personaje grita:

¡Por la memoria de mi difunto esposo que era guardia civil! (pág. 1314).

Recordemos que el estanco es un establecimiento en el que se venden géneros estancados (es decir: de venta reservada a determinadas personas o entidades) por el Estado, especialmente sellos, timbres, o tabacos.

Si el sintagma **La estanquera de Vallecas** remite al teatro popular español, su significado sitúa la acción en un medio modesto y obrero, marginal con respecto a la vida burguesa. Eso explica que la estanquera se queje de que Leandro y Tocho pretenden robarle a los trabajadores; dice en una ocasión:

¡Millonaria soy! ¡¡Habrás visto el muerto de hambre éste! A los nueve años estaba ya trabajando y no he parado hasta hoy (pág. 1363).

Explica también que Tocho asegure que en el estanco tiene que haber dinero porque

Los obreros de la fábrica de harina compran aquí el opio [por el tabaco] y son a miles, y aclara: Hoy sábado día de cobro hay aquí un capital, seguro (pág. 1315).

Leandro, uno de los atracadores, no es sino albañil en paro, que busca en el robo una salida para su situación económica. En la "Nota del autor" que introduce la obra, Alonso de Santos escribe:

Al Autor que esto suscribe -que presume de humilde cuna y condición- le es sumamente difícil poder escribir acerca de Dioses, Reyes, Nobles Señores, ni Burguesía acomodada, porque, la verdad, no los conoce apenas -sólo los sufre-. Por eso anda detrás de los personajes que se levantan cada día -en un mundo que no les pertenece- buscando una razón para aguantar un poco más, sabiendo que hay que aferrarse a uno de los pocos troncos que hay en el mar -los barcos son de los otros-, si te deja el que está agarrado antes, porque ¡Ay! ya no hay troncos libres (pág. 1309).

Unas frases que permiten asegurar las deducciones que hemos hecho a partir del título de la obra.

La extracción de los personajes de un medio de escasa cultura queda patente en el nivel de su lengua, debido a los constantes vulgarismos de léxico o los errores sintácticos que cometen. José Luis Alonso de Santos pretende, pues, construir un lenguaje significativo en cuanto tal, como tantos autores del teatro costumbrista. Pero más importante me parece que dicho nivel de lenguaje contagie, invada, aquella parte del texto dramático que corresponde exclusivamente al autor y no a sus personajes. Me refiero al "texto informador", a aquél que proporciona los datos necesarios para que el diálogo pueda producirse (denominando al diálogo, como a mí me gusta hacer, "texto informado").

El "texto informador" es, para mí, lo fundamental de cualquier texto dramático, puesto que sobre él se sustenta en lo esencial la construcción de las situaciones de enunciación. Si dichas situaciones están bien elaboradas y no ofrecen posibilidad de equívoco, el diálogo se deduce por sí sólo, resulta impuesto por la circunstancia y el medio en el que va a producirse.

Ello no quiere decir que no exista diferencia alguna entre la lengua del "texto informador" y la del "texto informado", desde el momento en que el sujeto del enunciado es distinto. En el caso del "texto informado", el sujeto es el personaje. En el caso del "texto informador" es la instancia narrativa que solemos conocer (aunque sea con una confusión metodológica) como el "autor". Sin embargo, Alonso de Santos deja que el sujeto del enunciado informador se contagie de los sujetos del enunciado informado. O, dicho de otra forma, Alonso de Santos acaba hablando como lo hacen sus personajes. Los ejemplos son múltiples (subrayo en ellos lo que me parece destacable):

La abuela se pone a dar unos gritos que *pa que* (pág. 1312).

Apartando enaguas en busca de la faltriquera donde estén *los verdes* [los billetes de mil pesetas, que son de ese color] (pág. 1315).

Contesta Tocho, bajando las escaleras, a grito *pelao* (pág. 1319).

Vuelve con las pastas, *el tocata* [por el tocadiscos] y los discos (pág. 1338).

Abre el maletín, se arrodilla a su lado y la ausculta, la mira el pulso, y *demás cosas raras de esas que hacen los médicos en casos así* (pág. 1321).

En los últimos ejemplos podemos estar ante casos de cómo la calidad de escritor que tiene José Luis Alonso de Santos le

impide tratar la acotación limitándose a redactarla en una suerte de estilo cero. La influencia de rasgos de Valle-Inclán, tan patentes en el tratamiento esperpéntico de ciertas situaciones, se manifiesta también de esta forma. Del mismo modo que en el teatro simbolista (aunque no sólo en él, porque el de Jardiel Poncela, entre otros, también ofrece ejemplos) la acotación resulta imposible de trasladar a escena en su aspecto referencial y busca más ofrecer una interpretación metafórica. Me parece de interés dar una amplia serie de ejemplos, para demostrar el uso habitual del procedimiento, procedimiento que traiciona un alma de novelista más que de dramaturgo:

El tabaco quieto, ordenado, serio y en filas, como en la mili (pág. 1311).

Rompen filas los paquetes de tabaco y vuelan como mariposas los sellos de a tres pesetas (pág. 1314).

Sujeta la vieja a Leandro y éste levanta la navaja que brilla en el aire con ansia que le dé color. Se masca la tragedia de la muerte traperera y la niña se arroja a los pies del golfo en estampa de cartel de ciego (pág. 1314).

Vuelan las cajetillas de tabaco participando lo que pueden en el escándalo (pág. 1326).

Sirve chinchón a Ángeles en las copas y se meten un lingotazo entre pecho y espalda, de esos que dan buen consejo al que lo ha menester (pág. 1337).

Silencio. Sólo se oye algún ratoncillo que va de romance nocturno. Luego se escucha crujir los escalones de madera y el Tocho, que hace guardia, se estira como un gato en la oscuridad (pág. 1345).

Rompe el silencio el maullido de un gato dolorido y filósofo que acaba de descubrir el intríngulis del mundo (pág. 1349).

Todos estos ejemplos pudieran culminar en el final del cuadro III, más propio de un narrador como el Camilo José Cela de **La colmena** que de un autor dramático, con su ruptura espacial en la simultaneidad, y que el cine costumbrista español de los cincuenta intentó llevar a imágenes en más de una ocasión (abusando, por otra parte, de la voz en off):

Y el Tocho se pierde en las alturas; mientras, Leandro enciende otro pitillo, el gato sigue dándole a la queja, el gobernador se da una vuelta allá en su cama, suena a lo lejos una ambulancia cruzando la ciudad, tose la anciana en el piso de arriba, hablan de la quiniela del domingo los policías que vigilan la puerta, y empiezan a caer unas gotas de lluvia a lo tonto sobre el barrio que duerme (pág. 1355).



• *Trampa para pájaros*. José Luis Alonso de Santos. Dir. Gerardo Malla. Pentación. 1992

El resto, la solución dramática al conflicto planteado por la situación límite del encierro, tiene menos interés. Hay posiblemente demasiadas obviedades. Uno de los ladrones es bueno, Leandro, y el otro malo, Tocho. El malo intentará escapar y es tiroteado por la policía. El bueno se entrega. Atracadores y atracados, pese al enfrentamiento que da pie al drama y que se resume hacia el final de la pieza:

TOCHO: ¿Usted qué haría, lista?

ABUELA: Lo primero no venir a robar a pobres como nosotros. Puestos a robar, hay que saber robar, y a quién se roba.

TOCHO: En los chalés de los ricos no hay quien entre, ¡qué se cree! Y si te acercas a un Banco peor; más policías que en la guerra.

ABUELA: Y es más fácil robarle a un pobre que está indefenso. ¿Pero tú tiés conciencia? (pág. 1359).

Aunque al principio la Abuela les recrimina su acción en nombre de la clase trabajadora:

¡Pervertidos, que le quitáis al pobre el dinero, a los trabajadores, para drogaros! ¡Gentuza! (pág. 1313).

Cuando se sientan unidos por pertenecer a la misma clase social esto se expresará simbólicamente en la partida de cartas entre los cuatro, o en que bailen entrelazados. El amor

que empieza a surgir entre Angeles y Tocho y el cariño casi materno-filial de la abuela y Leandro lo reafirman. Enfrente está el poder como institución que representan la policía y el gobernador civil, este último frío, insensible y administrativo.

Lo anterior no desdice que la obra está bien construida. Que el arranque sea de gran fuerza teatral, que el clímax se destense con sabiduría según los personajes intiman o que haya momentos de humor bien conseguidos. Se explica, pues, que fuera **La estanquera de Vallecas** la obra que significara el verdadero lanzamiento comercial de José Luis Alonso de Santos, que culminará con el éxito de público de **Bajarse al moro**, donde el tema de la juventud marginada y de las distintas posibles salidas que la sociedad le ofrece le permitió trabar con justeza la dosis precisa de humor y sentimentalidad. Posiblemente la mejor virtud de **La estanquera...** radica en la conjunción del género popular, pero sin duda marginal, con los personajes y temas de la marginación. El modelo más próximo o más evidente estaría en Arniches, cuyas tragedias grotescas están también en la base de **Bajarse al moro**. Cabe dudar si podemos alegrarnos de que el reencuentro del teatro español con un público mayoritario se haya hecho sobre un género tan tradicional. Posiblemente, más que signo de vitalidad, lo sea de estancamiento, de falta de imaginación, de desacomodo. Así, para los autores actuales de nuestro teatro, hablar de la marginación vendría a ser como hablar de sí mismos. Un sainete. ■

* Profesor de Literatura y Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid. Miembro del Consejo de Redacción de la Revista **ADE-TEATRO**.

¿NUEVAS DRAMATURGIAS?

Si repasamos nuestra cartelera teatral, nos encontramos con pocas referencias que respondan a ese rótulo de la "nueva dramaturgia", por muy laxamente que lo queramos interpretar. (Me estoy refiriendo, por supuesto, al llamado teatro comercial, no a otros intentos, por muy simpáticos que puedan resultarnos).

Valle-Inclán y García Lorca siguen siendo las raíces vivas de casi todo el teatro español actual. Además de eso, los espectadores de nuestro país muestran sus preferencias por un repertorio de lo más clásico: Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Jardiel Poncela, Miguel Mihura...

Cada uno de estos autores forma parte de la historia de nuestro teatro y es verdaderamente importante, en su género: la alta comedia, el sainete, el teatro de humor. No se trata de restarles méritos, sino de reconocer que el predominio de este tipo de teatro parece síntoma algo preocupante.

No es un fenómeno exclusivo de España: las carteleras teatrales de París, Roma, Londres o Nueva York han vuelto

claramente, en los últimos años, al teatro de texto y a los clásicos: Shakespeare, Pirandello, Brecht, Chejov... Quizá la experimentación surja en los montajes más que en la selección de los textos.

La Democracia ha supuesto una normalización cultural en todos los sectores (también en el teatro), pero no ha podido remediar al instante las carencias de muchos años. Hoy, en España, se producen algunos grandes espectáculos, comparables a cualquier otro que surja en Europa. Varios profesionales españoles poseen un nivel verdaderamente internacional: Nuria Espert, Lluís Pasqual, José Luis Gómez, Adolfo Marsillach, Francisco Nieva, varios más. Sin embargo, cabe plantearse si el teatro cuenta mucho, en una sociedad volcada hacia otros valores.

No sirve de nada lamentarlo: el "nuevo público" con que soñábamos, durante el franquismo, apenas asoma hoy por nuestros teatros. Los jóvenes españoles viven una cultura del ocio y el consumo que incluye la televisión, el vídeo, el deporte, las discotecas, la "movida" nocturna... pero no el teatro.



• *El médico de su honra*. Calderón de la Barca. Dir. Adolfo Marsillach. CNTC. 1994

Por otro lado, mantenemos la herencia de una escasa cultura teatral, que se manifiesta en la actitud de muchos intelectuales españoles y de nuestra Universidad ante el fenómeno escénico.

En el terreno institucional, el Ministerio de Cultura creó, junto al Centro Dramático Nacional y la Compañía Nacional de Teatro Clásico, un Centro de Nuevas Tendencias Escénicas que ha luchado esforzadamente contra la escasa atención que presta el público a este tipo de espectáculos.

Aunque pueda parecer extraño, el debate sobre las nuevas dramaturgias se ha planteado con cierta virulencia a propósito de los montajes de los clásicos españoles que ha realizado la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

No hay que olvidar la tarea de los grupos catalanes, herederos de una importante tradición teatral mediterránea, de fiesta popular y grupos de aficionados: Teatre Lliure; Flotats; Els Joglars; en el teatro de calle, Els Comediants; Dagoll-Dagom ha afrontado el difícil terreno del musical; La Fura dels Baus lleva a escena la violencia del rock duro; La Cubana realiza impresionantes *performances*: acabo de ver su espectáculo **Cegada de amor** y creo sinceramente que, en su género, soporta la comparación con lo mejor que hoy se haga en el mundo entero...

Paradójicamente, toda esta floración coincide con la decadencia del teatro de texto en Barcelona; sobre todo, y aquí entra en juego la política, si está escrito en lengua española.

Al lado de eso, no cabe olvidar dos fenómenos positivos del auge -relativo, por supuesto- del teatro fuera de Madrid y el "estallido" de las salas alternativas.

La decadencia del teatro comercial nos hizo temer que se iba a limitar a lo que algunos llaman "la capital del Estado". Por fortuna, los vientos han tomado otro rumbo. Hoy, muchas obras recorren con éxito España sin que hayan encontrado huecos en la cartelera madrileña. O, al llegar a Madrid, alcanzan menos fortuna que en otras ciudades.

Es posible esto por uno de los más indudables aciertos de la administración cultural socialista: la campaña de restauración de viejos teatros.

Por otro lado, el fuego del teatro independiente parece haber renacido en la proliferación de salas alternativas. Al margen de sus excesos y limitaciones, son evidentes sus méritos: forman profesionales, exploran nuevos caminos y, sobre todo, atraen a nuevos espectadores.

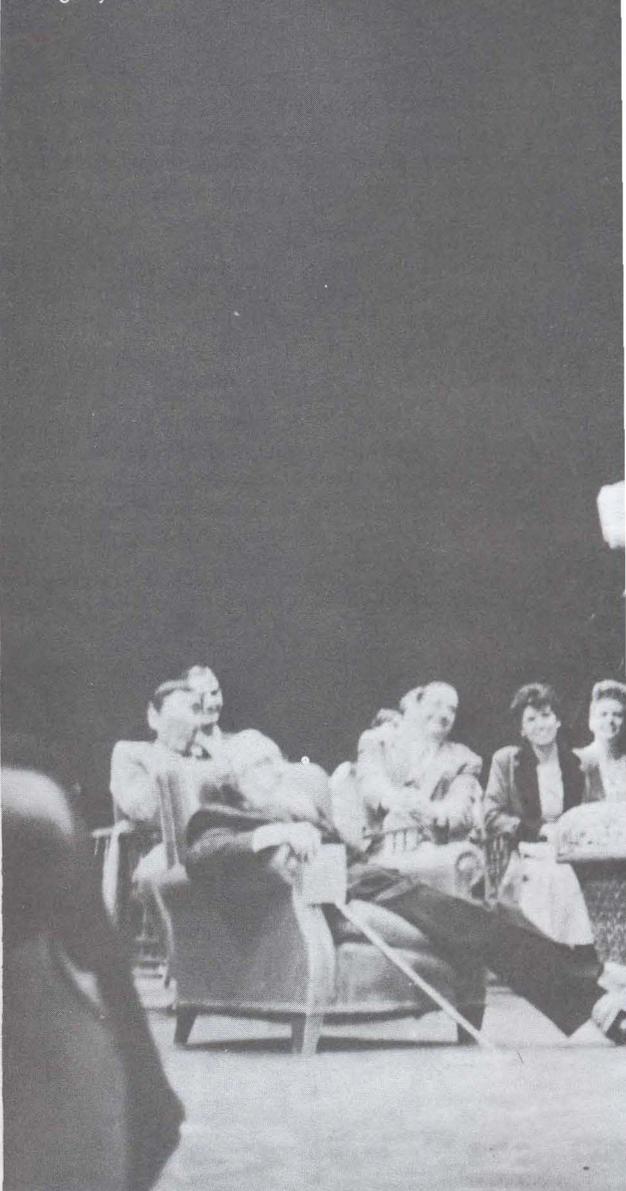
Esto último es, sin duda, lo que más necesita nuestro teatro. A eso contribuyen también los heroicos practicantes del teatro infantil y juvenil. Únase a eso una cantidad literalmente enorme de Festivales, cursos, montajes subvencionados por las distintas Autonomías...

No tiene que luchar hoy nuestro teatro con la censura política pero sí con la económica, comercial, que puede llegar a ser más feroz que la otra...

El teatro no juega ya, por desgracia, el papel que en otros tiempos tuvo, en nuestra sociedad. Quizá es el signo inevitable de este momento histórico. En todo caso, sigue vivo. Y polémico. Como el famoso serial radiofónico, es "lo que nunca muere". ■

* Catedrático de Literatura de la Universidad Complutense de Madrid y crítico teatral.

• *Batalla en la residencia*. J. A. Hormigón. Dir. J. A. Hormigón y G. Heras. ADE. 1992



Batalla en la Residencia fue la segunda de las acciones teatrales programadas por la ADE coincidiendo con su Acto Anual de Entrega de Premios y siendo connotados directores de escena los intérpretes. La aventura se había iniciado un año antes con la programación de **Los aprendices de brujo** de Lars Kleberg, dirigida por Josep Montanyès, y aquella experiencia apasionante y aleccionadora en grado sumo para quienes en ella intervinimos, constituía un punto de referencia a la hora de encarar el siguiente trabajo.

UN DEBATE SOBRE EL SENTIDO DEL TEATRO



Así las cosas, nos enfrentábamos a la necesidad de encontrar un texto que nos motivara en igual medida y que respondiera a los objetivos que como asociación nos planteábamos. Fueron muchas las opciones barajadas, los textos que revisamos, las sugerencias que se dieron en la imprescindible tormenta de ideas que prologa siempre decisiones de esta índole. Al fin y a la postre la obra de Kleberg, por su estructura y su contenido, aparecía siempre como un ejemplo explícito y elocuente del camino que debíamos seguir.

La propuesta, en definitiva, tampoco era nueva. Había hablado con Guillermo Heras en más de una ocasión, del interés que tenía utilizar como materia dramática el debate teatral español de los años veinte y treinta. Utilizarlo desde un punto de vista histórico por la enjundia misma de las argumentaciones que se vertieron, por lo que aquel discurso representó como ocasión perdida para la reforma del teatro español, por lo que la Guerra Civil y la victoria franquista supuso como destrucción de nuestro tejido cultural y de aquel rico manan-

tial de ideas, pero también como proyección respecto al presente que vivimos dado que aquellas reflexiones siguen siendo operativas, inquietantes y motivadoras sobre muchos aspectos de nuestra realidad concreta. Todo ello generó que nuestro impulso más firme y constante reforzara las primitivas intenciones: la suerte estaba echada y la decisión asumida.

Comencé a trabajar febrilmente en la selección de textos. Obviamente, hubiera sido una quimera pretender abarcar el inmenso maremagnum del debate teatral del período que precedió a la proclamación de la Segunda República y al expresamente republicano. Además, el número de personajes que en el mismo intervinieron excedía con creces, si llevásemos su nómina a sus últimas consecuencias; cualquier proyecto escénico sensato. Limité por ello la temática a los apartados relativos a la reforma, sentido y porvenir del teatro, con atención particular a la función de la crítica y el público como elementos condicionadores de la producción y difusión teatral. Escogí también como interlocutores a aquellos personajes que por las peculiaridades de su participación en el debate y por su significado en la vida española, estuvieran presentes con mayor viveza y perfil más nítido en nuestra memoria colectiva.

El hecho de que durante años hubiera leído y trabajado muchos de los libros y artículos que testimonian los sueños y quimeras escénicas a que antes aludía, no evitó en ningún caso que la investigación fuera ardua y prolija. La ayuda en este capítulo de Guillermo Heras, Fernando Doménech y Carlos Rodríguez fue de extraordinario valor. Facilitó sin duda las cosas, que el acceso a las fuentes y la claridad de los objetivos estuvieran adecuadamente sintonizados.

La redacción y articulación definitiva de esta ficción dramática, las llevé a cabo con inusitada rapidez. Las circunstancias así lo exigieron y en ocasiones las circunstancias mandan si existen unos objetivos que cumplir y un proyecto que desarrollar. En cualquier caso aquello me sirvió para concentrar al máximo la atención en jornadas que, sin el menor sesgo metafórico, puedo calificar de agotadoras.

Así nació **Batalla en la Residencia**, que debe su título al hecho de que la ficticia velada que reconstruí, transcurría en el gran salón de la Residencia de Estudiantes de Madrid, institución emblemática por tantas razones del quehacer intelectual y cultural de la España de los años veinte y treinta. Surgida como habitación para estudiantes y posgraduados y espacio propicio para la investigación y el debate sobre aspectos sustantivos de la actividad científica, humanística, cultural y social, fue pieza fundamental en el proceso de modernización del país, tan macabramente frustrado en 1936 por la rebelión militar apoyada por la oligarquía agraria y la jerarquía eclesíastica.

La Residencia como espacio, traslucía por otra parte un recóndito sentido del texto: descubrir tras los pliegues del debate teatral determinados aspectos de la historia de España y

de quienes forjaron su ser intelectual. La parte final de la obra creo que es bastante explícita en este sentido.

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

Contemplado a distancia, con esa perspectiva que el tiempo da a los acontecimientos pasados, este trabajo tuvo sus luces y sus sombras. Si la preparación del texto había representado un esfuerzo arduo y tenaz, el proceso de ensayos no lo fue menos. Guillermo Heras y yo mismo nos ocupamos de la puesta en escena, pero el trabajo con los actores -queridos colegas en todos los casos- corrió exclusivamente de mi cuenta. La dimensión del proyecto era ciertamente desmesurada y yo me sentí muchas veces solo, acompañado exclusivamente de mi ayudante Antonio López-Dávila, que se iniciaba por entonces en aquellas lides, y dé cuya laboriosidad y lealtad hasta el momento no tengo razones para dudar. En estos casos la trampa reside en que cuando se desconocen las circunstancias reales en que el trabajo se lleva a cabo, casi nadie entiende el cansancio y la fatiga en que puedes sucumbir con todo lo que ello acarrea. Es entonces cuando la incomprensión llega a trasmutarse en insolidaridad, desprecio al trabajo e incluso desdén.

Siendo éste uno de los proyectos escénicos más importantes acometidos por la ADE, constituyendo uno de los apartados en los que se cifró su crecimiento institucional y su presencia pública, me queda de todo él, y lo confieso, un extraordinario mal sabor de boca. En algún caso, ni siquiera aquellos que por encontrarse próximos debían comprenderlo mejor, entendieron el enorme esfuerzo que estábamos realizando, y sacaron apresuradas conclusiones: pensaban que éramos perfectos y al descubrir que el cansancio y la fatiga también hacían mella en nuestros cuerpos y en nuestras mentes, nos derrumbamos ante sus ojos. ¡Qué pesadumbre!

Dicho esto repetiré una vez más sin embargo, que todo aquello valió la pena porque nos ha quedado esta ficción dramática que titulamos **Batalla en la Residencia**; porque conservamos la sensación de haber realizado un trabajo honesto y solvente, que ofrecimos a los espectadores y entonces y ahora a los lectores interesados. Soy de los que piensan que cuando se hacen así las cosas, la historia siempre acaba por absolvernos, es decir por colocar las cosas en su sitio y darles su auténtica dimensión. También ahora, aunque parezcan los tiempos oscuros, conviene recordar la **Oda a la dialéctica** de Brecht y confiar con él, que lo que hoy es de un modo mañana será de otro muy distinto. Eso es todo. ■

TEXTO TEATRAL



BATALLA EN LA RESIDENCIA

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

Dramatización de Juan Antonio Hormigón

Colaboradores: Guillermo Heras, Fernando Doménech y Carlos Rodríguez

Batalla en la Residencia fue estrenada el 27 de Noviembre de 1992 en la Sala Olimpia de Madrid

REPARTO

ALBERTO JIMENEZ FRAUD, *Presidente de la Residencia de Estudiantes*
 JORGE URRUTIA, *Profesor Universitario*
 MAX AUB, *Escritor*
 ERNESTO CABALLERO, *Escritor y Director de Escena*
 LUIS ARAQUISTAIN, *Escritor y político*
 JESUS CRACIO, *Director de Escena*
 MANUEL AZAÑA, *Político y escritor*
 JUAN MARGALLO, *Director de escena*
 ENRIQUE DIEZ-CANEDO, *Crítico teatral y escritor*
 PEDRO ALVAREZ OSSORIO, *Director de escena*
 RAMON DEL VALLE-INCLAN, *Escritor*
 ANTONIO MALONDA, *Director de escena*
 RAMON GOMEZ DE LA SERNA, *Escritor*
 ADOLFO SIMON, *Director de escena*
 AZORIN, *Escritor*
 JUAN ANTONIO QUINTANA, *Director de escena*
 MIGUEL DE UNAMUNO, *Escritor y profesor universitario*
 MANUEL CANSECO, *Director de escena*
 JOSE ORTEGA Y GASSET, *Escritor y profesor universitario*
 ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS, *Director de escena*
 ANTONIO MACHADO, *Escritor*
 AGUSTIN IGLESIAS, *Director de escena*
 LUIS BUÑUEL, *Cineasta y escritor*
 JORGE EINES, *Director de escena*
 RAMON PEREZ DE AYALA, *Escritor*
 ANDRES AMOROS, *Crítico y profesor universitario*
 CIPRIANO RIVAS CHERIF, *Escritor y director de escena*

ANTONIO JOVEN, *Director de escena*
 FEDERICO GARCIA LORCA, *Escritor y director de escena*
 JUAN ANTONIO HORMIGON, *Director de escena y escritor*
 UN ACTOR EN PARO,
 NICOLAS MALLO, *Director de escena*
 RAMON J. SENDER, *Escritor*
 GUILLERMO HERAS, *Director de escena y de Teatro*
 MARGARITA XIRGU, *Actriz*
 MARIA RUIZ, *Directora de escena*
 UN HOMBRE JOVEN,
 IGNACIO GUZMAN, *Director de escena*
 VOZ DE PABLO NERUDA,
 ADOLFO MARSILLACH, *Director de escena y de Teatro*

Personajes de **A DOS PAÑOS**
 Rendueles, *crítico teatral* Tomás Repila
 Laura Durán, *actriz* Fany Condado
 La doncella Almudena García
 Director del periódico Jorge Saura
 Participantes en la velada: Itziar Pascual, Teresa Hidalgo, Gloria de Pedro, Fernando Doménech, Manuel Lagos, Joan Carles Soler, Juan Pedro Enrile, Natalia Menéndez, Eva Parra, Ana Ramírez, Rosa Briones, Enrique Silva, Violeta Sánchez, Margarita Sánchez.

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

Dramatis personae

Alberto Jiménez Fraud, Presidente de la Residencia de Estudiantes

Max Aub, escritor

Luis Araquistáin, escritor y político

Manuel Azaña, político y escritor

Enrique Díez-Canedo, crítico teatral y escritor

Ramón del Valle-Inclán, escritor

Ramón Gómez de la Serna, escritor

Azorín, escritor

Miguel de Unamuno, escritor y profesor universitario

José Ortega y Gasset, escritor y profesor universitario

Antonio Machado, escritor

Luis Buñuel, cineasta y escritor

Ramón Pérez de Ayala, escritor

Cipriano Rivas Cherif, director de escena y escritor

Federico García Lorca, escritor y director de escena

Un actor en paro

Ramón J. Sender, escritor

Margarita Xirgu, actriz

Un hombre joven

Personajes de **A DOS PAÑOS**

Rendueles, crítico teatral

Laura Durán, actriz

La doncella

Director del periódico

Tres amigos

PRIMERA PARTE

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

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

Hoy tenemos el honor y el placer de hablar del presente y el futuro del teatro español; de lo que es y de lo que deseáramos que fuera. Para ello, para darnos sus opiniones y enriquecernos con sus ideas están hoy aquí algunos de los más eminentes autores, actores y estudiosos del arte escénico...

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

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

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

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

I

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

RENDUELES.- ¡Caramba! ¡Laurita!

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

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

LAURA.- ¡Ya no viene usted por aquí!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LAURA.- ¡Oh, qué loca soy! Usted me perdonará, Rendueles. En noche de estreno todo es disculpable. Yo quiero, sí, atender a

usted. ¿Cómo no? (No; no es posible escapar; éste viene decidido a colocar su obra)

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

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

AMIGO 1.- ¡Laura! ¡Laura querida!

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

AMIGO 3.- ¡Monísima! ¡Estás preciosa!

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

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

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

II

Unas horas después. La redacción de un periódico. El despacho del Director, quien, en actitud de espera, sostiene un papel entre las manos. Entra nuestro ya conocido Rendueles, crítico teatral de la casa.

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

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

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

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

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

RENDUELES.- Sí, sí; muy raras.

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

RENDUELES.- (Desazonado) ¿Abierta?

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

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

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

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

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

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

DIRECTOR.- (Sonriente) ¿No es eso? ¿No es eso?

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

DIRECTOR.- (Sonriente) ¿No tiene ambiente? Oiga usted, Rendueles; había yo oído hablar, perdone usted, de una obra que destinaba usted al teatro Hispania, para la actriz Laura Durán. ¿Van a hacer esa obra? ¿La han admitido ya? (Rendueles se ve atacado por un repentino ataque de tos, que se prolonga durante un buen rato) ¿Ha cogido un catarro? Cuidese, cuidese, amigo Rendueles. Cuidese... y otro día hablaremos; tenemos que hablar. (Y Rendueles se va, acompañado de sus miasmas tosigosos)

(El público aplaude al concluir la pequeña representación)

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

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

la baratura del cinematógrafo -y también en su mayor movimiento y fantasía; pero éste es otro problema- un sucedáneo del teatro.

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

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

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

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

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

(Aplausos)

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

(Aplausos. Se hace un silencio absoluto)

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

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

El primer resultado de esta crisis, en cuanto ha venido a operar en la conducta general del pueblo, es que nuestra vida se ha cubierto de gravedad y seriedad, como tal vez no se había conocido en España desde otras grandes crisis de su historia. Gravedad y seriedad que imprime su sello en la vida personal de todo español, porque al encararse con su porvenir y tomar en la mano la rectificación de su destino, ya no puede echar sobre otros la responsabilidad de su conducta ni las culpas de su dirección,

y vienen a ser acicate de la pereza, espanto del miedo, e incompatibles con el reposo y el dejar hacer. De ahí la sorpresa de muchos, que no se habían percatado de la profundidad del cambio, y del temor de otros, que quisieran retroceder. Es tarde, Segismundo no volverá a su torre, ni a fuerza de narcóticos.

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

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

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

He leído su libro *Mi rebelión en Barcelona*, modelo de calificado castellano y prosa concisa, en donde alcanza su más alto valor estético, en cuanto logra por los rigores de una sobriedad expresiva, sin contaminaciones románticas, el fin dramático y barroco de ponernos en sobresaltada espera de infortunios, de estremecernos con avisos de daños e irreparable azares. De estas páginas tan serenas, se levanta, espeluznada, una evocación de cárceles llenas de presos anónimos: viejos obreros afiliados al socialismo, jóvenes menestrales, lectores nocturnos de las bibliotecas populares; proletarios hambrientos que sólo han recibido amparo del Socorro Rojo. Cárceles, cárceles, cárceles. Tristes y enrejados casones, repartidos por toda la redondez del ruedo nacional, con guardia de fusiles a la puerta y asustado coro de mujerucas con los críos colgados de la teta. En la vida nada se pierde, y el haber sufrido hambre y sed de justicia es siempre de provechosa enseñanza para aquellos hombres singulares, propuestos por el destino para la gobernación de los estados. No es dudoso que pronto, en el correr de futuros días, tengan ocasión de confirmarlo cuantos españoles cifran una esperanza en las prendas de gobernante que son raro patrimonio de su persona. Si ha sufrido cárcel y proceso, en el acabar de tales agravios habrá gustado austeras y prudentes advertencias. La cárcel para el hombre cabal es madre de consejos. Me parece que pronto podrá usted intentar la educación del pueblo español tan falto del sentido y del sentimiento de futuro, que constituyen el

aliento histórico, la capacidad y la fe para hacer historia. Es posible que Lenin le inspirase al pueblo ruso una fe áspera y confortadora como ésta que usted hace nacer en el pueblo español. Creo que la nueva etapa, cuando usted vuelva, será una gran página histórica.

(Aplausos entusiastas)

L. ARAQUISTAIN.- Agradecemos la espontánea y calurosa intervención de nuestro gran don Ramón, que resume admirablemente los sentimientos que profesamos al antiguo ministro de la guerra y hoy dirigente de multitudes, don Manuel Azaña. Entrando ya en el meollo del problema que aquí nos reúne, doy la palabra al eminente estudioso y crítico teatral don Enrique Díez-Canedo.

DIEZ-CANEDO.- Voy a permitirme, para dar de antemano una idea de lo que me propongo hacer, reducir la cuestión a una fórmula titular: "Defensa e ilustración del teatro". Se saben cuántos son los enemigos del alma; nadie nos dice cuántos y cuáles son los enemigos del teatro. Yo voy a señalarlos aquí, sin abrigar la pretensión de enumerarlos todos, de tantos como son. En primer término, el cine, el actor y el autor. Otros hay también, menores en eficacia y categoría, por fuertes y empingorotados que puedan aparecer en determinados momentos. Pero los principales son estos tres. Amigo del teatro como el que más lo pueda ser, no me declaro en ningún concepto enemigo de los que he llamado enemigos suyos. Conste pues, que en mi amistad por el teatro no hay aspectos negativos, sino reflexión sobre las causas de la crisis teatral y sus remedios posibles. Dos desfiladeros ha de atravesar el autor para llegar al vulgo: el empresario y el actor. ¿Qué es el empresario, por lo común, sino la flor, nata y espuma de lo vulgar? No quiere obras que gusten sino obras "de las que gustan"; esto es, que se parezcan a otras ya probadas y bien recibidas, de las que él llama obras "de dinero", en las que puede encontrar, con el mínimo riesgo, su negocio. Y cuando ya el autor sabe "cómo" ha de escribir para vencer esa barrera, se encuentra con el comediante, que le pide, sobre todo si es mujer, con todos los halagos y caricias posibles, una obra de lucimiento: "hágame un papel en el que yo no salga de escena en los tres actos", como quien se encarga un traje a medida. Todavía se recuerda a un actor de mucho talento, por cierto manifestado principalmente en su madurez -había nacido para actor de carácter y estaba especializado en galanes- que quiso representar, él, un personaje de Dicienta, el Juan José. Si nos atenemos a la mordaz exégesis del maestro Valle-Inclán, aquí presente, ese actor, consiguió lo que nadie hasta él había logrado alcanzar...

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

(Risas)

DIEZ-CANEDO.- Gracias don Ramón. Insisto: El intérprete puede alterar con sus desafueros, lo que el autor quiso expresar. Y sin embargo, en el caso de serlo de un autor vivo, es éste el responsable de sus excesos, bien por el mal gusto natural de ceder a lo que cree gusto del público, o por debilidad y complacencia ante el actor, o, más a menudo todavía, ante la actriz. Por grande que sea la autoridad del dramaturgo, se le ve muchas veces acceder a lo que el histrion le demanda, sin ofrecerle mayor resistencia. Con ser quien era don José Echegaray, cedió con frecuencia a sugerencias de sus intérpretes sin hacer uso de su autoridad. En uno de sus dramas, no importa el título, la protagonista moría al final, tal solía ser el desastroso fin de las heroínas echegarayescas, o el de sus héroes, o el de una y otro. El caso es que viendo desplomarse a la heroína, un personaje secundario exclamaba: "¡muerta!" Pues bien: la actriz que encarnaba el

papel principal era nada menos que María Guerrero, gran actriz sin discusión posible, pero no asistida siempre por el mejor gusto ni dócil en todo caso al buen consejo. A la actriz le gustaba ser ella la que dijese la última frase; caía, y al escuchar la exclamación susodicha, "¡muerta!", se incorporaba, cogía por el antebrazo a dos actores inclinados sobre su cuerpo y exclamaba: "¡Sí, muerta!" Con lo cual podía ya morirse del todo y recoger para sí el aplauso entero. Esto, claro está, no es sólo desafuero del actor, sino tolerancia del autor, incapaz de evitar un ridículo que cae de modo inflexible sobre su obra...

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

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

DIEZ-CANEDO.- Con todo lo dicho, no me manifiesto enemigo de los nuevos escritores, todo lo contrario. Los nuevos escritores han de llevar, y así debe ser, el peso de la vida teatral; pero ¿cómo no conservar lo antiguo, siquiera para escuela de actores? Los sentimientos no son modernos ni antiguos, sino eternos, humanos, y no dependen del traje. Sólo la Edad Moderna exige y estima la originalidad. Con lo cual se ve hasta qué punto la originalidad merece estimación; porque, sin ella, tuvo el teatro genes universales y una vez considerada como insuperable condición de la obra artística, el teatro lo sigue teniendo, sin haber renunciado a los hurtos, transferencias y apropiaciones de antaño; procurando disimularlos en los casos menos honestos, o confesándolos paladinamente en los otros. A decir verdad no es originalidad todo lo que por primera vez se halla, sino lo que llega a plena madurez como expresión del propio espíritu, con independencia del tema y asunto. Lo malo, lo que surge naturalmente del "profesionalismo", es decir, de la vulgarización del oficio literario, es la abundancia de escritores de tercera fila, de meros practicones. Todo gran escritor dramático es hombre de teatro, pero no todo hombre de teatro es grande, o es bueno o es siquiera mediano escritor. Produce obras "que gustan", es decir, que le gustan al cómico, al empresario y tal vez al público durante cien noches, pero ni una más porque van a caer, total y definitivamente en el olvido. Y aquí viene el prejuicio extraño de lo que es "teatro y lo que no es teatro". Aquí está el secreto de lo efímero de la producción teatral, la casi imposibilidad de un repertorio. Las comedias de éxito se marchitan como las modas de cada año. Es una de las contradicciones, y tal vez la única razón de existencia, del teatro industrial. La repetición reiterada viene a dar aspecto de novedad a los carteles y suple la falta de un repertorio.

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

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

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

DIEZ-CANEDO.- (*Impasible*) Se lo agradezco. Yo no exijo un teatro de obras maestras, ni que se arruine quien se conforme con vivir de un comercio que puede ser honestísimo pero sin horizontes. Sólo denuncio las miras puramente comerciales, que establecen una oferta mezquina y quieren hacer pasar su género por el único admisible. La situación actual del teatro, reconociendo las perti-

nentes salvedades, puede ser comparada a la que, en otras condiciones, se pinta con colores siniestros y se combate con saña en *La comedia nueva* y otros escritos de Moratín. Peor aún si se piensa en las contribuciones que sobre el teatro pesan, tantas y tales que cuando ya no ha sucumbido a ellas es que no ha de sucumbir nunca. Entre impuestos, alquileres y gastos de toda especie, que se une a la creciente demanda de salario por parte del cómico, a quien por otra parte, el sindicato protege para que ensaye lo menos posible -evitando abusos, es verdad, pero cayendo del otro lado y queriendo convertir en función mecánica lo que por esencia es variable, inseguro y arduo-, la vida del teatro se desenvuelve mezquina entre mil asechanzas.

Diré por último que el teatro moderno ha traído un personaje a primer término. Ya no es el actor, ni el poeta, ni el escenógrafo, sino el *regisseur*, un director espiritual, por decirlo así, salvando el equivoco. El, con todos los elementos en la mano, traza y combina lo más oportuno para que la obra representada adquiera su plenitud de significado. Ya no hace falta que el autor tenga una precisa visión plástica de su obra, como puede no tenerla de su relieve en la declamación del texto. Alguien velará para llevarlo todo a su más alto punto expresivo: pero ha de ser a costa de una total abdicación en sus manos. El *regisseur* -a quien podríamos quizá llamar *escenificador*- es, en cierto modo, un dictador. El poeta permanece en el fondo, con su texto, susceptible de todas las interpretaciones y con fuerza bastante para sobrevivir aun a las más arriesgadas. Lo cual, si se tiene en cuenta a qué extremos ha llegado la fantasía y por qué trances ha de pasar una comedia para lograr la impresión que el *regisseur* busca, es casi un milagro. Los que formaron su gusto en la escenografía clásica, romántica o naturalista, que intentaban transplantar a la escena todo detalle accesorio de la vida cotidiana, y ven, por ejemplo, una presentación constructivista, hecha de ruedas y plataformas, andamios y puentes, creen haber perdido el seso. En verdad, se trata de tentativas que muestran, por encima de todo, la inquietud y el descontento, la ansiedad de salir de lo rutinario y lo difícil de hallar una senda llana y segura. Resumiendo: el teatro de la repetición y de la rutina, de la indolencia y de la improvisación, de la taquilla y el divo, está llamado a perecer en todas partes. Yo no quiero de ningún modo sugerir la idea de que el nuevo teatro haya de ser anónimo y desinteresado en absoluto; antes al contrario, estoy persuadido de que, financieramente, ha de manejar mucho dinero, y para su éxito cabal ha de sacarlo del público; pero formar no exigiéndole una fe que es difícil prestar a lo no existente sino en derredor de realizaciones verdaderas, convenciéndole con obras, mejor que ilusionándole con promesas en las que no ha de estar dispuesto a creer así como así.

(*Aplausos corteses*)

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

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

gran parte del que llamaría profesional, para el que el espectáculo no es más que un pretexto para comparaciones y discusiones.

Miles de veces se ha establecido por críticos y reviseros la diferencia entre el espectáculo que principalmente se ve y el drama como la obra de arte literario, que principalmente se oye. Y otras tantas veces se ha dicho que el espectáculo amenaza ahogar el drama. Pero como quiera que el drama es siempre espectáculo, pues hasta quien lo lea a solas se imagina y ve interiormente la acción, vale más llamar a lo malo del espectáculo, a lo que en él se sobrepone externamente al drama, pantomima. Quitadle al *Hamlet* su letra, su poesía hablada, y dejad la pantomima, que es lo que algunos llaman la acción, y queda algo incoherente y a la larga tedioso. Y de aquí el que nuestro público tan recogido, tan poco religioso ante el espectáculo, se aburra oyendo *Hamlet*. Sé de algunos autores dramáticos que se lamentan de que el cinematógrafo haya quitado no poco público al teatro y ello es natural. (*Valle-Inclán se remueve inquieto*) Entre los que así se lamentan, de seguro que hay más de uno que ha contribuido a ello, acostumbrando al público a un género dramático cinematográfico o pantomímico. Y es cosa sabida que todo género artístico, espurio, falso, antiestético, acaba por morir de su propia exageración. El público pide más y cada vez más. Es como el alcohólico y el morfínmano. Si se le da pornografía exige que sea más pornografía cada vez, hasta que acaba siendo puramente grotesca y nada excitativa; si se le da género chico, pide que sea más chico cada vez, y tanto se achica que acaba por desaparecer; y si se le da género pantomímico pide que sea más pantomima cada vez, hasta que acaba en mudo cinematógrafo.

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

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

VALLE-INCLÁN.- Desde luego, Unamuno.

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

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

iglesia misma. ¿O es que acuden a ésta en otra disposición de ánimo que al teatro acuden?

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

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

(*Aplausos moderados*)

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

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

Más valdría que los artistas jóvenes, en lugar de perderse por esos callejones sin salida, se dedicasen a crear el nuevo teatro, en que todo es plasticidad y sonido, movimiento y sorpresa. La pintura, a estas fechas, no tiene tema más fecundo que la decoración escénica, donde todo está aún por inventar, y no el lienzo de caballete, donde por ahora no hay nada sustancial que hacer. Cosa pareja acontece con la música. En cuanto al poeta, es el encargado de imaginar la farsa fantasmagórica componiendo, en vez de un texto literario, un programa de sucesos que han de ejecutarse en escena. Pero es preciso, ante todo, que el actor deje de ser lo que es hoy, mero realizador de una obra escrita, y se convierta en otra cosa, mejor dicho, en mil cosas: acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo plástico una metáfora universal. Porque en la obra teatral al uso, todo lo que

hay de verdadero valor puede ser íntegramente gozado mediante la simple lectura sin necesidad de ir al teatro, y lo que éste añade es, en el mejor caso, superfluo, innecesario e inessential. Yo no discuto ahora que la representación teatral no haya sido en otro tiempo necesaria para que un público todavía ineducado llegase a sentir las finezas psicológicas y el sentido poético del texto. Lo único que afirmo es que hoy, un hombre capaz de percibir las cualidades superiores de la obra dramática goza de ésta íntegramente sin necesidad de verla representada.

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

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

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

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

A. MACHADO.- (*Tímido y vacilante*) Decía Juan de Mairena en cuanto a la renovación del teatro... Uno de los medios más eficaces para que las cosas no cambien nunca por dentro es renovarlas - o removerlas - constantemente por fuera. Por eso - decía mi maestro- los originales ahorcarían si pudieran a los novedosos, y los novedosos apedrean cuando pueden sañudamente a los originales.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(*Buñuel se sienta resignado*)

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

VALLE-INCLÁN.- Pero a mí no me place intervenir ahora, atravieso un instante de impenetrabilidad...

(*Se hace un corto silencio expectante*)

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

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

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

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

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

Como primera característica del público español se nos presenta la ignorancia vanidosa. La inteligencia consiste en la capacidad de conocer y penetrar las cosas, los fenómenos nuevos. Hay

personas sin educación intelectual ni acopio de noticias, pero dotadas de gran inteligencia natural, que la ponen de manifiesto en cada trance insólito y delicado. Cuando más el público llega a ser culto, educado, que no es lo mismo que ser inteligente. El público culto, por su propia naturaleza, es igualmente ininteligente, porque es refractario a lo nuevo, siendo incapaz de juzgarlo.

El público de fuera de aquí es respetuoso, consecuentemente. Aunque acuda al espectáculo con el propósito primordial de divertirse, reconoce al propio tiempo que va a aprender algo. El público en España va a juzgar, que es lo típico de la inteligencia, de la cual carece. Al público se le llama en las gacetas *juez y tribunal*. Por tanto, el público se coloca en una relación de superioridad respecto de los actores, a los cuales considera como reos, o peor aún, como esclavos. Con frecuencia se lee en los periódicos este vocablo: la cátedra. ¿Qué es la cátedra? Pues... el público de aficionados. Esta terrible cátedra existe en todos los órdenes de la actividad española. El execrable público de los estrenos es la cátedra que discierne la categoría de un autor dramático y la viabilidad de una obra. De este extraño concepto de lo que es el público se deriva la sórdida aversión hacia la crítica. Y como según ellos, el público es imposible que se equivoque, la crítica no es tolerable sino cuando se limita a ser eco del público.

Sería menester implantar viveros y seminarios de espectadores cultos y sensitivos, que trasplantados a su vez en el páramo del gran público mostrenco, sirvieran para ir repoblando y propagando en el gusto colectivo las normas y exigencias del arte genuino. Mientras no haya pueblo no habrá teatro. Lo cual no significa que necesariamente cada pueblo ni cada época engendren su teatro. Desde hace algún tiempo, en España se habla y se escribe de continuo acerca de la crisis teatral. No se dijera sino que lo único que en España atraviesa un período crítico es el teatro, o bien que hallándose todo lo demás en amenazador equilibrio inestable, con sólo poner a flote el arca de Noé teatral se habrá logrado salvar del universal Diluvio la zoología nacional.

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

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

(*Aplausos*)

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

VALLE-INCLAN.- ¡Quiero hablar!

ARAQUISTAIN.- Cuando guste, maestro.

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

Hay las cosas han cambiado un poco (*Risas*). Crisis teatral... pero, ¿existen los teatros? De edificios teatrales compruebo que estamos muy bien, maravillosamente bien. En esa calle de Alcalá, veo un "tarta o confitura" con pretensiones arquitectónicas que se llama el "Alkazar". En la Carrera de San Jerónimo hay otra. Allá, en el Barrio, otra, y otra más arriba. Y en todos los barrios. Sí. Teatros; muchos teatros... más teatros que artistas, y que autores, y que público... Yo no soy autor ni espectador. De modo y manera que... ¿qué podré decir a ustedes sobre esa crisis del Teatro?... (*Risas*) El teatro es lo que está peor en España. Ya se podrían hacer cosas, ya. Pero hay que empezar por fusilar a los Quintero. Yo escribo ahora y siempre pensando en la posibilidad de una representación en que la emoción se dé por la visión plástica. Escribo de forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante. Escribo de esa manera porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más impasible de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte.

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

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

VALLE-INCLAN.- No moleste, Ramoncito. (*Risas*) "A esta mujer hay que enterrarla", se dijo, sin duda. "¿Dónde la enterraremos? En un cementerio romántico, que puede ser, mejor que ningún otro, el cementerio de una aldea". Allí llevó Shakespeare la acción de uno de sus cuadros, sin ocurrírsele contar el entierro, como hubiera hecho cualquier autor de nuestros días. Y una vez en el cementerio, Shakespeare se dijo: "Aquí tiene que salir un sepulcrista. Pero como un sepulcrista solo se va a hacer pesado, lo mejores que aparezcan dos sepulcristas. Estos dos sepulcristas

tienen que hablar de algo mientras cavan la fosa de Ofelia. Al cavar la fosa lo natural es que encuentren algún hueso humano, y ya que han encontrado un hueso hagamos que éste sea el más noble: un cráneo." Y de ahí surgió la admirable situación de *Hamlet*. El teatro ha de conmover a los hombres o divertirlos; es igual. Pero si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes, viciados por un teatro de camilla casera, se acaben. Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que valiéndose únicamente del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo.

¡El teatro tiene que hacerlo todo la República! Nuestros clásicos respondieron a las necesidades de una época y un Estado, época católica y Estado monárquico. Hoy, según esa misma norma, y al servicio del laicismo y la República, el teatro deberían hacerlo tres masones.

(*Aplausos estruendosos*)

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

FIN DE LA PRIMERA PARTE

SEGUNDA PARTE

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

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

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

Un escritor estrena una obra; una obra escrita con sinceridad, con cuidado, con profundo amor al arte. Podrá no haber otra cosa en esa obra; pero hay, sí, en ella respeto para la literatura, fervor, pasión por las bellas artes. Y el día siguiente -salvo contadas excepciones- los críticos, muchos críticos, la mayoría de los críticos, en coro de rudezas, de violencias, de brusquedades, cae sobre la obra del escrito. Y yo, al referirme a cosas que tan directamente me tocan, al aludir a mi propio caso, he de hacer un esfuerzo para hablar del asunto. La crítica teatral debe ser, lo he dicho muchas veces, una prolongación de la obra que leemos o

contemplamos. Tan sensible, si cabe, a la belleza debe ser el crítico como el autor.

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

La vida social se ha densificado enormemente. Existen en Madrid cerca de cincuenta compañías que representan comedias por toda España. Diez, doce, quince periódicos diarios se publican en Madrid. Existen multitud de Centros, Casinos, Asociaciones, donde se reúnen las clases sociales. Las comunicaciones telegráficas, telefónicas, se han multiplicado y son rapidísimas. La telefonía sin hilo ha venido a hacer más densa y fácil todavía la vida social. La información de los sucesos, de todo cuanto ocurre, en España y fuera de España, es instantánea. Y en ese ambiente de información rapidísima, fácil y exacta, la crítica teatral, en vez de ser literaria, se empeña en ser informativa. Y se empeña en ser informativa dando, suministrando, sirviendo al público una información falsa, embustera, mentirosa. Obras aplaudidas del público son condenadas por los críticos; otras rechazadas por el público son elogiadas por los críticos. El desprestigio, la desconceptualización, a lo largo de sólo diez, quince años de este manejo, de tanta trapacería, tenía, fatalmente, que llegar, y ha llegado. El público no cree ya a los críticos. El público, para información, no necesita de los críticos. Al día siguiente de un estreno, el público sabe la verdad sin necesidad de los críticos. Y, en tales condiciones, al despreciar a la crítica -atácala, búrlase de sus juicios- es apenas inofensiva. No sucede nada cuando un autor ataca a los críticos.

Cuando todo está en pleito, en discusión, en examen, ¿cómo iban a permanecer incólumes, intangibles, sagrados los críticos teatrales? ¡De qué manera iba a ser una cosa vitanda, enorme, escandalosa, atacar a un crítico teatral! Se les ataca y se les discute en virtud del mismo derecho de crítica que ellos mismos ejercitan. Varios autores han discutido, impugnado, rechazado los juicios -¡los juicios!- de los críticos, y no ha sucedido nada. Los críticos teatrales no responden a nada ni influyen nada en el público. La publicidad en los periódicos puede suplir con ventaja la obra -inexacta, falsa- de los críticos. Atrévanse autores, actores y empresarios a rechazar los fallos de los críticos. "¡Qué fallos ni qué garambainas!", gritaba Galdós. No pasa nada. Estamos, señores míos, en la playa; el mar está tranquilo, sosegado; el agua está templada. ¡Ea, autores, actores y empresarios! ¡No duden ustedes! Láncense al mar. ¡Contra los críticos! Una ligera impresión al principio... y luego, ¡qué bien estar!

Yo no abdicaré nunca de mi derecho a juzgar a los críticos. En último resultado, la jornada puede ser beneficiosa para todos: para autores, críticos, actores, empresarios y público. En España, un poco dormida, no hay interés, el suficiente interés para las cosas del espíritu. En otros países, discusiones semejantes a ésta, pendencias de este género, apasionan al público. La Patria no la hacen sólo los intereses materiales -la agricultura, el comercio, la industria-; la Patria tiene en su formación y en su marcha como principal fundamento y más poderoso propulsor, el Espíritu. El Espíritu lo constituyen la literatura, el arte, la filosofía, el cultivo de la Historia, las investigaciones filológicas. Cuanto más se apasione la opinión, la masa de los ciudadanos por todas las cuestiones que esos términos implican, tanto más puro, fuerte

y elevado será el ambiente de la Patria. Y es preciso llegar por todos los medios a ese fervor y a esa pasión de los ciudadanos por los perennales temas de la inteligencia. Contribuyamos todos a esa obra, cada cual en la medida de sus fuerzas.

(Aplausos)

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

DÍEZ-CANEDO.- Mi amigo Luis Araquistáin...

ARAQUISTAIN.- Sin trampas, Enrique. (Risas)

DÍEZ-CANEDO.- Mi amigo Luis Araquistáin -mejor cualificado que muchos para sentir la agudeza del conflicto, pues en él se dan las cualidades del crítico junto a las del autor: todos recuerdan la vivacidad con que en ocasiones ha criticado a sus críticos- citaba en un artículo tan notable como todos los suyos, palabras de Pirandello referentes a Italia. Pirandello cree que entre el crítico y el criticado han de mediar el tiempo y la distancia. Hombre tan avezado como el autor de *Cosí e (se vi pare)* a bucear en el eterno antagonismo del ser y el parecer, había necesariamente de sentir escama: (*lee un papelito*) "No puedo tener confianza en los críticos a los que he estrechado la mano. Me ha sucedido demasiadas veces, que, después del conocimiento personal, el que hablaba mal de mí hablara bien, y el que primero hablaba bien, se pusiera a hablar mal. Es que el artista, como el crítico, y quizá el artista más que el crítico, son hombres, no son espíritus abstractos: pobres hombres vivos hechos de carne..." Pirandello, por lo tanto, no cree posible la pureza en un medio reducido, donde todos se conozcan. No siempre tiene uno la suerte de coincidir con un hombre como Pirandello.

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

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

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

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

No comprenden que el teatro sin claudicaciones es casi imposible, y que si vivimos tan estrechamente es porque no quisimos claudicar jamás. No saben que aun amañando todo, aun preparados todos los lugares comunes con buen pistón, hay tal azar en el éxito teatral que no lograríamos nada.

El público es una gran logomaquia, una combinación de cifras en la que hay que acertar con el gusto de aquel momento, algo así como la cifra compuesta del número 2, del número 7, del número 10, del número 14 y del número 16 de una fila en una quiniela monstruosa.

La pregunta nos persigue, nos agobia, nos anonada.

¡A cuántos ha perdido esta tentación en forma de fácil sugerencia! Claro que en el teatro hay siempre dinero como en el juego, pero es preferible ser jugador a ser un pobre desfondado que una vez gozó del dinero del teatro y después se quedó arruinado, cabizbajo, esperando estreno, desacertado para siempre. Esa pregunta hay que oirla como quien oye llover, guareciéndose en el portal de la literatura, en el café de la espera eterna.

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

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

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

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

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

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

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

El teatro tiene generalmente éxito si corresponde como mascarilla vaciada al monstruoso rostro del público y es además dentadura postiza que le vaya bien y con la que quiera reír. Si casan bien mascarilla y dientes estará bien la obra; si no, no. ¿Que yo tuve una época de escritor de teatro y los primeros tomos que publiqué fueron de teatro? Si, es verdad, pero fue un teatro muerto, teatro para leer en la tumba fría, y recuerdo esa época como si hubiesen

hablado conmigo las malas musas teatrales. Si será muerto, que los personajes de teatro -y más si no se representa- ni siquiera han vivido, ni nacido, ni nada. Son muertos sin nacer.

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

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

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

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

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

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

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

(Aplausos moderados)

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

RIVAS CHERIF.- Después de lo oído hasta aquí, yo desearía hablar de la renovación del teatro. En la decadencia del siglo pasado se habló por primera vez de teatro artístico. Quienes idearon cartel tan redundante daban, desde luego, con ese título la medida de su intención: el arte teatral había degenerado a sus ojos en simple oficio; era menester reintegrarlo a su función estética. El nombre de Gordon Craig, principalísimo teorizante, va unido a esos anhelos renovadores. De entonces acá, al margen de las escenas profesionales, regidas por una tradición inveterada, van abriéndose, de Moscú a Nueva York, pasando por Berlín, Praga y París, nuevos caminos a otros horizontes que los pintados en bambalinas de un cielo descolorido de gloria ya.

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

des burguesas de espectadores que por una pequeña subvención, se atribuyen la distinción honorífica de proteger el arte de la escena contra el gusto ordinario de la masa. Directores como Stanislavski y Meyerhold en Rusia; Copeau, Dullin, Baty, Pitoëf en Francia; Bragaglia en Italia, llegan a ser profesionales del teatro, en competencia algunas veces ventajosa con los grandes empresarios, procediendo paulatinamente los espectáculos privados e irregulares a temporadas de mayor continuidad y arraigo.

Puede decirse que entre nosotros un hombre solo mantiene con tesón heroico este impulso renovador, ajeno a toda sugestión de la taquilla. Más de un cuarto de siglo lleva Adrián Gual, en Barcelona, sosteniendo la llama de su teatro íntimo, desentendido de la experiencia propia cuando esa experiencia puede hacerle vacilar en su fe. Los más grandes hombres del teatro catalán, con lo que está dicho que del español, han colaborado en alguna ocasión con Adrián Gual.

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

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

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

A Gordon Craig es a quien se debe la exposición más aguda e intencionada de las tendencias estéticas renovadoras de la escena europea en lo que va de siglo. Su condenación del teatro realista triunfante a fines del XIX es rotunda, así como de los métodos y las prácticas usuales en los grandes escenarios que él conocía. Sin embargo, su consejo es terminante: Nadie puede lícitamente pretender renovación alguna en el arte teatral si no sabe el oficio. Es menester vivir humilde y alegremente la vida del teatro para enterarse de lo que se ha de hacer y cómo.

Unos cuantos amigos, entre los críticos teatrales más señalados de la Prensa madrileña, han recibido con amabilísima lisonja mi salida al escenario del Fontalba interpretando un personaje episódico de *La comida de las fieras* de Benavente. La circuns-

tancia de haber estrenado ese papel años atrás D. Ramón del Valle-Inclán, ha venido a tildarlo al cabo del tiempo con una especie de tradición literaria. Cúmpleme hacer constar que no he pretendido con ello simplemente hacer una pirueta.

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

Hoy por hoy, Margarita Xirgu se halla, al cabo de veinte años de éxito creciente, en plena madurez de su talento. No creo que nadie que pretenda seguir en España, de una manera u otra, las aventuras teatrales de Gordon Craig, pueda tener mejor escuela de arte y oficio del teatro que la de Margarita Xirgu y su escuela gratísima.

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

(Aplausos)

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

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

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

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

Me han traído una caracola.

(Dentro le canta
un mar de mapa.

Mi corazón
se llena de agua,
con pececillos
de sombra y plata)

Me han traído una caracola.

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

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

LORCA.- Yo oigo todos los días, queridos amigos, hablar de la crisis del teatro, y siempre pienso que el mal no está delante de nuestros ojos, sino en lo más oscuro de su esencia; no es un mal de flor actual o sea de obra, sino de raíz, que es en suma, un mal de organización. Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada día más, sin salvación posible.

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

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

Además, lo de la decadencia del teatro a mí me parece una estupidez. No hay decadencia, porque la decadencia es un comienzo de la agonía y un presagio de muerte; hay un natural sistole y diástole en el corazón del teatro, un cambio de paisajes y de modos, pero la esencia del teatro permanece inalterable en espera de nuevas manos y más generosos intérpretes.

Cambian las formas. No cambia la sustancia, pero.... pero. En este teatro lleno de actores y de autores y críticos, yo digo que lo que pasa es que existe una grave crisis de autoridad, y si sigue así y nosotros dejamos que siga así, conseguiremos que las nuevas generaciones pierdan la fe y, por tanto, el manantial precioso de la vocación.

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

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

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

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

En cuanto los de arriba bajen al patio de butacas, todo está resuelto. Los de arriba son los que no han visto *Otelo* ni *Hamlet*, ni nada, los pobres. Eso es lo grave de esta situación. Me acuerdo de aquellos versos de Pablo Neruda: *Yo sé poco, yo apenas sé*, pero en este mundo yo siempre soy y seré partidario de los pobres.

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

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

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

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

(Aplausos calurosos)

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

ARAQUISTAIN.- *(Interrumpiéndole sin aspavientos pero de forma contundente)* Estimado amigo: todos entendemos las razones que usted arguye y los motivos que las justifican. Las comprendemos e incluso nos sentimos implicados; pero ésta no es ocasión ni lugar para semejantes manifestaciones. Yo le ruego que se siente. En cualquier caso desearía recordar que el llamado teatro social, el teatro de cuestiones y temas sociales, generalmente interesa poco, incluso a los obreros. El teatro es fundamentalmente psicología, poesía, no sociología, y sus temas y personajes nos cautivan por la humanidad que contienen, por lo que

sus figuras sean esencialmente como hombres y mujeres, no por las ideas que propaguen ni por la clase social a la que pertenezcan. Contra lo que muchos creen, el teatro es mala tribuna de propaganda: no convence a nadie, porque no es esa su misiva y de rechazo desprestigia al propio teatro. Un drama social valdrá por lo que valgan sus criaturas individuales.

(Ramón J. Sender se ha puesto en pie bastante airado)

Diga usted, Sender...

SENDER.- Si eso del "arte por el arte" no tiene sentido en poesía, en novelística -¿qué arte?, ¿por qué arte?- menos lo tiene en el teatro. Los defensores de esa vieja fórmula del "arte por el arte" responden -como el señor Araquistáin- que les basta con que el arte no se ponga al servicio de credos políticos o sociales, que no se le subordine al papel de instrumento de propaganda. El tema ha sido tan manoseado desde hace tantos años que me resisto a volver sobre él. Sólo no son políticos la piedra, el árbol, la luz, lo que vive sin conciencia de sí ni de lo que le rodea. Desde este punto de vista, la llamada literatura pura pretende una actividad pasiva e inerte y, al conseguirlo, realiza una visión conservadora, obstructora, al servicio de todo lo viejo y consagrado. La literatura pura, aun cuando no dejara de estar saturada de preocupaciones de clase -elegancia, pulcritud, originalidad, minoría- sería pues un arma, no ya de fe, de una creencia, de un credo libre, sino de un círculo social cerrado, de una clase: la burguesía. Vive del viejo y obtuso criterio burgués. El teatro "puro" -poético- es embriagador y se agarra a los resortes más blandos de la vieja tradición estética, al concepto inerte y mortecino de lo "artístico". A espaldas de todo esto queda la verdad dramática y dramática, el teatro teatral, activo, dinámico, que exalta y estimula la realidad de nuestra vida, siempre en marcha, siempre avanzando, que recoge sus mejores vibraciones y las proyecta valientemente hacia las sombras de mañana para desentrañarlas si puede y si no para darles una forma emocional. Este teatro -teatro por antonomasia- es el teatro político. Utilizamos con la debida ponderación y con plena conciencia estas palabras proscritas de las categorías intelectuales: burgués, político. Y otra que aún no habíamos usado: revolucionario, aunque ésta nos resulte pretenciosa, porque la obra de arte de proporciones geniales es revolucionaria siempre. Aún añadiremos otra, que hay que aceptar desde el momento en que hemos hablado de lo "artístico burgués": lo proletario. La diferencia entre "revolucionario" y "proletario" ya se advierte a simple vista. El primer concepto tiene un sentido más amplio y corresponde a una sociedad no clasista, como la proletaria, sino sencillamente popular. Lo "revolucionario" en arte sugiere el "pueblo" en lo social. Claro está que dentro de ambas zonas, más limitada de horizontes, sujeta ya a cierto modo genérico, está la literatura "proletaria" y el "proletariado".

El teatro político de hoy participa de las previsiones sistemáticas de lo proletario y la anchura de horizontes de lo popular y lo revolucionario. El teatro político en España, donde la sensibilidad política es tan fina y aguda, ha de renovar nuestra dramática, lánguida y falsa. El actor del teatro burgués es un comediante. El político burgués, que está pasando ya a las categorías arterioescleróticas de la Historia -estamos viviendo ya en pretérito, este tiempo no es ya nuestro en España, sino de los que se fueron- es también un comediante. El pueblo llama "comedian-tes" a los unos y a los otros. A los actores con indiferencia y a los políticos con desdén.

No hay que barrer los caminos andados y emporcados, sino destruirlos y echar a campo traviesa, abriendo bajo los pies las nuevas rutas. En España estamos ya en el momento de intentar francamente esa avanzadilla del teatro revolucionario, que es el teatro proletario. Desde que se implantó la República, ha quedado

incorporada definitivamente a la burguesía toda aquella masa intelectualoide de la que se sospechaba cierta vitalidad ascendente, cierta rebeldía vital. Se han deslindado los campos, se han abierto los caminos. El teatro revolucionario, en ese amplio e indefinible sentido que tiene la expresión, cede su puesto al teatro proletario. Si no hay ya en España sino proletariado y capitalismo, con esa zona burguesa, medioburguesa, que es lo abyecto y lo vergonzante de la inteligencia española de hoy, el espíritu creador, que nunca estuvo de acuerdo en arte con el dinero ni con la burguesía, estará en nuestro campo. Por otro lado, el teatro proletario es la única modalidad que responde a las íntimas características de nuestra época. Las demás formas son un eco, una continuación, a veces un remedo de la tradición dramática de cada país.

UNAMUNO.- (Sin esperar a que le den la palabra) Hablemos un poco más del teatro de la vida y de la vida del teatro. Resulta interesante percatarse de que al pueblo ni le importa la originalidad o novedad -aunque no sea lo mismo ni mucho menos- del argumento, ni que éste se proponga desarrollar lo que se llama una tesis, ni menos la moraleja. Le interesa la vida misma. Y de aquí la irremediable mezquindad de eso que llaman arte proletario. A los proletarios de verdad, no de credo político, les conmueve más una persona de veras, de carne y hueso y sangre y pasión, sea cual fuere su índole -hasta un tirano-, que no un ridículo predicador de doctrinas sociológicas. Las representaciones de "La Barraca", dirigidas por el de veras joven García Lorca, la manera de recibirlas por el hondo pueblo, me han corroborado en mis convicciones respecto al alma popular. El pueblo es como el niño: quiere que le cuenten el cuento que ya se sabe de memoria.

Los señoritos -esos delfines, o más bien atunes- sean de la profesión política que fueren -pues hay señoritos fajistas y señoritos comunistas, proletarios de profesión y no de prole-, se aburren si no se está revolviendo o renovando cada día el cuento. Y por eso piden revolución o renovación. Y es que en el fondo, están amodorrados y tienen torpe el oído. Tan torpe que no se percatan de que la vieja palabra es nueva cada día. No tenemos sino observar como están hablando a diario de futuros grandes cambios, de catástrofes, de crisis, de revoluciones o renovaciones. Mientras el pueblo sabe que no habrá cambios. ¿Cambios? ¡Bah! A lo sumo, distintos perros con los mismos collares. Y cuando uno está ya harto de señoritos de derecha o de izquierda, de uno o de otro extremo o de centro, revolucionarios o renovados, comunistas o fajistas, o como sellamen, uno vuelve a oír el cuento de siempre y pide diciendo: "La palabra nuestra de cada día dánosla hoy, Señor".

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

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

Hay tres modos de ver el mundo, artística y estéticamente: de rodillas, en pie y levantado en el aire. En la primera -la más antigua- se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana. En la segunda, se mira los protagonistas

como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen ellos nosotros mismos, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera, Cervantes también. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que movió un cambio en mi literatura y a escribir los "esperpentos".

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

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

AZORIN.- Desde luego, no tema.

ARAQUISTAIN.- Adelante...

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

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

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

España se salva, renovándose, o perece por los progresos inmensos del cinematógrafo.

ARAQUISTAIN.- Tiene la palabra Pérez de Ayala.

PEREZ DE AYALA.- Voy poquitas veces al teatro. Precisamente porque me gusta muchísimo el buen teatro, que es rarísimo. Con frecuencia también a mí me preguntan: ¿No tiene usted intención de escribir obras para el teatro? ¿Qué español no ha tenido alguna vez esa intención? Yo soy un buen español. Pero me voy persuadiendo de que el teatro es el género más difícil y aleatorio que existe. Tan rara y casual es una obra de teatro plenamente realizada, como un matrimonio concorde y feliz. Con la desdichada diferencia de que la obra teatral es un *menage á trois*: consorcio de tres consortes: autor, actor y público. Si bien en España parece que los intereses artísticos de los tres, lejos de ser coincidentes, se contraponen y perjudican recíprocamente.

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

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

El cómico español -¡tan duras y trabajosas son las necesidades de su existencia!-, desde que profesa en su oficio, pierde contacto con la vida externa, sin cesar cambiante, y se abisma en un género de vida claustal, tenebrosa, subterránea y fantasmagórica. El mundo del teatro es a la manera de un sepulcro tan macizo, hermético y hostil como una pirámide, y el pobre cómico permanece allí sepulto, incorruptible y fiambre, como momia egipcia. Si parece casi siempre un mal aficionado, es porque en el público no hay buenos aficionados al arte dramático.

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

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

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

¡No faltaría más que para representar el tipo de un borracho tuviera uno que emborracharse, o que para mostrar un dolor, el actor tuviera que llorar en realidad... ¡A un borracho al natural se

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LORCA.- Sí, desde luego. El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, color, de la escenografía... Creo que no hay, en realidad, ni teatro viejo ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo. Es nuevo verdaderamente el teatro de propaganda -nuevo por su contenido-. En lo concerniente a la forma, a la forma nueva, es el director de escena quien puede conseguir esa novedad si tiene habilidad interpretativa. Una obra antigua, bien interpretada, inmejorablemente decorada, puede ofrecer toda una sensación de nuevo teatro.

Yo no hablo esta tarde como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera. El teatro es una escuela de llanto y risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner evidencia morales viejas o equívocas, y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón del sentimiento del hombre. Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro si no está muerto, está moribundo; así como el teatro que no recoge el latido social, el mal histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con su risa o con sus lágrimas no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama "matar el tiempo". No me refiero a nadie ni quiero herir a nadie; no hablo de la realidad viva, sino del problema planteado sin solución.

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

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

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

MAX AUB.- *(Con tono convencido y seguro)* Con el permiso de todos y para no proseguir el debate que nos ocupa, que considero ampliamente profundizado, sino atreverme a proponer soluciones, leeré lo siguiente: *(Saca unas hojas y lee)* Las artes del teatro andan por ahí cubiertas de podre y aun enmohecidas, que es peor, y viven de milagros. Los excesos de lo incomprensible han favorecido siempre la nación española, y no de otra manera se pueden explicar algunos resultados felices. El teatro español de nuestros días no sirve para la representación de su pasado y es ineficaz en cuanto al aporte de nuevos valores; no tengo por qué demostrarlo: todo lo abona.

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

Este proyecto de sí mismo, "que justamente puedo llamar hijo de mi inclinación y empleo de mi voluntad", no se abullona hasta extremos de creerse perfecto; el teatro es cosa de muchos, y su éxito, de más. Únicamente suplico a usted, señor don Manuel Azaña, con la humildad de mi insignificancia acrecentada por el deslumbrante esplendor del tema, que con su claro y castellanísimo entendimiento se interese en mejorarlo en su momento, perfilando una estructura que alcanza a no tener más propiedad, pero no menuda, que la de ser viable. No hallaron lugar en este proyecto los utópicos sueños de cada cual. La realidad imprimió en él sus posibilidades.

(Rotundo) En todas partes existen gentes que juzgan a los demás según ellos mismos, y no ven en útiles proyectos sino segundas intenciones. No se les podría contradecir en cuanto a lo que personalmente les importa; pero si estas supuestas segundas

intenciones les amotinan contra el proyecto en sí; si su maldad envidiosa se obstina en hacer fracasar uno de ellos para quebrantar los otros, deben saber que no existen en la sociedad miembros más miserables que ellos.

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

(Hay un profundo silencio cuando finaliza la intervención)

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

AZAÑA.- Puedo asegurarles que he seguido con todo interés su polémica sobre el teatro y su reforma, tan fundamentada e incluso apasionada en ocasiones. Sus divergencias y pareceres contrarios, que evocan personalidades y criterios bien distintos, me han iluminado respecto a un asunto, el del teatro, de compleja resolución. La República intentó aportar soluciones en sus dos primeros años de existencia, y todos recordarán la preocupación del Ministro de Instrucción Pública, don Fernando de los Ríos, de ocuparse atentamente del caso, creando el Teatro Nacional. Vinieron así los proyectos del diputado radical López de Goicoechea y el que apareció en la revista "Sparta". Hace dos años, se proveyó una cantidad de quinientas mil pesetas para la creación del Teatro Nacional Español, y este mismo año se reorganizó la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, sin que de ninguna de estas resoluciones se derivaran los resultados esperados. Incluso el señor Cotarelo y Mori, ha pedido que se cree el Teatro Clásico e Histórico de España, con sede en el Español.

Quiero públicamente manifestar que tras las elecciones del próximo febrero, en que las fuerzas de la libertad y el progreso estoy convencido que triunfarán en España, espero recibir de manos del señor Max Aub el proyecto que aquí nos ha expuesto sucintamente. Proyecto que estudiaremos y nos empeñaremos en que viva. Ustedes han departido aquí sobre el arte del teatro, pero en el arte difícil, bordeado de tantos riesgos, de rehacer sólidamente la pirámide social y de establecer las jerarquías sobre la ancha base del cuerpo nacional, las jerarquías concluyeron por ser una estilización histórica, y agotaron su propio valor expresivo al ir desprendiéndose poco a poco de la raíz nutritiva popular. El pueblo las ha soportado demasiado tiempo, tanto como se retrasó la revisión inexcusable. Ya en el siglo XVI, el tejedor, el curtidor, el menestral hacían cara al César. Lo cesáreo era una prepotencia absoluta introducida por fuerza en el panel de las libertades hispánicas, al fin esquilmas, y de su propio esquilmó provino la bancarrota de lo cesáreo. Ya no hay César y reaparece la faz innumerable de lo popular, que propende a vivir como solía, rehaciendo el panel donde quiere trabajar en una existencia libre.

Para construir la pirámide social, el pueblo español toma un regulador exclusivo: el trabajo, y un valor inmarcesible: la libertad. Del uno no quiere prescindir. Del otro, no podría. No se trata del trabajo como necesidad de la vida personal, sino de su valor cualificativo en la sociedad, cualquiera que sea la índole del

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

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

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

(Aplausos unánimes)

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

JIMENEZ FRAUD.- Estimados amigos...

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

ARAQUISTAIN.- Quiere sentarse, por favor... *(El hombre joven no le hace ningún caso)*

HOMBRE JOVEN.- Nos ha correspondido un destino guerra, y la razón de nuestra guerra es fundamentalmente una razón de cultura. Nosotros decimos: el marxismo es la muerte de la civilización, toda revolución marxista es un conato de regreso a la barbarie. *(Avanza hacia Azaña; Araquistáin se pone en pie)* La República española significa el último 98 de España, la última desvertebración de España. La bandera de la democracia a que se ha alistado la España oficial, ¡es la Guerra de la independencia otra vez en pie!

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

UNA VOZ.- ¡Viva la República!

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

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

Sender y los jóvenes gritan: ¡Viva la República, muera el fascismo, viva el socialismo! Valle-Inclán sólo dice: ¡Cretino, a Mussolini en Italia le tienen miedo!

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

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

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

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

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

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

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

Por los altavoces se escuchan los versos de Pablo Neruda)

Preguntaréis: y dónde están las lilas?

Y la metafísica cubierta de amapolas?

Y la lluvia que a menudo golpeaba

Sus palabras llenándolas

De agujeros y pájaros?

Os voy a contar todo lo que pasa.

Yo vivía en un barrio

De Madrid, con campanas.

Con relojes, con árboles.

Desde allí se veía

El rostro seco de Castilla

Como un océano de cuero.

Mi casa era llamada

La casa de las flores, porque por todas partes

Estallaban geráneos: era

Una bella casa

Con perros y chiquillos.

Raúl, te acuerdas?

Te acuerdas, Rafael?

Federico, te acuerdas

Debajo de la tierra,

Te acuerdas de mi casa con balcones en donde

La luz de junio ahogaba las flores en tu boca?

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

OSCURO FINAL

España y la vida política, cultural y teatral desde 1923 a 1936

por Manuel Lagos*

- 1864- Nace Miguel de Unamuno.
- 1866- Nace Ramón del Valle-Inclán.
- 1872- Nace Adrià Gual.
- 1873- Nace José Martínez Ruiz, "Azorín".
- 1876- Nace Antonio Machado.
- 1879- Nace Enrique Díez-Canedo.
- 1880- Nace Manuel Azaña.
- 1881- Nace Ramón Pérez de Ayala.
- 1886- Nace Luis Araquistáin.
- 1888- Nace Margarita Xirgu.
- 1891- Nace Cipriano Rivas Cherif.
- 1898- Nace Federico García Lorca.
- 1900- Nace Luis Buñuel.
- 1902- Nacen Ramón J. Sender y Rafael Alberti.
- 1903- Nace en París Max Aub.
- 1914- Max Aub se nacionaliza español.
- 1923- Golpe de estado de Mussolini en Italia.
- El 13 de septiembre, con el apoyo de las clases dirigentes y de las guarniciones, Primo de Rivera se proclama Jefe del Directorio Militar (1923-25), aceptado por el rey Alfonso XIII.
 - Comienza un ambicioso programa de obras públicas (nuevos pantanos, vías férreas, etc.).
 - Primo de Rivera crea la Unión Patriótica (U.P.).
 - Homenaje a Gómez de la Serna, "Ramón", en Lardhy ofrecido por Azorín.
 - Fundación de la *Revista de Occidente* por Ortega y Gasset.
- 1924- André Bretón publica el *Primer Manifiesto del Surrealismo*.
- Hitler, *Mein Kampf*.
 - Muere Lenin.
 - Muere Puccini.
 - Unamuno es desterrado a Francia por sus ataques a la dictadura de Primo de Rivera.
 - Unamuno escribe *La agonía del cristianismo*.
 - Antonio Machado: *Nuevas Canciones*.
 - Azorín ingresa en la Real Academia Española.
- 1925- Proclamación de Italia como estado fascista.
- Kafka, *El Proceso*.
 - Stanislavski, *Mi vida en el arte*.
 - Pirandello funda en Roma el Teatro de las Artes.
 - Estreno de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein.
 - Desembarco de Alhucemas que dará comienzo a la pacificación del Protectorado de Marruecos.
 - El Directorio Militar de Primo de Rivera se convierte en Directorio Civil hasta 1930.
 - Supresión de la Mancomunitat de Cataluña formada en 1913, en un intento de fortificar el sistema centralizador.
 - Alberti, *Marinero en tierra*.
- 1926- Bernard Shaw, Premio Nobel.
- Logie Baird inventa la televisión.
 - Mueren Alejandro Pérez Lugín y Antonio Gaudí.
 - Fin de la guerra de Marruecos.
 - Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos.
 - Pérez de Ayala, *Tigre Juan*.
 - Valle-Inclán escribe *Tirano Banderas* y *Las Galas del difunto*.
 - Azorín, *Old Spain*.
 - Unamuno escribe *Sombras de sueño*.
 - Aparece la revista *Litoral* en Málaga publicada por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre desde 1926 a 1929.
- 1927- Proyecto de Gropius para un teatro total en Berlín.
- Artaud y Vitrac fundan el teatro 'Alfred Jarry'.
 - Asamblea Nacional Consultiva nombrada por Primo de Rivera que redactará una nueva constitución.
- Tricentenario de la muerte de Góngora, actos conmemorativos en Madrid: funeral en la iglesia de Santa Bárbara, verdadero acto vanguardista frente al desprecio académico que se sentía por el poeta barroco, y Sevilla: homenaje en el Ateneo.
 - Lorca estrena *Mariana Pineda* con Margarita Xirgu y decorados de Dalí en el teatro "Goya" de Barcelona.
 - Valle-Inclán escribe *La hija del Capitán*.
 - Unamuno escribe *El otro*.
 - Max Aub estrena *Narciso*.
 - Azorín estrena *Brandy, mucho Brandy*.
 - Buñuel estrena su *Hamlet* en el Café Select de Montparnasse.
 - Azaña, *El jardín de los frailes*.
 - Fundación de *La Gaceta Literaria* por Giménez Caballero y Guillermo de Torre.
- 1928- El Presupuesto General del Estado alcanza un déficit de mil millones.
- Muerte de María Guerrero y Blasco Ibáñez.
 - Incendio del Teatro Novedades con las representaciones de *La mejor del puerto*
 - Buñuel y Dalí ruedan *Un perro andaluz*.
 - Azorín escribe *Lo invisible*.
 - Lorca, *Romancero Gitano*.
 - Díez-Canedo, *Epigramas Americanos*.
- 1929- El 24 de octubre, "viernes negro", Crack de Wall Street.
- Exposición Universal en Barcelona y Sevilla.
 - Primera exposición de Kandinsky en París.
 - Piscator publica *El teatro político*.
 - Estreno en "El Caracol" de *Un sueño de la razón* de Rivas Cherif, su hermana contrae matrimonio con Manuel Azaña este mismo año.
 - Gómez de la Serna escribe *Los medios seres*.
 - Araquistáin publica *Carta abierta a un actor en El Socialista*.
 - Unamuno escribe *El hermano Juan o el mundo es teatro*.
- 1930- Meyerhold publica *La reconstrucción del teatro*.
- Charlot, *Luces de la ciudad*.
 - Dimisión el 30 de enero de Primo de Rivera, ante la retirada de apoyo militar.
 - Gobierno del general Berenguer ("La Dictablanda"), que había sido alto comisario en Marruecos.
 - Pacto de San Sebastián para implantar la República; entre los firmantes figuraban: Miguel Maura y Alcalá Zamora por los moderados, Lerroix y Martínez Barrio por los radicales, Azaña y Casares Quiroga por los partidos más jóvenes, Carrasco Formiguera por los catalanistas e Indalecio Prieto y Fernández de los Ríos por los socialistas.
 - Sublevación en Jaca el 12 de diciembre, intento fallido de proclamar la República, fusilamiento de Fermín Galán y García Hernández.
 - Mueren Gabriel Miró y Julio Romero de Torres.
 - Boda de Alberti con M^a Teresa León.
 - Regreso de Unamuno de su destierro.
 - Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*.
 - Sender, *Imán*.
 - Azorín estrena *Angelita*.
 - Alberti estrena *El hombre deshabitado*.
 - Estreno de *Sombras de sueño* de Unamuno.
 - Jacinto Grau escribe *El burlador que no se burla*.
 - Estreno de *La zapatera prodigiosa* con Margarita Xirgu y la compañía "El Caracol".
 - Se publica *La batalla teatral* de Araquistáin.
- 1931- Se crea la Commonwealth.
- Muere Ana Pavlova.
 - El general Berenguer dimite y es sustituido por el último gabinete monárquico: La Cierva, García Prieto, Romanones y Ventosa.

C R O N O L O G I A

- Elecciones urbanas del 12 de abril con el triunfo de la izquierda más avanzada.
- Proclamación de la República el 14 de abril en Eibar, Barcelona y San Sebastián.
- Alfonso XIII embarca hacia Marsella.
- Alcalá Zamora, presidente de la 2ª República Española.
- Se forma la 'Agrupación al servicio de la República' (Ortega, Marañón, Pérez de Ayala...)
- Creación de una Constitución sobre el modelo de Weimar, la más democrática de Europa.
- Desde octubre, Azaña ocupará la jefatura de gobierno y comienza el Bienio Reformador (1931-1 933).
- Formación de la J.O.N.S. (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista) por Onésimo Redondo y Ramiro Ledesma.
- La Institución Libre de Enseñanza se convierte en el modelo de la universidad.
- Valle-Inclán escribe **La Reina Castiza**.
- Alberti estrena en el Teatro Español de Madrid **Fernín Galán**.
- Azaña con la compañía de la Xirgu y dirección de Rivas Cherif estrena **La Corona**.
- Max Aub, **Teatro incompleto**.
- 1932**-Golpe de estado fallido del general Sanjurjo en Sevilla.
- Estatuto de Autonomía de Cataluña.
- Araquistáin, embajador en Berlín.
- Lorca funda con Eduardo Ugarte el Teatro Español Universitario "La Barraca".
- Formación del Club Teatral de Cultura o Anfístora por Pura Ucelay.
- Adrià Gual dimite de la Escola Catalana d'Art fundada en 1913.
- Alejandro Casona, premio "Lope de Vega" por **La sirena Varada**.
- Rivas Cherif, premio Nacional de Literatura por **El teatro del siglo**, inédito y perdido.
- Mihura escribe **Tres sombreros de copa**.
- Estreno de **La Duquesa de Benamejí** de los Hnos. Machado por Margarita Xirgu.
- Unamuno lee **El otro** a la compañía de la Xirgu.
- Estreno de **Nacimiento** de Rivas Cherif.
- Miguel Hernández, **Perito en lunas**.
- 1933**-Hitler, canceller del Reich.
- Régimen de Salazar en Portugal.
- Suceso de "Casas Viejas", pueblo andaluz, donde la represión de un "putsch" anarquista produce veintiuna víctimas.
- Las elecciones de abril, desfavorables a Azaña dan paso al gobierno de Lerroux.
- Gran huelga general de Zaragoza durante 57 días.
- Fin del Bienio Reformador.
- Fundación de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) impulsada por Angel Herrera.
- Fundación de Falange Española por José Antonio, hijo del general Primo de Rivera.
- Largo Caballero encabeza el sector más radical del PSOE aconsejado por Luis Araquistáin y Julio Alvarez del Vayo.
- En la dirección del Partido Comunista aparece Dolores Ibarruri.
- Lorca estrena **Bodas de sangre** con Josefina Díaz de Artigas.
- Casona estrena el 17 de marzo **La sirena varada** por la compañía Xirgu- Borrás.
- Jardiel Poncela estrena **Usted tiene ojos de mujer fatal**.
- Representaciones de **El amor brujo** de Falla en la Residencia de Estudiantes de Madrid.
- Recuperación del Teatro Romano de Mérida con la **Medea** de Séneca, en versión de Unamuno para Enrique Borrás y Margarita Xirgu.
- Estreno de **Divinas Palabras** de Valle-Inclán en el Teatro Español de Madrid por Margarita Xirgu.
- Formación de la revista **Cruz y Raya** por José Bergamín, durará hasta 1936.
- 1934**-Alemania: noche de los cuchillos largos.
- Congreso de escritores rusos: Zhanov formula el realismo socialista.
- Muere Ramón y Caja.
- Comienza el Bienio de Reacción o Bienio Negro (1934/36).
- Lerroux cede el poder a Semper, radical de segundo orden.
- Seiscientos mil parados. Fracaso de la "Huelga de la cosecha".
- Derribado Semper, se forma el gobierno con la CEDA cuyo jefe es Gil Robles.
- Revolución de Octubre en Asturias y Cataluña promovida por anarquistas, socialistas, comunistas, el bloque obrero y campesino, la UGT y la CNT.
- Alberti y Mª Teresa León fundan la revista **Octubre**.
- Fundación de la TEA (Teatro Escuela de Arte) por Rivas Cherif.
- Estreno de **Yerma** en el Teatro Español por Margarita Xirgu.
- Representación de **La tierra de Alvar González** de Machado por "La Barraca".
- 1935**-Guerra de Etiopía.
- Nace el primer movimiento antirracista.
- Primer Strip-tease.
- Dimisión de Lerroux. Gabinete centrista (Portela Valladares), Gil Robles exige el Ministerio de guerra.
- Constitución del Frente Popular, coalición de los partidos de izquierda.
- Recital de Lorca y Xirgu con motivo del primer aniversario de la Revolución de Octubre.
- Estreno de **Doña Rosita la soltera** en Barcelona con Margarita Xirgu.
- Miguel Hernández estrena **Los hijos de la piedra** y Max Aub **Jácara del avaro**.
- 1936**-Mueren Gorki y Pirandello.
- Durante el mes de enero Valle-Inclán muere de cáncer en Santiago de Compostela.
- Elecciones del 16 de febrero, mayoría del Frente Popular, vuelta de Azaña al poder y derrota de Gil Robles- Calvo Sotelo en Madrid y de Lerroux- Cambó en Barcelona.
- En abril Alcalá Zamora es destituido y en mayo Azaña es elegido Presidente de la República.
- Restablecimiento de la Generalitat.
- Lorca escribe **La casa de Bernarda Alba**.
- Se gesta la rebelión militar entre Mola y Sanjurjo.
- 11 de julio, el avión inglés "Dragón Rapide" despega de Croydon.
- 12 de julio, asesinato del teniente José Castillo, venganza de Falange.
- 13 de julio, asesinato de Calvo Sotelo, jefe de la oposición, por unos oficiales de asalto.
- 15 de julio, reunión de la comisión permanente de las Cortes. Retirada del partido monárquico.
- 16 de julio, Franco llega a Tenerife. Federico García Lorca sale de Madrid con destino a Granada.
- 18 de julio, pronunciamiento del general Franco en Marruecos. Se proclama el Estado de Guerra.
- El 19 de agosto Lorca es asesinado en Viznar (Granada).
- Tras triunfar el Alzamiento en Salamanca, Miguel de Unamuno fue confinado en su casa, donde murió repentinamente el último día de 1936.
- 1939**-El 22 de febrero muere Antonio Machado en el exilio de Colliure, Francia.
- 1940**-El 4 de noviembre muere exiliado en Francia Manuel Azaña.
- 1943**-Muere Adrià Gual.
- 1944**-Díez-Canedo muere exiliado en México.
- 1969**-Luis Araquistáin muere exiliado en Ginebra.
- 1962**-Pérez de Ayala muere en Madrid, tras regresar en 1955 de su exilio en Buenos Aires.
- 1967**-Muere Azorín.
- Rivas Cherif muere exiliado en México.
- 1969**-Muere Margarita Xirgu exiliada en Montevideo.
- 1972**-Max Aub muere exiliado en México.
- 1982**-Ramón J. Sender muere exiliado en California.
- 1983**-Muere Luis Buñuel en su exilio mexicano.
- 1988**-La Generalitat repatria los restos mortales de Margarita Xirgu.

* Dramaturgista y teatrólogo.

EL TEATRO ESPAÑOL DURANTE LOS ÚLTIMOS DOCE AÑOS NOTAS PARA UN ANÁLISIS

Una consideración superficial sobre el teatro español posterior al franquismo y a los primeros años de la transición política podría llevar a pensar que han ocurrido pocas cosas en el ámbito escénico durante estos años. Sin embargo, un análisis mínimamente documentado y riguroso muestra una profunda transformación en la escena española que se manifiesta tanto en lo que respecta a la creación en sus distintas facetas (dramaturgia, dirección, escenografía, interpretación), como en lo que atañe a la recepción de los espectáculos y a sus implicaciones sociales. Por ello, no es extraño que las gentes del teatro español hayan manifestado con frecuencia su sorpresa, casi siempre en forma de protesta o de expresión de desencanto, precisamente porque la evolución de la escena española en poco se ha ajustado a las expectativas, legítimas o no que se forjaron unos y otros.

EL PREDOMINIO DEL TEATRO PÚBLICO

La participación de los poderes públicos en el teatro constituían una vieja reivindicación de la intelectualidad progresista. Aunque durante los últimos años la intervención del Estado en el teatro está en claro retroceso debido a la crisis económica y a las críticas suscitadas por su supuesto protagonismo, desde el comienzo de la democracia los poderes públicos han subvencionado el teatro en unas proporciones no comparables con ninguna situación anterior. Este hecho ha permitido alcanzar importantes niveles de calidad a los que no son ajenas la abundancia de medios y la seguridad que proporciona el respaldo de las instituciones públicas.

Uno de los fenómenos más característicos del teatro de los últimos años ha sido sin duda, y en reciprocidad con el fenómeno anterior, el retroceso del teatro privado hasta tal punto que se ha llegado a temer -con motivo- por su futuro. Si durante los setenta se reclamaba la subvención estatal para el teatro de modo que se pudiesen conseguir unos niveles de calidad y no se dependiera de la arbitrariedad de los empresarios, ahora es frecuente leer avisos alarmantes sobre la desaparición del sector privado. En buena medida se ha invertido la situación respecto a la que dominaba el teatro español durante los setenta.

El apoyo económico creciente que ha recibido el teatro por parte de los poderes públicos -que para muchos se ha convertido en competencia desleal-, junto a motivos variados, como la diversificación de la oferta cultural y de ocio, que no atañen exclusivamente al teatro, pueden ser las causas principales de este fenómeno. La desaparición de locales ha sido una de las constantes durante este período, lo que ha motivado el temor de la profesión, y, en líneas generales, de los aficionados al teatro.

En la base de algunos de los cambios del teatro español contemporáneo está el elevado coste de producción de los espectáculos. Es significativo, por ejemplo, el aumento del precio de las entradas. En un teatro comercial la butaca costaba alrededor de las 350 ptas, en 1976. En 1983 su precio oscilaba en torno a las 900 ptas. Hoy el dinero que hay que abonar, por una butaca suele superar las 2.500 ptas.

LA RECUPERACION DE VALLE-INCLAN Y LORCA

Pese a la euforia que trajo consigo el inicio de la democracia y el triunfo aplastante del PSOE, en las elecciones de 1982, en el teatro no todo han sido alegrías desde entonces. Por el contrario, las esperanzas de estreno y montaje de piezas largamente guardadas en los cajones de tantos dramaturgos contemporáneos, se desvanecieron muy pronto.

Desaparecida la censura y asegurado ya el régimen de libertades políticas, el teatro fue abandonando poco a poco su carácter reivindicativo y politizado de los setenta. Los medios de comunicación fueron conquistando la función que les era propia y se convirtieron en el foro de intercambio de ideas y críticas que hasta poco tiempo antes se había visto obligado a desempeñar el teatro. La sociedad civil caminaba hacia su madurez, y el teatro, que hasta entonces había permanecido en vanguardia, pareció quedarse un poco rezagado.

Casi desde la época de la transición, el teatro prefirió retomar textos de autores anteriores a los que la censura o las condiciones del público habían hecho imposible el acceso a las tablas, y su puesta en escena se considera como la satisfacción de una deuda histórica. Pero es raro que se acuda a los dramaturgos más inmediatos en el tiempo, la mayoría de ellos pertenecían al período de anteguerra. Una de las primeras conquistas teatrales de la democracia española fue la recuperación de Valle-Inclán y Lorca, cuyas programaciones se vieron reforzadas en 1986 por el cincuentenario de su muerte.

rara vez han tenido cabida textos verdaderamente conflictivos desde un punto de vista político y social en lo que se refiere a su relación con la sociedad contemporánea. Esta actitud ha merecido las críticas de algunos sectores de la profesión.

EL RECURSO A LO CONOCIDO

Posiblemente el éxito del recurso a lo conocido ha llevado a algunos teatros privados y a otros teatros públicos a la programación de autores "seguros" en lo que a la respuesta de taquilla se refiere. Así, han tenido ocasión de subir frecuentemente a las tablas dramaturgos como Benavente, Arniches, Jardiel Poncela, Mihura -sobre todo Mihura (**El caso de la señora estu- penda, Tres sombreros de copa** -en más de una ocasión-, **Maribel y la extraña familia, La tetera, Melocotón en almíbar, A media luz los tres, El chalet de Madame Renard**)-, Casona, López Rubio, Calvo Sotelo, etc., incluso Muñoz Seca o los Quintero, cuyas puestas en escena no siempre han alcanzado la calidad que sus textos merecían. A la recuperación de estos autores tal vez hayan contribuido tanto



• *Comedias Bárbaras*. Ramón del Valle-Inclán. Dir. José Carlos Plaza. CDN. 1991

los criterios comerciales como una cierta intención de réplica frente al éxito de los autores promovidos por la izquierda.

Esta actitud, independientemente de la calidad de algunos de los textos y autores escogidos, ha contribuido notablemente a proporcionar una cierta sensación de estancamiento en el teatro español.

EL DIFÍCIL CAMINO DE LOS DRAMATURGOS EXTRANJEROS CONTEMPORÁNEOS

La escena española no se ha desentendido de los clásicos del siglo XX o de finales del XIX, como Chejov, Gorki, Gogol, Strindberg, Ibsen, Pirandello, O'Neill, Priestley, Brecht, Sartre, Camus, Giraudoux, Miller, Williams, Beckett, Mrozek, Weiss, Pinter o Dürrematt, muchos de los cuales han conocido brillantes montajes. Sin embargo, cuando los responsables de los teatros públicos madrileños como el María Guerrero, el Albéniz o la Olimpia han pretendido, con un criterio loable, dar a conocer a los dramaturgos últimos del panorama europeo o americano, como Koltés, Müller, o Mamet,

p.ej., el público parece haberles vuelto la espalda. Algo semejante ha sucedido con la programación en el teatro Afil de textos de Shanley a Sheppard.

Esta circunstancia evidencia una lacerante limitación de las posibilidades reales del público teatral madrileño, poco propenso a participar en las que considera arriesgadas aventuras teatrales y profundamente conservador, pese a que algunos éxitos ocasionales de determinados espectáculos parezcan sugerir lo contrario.

Mayor ha sido la proyección de los grandes directores extranjeros, cuyos espectáculos han visitado España con cierta frecuencia y habitualmente con éxitos de público resonantes: Brook, Ronconi, Strehler, Bergman, Kantor, etc. Pero no debe olvidarse que, en estos casos, el número de funciones programadas rara vez superan la media docena, por lo que el entusiasmo del público minoritario o de la crítica no significa tampoco un éxito popular propiamente dicho.

HACIA UN TEATRO DE DIRECTOR

Si bien el protagonismo que, según algunos, ha alcanzado el director en la



Iglesias. Girigai. 1991



• *Antihéroes*. Helena Pimienta. Dir. Helena Pimienta

Aunque durante la dictadura se habían estrenado ya algunas piezas de Valle y Lorca, es ahora cuando se pone en escena prácticamente su obra completa en las mejores condiciones de producción y cuando recibe la mejor respuesta del público. Estrenos como los de las *Comedias bárbaras* (todas juntas por vez primera), de la mano de José Carlos Plaza, o de *El público* o *Comedia sin título*, bajo la dirección de Lluís Pasqual, entre otros espectáculos dedicados a los dos grandes dramaturgos españoles del siglo XX constituyeron los acontecimientos teatrales más sonados de estos últimos años. La recuperación de Valle-Inclán y Lorca se convirtió en el auténtico emblema teatral de la década de los ochenta.

A ellos pueden añadirse los nombres de Alberti, Unamuno, Bergamín, Gómez de la Serna, etc., aunque todos ellos en menor proporción. Ha habido intentos más o menos exitosos, o se ha hablado de ellos al

menos, de montar textos de Azaña, José Ricardo Morales, Max Aub, etc.

Es significativo que la recién creada Abadía (1995), escuela y centro teatral dirigido por José Luis Gómez, haya elegido de nuevo a Valle-Inclán para abrir la programación.

EL AUGE DEL TEATRO CLÁSICO

Tal vez el inusitado interés que ha suscitado el teatro español del Siglo de Oro deba su comienzo a la busca de una visión de los clásicos que se apartara de la utilización politizada y propagandista que se había hecho de ellos durante el régimen. Se pretende -y la frase se ha repetido hasta la saciedad- tratarlos como autores vivos, actualizarlos, acercarlos al público y evitar la sensación de que sus obras se tomen como piezas de museo. En cierto modo este criterio puede aplicarse también a la puesta en escena de los clásicos extranjeros, entre los que destaca de manera abrumadora la obra de Shakespeare y, más ocasionalmente, Esquilo y Molière. Con todo la representación de los clásicos griegos es infrecuente en la escena española.

En conjunto, estas producciones se han caracterizado por el éxito de público -a veces muy llamativo- y por un notable nivel de calidad, reconocido habitualmente por la crítica, pese a que no ha faltado la polémica acerca de la oportunidad de las versiones o las interpretaciones de los textos.

Si bien en un principio los profesionales se sintieron atacados por los que podrían denominarse medios academicistas o puristas, posteriormente se han dejado sentir las críticas procedentes de sectores progresistas o de la propia profesión.

La labor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, inició su andadura en 1986. Los primeros espectáculos firmados por su creador -y director actual, Adolfo Marsillach-, resultaron polémicas, pero su trayectoria de conjunto ha contribuido, junto al ya afianzado Festival de Teatro Clásico de Almagro

y algunos otros festivales y Jornadas que han ido proliferando a lo largo de estas últimas temporadas, a que el espectador acuda masivamente a las programaciones de Lope, Calderón, Moreto, Tirso o Ruiz de Alarcón, con una asiduidad que pocos podían predecir hace algunos años.

El auge de los clásicos ha motivado también la escritura de comedias de aire barroco como la que compuso Ignacio García May (1988) y obtuvo un sorprendente éxito cuando se presentó en el María Guerrero bajo la cuidada dirección de Pere Planella y una escenografía firmada por Svovoda.

En lo referente al teatro clásico grecolatino, el veterano festival de Mérida, con el imponente marco del teatro romano, debía constituir una magnífica tribuna para mostrar a los clásicos por antonomasia, pero los vaivenes políticos y organizativos del citado festival no siempre han permitido el cumplimiento de estas metas.

Como conclusión de lo dicho hasta ahora, es fácil deducir que los directores de los teatros públicos se han inclinado, por lo general, hacia formas



• *Perdidos en el paraíso*. A. Iglesias. Dir. Agustín

Si bien el protagonismo que, según algunos, ha alcanzado el director en la escena española, se ha convertido en motivo de discordia, no puede negarse el aumento del nivel general de calidad en muchos de los espectáculos presentados durante los últimos años en España. En un sentido semejante cabe hablar de la labor del escenógrafo, complemento inseparable de los grandes montajes españoles de los últimos años y descubridor de espléndidas posibilidades en el uso del espacio y de la iluminación, aunque tampoco los escenógrafos se han librado de la acusación de suntuosidad. Algunos de los escenógrafos que merecen un mayor reconocimiento son los polifacéticos Francisco Nieva y Gerardo Vera, Pedro Moreno, Andrea D'Odorico y el recientemente fallecido Carlos Citrinowsky, entre otros que podrían citarse.

La escena española tendrá siempre una deuda pendiente con la figura señera del malogrado José Luis Alonso Mañes, quien se empeñó todavía durante los años de la Dictadura en presentar un teatro de calidad semejante al que podía presenciarse en los grandes escenarios europeos. El magisterio de Alonso, la abundancia de medios con que por primera vez en la historia cuentan algunos teatros oficiales y la preparación exhaustiva, audaz aunque en ocasiones autodidacta de la mayor parte de los directores, han propiciado el montaje de espectáculos excelentes, como algunos de los que durante los últimos años han firmado Miguel Narros, Lluís Pasqual, José Carlos Plaza, Josep Luis Gómez, José Mario Flotats, Marío Gas, Gustavo Tambascio, o el propio José Luis Alonso, entre otros.

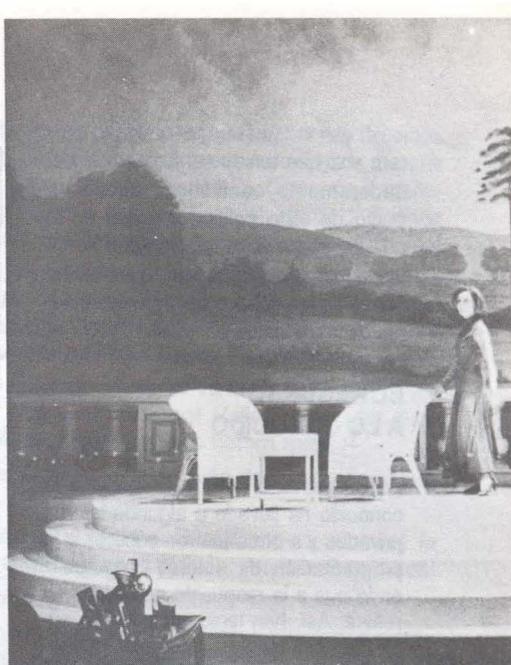
Pero estos grandes directores rara vez se han atrevido con textos de autores contemporáneos, y han preferido acudir a autores clásicos españoles y extranjeros en el sentido más amplio del término. Entre las excepciones de quienes, además de escoger a los clásicos para sus montajes, se arriesgan a programar autores más o menos inéditos se encuentra José Luis Alonso Mañes.

A esta circunstancia se han unido las imputaciones de personalismo, de megalomanía y de despilfarro a algunos directores, fundamentalmente a aquellos que se han responsabilizado de la gestión de los teatros públicos. Independientemente de la oportunidad de las críticas o de la poca disimulada envidia que las inspira en no pocas ocasiones, la mayor parte de las puestas en escena firmadas por los directores citados se han caracterizado habitualmente por la abundancia de medios, sí, pero también, pese a que puedan señalarse aspectos discutibles en los trabajos de los directores y los escenógrafos, sería injusto no reseñar que no sólo han dado muestras de exquisito buen gusto en muchos de sus trabajos, sino que además han obtenido resonantes éxitos de público.

Algunos dramaturgos españoles que comenzaron a escribir tras la muerte de Franco han optado con alguna frecuencia por producir o dirigir ellos mismos sus propios textos o las propuestas de sus compañeros. Entre ellos se encuentran José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, Ernesto Caballero, etc.

EL CNNTE

La puesta en marcha del Centro Nuevas Tendencias Escénicas en 1984, dirigido por Guillermo Heras, tenía como objetivo la creación de un espacio en el que pudieran presentarse las tentativas más innovadoras y arriesgadas, que difícilmente tendrían cabida en las salas convencionales. La programación de la sala Olimpia, sede del CNNTE, ha sido desigual y con frecuencia discutible, puesto que no siempre se ha ajustado a la finalidad para la que fue creada, pero el balance de conjunto de estos diez años de trabajo es notablemente positivo. Textos de dramaturgos jóvenes, puestas en escena innovadoras o concepciones del espectáculo arriesgadas y alejadas de los moldes tradicionales han podido exhibirse gracias a la labor del CNNTE. Su supresión al final de la temporada pasada constituye una de



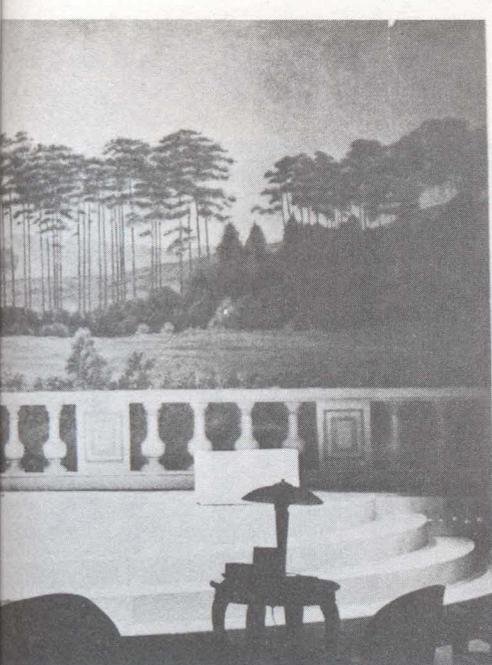
• *El Dol Escau a Electra*. E. O'Neill. Dir. Josep

las noticias más lamentables de la historia del teatro último.

El teatro danza es una de las manifestaciones que ha alcanzado un mayor desarrollo y, sobre todo, unos mayores niveles de calidad durante los años últimos. También en este apartado el CNNTE ha prestado un apoyo insustituible con sus programaciones dedicadas a la danza. Grupos como Mal Pelo, Ananda Dansa, Lanónima Imperial, Bocanada y otros muchos, así como los nombres propios de Cesc Gelabert o María José Ribot, por no citar sino algunos ejemplos, han dejado constancia de un trabajo riguroso y una brillantez notable en los resultados.

DEL TEATRO INDEPENDIENTE AL TEATRO ALTERNATIVO

El teatro independiente, cuya labor fue decisiva tanto en el plano escénico como en el plano político durante los años sesenta y setenta, ha desaparecido como tal en buena medida. Muchos de sus miembros han pasado al profesionalismo o incluso algunos de ellos han ocupado la cúpula del teatro público español durante este período en los ámbitos más diversos: autores, actores, directores. En consecuencia han



Montanyès. Teatre Lliure. 1992

cambiado su régimen itinerante por la estabilidad profesional y económica.

Constituyen una relativa excepción *Los Goliardos*, de Ángel Facio y, más relativamente aún los grupos catalanes, que explotan comercialmente fórmulas mucho menos politizadas y alejadas del espíritu bohemio de sus comienzos. Sus espectáculos, habitualmente de excelente calidad, son muy diversos entre sí: desde el humor satírico, amable e inteligente de *Tricicle* o *Volras*, a los aparatosos musicales de *Dagoll-Dagom*, a la revalorización de la revista de *La Cubana*, a la calculada provocación escandalosa de *Els Joglars*, a la plasticidad de *Els Comediants* o al carácter pseudo ritual y violento de *Fura dels Baus*. Sobre todos ellos se encuentra el *Teatre Lliure* (1976). Nombres como Lluís Pasqual, Fabià Puigserver, Carme Portaceli, Anna Lizarán, Lluís Homar, Carlota Soldevila, etc. han alcanzado una amplia proyección y unos extraordinarios niveles de calidad. Desde el año anterior han decidido compaginar la lengua catalana con el castellano para la producción de sus espectáculos, lo que, de momento, les ha servido para cosechar un

estrepitoso éxito en su amplia gira por España.

Una transformación semejante han experimentado grupos procedentes de otras autonomías. El grupo sevillano de *La Cuadra*, dirigido por Salvador Távora presenta espectáculos fuertemente ritualizados -con un código muy elemental e inmediato, por otra parte-, mediante los que pretende expresar a través de la plástica, la danza, la música y hasta los aromas (incienso, fuego, etc.) -más que con la palabra- el alma andaluza, basándose sobre todo en los elementos culturales propios de su tierra: toros, cante flamenco, imaginería, procesiones de Semana Santa, etc.

Por último, pueden destacarse también los trabajos del veterano *Teatro de la Ribera* aragonés o los de sus paisanos de *Teatro del Alba*; los vascos de *Orain*, *Geroa*, *Teatro Gasteiz Antzerki*, *Trapu Zaharra* -con sus interesantes experiencias de teatro de calle- o *Ur Teatro*, dirigido por Helena Pimenta, la gran revelación última de la escena española; los andaluces de la

Jácara, *Tiempo*, *Esperpento*, *la Zarama*, *Teatro para un instante* o *Atalaya*; los gallegos de *Deriva*; los asturianos de *Teatro del Norte*; los castellanos de *Fuegos fatuos*; los madrileños de *Cambaleo*, *La tartana*, *La camicería*, *La Deliciosa Royala*, *Guiñgai*, *Zascandil*, *Producciones Marginales*, etc. Además pueden incluirse algunos grupos dedicados preferente o exclusivamente al teatro clásico, como *Zampanó*, *Teatro Corsario*, *Compañía de Francisco Portes*, etc.

Parece consolidarse un nuevo teatro independiente o más bien teatro alternativo, tal como ahora se le denomina, que busca formas expresivas novedosas, pero también reducir los elevados costes de producción. Este teatro alternativo constituye uno de los fenómenos más interesantes del actual panorama español y se halla todavía en fase de expansión, en Madrid y en Barcelona, pero también en otras ciudades españolas, en las que se han abierto salas de aforo reducido, a las que habitualmente acude un público joven, distinto del que prefiere las grandes salas.



• *Pasodoble*. Miguel Romero Esteo. Dir. Alfonso Zurro. CAT. 1993

Entre las salas alternativas madrileñas destaca la apuesta por el riesgo del teatro Pradillo, que reúne directores y dramaturgos como Carlos Marquerie, Antonio Fernández Lera, Juan Muñoz o Rodrigo García. Los responsables de Pradillo son partidarios de un tipo de trabajos muy poco convencionales, que siguen la estela de Heiner Müller, de carácter fuertemente ritualizado, en los que los elementos líricos y narrativos parecen imponerse a los estrictamente dramáticos. No siempre el público ha respondido a este interesante afán innovador y la sala ha pasado por importantes problemas de subsistencia. Menos vanguardista, pero comprometida con un teatro español joven, la sala Cuarta Pared sí ha conseguido en cambio la asiduidad del público.

En estas salas alternativas han presentado algunos de sus trabajos directores jóvenes de quienes cabe esperar resultados importantes. Entre ellos podemos citar a Adolfo Simón y a Alfonso Zurro,

OTRAS EXPERIENCIAS TEATRALES

Tal vez la desconfianza o el miedo al riesgo o quizás, por el contrario, el empeño por buscar nuevos cauces de expresión teatral ha llevado a la relativamente frecuente adaptación de textos narrativos a la escena, aunque, evidentemente, el proceso no sea absolutamente nuevo. Desde los clásicos, como Unamuno o Galdós, hasta los narradores españoles últimos, como Tomeo, Martínez de Pisón o Millás, pasando por Delibes, que obtuvo éxitos notables con las adaptaciones de algunas de sus novelas, son muchos ya los narradores de diferentes generaciones que han conocido versiones escénicas de sus obras.

Una curiosa experiencia teatral viene dada por las funciones que desde hace algunos años viene montando la Asociación de Directores de Escena, dirigidas por Juan Antonio Hormigón e interpretadas fundamentalmente por directores que en esos días se convierten en actores. ■



• *Noun*. La Fura del Baus. 1991

El desarrollo del arte de la puesta en escena en España ha arrastrado durante todo el siglo veinte un pesado lastre. No sólo el de unas desgraciadas vicisitudes históricas, sino sobre todo el de su reincidencia en la pérdida de los trenes de la modernidad. Al fin y al cabo, las revoluciones teatrales que constantemente hicieron evolucionar

los escenarios europeos no dejaban de ser consecuencia y reflejo de las grandes conmociones que también sufrió el continente. España nunca cogió el ritmo. Ni siquiera el hecho de que el país diera grandes figuras para la dramaturgia moderna, como Valle-Inclán o García Lorca, sirvió para despertar en las empresas teatrales la ne-

QUINCE AÑOS DE PUESTA EN ESCENA ESPAÑOLA

cesidad de modernizar la puesta en escena española, de ponerla a la altura de los nuevos tiempos escénicos que se daban en el mundo. Apenas dos figuras ambiciosas que citar cuando se evocan los pilares de nuestra modernidad teatral: Adrià Gual, en Cataluña, en el cambio de siglo; Rivas Chérif, en Madrid, en los años treinta. Después, la guerra, el fascismo y la nada. O algunos intentos minoritarios cuya relevancia no iría más allá de las buenas Intenciones. Las múltiples revoluciones de la estética teatral que tenían lugar en el mundo, llegaban a España especialmente filtradas por una aduana especialmente sensible a los peligros de las ideas, aunque sólo fuesen ideas artísticas.

Las bases del desarrollo real de la puesta en escena moderna en España se pusieron en los últimos años de la dictadura, cuando el teatro y sus gentes se atrevieron a enarbolar con extraordinario ímpetu la antorcha del cambio social que se avecinaba. Son los años en que unas pocas figuras del teatro profesional como Adolfo Marsillach, Nuria Espert y su entorno, intentan con todos los límites impuestos por la censura y la poca dada al arte economía de empresa privada, acercar la puesta en escena española a las corrientes que triunfan en los grandes escenarios de repertorio del mundo. Y son también los años en que grupos como la compañía Adrià Gual, El Globus, de Tarrasa y la operación off-Barcelona, en Cataluña, el TEI, Goliardos y Tábano, de Madrid, Esperpento y La Cuadra de Sevilla o el Teatro de Cámara de Zaragoza, entre otras muchas iniciativas, dieron cuerpo a lo que se dio en llamar Teatro Independiente: un teatro libre y variopinto, modestamente abierto a los mil y un modelos imperantes en el mundo, impulsado por una joven generación tea-

tral con más intuición que formación, que contó en seguida con la complicidad de las capas más activas de la sociedad y que fue auténtica cantera del futuro teatro español.

Las claves de la estética del nuevo teatro español surgido con la recuperación de la democracia fueron establecidas en buena parte por gentes pertenecientes a aquella generación. De hecho, el teatro español actual sigue estando mayormente impulsado, realizado o incluso regido políticamente, por gente surgida en aquellos años.

¿Puede hablarse de una estética del teatro español de la democracia? ¿Hubo en ella una temática imperante, un gusto escenográfico distintivo, un desarrollo específico en el campo de la actuación? Probablemente, la respuesta esté más cerca del no que del sí. La puesta al día de la estética teatral española durante el período histórico que sigue a la recuperación de las libertades fue, ha sido, es una labor hecha en frentes muy diversos y con distintos afares éticos y estéticos. Muy enraizada a los ámbitos concretos de su surgimiento. Por tanto, con enfoques y resultados a menudo distintos en los diferentes ámbitos territoriales del Estado.

En el área catalana centralizada en Barcelona y en otras zonas de España con una tradición profesional relativamente pequeña como el caso del País Valenciano, Galicia o Andalucía, tanto los nuevos centros de producción creados bajo los auspicios de las administraciones autónomas y locales, como las compañías profesionales surgidas de la iniciativa privada, se nutrieron mayormente de una profesión joven, nueva, formada en el teatro independiente y en el caso catalán también en escuelas que participaban de

la misma puesta al día como la Adrià Gual y el Institut del Teatre, vieja institución recuperada por las gentes de teatro más innovadoras. En Madrid, en cambio, el peso específico de su teatro profesional y la envergadura y la tradición de su estructura, dieron a la renovación estética y al cambio generacional otras características y otro ritmo.

CATALUÑA: LA INICIATIVA DE LA SOCIEDAD CIVIL

El teatro catalán entró en los años ochenta con una vitalidad enorme. Las semillas empezaban a dar fruto. La renovación se produce en Cataluña en varios frentes que parecen no querer hacerse sombras sino desarrollarse paralelamente cada uno con sus señas de identidad. El Teatre Lliure, fundado en 1956, privado con mentalidad pública, muestra la madurez de su joven equipo estable. Sus puestas en escena se nutren principalmente del repertorio del teatro culto universal, al que se le da una mirada progresista, humanista, a la manera del Piccolo de Milán, y sorprende a su público, popular al tiempo que entendido y selecto, con sus siempre distintas propuestas espaciales, con la constante superación en la precisión de sus trabajos actorales y con la sobriedad y belleza escenográfica impuesta por su escenógrafo oficial Fabià Puigserver. La estabilidad de la compañía actúa de auténtica escuela para sus componentes. Sus directores fundadores con Puigserver, Lluís Pasqual y Pere Planella y sus actores -Anna Lizaran y Lluís Homar son hoy los líderes de la institución- consiguieron en pocos años un nivel técnico y artístico que los capacitó para transitar con igual autoridad las dramaturgias clásicas y las modernas.

El segundo pilar de la renovación en Cataluña está en la profesionalización, consolidación y progresivo acceso a públicos mayoritarios de los colectivos forjados como teatro independiente, más dedicados a elaborar sus propias creaciones que a representar textos de repertorio. La espectacular evolución del mimo al espectáculo total de la compañía Els Joglars, bajo el influjo de Albert Boadella, con sus grandes farsas e incisivas parodias, con la realidad del país y de la sociedad en general siempre en el punto de mira y con su maestría en la dirección de actores y en la composición rítmica y visual de sus espectáculos, ostentan y podríamos decir que mantienen el centro del teatro entendido como creación total. Sus paisanos más lúdicos Els Comediants, con sus juegos abiertos a la participación festiva de un público ávido de libertad a todos los niveles. Las propuestas poéticas y musicales de la primera época de Dagoll-Dagom; los gags cómicos del Tricicle y los expertos en grandes performances conceptuales Albert Vidal y La Fura dels Baus, nacida esta última compañía para el teatro de vanguardia en plena democracia y ya sintomáticamente desprendida de aquella necesidad de exhibir la bandera del compromiso social del arte tan presente en sus antecesores.

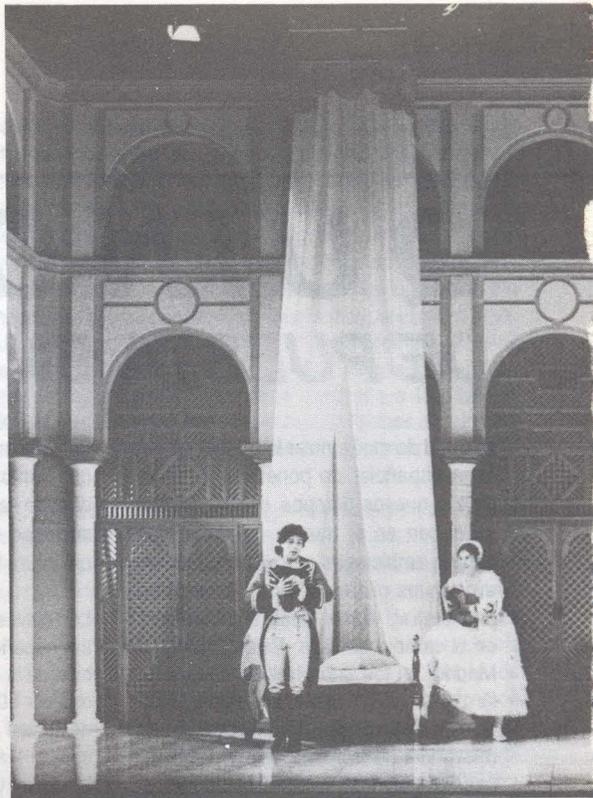
También la administración autonómica decide utilizar a fondo la carta teatral en el desarrollo de una cultura oficial. Cataluña vive la creación y la vertiginosa evolución de un Centre Dramàtic, que comienza como un cajón de sastre que intenta, bajo la dirección del crítico hoy desaparecido Xavier Fàbregas, dar cabida a todas las tendencias y formas de autoría del teatro catalán, estableciendo un ámbito de repertorio y otro experimental que quiere abarcar toda la amplísima gama de estéticas que conviven en un área por otra parte tan reducida como la catalana. No obstante, la línea que acabará impulsando el gobierno autónomo catalán prácticamente estable y del mismo color de centro-derecha desde los primeros años de democracia para su teatro público será la de un repertorio ecléctico y un tanto aislado de la realidad social y apoyando un cierto star-system catalán. En ese marco, pueden

desarrollar sus estilos peculiares, jóvenes directores como Jordi Mesalles, Joan Ollé, Feliu Formosa, Joan Anguera, entre otros y se da a conocer una completa generación de actores y de escenógrafos. Aún sin la estabilidad y continuidad del Teatro Lliure, los centros de producción públicos de Barcelona y comarcas, a la larga actúan como plataformas puntuales para dar a conocer los nuevos valores y cumplen la necesaria misión de integrar en las nuevas propuestas el talento y la popularidad de los actores profesionales de generaciones anteriores.

Un cuarto elemento entra en juego en el panorama del teatro catalán de estos años, introducido también por el gobierno de la Generalitat: la recuperación del gran actor catalán forjado en Francia Josep María Flotats, a quien se le da prácticamente un cheque en blanco para que desarrolle una estética de gran repertorio al estilo de los teatros públicos franceses que el gran actor ejecuta a su manera convirtiéndose en director de escena y programador e iniciando un proyecto de Teatro Nacional de Cataluña pensado para ser dirigido por él, el cual, tras largos años de gestación, parece ser que verá la luz en breve en una sede que sin duda será la más espectacular de Cataluña y quizás de España.

A este denso panorama teatral hay que añadir un factor no menos decisivo en el desarrollo de una estética del teatro catalán de la democracia, aunque en este caso por negación. Es la desaparición absoluta de los escenarios del teatro de empresa privada de sentido comercial, con sus programaciones de teatro de bulevar producido en Barcelona y sobre todo en Madrid, apoyado hasta entonces en la popularidad a gran escala de sus protagonistas.

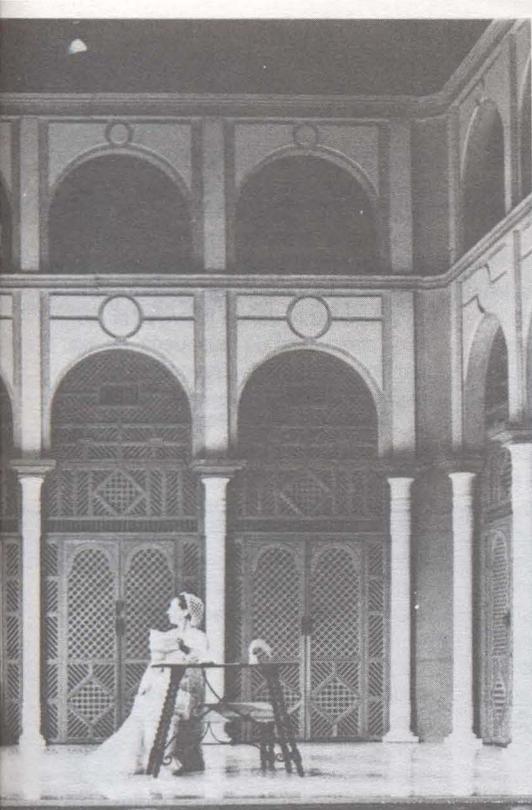
Como contrapartida, en este período se empieza a desarrollar un nuevo modelo de entidades privadas, las llamadas alternativas, muy personalizadas



• Las bodas de Fígaro. P. C. Beaumarchais. Dir. Fabá Puigs

en su dirección y definidas en sus propuestas estéticas y con sedes estables aunque con pocos medios. Desde el Teatro Fronterizo impulsado por José Sanchis Sinisterra, en Barcelona, al Talleret de Salt en Gerona, infinidad de iniciativas de vanguardia en Barcelona y fuera de ella, introducen un nuevo concepto de producción y activismo cultural independiente en los diversos ámbitos del teatro de texto, la danza, el teatro de calle y la performance. Sobreviven modestamente, pero parecen anunciar la existencia de una cantera para la renovación. Un inicio de relevo que ciertamente hoy ya se está empezando a producir.

Un aspecto determinante de la estética teatral catalana quizás haya sido también el periplo que ha sufrido la figura del autor dramático contemporáneo y vivo. El protagonismo que había ejercido en el teatro independiente, curiosamente empezó a eclipsarse con el nuevo reparto de papeles establecido con la democracia. De pronto no se busca un director para poner en escena la última obra del autor consagrado o la primera de un novel. Se ha entrado en la era de los directores y durante algunos años serán los directores quienes buscarán un texto para realizar su espectáculo, procurando a menudo emu-



server. Teatre Lliure. 1994. (reposició).

lar los modelos de aquellos que llevan a las espaldas años de tradición allende fronteras.

Tras algunos tímidos intentos de reivindicación, los autores de los momentos duros se fueron quedando en la cuneta, algunos una temporada, otros para siempre. Y con ellos una temática enraizada en el extraordinario momento que se estaba viviendo. Pero su mirada empezaba a no concordar con la visión de los hacedores del teatro de la recuperada democracia, y los nuevos protagonistas deciden que la capacidad creadora del autor teatral catalán parece estar muy por debajo de la de los directores de escena, los cuales se ven obligados a recurrir a los autores de éxito en las carteleras de los grandes centros teatrales internacionales. Para el autor dramático catalán, premios y cupos de consolación en las programaciones oficiales...

No obstante, esta carencia ya hemos visto que se vio bien compensada por la otra forma de autoría que en esta época se desarrolló en Cataluña. Los espectáculos pensados directamente para la escena dieron -y de hecho continúan- dando quizás los frutos más exitosos del teatro español, dentro y fuera de España. Probablemente, al fin

y al cabo, fuera ése el teatro que con sus formas lúdicas y su alcance ciertamente popular, mejor recogía el pulso social de los nuevos tiempos. Joglars, Comediants, Dagoll-Dagom, Vidal, siguen vivos. Aún más, se les han unido Tricycle, Vol-Ras, La Cubana, Zotal, Sémola y siguen naciendo colectivos creadores de sus propios espectáculos.

Por otra parte, el ciclo de marginación del autor dramático resultó ser un sarrión pasajero que provocó el estirón de los neófitos. De repente, las instituciones devuelven al mercado y al star-system la figura del autor de teatro más rejuvenecida y modernizada que nunca.

Con Sergi Belbel a la cabeza, una nueva generación de jóvenes escritores y escritoras de teatro, preocupada esencialmente por el individuo y por el propio juego teatral, irrumpe en la escena catalana con auténtico sabor de renovación.

MADRID: LA CASA DE TODOS

Decía al principio que en Madrid, el peso específico de su teatro profesional y la envergadura y la tradición de su estructura, dieron a la renovación estética y al cambio generacional otras características y otro ritmo que en zonas cuantitativamente menos desarrolladas. Lo cierto es que cuando las administraciones empiezan a cumplir sus compromisos de ayuda al teatro tan largamente reivindicados por profesionales protagonistas de la transición, el Estado es especialmente generoso con la capital. Cosa lógica y loable teniendo en cuenta la tradición y la importancia del teatro en el ocio de la capital de España. Madrid reorganiza su infraestructura de teatros públicos ya existentes y valorados en el régimen anterior e intenta establecer una ambiciosa e interesante interacción entre las figuras reconocidas del star-system del teatro y el cine español radicado en

Madrid y los profesionales más en la vanguardia, aunque menos conocidos de la profesión y el público de la capital.

Esa interesante y necesaria fusión da desde un principio frutos interesantes. Desde los primeros tiempos de la democracia en que se habían hecho cargo de los escenarios nacionales de Madrid, figuras de primera fila de la vieja y nueva ola como Marsillach, Espert, José Luis Alonso o José Luis Gómez, el teatro público de Madrid quemó etapas con gran velocidad devolviendo a la escena madrileña un nivel de modernidad estética y una actualización del repertorio, de rango internacional. La escena madrileña intenta dar a su público la máxima cantidad y variedad de propuestas. Directores de estilos diferentes, forjados en la capital o en la periferia peninsular convierten el teatro oficial de Madrid en un interesante laboratorio en el que todas las temporadas, como en cualquier ciudad europea con actividad teatral de primera línea, se da al menos una propuesta especial, polémica, de interés para un público ávido de novedades.

Las propuestas de los directores que trabajan en los escenarios públicos madrileños, a menudo con presupuestos relativamente generosos para el contexto español, suelen buscar el impacto de sus propuestas dramáticas y el rigor interpretativo. Uno de los rasgos estéticos característicos del teatro oficial desarrollado en estos años en Madrid, se da en una a veces explosiva combinación entre las sofisticadas ideas de los directores y la espectacularidad u originalidad de las propuestas visuales de los escenógrafos con el trabajo de actores de gran talento y fuerte personalidad, aunque a menudo con estilos interpretativos forjados en una tradición poco actualizada. Y no menos peso hay que darle a la irrupción de una nueva generación de actores y actrices con una preparación más moderna y más ductilidad para encajar en todo tipo de propuestas sin marginar los grandes talentos.

Esa es la tónica de la escena oficial madrileña, con grandes logros espectaculares o interpretativos protagonizada por toda la nómina española de directores de escena amigos de los re-

tos, con nombres como Pasqual, Narros, Plaza, Marsillach, Gómez, Heras y tantos otros. Quizás, en los años que nos ocupan, la etapa de actuación más radical en la ambición de poner el teatro público español de Madrid a la altura europea se dio en el período en que el Centro Dramático Nacional fue dirigido por Lluís Pasqual. Tanto en sus programaciones como en sus mismas direcciones, supo y pudo introducir mejor y con más riesgo, no sólo una visión contemporánea del teatro de repertorio español y universal, sino que procuró también actualizar toda la infraestructura de la institución. Y dio a algunos de los grandes actores y actrices de la extensa y privilegiada nómina madrileña, viejos y nuevos, alas para poner su talento a la altura de los tiempos.

En Madrid, no obstante no toda su nómina de figuras estelares de la escena se llegó a integrar de lleno en la dinámica de las grandes producciones de los teatros públicos. Buena parte del star-system forjado en las tablas y la pantalla, continuó y continúa llevando adelante un teatro de bulevar que algunas figuras supieron dignificar con ayudas y con producciones arriesgadas y que otras llevaron directa o inexorablemente hacia la decadencia. Closas, Velasco, Rivelles, Rodero, Fernán-Gómez, Gutiérrez Caba, López-Vásquez, Sacristán y tantos otros actuaron puntualmente o no llegaron a actuar nunca en producciones de los teatros oficiales.

Los grandes medios que el estado puso a disposición de la escena pública madrileña se concretaron, además de en el Centro Dramático Nacional, dedicado a un repertorio fundamentalmente ecléctico e internacional, en la puesta en marcha de una iniciativa que bajo el nombre de Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, recientemente liquidado, intentó durante todos estos años introducir una línea de vanguardia teatral interdisciplinar y ecléctica, y en una Compañía Nacional de Teatro Clásico destinada al desarrollo del repertorio clásico español. De toda la remodelación del teatro oficial madrileño, esta iniciativa habría de ser la única diseñada como un proyecto de compañía estable pensado a largo plazo, más al estilo de las compañías nacionales de otros países o del de las de danza y teatro lírico de la

capital que también asumieron en estos años un modelo de producción en la línea de algunos centros estatales europeos.

Madrid ha contactado también con colectivos de vanguardia alternativos de iniciativa privada apoyados por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias y con otros intentos de formación de entidades estables de repertorio que a trancas y barrancas han ido consolidando sus propuestas. Quizás de todos esos intentos, finalmente haya nacido uno con auténtico futuro. La Abadía, de la mano de José Luis Gómez, podría ser para el teatro español de los noventa lo que el Teatro Lliure fue para el catalán en los ochenta. Una iniciativa privada de vocación pública capaz de desarrollar un teatro nacional riguroso y popular por encima de las coyunturas políticas.

Y a diferencia de Cataluña, el teatro español a través de sus autores clásicos y de una notable presencia de los contemporáneos, sí estuvo y está presente en Madrid. Incluso, como borrando los brutalmente mediocres años de la dictadura, puede establecerse un bello nexo con aquellos últimos años de la República en que gentes como la Xirgu y Rivas Chénif se arriesgaban a montar a Valle-Inclán y García Lorca como vanguardia contemporánea. Madrid entre otras muchas e interesantes experiencias ofreció durante este período a España y al panorama internacional, grandes creaciones españolas, como los celebrados montajes de Lluís Pasqual de **Luces de Bohemia**, de Valle-Inclán o **El Público**, de García Lorca.

Los autores españoles clásicos y actuales han estado presentes en la escena de Madrid, muy especialmente en el ámbito privado. Puede decirse, incluso, que la autoría contemporánea ha estado siguiendo su más sólida tradición, más presente en el ámbito privado que en el público. Y ha sido en ese ámbito, exclusivamente refrendado por el público, que han podido desarrollarse autores como Alonso de Santos y otros no menos populares.

LAS PERSPECTIVAS ACTUALES

España ofrece, hoy, un panorama teatral cuyas señas de identidad más notables son, en su aspecto más socioló-

gico, la gran cantidad de compañías en activo, la expansión territorial producida en los últimos años y, en una perspectiva artística, la enorme variedad de propuestas coexistentes. El teatro español es hoy un cajón de sastre apasionante donde conviven la difícil y comprometida búsqueda de un discurso propio de su contemporaneidad, los intentos de creación de un teatro de repertorio a la altura de la gran tradición europea y la comercialidad, ya sea entendida como un teatro de calidad con un cierto riesgo artístico o simplemente como supervivencia de una cierta herencia de la pobreza artística del pasado, siempre nostálgica de su superada hegemonía.

Me parece útil resaltar el dato sociológico del número de compañías y la expansión territorial, puesto que ese desarrollo ha implicado un cambio cualitativo importante en el teatro español. La progresiva expansión del teatro fuera de sus focos de creación y actividad tradicionales que han sido y en buena medida siguen siendo Madrid y Barcelona, está siendo un factor decisivo. Los años de democracia que han modernizado considerablemente España han llevado consigo una perseverante inversión pública de los municipios, los gobiernos autónomos y el Estado. La mayoría de localidades grandes y pequeñas, se han ido dotando de espacios de todo tipo y envergadura aptos para ser llenados con la magia del encuentro teatral, creando con ello la obligación de las instituciones de llevar a cabo políticas de ayuda al teatro.

Quizás sea ése uno de los hechos más sobresalientes y, en principio, positivos de la evolución de nuestro teatro, aunque ello no equivalga a que, paralelamente, se haya ido cristalizando de manera sistemática una fuerza creativa de envergadura para llenarlos y desarrollar una dramaturgia contemporánea española relevante e insertarla potentemente en la vida cultural del país. Hoy, además de en Madrid y Barcelona, se produce teatro con notable regularidad y rigor en prácticamente todas las regiones y nacionalidades históricas que conforman la España moderna. Pero, ¿qué clase de teatro?

España ofrece hoy, como decía, un panorama teatral ciertamente heterogéneo y contradictorio, difícil de analizar globalmente. Concretar unas se-



• *La rosa de papel*. Ramón del Valle-Inclán. Dir. José Luis Gómez. Teatro de la Abadía. 1995

ñas de identidad que puedan hacer comprender qué papel juega hoy el teatro en la sociedad y la cultura española, cuál es su nivel artístico y qué rasgos lo distinguen de otros teatros europeos es sin duda una tarea compleja. La euforia de los movimientos de teatro independiente que animaron la transición democrática española evolucionó, como hemos visto, desarrollando diversos caminos y a diferentes ritmos.

Por ello el somero análisis de los últimos quince años que hemos esbozado debe interpretarse como un camino difícil y progresivamente complicado. Nunca le fue fácil al teatro adaptarse a los cambios vertiginosos de una sociedad. Y la española cambió tanto que hoy apenas se parece en nada a la que fue. El teatro no ha sido desde luego la gran vanguardia de la cultura española, aunque, por supuesto, en su duro camino de entroncamiento con su contemporaneidad, haya dejado huellas de notable grandeza, haya concebido empresas ambiciosas y haya ido creando su pequeña, aunque ganada con sudor, consolidación de un cierto imaginario teatral con sus figuras populares y sus polémicas.

El teatro en España después de la transición ha seguido viviendo bastante tiempo con sus mismos protagonistas, aunque la sociedad no haya seguido apegada mucho tiempo a sus propuestas estéticas. El alejamiento del públi-

co de su teatro, o el alejamiento del teatro de su público, ha sido mucho tiempo la gran incógnita que a menudo ha desconcertado a sus creadores. Las administraciones han cumplido su cometido de ayudarles, pero al cabo de los años no está demasiado claro si no se han pasado de su cometido, confundiendo protección con intervencionismo.

La administración ha hecho una labor positiva dotando, como decía, el sector de una infraestructura que España hace cuatro días no habría ni soñado. Pero no ha estado en general demasiado acertada en su tendencia a intentar llenar ella misma de contenido su obra en lugar de promover sistemáticamente la iniciativa artística independiente. Aunque al final, la infraestructura está ahí y, poco a poco, la iniciativa artística independiente está resurgiendo para sacar las castañas del fuego a unos administradores casi siempre con demasiadas ideas y que, en la cultura, casi nunca han tenido el menor rubor de considerarse competentes, por el simple hecho de ser el poder.

Quizás sea España un país más dado a las aventuras personales que a la labor de equipo, más entusiasta con el esfuerzo supremo de un momento que con la perseverancia y la continuidad contra viento y marea de los grandes proyectos colectivos. Quizás de ello sea la culpa de que aunque esta mira-

da a los años que nos preceden nos cree la ilusión de que en España se ha desarrollado un teatro importante, su situación actual es más bien decepcionante y el futuro más bien decadente si las nuevas promociones no lo remedian.

PERO LO REMEDIARAN

La crisis del teatro de los noventa es coyuntural, de adaptación, como son todas las crisis. Hoy se recupera público en Barcelona y parece que se pierde en Madrid. Hoy, los profesionales catalanes vuelven a atreverse a trabajar bajo una iniciativa privada que ya no se considera necesariamente como sinónimo de comercialidad negadora del arte, mientras que en Madrid la empresa privada que ha resistido tantos años tiende a cerrar sus decadentes negocios. Las propuestas alternativas encuentran su público. La puesta en escena perfecciona sus calidades técnicas y se preocupa menos por el impacto y la originalidad... Cambios, cambios.

Serán, en libertad, los que los nuevos tiempos pidan. ■

* Profesor del Institut del Teatre de Barcelona y crítico teatral.

Javier G. Yagüe*

SALAS ALTERNATIVAS

Notas desde dentro



• *Viaje al Tártaro*. Creación colectiva. El canto de la cabra. 1995

Estas líneas no pretenden ser un análisis objetivo sobre el movimiento de salas alternativas, ya que como parte interesada no podrían hacerlo, sino más bien una reflexión desde dentro sobre el origen y el sentido de lo que estamos haciendo.

Las salas alternativas surgen a mediados de los ochenta como respuesta a la situación teatral del momento caracterizada por la inexistencia de canales para gran parte de los profesionales del sector teatral mostrasen sus trabajos. La cartelera teatral se encontraba dominada por el más rancio teatro comercial y también por un teatro oficial de escaparate, un teatro escenográfico, millonario y faraónico que alcanza su culmen, y a la vez inicia su declive, en los fastos del 92.

La situación estaba tan viciada que la dinámica establecida era presentar un proyecto de subvención, esperar a recibirla y hacer o no el proyecto en función de la concesión o no de la ayuda solicitada. Por otro lado, los espectáculos dependían, para poder girar, de una "casta" aparecida en esos años: los programadores culturales. Estos, en gran medida no estaban relacionados a pesar de su nombre con el teatro o la cultura sino con la política; pero, desgraciadamente, tenían en sus manos gran parte del movimiento teatral.

La necesidad y el deseo de poder mostrar los trabajos, de desarrollar proyectos en continuidad, a largo plazo, que no dependiesen del resultado inmediato, de eliminar los intermediarios en la relación entre creadores y públicos, y,

sobre todo, de recuperar un teatro "esencial" reaccionando contra el derroche, hicieron que algunos grupos se decidiesen a habilitar espacios de origen diverso (fábricas, talleres, garajes...) para destinarlos a un uso teatral.

Esto significaba un cambio fundamental en la dinámica establecida. Ya no se esperaba la subvención para empezar a trabajar, sino que el motor era otro: la necesidad de hacer teatro.

Las necesidades económicas fueron y siguen siendo muchas, y se resolvieron fundamentalmente con la aportación de trabajo por parte de todos los que participaban en los proyectos que, en general, habían de subsistir con otras tareas. Esto podría llevar a pensar que eran aficionados los que estaban ini-

ciendo estos proyectos pero nada más lejos de la realidad. Se podría aceptar el término "aficionado" en el sentido de que no se vivía del trabajo en las salas, pero no en el sentido de falta de cualificación o de dedicación secundaria ya que en las salas se trabajaba hasta ocho, diez o doce horas diarias. Sí se podría, en cambio, hablar de la recuperación de un sentido vocacional del trabajo, de una dedicación y un apasionamiento que a veces la "profesionalidad" mal entendida había ahogado, ya que, en algunos casos, el profesional era directamente un mercenario que siguiendo la corriente extendida en el conjunto de la sociedad había abandonado cualquier criterio ético o ideológico en su trabajo en favor del económico.

De alguna manera, las salas venían a recuperar el espíritu de las gentes del teatro independiente. Al igual que ellos, teníamos que hacer de todo. Si ellos debían arreglar la furgoneta, cargar, descargar, realizar escenografías, etc., ahora en las salas había que aprender a aplicar yeso a las paredes, había que limpiar, fregar y realizar, por supuesto, todos los trabajos artísticos. Si ellos luchaban contra una dictadura política, ahora nos enfrentábamos a la dictadura del dinero.

Viendo todo esto con la perspectiva que dan ya diez años desde los comienzos, habría que señalar que esas iniciativas que surgieron de forma espontánea, que eran verdaderamente movimientos de base, siguen estando hoy día vivos, mientras que de los años de derroche queda hoy como símbolo el Teatro Central de Sevilla, uno de los más modernos del mundo, cerrado, no se sabe por qué, en medio de la ciudad fantasma en que se ha convertido la EXPO 92.

Uno de los temas más debatidos desde el surgimiento de las salas es lo adecuado o no del término alternativo. Se apunta en muchos casos que sería más idóneo hablar de salas de pequeño formato, un término menos conflictivo y más comprobable ya que, de hecho, los aforos de las salas oscilan en-

tre veinte y doscientas personas. Pero realmente sería reducir lo alternativo a una mera cuestión cuantitativa cuando, en realidad, a mi juicio, hay importantes diferencias cualitativas, fundamentalmente éticas, ideológicas y estéticas.

Para otros será difícil decidir si la reacción anteriormente apuntada contra el teatro faraónico es realmente una alternativa ética, ideológica, estética, o tan sólo una opción económica. Yo creo que éste es un debate inútil pues en la eliminación de lo superfluo hay, evidentemente, una opción estética que aunque proviniese de la necesidad económica, sería digno de alabar pues las salas alternativas habrían sabido hacer de una necesidad, una virtud. Así pues, pienso que en las salas se planteaba y se plantea hoy día una forma alternativa de hacer teatro que tiene que ver con la gestión y la creación.

Quizá lo que más define esa forma alternativa sea ordenar las prioridades de una forma diferente a la que se estaba dando, anteponiendo, en nuestro caso, el interés artístico al económico o al político.

Respecto a las corrientes estéticas, hay que decir que las salas no suponen un movimiento estético homogéneo. La diversidad de propuestas ha sido algo que desde el principio no ha supuesto ningún problema, es más se ha potenciado, ya que implicaba el respeto a la libertad de los creadores frente al dirigismo cultural o la dictadura de las modas. No obstante, viéndolo también con perspectiva existen ciertas coincidencias que podemos resaltar.

Lo primero y fundamental, en la línea anteriormente señalada, la apuesta por un teatro íntimo, esencial, que permitía una comunicación directa y cercana con el espectador. También, la potenciación del "factor humano". El autor, el director y el equipo artístico en general, su imaginación y sus ideas se situaban en el lugar central de la realización escénica frente a la tecnología y las "cosas", que predominaban en el teatro contra el que las salas reaccionaban. La intimidad de la que hablá-

bamos permitió también un regreso al texto, a la palabra, aunque ahora ya de una manera diferente, en claro proceso de mestizaje, no enfrentado a otros géneros teatrales.

Respecto a la gestión, decir que, desde el principio, las salas hubieron de preocuparse por la existencia de un público que respondiese a sus propuestas. Esto, aunque ahora parece obvio, en ese momento no estaba tan claro. Se daba la paradoja de que debido a las subvenciones, podía existir un teatro sin público. Sin embargo, las salas debieron preocuparse, para su subsistencia, de la asistencia del público. Esto ha hecho que un público nuevo, no habitualmente teatral ya haya ido acercándose a las salas, algo beneficioso para el sector teatral en general.

Además, las salas debieron preocuparse desde sus comienzos del ajuste entre necesidades económicas y posibilidades económicas, evitando cualquier gasto prescindible.

Por otro lado, la necesidad de autofinanciación ha hecho que se haya tendido a la utilización de los espacios en todas las bandas horarias posibles y a la diversificación de actividades, uniéndose a las propias representaciones, actividades formativas, de divulgación teatral, etc.

Llevando la reflexión al ámbito sociológico podemos decir que las salas están permitiendo que todo el sector generacional más joven pueda estreñarse. Ante las voces que clamaban sobre la inexistencia de nuevos autores, en la programación de las salas alternativas ha ido tomando cuerpo una nueva dramaturgia que a su vez está permitiendo que actores y directores jóvenes desarrollen su trabajo.

Las salas, debido a su incesante actividad y a prestar atención también a otras artes como la pintura, escultura, música, etc, están convirtiéndose en verdaderos centros culturales. También han hecho posible que en algunas ciudades exista una actividad continua cuando antes, en ellas, se veía teatro poco más que en las fiestas.



• *El zoo de cristal*. Tennessee Williams. Dir. Jorge Eines. Ensayo 100. 1991

Respecto a las administraciones, en breve, decir que las ayudas existentes son escasas y tardías. La administración ha tardado en darse cuenta de la importancia de este fenómeno y más bien da la sensación de haber ido soltando migajas sólo para que nadie le echase en cara su falta de visión. Aún ahora, cuando parece que existe un reconocimiento general de la labor que las salas realizan, la administración tiende a la valoración verbal y a la "palmadita" en la espalda pero sigue sin haber una apuesta económica y política real hacia el futuro.

Muchas salas no cuentan con ayuda y en el mejor de los casos, éstas cubren más de un cuarto de los presupuestos. No debemos desdeñar la importancia que tendría una apuesta real por las salas en el sentido de corregir la auto-explotación que rige en ellas y evitar el agotamiento de sus impulsores, que es lo que verdaderamente podría poner en peligro su existencia. Las ayudas permitirían además seguir manteniendo el riesgo artístico sin afectar necesariamente a la independencia de las salas, pues ésta depende sobre todo de la voluntad de sus gestores. No hemos

de olvidar que por ser un fenómeno relativamente joven, las salas necesitan cierto cuidado para posibilitar su desarrollo.

Mirando hacia delante, decir que el gran reto sigue siendo el acceso a un sector de espectadores más amplio, dentro de las posibilidades de las salas, y mostrar a ese público potencial, pero en estos momentos no teatral, que puede encontrar respuesta a sus inquietudes artísticas y culturales en nuestras propuestas.

Por último, respecto a la importancia que puedan tener o estar teniendo las salas en un verdadero cambio en el panorama teatral, habrá que esperar a tomar distancia en el tiempo para saberlo pero, en definitiva, depende de los propios creadores que han de decidir si lo que pretenden es una verdadera renovación o por el contrario un mero recambio en el sentido de ocupar los puestos que los veteranos dejan a los jóvenes.■

Director de escena. Presidente de la Coordinadora de Salas Alternativas.

Hacer un recorrido por la trayectoria del Teatro Infantil en España durante esta última década, supone un laberíntico ejercicio. El esfuerzo de compañías y profesionales dedicados a esta labor parece esfumarse, no alcanzar nunca el reconocimiento de haber llegado a la mayoría de edad por parte de instituciones y resto de profesionales del gremio. Hacer teatro para niños, en la mayoría de los casos, sigue considerándose una actividad de segunda categoría.

El nº 233 de *Cuadernos de Pedagogía* (Febrero 1995) recogía en sus conclusiones sobre este tema:

"Desde la perspectiva de los profesionales de teatro, la problemática se centra en la consideración social y administrativa del teatro infantil, en la fuente de financiación, en la promoción, en la difusión y en la formación. Se pueden citar como específicos los siguientes puntos:

- Desatención de la sociedad y de las instituciones por la labor de los profesionales del teatro infantil.

- Falta de fuentes de financiación. Los Ministerios de Educación, Cultura y las Administraciones Autonómicas, no tienen presupuestos específicos para el teatro infantil. Es necesaria la equiparación de las subvenciones con el teatro de adultos.

- Falta de teatros estables. Se necesitan nuevas salas y espacios no convencionales.

- Falta de formación y especialización en teatro infantil. Tanto en la formación inicial como en la formación permanente.

- Necesidad de potenciar vías de distribución, formación y divulgación.

- Interacción entre el teatro infantil y el espacio educativo: educación teatral desde la escuela".

Luis Matilla en el nº 48 (Diciembre 1978) de la revista anteriormente citada, ya escribía los dos siguientes artículos: "Teatro infantil: la larga historia de una frustración" y "El teatro infantil en la encrucijada". El tema en cuestión

parece arrastrar cola. Pero demos un pequeño giro e intentemos sumergirnos en la labor de algunas de las organizaciones e instituciones que continúan o han trabajado en pro del teatro infantil.

A.E.T.I.J. Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud creada en 1966. Su labor fundamental a lo largo de sus más de 20 años de funcionamiento, se centró en la celebración de congresos nacionales de teatro infantil y juvenil, organización de seminarios y cursos de formación, intercambios de experiencias y trabajos con otros países etc.

A.E. Acción Educativa se crea a mitad de la década de los 70 ; entre sus objetivos además de la formación permanente de profesorado, se encierra una ya larga labor de investigación sobre la literatura, el teatro y la expresión infantil. En la actualidad se encuentran preparando la "X Semana Internacional de teatro para niños".

R.A.D.E.3. Red de Asociaciones de Drama y Educación del Estado Español. Fundada en 1993 con la finalidad de procurar una participación activa y coordinada en I.D.E.A. (Asociación Internacional de Teatro y Educación) crear canales de información e intercambio de publicaciones profesionales etc.

U.N.I.M.A. Unión Internacional de la Marioneta, miembro del Instituto Internacional de Teatro; con representación en casi la totalidad de la geografía española, es otra de las organizaciones que en la actualidad, en un apartado importante y representativo del teatro infantil, como son los títeres y marionetas, continúa trabajando en la organización de encuentros, intercambios, cursos de creación etc.

En lo que respecta a Festivales, Muestras o Ferias de Teatro Infantil, el último número editado por el Centro de Documentación Teatral (del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Cultura) de la

Guía Teatral de España 1992, incluye más de 30 Festivales; casi la totalidad de estos, están especializados en Títeres y Marionetas; como Teatro Infantil se recogen entre otros los de:

Valencia.- Muestra de Teatro Infantil.

Gijón.- Feria Nacional de Teatro para Niños (F.E.T.E.N.).

León.- Festival de Teatro para la Infancia y la Juventud.

La Coruña.- Semana Internacional de Teatro para Niños.

Jaén.- Festival de Teatro Infantil, etc.

Aproximadamente un 60% son de carácter internacional, quedando el otro 40% para la muestra de las producciones nacionales y autóctonas.

En el terreno de la Literatura Dramática Infantil, son frecuentes las colecciones que además de incluir textos, aportan estudios sobre cómo realizar la Puesta en Escena, o nociones sobre Vestuario, Dirección, Escenografía etc. Una estudiosa del tema I.Tejerina, comenta en su libro **Dramaturgia y Teatro In-**

Rosa Briones*

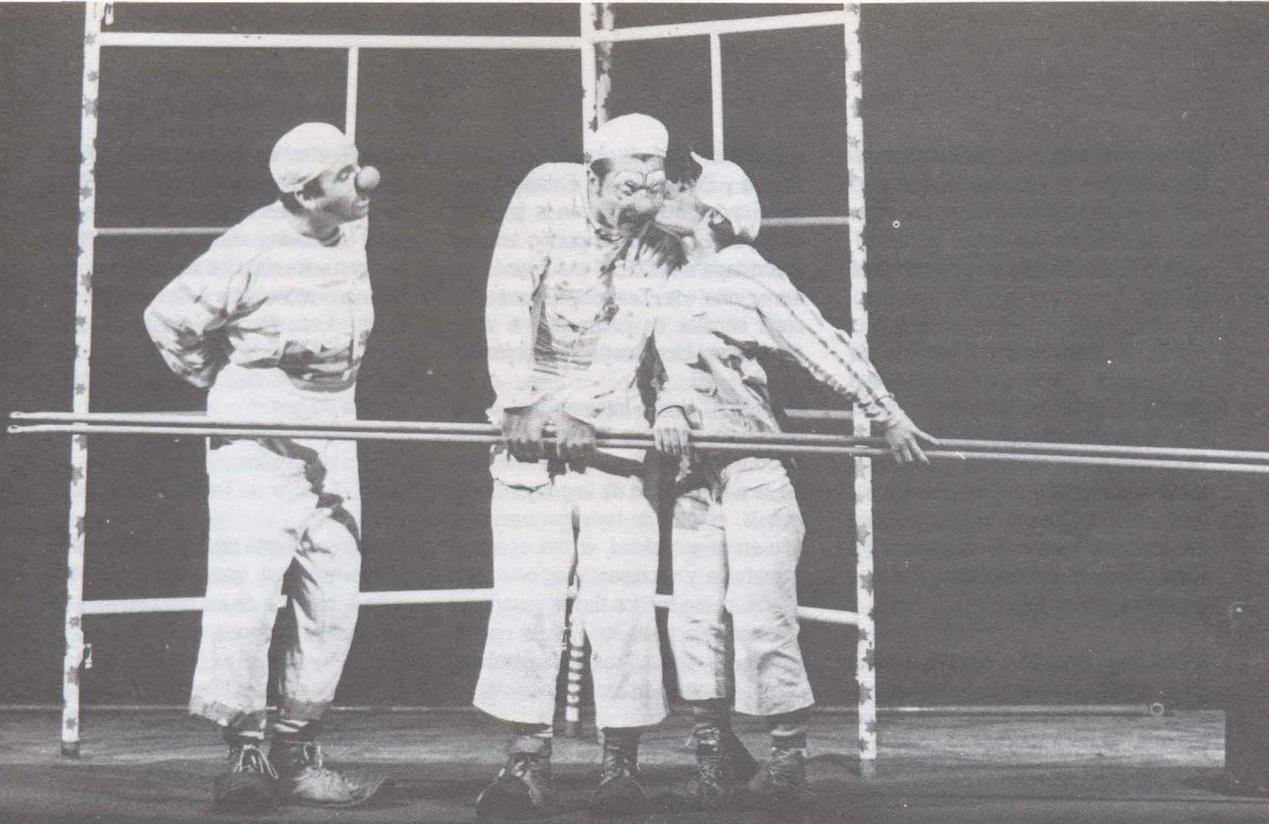
EL TEATRO INFANTIL

UN LARGO CAMINO POR ANDAR



• *Robinson y Crusoe*. Nino D'Introna y Giacomo Ravicchio. Dir. G. Ravicchio y Carlos Herans. Acción Educativa. 1992

ADE
TEATRO



• *The Curran 3*. Maxi Rodríguez. Dir. Maxi Rodríguez. Toaletta. 1995

fantil; Madrid, Siglo XXI (1994): "El campo de la literatura dramática en España ofrece un número limitado de autores y de textos de calidad literaria estimable. Es un género marginal en el que domina la mediocridad y donde existe más voluntarismo que formación adecuada. No obstante, se han dado pasos importantes, con desiguales resultados y existe la conciencia de la peculiar personalidad del espectador infantil".

Entre los Autores de reconocida trayectoria que han publicado en estos últimos años, podemos citar a:

1986.-L.MATILLA: **La fiesta de los dragones.**

1987.- L.OLMO y P.ENCISO: **El león engañado y el león enamorado.**

1992.- ROMERO ESTEO: **El barco de papel.**

1993.- I.AGÜERA: **Teatrillos con niños y niñas de Educación infantil y primaria.**

1994.- J.L. ALONSO DE SANTOS: **Besos para la bella durmiente.**

No son muchos los espacios que existen en la actualidad dedicados exclusivamente a la muestra de espectáculos infantiles, sí hay que destacar que en un corto espacio de tiempo estos han proliferado:

- .- Jove Teatre REGINA de Barcelona.
- .- Sala MALIC de Barcelona.
- .- Sala ESCALANTE de la Diputación de Valencia.
- .- Café de los Títeres de Oropesa del Mar de Castellón.
- .- Teatro de los GIGANTILLOS de Burgos.
- .- Sala QUIQUILIMON de Gijón.
- .- Sala SAN POL de Madrid, una de las más antiguas.

Sin embargo sí son bastantes los teatros (sobre todo privados) que entre sus programaciones incluyen matinales con teatro infantil, y es que según un estudio realizado por Concha de la Casa, "este sector del teatro mueve mucho dinero, en líneas comparativas, incluso más que el adulto".

Existen otros espacios: Centros Culturales dependientes de los Ayuntamientos, que desde los años 80, momento en que empezaron a crecer considerablemente, han dado cabida en sus programaciones a gran parte de la producción de Teatro Infantil, en su mayoría realizada por grupos semi-profesionales o amateur, que encontraban en ellos la posibilidad de catapultarse, no sólo hacia la profesionalización, sino también hacia ese otro teatro de primera clase. Evidentemente esto no

es señal inequívoca de que no existan grupos que desde sus orígenes tuvieran una clara definición y elección de continuidad en el apartado infantil. Que si bien en su evolución también deambularon por espectáculos para un espectador adulto, no dejaron de lado la maduración y desarrollo de su trabajo para los más pequeños.

Entre algunas de las compañías que en la actualidad vienen realizando un trabajo de reconocida calidad, según Carlos Heráns, (uno de los fundadores de A.E., que ha mantenido una labor constante en torno al teatro infantil desde los años 70) podemos citar a:

- LA TREPA
- TEATRO PARAISO.
- ACHIPERRE.
- QUIQUILIMON.
- LAVACHINA.
- TALLERET DE SALT.
- LA PERA LLIMONERA.
- ESCALANTE.
- P.T.V.

En lo referente al teatro de TITERES:

- BAMBALINA.
- E.T.C.
- LIBELULA.
- AXIOMA

Heráns puntualiza que estas compañías mencionadas han sabido imprimir a su trabajo una evolución que se caracteriza a grandes rasgos por:

- Una estética teatral comprometida con la estética contemporánea.
- Menor ilustración de anécdotas, mayor preocupación por el apartado dramático textual.
- Gran respeto al espectador infantil.
- Mayor compromiso social en la elección de su temática, contenido.

Otro estudioso del teatro infantil, Almodóvar, en 1987 dentro de un análisis y crítica de los espectáculos de teatro infantil producidos durante los años 80, señala cuatro grandes temas:

- La exaltación de lo infantil frente a lo adulto.
- Vindicación-ecologismo.
- Desmitificación del cuento tradicional.
- Propuestas lúdicas sin soporte argumental (el más abundante).

Hasta aquí llega este pequeño informe sobre el transcurrir del TEATRO INFANTIL. Por supuesto quedan muchos nombres y puntos donde poder seguir ahondando.

Decir que este género de teatro hoy en día, para ciertos grupos se ha convertido en la creación de espectáculos que dan de comer, y que eso disminuye considerablemente la calidad de las producciones, no está muy desencaminado; pero no es menos cierto que entre las personas de teatro que centran su actividad en este sector, todavía considerado de segunda categoría, cada día crece un mayor compromiso por crear ESE ESPECTADOR TEATRAL DEL FUTURO. Evidentemente no estamos en el mismo punto, la evolución y el esfuerzo hecho por instituciones y particulares no puede obviarse, pero todavía nos queda un largo camino por andar. Esperemos que el viaje sea largo y rico en experiencias, ahí está el mañana, y de su mano el siempre deseado futuro espectador. ■

*Directora de escena y actriz. Miembro del Consejo de Redacción de la Revista ADE-TEATRO.

Fernando Doménech*

EL TEATRO ESCOLAR EN ESPAÑA

"Una de las características del desarrollo de una sociedad es la participación y asistencia de sus ciudadanos a manifestaciones culturales. Esta asistencia está decididamente marcada por su nivel de formación y condicionada por el fomento de hábitos culturales en las edades en que empieza a constituirse el sentido de apreciación crítica y gusto por lo artístico."

Estas sensatas palabras, que sirven de prólogo a una convocatoria del II Certamen de Teatro Escolar de la Comunidad de Madrid, pueden servir de muestra del interés que empieza a despertar este mundo del teatro escolar, hasta ahora un sector marginal de la actividad teatral en España.

El teatro escolar, en efecto, existe, y seguramente ha existido siempre en este país (al menos desde las representaciones en los colegios de los Jesuitas, ya en el siglo XVI). Sin embargo, no ha gozado de mucha consideración entre los profesionales del teatro ni entre las autoridades académicas.

EL SISTEMA EDUCATIVO ESPAÑOL

Conviene hacer aquí un paréntesis para explicar algunos aspectos del sistema educativo español que pueden aclarar lo que se va a decir después.

En estos momentos (abril de 1995) se está en un proceso de reforma de toda la enseñanza que no terminará hasta el año 2000 e incluso algo más tarde. El sistema que está siendo sustituido fue el que implantó en 1970, durante la dictadura franquista, la Ley General de Educación.

En ésta se establecía la enseñanza obligatoria y gratuita para todos los es-

pañoles desde los 6 hasta los 14 años, lo que se denomina Enseñanza General Básica. Al acabar ésta, se podría abandonar los estudios, o elegir entre el Bachillerato Unificado Polivalente (hermética denominación que suele sustituirse por sus cacofónicas siglas, BUP) o la Formación Profesional. Los estudios de BUP darían paso, una vez superadas las pruebas de acceso, a la Universidad. La Formación Profesional capacitaría para el mundo del trabajo.

La LOGSE (Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo) de 1990 ha supuesto algunos cambios en aquel sistema. La escolarización obligatoria y gratuita se prolonga hasta los 16 años. Son, pues, diez años, divididos en seis de Primaria y cuatro de Secundaria Obligatoria (generalmente citada como ESO. Compruébese la afición de los españoles a las siglas). Tras la ESO se puede elegir entre distintas opciones de Bachillerato (Científico, Humanístico, Tecnológico o Artístico) que dan paso a la Universidad, o bien Formación Profesional. O, por supuesto, abandonar los estudios, ya que estas enseñanzas no son obligatorias.

EL TEATRO EN EL SISTEMA EDUCATIVO ESPAÑOL

El Teatro ocupa un lugar muy pobre en cualquiera de estos dos sistemas, de acuerdo con la escasísima tradición de enseñanza del teatro que ha habido siempre en España. Hasta los años 30 no hubo una Escuela de Arte Dramático, y la que se fundó entonces como Escuela de Declamación ha llevado durante mucho tiempo una vida precaria.

A pesar de su nombre pomposo, Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza (RESAD), esta escuela de Ma-

drid, lo mismo que el Institut del Teatre de Barcelona, no ha alcanzado rango de enseñanza superior, sino que se consideraban estudios medios, y de hecho bastaba con haber aprobado el 22 de BUP para presentarse al examen de ingreso. En consecuencia, la titulación de los que estudiaban en estas escuelas no tenía rango universitario, y valía para poco. Dentro de ese poco no se encontraba la enseñanza del teatro a niveles inferiores.

En esos niveles inferiores (EGB, BUP y Formación Profesional) tampoco había mucho lugar para el Teatro. En la enseñanza básica obligatoria (EGB) ni siquiera estaba previsto, a no ser como alguna de las actividades que, bajo la denominación de "talleres", se podían impartir a los alumnos de 12, 13 y 14 años. Estos talleres dependían de la buena voluntad, el saber hacer y la disposición de los profesores (que, no hace falta decirlo, no tenían, en principio, ninguna formación teatral). Aún así, las prácticas de dramatización se fueron haciendo habituales en algunos colegios.

En el BUP no estaba previsto que hubiera estudios de Teatro. Pero la muerte del dictador Franco y la instauración de la democracia parlamentaria en España obligó a hacer algunos ajustes en el sistema educativo: desapareció la Formación Política (impartida sólo a los varones), y se redujo considerablemente la enseñanza de Hogar (sólo para las mujeres). Ambas eran asignaturas de adoctrinamiento ideológico, impartidas por miembros de Falange Española. De ahí su desaparición y la necesidad de sustituirlas por algo. Este algo fueron unas asignaturas llamadas Enseñanzas Artísticas, Técnicas y Profesionales (siglas: EATP), dentro de las cuales se permitía a los centros de enseñanza ofrecer un limitado abanico de posibilidades, tales como Informática, Diseño, Comercio, Electrónica... y Teatro.

El Teatro, pues, se fue introduciendo en algunos institutos de Bachillerato como enseñanza reglada, siempre con el carácter de optativa en competencia con otras, y con el sambenito de ser una "María". ("María" es la denomina-

ción que dan los alumnos a las asignaturas que no tienen importancia, que suponen que les aprobarán siempre sin esforzarse en ellas). Esta EATP de Teatro tiene un horario muy limitado (dos horas a la semana) y sólo se imparte en dos cursos, 2º y 3º de BUP. Con todo, es la única enseñanza reglada del teatro en todo el sistema educativo si exceptuamos las escuelas de Arte Dramático.

En Formación Profesional no hubo esta posibilidad de impartir Teatro como EATP (se supone que todas las enseñanzas eran allí artísticas, técnicas o profesionales). Por otro lado, no debía de parecer importante que los torneros o los mecánicos de automóvil tuvieran una formación estética.

En conjunto, por tanto, el papel del Teatro en la enseñanza reglada era escaso y muy localizado en algunos centros de enseñanza. Se añade a esto el que estaba impartido por profesores de buenísima voluntad, pero de muy poca formación en Arte Dramático (recuérdese que la titulación de la Escuela de Arte Dramático no es válida para la enseñanza). De este modo, suelen enseñar Teatro los profesores de Lengua y Literatura, los de Historia, los de Francés, Religión o cualquier otra asignatura, siempre que tengan cierta afición por el teatro y necesiten completar su horario de trabajo.

Las nuevas leyes tampoco parece que cambien este panorama. Es cierto que por fin las Escuelas de Arte Dramático adquieren por fin rango superior, que en un plazo muy breve serán estudios universitarios y su titulación tendrá validez como Licenciatura. Sin embargo, en niveles inferiores el Teatro sigue siendo una asignatura de segundo orden: existe la posibilidad de que los alumnos la elijan como optativa en 3º y 4º de ESO (15-16 años), siempre que el centro escolar decida incluirla dentro de sus opciones. Pero, sorprendentemente, si un alumno la elige en 3º no podrá hacerlo en 4º, y viceversa. Lo cual es una muestra de que no se considera una asignatura que vaya desarrollando un proceso, sino que siempre aparecerá como "Iniciación al Teatro", sea cual sea la edad del alumno y la

pequeña experiencia que haya logrado tener anteriormente.

Tampoco se ha desarrollado una de las posibilidades de la LOGSE: el Bachillerato de Arte Dramático, incluido dentro de la opción de Bachillerato Artístico (17-18 años), que daría paso a las Escuelas Superiores de Arte Dramático, del mismo modo que el Bachillerato de Artes Plásticas daría paso a la Escuela Superior de Bellas Artes. Lo que parecía lógico dentro de un proceso normal de estudio de las disciplinas dramáticas se ha quedado, por tanto, en unos islotes desconectados entre sí sin posibilidad de puentes entre ellos.

UNA REALIDAD PUJANTE

Sin embargo, al margen de la realidad estrictamente académica, o con el mínimo apoyo que supone disponer de local, horario propio y algunos medios, el teatro escolar es hoy una realidad pujante en España. Se basa en lo que se ha basado siempre: en el trabajo voluntario y entusiasta de profesores y alumnos en horas perdidas, sin interés económico ni académico. Un trabajo de auténticos "amateurs", realizado sólo por amor al teatro.

Es difícil establecer cuántos centros de enseñanza tienen establecida la enseñanza del teatro o grupos estables dedicados al mismo. Aunque parezca mentira, las mismas autoridades del Ministerio de Educación lo desconocen. Centrándonos sólo en la Comunidad de Madrid, una estimación prudente sería de 150 grupos.

El I Certamen de Teatro escolar de la Comunidad, celebrado entre abril y diciembre de 1994, contó con la participación de cerca de 100 grupos. Sólo en la ciudad de Madrid, el Certamen que tradicionalmente organiza el Ayuntamiento de la capital cuenta siempre con la participación de 30 ó 40 grupos. En toda España debe de haber varios centenares de grupos de teatro escolar.

Los medios de que disponen estos grupos son siempre escasos y rudimentarios. Los buenos locales son rarísimos (algún instituto antiguo y algún

colegio privado disponen de buenos teatros), y la mayoría son malísimos: comedores, gimnasios, aulas grandes, salas de usos múltiples... Es infrecuente encontrar algún equipo de luces, un mínimo acondicionamiento sonoro, un simple tablador... La dotación presupuestaria es pequeña o nula.

Con todo ello, se hacen abundantes representaciones que no suelen tener otra proyección que el mismo centro educativo. El repertorio es enorme y, quizás por la preocupación pedagógica y la formación literaria de los profesores, suele ser ambicioso y muy superior al del teatro comercial.

En 1994, por ejemplo, el Instituto Tirso de Molina resultó ganador del Certamen del Ayuntamiento de Madrid con **¡Ay, Carmela!**, de Sanchis Sinisterra, y el Instituto Isabel la Católica, vencedor del Certamen de la Comunidad, representó **La cocina**, de Arnold Wesker. En este último certamen resultaron finalistas obras de Buero Vallejo, Valle-Inclán y Aristófanes junto a algún autor comercial como Alfonso Paso. En el Instituto del Cardenal Cisneros, por ejemplo, desde el año 1989 se han representado las siguientes obras:

1989: **Ligazón. La rosa de papel. La cabeza del Bautista. Sacrilégio**, de Ramón del Valle-Inclán.

1990: **La casa de Bernarda Alba**, de Federico García Lorca.

1991: **La mandrágora**, de Nicolás Maquiavelo.

Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, de José María Rodríguez Méndez.

Las criadas, de Jean Genet.

1992: **La doncella, el marinero y el estudiante. El paseo de Buster Keaton. La zapatera prodigiosa**, de Federico García Lorca.

1993: **Los brujos de Zugarramurdi**, de Fernando Doménech.

1994: **El tragaluz y El concierto de San Ovidio**, de Antonio Buero Vallejo.

El enfermo imaginario, de Molière.

1995: **A puerta cerrada**, de Jean Paul Sartre.

Los fusiles de la madre Carrar, de Bertold Brecht.

El arado y las estrellas, de Sean O'Casey.

En varios institutos hay tradición de representar teatro clásico greco-latino (los Institutos Lope de Vega o San Isidro, por ejemplo). Estos tienen la oportunidad de representar en el Festival de Teatro Grecolatino de Segóbriga. En esta antigua ciudad romana, situada en la provincia de Cuenca, existe un teatro romano en buen estado de conservación. Desde hace años los institutos de la provincia han representado allí obras de teatro clásico. Con el tiempo se ha creado una estructura organizativa que reúne todos los años a una serie de grupos de teatro escolar en unas Jornadas, que en este año alcanzan su XII edición y cuentan ya con grupos de fuera de España: en este año representará **Las Traquinias**, de Sófocles, el Lycaeam Classicum Zagabiense, de Zagreb, Croacia.

La mayoría de las representaciones, sin embargo, se quedan en su medio natural, es decir, en los centros escolares de los que nacen y a los que va dirigido su trabajo. Sin embargo, la mayor atención dedicada por las instituciones a este fenómeno ha hecho que los ayuntamientos y comunidades autónomas organicen certámenes como los ya citados del Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid, que suponen representar para públicos distintos en locales municipales o de la Comunidad, con lo que el trabajo escolar adquiere cierta proyección.

LIMITACIONES Y POSIBILIDADES DEL TEATRO ESCOLAR

Por mucha imaginación y entusiasmo que le echemos los que nos dedica-

mos al teatro escolar, no se pueden negar sus grandes limitaciones. Los medios materiales son escasos y los humanos muy entusiastas, pero poco preparados. La mayoría de los espectáculos no sobrepasan el nivel de la "fiesta de fin de curso". (Hay excepciones: los espectáculos de Eduardo Ruiz, del Instituto Tirso de Molina, tienen nivel profesional).

No es, sin embargo, labor del teatro escolar crear espectáculos en competencia con el teatro profesional. Ni siquiera es labor suya formar actores o profesionales del teatro. Si lo es despertar interés y futuras vocaciones. Cuántos profesionales del teatro pisaron por primera vez un escenario en representaciones escolares... Cuántos decidieron ser actores, o directores, a partir de esa primera experiencia.

Hay una labor muy específica del teatro escolar: la de crear público. Un público consciente, sensible, capaz de entender y gozar con el teatro. Ese público no se improvisa. Una de las grandes líneas de promoción del teatro en España ha sido la de ofrecer entradas a los escolares a muy bajo precio siempre que vayan en grandes grupos. La consecuencia ha sido muchas veces desastrosa. El adolescente español en gran grupo (y más si es un grupo de conocidos) tiende a comportarse en todos los espectáculos como si estuviera en un partido de fútbol o en un concierto de rock. Comenta en voz alta, interrumpe la función, grita, cuenta chistes... Algunos espectadores adultos han dejado de ir al teatro los días en que saben que van los colegios.

Todo esto quizás se pueda evitar si se educa al escolar como espectador y como participante en el teatro. Quien ha pisado las tablas es difícil que llegue a ser espectador vándalo. Pero es posible, sobre todo, que sea toda su vida un espectador, una persona marcada por el veneno del teatro. ■

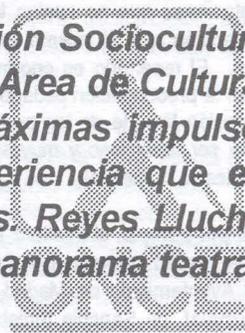
* Investigador Teatral

« los ciegos españoles están por el teatro »

Reyes Lluch

UNA
ENTREVISTA
DE
CARLOS
RODRIGUEZ

Es la responsable de Acción Sociocultural y Promoción Artística, en el Área de Cultura de la ONCE. Y una de las máximas impulsoras de esa sorprendente experiencia que es el teatro realizado por ciegos. Reyes Lluch habla en esta entrevista del panorama teatral de la ONCE.



Reyes Lluch me recibe en su despacho, un espacio de trabajo donde la actividad es constante en una soleada mañana de enero. Hace unos días que ha regresado de Sevilla, donde se celebró la IV Muestra Estatal de la ONCE. Y el entusiasmo del éxito conseguido se trasluce en todas sus palabras. Para mí, el teatro realizado por ciegos es un casi completo enigma. Así que le doy a la tecla del cassette y empiezo la conversación sin saber muy bien por donde tirar.

- Esta entrevista versa sobre un fenómeno muy peculiar que es el teatro realizado por ciegos en España. ¿Existe una experiencia similar en otros países del mundo?

- No con la misma implantación que en España, puesto que aquí tenemos ya 22 compañías estables. Como tampoco existe ninguna organización de ciegos en el mundo con las características de la española, ya que todos nuestros afiliados tienen pleno empleo. En otros países las organizaciones suelen subsistir con subvenciones del Estado o privadas, y es cierto que algunos ciegos tienen empleo, pero no en su totalidad como en España. Normalmente, los recursos son importantes para po-

ner en marcha los servicios sociales y en otros países sí que hay alguna iniciativa respecto a la existencia de alguna pequeña compañía o algún grupo de música, pero de modo aislado.

- ¿Cuáles son las características de los grupos que forman el panorama teatral de la ONCE?

- Desde el año 87, cuando se comenzó esta nueva etapa, acometimos diversas actuaciones. La primera fue dotar a todos los grupos de un director profesional, lo que es fundamental si se quiere conseguir o encaminarse a un resultado cada vez más profesional, aunque todo esto está incluido dentro de un programa de ocio y tiempo libre, puesto que nuestras agrupaciones no viven del teatro. Se les dotó también de un presupuesto y un proyecto anual, que está contemplado por la Dirección General, aunque cada Delegación tiene su agrupación y su proyecto. En ese proyecto se incluyen un plan de ensayos, un plan de formación, otro de difusión, de investigación y de actuaciones, lo que permite desarrollarse a cada una de las agrupaciones. Por otra parte, la Dirección General tiene un plan de reciclaje, para lo que reúne a todos los directores una vez al año,

donde se plantean estrategias, se intercambian experiencias, y se estudian los métodos de aprendizaje y enseñanza de las personas ciegas, con sus problemáticas y características propias. Durante diez días se trabaja con ellos temas de todo tipo: puesta en escena, voz, expresión corporal... Intentamos unificar un poco el programa y dar criterios generales y homogéneos para el trabajo. Con esto no quiero decir que todas las compañías tengan que hacer el mismo tipo de teatro, sino que se trabaje en una línea profesional.

- ¿Cuántas producciones se realizan al año?

- Generalmente, una por grupo. A veces dos. Pero es que la gente ensaya de modo amateur, así que se reúnen dos o tres veces por semana, cuando terminan su trabajo, y tampoco hay más posibilidad de hacer más producciones al año. Siempre intentamos buscar montajes que sean sencillos, lo cual no quiere decir que sean simples o carentes de estética. Se trata de que sean escenografías fáciles de montar y de desmontar, que puedan instalarse en cualquier teatro, o en una sala que se considere que reúne las condiciones. Porque procuramos rentabilizar al



• Reyes Lluch.

máximo cada montaje, mostrándolo cuanto sea posible. Nuestras Agrupaciones hacen un mínimo de diez representaciones anuales, lo que significa una por mes hábil, ya que julio y agosto son meses sin actividad. Pero además tenemos agrupaciones que hacen muchas representaciones, en torno a las veinte, e incluso el grupo de Madrid realizó 40 el año pasado, porque fue incluido en la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid, y actuó también en el Centro Cultural de la Villa y en el Teatro María Guerrero. Eso supone alcanzar cuotas importantes de integración.

- Por lo que tengo entendido, en los grupos hay personas con distintos grados de ceguera, e incluso algunos totalmente videntes...

- Es que eso también forma parte de nuestro plan de integración. Nosotros tenemos un marco normativo general para todas las Agrupaciones de Música y de Teatro, consistente en que un mínimo del 50% de sus integrantes sean personas ciegas o deficientes visuales, y el otro 50% puede estar formado por personas videntes, que generalmente son compañeros de trabajo, familiares o amigos. Aunque en ge-

neral, el porcentaje de personas ciegas está sobre 70 u 80, y hasta el 90 por cien.

Reyes va conformando una especie de mosaico. De una idea surge la siguiente, y es tanta la información que pretende transmitirme, que a veces tenemos que recuperar algún hilo que hemos dejado suelto en la conversación. Como por ejemplo, el de ese plan de investigación que ha mencionado antes.

- Bueno, aparte del artículo específico sobre el tema que va acompañar estas páginas, tal vez lo más

destacable sea que va destinado a conseguir más de un ciego en cuanto a movilidad, gestualidad... La gestualidad, por ejemplo, normalmente se aprende por imitación, y un ciego, especialmente si lo es de nacimiento, jamás posee esa información visual. Un ciego no conoce cómo se dice que no o que sí con un movimiento de cabeza. Y cuando está en un escenario hay que intentar conseguir que se exprese gestualmente igual que una persona vidente, que su movilidad sea libre y conozca el espacio... Por otra parte, el ciego concibe el espacio que le rodea de una manera distinta al vidente. Es perceptible en el modo de andar: normalmente los pies están más cerca del suelo... Por eso el trabajo de expresión corporal, el trabajo de voz, actividades que son puramente de taller, han sido muy beneficiosas para los ciegos, y de hecho repercuten en su propia rehabilitación y en su autoestima.

Más tarde volverá sobre esa idea para apostillar: "Nos parece muy importante que el ciego desarrolle la movilidad de escena y la expresión corporal. Pero también pretendemos que desarrolle la relación, primero consigo mismo -su conocimiento de su propio cuerpo y de

su espacio-, y con los demás compañeros".

- Hablemos de esa Muestra Estatal. Me ha dicho usted que la primera se realizó en el 87...

-Sí, en el 87 en Valladolid. A partir de ahí se empezó a desarrollar realmente el proyecto de teatro, comenzaron a surgir un cierto número de agrupaciones a través de talleres de formación. Cada dos años se hace la Muestra de Teatro, porque se alterna con la de Música (las Agrupaciones de Música funcionan igual que las de teatro). En el 89, se realizó la 2ª Muestra en Granada; en el 91, la tercera, que fue en Baleares, y en el año 93, la cuarta Muestra, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, que trasladamos a la segunda semana de enero del 94 por motivos de programación del teatro.

- ¿Hacia qué público va dirigida esta Muestra?

- Tiene dos vertientes. Por un lado hacia la gente de la ONCE, fundamentalmente a quienes forman parte de las Agrupaciones, como un incentivo, porque realmente después del trabajo, participar en la Muestra es como un premio. Pasan nueve días de convivencia con los demás compañeros, donde se organizan otro tipo de actividades complementarias, talleres, conferencias, reuniones entre ellos para discutir temas que les preocupen... Además, los afiliados pertenecientes a la Delegación que organiza la Muestra tienen la posibilidad de ver a otros compañeros y un montón de grupos de teatro a los que, de otra manera, no tendrían acceso. Y por otro lado, se dirige también al público en general, a cualquier persona de la propia ciudad que esté interesada en un tema artístico. De hecho, en Sevilla, más del 50% del público ha sido gente de la calle que ha ido a la ONCE a pedir entradas para asistir a las representaciones.

Una vez más el entusiasmo impregna sus palabras. Y, abundando en las actividades que tuvieron lugar en Sevilla, añade: "En la Muestra se desarrolló un taller de vestuario, para preparar un pasacalle basado en la Comedia del

Arte. Hay que tener en cuenta que habitualmente las compañías hacen su propia producción, así que el hecho de que los actores ciegos puedan llegar a colaborar en la confección de los vestidos, lo convierte en algo importante, ya que normalmente no se tiene la oportunidad de trabajar con gente profesional, como ocurrió en Sevilla. Allí estuvimos trabajando con un taller que se dedica a crear vestuario para teatro."

Es evidente que ante tal organización y resultados, la ONCE presta gran importancia a sus actividades culturales. Y no sólo al teatro... Así que le preguntó a Reyes cómo se hace todo eso:

- La ONCE posee un gran departamento de Cultura estructurado en tres grandes áreas: la del deporte, donde se incluye el deporte de competición; la de coordinación bibliográfica, que contempla todo el servicio de copia de libros en braille, la grabación de libros en cintas de cassette y los materiales en relieve; y por último el área de animación sociocultural y promoción artística, de la que yo soy responsable. En ella, el tema cultural lo tenemos planteado desde dos puntos de vista: el plan profesional, donde de momento están incluidos sobre todo artistas plásticos y músicos, que han alcanzado niveles importantes de cualificación y que viven profesionalmente de la música o del arte. Y por otra parte, la actividad de ocio y tiempo libre, donde se incluye el teatro, pero que está estructurada en cuatro grandes apartados: actividades recreativas (excursiones, encuentros, torneos de mesa, campamentos, fiestas...), actividades culturales (ciclos de conferencias, cursillos, visitas a museos o teatros...), actividades de deporte de base a modo de iniciación, y por último las actividades que denominamos formativas, en las que se incluyen todos los talleres, bien sean creativos (macramé, modelado), bien de la vida diaria (electricidad, automaquillaje, cocina...) y también este apartado incluye los talleres de música y de teatro en su iniciación.

En este sentido, en el año 88-89 nuestro volumen de actividad era de 175 ac-

tividades con 13.700 participantes. En el año 92, las cifras han subido a 1700 actividades y más de 50.000 participantes, y en el año 93 hemos contabilizado 2000 actividades y más de 80.000 participantes.

- ¿Ustedes también tienen organizada la asistencia de los afiliados de la ONCE a espectáculos teatrales?

- Sí, esta es una actividad que promovimos en todos los sentidos. Que los ciegos hagan teatro, que los ciegos que están haciendo teatro vayan al teatro, pero también que los ciegos no relacionados con el teatro empiecen a desarrollar una sensibilidad por los espectáculos teatrales. En ese aspecto, hemos establecido como experiencia piloto en Sevilla, y queremos ampliar esa posibilidad, un sistema de audiodescripción, que permite al espectador ciego acceder a la representación igual que una persona vidente, mediante una información suplementaria que recibe el ciego por auricular. Una experiencia similar se ha hecho también con sordos, puesto que la ONCE es una organización nacional de ciegos, pero solidaria con otros tipos de minusvalías. Para ello se creó en el año 89 la Fundación ONCE, que atiende programas para otros minusválidos.

- ¿Cuáles son las perspectivas para la ONCE en torno al teatro?

- Lo que tenemos claro es que no nos hemos puesto el techo, porque la verdad es que hemos tenido un desarrollo muy grande en muy pocos años. Lo cual quiere decir que los ciegos españoles están por la labor de hacer teatro, les gusta, y en ese sentido siempre que el colectivo de la ONCE demande un servicio, la ONCE se lo presta. Si tenemos claro que vamos a seguir avanzando en la investigación, porque esa es la mejor forma de tener información y de poder aplicar mejor las técnicas de desarrollo de las Agrupaciones. Por eso tenemos un plan de formación para los directores, que nos ha dado muy buen resultado y que nos ha llevado a conseguir la calidad de los grupos que se han visto en el Lope de Vega. ■



Cuando comencé a colaborar con la ONCE, en 1989, encontré un campo que estaba por entonces comenzando a definirse, buscando un cierto espacio y entidad propias. Había mucho por hacer, pero una palabra parecía ser la clave. Esa palabra era "integración". Para mí fue como un talismán que daba sentido e interés a mi colaboración: salir del teatro "de ciegos" y "para los ciegos" y comenzar un programa, un proyecto de integración. Integración en las metodologías, en los sistemas, y en los circuitos. Pude sentir que la Sección de Cultura apoyaba decididamente este enfoque y así se impulsó un proyecto que, en cinco años, ha multiplicado por cuatro el número de Agrupaciones, talleres teatrales y participantes; por seis el número de funciones realizadas y de público asistente; y, sin duda, se ha aumentado en parecido volumen los niveles de integración y la rentabilidad sociocultural de los recursos invertidos.

El programa está lleno de detalles y actividades a lo largo del año, pero sus puntos fundamentales son: una Comisión Técnica, un Curso de Reciclaje, un Plan Centralizado, una Muestra Estatal de Teatro y un Plan de Investigación.

Cada Agrupación Escénica fue dotada de un director contratado, cuyo perfil se ha ido ajustando a la necesaria actualización de la dinámica teatral y grupal. El director es una figura fundamental en esta cadena, pues ha de cohesionar al grupo con su personalidad, estilo y dinámica. Igualmente es importante la presentación anual de un proyecto que incluye montajes que se proponen, funciones a realizar, plan de

EL MOVIMIENTO TEATRAL ONCE

Las claves de un proyecto



• *El Lazarillo de Tormes*. AG. Once "Alajú" de Granada.

ensayos, plan de formación, plan de investigación, plan de difusión, y otras actividades paralelas, junto con el correspondiente presupuesto. Previamente, el grupo presenta un informe-evaluación de lo realizado durante el anterior ejercicio, así como toda la documentación significativa (vídeos, prensa, etc.). También pueden solicitar asignación o subida de nivel -hay tres niveles: taller teatral, nivel I y nivel II-.

La Comisión Técnica está compuesta por el Jefe de la Sección de Cultura, la

Encargada del Area Cultural, el Asesor Externo de Teatro y el representante de los directores -elegido por éstos cada dos años-. Esta Comisión se reúne, estudia la documentación y decide los niveles asignados, realizando además una labor de seguimiento y apoyo de las actividades.

La homogeneización y puesta al día de los recursos técnico-teatrales es el objetivo central del Curso de Reciclaje, que viene celebrándose todos los veranos desde 1990. Técnicas de taller

-voz, expresión corporal, dramatización, prácticas escénicas...- así como dirección de escena, producción y difusión teatral, son materias habituales de estos cursos, impartidos siempre por reconocidos profesionales. También se realizan durante el curso actividades de intercambio e información, conferencias, salidas al teatro y, más recientemente, propuestas de talleres abiertos o de investigación. Estos cursos proveen al movimiento teatral ONCE de un soporte ideológico imprescindible.

Cada grupo realiza su proyecto en su Delegación y utiliza los circuitos de su zona, donde lleva principalmente su actividad. Pero además existe un Plan Centralizado dotado con unos recursos destinados a organizar cierto número de funciones en circuitos de otras zonas alejadas, en teatros de prestigio y con el adecuado apoyo de difusión. Con ello se favorece el intercambio, la salida de la propia zona - siempre muy costosa, sobre todo para los insulares- y la motivación hacia una integración sin limitaciones apriorísticas. Estas salidas complementan la gran ceremonia que, cada dos años,

se cumple con ocasión de la Muestra Estatal de Teatro ONCE. Para ello se elige una ciudad de tradición teatral y cultural, un teatro con el mejor prestigio posible, unos recursos especiales y un programa que entrecruza las funciones de los grupos de nivel II -en las mejores condiciones técnicas posibles- con una serie de actividades que van de los talleres -esta vez más lúdicos- a las tertulias teatrales, pasando por exposiciones, conferencias, pasacalles, etc. Todo ello con un especial apoyo de los medios locales y estatales. La asistencia de altos directivos de la ONCE -no sólo a los actos oficiales, sino también

a las funciones y actividades- hace notar a los cerca de 200 participantes de los grupos, que la Institución apoya este movimiento teatral.

Todo esto, unido al plan de investigación -objeto de otro artículo en este mismo número-, y a otra serie de actividades de desarrollo, compone el soporte de un proyecto que, por sus especiales características, es quizá, único en el mundo.

Este complejo entramado de grupos, planes, acciones y actividades lo podemos visualizar de manera clara en los siguientes cuadros:

CUADRO I

GRUPOS DE TRABAJO TEATRAL	SOPORTE DE PROGRAMA
Taller Teatral	Monitor contratado
Agrupación de Nivel I	Director contratado Proyecto anual Dotación Presupuestaria Curso de Reciclaje Muestras locales (1)
Agrupación de Nivel II	Director contratado Proyecto anual Dotación Presupuestaria Curso de Reciclaje Plan Centralizado Muestra Estatal de Teatro

(1) De momento, sólo existe una Muestra Local en Castilla-La Mancha

CUADRO II

A.- ELEMENTOS ESTRUCTURALES	B.- INFRAESTRUCTURAS
C.- OTROS	
=====	=====
Informe anual contratado	Director Profesional
Proyecto anual	NIÑOS: Plan de teatro infantil
ESPECTADORES AFILIADOS: Plan de Audiodescripción (Audesc)	Dotación Presupuestaria
Comisión Técnica	Curso de Reciclaje
Plan Centralizado	PROFESIONALIZACION: Acciones de apoyo
Muestra Estatal de Teatro	Plan de Investigación
	Asesoramiento Técnico

Convenios con salas de teatro	Boletín interactivo (Dentro del boletín de Cultura)
Gestión de Campañas con Comunidades	

Todo ello conforma un Plan de Actuación con las Agrupaciones Escénicas que está impulsando un auténtico movimiento teatral ONCE, dispuesto a conseguir que los campos de integración, en el teatro y a través del teatro, queden abiertos y disponibles.

CUADRO III

A. CAMBIOS CUANTITATIVOS:	
Nº de Agrupaciones:	Año 1989
... 13	
	Año 1992
... 18 más dos talleres de Teatro.	
	Año 1993
... 22 más cinco talleres de Teatro.	
Nº de participantes:	Año 1989
... 138	
	Año 1992
... 215	
	Año 1993
... 275	
Nº de Funciones Teatrales:	Año 1989
... 48	
	Año 1992
... 200	
	Año 1993
... 250	
Nº de Espectadores:	Año 1989
... 9.000	
	Año 1992
... 40.000	
	Año 1993
... 60.000	
Presupuesto:	Año 1989
... 19.000.000	
	Año 1992
... 36.000.000	
	Año 1993
... 51.000.000	
MUESTRAS:	Año 1987
... 5.000.000	
	Año 1989
... 16.000.000	
	Año 1991
... 20.000.000	
	Año 1993
... 30.000.000	



• *Motín de brujas*. J. M. Benet I Jornet. Dir. Dolores Díaz. AG. Once "Homero" de Sevilla. 1994

PRESENTE Y FUTURO

Hoy día las Agrupaciones de Teatro se están incluyendo en las Redes y Campañas de Teatro de las Comunidades Autónomas (paso muy importante en el objetivo de difusión e integración sociocultural) en condiciones parecidas a la de los demás grupos y Compañías de teatro, tanto amateur como profesionales, que suelen hacer estos circuitos. También están participando en las Muestras y Festivales, incluso del mayor prestigio, como el Festival de Otoño de Madrid o el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

En cuanto a la Audiodescripción, tras crear el sistema AUDESC (estandarizado por la ONCE para la descripción de cine y teatro), la implantación está creciendo, con experiencias im-

portantes en Sevilla, Barcelona y Madrid y el reciente convenio con el Teatro de la Comedia sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, donde el sistema se ha implantado de modo estable. En estos momentos se están realizando estudios para aplicar el sistema a nuevos campos y circuitos teatrales.

Otro importante proyecto en estudio es la realización de la primera experiencia de una Compañía Nacional de Teatro ONCE, que implicaría la realización de un montaje con una selección de actrices y actores de entre los más adecuados que existen en nuestras Agrupaciones y dotándolo de las mejores condiciones técnicas posibles. Este proyecto es sumamente complicado, pero,

de realizarse, aportaría experiencias nuevas en cuanto a los niveles de calidad y a los circuitos, que podrían ampliarse a la esfera internacional. ■



* Asesor de Teatro ONCE



Pau Monterde*

LA ENSEÑANZA TEATRAL EN ESPAÑA

• *Libración*. Lluïsa Cunillé. Dir. Xavier Albertí. Sat/Centre Urbà de Les Arts. 1994

La formación teatral en España ha sufrido una profunda renovación en los últimos veinticinco años, paralela a la de todo el teatro español en este período. En los últimos años de la dictadura franquista, todavía era corriente acceder a la profesión a través del meritaje, es decir del aprendizaje por un período más o menos largo de trabajo en una compañía. Las escuelas de teatro, la mayoría de las cuales habían nacido como secciones de los Conservatorios de Música, formaban tan sólo una pequeña parte de los actores y actrices. La formación académica de los directores de escena era inexistente y sólo el Institut del Teatre de Barcelona impartía una especialidad de escenografía, creada en 1923, fruto de la rica tradición de la llamada "escuela catalana de escenografía", de finales del siglo XIX y principios del XX.

Si bien la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) fue el punto de referencia para la formación de actores y actrices en el teatro español, la renovación partió del Institut del Teatre de Barcelona, que en los años setenta y bajo la dirección de Hermann Bonnin emprendió una reestructuración a fondo de los estudios, incorporando a su profesorado, un gran número de profesionales procedentes del teatro independiente. Así a las especialidades de interpretación y escenografía, el Institut añadió los estudios de Mimo y de Títeres y se intentaron algunas experiencias de cursos de Dirección de escena y de audiovisuales.

Fruto de estos cambios, se produjo un contacto mucho mayor con la profesión, con lo cual la Escuela de Arte

Dramático se convirtió en la vía de acceso a ésta de la mayor parte de profesionales. Las compañías no valoraban ya sólo la experiencia escénica o el posible talento de los intérpretes, sino que cada vez más daban importancia a la capacidad técnica de éstos.

EL NIVEL UNIVERSITARIO DE LOS ESTUDIOS

En el año 1986 el Institut del Teatre de Barcelona, al que su dependencia de la Diputación de Barcelona le había proporcionado una mayor capacidad de adaptación a las nuevas circunstancias, llegó a un acuerdo con la Universidad Autónoma de Barcelona para impartir una diplomatura en Arte Dramático con un título propio de esta Universidad. En esta diplomatura se establecieron cinco especialidades: Interpreta-

ción, Mimo y Pantomima, Títeres, Escenografía y Dirección de Escena. La duración de los estudios era de tres años. Más tarde, al terminar los estudios la primera promoción, la UAB y el Institut del Teatre convocaron un Curso de Postgrado de Teoría y Crítica del Teatro, al cual tenían acceso tanto los licenciados de la Facultad de Letras como los diplomados en Arte Dramático.

Esta vinculación de los estudios de Arte Dramático a la Universidad fue un paso muy importante de cara al reconocimiento posterior del nivel superior de dichos estudios, que la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), aprobada en 1990, consagró. Dicha ley establece en su artículo 45 que las enseñanzas de Arte Dramático darán lugar a un título de Licenciado Universitario. Es decir, que los estudios de Arte Dramático se sitúan a nivel universitario pero sin estar dentro de la estructura universitaria, que por sus características encaja mal con las enseñanzas artísticas.

Para las profesiones de actor, escenógrafo o director de escena, esta equiparación a una licenciatura es enormemente importante, no sólo por el reconocimiento social que supone sino también porque en la práctica significa que un licenciado en Arte Dramático tendrá las mismas posibilidades de acceso que cualquier otro licenciado universitario a los puestos de trabajo que exijan una titulación de Licenciatura. Y en definitiva porque de esta forma la ley contempla y asume la complejidad que hoy día han adquirido dichas profesiones. El teatro deja de ser una cuestión de inspiración y habilidad para ser reconocido como un arte complejo, para el cual se requiere no sólo el talento sino también la técnica y el conocimiento.

Uno de los decretos que desarrollan la LOGSE ejemplifica esto cuando dice que: "las enseñanzas de arte dramático tendrán como finalidad la formación de profesionales, pedagogos e investigadores del fenómeno teatral y de aquellas otras áreas de comunicación que de él emanan".

Además, la LOGSE contempla la posibilidad de que los titulados superiores en arte dramático tengan acceso a los estudios de doctorado, que deberán

organizarse en convenio con las universidades.

LAS NUEVAS ESPECIALIDADES

Los nuevos estudios de arte dramático tienen una duración de cuatro años académicos y se estructuran en tres especialidades:

- Dirección de Escena y Dramaturgia
- Escenografía
- Interpretación

Dicha estructura aparte de la interpretación recoge las antiguas especialidades que ya impartían algunos centros, como la Dirección de Escena, la Escenografía, el Mimo o los Títeres, al tiempo que amplía su concepción, aunque las organiza de forma distinta.

La especialidad de Dirección de Escena y Dramaturgia permite dos opciones referidas a dos perfiles profesionales distintos que sin embargo pueden coincidir en una misma persona, una orientada a la formación de directores de escena y otra orientada a la formación de especialistas en dramaturgia y en teoría del hecho teatral.

La especialidad de Interpretación consta de cuatro opciones:

Opción A: orientada a la formación de intérpretes, profundizando en aquellos ámbitos en los que lo textual sea el soporte del hecho interpretativo.

Opción B: orientada a la formación de intérpretes, profundizando en aquellos ámbitos en los que el cuerpo sea el instrumento expresivo fundamental.

Opción C: orientada a la formación de intérpretes, profundizando en aquellos ámbitos en los que la manipulación de objetos sea el elemento expresivo fundamental.

Opción D: orientada a la formación de intérpretes, profundizando en aquellos ámbitos en los que el canto, la danza y la música sean los elementos expresivos fundamentales.

Así, las antiguas enseñanzas de Mimo y Pantomima y Títeres que impartía el Institut del Teatre de Barcelona quedan incluidas en las opciones B y C de la especialidad de interpretación, aunque se les dé un carácter más amplio y

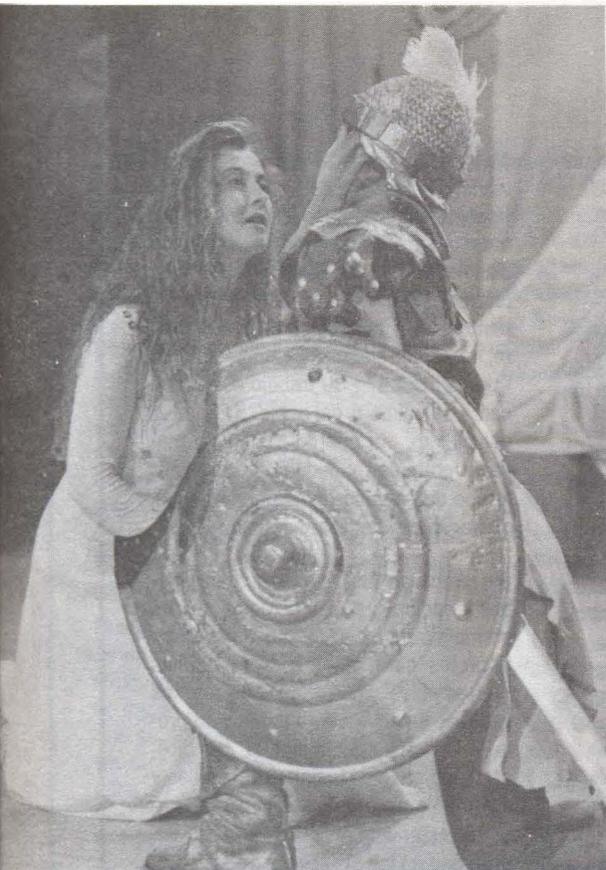
abierto, de acuerdo con las últimas tendencias escénicas, en las cuales la frontera entre géneros teatrales a menudo se hace imperceptible. ¿Cómo clasificaríamos el tipo de teatro que relizan algunas de las compañías españolas más conocidas en el extranjero, como por ejemplo Comediantes o La Fura del Baus? ¿Su trabajo está más cerca del mimo o del actor? ¿O acaso del titiritero, por cuanto a menudo manejan grandes muñecos? Seguramente que de ninguno de ellos en el sentido tradicional de dichos términos.

Sin embargo las nuevas especialidades y opciones de los estudios de arte dramático permiten formar también intérpretes para estos nuevos perfiles profesionales. Y en la medida que los estudios se acerquen a la realidad profesional, reflejarán mejor la complejidad y variedad de las artes escénicas y estarán en mejores condiciones de evitar el estancamiento académico, tan peligroso en las disciplinas artísticas.

Aparecen también en las nuevas especialidades algunos perfiles profesionales hasta ahora no contemplados en los estudios de arte dramático: el dramaturgo y el intérprete de teatro musical, definido también con un concepto amplio que puede abarcar desde la escritura dramática hasta la teoría teatral, en el caso del dramaturgo, sin olvidar al autor de la dramaturgia, lo que los alemanes conocen "dramaturg". Y en el caso del intérprete de teatro musical, la definición es lo bastante amplia como para abarcar desde la ópera al cabaret pasando por el "musical", cada día más en boga en Europa.

LOS NUEVOS PLANES DE ESTUDIOS

En base a esta estructuración de especialidades y a unos contenidos básicos del currículo de las enseñanzas de arte dramático determinados por el Ministerio de Educación y Ciencia, las comunidades autónomas con competencias en materia de educación deben establecer la ordenación curricular de dichas enseñanzas. Hasta el momento esta ordenación curricular se ha concretado en las comunidades autónomas de Andalucía, Catalunya y Valen-



• El castillo de Lindabridis.
Calderón de la Barca. Dir. Juan Pastor. 1992

cia, además de aquellas sin competencias en materia de educación para las cuales ha sido establecida por el Ministerio de Educación y Ciencia. Esto ha permitido una concreción diversa de los planes de estudios, que sin embargo se refieren a la misma estructuración de las enseñanzas de arte dramático y por consiguiente permiten la consolidación y el traspaso de matrícula entre Centros correspondientes a Comunidades Autónomas distintas.

La ordenación curricular establecida por el Ministerio para los Centros de su territorio parte de una diferenciación de cada una de las opciones y especialidades, con acceso distinto para cada una de ellas. De forma parecida lo hacen las ordenaciones curriculares de Andalucía y Valencia. En el caso de Catalunya se ha establecido una ordenación curricular más abierta, con la introducción de asignaturas optativas y con un primer curso prácticamente común a todas las opciones, para cada una de las especialidades. Ello permite que cada alumno orientado por un tutor, pueda configurarse un

currículo académico acorde con el perfil profesional deseado, según sus intereses y su concepción del arte dramático. Se ha recogido aquí la experiencia pedagógica del Institut del Teatre en la impartición de especialidades y opciones que ahora recoge la nueva planificación.

Esta estructura abierta y flexible busca un "equilibrio entre globalidad y especialización, de acuerdo con el carácter unitario de la creación dramática y la eficacia de su estudio multidisciplinario", como subraya el decreto en el que se establece la ordenación curricular de las enseñanzas de arte dramático en Catalunya. Permite además configurar recorridos académicos en la frontera entre cada una de las opciones determinadas (teatro de texto, teatro de mimo, teatro de títeres o teatro musical en el caso de la interpretación, dirección de escena o dramaturgia en el caso de la especialidad de Dirección y Dramaturgia), con la posibilidad de diluir estas fronteras, que en realidad separan ramas de un mismo saber básico. Y en la especialidad de Escenografía, para la cual la ley no predetermina opciones, permite configurar posibles especializaciones en espacio escénico, figurinismo, iluminación o dirección técnica.

LAS ESCUELAS DE ARTE DRAMÁTICO

En la actualidad existen en España siete escuelas superiores de arte dramático: la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), en Madrid, la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, las Escuelas Superiores de Arte Dramático y Danza de Córdoba y Sevilla en Andalucía, la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Valencia y el Institut del Teatre de Barcelona. Las dos primeras dependen del Ministerio de Educación y Ciencia y las demás de las Administraciones autonómicas respectivas que ostentan su titularidad, con la excepción del Institut

del Teatre, la titularidad del cual corresponde a la Diputación de Barcelona.

La aplicación de las nuevas especialidades en todas ellas es desigual, aunque el despliegue de los nuevos planes de estudios ha tenido su implantación en las escuelas de Madrid y Barcelona. Así, en la RESAD se imparten desde el curso 1992/93, las especialidades de Dirección de Escena y Dramaturgia, con sus dos opciones y de Interpretación con las opciones de teatro de texto (A) y teatro gestual (B), y se han realizado cursos experimentales de escenografía para preparar la implantación de dicha especialidad. En el Institut del Teatre, también desde el mismo curso 1992/93, se imparten todas las especialidades y opciones, con la única excepción de la opción C (teatro musical) de Interpretación, cuya implantación está prevista para el curso 1996/97.

Existen, además de las que imparten estudios oficiales, escuelas de arte dramático en Gijón, Valladolid, Pamplona, Sevilla, Zaragoza y en el País Vasco, algunas de ellas con una trayectoria notable, aparte de un gran número de centros que ofrecen cursos de una duración inferior a los tres años académicos. Una simple mirada a la distribución geográfica de las escuelas nos muestra que todas las escuelas oficiales están situadas en el centro, sur y este del país, mientras que en el norte y oeste no existe ninguna. Sin duda uno de los aspectos que quedan pendientes todavía después de la nueva ordenación de la enseñanza de arte dramático es la racionalización de la distribución geográfica de las escuelas oficiales.

Quedan pendientes también varios aspectos sobre los cuales habrá que legislar para que la implantación de los nuevos estudios de arte dramático sea completa. Pero el cambio y el esfuerzo de renovación que se han derivado de la LOGSE han sido enormes y tendrán una influencia notable en la calidad de la formación de los nuevos profesionales del teatro español. ■

* Director del Institut del Teatre de Barcelona y Director de Escena.

LA MUSICA Y LA PUESTA EN ESCENA

En el capítulo XXV de *La Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing señalaba que "cada espectáculo exige su acompañamiento musical propio". Seguidamente analizaba las características que debían tener las composiciones escritas como subrayado de cada escenificación y las reglas que debían observar para conseguir "una conexión más precisa entre el arte de los sonidos y la poesía". Estas propuestas, primeras sin duda, hace más de dos siglos que se hicieron.

Las palabras de Lessing que aquí recojo, no tienen por objeto adornar el presente escrito con un marchamo de erudición; únicamente intentan bucear en el pasado para definir la naturaleza del problema: la importancia que la música tiene en el hecho teatral, tanto en su condición de propiciadora de emociones, artífice de subrayados críticos y contradictorios o como elemento sustantivo en el desarrollo dramático de la acción intrínsecamente, unida a un texto determinado.

El programa actual de los estudios de dirección de escena elaborado en el marco de la LOGSE, incluye la formación musical en los dos primeros años, la historia del teatro lírico y musical en el tercer curso y una introducción a la puesta en escena de la ópera en el cuarto y último. Su finalidad no es proporcionar al futuro director de escena un barniz de cultura musical que le permita utilizar ciertos referentes, sino dotarlo de un instrumento sustantivo para lo que será su potencial trabajo artístico futuro.

La formación musical es imprescindible para el director de escena por varias razones. La primera nos remite a las condiciones básicas del ritmo, la tonalidad, el timbre y la cadencia melódica que son aplicables tanto a la articulación verbal del actor como a la construcción global del espectáculo. No se trata, por supuesto, de hacer del director de escena un experto en este campo, sino de que esté familiarizado con dicha forma de expresión artística y desarrolle una adecuada y pertinente sensibilidad auditiva. Con frecuencia asistimos en nuestros teatros a interpretaciones actorales plagadas de disonancias, disarmonías, tonalidades ásperas y carencias en la propia elaboración rítmica de la frase o de los diferentes episodios textuales que constituye un parlamento. Cualquier oído mínimamente configurado en cuanto a las estructuras musicales básicas las percibe y sin embargo, a lo largo de los ensayos ni el actor ni el director han sido capaces de percibir la monotonía rítmica o el "tonillo" monocorde que puede darse a lo largo y ancho de un trabajo interpretativo hasta provocar, consciente o inconscientemente, la irritación o el rechazo del espectador.

Para construirlo él mismo o para debatirlo con quien se responsabilice del espacio sonoro, el conocimiento musical del director de escena es imprescindible a la hora de definir y escoger aquellos fragmentos musicales que se articularán en su puesta en escena. Para poder hablar si se diera el caso con el compositor que creará la música de escena. En cualquiera de dichos supuestos, el director deberá tener una

idea bastante precisa de la función que la música jugará en la representación y en consecuencia, de la estética a escoger, de los instrumentos dominantes y subyacentes, de la pertinencia de un pasaje melódico o sincopado, de la preferencia por una explosión de los metales o por una interpolación folclórica, etc.

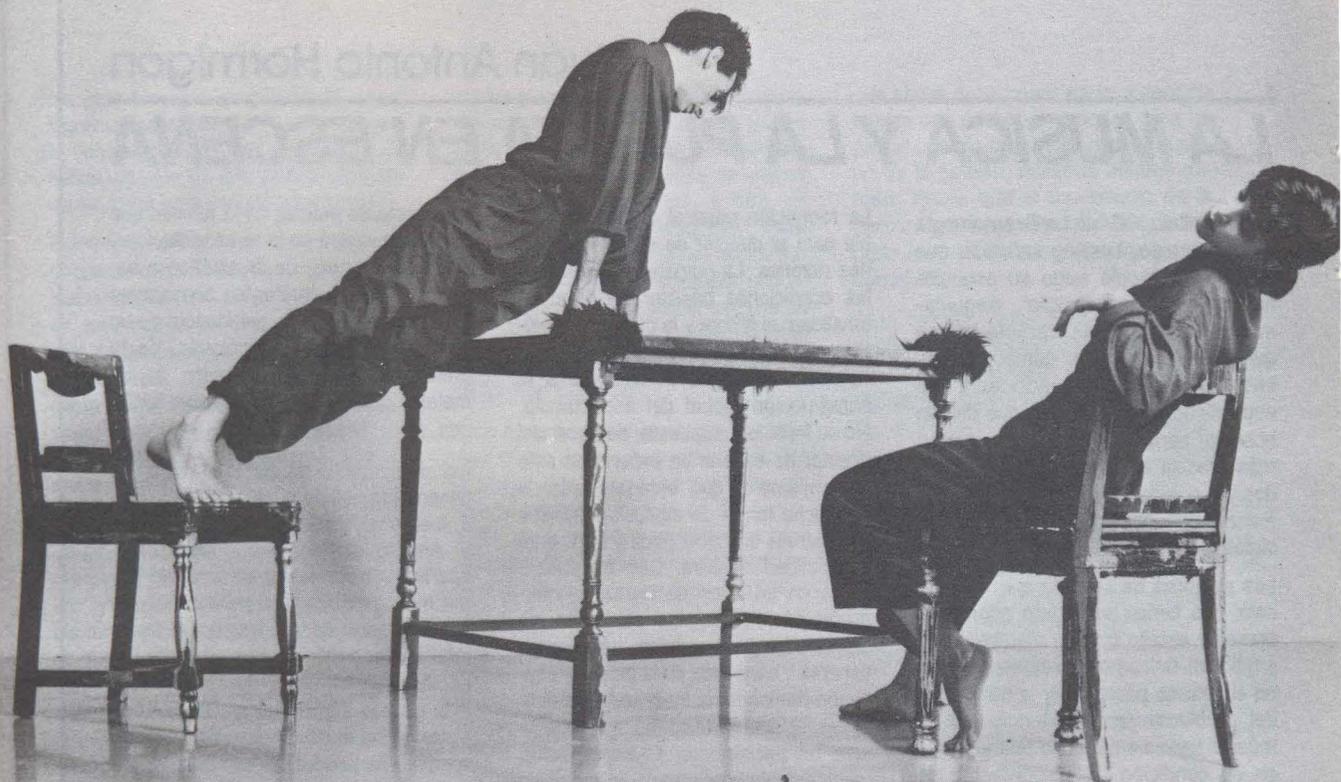
Indudablemente donde el director de escena precisa de la música como instrumento de trabajo inexcusable, es en el ámbito de la puesta en escena operística o del teatro musical de forma más genérica. No cabe duda que la concepción de la ópera como teatro total, el desarrollo de una vertiente específica de la puesta en escena para este género que permitiera contar una historia y no asistir solamente a delirios vocales, ha producido cambios fundamentales en su escenificación. No obstante habría que añadir que en no pocas ocasiones, nos encontramos con puestas en escena que "envuelven" el espectáculo operístico con escenografías y vestuarios suntuosos e incluso imaginativos, sin que se modifiquen los conceptos fundamentales ni exista una dramaturgia subyacente que los justifique.

En la actualidad existen pocas dudas de que la dramaturgia de la ópera emana de la música que a su vez potencia un texto e instaura un desarrollo dramático y una manera intransferible de contar la peripecia. La música determina también una estética y estilo dominantes. Por todo ello, un director de escena sin conocimiento ni sensibilidad musical difícilmente podrá profundizar en la escenificación si carece de ellos, quedando su tarea reducida al mero "adorno" plástico y a la circulación más o menos precisa de los personajes o de los coros. Poca cosa cuando de lo que se trata es de abordar un género tan específico como es el del "teatro in música".

Demasiadas veces en nuestro país es esto lo que vemos y por eso, porque deseamos trabajar para el futuro, la formación musical aparece ahora en los programas de la especialidad de dirección de escena con la dimensión e importancia que merece. ■

• *Le Rossignol*. I Stravinski. Dir. Simón Suárez. Teatro de la Zarzuela. 1995





PANORAMA DE LA DANZA CONTEMPORANEA ESPAÑOLA

Guillermo Heras*

Siempre es difícil y arriesgado situar con exactitud el momento preciso del nacimiento de un movimiento artístico. España es sin duda un territorio privilegiado en la danza tradicional y folklórica, con una destacada aportación incluso al ballet tradicional que hoy, por desgracia, no tiene la suficiente protección como para hacer de la conservación del patrimonio un valor esencial de la cultura de un pueblo.

No podemos dejar de hacer una mínima reflexión política para entender cómo el inicio de la danza contemporánea en nuestro país se produce más tarde que en otros de nuestro entorno europeo. Hasta 1975 España vive bajo los efectos de una dictadura que excluye de sus propuestas éticas y estéticas cualquier alternativa de renovación, y por supuesto, transgresión del orden conservador establecido. De ahí que la danza moderna sea totalmente excluida de las programaciones oficiales y, es por ello, que sólo un núcleo minori-

tario de pioneros se atreven a poner en cuestión esa regla autoritaria, y de una manera independiente y casi clandestina se arriesga a realizar algunas experiencias que, por desgracia, no pueden tener una gran repercusión. Sin embargo habría que situar los trabajos de Joan Tena, Pilar Sierra y Ana Maleras, como fundamentales para entender la evolución posterior de nuestra danza contemporánea.

Cierto que ya en 1912 funcionaba el Instituto Catalán de Rítmica y Plástica bajo la dirección de Joan Llongueras, experiencia muy influenciada por Dalcroze. Tampoco podemos olvidar el trabajo renovador en sus estilos de bailarines tan destacados como Vicente Escudero, Antonia Mercé, Tórtola Valencia o Aurea de Sarra, pero es evidente que la guerra civil y el triunfo del franquismo trunca la posibilidad de conseguir un discurso coreográfico propio en las últimas tendencias desde los años 40 a los 70.

Las experiencias de Joan Tena y Pilar Sierra tienen una búsqueda común y se apoyan en la línea expresionista de los maestros alemanes Mary Wigman, Zulig o Hoyer, pero no podemos olvidar cómo Tena había sido formado por María Gonbonina o como Sierra investiga también la técnica Graham.

En los años sesenta la inquietud por aprender en el extranjero lleva a diferentes personalidades a salir de nuestras fronteras y adentrarse en las diferentes técnicas que en ese momento encuentran una fuerte expresión. Por supuesto Graham, pero también Cunningham o Limón, por no hablar de las performances, del "body-contact" o del jazz.

En este segundo grupo de pioneros podríamos establecer ya una línea en la que intervienen Concha y José Laynez, creadores del grupo Anexa, Ramón Solé que a la vuelta de Francia crea el Ballet Contemporani de Barcelona, Cesc Gelabert, bailarín de la

compañía creada por Ana Maleras y que se traslada a Nueva York donde entra en contacto con las vanguardias de la época y a su vuelta a Barcelona empieza a trabajar en compañía de Lydia Azzopardi en un espacio clave para comprender la danza contemporánea catalana, La Fábrica. El otro espacio histórico imprescindible será el Institut del Teatre que hasta hoy sigue cumpliendo con su misión de formar nuevos profesionales para la escena. Por ejemplo, Heura, uno de los núcleos básicos del posterior desarrollo dancístico de nuestro país surge del Institut, en el que no podemos olvidar que están como profesores los Lainez.

Los Premios de Bagnolet, Nyon o Colonia sirven posteriormente para irse presentando a diversas compañías españolas entre ellas Avelina Argüelles, aunque también Heura y el Ballet Contemporani. En esta primera época de eclosión de la danza contemporánea en Cataluña habría que destacar también los nombres de Agustí Ros, Elisa Huertas y Montse Colomé.

Como se aprecia, Barcelona es el núcleo principal de estos años de inicio, si bien en Madrid la labor de Sierra se empieza a notar y aparece Carmen Senra, coreógrafa que va a posibilitar un semillero posterior de interesantes creadores.

Paralelamente a estas dos ciudades, y siempre teniendo en cuenta la mayor trascendencia de la ciudad catalana, va a surgir otro interesantísimo núcleo creativo a orillas del Mediterráneo, concretamente en Valencia. A comienzos de los 80 nace Ananda Dansa, compañía dirigida por los hermanos Rosangeles y Edison Valls, Vagonovos encabezada por Olga Poliakov y Vianants a cuyo frente ha figurado desde su fundación Gracel Meneu. Sería interesante resaltar el trabajo pedagógico que en este entorno realiza Gerard Collins y su grupo L'Espantall.

Así pues nos situamos de lleno en estos comienzos de los años 80, verdadero punto de referencia temporal para asegurar que la danza contemporánea española empieza a adquirir auténtica carta de naturaleza a partir de los nombres que hasta ahora hemos señalado. Es pues importante reflexionar cómo desde los pioneros de finales de los 60 y la década de los 70, estamos hablando de un movimiento aún muy reciente como para valorar toda la importancia

que su proyección cultural puede y debe tener en el futuro. La danza contemporánea en España ha desarrollado un discurso de múltiples formas estilísticas contando con un respaldo económico y social muy limitado, ya que por un lado debía enfrentarse a una concepción coreográfica dominante muy académica, y por otro, las ayudas institucionales públicas y privadas no han permitido el asentamiento consolidado de compañías estables al mismo nivel que en otros países europeos, tales como Francia o Alemania. Sin embargo, el germen que se plantó en estos años está dando sus frutos y así, a partir de mediados de los años 80 empieza a existir una oferta variada y de gran creatividad en la que se combina lo interdisciplinar y el trabajo conjunto de generaciones.

Los Lainez van a Pamplona y allí crean el grupo Yauzkari, Cesc Gelabert/Lydia Azzopardi realizan un gran trabajo para lograr unos productos de un magnífico acabado y, por tanto, incidiendo también en la importancia del discurso productivo. Espectáculos como **Desfigurats**, **Requiem**, **Belmonte**, **El sueño de Artemis** o **El jardinero**, son algunas de las excelentes propuestas de un creador y una compañía por la que han pasado también un numeroso grupo de bailarines que luego han ido configurando sus propias propuestas.

A partir de esta eclosión de los años 80 comienzan a fraguarse también una serie de núcleos de exhibición, que bien en temporada regular, o bien a través de muestras y festivales van logrando también una cierta dinamización del Mercado. Además de La Fábrica, el Mercat de les Flors, La Sala Olímpica, perteneciente al Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, la Universidad de Salamanca, La Sala Pradillo, La Nau de Girona, La Fundición en el País Vasco, Dansa Valencia, Madrid en Danza, los Festivales de Itálica, Festival Oscar López, los Festivales de Navarra, Danza en Diciembre, L'Espai... son algunos de los lugares reseñables en la dinamización antes señalada.

En estos diversos puntos de la geografía española han ido actuando y mostrando sus propuestas una larga nómina de compañías de las que haré una mención sucinta, añadiendo el nombre de alguno de sus espectáculos pero

sin extenderme en las características coreográficas de cada una de ellas, pues ese trabajo excedería con mucho este acercamiento globalizador.

De Heura sale el grupo Mudances, dirigido por Angels Margarit, una de nuestras coreógrafas de mayor proyección internacional (no sólo por su presencia en los Festivales más importantes, sino también por el Premio que consiguió en Bagnolet). Entre sus trabajos **Kolbebasar**, **Subur 301**, **Atzavara** o **Suite d'estiu**.

Ramón Oller, Premio Nacional de Danza, 1994, proviene también del Institut del Teatre, creando su compañía METROS en 1985. Desde entonces una larga trayectoria de espectáculos, alguno de ellos de gran éxito popular. **De metros y metros**, **Nofres**, **Solos a solas**, **A tu vera**, **Qué pasó con las magdalenas**, **Naranjas y limones** o **Estamos divinamente**. Al día de hoy tiene el honor de ser el único coreógrafo de contemporáneo que Nacho Duato ha llamado a la Compañía Nacional de Danza para realizar una coreografía con este elenco público.

Danat Dansa es una de las compañías que en la actualidad han logrado un mayor asentamiento en el equilibrio entre sus propuestas escénicas y su capacidad de producción. Sus coreógrafos son el leonés Alfonso Ordóñez y la alemana Sabine Dahrendorf. La primera producción data del año 84. Sus montajes **Splitter**, **El futuro ya no es lo que era**, **El cielo está enladrillado**, **Kaspar** y **Ottopel**.

Lanónima IMPERIAL, grupo creado a iniciativa del brillante coreógrafo y bailarín Juan Carlos García. De larga trayectoria en diferentes formas (Centre National D'Angers, Groupe Emile Dubois, Ballet Contemporani, Gelabert-Azzopardi) hasta ganar el primer premio del concurso coreográfico Tórtola Valencia con **Eppur si muove**. Otras propuestas suyas son **Cástor** y **Pollux**, **Afanya't a poc a poc** y **Eco de silenci**.

Avelina Argüelles ganadora de varios premios coreográficos tanto en España como en el extranjero. Entre sus trabajos **Ausencia**, **Perfumes** o **Ahora me toca bailar con la más fea**.

TRANSIT, nacida en 1985 de la mano de María Rovira ha realizado un trabajo continuo en estos diez años dando origen a sus espectáculos tales como

Funcions complexes intervals, Transtorn, Entre Asesinos y Mentiras Mulatas.

Ballet Contemporani de BARCELONA, lleva desde 1976 ejerciendo una intensísima labor extendiendo su actividad hasta América Latina. Amelia Boluda lleva en la actualidad la dirección de la compañía. Entre sus últimos trabajos **Kuomix, Frida o Fetitxe.**

NATS-NUTS, creada por Toni Mitra, coreógrafo de un gran sentido del humor con frecuentes incursiones en el teatro. Entre sus montajes **Extraños en la noche, Newton o Bolero.**

Destacaremos también a lo largo de estos años a Francesc Bravo, bailarín destacado en la Compañía Gelabert-Azzopardi, funda Rayo Malayo a raíz de instalarse en Madrid. Autor de coreografías tales como **L.F., Forros para frenos, No es todo metal, Tratado de pintura o Situaciones cortas.**

De los años 80 habría que recordar el magnífico trabajo de LA DUX (María Antonia Oliver y María Muñoz), luego en sus propios grupos y un recuerdo muy especial para las desaparecidas Isabel Ribas (Heura) y Manuela Rodríguez, dos coreógrafas de una gran personalidad y cuya muerte prematura truncó un futuro absolutamente prometedor.

Entre las últimas incorporaciones en el área catalana deberíamos destacar a Margarita Guergué, OLA and Tse, Carlos Salas (Bubulús), Balanza Danza, Nuria Olivé, Artur Villalba, Empar Roselló, Jordi Cordoner (La sota de Bastos), Carles Mallol, Francesc Lloberas, Eva Vilamitjana, Carmelo Salazar, Oscar Dasí, Ana Eulate, Mercedes Recacha, Rosa Muñoz, Andrés Corchero, Lipi Hernández, Ilacam, Robadura, Compañía Ferroviaria Paco Macía, Incredación, Xavier Tur, Las Rocosas y Sol Picó.

Por número de compañías y actividad puede que sea la Comunidad Valenciana el entorno clave para entender la evolución de nuestra danza moderna. Sin duda Dansa Valencia se ha convertido en la cita anual imprescindible para tomar el pulso a la actualidad coreográfica de las compañías españolas.

ANANDA DANSA, funcionando desde 1981 ha creado un lenguaje con fuertes ascendencias teatrales y también una investigación con temas de raíces

autóctonas. Destaca su colaboración continuada con el excelente músico Pep Llopis. Entre sus obras **Destiada, Crónica Civil, Homenaje a K., Basta de Danza y Borgia.**

VIANANTS, grupo creado por Gracel Menen, cuya formación se formaliza en Londres y Nueva York. En 1984 se une a Pedro Pablo Hernández, fotógrafo e investigador de la imagen y dan origen al espectáculo **Vianants.** Desde entonces, y ya en solitario Meneu, crea **Shuei, Via, Pi o Sangre.**

MARÍA MUÑOZ. Proveniente de la experiencia de La Dux, se une posteriormente a Pep Ramis y funda MAL-PELO, sin duda una de nuestras compañías con un mayor rigor en su tarea investigadora. Entre sus trabajos **Cuarto trastero y Quarere.**

VICENTE SÁEZ. Natural de Elche aunque formado en Barcelona. Bailó junto a Gelabert y también en Rosas Danst Rosas. Gran bailarín e imaginativo coreógrafo es uno de nuestros más firmes valores. Sus espectáculos **Ens-solo, Rapta y Uadi.**

ANTONIA ANDREU, seguidora de la estética Cunningham y con una sólida formación clásica ha realizado numerosas incursiones en experiencias paralelas al mundo de la danza como puede ser el de la moda. Divide su trabajo entre Madrid y Valencia. Sus espectáculos **La última cañí, Los pies en la cabeza y la cabeza en los pies, Pecado natural y Monsieur B.**

JUAN BERNARDO PINEDA, creador del grupo Horror Vacui. Entre sus propuestas **El expresionismo cítrico valenciano, Bajo el puente con los labios doloridos o La mecánica cuántica.**

MAR GÓMEZ. Desarrolla su labor dramática fundamentalmente en Barcelona, donde llegó a recibir un premio en el Concurso "Ricard Moragas". Entre sus trabajos **A la larga algo te hará, La matanja de Texas y Me gustas cuando callas.**

EUSEBIO SEMPERE, valenciano residente desde 1968 en París, ha desarrollado su trabajo en el CDNC d'Angers y en el grupo Lolita. Investigador nato ahora se halla muy profundamente influido por las técnicas de danza de la India y Japón. Entre sus propuestas **Les Menines I, II y III, Don Quijote, Ribera, Petites et grandes**

morts y Le journal d'un disparu. Este año presentó en Dansa Valencia **El vell arbre.**

Destacaremos entre las recientes generaciones del país valenciano a Antoni Aparisi, La sonrisa de Caín, Okrana Danza y Jesús Hidalgo (Alleretour).

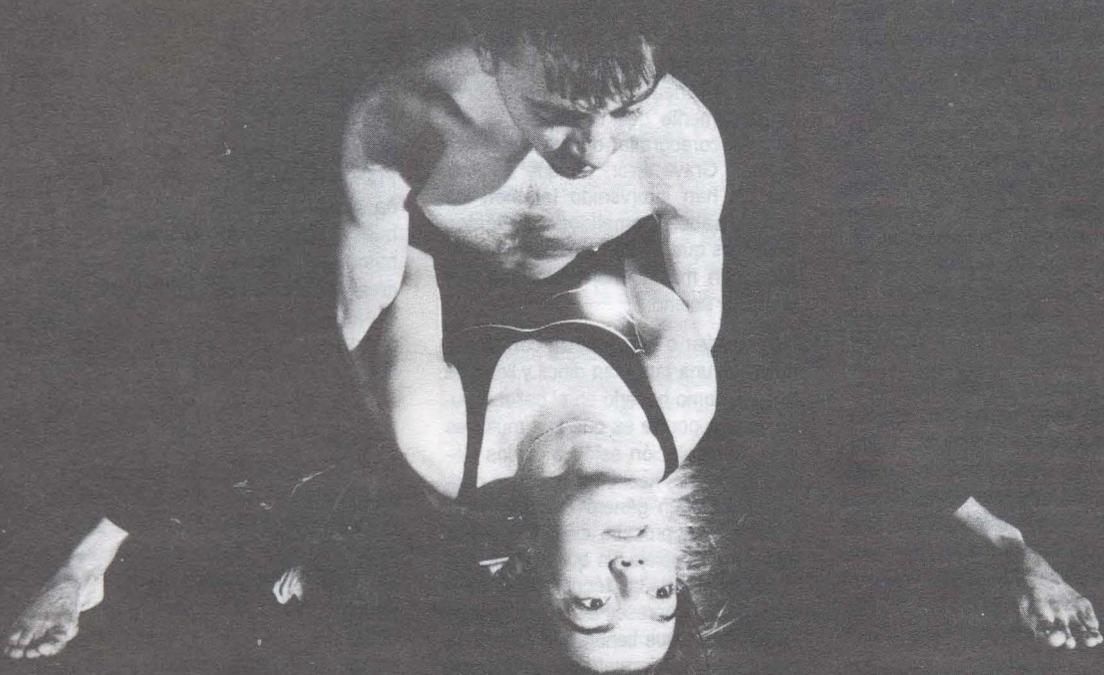
Madrid, después de las experiencias alentadas por P. Sierra y Carmen Senra empezó a generar un buen número de valiosas experiencias a partir de mediados de los años 80.

BOCANADA, creada en 1986 por María José Ribot y Blanca Calvo fue la compañía que en esos años más calado tuvo entre el público joven que entonces se estaba formando en la capital. **Carita de Angel, Despedidas, Algo se está rompiendo, Ahí va Viviana,** son algunos de los trabajos con que compiten en diversos concursos, así como en las programaciones habituales de la época. El grupo se disuelve en 1989 y cada coreógrafa sigue su propio camino. Blanca monta **Las cosas perdidas y Detrás del viento,** mientras que María José presenta **12 toneladas de plumas y Piezas distinguidas.** También ambas participan dentro de una interesante experiencia denominada **Espacios insólitos: la ciudad en Danza** que intenta llevar la danza a la vida cotidiana de diversos lugares exteriores madrileños. En esta sección de Madrid en Danza han participado prácticamente la totalidad de los coreógrafos que viven en esta ciudad.

10 y 10. Compañía dirigida por Mónica Runde y Pedro Berdayes, procedentes de la compañía de Carmen Senra, pero ambos con una sólida formación de diferentes estilos, lo que ha permitido una trayectoria con propuestas de una gran personalidad. Entre sus espectáculos **Hora punta, Hoy, Alguien ha sido herido y Haz de luz.**

TERESA NIETO, con una amplísima trayectoria como bailarina empieza a desarrollar un trabajo coreográfico de mestizaje entre ciertos aires de ballet español y lo puramente contemporáneo. Sus trabajos **Tórtola y La mirada.**

ZIRADANZA, formada por la coreógrafa Denise Perdikidis, apuesta por



• *Donde aparece y desaparece el tiempo.* Cía. Yauzkari.

una fuerte tendencia de "teatro-danza". Su último trabajo **Memoria del olvido**.

Habría que destacar también a coreógrafos que provenientes de otros lugares han ido instalando su residencia en Madrid. Entre ellos Olga Mesa, Carl Paris, Pablo Ventura, Debra Greenfield o Arnold Taraborrelli.

También habría que destacar el trabajo llevado a cabo por Provisional Danza y por su directora Carmen Werner, luchando desde hace tiempo por la consecución de un Centro Coreográfico desde donde desarrollar su propio discurso coreográfico. Entre sus trabajos destaca **Pan de lágrimas**.

MARCO BERRIEL, procedente del Ballet del Siglo XX de Maurice Bejart ha realizado un continuo trabajo de búsqueda de coreografía en síntesis entre el ballet y el flamenco o la danza moderna. Entre sus obras **Romance amargo** o **El cielo protector**.

Mención aparte habría que hacer a la Compañía Nacional de Danza, ya que procediendo de unas primeras etapas de fuerte adscripción académica, en las que sus directoras fueron María de Avila y Maya Pliseskaya, pasó luego a ser dirigida por el valenciano Nacho Duato que ha transformado a la compañía, en una línea mucho más cercana a maestros como Jiri Kylian o Mats Eks, que a la de la tradición clásica. Muchas de las coreografías del propio Duato (**Tabulae**, **Sintonía India**, **Jardí Tancat**), entrarían más de lleno en técnicas modernas que incluso en corrientes neoclásicas. El debate sobre la Compañía sigue siendo uno de los grandes temas de nuestro presente dancístico.

Andalucía y el País Vasco se han incorporado también desde hace unos años a la inquietud de las nuevas tendencias coreográficas y eso está permitiendo tener un panorama cada vez

más rico y complejo. La noticia de la reciente creación del Centro Andaluz de Danza es un nuevo motivo para albergar esperanzas de una cada vez mayor dinamización de propuestas y circuitos.

Dentro de lo contemporáneo hay que destacar en Sevilla el trabajo de Pilar Pérez Calvete y Octubre Danza. En Málaga funciona con regularidad en el tiempo y con una continua creación de espectáculos el grupo Málaga Danza Teatro, dirigido por Josep Mitjans y Thome Araujo.

En el País Vasco destacan las ciudades de Bilbao y Vitoria, así como el Festival de Primavera de San Sebastián. Entre los grupos: Traspasos, Con Buen Pie y Puertas Abiertas.

Por último señalar algunos de nuestros creadores que si bien trabajan normalmente en el exterior, como es el caso de Santiago Sempere, también han

presentado sus espectáculos en España. Tal ocurre con Jesús Hidalgo, Olga de Soto, Nuria Olivé, Marga Guergué o Tomeu Verges creador entre otras propuestas de **Schmah**, **Cuando se vaya la hora** o **Kronos** con su compañía Mandrake.

Seguro que se me escapa algún nombre, pues como he señalado la vitalidad de este movimiento ha posibilitado la sucesiva incorporación de nuevos creadores, a los que en los últimos meses se van uniendo jovencísimos coreógrafos que quizás, sin una preparación adecuada, pueden saturar un mercado de exhibición ya de por sí limitado.

Por ello, y después de este panorama en el que mi intención ha sido intentar mostrar una amplia relación de creadores y compañías, me parece interesante rescatar parte de una ponencia que presenté en el año 1989 y que, aún con el tiempo pasado, sigue mostrando un reflejo bastante aproximado de lo que ocurre en nuestro país en esa difícil relación entre la creación y la producción.

LA CREACION COREOGRAFICA EN ESPAÑA

Todo proceso de creación artística es, en el momento actual, un campo complejo de sistemas de actividades que enmarcan referencias tan diferenciadas como son todo lo que tiene que ver con el imaginario específico del hecho creativo, en suma, el talento como creadores para resolver un lenguaje propio y con personalidad definida, y por otra parte, todo el complicado sistema de producción que hoy es necesario solucionar para, precisamente, poder realizar un trabajo creativo con las suficientes herramientas como para que dicha creación no falle por carencias de medios en el montaje. Cierto que en danza puede producirse un espectáculo, o un trabajo creativo, con muy poco dinero, si lo comparamos con otros aspectos de la industria cultural, pero lo que siempre parece olvidarse es que la producción de un espectáculo de danza no reside sólo en los medios materiales que pueden emplearse (escenografía, luminotecnía, banda sonora ...), sino también en la calidad y técnica de la coreografía, y consiguientemente en su resolución a

través de un cuerpo de baile. Y en este sentido, esta calidad técnica es muy cara, dado que necesita muchas horas de aprendizaje y depuración de estilo, para poder resolver con garantías cualquier proceso creativo que tenga como base el movimiento y la danza contemporánea. Mucha gente cree simplistamente que cualquiera puede bailar o coreografiar danza contemporánea. Grave error, aunque en esta opinión han intervenido también los desaguisados cometidos por tantos diletantes que se han lanzado al escenario con mucha mejor voluntad que técnica y acierto.

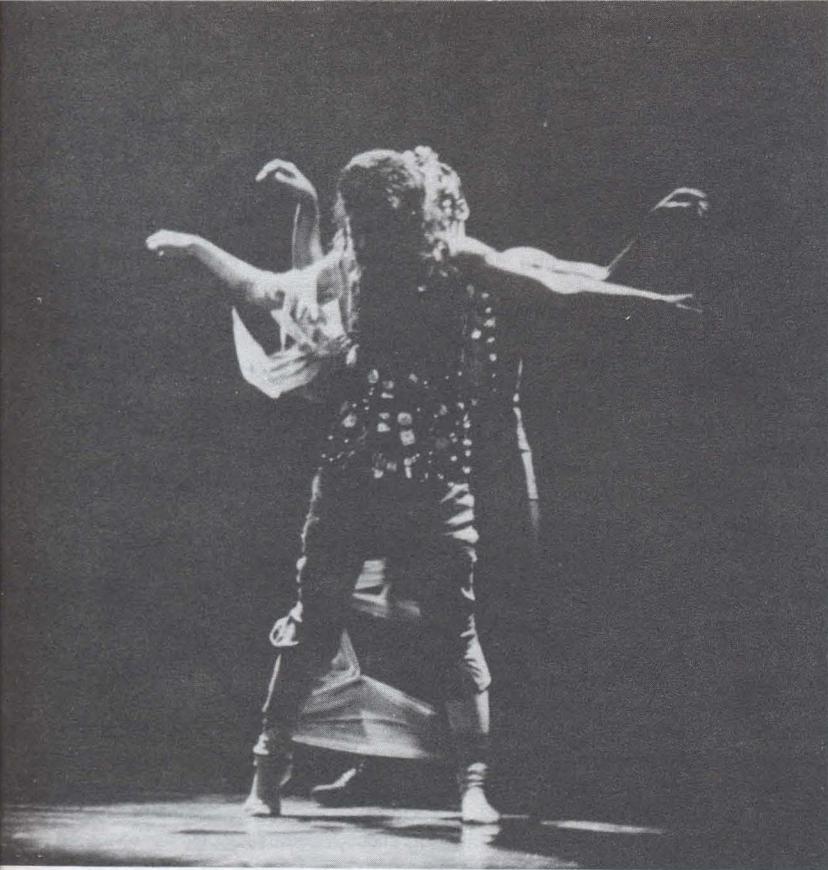
Coreografiar o bailar danza contemporánea es una tarea tan difícil y llena de riesgos como hacerlo en el ballet clásico, lo que ocurre es que sus múltiples vías de resolución estética en los últimos años han hecho de la danza contemporánea un género interdisciplinar y por ello el proceso creativo es hoy algo muy complejo, ya que además del conocimiento de las técnicas del movimiento, es imprescindible adentrarse en territorios que tienen que ver con la teatralidad, la dramaturgia interior de un espectáculo, las nuevas tecnologías, la investigación en formas dancísticas que van desde el clasicismo a las danzas rituales o antropológicas, etcétera. Todo esto, por no hablar de cómo un proceso de creación coreográfica tiene hoy que investigar en múltiples artes, que a su vez están desarrollando nuevos procesos creativos: el cine, la ópera, el vídeo, las *performances*... Y ello en este vértigo pulsional que supone nuestro crepuscular fin de siglo.

Ante esta avalancha de necesidades, un creador o una creadora dancísticos necesitan por un lado un primer período de aprendizaje de la propia técnica, pero luego necesitan una constante preparación de su cuerpo y una continua toma de contacto con las demás formas de creación. Todo esto que, evidentemente, parte del talento de la persona, si no se dispone de los medios económicos para desarrollar este continuo aprendizaje, las propuestas coreográficas resultantes serán siempre limitadas.

Así pues, pienso que entre las corrientes que apuestan por la vía mística del entendimiento del arte escénico como algo alejado de cualquier realidad contaminadora y, por tanto, un proceso

que únicamente tiene relación con la valía y el talento, y en el otro extremo, las que sólo creen que el espectáculo es un producto del *business*, el *marketing*, o la imagen informatizada, existe una vía intermedia que me parece la más acertada, y por supuesto, sensata, para lograr desarrollar un trabajo dancístico interesante aquí y ahora. No en EEUU o Latinoamérica, no en Francia o en Polonia, sino en la España actual del Estado de las Autonomías. Porque incluso aquí, no es lo mismo enfrentarse hoy al proceso creativo de un montaje coreográfico en Euskadi, Madrid, Cataluña, Andalucía o Valencia. Las actitudes de las distintas Administraciones, querámoslo o no, son hoy también una pieza importante dentro del entramado creativo.

Partamos pues de varias premisas: entre ellas, que en España aún no se ha logrado una política adecuada para el desarrollo de la danza contemporánea por parte de las diferentes instituciones públicas; que aún no existen profesionales de la gestión con la suficiente sensibilidad para entender el mundo específico de la danza; que los políticos confunden continuamente el hecho de crear medios adecuados para la cultura con la ingerencia en los procesos interiores de la gestación de cultura; que los *mass media* y la llamada sociedad civil aún no están concienciados y sensibilizados lo suficiente ante la creación coreográfica para valorarla y atenderla de un modo similar a otras artes; que no tenemos un circuito de distribución para los productos coreográficos que actualmente existen por todo el país; de la cobardía de la mayoría de los programadores de teatros y festivales nacionales e internacionales, que dan absoluta prioridad a los espectáculos extranjeros antes que a las compañías españolas; de la falta de una teoría de la producción y de la gestión por parte de las compañías de danza que ignoran parte o toda la problemática de la puesta en marcha de un proyecto coherente, de la falta de espacios estables para la enseñanza y la práctica de la danza; del diletantismo e intrusismo de personas ajenas al compromiso con este lenguaje artístico, pero que se suben al carro al ver que es un fenómeno con un público cada vez más numeroso y consolidado.



• Ballet Contemporani de Barcelona.

Estos síntomas de la "enfermedad" no deben tomarse en modo alguno como un análisis catastrofista o pesimista; al contrario, soy de los que creen que la danza contemporánea española es uno de los fenómenos artísticos actuales en nuestro país con más proyección de futuro. Lo que ocurre es que ese optimismo no me puede poner una venda en los ojos para dejar de lado los problemas latentes y manifiestos.

Con esta ponencia querría disipar también cualquier duda referente a que el proceso creativo de la danza recaiga única y exclusivamente en la intervención económica de las diferentes Administraciones. La normalización de la danza en España pasa, lógicamente, por la coherencia de un plan estatal de compromiso o pacto entre Administración Central, Gobiernos Autónomos e Instituciones locales, en las que cada parte asuma su responsabilidad económica en ese plan de estabilización, pero a partir de ahí, las alternativas de organización y estética deben recaer directamente en las compañías y en los creadores. Un plan paternalista que estatilizara o convirtiera en funcionarios artísticos a los profesionales de la danza, sería un parche de perspecti-

va muy limitada, ya que a la larga no produciría más que burocratización y espectáculos de puro escaparate. Existen las suficientes condiciones en nuestro país para que se ayude a las compañías y ellas autogestionen económicamente el producto, y tengan plena libertad al escoger la estética adecuada a sus necesidades específicas de creación. Porque precisamente y es quizás aquí, después de una larga digresión sobre el enmarque del tema, donde entramos en un territorio que es difícil de definir o de limitar en alternativas cerradas, únicas o dogmáticas. El proceso coreográfico de un creador es, las más de las veces, un misterio, algo que tiene que ver con los fantasmas interiores, con las pulsiones más recónditas y con el deseo de expresar en forma de movimiento, ideas, simulaciones, sugerencias o abstracciones de muy diferente registro. Explicar la creación sólo desde parámetros racionalistas, sería una reducción, pero hacerlo sólo desde la intuición, sería un suicidio.

Insisto, el equilibrio entre investigación escénica y lucidez en la producción, es un ejercicio básico para desarrollar la consolidación de una compañía coreo-

gráfica a largo plazo. Se puede trabajar individualmente, pero en el momento en que se quiera desarrollar un lenguaje complejo, empezarán a ponerse sobre la mesa las cuestiones y problemas que es preciso resolver cuando se trabaja en colectivo. Y todo arte escénico es, por naturaleza, colectivo.

A partir de la dialéctica entre el papel creacional que una coreografía necesita desde el punto de vista de su esencialidad artística, y sus necesidades económicas e infraestructurales, ese colectivo, o si se quiere, equipo, es fundamental a la hora de asentar las bases de una compañía con estabilidad y continuidad, para que los creadores puedan realizar sus aspiraciones artísticas con la máxima garantía de éxito; pero insistiré siempre en que la figura del gestor, productor, administrador, intendente, o como quiera llamársele es también una pieza clave en la consecución de un producto coreográfico importante. Ciertamente su trabajo es más oscuro, menos valorado por el gran público e ignorado por la crítica de los medios de comunicación, pero sin su presencia, en estrecha colaboración con los creadores y siempre y cuando su trabajo transcurra en los límites de su actividad (la producción), difícilmente los anhelos, deseos y necesidades surgidos de la creación, podrán verse plasmados en el resultado final. Al coreógrafo o coreógrafa, a los bailarines, hay que procurarles tranquilidad en su esfuerzo cotidiano para que puedan investigar en su imaginario escénico, en sus pasiones más ocultas, para de ese modo llegar al ansiado "estilo personal". Ese estilo personal es un largo camino plagado de dificultades interiores y exteriores en las que, lógicamente, si no hay talento, rigor y entrega, poco podrán hacer los millones. Muchas veces es más importante poner a disposición de los creadores infraestructura, herramientas de trabajo, y un circuito donde desarrollar sus propuestas, que subvenciones puntuales de baja cantidad. Con este dinero, en muchas ocasiones, las compañías se endeudan con créditos bancarios, que al recibir tardíamente la ayuda, no pueden cubrir ni siquiera la inversión primitiva presupuestaria.

Su lucha es muy parecida, sus angustias similares, sus deseos paralelos. Puede que para los profesionales extranjeros estas reflexiones hagan de-

masiado hincapié en el tema de cómo lograr un saneamiento económico para la consecución de una estabilidad artística, ya que en sus países esta obsesión quizá haya pasado hace tiempo.

Estoy seguro de que si hiciéramos una encuesta entre nuestros profesionales, sus angustias creativas se centrarían en este momento, mucho más por el lado de la subsistencia que por el de la permanencia. Existen hoy, como se decía antes, tareas prioritarias, y éstas pasan necesariamente por crear un espacio poético/productivo que propicie la creación en continuidad y no de una manera puntual.

La calidad artística es algo que se logra con la práctica, con los años, y con las posibilidades de tener al alcance las herramientas precisas para realizar el discurso coreográfico. Creación como subversión, como transgresión, como placer, como construcción de un mundo propio, de poesía en el espacio, pero no a base de autoexplotación o de inmolaciones innecesarias.

Aún con todo, aquí y ahora, es preciso mantener una actitud optimista sobre el futuro de nuestra danza.

El proceso de creación coreográfica en nuestro país ha conocido un auge importante en los últimos años, y la relación entre inversión económica y resultados artísticos es altamente esperanzadora. En comparación a los volúmenes económicos que se dedican en otros países de la Comunidad Europea, sobre todo Francia, Alemania e Italia, nuestros insuficientes presupuestos se han reconducido por medio de la entrega y la imaginación. Ambas son fundamentales, pero también la ayuda económica para crear en igualdad de condiciones que las compañías extranjeras.

Investigar, experimentar, reflexionar y analizar, ya no pueden ser sólo términos teóricos, necesitan concretarse en una práctica cotidiana y ese esfuerzo y energía que el escenario precisa, es importante que no se desvíe en tareas que debiera realizar un gestor. La continua frontera que en nuestro país deben realizar los coreógrafos, entre su dedicación al movimiento y a la formación permanente propia y ajena, va acompañada muchas veces de un tránsito por pasillos y despachos de Ministerios, Ayuntamientos, Consejerías, Diputaciones y un largo etcéte-

ra. Para nada esa dispersión beneficia a nuestros productos artísticos, y aquí es donde las instituciones deberían pasar de realizar una política de meros receptores de proyectos, a otra de impulsores de esos proyectos. Para ello deberían ir a los lugares donde están los creadores o establecer una línea de diálogo en la que el calvario de las salas de espera se convirtiera en el placer de la dialéctica entre intereses de gestión y creación.

Esto no es una utopía, es una cuestión de cambio de talante y sobre todo, de la aceptación de una vez por todas, de que la creación artística es tan importante y tan rentable socialmente para un país democrático, como la educación, la sanidad o los servicios públicos.

Estamos ahora en 1995 y mucho me gustaría que determinadas carencias apuntadas en el trabajo publicado hace cinco años hubieran pasado a ser historia. No ha sido así y en este momento las esperanzas pasan por poner en práctica el ansiado PLAN DE FOMENTO DE LA DANZA que el INAEM ha consensuado con un numeroso núcleo de creadores, gestores públicos y privados, así como miembros de las Asociaciones Profesionales. Este plan reivindicado desde hace mucho tiempo intenta articular las diferentes medidas que deben ponerse en práctica desde diferentes Ministerios y Comunidades Autónomas. Sólo un plan coordinado, apoyado por los protagonistas fundamentales de la acción cultural, puede situar a nuestra enorme cantera, así como a todos aquellos que se han ganado a pulso la estabilidad y un lugar en el panorama de las artes escénicas españolas, en el sitio que se merece su enorme trabajo, rigor y entrega. Este plan de fomento interviene prácticamente en todos los terrenos de la práctica dancística: educación, producción, apertura de nuevos espacios para la danza, replanteamiento de la Seguridad Social, reciclaje de bailarines, nuevas formas de financiación, giras por los teatros de la red, apertura de los Centros de Creación Coreográfica, rescate del patrimonio coreográfico, apoyo a la investigación, consolidar Centros de Documentación, fomentar la presencia de nuestras compañías en el extranjero... son medidas que se contemplan en un documento

que ahora debe pasar de la redacción teórica a la puesta en práctica para lograr el cambio sustancial que en el plano de la gestión, nuestros artistas anhelan desde que el movimiento de la danza contemporánea española se puso en marcha hace ya más de dos décadas.

Para terminar este recorrido entre lo histórico y lo reflexivo me gustaría realizar un ejercicio meramente especulativo de algunas de las alternativas por las que transitan los creadores españoles en los últimos tiempos, pensando ya en la frontera del cambio de siglo:

- Reactualización de las tendencias fundamentales de la renovación coreográfica del siglo XX. Vuelta a la investigación llevada a cabo por la vanguardia histórica. Neomodernidad.

- Utilización y desarrollo de un discurso dramático específico para la danza. Incorporación de autores teatrales, directores de escena, guionistas cinematográficos, videoartistas, etc.

- Investigación y experimentación de nuevos materiales escenográficos, texturas industriales, soportes no convencionales... Colaboración muy estrecha con los artistas plásticos.

- Avances en la dialéctica creación/producción. Estrategias de mercado más acordes con la realidad y los diferentes segmentos de espectadores.

- Formación integral de coreógrafos y bailarines.

- Incorporación de nuevos públicos al mundo de la danza.

- Búsqueda de la integración de la danza en los grandes medios de comunicación.

- Consolidación de territorios para el mestizaje, tanto desde la mezcla de etnias como en la búsqueda de lenguajes de síntesis entre códigos coreográficos aparentemente diferentes.

- Utilización de espacios alternativos para la danza. Incorporación de este arte a la vida cotidiana superando conceptos elitistas de otras épocas.

- Consolidación del video-danza como lenguaje específico y con un enorme futuro tanto estético como en la apertura de nuevos mercados. ■

* Coordinador del Plan de Fomento de la Danza y Director de Escena.

ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA UN PROYECTO EN CONSTANTE DESARROLLO



La Asociación de Directores de Escena de España (ADE) es una institución cultural y profesional que reúne a la mayor parte de los directores teatrales de nuestro país. Fue fundada en 1981 y desde entonces ha mantenido un ritmo de crecimiento continuado, tanto en lo referente al número de asociados como al desarrollo de actividades.

Surgida a través del acuerdo de un grupo de directores de escena funda-

Alonso de Santos, Eusebio Lázaro, Francisco Nieva, Juan Margallo, etc. Los comienzos fueron difíciles y los seis primeros años de existencia constituyeron una auténtica y oscura travesía del desierto.

A partir de 1987 se produjo un importante giro en la ADE. Fue el inicio de un período en que se comenzaron a firmar los "Convenios de Cooperación" con instituciones homólogas extranje-

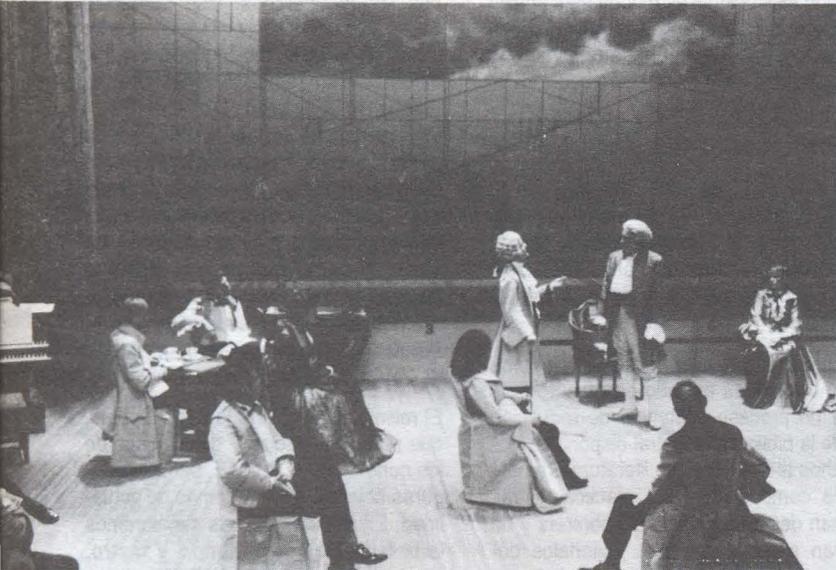
caciones. Andando el tiempo a este núcleo se sumaría Esperanza López Tamayo y de forma menos sistemática pero igualmente activa, otros compañeros como Rosa Briones, Fernando Doménech, Antonio López Dávila, Adolfo Simón, etc. Este equipo llevó a cabo una tarea de enorme amplitud en muy distintos frentes, acometiendo proyectos de notable envergadura como la realización del Bicentenario Goldoni en 1993, así como los trabajos de investigación sobre José Luis Alonso y Fabiá Puigserver que dieron lugar a sendos volúmenes.

PRESENCIA ACTIVA

En la actualidad la ADE cuenta con una nueva sede más amplia y conveniente para el desarrollo de sus actividades. Mantiene programas de cooperación internacional con asociaciones o entidades homólogas de diferentes países de Europa y América, como Finlandia, Francia, Argentina y Cuba. Desde 1994 ha pasado a ser la sección española de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (AICT). La Revista ADE-TEATRO es miembro de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE) y del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro (EECIT).

Hasta la fecha ha celebrado seis Congresos Nacionales en las ciudades de Palma de Mallorca, Gijón, Málaga, Sitges, Orense y Cádiz, así como numerosos seminarios de perfeccionamiento profesional. Particular importancia tuvo el curso sobre la *Puesta en escena de ópera* realizado el pasado año, con una duración de 120 horas lectivas en el que participaron como docentes importantes directores de escena, musicólogos y teatrólogos.

Además de su vinculación con el ámbito teatral europeo, la ADE ha mantenido relaciones excepcionales con instituciones y teatristas de América Latina con los que le unen lazos de idioma común y raíces culturales similares en



• *A la sombra de las luces*. F. Doménech y J. A. Hormigón. Dir. J. A. Hormigón. ADE. 1993

mentalmente madrileños, su objetivo era constituir un nexo de unión para defender al director de escena desde diferentes ángulos de su actividad profesional, intervenir en el debate sobre política teatral y desarrollar toda una amplia serie de actividades. El acta fundacional fue firmada por treinta y cinco asociados, entre los que figuraban profesionales de relieve como José Luis Alonso Mañes, José Luis Gómez, Guillermo Heras, Angel Fernández Montesinos, Gerardo Malla, Adolfo Marsillach, Juan Antonio Hormigón, José Carlos Plaza, José Luis

ras, aparecieron los primeros "Boletines de la ADE" y los volúmenes de la colección *Literatura Dramática* y se celebró el Primer Congreso de la Asociación en Palma de Mallorca. 1989 supuso el segundo gran salto en el desarrollo de la ADE. La Asociación contó desde entonces con una sede propia y junto al Secretario General, Juan Antonio Hormigón, se configuró un equipo formado fundamentalmente por Inmaculada Alvear, que poco después pasaría a ser secretaria ejecutiva, y Carlos Rodríguez como responsable de prensa y coordinador de las publi-

buena medida. La Asociación ha realizado diferentes proyectos en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz y en los Festivales Internacionales de Teatro de Caracas y Bogotá. Nuestras publicaciones se distribuyen a las bibliotecas de diferentes centros docentes de Latinoamérica. Bien es cierto que otras muchas iniciativas no han logrado concretarse debido a dificultades de todo tipo, entre ellas la más importante sin duda fue el intento de creación de una Academia Iberoamericana de Directores de Escena, de la que llegaron a redactarse y a aprobarse los estatutos fundacionales, pero que nunca vio la luz.

Desde hace ocho años, la ADE concede anualmente diferentes premios a la mejor dirección, la mejor escenografía, la mejor dirección coreográfica, etc. que se otorgan mediante votación entre sus asociados. Desde hace dos años se creó además el Premio José Luis Alonso para jóvenes directores, en memoria de nuestro colega desaparecido. En 1994, en colaboración con el Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales de España, se creó el Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas que es el único en el ámbito de habla española de dimensión iberoamericana y dirigido exclusivamente a escritoras.

Coincidiendo con el Acto de Entrega de Premios de la ADE, la Asociación produjo cuatro *acciones teatrales* diferentes. La tipicidad de cada una de estas propuestas escénicas consistió en que fueron directores de escena, críticos o estudiosos del teatro quienes interpretaron los diversos personajes. El primero de dichos eventos fue *Los Aprendices de brujo*, de Lars Kleberg, traducción de Borja Ortiz de Gondra y dirigido por Josep Montanyés; el segundo, *Batalla en la Residencia*, fue escrito por Juan Antonio Hormigón y dirigido por él mismo y Guillermo Heras; el tercero, *A la sombra de las luces*, de J.A. Hormigón y Fernando Doménech y el cuarto, *¿Qué hizo Nora cuando se marchó?*, de J.R. Fernández, F. Doménech, J.A. Hormigón y C. Rodríguez, fueron dirigidos ambos por Juan Antonio Hormigón.

En el campo de las relaciones institucionales, la ADE ha seguido también un proceso ascendente según el mandato de los estatutos de la entidad. La

Asociación está representada en el Consejo de Teatro del Ministerio de Cultura y en el Consejo Regional de Cultura de la Comunidad de Madrid, manteniendo con ambos organismos relaciones de cooperación. El Convenio firmado con la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad madrileña en el pasado año, ha permitido llevar a cabo importantes programas de perfeccionamiento profesional, de investigación y de publicaciones. Así mismo el Convenio establecido con el Instituto de la Mujer, ha permitido poner en marcha un programa de investigación dedicado a las autoras en la historia del teatro español. Por otra parte, dentro de este mismo apartado, se ha procedido a la publicación de textos dramáticos de autoras significativas, que representan la recuperación de una memoria perdida. No obstante debemos señalar que esta colaboración institucional es mucho más amplia y que la ADE mantiene relaciones con numerosos gobiernos municipales y autonómicos para la consecución de sus diferentes tareas.

PUBLICACIONES

En el conjunto de actividades de la ADE, destaca por su importancia el programa de *Publicaciones*. Su diseño supone una respuesta al estado actual de las ediciones de y sobre teatro en España.

Durante los diez o quince últimos años, hemos asistido en nuestro país a un proceso sostenido de reducción de la bibliografía teatral disponible. Muchos títulos, tanto de literatura dramática como de teoría y práctica teatral, han desaparecido de las librerías y no van a reeditarse. Las editoriales comerciales españolas no publican teatro porque no lo encuentran rentable.

Además de esta alarmante pérdida de títulos que provoca vacíos bibliográficos importantes, hay que reseñar como consecuencia directa que existen dramaturgias completas que son totalmente desconocidas para nosotros.

No hay que olvidar, por otra parte, que un director de escena decide crear un espectáculo a partir de un texto dramático concreto. Puede recibir información a través de artículos o ensayos, pero sólo en la medida en que tiene en sus manos una obra específica se decidirá a montarla. En consecuencia,

las ediciones de literatura dramática incluyen traducciones filológicamente fidedignas pero que posean un lenguaje escénicamente válido y eficaz. Van acompañadas siempre de una biografía del autor y de algunos estudios complementarios.

Estos datos objetivos y contrastados sirvieron de fundamentación al proyecto de *Publicaciones de la ADE*. Por tratarse de una Asociación que agrupa a los directores de escena, su interés prioritario fue la edición de textos escénicos u obras de teoría y práctica del teatro que fueran desconocidas o inaccesibles para sus asociados y para el público en general.

La primera de las series que se pusieron en marcha fue la dedicada a *Literatura dramática*, que reúne obras teatrales nunca traducidas ni publicadas en castellano o que por su interés merecen ser recuperadas. Han aparecido hasta ahora 36 títulos, entre los que se cuentan obras de Heiner Müller, Eduardo de Filippo, Itsvan Orkeni, Ruzante, Tankred Dorst, Orson Welles, Enzo Cormann, etc; reseña pormenorizada merece la publicación de trece obras de Goldoni, un volumen colectivo dedicado al teatro holandés contemporáneo, y la recuperación de autores españoles como Enrique Gaspar, Mor de Fuentes y tres escritoras del Barroco: Leonor de la Cueva, Feliciano Enríquez de Guzmán y María de Zayas.

El mismo criterio guía la serie *Debate*, que recoge las actas y discusiones de los congresos de la ADE, seminarios u obras colectivas sobre temas de actualidad. Entre estas últimas señalaremos la titulada *Goldoni: Mundo y teatro*, que incluye importantes artículos sobre el escritor veneciano de Franco Fido, Mario Baratto, Ginette Herry, etc, así como una teatrología elaborada por Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón.

La serie *Literatura dramática iberoamericana* se centra en la publicación de textos de autores de países de habla hispana, cuyos títulos son desconocidos, inaccesibles o están agotados en nuestro país. La colección se inició con un clásico cubano, Virgilio Piñera, apareciendo después obras de Luis de Tavira, Juan Antonio Hormigón, Francisco Ruiz Ramón, Josep Maria Benet i Jornet, Alberto Omar,



• Los aprendices de brujo. Lars Kleberg. Dir. Josep Montanyès. ADE. 1991

Eduardo Camacho, Adolfo Marsillach, José Sanchis Sinisterra, etc. En ella se publica igualmente el Premio María Teresa León, que el pasado año correspondió a las obras **Cocinando con Elisa** de la argentina Lucía Laragione, y **Lugar común** de la española Lucía Sánchez.

La última de las colecciones se inició a finales de 1990, en la colaboración del Centro de Estudios y Actividades Culturales (CEyAC) de la Comunidad de Madrid y está dedicada a *Teoría y práctica del teatro*. Esta serie intenta reunir materiales teóricos de gran significación y que no han sido traducidos en España o cuyas primitivas ediciones son imposibles de encontrar. Se trata en consecuencia de textos muy conocidos por nuestros estudiosos pero en general poco leídos. Hasta el momento se han publicado ocho títulos: **El arte de la dirección escénica** de Curtis Canfield, **Trabajo dramático y puesta en escena** de Juan Antonio Hormigón, **Memorias** de Carlo Goldoni, **La dramaturgia de Hamburgo** de Lessing, **Textos teóricos** de Meyerhold y **La crisis del personaje en el teatro moderno** de Robert Abirached. Se han editado igualmente dos libros resultado de investigaciones

realizadas en el marco de la asociación, centradas en los directores José Luis Alonso y Fabiá Puigserver. En esta colección aparecerá en breve el primer tomo de un ambicioso proyecto dedicado a la catalogación y estudio de las autoras en la historia del teatro español.

El capítulo de Publicaciones de la ADE se completa con la revista ADE-TEATRO, de periodicidad trimestral, que a través de sus diferentes fases ha alcanzado ya el número 45. Nacida el año 1985 con suma modestia, ha aumentado paulatinamente el número de páginas y la amplitud de sus contenidos hasta convertirse en una publicación periódica teatral de la que, quienes pertenecemos a su consejo de redacción, nos sentimos sin duda orgullosos.

COLOFON

He descrito hasta aquí de manera sucinta los diferentes ámbitos de acción y presencia de la ADE en la vida teatral española e internacional, lógicamente se trata de una síntesis apretada como la ocasión requiere y permite. Sin embargo, sería restrictivo no señalar que la actividad de la ADE supera con mucho lo que aquí he reseñado.

La Asociación de Directores de Escena mantiene una actividad cotidiana constante que abarca múltiples actividades en diferentes campos, que la convierten en punto de referencia, no pocas veces, de numerosas cuestiones relacionadas con el quehacer escénico en España. Todo ello es difícil de expresar y sólo puede valorarse en su conjunto y considerando lo que ha supuesto a lo largo de estos años.

Señalaré para terminar que a pesar de que mucho se ha conseguido, quienes llevan adelante este barco que navega casi siempre aguas procelosas y bastante inseguras, son conscientes de la necesidad de abrir nuevas expectativas, desarrollar proyectos, promover actividades en campos diversos incluido el de la producción. Es evidente que la gestión del patrimonio acumulado es en sí misma una tarea importante, pero el planteamiento de nuevas metas y retos constituye sin duda la voluntad más creativa de quienes hacen día a día que la ADE sea no sólo una asociación de directores de escena, sino además una empresa cultural en constante desarrollo. ■

* Periodista e investigadora teatral

TABLILLAS -de- tablas

foto: SALAS

N

uestra revista realiza el primer y último miércoles de cada mes el Encuentro con Tablas, espacio cultural encaminado a promover la publicación, el quehacer escénico de nuestros artistas y creadores de diferentes manifestaciones y tendencias.

También se ofrece información a los participantes sobre el trabajo que realizan distintas personalidades del ámbito escénico.

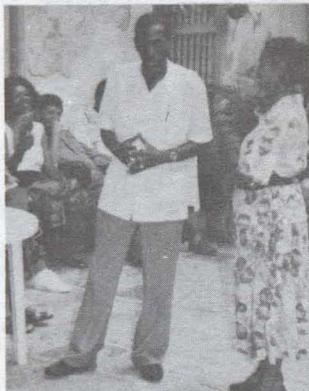
Los Encuentros se iniciaron en marzo y han ganado en riqueza. Actualmente la parte artística es el puente indisoluble entre los creadores, propiciando el diálogo y el acercamiento entre artistas independientemente de las soluciones y presupuestos estéticos con que cada uno asume la creación.

Hasta el momento se han presentados en los Encuentros numerosas agrupaciones y personalidades de gran prestigio en el mundo del arte. Entre ellos: Teatro Caribeño, dirigido por Eugenio Hernández Espinosa; Teatros de Orilé, Mario Morales; Arte Popular, Tito Junco; Teatro en las Nubes, Rolando Tarajano; Teatro D'Dos, Julio César Ramírez; Pequeño Teatro de La Habana, José Milián; Teatro Musical de La Habana, Zenia Marabal; Compañía Teatral Hubert de Blanck, Orietta Medina; Retazos, Isabel Bustos; Eclipse,



• Integrantes del Proyecto El Público durante un Encuentro.

foto: SALAS



•Yana Elsa Brugal, directora de tablas dialoga con los creadores.

Mercedes Blanco; Anaquillé, Yulky Cary Córdova; Teatro Rita Montaner, Gerardo Fullea; Armando Morales, Xiomara Palacio, Roberto Palacio, María Teresa Pina, Miriam Vargas, etc.

Entre las personalidades invitadas se encuentran: María Elena Molinet, Gerardo Fullea, Pepe Santos, Waldo González, Amado del Pino, Mercedes Santos Moray, Omar Valiño, Jorge Luis Torres, Nieves Laferté, Ileana Azor, Isabel Bustos, Guillermo Márquez, y las agrupaciones Jueguespacio, El Público, Danza Combinatoria y los integrantes de la Compañía francesa Philippe Genty.

Cada Encuentro confirma que no puede existir arte teatral sin confrontación como no debe existir creador negado a la reflexión.

T A L L E R PRINCIPIOS RELIGIOSOS EN FUNCION DE UNA ACTUACION

Convocado por la revista **Tablas** del Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE), se celebró en el mes de mayo el taller: **El teatro negro en Cuba: Principios religiosos en función de una actuación**. Este fue impartido por el Director Teatral Mario Morales, quien dirige la agrupación Teatros de Orilé, y abordó aspectos teórico-práctico de los elementos primordiales sobre los que se fundamenta el sistema mágico-religioso.

Las razones de orden psicológico y emotivas que llevaron al hombre, despojado de sus ritos, costumbres y creencias, a apelar a la memoria para reelaborar todo el caudal que componía su tradición, al igual que los elementos de los cuales se fue apropiando para reorientar sus mitos y ceremoniales religiosos, fueron abordados y enriquecidos en la representación con la que culminó el taller.

Al Taller asistieron integrantes de diferentes agrupaciones teatrales y teóricas; éste inició un camino importante en cuanto a la definición de rito, ritualidad y rito teatralizado, trazando pautas para futuros estudios.

A partir del mes de agosto se continuarán ofreciendo los talleres de TABLAS en la sede de la revista.



foto: SILVERA

Espacio •SAN IGNACIO•

San Ignacio, además del embrujo colonial de sus calles y la viveza de sus fachadas, mezcladas con el ayer y el hoy, es el nombre del salón abierto en su último Encuentro por la revista TABLAS (San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, La Habana Vieja).

Ante diferentes personalidades del teatro, la danza y las artes gráficas, Yana Elsa Brugal, Directora de TABLAS, inauguró el espacio San Ignacio con la exposición: LA SELVA MAGICA del artista Guillermo E. Fernández y la Muestra fotográfica MONOLOFOTO, del creador Orlando S. Silvera.

El trabajo en pieles, la confección de máscaras con técnicas que mezclan la pintura, el uso de metales y vegetales caracterizó la exposición del primero; mientras en Orlando pudimos apreciar distintas gráficas en blanco y negro (creando un juego sutil de imágenes y una grata apropiación del color negro como fondo del cual emergen los cuerpos) que rememoraba diferentes ediciones del Festival del Monólogo.

El salón San Ignacio es uno de los espacios que la publicación brinda a los artistas y la crítica. Sin dudas, otra ventana abierta al mundo de la creación y la confrontación.

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

■ Serie: *Literatura dramática*



REVISTA TEATRAL DE LA ASOCIACION
DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

ADE

Redacción: Caños del Peral, 5.4.º Dcha. 28013 MADRID



■ Serie: *Literatura dramática Iberoamericana*

■ Serie: *Debate*

■ Serie: *Teoría y práctica del teatro*

N.º 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA
de Curtis Canfield

N.º 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN
ESCENA
de Juan Antonio Hormigón

N.º 3 LA OBRA DE ARTE VIVIENTE
de Adolphe Appia

N.º 4 TEATRO DE CADA DIA
Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso
Edición de Juan Antonio Hormigón

ESPACIO EDITORIAL
DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA
DE TEATRO



ARGENTINA ESPACIO
CUADERNOS (G.E.T.E.A.)
TEATRO 2
TEATRO-CELCIT

BRASIL SBAT

COLOMBIA GESTOS
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 - 3ª derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

MOVIMIENTO TEATRAL ONCE

ONCE

MOVIMIENTO TEATRAL ONCE

MOVIMIENTO TEATRAL ONCE

