

Dieciocho
profesionales
actores
de esca
representantes
teatro) estudian
sobre los pro
teatro espa
censura, la actua

FJM-Enc-Tea
Teatro español actual /

1032473



Biblioteca FJM

empresarios, la
descentralización,
la formación de los actores,
el papel de los Teatros
Nacionales, las
cooperativas, los grupos
independientes, etc.

Recoge este libro las
ponencias y coloquios del
ciclo sobre teatro
español actual celebrado
en la Fundación
Juan March de Madrid
en junio de 1976.

Teatro español actual

FJM
Enc
Tea



Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala
José Martín Recuerda, Lauro Olmo
José María Rodríguez Méndez,

Francisco Nieva, José Ruibal

Ángel Facio, Alberto González Vergel, Miguel Narros

José Luis Gómez, María Fernanda d'Ocón
Tina Sainz

Andrés Amorós, Luciano García Lorenzo, José Monteón
Moisés Pérez Coterillo, Adolfo Prego

Fundación Juan March
Cátedra

CRITICA LITERARIA



Teatro español actual

FJM - Enc - Tea

Teatro español actual

ANTONIO BUERO VALLEJO ANTONIO GALA
JOSÉ MARTÍN RECUERDA LAURO OLMO
JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

FRANCISCO NIEVA JOSÉ RUIBAL

ÁNGEL FACIO ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL
MIGUEL NARROS

JOSÉ LUIS GÓMEZ MARÍA FERNANDA D'OCÓN
TINA SÁINZ

ANDRÉS AMORÓS LUCIANO GARCÍA LORENZO
JOSÉ MONLEÓN MOISÉS PÉREZ COTERILLO
ADOLFO PREGO



FUNDACION JUAN MARCH • CÁTEDRA

CRÍTICA LITERARIA

Fundación Juan March (Madrid)

La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente con las opiniones de los autores cuyas obras publica.

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados por la Fundación Juan March a centros culturales y docentes.

Cubierta: José Flores

Derechos exclusivos de la edición en castellano:

© 1977. FUNDACIÓN JUAN MARCH y EDICIONES CÁTEDRA
Don Ramón de la Cruz, 67. Madrid-1

Depósito legal: M. 27.854 - 1977

ISBN: 84-376-0110-X

Printed in Spain

Impreso en Velograf. Tracia, 17. Madrid-17

Papel: Torras Hostench, S. A.

Fundación Juan March (Madrid)

PRÓLOGO	9
I CRÍTICOS	
Luciano García Lorenzo	13
José Monleón	31
Adolfo Prego	41
<i>Coloquio</i>	51
II AUTORES	
Antonio Buero Vallejo	69
Lauro Olmo	83
José María Rodríguez Méndez	93
José Martín Recuerda	99
Antonio Gala	109
<i>Coloquio</i>	119
III ACTORES	
María Fernanda D'Ocón	139
Tina Sáinz	141
José Luis Gómez	153
<i>Coloquio</i>	161
IV DIRECTORES	
Miguel Narros	191
Ángel Facio	197
Alberto González Vergel	209
<i>Coloquio</i>	217
V EL NUEVO TEATRO	
Moisés Pérez Coterillo	247
José Ruibal	257
Francisco Nieva	265
<i>Coloquio</i>	277

PRÓLOGO

Recoge este volumen las comunicaciones y la transcripción de los coloquios celebrados en la Fundación Juan March de Madrid, en junio de 1976, dentro del ciclo «Teatro español actual». Se han incluido también, por semejanza de materia, los textos autocríticos leídos por Antonio Buero Vallejo y Lauro Olmo dentro del ciclo «Literatura viva», de la misma Fundación.

Cada día, a lo largo de una semana, hablaron tres representantes de distintos sectores profesionales: los críticos, los autores, los actores, los directores y el nuevo teatro. El último día se reservó a una mesa redonda con participación del público.

Actuó como Director del ciclo y moderador de los coloquios Andrés Amorós, crítico teatral y Director de Actividades Culturales de la Fundación.

Para este ciclo, se convocó a una serie de profesionales del teatro. (Varios de ellos no pudieron participar por sus obligaciones de trabajo.) Intencionadamente se buscó una pluralidad de tendencias artísticas, profesionales y políticas, en busca del deseado pluralismo. Todos se manifestaron con absoluta libertad, por lo que cada uno es el único responsable de sus opiniones. Dentro de las lógicas discrepancias, el tono de los coloquios fue educado y respetuoso con las opiniones ajenas. El público (profesional o no) asistió en gran número a estas sesiones, que fueron seguidas con notable interés.

Casi todas las intervenciones subrayaron un hecho evidente: los problemas del teatro español son inseparables de la situación cultural y política del país. Ante la nueva

etapa que ahora se inicia, el teatro español puede y debe sufrir transformaciones para estar a la altura del momento histórico que nos ha tocado vivir.

La intención de la Fundación Juan March, al organizar este ciclo, era, simplemente, promover una reflexión crítica sobre uno de los aspectos de la cultura española viva.

I

Críticos

Luciano García Lorenzo

Efectivamente, y como Andrés Amorós, amigo y colega, ha dicho, han sido ya varias promociones de estudiantes universitarios las que, como consecuencia del amor hacia el teatro más que de unos amplios conocimientos del mundo teatral, han tenido que escuchar mis explicaciones de la producción dramática española de la posguerra. Unas explicaciones nacidas del interés hacia la historia del teatro español desde los años de Colegio Mayor, de los conocimientos adquiridos de una manera prácticamente autodidacta y de las lecturas de revistas críticas y textos dramáticos. Porque, no olvidemos (al menos yo no puedo olvidarlo), durante mis años de estudiante universitario, el teatro contemporáneo no se estudiaba en las aulas, estaba implícitamente prohibido hacer memorias de licenciatura o tesis doctorales sobre casi todos los autores vivos (esto se extendía a los demás géneros literarios) y en aquellos años sesenta hablar de Buero, Sastre, Olmo, Muñiz, Arrabal, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, etc., era, en la mayoría de las clases reglamentadas, sacar a la palestra los cuernos del diablo. Por todo esto, y mucho más, es para mí un orgullo representar a la crítica universitaria madrileña, cosa que no sucedía en los años cincuenta y sesenta en que Monleón, Doménech o Llovet copaban —y me alegro mucho de ello, pues yo he sido su anfitrión en algunas ocasiones— las tribunas de conferencias y mesas redondas, de la misma manera que he sentido una especial satisfacción al estar en el tribunal que juzgaba en la Univer-

sidad Complutense una memoria de licenciatura sobre Fernando Arrabal dirigida por mí.

Hablar a los estudiantes universitarios del teatro español contemporáneo exige la elección de una metodología; se puede partir de una división cronológica, de un encuadramiento por tendencias temáticas, ideológicas e incluso de técnica dramática o lingüística; se pueden tomar como base los dramaturgos individualmente o insertándolos en un grupo con otros afines; también podemos partir de las obras individualizadas e incluso, yendo más lejos, se puede analizar este teatro estilística, estructural o semiológicamente, como yo he hecho con el de Buero¹. Pero todo esto exige un planteamiento previo, exige preguntarse por las circunstancias sociales que han favorecido o impedido la génesis y el desarrollo de este teatro, pues si para el historiador literario, buscando valores estéticos que le lleven al juicio de un drama, puede bastar, en ocasiones, el texto de la pieza, para entender el fenómeno teatral, para llegar a saber el porqué de la riqueza dramática de una época o, por el contrario, la escasa calidad de los textos estrenados en otra, el estudioso debe partir de unos supuestos de tipo sociológico-político, que conformarán precisamente la génesis de las obras escritas y, sobre todo, estrenadas en un momento determinado. Naturalmente, si *Historia de una escalera* aparece en 1949, el café-teatro veinte años más tarde, *Luces de bohemia* se estrena en 1971 y *La doble historia del doctor Valmy* una década después de ser escrita, es porque ha habido una serie de circunstancias que han favorecido estos acontecimientos como hubo otras antes que los habían impedido. Nuestro deseo es, en los minutos que siguen, preguntarnos por estas causas, para intentar llegar a una explicación de la situación teatral de la España última. Lógicamente, el tiempo es limitado y el análisis, en consecuencia, no estará en consonancia con la importancia del tema. La carencia de estudios —cuando tanta falta hacen— en torno a ello nos ha empujado, sin embargo, aunque sólo sea a una

¹ «Elementos paraverbales en el teatro de Buero Vallejo», en *Semiología del teatro*, Barcelona, Ensayos Planeta, 1975, páginas 103-125.

presentación sistemática de los factores que es necesario tener en cuenta para cualquier análisis genético del teatro español de los últimos años y de esta manera buscar soluciones para los problemas presentes y del inmediato futuro².

Los autores

Con modas o sin modas, en primer término siempre estará el autor, el creador fecundo a la manera de Lope, o el novelista o poeta que por afición o capricho se acerca a componer un drama; el dramaturgo tan celoso de su obra que prohíbe alterar una sola línea de su texto o el que cede ante las presiones —presiones generalmente nacidas de intereses extraliterarios— llegando al cambio total del desenlace de su drama para «decir» todo lo contrario de lo que en un principio quería expresar. Al autor no le basta hoy con poner la palabra «Telón», como antes tampoco finalizaba su labor con colocar tras el último el «Laus Deo». Y es que si cada español —como dice la costumbre— tiene una comedia guardada en algún lugar de su casa, dramaturgos consagrados deben guardar las suyas en los cajones de su mesa de trabajo esperando mejores tiempos o bien estrenarlas en teatros extranjeros, en universidades americanas o en Colegios Mayores con público restringido —y «seleccionado»— y en lecturas escenificadas. El autor, acabada su obra, debe pasarla por la censura, ofrecerla a un empresario (lo contrario se da en casos contados

² Sobre el tema que nos ocupa puede encontrarse valiosa información en las revistas *Primer Acto*, *Yorick* y, en menor medida, en *Segismundo* y *Pipirijaina*. Importante es también el material ofrecido por el número especial de *Cuadernos para el diálogo* de junio de 1966 y los estudios de diversos autores incluidos en los volúmenes antológicos de dramaturgos contemporáneos, publicados por la Editorial Taurus (Colección *Primer Acto*, luego Colección *El Mirlo Blanco*). Son útiles también las opiniones de creadores y críticos recogidas en el libro *Creación y público en la Literatura española*, Madrid, Castalia, 1974. Sin embargo, el material más importante que conocemos sobre teatro y sociedad en la España última está sin publicar: se trata de la tesis doctoral de Víctor Valembois presentada recientemente en la Universidad de Madrid.

y con dramaturgos que no son siempre los mejores), encontrar un director adecuado, unos actores con valía e interés, esperar una crítica enterada y positiva... y que el público acepte el reto lanzado. El camino es largo, los condicionamientos muchos y los intereses excesivos. Si se llega hasta el final, salvando todas las barreras, y la pieza es válida, ha nacido un nuevo autor; pero muchos deben ceder en la lucha y otros —y volvemos al principio— guardarán la copia mecanografiada en la biblioteca particular u olvidarán a cuál de sus amigos se la prestaron. En nuestro teatro último todos estos inconvenientes se resumieron en el llamado «posibilismo», planteado por Alfonso Sastre y mediando en el diálogo Buero Vallejo y Alfonso Paso. Los resultados —como ya señaló José Monleón³— están ahí: el posibilismo se ha cumplido, con ciertas limitaciones, en Buero; Sastre hace años que no estrena y Paso, «que habló de hacer una revolución desde dentro, acabó por estar dentro sin hacer ninguna revolución». Evidentemente, efectividad y calidad artística no son términos incompatibles y ahí está el ejemplo de Buero. Paso cedió —y hasta el público, aquel público ferviente y adicto, le ha vuelto la espalda— como cedió Carlos Muñiz, uno de los mejores dramaturgos de la España última, y han cedido después otros como Juan José Alonso Millán, que predicaba e intentaba hacer desde su puesto de director de teatro universitario mejores cosas que las ofrecidas luego a la escena española.

¿Dónde están las causas, en último término, de estas actitudes? ¿En los autores, en los empresarios, en la censura, en la crítica, en el público...? Creemos que, dada la situación, es tanto como preguntarse: ¿quién fue primero: el huevo o la gallina? Y aunque sea adelantarnos a lo que expondremos a continuación, la verdad es que difícil resulta separar una causa de las otras, pues cuando algo se quema, algo de todos se quema... Se queman una serie de posibles dramaturgos y otros siguen esperando, mientras su teatro se estrena o edita al otro lado del Atlántico o —esto nos suena— más

³ Vid. «Alfonso Paso y la tragicomedia», en *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, págs. 251-252.

allá de los Pirineos⁴ y algunos privilegiados contemplan las obras en festivales o sesiones de cámara, entusiasmándose ante el fruto prohibido o exótico, sea cual sea la calidad de la pieza, ya que, no nos engañemos, de todo hay en esa viña, Señor.

Censura

Aunque en buena lógica deberíamos después de los autores mencionar la situación e importancia de los protagonistas personales del hecho teatral —director, actor, etcétera—, estimamos necesario dedicar nuestra atención de una manera inmediata a la censura, ya que su función —según los propios dramaturgos— ha sido y es de una trascendencia vital para el desarrollo del teatro contemporáneo español, llegando incluso algunos de los autores a echar sobre la censura la mayor carga de culpabilidad a la hora de analizar las causas de la situación actual de nuestra escena⁵.

Como es sabido, la censura se rige por unas leyes directamente puestas en práctica por el Ministerio de Información y Turismo. Estas leyes, reformadas y modificadas a lo largo de los últimos decenios, han ido evidentemente flexibilizándose y ofreciendo mayores posibilidades de expresión. Sin embargo, las circunstancias socio-económicas del país, los cambios ministeriales y hasta las actitudes de los protagonistas directos de la labor censora han llevado no a una evolución regularmente progresiva de la «luz verde» —como se define en el mundo literario la aprobación de una obra—, sino a un proceso de marcha hacia adelante y hacia atrás o de simples frenazos, que no han impedido —repetimos— llegar a la situación actual, mucho más positiva —no

⁴ Como ya hemos señalado en otra ocasión, el caso más patente es el de Fernando Arrabal; del estreno de *El triciclo* (1958) y de sus consecuencias ya escribió José Monleón en *Fernando Arrabal. Teatro*, Madrid, Taurus, 1965, pág. 9, especialmente.

⁵ Vid. ahora, como testimonios de interés, las opiniones de veinticinco dramaturgos sobre la censura en *Primer Acto*, números 165 y 166. Complétese con las manifestaciones recogidas por Amando C. Isasi Angulo en su libro *Diálogos del teatro español de postguerra*, Madrid, Editorial Ayuso, 1974.

podía ser de otra manera— que en tiempos pasados. Estas leyes, sin embargo, tienen en su aplicación una serie de inconvenientes, muchas veces citados y que fundamentalmente son:

1. La vaguedad de sus normas, que conducen a una arbitrariedad en su aplicación, a una desigualdad de criterios. En consecuencia, y son algunos ejemplos, la apertura es mayor con las obras de autores extranjeros que con las de los españoles; se permiten las representaciones de dramas en Madrid (a veces también en Barcelona) y no en provincias; se autorizan obras para ser estrenadas en cualquier escenario y otras sólo para sesiones de cámara; se permiten hoy piezas que mañana son prohibidas.

2. Grave problema es el denominado «silencio administrativo». Un autor presenta una obra a censura y no recibe noticias durante meses. En la práctica, es una prohibición resuelta sin el informe correspondiente que el autor merece y ha solicitado.

3. La censura es mucho más severa en lo ideológico que en lo —llamémoslo— físico. Se permiten exhibiciones —sobre todo del cuerpo femenino— que llegan a sorprender, dado el contexto, pero se prohíben palabras y frases que puedan alterar la mente del espectador.

4. Se acusa a la censura de que, al ser órgano de la Administración, ésta es juez y parte de los litigios planteados. Los autores han solicitado repetidamente que la censura —de existir— sea competencia del poder judicial y no administrativo⁶.

5. Por último, y emanando directamente de todo lo anterior, la censura ha conducido a algo más grave: la autocensura. Los autores, al tener presente los condicionamientos, la arbitrariedad, etc., se limitan y coartan consciente e inconscientemente, voluntaria o involuntariamente, el proceso creador⁷.

⁶ Ya en las Conversaciones de Santander un grupo de dramaturgos y personas relacionadas con el teatro elaboraron en 1955 una serie de conclusiones acerca de esto. Se encuentran recogidas en *Alfonso Sastre. Teatro*, Madrid, Taurus, 1964, págs. 101-106, particularmente el punto 11.

⁷ Es interesante, en torno a esto, el testimonio de Buero Vallejo en el libro *Creación y público...*, cit., págs. 271-272.

Actores

Vocación, interés y ganas de hacer cosas nuevas y salirse de la rutina que ha habido y hay. Actores de valía indiscutible los ha tenido y los tiene la escena española contemporánea y los nombres están en la mente de todos. Aún más, podemos decir que en los últimos años, y de una manera autodidacta en muchos casos o formados fuera de España algunos, han existido y existen actores de compañías profesionales y, sobre todo, de grupos semi-profesionales o dedicados al teatro experimental que han logrado espectáculos de indiscutible importancia. Pero, frente a esto, el actor de cartel, el actor empresario, el actor artesano, el divo que sólo busca el lucimiento personal, la pareja bien parecida y de eco popular...

Claro está que en último término —y dejando a un lado problemas de no menos importancia, pero relacionados directamente con el montaje profesional y empresarial del teatro (como las dos funciones diarias, la relación empresario-actor, la relación director-actor, etcétera) que me imagino tratarán los actores que intervienen en estas jornadas— la respuesta, insisto, dejando aparte los problemas citados, de la discreta formación del actor en España podría estar en los centros de formación oficiales que tienen de una manera directa la responsabilidad pedagógica, y fundamentalmente la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Fundada en 1831, formando parte del Real Conservatorio de Música y Declamación, la Escuela ha sido —según declaración de su Junta de Gobierno, en 1970— una «cenicienta», y en informe francamente desolador aparecido hace no mucho tiempo en la revista *Primer Acto*⁸, las conclusiones denunciaban los siguientes problemas:

«— Olvido ministerial palpable con el paso de los años que se manifiesta en el escaso presupuesto asignado.

⁸ Números 163-164, págs. 4-27. Vid. también las manifestaciones de A. González Vergel en la misma revista, núms. 126-127, pág. 23.

— Enseñanzas desfasadas y aisladas del hecho teatral actual.

— Exámenes de ingreso subjetivos y basados en criterios anticuados.

— Falta de actividades complementarias para la completa formación del actor.

— Carencia de un Plan de Estudios dinámico y actualizado, y completado con especialidades.

— Falta de un Teatro experimental de la Escuela, con autonomía y subvención adecuada.

— Desconexión con los medios profesionales del país.

— Falta de una gestión precisa de los alumnos en todas aquellas cuestiones que les atañen directamente»⁹.

Nuestra opinión, apoyando, claro está, todo lo anterior, va más lejos: nuestra opinión es que la formación de los profesionales del teatro debe hacerse en la Universidad, que deben existir departamentos de teatro, cátedras que impartan estos estudios, representaciones para los universitarios y no universitarios; dar, en fin, al teatro la importancia que merece y de esta manera hacer olvidar esa imagen del actor que todavía impera en ciertos ambientes y que se diferencia muy poco del cómico tradicional¹⁰.

Directores

Y ya que hablamos de la Escuela de Arte Dramático, recordemos una situación anómala muy significativa: en la Escuela se da una asignatura sobre dirección escénica, pero no existe la Dirección como especialidad. Los «talleres» o experimentos de laboratorio son mínimos en dicho centro y el contacto de los futuros directores españoles con figuras de prestigio nacionales o internacionales son prácticamente inexistentes, con honrosas excepciones llevadas a cabo por miembros del cuadro de pro-

⁹ *Ibidem*, pág. 9.

¹⁰ Preparando el original definitivo de esta comunicación, he leído en el diario *Ya* de Madrid (29 de agosto de 1976, pág. 35) la carta abierta que el director de la Escuela de Arte Dramático, Francisco García Pavón, dirige al ministro de Educación y Ciencia solicitando urgente ayuda para el Centro.

fesores del centro y, a veces, si no con una oposición directa, sí con una buena dosis de celos profesionales por parte de otros pedagogos de la Escuela. Si unimos a esto las escasas posibilidades que el mercado de trabajo ofrece en los puestos de dirección escénica para realizar un trabajo digno, libre de presiones e innovador, llegaremos a conclusiones semejantes a las reseñadas para los actores: se aprende a base de trabajo extraacadémico, al lado de directores ya consagrados, saliendo al extranjero a «ver teatro», dirigiendo grupos de cámara o de aficionados... Y aún con todo ello, tampoco creemos que la escena española contemporánea peque, en lo que a directores se refiere, por defecto; asombra, dado el nivel medio existente, la brillantez de ciertos montajes y, aunque pocas veces resulten verdaderamente renovadores, aunque la palabra siga siendo para muchos directores una losa que les impide cualquier experimentación extraverbal, resultan sorprendentes estos espectáculos, habida cuenta, sobre todo en teatros comerciales, de los medios económicos puestos a su disposición, siempre limitados cuando no irrisorios. Sin una política adecuada de enseñanza y carentes los titulados de posibilidades, difícilmente pueden realizar una labor continuada de experimentación, de búsqueda de nuevos medios expresivos. El director debe tomar conciencia de que su labor no es sólo coordinar esfuerzos, debe ser consciente de que dirigir es crear. Claro que —y volvemos a lo anterior— no basta sólo con tener conciencia de su misión, sino de contar con posibilidades de todo tipo para llevar a cabo esos proyectos. Y esas posibilidades existen mínimamente.

Críticos

En más de una ocasión y en los prólogos que precedieron a la publicación de sus dramas, Galdós censuró la crítica de su tiempo, como lo hicieran también Unamuno y Jacinto Grau¹¹. Estas censuras han continuado en nues-

¹¹ Vid. Miguel de Unamuno: «La regeneración del teatro español», en su *Teatro completo*, edición de Manuel García Blanco, Madrid, Aguilar, 1959, págs. 1138 y ss., sobre todo. Las ideas

tro panorama teatral de posguerra y la mejor prueba es esa actitud de muchos dramaturgos —en ocasiones muy razonable, en otras, reacción nacida de un pataleo injustificado— despreciando las opiniones de los críticos o afirmando que les tiene sin cuidado el parecer que sus obras puedan merecerles.

Es necesario, sin embargo, diferenciar dos tipos de crítica, aunque ambas sean inmediatas al hecho teatral y con una diferencia de tiempo en sus juicios sobre el día del estreno, que puede variar de pocas fechas a un mes o dos, como máximo. Tendríamos, en primer lugar, la crítica del periódico diario, generalmente aparecida al día siguiente de la presentación de una obra; esta reseña del estreno está, en muchas ocasiones, realizada por personas que han llegado al teatro desde otras actividades periódicas, sin grandes conocimientos sobre la historia dramática nacional y extranjera y subordinándose muchas veces a los intereses de la publicación —ideológicos, económicos, etc.—. Es una crítica informadora y, lo que es peor, a veces dogmática. Teniendo en cuenta la fuerza de estos medios de difusión y la subordinación de la mayor parte del público a las opiniones emitidas en estas publicaciones, podemos afirmar que de la buena o mala marcha del teatro son responsables, en gran parte, los protagonistas de estas críticas, precipitadas y de escasas exigencias. Las excepciones —que las ha habido y las hay muy positivas— confirmarían el carácter generalizador de nuestras afirmaciones.

En segundo lugar, tendríamos los críticos de revistas especializadas o de aquellas otras con secciones dedicadas al teatro y firmadas por personas de reconocida solvencia por sus conocimientos y sus exigencias artísticas. Las primeras han derivado, y las circunstancias han sido favorables para ello, en la defensa de unas modas teatrales que, en muchas ocasiones, tenían tanto razones artísticas como exclusivamente políticas, pero es un

de Jacinto Grau acerca del mundo teatral de su tiempo las estudié en «Los prólogos de Jacinto Grau», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 224-225, págs. 622-631 y en la Introducción a *Teatro selecto de Jacinto Grau*, Madrid, Escelicer, 1972. En este volumen se incluye, entre otras obras, *El Señor de Pigmalión*.

hecho indiscutible que la labor en pro de un mejor teatro, de una mayor libertad de expresión, de la apertura de nuevos horizontes, de un nivel más digno en nuestra escena, han venido por el camino de la lucha, de la petición continua y del rigor que las páginas de esas revistas han tenido como base. Estas publicaciones, sin embargo, son minoritarias y de ahí, por una parte, su gran valor —pues las dificultades de algunas de ellas para sobrevivir han sido enormes—, pero por otra, también su parcial eficacia cara al público. Por ello, es para nosotros de una gran importancia la labor realizada desde revistas no especializadas, de publicación semanal o quincenal, y que con sus secciones de crítica teatral llegan a grandes masas. Aunque evitamos personalizar, es necesario destacar la trascendencia de los trabajos críticos aparecidos en revistas como *La Gaceta Ilustrada*, *Triunfo* o *Destino*, buenos ejemplos de lo que debería hacerse en todas las publicaciones. Críticas que informen, pero críticas que juzguen también de una manera exigente y lo más objetivamente posible.

Centralismo

El hecho, por estar reciente y ser incluso actual, es significativo: una ciudad de provincias; dos, tres o cuatro locales destinados al cine; en junio o en septiembre se celebran las fiestas y uno de esos locales, antes teatro —el Comercial, Novedades, Principal, etc.—, dedica los dos o tres días fuertes de las fiestas a presentar una o varias compañías de espectáculos: el éxito comercial de Madrid durante la temporada anterior, un espectáculo folklórico o de «revista»¹² y la puesta en escena —aunque, gracias sean dadas, ha caído en desuso— del último lacrimógeno serial radiofónico. Pasados estos días, a esperar otros doce meses para que, si hay suerte, los acontecimientos se repitan¹³.

¹² Vid., sobre el mundo de la revista, el informe preparado por Moisés Pérez Coterrillo y publicado en *Blanco y Negro*, 19 de junio de 1976.

¹³ A partir de aquí, ofrecemos en síntesis, aunque aportando nuevos datos, lo ya expuesto en nuestro trabajo «Teatro y so-

Y mientras tanto, más de veinte teatros comerciales abiertos en Madrid, muchos menos en Barcelona y con cierta frecuencia representaciones en las tres o cuatro ciudades de mayor importancia de la Península después de las citadas. Esto es todo, si exceptuamos los Festivales de España que comentaremos más adelante y los esfuerzos, de los que haremos también mención, de los grupos de aficionados en algunas de esas localidades. En los pueblos y en muchas pequeñas ciudades el ayuno es total durante el año y ni siquiera los dos o tres espectáculos citados antes se hacen realidad. Madrid, la Gran Vía madrileña y sus alrededores, absorbe casi todo el teatro y el centralismo dramático con todos sus problemas, con una calidad que no es paralela a la cantidad, con sus convencionalismos y su mucho de esnobismo, es reflejo, por la vía opuesta de la abundancia, de la manifiesta carencia del resto de España. El desajuste y la injusticia cultural son patentes, aunque en los últimos años las campañas nacionales de teatro hayan intentado paliar la negativa situación.

Teatros comerciales, teatros oficiales y teatros de cámara y ensayo

Evidentemente, las diferencias entre unos y otros son grandes, pues los fines de los dos últimos son o deben ser explícitos. En España, como en todo el mundo occidental, la primacía, por el número de locales y, en consecuencia, de espectáculos, pertenece a los teatros comerciales, en manos de la empresa privada. Son, naturalmente, los empresarios de estos locales los que manejan en muy gran parte el negocio dramático y esta palabra —negocio— sin aparecer hasta el presente en nuestro trabajo, surge de inmediato si de los teatros comerciales hablamos, ya que como tal está considerado por las empresas el arte dramático. Se expone un dinero y este

ciudad en la España de posguerra» incluido en el libro *El teatro y su crítica*, Málaga, Publicaciones de la Diputación Provincial, 1974, págs. 261-278. Hay en este trabajo una serie de notas a pie de página que ofrecen algunos datos complementarios dignos de tenerse en cuenta por el lector de esta página.

dinero hay que recuperarlo, primero, y luego procurar la mayor ganancia posible; el producto ofrecido sólo se tiene en cuenta pensando en el tanto por ciento gananciable y considerar ese producto artísticamente, por su mayor o menor calidad, es lo menos importante. Considerando, pues, el teatro como negocio, mandará quien tenga locales y dinero y, por ahora, eso lo tienen personas sin vocación de mecenazgo. Como siempre, existen las excepciones y, sobre todo, aquellos que se juegan parte de lo ganado con X para cubrir los gastos que supone estrenar a Z, pero Z siempre tendrá que esperar, pues para eso está al final del abecedario...de intereses.

La enseñanza y la investigación cuestan dinero y su rentabilidad no es inmediata, aunque a la larga quien más ha gastado más recibe. Tampoco el teatro debe estar subordinado a la taquilla, como no lo están los conciertos de una orquesta sinfónica. La obra de teatro, como una novela, un poema, un cuadro o una sinfonía, es arte y el arte no es un negocio; es una necesidad y una necesidad cada vez más imprescindible. La Administración reconoce esto y de ahí la creación de los teatros oficiales: dos en Madrid (*Español* y *María Guerrero*) y uno (es en realidad una compañía, la *Adriá Gual*) en Barcelona. Poco, muy poco, pero algo es algo, pues repasando los estrenos de teatro moderno y contemporáneo tanto español como extranjero quizá los mejores logros se hayan realizado por las compañías titulares del *María Guerrero* y *Adriá Gual* y si nos atrevemos a olvidar los montajes de obras clásicas —no siempre afortunados— del *Teatro Español*, de Madrid, ¿qué quedaría en este apartado? Seguramente, y de una manera seria, absolutamente nada. Insistimos: lo hecho es poco, pero es algo.

Si frente a la generalidad de los montajes convencionales y la presentación de piezas de claro éxito comercial se crearon los teatros nacionales, también el Ministerio de Información y Turismo ha mantenido durante muchos años el *Teatro Nacional de Cámara y Ensayo*, que llegó a sus más altas cotas a mediados de la década de los sesenta con una serie de estrenos en el *Teatro Beatriz* de Madrid, de agradable recuerdo para cualquier amante del arte dramático. La controvertida y difícil existencia de este teatro, por otra parte de una necesidad

ineludible, pues en él se han realizado las más sistemáticas experiencias del teatro de posguerra, es claro índice de las dificultades con que la vanguardia se encuentra al querer hacerse preguntas.

Los grupos independientes

Incluimos bajo este epígrafe, aunque la problemática sea diferente en algunos aspectos, a aquellos grupos teatrales que desde el campo profesional, semiprofesional, aficionado o subvencionado total o parcialmente, representan la realidad más positiva del país y, por ser vanguardia, la esperanza del futuro. Digamos de antemano que el teatro universitario es hoy prácticamente inexistente; como todos sabemos, la situación de la Universidad española desde 1965, aproximadamente, no ha favorecido en absoluto la creación y el desarrollo de compañías dramáticas formadas por universitarios y quizá el único ejemplo, con una trayectoria muy digna, sea el del T. E. U. de Murcia.

Son muchos, sin embargo, los grupos de teatro independientes nacidos en los últimos años y también algunos hay ya con un largo y meritorio historial. Lo que por su complejidad escénica o su problemática ideológica no ha sido montado en los teatros comerciales ni incluso en los nacionales, ha sido realizado por estas compañías, en la mayoría de los casos con medios económicos escasísimos; luchando por conseguir un local y dirigiéndose a un público minoritario, generalmente en sesión única y con precios —gran paradoja, pues todos los grupos quieren dirigirse a la «inmensa mayoría»— muchas veces superiores al normal de los locales comerciales. Es admirable, teniendo en cuenta los muchos problemas existentes, la labor de estos grupos, experimentando y aportando ideas, dando a conocer a los aficionados títulos de dramaturgos que de otra manera serían desconocidos para el público e incluso para el interesado en las nuevas corrientes dramáticas, ofreciendo puestas en escena renovadoras y huyendo del convencionalismo y las fórmulas estéticas anquilosadas del teatro que se ofrece en los locales comerciales. *Los Goliardos, T. E. I., Teatro Estudio Lebrijano,*

Els Joglars, Corral de Comedias, Los Cátaros, Tábano, Bululú, Akelarre, La Cazuela y tantos y tantos otros, repartidos por toda la geografía española, merecen una especial consideración a la hora de analizar la situación de nuestro teatro; algunos de estos grupos caen en la ingenuidad en ocasiones, siguiendo muy mansamente teorías importadas; otras veces, la política —no la práctica de un teatro político coherente— echa abajo realidades que hubieran sido muy estimables; pero, a pesar de esto, a pesar de oportunidades ganadas a pulso y pérdidas tontamente, en el teatro independiente está el germen del buen teatro del futuro y en su público la esperanza del porvenir.

El público

Y con el público, precisamente, tenemos que acabar. El público que es el problema más complejo y también sobre el que menos se puede opinar, pues no existen estadísticas ni material adecuado para extraer conclusiones sociológicamente válidas. Se repite lo de «público burgués», «público popular», «minoría», «vanguardia», «espectador pasivo», etc., pero en verdad podemos preguntarnos todavía con Unamuno ¿quién es el público y dónde se encuentra?... El hecho es que el teatro se ha convertido en un acontecimiento social, que los precios de las localidades condicionan la asistencia de unos espectadores de un estrato social determinado, que en la enseñanza primaria y secundaria no se presta atención al teatro, que en los escenarios son escasos los espectáculos infantiles... Pero ya Jacinto Grau escribió hace años: «El público, muy superior en potencia a los que suelen servirle a diario, dejaría de sufrir con paciencia la triste idea que de él se tiene, en cuanto hallara cerca de sí, de un modo permanente, el medio de poder cambiar de disco y de entrever que en el teatro moderno hay más panoramas, fuera del reducido horizonte que se le presenta todos los días, con una sustancia digna de mejor empleo.»

La falta de tiempo impide detenernos en otros pilares del hecho teatral que consideramos necesarios para llegar

a dar una adecuada respuesta a la problemática del teatro español del pasado inmediato y del presente. Tendríamos así que denunciar y solucionar el injusto y discriminatorio centralismo; sería necesario analizar y poner en el lugar que le corresponde la mayor o menor importancia de los festivales de teatro (desde los locales hasta los internacionales); habría que estudiar los resultados de las conversaciones, coloquios y mesas redondas celebradas a lo largo de las últimas décadas; habría que hacer un recuento de las conclusiones de los diferentes congresos realizados y el peso específico que han tenido y tienen en la evolución de la escena española; habría que estudiar la importancia que han tenido y tienen los mil y un premios existentes, etc. El teatro español de posguerra está hoy bien historiado literaria y estéticamente, pero faltan trabajos, faltan estadísticas, encuestas y estudios que puedan ofrecer soluciones para remediar los males presentes, herederos siempre del inmediato pasado. Sin embargo, a pesar de todo, tengo unos datos que me hacen ser optimista: en marzo de 1941 la cartelera comercial de Madrid era la siguiente: *Julián, que tiés madre*, de Candelas y Arjona; *Papanatas*, de Paso y Sáiz; *¡Qué hombre tan simpático!*, de Arniches; *Se alquila un novio*, de Suárez de Deza; *La noche del sábado*, *La mariposa que voló sobre el mar* y *Sin querer*, de Benavente; *El hombre fantasma*, de Ramos Martín; *Déjeme usted que me ría*, de F. de Jucio, e *¡¡Y vas que ardes!!*, de Ramos Castro y López Martín. En septiembre de 1959, y junto a obras paralelas a las anteriores, encontramos, también en teatros comerciales, dramas de Galdós, T. Williams y Mihura. En cualquier mes de cualquier año de los sesenta triunfan Paso y los vodeviles franceses, pero permanecen en cartel durante muchas representaciones Buero Vallejo, Olmo, Valle-Inclán, Brecht y un largo etcétera... Y hoy, finales de la temporada 1975-76, los críticos recomiendan a sus lectores *La doble historia del doctor Valmy*, de Buero Vallejo; *La carroza del plomo candente*, de Nieva; *Hablemos a calzón quitado*, de Gentile; *La vida es sueño*, de Calderón; *Woyzeck*, de Buchner; *Las criadas*, de Genet; *Equus*, de Shaffer; *Las hermanas de Buffalo Bill*, de Martínez Mediero, y *7 mil gallinas y un camello*, de Jesús Cam-

pos. De todas estas obras, hay una —*Las hermanas de Buffalo Bill*— que lleva 32 semanas en cartel, las mismas que lleva también una obra de Gala con Victoria Vera de protagonista y muchas, muchas menos, que el vodevil de R. Coony *Sé infiel y no mires con quién*, con casi cuatro años en el Maravillas. Cuatro años pueden ser poco o mucho para la historia de un país; para el nuestro han sido decisivos. Hoy estamos en un laberinto buscando salidas y sólo resta desear que el teatro encuentre definitivamente la suya.

José Monleón

A decir verdad, plantearse los problemas generales del teatro español es algo que uno ha hecho muchas veces en ciclos o seminarios más o menos afines al que se inicia esta tarde. El discurso ha sido siempre, fatigosamente, el mismo. El teatro se da dentro de una estructura específica que lo condiciona. Esta estructura específica es, a su vez, la expresión de una estructura económica, que se traduce en una estructura política. Por tanto, carece de sentido analizar los problemas de la creación propiamente teatral sin abordar los distintos órdenes que la llevan a ser como es y no de otra manera.

Al mismo tiempo, sabemos que en el campo del arte no existe ningún determinismo rigurosamente mecánico. Ante unas mismas causas se producen respuestas distintas, porque distintos son los intereses de las clases sociales, distintas las actitudes de los diversos sectores en el seno de una misma clase, y distinta la biografía, la situación y la personalidad de cada hombre. Si la estructura social pudiera determinar radicalmente al artista, es obvio que todo el arte sería conservador, en tanto que los intereses dominantes lo declararían el único viable.

Sin embargo, sabemos que esto no es así. Y que el arte ha jugado un papel importante en la explicitación de las necesidades de cambio, en la revelación de conflictos soterrados, en la indagación comunitaria sobre las posibles causas de la desventura humana. Desde siempre, el artista ha sido un personaje incómodo, que los grupos rectores han intentado neutralizar con el menosprecio, la gloria hueca del halago oficial, o, en circuns-

tancias extremas, con la censura, la cárcel e incluso el asesinato.

La libertad —y comprometerse, o es un lúcido y reflexivo acto de libertad o es simple beatería— es un componente inseparable del hecho artístico. Y el teatro, en tanto que arte, sobrevive a través de los siglos por su condición primordial de testimonio, de imagen artística en la que reconocer las ideas, sentimientos y esperanzas de una época. Imagen, ya se entiende, hecha de fuerzas dispares y elaborada —por la relación que existe entre fondo y forma— con signos estéticos muy diversos.

Lo cual no es decir que el teatro sea un simple documento histórico o un ensayo sociológico, sino subrayar cuanto hay en él —aun cuando sea un autor individual y preciso quien firme la obra— de conexión viva y comprometida con su tiempo. ¿Cómo podríamos, de no tener esto muy claro, abordar el tema de los problemas del teatro español y de su relación con los problemas de la sociedad española?

Resulta, además, que dentro del mundo del arte, el teatro posee unas características singulares. Se ha repetido muchas veces, pero es preciso volver a ello, siquiera muy brevemente, para cumplir con el orden de este trabajo. Lorca lo resumió en la conocida frase de que el teatro es el barómetro de la salud de un pueblo. Lo que entraña la idea, a mi parecer exacta, de que el teatro expresa, con nitidez objetiva, los términos en que vive una comunidad. En definitiva, el que pinta un cuadro o escribe un poema, lo hace con la voluntad de manifestarse para sí y para los demás y necesita, por tanto, que la comunicación se produzca. Pero ésta puede ser de muchos grados y desde las mismas celdas de las cárceles y campos de concentración han salido poemas y dibujos, capaces de alcanzar la luz pública, tras las previsibles esperas y comunicaciones clandestinas. El caso del teatro ya sabemos que es distinto. Es seguro que más de una obra crítica se ha escrito, o cuando menos, meditado, en las cárceles. Pero resulta difícil imaginar una representación teatral en un recinto que no cumpla escrupulosamente con todos los requisitos impuestos por quienes la gobiernan, incluido el hecho de que éstos consideren oportuna la simple existencia del teatro. Y ¿cómo no

pensar en este momento en *La Fundación*, de Buero, y en el alcance de su metáfora?

Y, sin embargo, con ser el teatro una manifestación cuya génesis resulta fácilmente controlable, y aun remitiéndonos a la situación límite de las cárceles, nadie podría asegurar que los procesos no han hecho teatro alguna vez burlando a sus vigilantes. En el estadio de Santiago, cuando empezó la actual hora de Chile, sé yo que un director venezolano, encerrado allí por extranjero y por simpatizante con la Unidad Popular, montó una serie de representaciones en torno a cuanto sucedía en el país. La acumulación de prisioneros en las dependencias del estadio, el terror reinante y la lógica desorientación de un servicio interesado en asegurar la solidez de los cerrojos pero sin la menor preocupación por la vida de los detenidos, permitió, contra toda previsión, que en una de las improvisadas celdas se hiciera teatro todas las noches tras el toque de silencio.

Pongo el ejemplo para que se vea hasta dónde el estudio de las «limitaciones» impuestas por el medio debe hacerse con atención y evitando las fáciles generalizaciones. Buscando una síntesis de cuanto digo, cabría establecer que, en cualquier situación, existe siempre un teatro que la reafirma y defiende; una literatura dramática que, por combatirla en términos que la situación no tolera, no llega a ser teatro, representación ante un público; y, un poco en el centro, el teatro que, cuestionando la realidad, consigue hacerlo de tal modo, o bajo tales circunstancias coyunturales, que llega a ser tal teatro, es decir, un hecho escénico, con todas sus connotaciones sociales y estéticas.

Al plantear, pues, la relación entre una realidad sociopolítica y el teatro que de ella emerge, nos encontraríamos con razones para explicar el tono y la línea general de lo que se hace y de lo que se prohíbe. Sin que dicho discurso explicara del todo la presencia de las obras y montajes que constituyen la irregular punta de lanza del teatro de cada momento.

Yo recuerdo, en este sentido, las penosas polémicas que algunos de nuestros escritores exiliados han planteado a los escritores del «interior». Dado que en España existe la censura, dado que el público teatral procede

de la pequeña burguesía, dado que el régimen político actual posee unas determinadas características, el escribir aquí implicaba la aceptación de tales factores. Por el contrario, el hecho de haberse exiliado implicaba, con el mismo automatismo, que se escribía bajo limitaciones menos rigurosas, y, por tanto, que se escribían mejores cosas. Este debate, hijo, entre otros errores, de una visión mecanicista del teatro, ha hecho ya crisis; hoy, gentes como Fernando Arrabal están dispuestas a declarar que cada limitación solicita una respuesta coherente y que cualquier juicio sobre el valor de una obra presupone la contemplación de su marco de génesis, de su eficacia y sentido ante el público concreto que la recibe. Con lo que el tema de las relaciones entre el teatro y su medio se propone ya dialécticamente, sin contemplar las obras en el vacío, sabiendo, por ejemplo, que entre un dramaturgo y un público sometidos a los mismos condicionamientos se establece una complicidad que permite crear significaciones nuevas bajo las significaciones aparentes. Alterar irónicamente la significación habitual del lenguaje.

Decir, como en alguna ocasión le oí yo manifestar a Alfredo Marquerie, que la censura podía beneficiar la creación teatral, como probaban, entre otros ejemplos, nuestros Siglos de Oro, me parece altamente discutible. Pero creo que conviene tener claro que el mejor teatro siempre ha sido una respuesta conflictiva en un momento y en unas circunstancias dadas, y que sólo la confrontación entre ese teatro y sus circunstancias permite entender su verdadero valor. El texto, en sí mismo, sólo es el esqueleto o la huella de una comunicación social cuya comprensión exige la más amplia participación en el acontecimiento. Sólo a través de su inserción viva en la realidad de su tiempo, de su incidencia concreta en el público, de sus compromisos conflictivos con tales o cuales visiones de la sociedad y del hombre determinados, el teatro alcanza a sobrevivir y a interesar a gentes y épocas diversas. Y no por razones oscuras sino, simplemente, porque el teatro alude a realidades que permanecen, porque la afirmación de la libertad, la revelación de todas las formas de injusticia, el dolor ante las limitaciones existenciales y aun la búsqueda de ciertas respuestas me-

tafísicas, constituyen el entramado permanente de nuestra vida personal y social. El problema, ajeno a los creadores del hecho teatral, estará en que sus circunstancias engendren, por insólitas, una obra difícil de entender en otras sociedades o, por el contrario, que, salvando las distintas personalidades culturales, las otras comunidades encuentren en tales obras un instrumento para su propia revelación y su propio proceso dialéctico.

Nuestro teatro es, pues, como todos los teatros del mundo, una respuesta *a* y *en* su circunstancia. Y esto es necesario decirlo para no caer en esa pesadumbre que abruma, o al menos, ha abrumado a muchos de nuestros hombres de teatro al contemplar las desventajosas circunstancias en que escribían, interpretaban o dirigían. El hecho de que nuestro teatro, por volver a la frase de Lorca, revele la mala salud de nuestra sociedad, no es algo que deba esgrimirse, en primera instancia, contra el teatro, sino contra la sociedad. Si, además, a lo largo y ancho del teatro español, encontramos una serie de manifestaciones empeñadas en cuestionar sus condicionamientos, el tema nos descubrirá su verdadera complejidad, por cuanto si, de un lado, la escena española acusa la obligada mediocridad derivada de los términos que le han sido impuestos, del otro, ateniéndonos al fenómeno teatral en su máxima amplitud, encontraremos en él múltiples respuestas merecedoras de respeto y atención.

Las líneas de esta tensión son evidentes. Me limitaré a poner unos ejemplos:

La censura

Es innegable su repercusión sobre la vida cultural española y, por tanto, también sobre nuestra vida teatral. Con lo cual, en última instancia, no ha hecho otra cosa que reconocerse el alcance social de la expresión escénica. Cuando uno podía pensar, a la vista del cierre de tantas salas teatrales, de la casi desaparición del teatro en nuestras capitales de provincia, que nos hallábamos ante un arte anacrónico e inocente, la censura nos recordaba a cada instante que el teatro es un instrumento artístico del debate político, un campo en el

que dirimir pacíficamente los conflictos y un catalizador de las nuevas peticiones sociales.

Ninguno de nuestros autores estimables ni de nuestros hombres de teatro de algún valor se pronunciaron jamás a favor de la censura. Durante algunos años, intentaron combatirla creando formas de complicidad con el público, situando la acción en épocas o países lejanos que todos sabíamos inmediatos. A partir de un determinado momento, en perfecta correlación con el proceso general del país, los autores rechazaron el que había sido juego obligado durante años. Nuestros mejores dramaturgos se negaron a la autocensura y plantearon una obra, casi siempre prohibida.

De esta actitud surgió una lista de valiosos textos a la espera, presionando sobre la censura y el aparato represivo. Alguno de ellos ya se ha estrenado; otros tienen vía libre y los veremos pronto.

El público

Cualquier persona sabe hoy que el concepto de cultura es inseparable del concepto de clase social. En lo que al teatro se refiere, se hace imprescindible preguntarse quiénes lo ven, lo que vale su entrada, dónde se hace, qué intereses defiende y cuál es la razón de su forma. Éstas y análogas preguntas nos remiten en España a la imagen de un teatro clasista, ligado al ocio y a los intereses de la pequeña burguesía, sin intervención ni participación alguna de las clases populares.

El tema se ha esquematizado con frecuencia al caer en manos de los hombres de teatro. Esto era inevitable, porque faltaba la correlación de una vida política que ordenara los conceptos y les diera su verdadero sentido en la práctica cotidiana. El hecho cierto es que el tema del público popular ha asomado una y otra vez a nuestros debates teatrales. Algunos, por temor al populismo, sostenían con buenos argumentos que la pequeña burguesía no tiene nada que ver con el «gran capital» y que un autor, crecido en esa clase y escribiendo para ella, debía esforzarse en iluminar sus contradicciones y contribuir con ese testimonio a la transformación gene-

ral. Otros, llevados de la mejor buena fe, quizá caían en cierto populismo redentorista. Otros, se planteaban en el plano del compromiso cotidiano y no de la justificación moral, la manera de unir su trabajo al de esas clases populares para conseguir una sociedad más justa. El debate es complejo y escapa a las posibilidades de este breve inciso. Sólo quiero dejar aquí constancia de la preocupación real de la mejor parte del teatro español de nuestros días por rechazar el papel de simples entretenedores de la pequeña burguesía.

La búsqueda de locales

Ligado con lo anterior está la lucha por ensanchar el vigente reglamento de espectáculos, que limita las posibilidades legales de hacer teatro a locales de determinadas características. La razón originaria de tales disposiciones fue la seguridad de los públicos ante los posibles incendios, pero lo cierto es que en España, además de ser anacrónicas y puramente formales muchas de las medidas, ellas han venido a contribuir al clasismo de los públicos y a la prepotencia de unos pocos «empresarios de local».

La multiplicación de los lugares de actuación es una conquista social, una ampliación de los sectores a quienes se destina el acto teatral, con todas las consecuencias que ello implica. En la relación espectáculo-espectador, aquél deja de centrarse en la problemática de la pequeña burguesía española para buscar la confrontación con una más amplia realidad social e introducir en el debate los intereses de las clases populares.

La formación teatral

La crisis del Conservatorio ha sido evidente. Los criterios pedagógicos, el profesorado, el planteamiento general de los conservatorios, respondían —y el nombre de Conservatorio no puede ser más expresivo— a la necesidad de crear actores para el viejo teatro terapéutico. La puesta en cuestión de este último ha traído apare-

jado el consiguiente rechazo de los métodos que formaban a sus actores. Las huelgas y problemas de la Escuela Superior de Arte Dramático han sido constantes, dispuestos como están los alumnos a exigir una formación más acorde con los nuevos intereses, más racional, que capacite al actor en lugar de someterlo a la repetición de un viejo modelo.

El tema es importante porque el espíritu conservador ha mediatizado muchas veces el desarrollo del teatro español sin necesidad de plantearse los problemas de fondo sino, simplemente, imponiendo una preceptiva formal totalmente incompatible con cualquier pretensión innovadora. Las puestas en escena y las interpretaciones han contradicho, más de una vez, la significación última de las obras a fuerza de alterar y **minimizar los signos**, o de reducirlos a la simple expresión verbal de las tesis.

Teatro independiente

El concepto resume muchas de las pretensiones del mejor teatro español. Frente al actor-instrumento, el actor-consecuente; frente al actor-divo, la idea del grupo; frente a la desigualdad abusiva de salarios, el concepto de cooperativa; frente a la dirección tiránica, la participación o crítica colectiva; frente a la uniformidad estilística, la existencia de grupos de bien diferenciada personalidad; frente al ensayo rutinario del texto, el estudio de la obra desde su propia raíz; frente a la indiferencia por el tipo de público —que sólo era una cifra en la taquilla—, el interés por llegar a determinados sectores; frente a la acomodación inevitable al espacio a la italiana, la posibilidad de trabajar en otros espacios; frente a la apoliticidad como norma artística, la conciencia de que la representación teatral es un acto inevitablemente comprometido con unas u otras visiones e intereses; frente a la servidumbre al empresario, su calificación precisa en las relaciones de producción; frente a la intemporalidad del arte, la gozosa aceptación de su temporalidad; frente a la idea de la «obra de teatro» como texto imperecedero, la visión del hecho teatral como

comunicación viva, global e irrepetible; la transformación, en fin, del público en sociedad, de la clientela en fuerza social que tienen un determinado puesto al margen del teatro...

Podríamos seguir por este camino. Ya digo que, durante casi veinte años, he andado por muchas ciudades repasando los puntos que limitaban y empobrecían la vida teatral española. Pero me parece que nuestro momento ya es otro. Y lo que procede ahora es subrayar la existencia de una serie de fuerzas que, desde la escena, pueden contribuir, en la modesta y razonadora medida que a ésta le corresponde, no sólo a que cambie la estructura teatral española, sino la estructura política y económica que la condiciona.

A las viejas razones, a lo que uno ha intentado decir durante años, a la presencia siempre latente y amedrentadora de nuestra posguerra civil, se unen ahora nuevas imágenes que exigen un nuevo lenguaje. Porque si continúan muchos de los problemas de siempre, otros están a punto de desaparecer o de sufrir una nueva redacción. Fue hace apenas dos días, en Fuentevaqueros, cuando varios miles de españoles conmemoramos el 78 aniversario del nacimiento de Federico García Lorca pidiendo la liquidación de una época; mejor, pues, que encerrarnos en sus problemas teatrales será preguntarnos cuáles son nuestras fuerzas para resolverlos.

Adolfo Prego

Siempre que se plantea un análisis del teatro español actual queda implícita y previamente declarado que el teatro español actual ofrece unas características que lo separan del teatro extranjero actual. Las acusaciones por parte de un sector muy considerable de la crítica sobre el atraso, desfase o desviación de nuestro arte dramático respecto del que se venía haciendo fuera de nuestras fronteras, han sido formuladas con reiteración. Y esto sucede justamente cuando es muy difícil, por no decir imposible, que nos sustraigamos los españoles a esa cierta uniformidad que en costumbres, ideas, atuendos y estéticas está haciendo del mundo todo un patio de vecindad, donde los gritos que da la señora del tercero A resuenan en todo el inmueble, y la radio del vecino del bajo derecha incordia al resto de los inquilinos.

Esa uniformidad, esa persistente, plural y abrumadora intercomunicación internacional se debe a que la técnica transmite inmediatamente cualquier acontecimiento digno de ser señalado. Y el teatro, como es lógico, no escapa a lo que tiene o puede tener de «noticia». Aunque no podamos ver una obra de teatro que se estrena en Reykavick —pongo por ejemplo de lugar remoto— nos enteraremos pronto de que allí ha brotado un gran autor en cuanto se produzca el gran éxito o, por lo menos, la gran sorpresa.

En otros tiempos esto no sucedía. Y, sin embargo, a pesar de que cada país se movía en un cierto aislamiento teatral, no nos costaría mucho establecer relaciones de época, de estilo, entre el teatro isabelino inglés, el

teatro de nuestro Siglo de Oro y el teatro clásico francés que tantos temas tomó del nuestro. Por aquellos tiempos, los viajeros llevaban las informaciones orales o los textos con una cierta parsimonia. Ahora, el éxito de gran público, lo mismo que el éxito entre la minoría avanzada y rebelde, se difunde con la velocidad del rayo.

Todo ello quiere decir que si por circunstancias enteramente ajenas al arte dramático como expresión de la vida real se produce un artificioso aislamiento comarcal o nacional, se crea una aduana que impide el paso de ideas tenidas como peligrosas o contrarias a la salud moral de esa comarca o nación, acabará persistiendo en los escenarios, protegidos así por la autoridad gubernativa, un teatro que poco a poco quedará retrasado ya no diré que respecto a otro teatro mejor o peor, pero sí respecto al «teatro que se lleva», que se está haciendo, que está naciendo o que se está imponiendo donde la creación es más libre y no padece aquellas restricciones que sólo pueden ser atenuadas mediante la lectura, mediante algo que no es propiamente teatro.

Creo haber sido en estos años pasados el acuñador de una expresión que luego ha hecho excelente carrera, aunque con otro significado. En alguna ocasión ya lejana, dándole vueltas en la cabeza a la diferencia sustancial entre literatura dramática y teatro, llegué a la conclusión de que el teatro era un «hecho», algo que nacía al iniciarse la representación y moría al tiempo que descendía definitivamente el telón y los cómicos se retiraban a comentar si los aplausos habían sido muchos y sinceros o pocos y protocolarios. Sin que el descubrimiento tenga profundidad alguna, a ese nacimiento y vida del teatro es a lo que llamé «hecho teatral», un hecho que como todos los hechos es esencialmente temporal.

Pues bien, el teatro, el único teatro que ha habido y hay (que es la representación de una pieza improvisada sobre la marcha o escrita con antelación) no puede ser suplido por la importación clandestina o pública de los textos impresos. Pero estos textos, si no nos dejan ver, todavía, con la claridad necesaria qué es «aquello» que se nos ofrece en letra impresa y debiera sernos ofrecido con la misma inmediación que un suculento faisán asado, apenas nos proporcionan otra cosa que informa-

ción, algo así como un perfume que nos abre el apetito, pero que en modo alguno nos llena el estómago. Entonces ese apetito insatisfecho, esos jugos gástricos que han empezado a segregar nuestros estómagos, acaban llevando a la conciencia la sospecha de que hemos sido estafados por algo o por alguien. Lo que ha pasado aquí es que, en vez de haber visto y oído teatro, esos textos más bien han venido a decirnos que el sistema tradicional de valores morales, de convencionalismos que nos han permitido circular erguidos en dos pies y sobrepornos a nuestra naturaleza zoológica, y estimarnos a nosotros mismos por lo que llamamos espíritu, todo ese formidable conjunto de pensamientos básicos y conductas elaboradas a través de los milenios de formación y depuración del hombre, se estaban viniendo a tierra.

Fenómeno demasiado grave y trascendental para que pueda ser ignorado no ya por los autores, sino, y de modo principal, por unos espectadores que habituados a las cortesías amables, a las situaciones habituales podían admitir que la libertad de creación venía a exigirles nada más y nada menos que un cambio de su sensibilidad, un cambio de criterio, en definitiva, una apertura de las mentes frente a paisajes desconocidos. Pero lo cierto era que, en nuestras salas y durante mucho tiempo, la audacia estuvo suprimida, aunque el talento de algunos autores y directores lograrse apartarse de un tradicionalismo que, por excesivo, resultaba, en relación con la vida real, lo que una estampa coloreada resulta en relación con «Los borrachos» de Velázquez o «Los fusilamientos de la Moncloa» de Goya, pongo por ejemplo de lo que desearía decir claramente.

El concepto de la coexistencia de una «España oficial» frente a una «España real» fue estrenado dialécticamente por Ortega y Gasset hace más de setenta años. El discípulo de Ortega, Julián Marías, acaba de publicar en estas semanas últimas su libro titulado *La España real*, donde, por cierto, se habla, en uno de sus capítulos, todos ellos sabrosísimos, que constituyen uno de esos ejemplos de heroísmo ibérico contra el invasor tradicional que no es otro que el tópico, el lugar común, el comodín de estos cuarenta años de medidas que, siendo excepcionales, se aplicaban cotidianamente. Me refiero a

la censura previa aplicada a todo impreso —dice Marías—, hasta para un catálogo de semillas. «Lo mismo habría que decir del teatro, el cine, la radio», añade.

La censura previa aplicada a los textos teatrales no creo, sin embargo, que haya realizado destrucciones considerables. A lo sumo, retardó el conocimiento recto y vivo de un teatro que correspondía a sociedades no tan rigurosamente controladas por el Estado.

Es más que dudoso que el teatro pueda contribuir, aunque sea en parte mínima, a cambiar a la sociedad. Es, en cambio, seguro que un teatro que no nace de la sociedad que está cambiando continuamente, deja de ser lo que necesariamente tiene que ser: reflejo de la comunidad, espejo del espectador. Pues ¿quién da o quita laureles y dineros a los autores y actores sino el público que paga y aplaude y que constituye una selección, no intervenida por nadie, de esa misma sociedad?

Hemos tenido nosotros una censura previa aplicada a todo. Ni los cargos de la Administración podían cubrirse sin previo estudio de las ideas de sus posibles ocupantes, ni el comercio de bienes materiales, ni de las ideas escapaban al ojo vigilante de la censura previa. Esto quiere decir que en España rigieron durante tan largo período unas condiciones que efectivamente hacían de nuestro país una nación diferente, por lo menos en la superficie, en esa superficie que era la «España oficial».

Hubo un teatro clásico grande, en tiempos en que la censura previa era ejercida por el estamento eclesiástico que buscaba en los textos deslices luteranos. Y que llegaban a reclamar el regreso a España de aquellos estudiantes que cursaban en universidades extranjeras y podían, por consiguiente, constituir un peligro para la férrea fidelidad española al Papa.

En el mundo de la literatura de ficción, el teatro recibe siempre las más destructoras descargas de los controles del Estado. Es comprensible que así suceda, y es asimismo comprensible que cualquier régimen dictatorial, sea de izquierdas, sea de derechas, se muestre más intransigente y temible frente al teatro, frente al «cine» y frente a la prensa, porque esos tres capítulos pertenecen a la esfera de la cultura popular y pueden ser trans-

formados en medios de propaganda de aquello que conviene propagar a quienes ejercen el poder.

El proceso de desintegración del llamado teatro burgués se inició a fines del siglo pasado. Y se inició porque la burguesía, que había creado unos cánones estéticos, una moral y hasta una urbanidad, había empezado a perder sus posiciones frente a dos atacantes encarnizados: uno, consciente, que era el marxismo; otro inconsciente, que era el psicoanálisis. Si se pone en duda la validez de una ética fundada en virtudes fácilmente adquiribles mediante la educación, y se discute asimismo la legitimidad de unas posiciones económicas dominantes porque se declara que obedecen a la expoliación del trabajador, díganme ustedes qué material van a encontrar unos autores tradicionalistas. Porque no se trata sólo de la matemática. Se trata de que los caracteres y las situaciones, que podían ser usados como bienes mostrencos por cualquier autor, empezaron a resultar anticuados. Por otro lado, saltaron a la palestra otros autores que mostraban su repugnancia por la sumisión a aquella misma clase burguesa que durante un largo período había sido efectivamente una de las palancas decisivas de la sociedad.

En resumen, el proceso no había llegado todavía a España en los años veinte, a pesar de que *Juan José*, de Dicenta, había pretendido iniciar un nuevo camino. Pero a Dicenta le faltaba genio teatral, y su obra vino a resultar un plato gratísimo para la burguesía española de aquellos años. La burguesía la reconoció como suya, lo mismo que había reconocido como suya la obra del primero de nuestros dramaturgos, Jacinto Benavente, cuyas ideas se afilaban precisamente al orientarse a la burla de quienes le aplaudían.

La situación permanecía en 1936 relativamente estable. Un solo nombre había removido las aguas del teatro español: el de García Lorca. A Valle-Inclán no se le llegó a admitir como «autor teatral», sencillamente porque Valle-Inclán era efectivamente un mal constructor de teatro, cuestión entonces fundamentalísima que acabaría pasando al cuarto trastero.

La cuestión del oficio de «constructor» afectó a los demás escritores del 98, que teniendo genio para escri-

bir novelas y ensayos no lo tenían en cambio para hacer una comedia o un drama. Ni Azorín, ni Unamuno, ni Baroja supieron escribir teatro. Tampoco lo sabía escribir Valle-Inclán, pero Valle-Inclán vino a ponerse en contacto con aquella corriente antiburguesa que huía del realismo, y si esto le costó no pocas amarguras le proporcionó, en cambio, su contacto íntimo con los jóvenes autores de hoy, todos los cuales deben algo, e incluso mucho, a Valle. El término «esperpento» forma hoy parte del vocabulario normal de los autores y de los grupos independientes, en tanto que ni Unamuno ni Azorín ni Baroja —que tiene bellísimas novelas dialogadas— dejaron otro testimonio que una serie de aproximaciones realistas, dentro de cuya escuela mostraban su deficiente oficio.

El momento en que aparentemente debía producirse una ruptura fue el año 1939, año en que termina la guerra civil y empieza un nuevo capítulo de nuestra historia. El nuevo Estado se configura sobre unos márgenes de libertad reducidos a casi cero. La República había abierto las puertas de par en par. El nuevo régimen las cerraba casi por completo. Pero he aquí que sucede lo contrario de lo que debería haber sucedido según el pensamiento de aquellos teóricos que identificaban libertad política con teatro espléndido. Con la posguerra el teatro español da un salto hacia adelante. Directores de talento al frente de las dos salas nacionales llevan allí a cabo campañas donde el espectáculo se apodera visualmente del espectador. Después viene el dinámico Tamayo a poner en pie obras clásicas y modernas que desde Calderón hasta Miller cubren un campo no alterado todavía por el auténtico teatro de ruptura con la tradición burguesa; teatro que se caracteriza por sus definiciones como «teatro del absurdo», «teatro ceremonial» o «teatro furioso» que está ahora en la cartelera madrileña.

Hay más definiciones de esta naturaleza, tal como «teatro de los jóvenes airados» o «teatro del distanciamiento». Pero marcan tan acusadas diferencias como los anteriormente citados.

Todas estas tendencias empalman directa o indirectamente con el grito de protesta que, en la pieza que his-

tóricamente suele ser considerada como pórtico del asalto a los conceptos burgueses, inauguraba nada más levantarse el telón, con este grito: «¡Mierda!» Me refiero a *Ubu rey*, de Jarry, estrenada casi por la misma fecha que *Realidad* de nuestro Galdós, el cual pudo y logró remover e irritar a la burguesía de su tiempo, pero no de modo tan decisivo que la burguesía le abandonase en las salas. Sus ideas eran combatidas y vilipendiadas, pero los éxitos le acompañaban.

De todo ese movimiento social, que el arte dramático expresó a través de un teatro alejado de la imitación irónica, cómica, sarcástica, de lo que el espectador veía a diario en su casa o en la calle, en España no hubo nada.

Ni siquiera Lorca —salvo en *En así que pasen cinco años* que no figuró nunca como texto representable en la atención del público— se apartó un ápice del drama inteligible. Hoy mismo sería perfectamente posible representar con éxito un drama de ideología comunista. Todo dependería de una autorización gubernativa. No me parece, en cambio, tan asequible que el espectador medio esté dispuesto a apoyar con su presencia las obras del señor Arrabal, pongo por ejemplo extremo, del mismo modo —y esto debe tenerse muy en cuenta— que no estuvo dispuesto, en plena borrachera de libertades políticas, a apoyar al señor Valle-Inclán, el cual tuvo que esperar, paradójicamente, a los tiempos de la censura previa para poder triunfar, de verdad, con *Divinas palabras*.

Todo ello constituye, por consiguiente, una especie de galimatías que nos sitúa ante la entraña de lo que yo creo que es el mal de nuestra tradición de espectadores, un mal que podría calificarse como «resistencia instintiva» a todo experimento de tipo teatral, a toda innovación o cambio de fórmulas expresivas». Bajo un sistema político autoritario y atento fundamentalmente al mantenimiento de la disciplina colectiva, cualquier disparate creativo en el escenario toma inmediatamente el carácter de una insurrección civil que comienza. Y es verdad. Eso es, en efecto. Y lo es porque bajo la paz y el orden, lo que ha estado desarrollándose lentamente, pero sin descanso, es un proceso de putrefacción de los valores en que, paradójicamente, pueden coincidir, y, de hecho,

coinciden muchas veces, las más aguerridas vanguardias del marxismo revolucionario y los más conservadores caballeros que ocupan los consejos de administración de nuestras sociedades anónimas.

El surrealismo nunca fue digerido entre nosotros. El realismo es, efectivamente, una de las constantes que se dan en el teatro español, y de ahí que Valle-Inclán tuviera que remitir a un futuro remoto, que por fortuna ha sido nuestro presente cercano, su imposición como autor. Pues eso mismo se está repitiendo ahora con otros autores que, teniendo evidentemente menos categoría intelectual y poética, sí navegan, en cambio, en las corrientes de violenta desilusión que embarcó a un Joyce en la tarea de hacer astillas la narración coherente y congruente a nivel de lector sencillo, continuó a través de Kafka y llegó a los escenarios con la revelación de que el lenguaje no sirve para nada o para casi nada, si por lenguaje entendemos el habla articulada. En cuanto esto sobreviene, el plano de las acciones escénicas se traslada al mundo del subconsciente o de la reflexión abstracta, y una vez allí todo vale, todo está permitido, todo engendra una confusión donde la simple ineptia y la genialidad pueden tener el mismo peso específico. Esa clase de teatro es la que cultivan hoy con preferencia los llamados «Grupos Independientes», que difícilmente encuentran cancha donde jugar porque la organización de nuestra vida teatral se mantiene dentro de los cánones de un mercantilismo que es saludable, al menos para quienes lo practican.

Esto sí que es un resultado de la política, de una política que ha engendrado el cripto-teatro, el teatro de las catacumbas, oficiado por unos actores que nunca han podido ser probados a fondo, y escrito por unos autores, muchos de los cuales crecieron en la fama precisamente porque eran autores clandestinos, esperanzas permanentes, ilusiones ópticas nunca contrastadas frente a ese dragón terrible que es el público que paga.

Suele argumentarse que ese público no ha podido ser formado en los nuevos modos teatrales. Pero yo me pregunto y pregunto a ustedes, por si alguien puede iluminarme en este aspecto, cuándo los públicos han tenido que ser formados para un teatro singular, un teatro que

en cierto modo requiere repartir en vez de impresos con la lista de personajes e intérpretes, algunas disquisiciones explicativas sobre lo que el grupo o el autor han querido decir y hacer. Hacer un público para un teatro no es fácil. Y además resultaría carísimo. En cambio, podría haberse intentado aquí dar mayor libertad a nuestros autores y dejar que las ideas circularan sin obstáculos, porque eso sí tendría valor formativo, valor de información y acomodación a un mundo que, nos guste o no, y personalmente tengo que decir que no me gusta nada, está ahí, en la calle, esperando a levantar otro tipo de civilización sobre las ruinas de la que mejor o peor nos ha servido para entrar en una sala teatral y encontrarnos en el escenario con algo que podíamos identificar en seguida como algo perteneciente a nuestro propio mundo mental.

En otras partes hay un teatro que subsiste y se desarrolla como teatro minoritario, sin cortapisas. Aquí, las nuevas condiciones nacionales permiten augurar que va a plantearse claramente una lucha entre el teatro para jóvenes universitarios y el teatro para las gentes sencillas.

En definitiva, llegamos otra vez tarde a una corriente mundial. Y de eso sí que son responsables los años pasados.

En cualquier caso, es de temer que el teatro acabe siendo un producto destinado a espectadores exquisitos. El «cine» sufrió, por un momento, la tentación de hacerse kafkiano. Pero creo que ha dado marcha atrás y que sabrá mantener su indiscutible condición de espectáculo para las masas.

Porque las fórmulas tradicionales estén agotadas y dentro de ellas no puedan los autores expresarse plenamente o por cualquier otra razón, escasean las comedias y los dramas y las tragedias capaces de subyugar o deleitar al espectador medio.

Corre por ahí una suposición: la necesidad de proteccionismo frente a la invasión de obras extranjeras. Uno es librecambista y no admite esa necesidad.

Porque el problema del teatro español actual no es otra cosa que un aspecto limitado del problema general que ha vuelto a esbozarse en la coexistencia de una Es-

pañá oficial y otra España real. Hay un público nuevo, que es nuevo en todas las actividades. Ese público no tiene acomodo en el arte dramático que el proteccionismo fomentaría en nuestras salas. Con lo cual seguiríamos trabajando en favor de la España que se va, y olvidándonos de la España que llega.

Todos hemos oído innumerables veces las lamentaciones de los espectadores maduros porque ya —dicen— no ven obras con la gracia de Muñoz Seca, ni el salero de los Álvarez Quintero, ni el ingenio de don Jacinto. El público de esos autores también es ahora minoritario. El público nuevo es tan diferente que resulta, incluso, muy fácil colegir lo que vamos a ver en el escenario con sólo pasear la mirada por el patio de butacas; son espectadores con otros rostros, con otros peinados y otros atuendos, que celebran lo que uno no celebra y cazan al vuelo alusiones que, a lo mejor, uno no entiende. Existe ya ese público nuevo. Sólo nos queda por ver si salen autores capaces de hacerse aplaudir por él, no por fastidiar a la busguesía superviviente, sino porque las obras les nutran el espíritu y les agiten el corazón. Que todo es necesario en esta vida.

Coloquio

ANDRÉS AMORÓS:

Al comienzo de esta velada prometíamos que habría distintas tendencias que se iban a manifestar libremente. Me complace mucho que así haya sido y no se haya quedado esto en vana promesa. Me permitiría gastarle a Adolfo Prego una broma: si no le he entendido mal, me parece que el ilustre ex crítico de *ABC* no ha defendido la censura..., creo que no. Bueno, esto es tremendo, porque algún espectador puede pensar que si el crítico, hasta hace muy poco, de *ABC* tampoco defiende la censura, pues es que el enemigo se ha infiltrado más de lo que creíamos en esta sala. Pero bueno, dejando aparte las bromas, podemos, si les parece, comentar, charlar un poco sobre algunos puntos que se han suscitado en estas intervenciones.

En primer lugar, por orden de intervención voy a preguntarle a Luciano García Lorenzo algo que él ya ha dicho, pero quisiera que lo concretara, que lo precisara un poco: ¿Existe en Estados Unidos —sitio que tú conoces y donde has enseñado— un verdadero interés por el teatro clásico español y por el teatro actual español? No me refiero a la retórica, sino que en las universidades y en otros ambientes, ¿existe ese interés concreto, tangible?

LUCIANO GARCÍA LORENZO:

Voy a empezar contestando a tu pregunta con una anécdota que hace algunas semanas me refería Monleón. El año pasado él estuvo enseñando en la misma Universidad americana donde yo lo he hecho en otras ocasiones, y cuando le pregunté «¿qué tal te fue por allí?», Monleón me respondió: «Muy bien: procuré que todos aquellos estudiantes consiguieran la máxima nota, pues resulta francamente estimulante que en una pequeña ciudad de Estados Unidos se preocupen y tengan interés por *Los Goliardos*, Martín Recuerda o José Ruibal...» Efectivamente, el interés por la lengua y la cultura españolas existe y ahí están los numerosos departamentos que con profesores españoles y americanos ofrecen cursos de muy distinto tipo; ahora bien, frente a los estudios de teatro español, yo haría una diferencia: por el teatro clásico hay un interés proporcionalmente menor que por el contemporáneo y en muchas ocasiones lo que importa es conseguir una buena nota; la causa es que para esos estudiantes americanos el teatro clásico está muy lejos, tan lejos como una iglesia románica o la batalla del Salado, además, claro está, de las dificultades lingüísticas inherentes a los textos del XVI o del XVII. En cuanto al teatro de la posguerra, el interés es mucho mayor, ya que, además de no existir esas dificultades lingüísticas, los estudiantes buscan, a través de ese teatro, el pasado inmediato y el presente de España. Por todo esto, no son extraños casos como el de Ruibal, estrenado y editado allí, como no es extraño tampoco que muchos trabajos en torno al teatro español de la posguerra estén firmados por estudiosos americanos y españoles residentes en Estados Unidos.

ANDRÉS AMORÓS:

Un punto muy concreto que ya has tocado, pero que quisiera que quedara definitivamente claro: ¿existe hoy en Madrid, a nivel universitario, alguna cátedra de tea-

tro, algún centro de estudios teatrales? ¿Ha cambiado el interés, el escaso interés que tú decías que existía en la Universidad por el teatro español vivo?

LUCIANO GARCÍA LORENZO:

Responderé, primero, a tu segunda pregunta. El interés por el teatro español vivo ha existido, al menos, desde que yo llegué a la Universidad madrileña. Y no sólo ha existido, sino que ya he dicho hace unos minutos que lo poco que sé del teatro español —y no español— contemporáneo lo he aprendido, en gran parte, en mis años universitarios, aunque no en las aulas, sino, sobre todo, a través de las actividades realizadas en los Colegios Mayores. Había que hacer las cosas fuera, porque en la Universidad los inconvenientes eran muchos y, a partir de 1965, prácticamente todo eran inconvenientes. Pero, a pesar de esto —o por ello—, pienso que el público más exigente que ahora asiste al teatro es, precisamente, el joven público que en los años sesenta (y a diferencia de algún crítico de fama que se salía del local) aplaudía conmigo *El rey se muere* o la adaptación de *El retablo de las maravillas*. En resumen, pues, existía interés. En cuanto a las cátedras de teatro universitarias, creo que en España sólo hay una: la que lleva Martín Recuerda en Salamanca, con un estatuto jurídico-académico que desconozco, pero que no es el habitual de las cátedras universitarias. En las demás universidades del país, pienso que lo hecho se debe a realizaciones individuales, como se han tenido que hacer muchas otras cosas. De nuevo, pues, tengo que afirmar, teniendo en cuenta mi experiencia, que el interés por el teatro existe en la Universidad y ahí están —en circunstancias muy diferentes a las de mis años de estudiante— toda una serie de actividades, coloquios, conferencias, etc., que, muchas veces politizadas, se están desarrollando en las Universidades españolas. El problema, hoy, está en que se pueda seguir adelante, clarificando las actitudes y los fines, para que esas posibilidades que he mencionado en mi intervención puedan llegar al puerto más adecuado.

ANDRÉS AMORÓS:

Yo me refería a instituciones académicas, concretamente. Y una cuestión que no ha quedado del todo clara: ¿Existe en Madrid ahora, actualmente, algún centro de estudios teatrales? Dicho de otra manera: si viene una persona de cualquier país que quiere estudiar el teatro español vivo, actual, ¿le recomendarías que viniera a Madrid, a la Universidad?

LUCIANO GARCÍA LORENZO:

Esa persona puede estudiar en la Universidad española el teatro español actual como una parte más —la última, cronológicamente, claro— de una asignatura que, generalmente, abarca la literatura de los siglos XVIII, XIX y XX; serán, pues, dos semanas o tres, como mucho, dedicadas al teatro español de posguerra, si el profesor ha calculado bien el programa, si no ha habido excesivas fiestas, si las huelgas no se han alargado demasiado, etcétera. En el caso de que el estudiante sea americano, yo le recomendaría, sin embargo, que se matriculara en alguno de los muchos cursos que se ofrecen durante un año sobre el teatro español contemporáneo en todas las buenas universidades de USA, como por ejemplo, y es sólo uno, el Purdue University donde enseña Francisco Ruiz Ramón. Y estoy seguro que en muchos otros países los estudiantes extranjeros encontrarán cursos monográficos sobre el teatro español de los últimos cuarenta años, cosa que, repito, en la Universidad española no existe, dados los planes de estudios. Los llamados segundo y tercer ciclos de los últimos planes elaborados han sido buena ocasión para resolver problemas de este tipo, pero ignoro lo que definitivamente se ha hecho.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, eso era lo que quería que se aclarara del todo. Le voy a preguntar a Pepe Monleón: además de crítico, me parece que se te puede llamar, no sé cómo decirlo, algo así como impulsor de actividades o espectáculos teatrales, en ciertas ocasiones. ¿Tiene esto que ver con tu actividad como crítico, es una natural consecuencia, es otra cosa totalmente distinta? Dicho de otra manera: ¿es que tú te limitas simplemente a hacer crítica? ¿crees que el crítico, hoy, puede o debe hacer otro tipo de actividades más prácticas?

JOSÉ MONLEÓN:

La idea que tengo es que la crítica de teatro no debe ser una labor divorciada de la actividad teatral. Entre otras razones, porque se corre el riesgo de caer en un magistralismo academicista, como si el crítico fuera una especie de personaje «neutral». Lo cual es, obviamente, quimérico y, tal vez, pedante. Yo sólo concibo la crítica teatral en la medida en que una persona se confronta con una realidad global y en esa confrontación, por ejemplo, se pone al lado de «La Cuadra», porque hace un trabajo con el que se está de acuerdo, decide escribir un libro sobre Larra, porque se rebela leyendo un prólogo de Melchor Almagro San Martín, donde se dice que Larra era un mal crítico teatral sin aclarar que esa hipotética «maldad» nacía justamente del cuestionamiento de los valores establecidos. Es decir, que se trata de la respuesta de una serie de estímulos. Yo entiendo que lo único que puede justificar un poco este trabajo es el abandonar toda idea de que uno está dotado de condiciones especiales para juzgar y considerar la crítica teatral como una labor específica, pero dentro de la confrontación con el medio. En este sentido, creo que todo crítico, de alguna manera, juzga a partir de unos supuestos ideológicos, de unos supuestos políticos y de una biografía cultural que van siendo cuestionados o

reafirmados por la práctica cotidiana. Me parece que el crítico tiene que revelar con sus actos y manifestaciones diversas, que se dan con sus compromisos, cuál es su plataforma, en función de qué se atreve a decir que una obra no le gusta, porque si eso no está clarificado su labor resulta completamente equívoca y pretenciosa. A mí me parece que un crítico se puede equivocar muchas veces, pero que en lo que no se puede equivocar es en el planteamiento global de su actividad.

ANDRÉS AMORÓS:

Quería preguntarle ahora a Adolfo Prego algo que siempre nos preguntan y que yo nunca sé qué decir, así que a ver si él me lo aclara: ¿desde qué supuestos hacía él su crítica? Quiero decir lo siguiente: en el caso concreto tuyo, ¿es conveniente, te ha favorecido, crees que en general es oportuno —hasta necesario— el ser creador para ser crítico, o no hace falta?

ADOLFO PREGO:

No digo que haga falta pero ésa es una virtud que nunca viene mal, es un añadido. No está mal que el crítico no solamente tenga un poco de condiciones naturales para juzgar lo que hacen otros sino para hacerlo él, por lo menos, aproximadamente. Don José Ortega y Gasset toreaba y sabía mucho de toros.

ANDRÉS AMORÓS:

Pero creo que raras veces, ¿no?; lo que pasa es que hay una foto muy bonita, con el otro Ortega, Domingo, dando un pase al alimón. Le quería preguntar ahora a Pepe Monleón: una característica peculiar tuya dentro del marco crítico español actual quizá es la atención que prestas al teatro hispanoamericano. Esto, naturalmente, surge como surgen las cosas en la vida, supongo, por circunstancias que te van empujando por un camino o



por otro. Pero si sacamos un poco de teoría de este hecho, ¿es que te parece que esto es especialmente importante para el teatro español actual, que la crítica y la creación teatral españolas están muy vinculadas con las hispanoamericanas, o si quieres, incluso, formulándolo un poco más concretamente, es que de algún modo es un modelo o un ejemplo paralelo el del teatro latinoamericano con relación al español?

JOSÉ MONLEÓN:

Te agradezco la pregunta porque aunque haya llegado a Latinoamérica, como todo el mundo, por factores más o menos circunstanciales, el hecho cierto es que a mí me interesa el tema, yo pienso, por razones serias. Creo que España está separada de Latinoamérica por la tradición que hoy encarna el Instituto de Cultura Hispánica, por cómo nos han explicado la conquista de América, por toda una terminología que nos hace sentirnos —en tanto que europeos y españoles— superiores, por una deformación histórico-cultural que nos está separando de las gentes reales y concretas que viven en América Latina con una fuerte raíz cultural que es común a la nuestra, con clásicos que son de algún modo nuestros clásicos, con un idioma —porque les destruimos el suyo, tal vez— que en estos momentos es el nuestro, relacionados con nosotros por una serie de factores sociales vivos y actuales. Cuando uno llega a Latinoamérica «historizado», y se encuentra con que esa concepción «metropolitana» de la historia de alguna manera está fosilizando y matando la posibilidad de solidarizarse con aquellos pueblos, de huir, por ejemplo, delante de la policía, de manifestarse contra Pinochet o de sumarse a la masa panameña que reclama la devolución de su Canal; cuando uno vive estas cosas, si consigue superar la limitación y participar en tales actos y otros afines, comprende que forma parte de una realidad mucho más viva de la que conforma el estereotipo de la relación España-Latinoamérica. En ese sentido, yo me encuentro muy bien, en América Latina, encuentro una sociedad viva, donde hay una serie de elementos de la cultura española, que, al

mismo tiempo, no han sufrido el desgaste y el deterioro que han sufrido a través de su oficialización dentro de la vida española. Eso significa encontrar mucho de la propia casa y, al mismo tiempo, ser más vivo y enriquecido por las aportaciones de las culturas latinoamericanas. Yo creo que es una experiencia fundamental, y que muchos problemas de carácter político, estético y social se viven en términos que hacen que, de pronto, la comprensión de muchos aspectos de la vida contemporánea resulten muy ricos para un español que logre desprejuiarse de todo lo que aprendió sobre América Latina desde la perspectiva de la «Madre Patria».

ANDRÉS AMORÓS:

Ustedes han visto que, antes, Adolfo Prego, como es normal, se ha escapado hábilmente de lo que yo le preguntaba, claro. Entonces, vamos a ver si le pregunto una cosa un poquito más concreta, a la que quizá le sea difícil escaparse. En lo que ha dicho Luciano García Lorenzo me parece que había —perdona— una pequeña inexactitud, que es que las críticas de los periódicos salen al día siguiente del estreno: si no me equivoco, salen a los dos días. Esto, que parece una tontería, es lo que quería preguntarle a Prego: que nos contaras un poco en qué circunstancias, de apremio o no, escribes tu crítica.

Quiero decir lo siguiente: ustedes quizá recuerdan aquella escena tan bonita de la película de Orson Welles, *Ciudadano Kane*, cuando el multimillonario se ha empeñado en promocionar a una cantante de ópera con la que le unen cierto tipo de vínculos que pueden ustedes imaginar, y la cantante falla estrepitosamente; entonces, el íntimo amigo del millonario que es crítico de su periódico, está esa misma noche ante la máquina dudando un poco qué decir, si la pone como se merece o no. Finalmente, sí lo hace y llega el millonario esa noche a contemplarlo.

Quería que Prego les contara, simplemente, si esto sucede; es decir, si esa misma noche tienes que escribir, o no escribes, y también otra cosa que la gente no suele

tenér muy en cuenta: hasta qué punto tienes tú, tenemos todos, por supuesto, pero, en tu caso, tienes información suficiente sobre las obras que se van a estrenar, hasta qué punto te ves en una urgencia de improvisar o no un juicio.

ADOLFO PREGO:

Bueno, con respecto a las obras, tienes razón en lo que decías: no se publica nada el día siguiente, cosa que cuando yo llegué a *ABC* y antes en otros periódicos donde había hecho la crítica, propuse y nunca pude llegar a conseguir. Entonces las críticas se publicaban al día siguiente. Desde mi punto de vista era monstruoso que un señor saliese a las dos de la mañana —porque los estrenos terminan tarde— se sentase en la máquina y no como un hombre que pensaba, sino como un mecanógrafo que repetía, se lanzase sobre la máquina mientras había un chico esperando allí para bajar a la imprenta a componer aquello. Entonces yo, cuando propuse cambiar esto, me lo negaron; pero por fin hubo alguien con bastante sentido común —y creo que fue en tu propio periódico, me parece, el «Ya»—, don Nicolás González Ruiz, que consiguió que esto no continuase en esa forma.

Lo que sí quiero aclarar es una cosa: en la práctica que yo tengo de esto, la rapidez no hace variar el juicio en absoluto. Lo que varía, seguramente, es la explicación que yo creo que todo crítico debe dar; porque, para mí, la crítica no es una calificación, sino una explicación, y creo que la calificación la debe poner el lector si la crítica está bien hecha. Por eso yo soy enemigo de las críticas con muchos adjetivos, y por ello me resultaban bastante largas. Pero, naturalmente, para el crítico, dar una explicación es tirar piedras contra su propio tejado (cosa que yo he hecho siempre), porque al lector le llama mucho la atención que se digan dos disparates, se larguen dos patadas a un autor o una obra, o se resuma la cosa diciendo «Genial» y no se diga absolutamente nada más, y eso le da mucha popularidad. En cambio, si se pone a dar muchas explicaciones frías y

objetivas, entonces la gente dice: éste es un tío rollista, en fin, que no pita. Pero en fin, yo entiendo que eso es así. Lo que sucede es que, cuando se llega a la una de la mañana, uno sabe más o menos lo que quiere decir de la obra, pero eso requiere unas explicaciones lentas una especie de elaboración, porque a veces incluso hay detalles fundamentales que en ese momento no los tiene uno en la memoria y se pasan, ¿verdad? De manera que en ese aspecto no creo que varíe mucho la opinión; ahora bien, sí varía, debe variar la calidad del trabajo que se hace. Eso por un lado, y por el otro lado...

ANDRÉS AMORÓS:

Había el otro aspecto, relacionado con la crítica literaria en general. Quizá en la crítica, antes de escribir sobre un libro, dispones de mucha documentación y de tiempo para hacerlo; incluso, si no te gusta el libro, pues, muchas veces, no lo criticas. En cambio, el crítico teatral tiene que escribir de todo...

ADOLFO PREGO:

Naturalmente, cuando se trata de autores que son célebres, por otras lecturas tiene uno más o menos referencias de carácter personal. Yo, por lo general, solía ir absolutamente en blanco al teatro, e iba en blanco además de una manera deliberada, muchas veces teniendo las obras, todas las que no estaban aquí, pero que estaban en ediciones americanas, o algunos autores españoles que me las habían enviado para que los leyera; si la obra se iba a estrenar, no me la leía, porque yo quería llegar al teatro exactamente en las mismas condiciones que el espectador que había pagado 200 pesetas por su butaca. Para mí, como he dicho antes, el hecho teatral consiste en un espectáculo que no se realiza mientras salen allí unos actores y unas actrices y se ponen a actuar. Yo me he encontrado, y lo contaba antes, con historiadores que son gentes realmente de mucha valía, pero que se ponen a hablar de obras con grandes elogios, obras que los

demás hemos visto representadas y ellos no, y naturalmente el juicio varía, porque uno de los secretos del teatro consiste en que hay cosas que tienen virtualidad escénica y otras cosas que no la tienen, aunque tengan virtualidad literaria y virtualidad intelectual, que eso no se les puede negar. De manera que yo, en general, he ido completamente en blanco.

En una ocasión, concretamente cuando se estrenaron *Los secuestrados de Altona*, de Sartre, yo hice una crítica muy elogiosa de aquella obra. Pero al día siguiente por la mañana recordé de pronto que hacía unos tres o cuatro años, en una revista francesa, yo había visto unas declaraciones de Sartre relativas a aquella obra en donde decía que él la había escrito para dar una lección a la burguesía francesa en relación con la guerra de Argelia. Yo había estado muy atento a la representación que se daba en el Teatro Beatriz, y de Argelia y de la burguesía francesa allí no había absolutamente nada, para mí, al menos. Entonces pensé en buscar ese texto y milagrosamente lo encontré. En efecto, allí estaban las declaraciones de Sartre con unas explicaciones que después de ver la obra no había manera de admitir. Allí había otro problema, que es al que yo me había referido más o menos, en la obra, con respecto a los nazis, pero de ninguna manera aquello que me pareció una granujada para justificar que no le pudieran decir que él había tratado el fenómeno hitleriano con violencia pero absolutamente en serio. Y entonces pude decir: ¿qué hago?: ¿recojo lo que dice el señor Sartre y me apunto el pequeño tanto de descubrir esto o dejo la crítica como está? Y la dejé como estaba. No varié ni una línea. Es decir, no me interesaba la documentación, me interesaba lo que yo había visto en el escenario, aunque la documentación estaba allí. No había otra para mí, y si la había, yo no la había visto, yo creo que tenía que decir lo que yo había visto.

ANDRÉS AMORÓS:

Según eso, podíamos sacar la conclusión de que tú no te quejas de las condiciones habituales en que se hace

la crítica teatral, y que distingues con bastante claridad la labor del historiador de la del crítico de teatro vivo, cotidiano...

ADOLFO PREGO:

Claro, entre otras cosas porque el crítico de periódico, de periódico diario sobre todo, porque el de la revista ya es otra cosa pues se dirige a un público especializado, pero el señor que compra *ABC* —que creo que cuesta 10 pesetas— que compra *ABC* para leerse el periódico, verdad, hay gente que es más o menos aficionada y las empresas sostienen un crítico para que informe a sus lectores, y entonces eso es lo que uno tiene que atender...

ANDRÉS AMORÓS:

Querido Monleón: las condiciones de una revista como *Triunfo* ¿suponen alguna limitación para ti? ¿Escribirías igual en cualquier periódico?

JOSÉ MONLEÓN:

Veo que no son ninguna limitación para mí. Y en cuanto a la idea de si yo escribiría en cualquier periódico, es un problema complicado porque primero habría que saber si cualquier periódico querría que yo escribiera. Creo que no se puede contestar sin que a uno le pregunten, ¿no?, porque, si no, uno puede decir de pronto que no quiere representar una obra cuyos derechos ya tiene otra compañía. Si alguien me hace la pregunta, consideraré cómo es ese periódico, y qué situación histórica se da.

Una cosa sí he tenido muy clara, que durante muchos años, si yo no hacía crítica en *Triunfo*, no podría hacerla en ningún otro lugar. Es decir, que si escribir en *Triunfo* me ha supuesto unos compromisos, asumidos con mucha libertad y muy a gusto, siempre tuve claro que era crítico de teatro ahí o no lo sería en ningún periódico.

ANDRÉS AMORÓS:

¿Pero ahora ya no lo ves tan claro?

JOSÉ MONLEÓN:

Creo que la realidad se está modificando y ya es posible, dentro de la convivencia nacional, hablar de muchas cosas. Además, es probable que junto a las plataformas que ahora hay, aparezcan otras nuevas, ¿no? Esto significaría que, dentro de la realidad nacional, una serie de voces y de actitudes sería posible objetivarlas y confrontarlas desde distintas publicaciones, superando la división entre vigilantes y vigilados.

ANDRÉS AMORÓS:

Se nos está acabando el tiempo, pero yo no querría que el señor Prego se nos marchara sin ponerle en un pequeñísimo brete. Estamos hablando de los condicionamientos que impone el vehículo, el medio, donde escribes. Un ejemplo estupendo para que nos lo aclare el señor Prego es el del periódico *ABC*. En concreto, yo le diría, aparte de declaraciones más o menos teóricas, en su labor crítica cotidiana ¿de alguna manera el hecho de escribir en *ABC* ha afectado a sus críticas? Señalo una serie de puntos concretos: por ejemplo, ¿ha recibido alguna consigna positiva o negativa del director, del redactor jefe, etc.? Segundo punto: ¿ha tenido en cuenta si había, digamos, autores amigos o menos amigos de la casa? Tercer punto: él ha dicho antes que escribía, como es lógico, un poco para el lector de *ABC*, no para otro lector teórico, pero lo ha dicho en el sentido de dejar las cosas suficientemente claras. Pero hay otro aspecto: ¿ha tenido en cuenta que es el lector medio de *ABC* el que le va a leer en cuanto se rozan, por ejemplo, temas políticos o religiosos o —como ahora sucede— la

presencia cada vez mayor del desnudo? ¿Le condiciona el escribir ahí para enjuiciar con libertad estos temas o no?

ADOLFO PREGO:

Voy a aclarar esto muy rápidamente. Yo no tendría, probablemente, las limitaciones que Monleón tendría para escribir en otros periódicos, porque yo he empezado siempre por decir que yo hacía la crítica si se me dejaba decir lo que me diese la gana, porque el que firmaba era yo y no el periódico. Si les convenía, pues yo lo hacía encantado, si no les convenía no lo aceptaba. Cuando yo llegué a *ABC*, consciente, perfectamente consciente de que la cosa tenía sus dificultades, empecé por sentar este mismo principio, y entonces se me dijo que, naturalmente, tenía independencia absoluta. Se ha estado dando la paradoja de que las críticas más elogiosas que yo he hecho en *ABC* son de autores y de obras lo más contrarias a *ABC* que ustedes pueden imaginar. Entonces, nadie me ha dicho nada. A mí como periodista, si me dicen: oiga, haga usted un editorial que nadie lo firma, que el periódico se va a responsabilizar de esto, haga usted un editorial diciendo que en Madrid el verano es una delicia porque no pasa el termómetro de los 20°, bueno, pues lo hago y me quedo tan fresco, es un editorial. Pero si se trata de poner mi firma, por modesto que sea, yo no escribo más que aquello que me da la gana de escribir y para decirlo en la forma en que yo creo. Y tengo que concretar una cosa: la crítica más violenta que se ha publicado ahí es una obra estrenada también en el *Infanta Beatriz* que no era ciertamente de Sartre; era de un íntimo amigo de la casa, que se quedó sorprendidísimo porque él escribió una cosa que a mí me pareció que era una basura, que no se podía escribir aquello, aparte de otras cosas más graves que había en aquello, y entonces este hombre fue a protestarle al director, que entonces era Torcuato Luca de Tena, y Torcuato le dijo —primero, la crítica ya estaba publicada— que él no podía hacer nada y en efecto, no lo hizo. Ahora bien, yo ya sabía lo que me jugaba, vamos, desde el

primer día, y ellos también sabían lo que se jugaban teniéndome a mí allí. No es que yo sea extremista, porque no lo soy, vamos; pero yo tengo unos criterios muy objetivos, muy concretos y míos, malos o buenos, y mientras yo no los cambie —que estoy dispuesto a cambiarlos si cualquiera me demuestra que estoy equivocado— ya lo he hecho alguna vez, con respecto a autores, con respecto a Beckett, concretamente, vamos... yo tardé mucho en darme cuenta de lo que era aquello, y me equivoqué, y lo vi y lo cambié. Pero mientras yo no lo vea, lo que yo no soy, no lo he sido nunca, es un crítico que se fíe de lo que otros le digan sin que esto haya penetrado en mi cabeza: una vez que haya penetrado aquí, lo hago mío.

ANDRÉS AMORÓS:

Me temo que le hemos dejado demasiado libre a Luciano García Lorenzo y puede acabar él con una respuesta, digamos, de carácter teórico, global, y así, que resuma un poco las cosas. Le preguntamos entonces al profesor, con su serenidad académica: ¿Está el teatro español actual a la altura de la evolución de la sociedad española actual?

LUCIANO GARCÍA LORENZO:

En primer lugar, creo que, de la misma manera que podemos diferenciar en la sociedad española distintos estratos socioculturales, también debemos hacer esas diferencias entre los diversos tipos de teatro que se presentan ante los espectadores. Porque ¿qué tiene que ver *Sé infiel y no mires con quién* con los espectáculos, por ejemplo, de «Tábano» o de cualquier otro grupo de interés?... Yo quiero insistir en lo que he dicho al final de mi intervención: para mí la sociedad española actual se encuentra en un tremendo laberinto y lo que tenemos que conseguir son unas salidas adecuadas y por los más adecuados caminos; que la sociedad responda a una serie de exigencias y que el teatro (es lo que ahora nos ocupa)

responda a ellas adecuadamente. Estimo además que estamos insertos (el país como tal) dentro de un mundo occidental que responde a unos esquemas determinados y de ahí que el teatro español de hoy tampoco se diferencia mucho del de otros países de occidente. Bien es verdad que, frente a la tradición, por ejemplo, del teatro inglés o frente a las experiencias que se realizan en Francia y Alemania e incluso en países del Este como Polonia y Checoslovaquia, estamos a leguas de distancia; pero en estas naciones hay una tradición, hay un trabajo hecho, unas investigaciones formales en la mayoría de los casos libremente realizadas y apoyadas. Ahora bien, no caigamos por todo esto en un fatalismo desilusionador, porque si vamos a París, Londres o Roma, encontramos media docena de obras positivas (yo he citado ocho o diez en Madrid esta temporada) y al lado de ellas una enorme cantidad de basura, como afirmaba Prego. Y si analizamos el caso de USA o Canadá —los dos países americanos que conozco— los resultados son muy parecidos. En fin, yo creo que la solución de una forma inmediata está en que todas esas causas limitadoras que he mencionado en mi trabajo desaparezcan o, en el peor de los casos, queden reducidas al mínimo. Y que se fomente el teatro en las escuelas y colegios; que se estimule el teatro universitario; que la ayuda oficial sea amplia y sin cortapisas; que las obras dramáticas ofrecidas en televisión respondan a la realidad del país...

ANDRÉS AMORÓS:

Habría que quitar primero la censura, lo que todavía no está hecho, si no me equivoco, y poner en marcha todos esos cambios.

En definitiva, ustedes han visto que, como decía Adolfo Prego sabiamente, los críticos de teatro hablan mucho de teatro. Yo no sé si hacen un poco de teatro, también, si lo hacemos, todos nosotros. Muchas gracias a mis compañeros y recuerden ustedes que mañana hablarán los autores. Hasta mañana.

II

Autores

Antonio Buero Vallejo

Aunque sé que repito en parte lo que ya dije en esta casa mi entrañable amigo Miguel Delibes, no tengo más remedio que repetirlo, porque es verdad. No me gusta hablar, desde hace unos años al menos, de mí mismo. Vengo aquí con cierta resistencia por esa razón. Pero, además, no me hallo muy cómodo dentro del concepto de «literatura viva» con que se ha querido bautizar a este ciclo. Porque, de la misma manera que me consta que hay, por fortuna, bastante gente que piensa que mi literatura está viva, también sé, cómo no, que no escasea la gente que piensa que está ya muerta. E inclusive, por qué no decirlo, un sector o un grupo no desdeñable que acaso piensa que porque está demasiado viva hay que enterrarla. Esto es lo que me hace admitir, aunque no sea de buena gana, mi inclusión dentro del concepto de literatura viva, pues basta que haya este tipo de polémica, o de duda, o de disputa, alrededor de mis obras, para que —hasta un cierto grado al menos— se pueda considerar todavía, a la obra en general, viva. Viva y acaso moribunda, ¿quién sabe? Pero todavía aleteante.

Para hablar de mi teatro —faena ingrata, ya os digo, desde hace tiempo para mí— tendría que decir, muy resumidamente, que, en mi opinión, un escritor, cualquier escritor, viene a recibir, de fuera y también de dentro, sus impulsos, sus chispas, sus instancias. Podríamos decir que casi en toda creación literaria actúan, por un lado las vivencias personales —a veces muy íntimas—; es dudoso que ningún escritor auténtico y con capacidad comunicante haya podido escribir su obra sin que algunos

aspectos, siquiera sean crípticos, de ella, no los haya sentido como un problema personal. Pero, además de este motor principal de su creación, existen otros dos motores muy importantes. Uno de ellos es, claro está, lo que le rodea: la sociedad en que vive y a la que pertenece. No hay escritor digno de tal nombre que no lo sea de ese modo: esto es, de un modo conflictivo. Así que la relación conflictiva entre el escritor y la sociedad donde está es también una de las causas principalísimas de su labor. Pero habría que referirse además a una tercera fuente, que es la de su propia formación literaria. La de la historia entera de la literatura, que, en la medida en que el escritor la conoce, gravita sobre él. Este último punto es el que voy a tratar primero. Después trataré muy brevemente de los otros dos.

Respecto a mi teatro, y entrando ya en terreno en el cual el espectador más interesado suele ser el especialista, el estudioso, el filólogo, el buscador de orígenes, de parentescos, en ese terreno, se han dicho de mis obras muchas cosas. Yo mismo he reconocido y proclamado, en diversas ocasiones, influencias de las cuales era perfectamente consciente, y que me honraban, y que yo no rechazaba ni negaba. Yo mismo he dicho, y también otros estudiosos lo han dicho, que en mi obra había influencias innegables, a veces muy acentuadas de Unamuno, por ejemplo, o de Galdós, o del 98 en general. Todo esto es cierto y yo lo he aceptado en más de una ocasión. Y no solamente acepté, sino que fui el primero en decir que, por ejemplo, un escritor que me había fecundado decisivamente era Ibsen. Esto, dicho sea de paso, a los ojos de la estimativa actual, que es la de benaventismo, también aplicada algunas veces a mi teatro con sentido un tanto peyorativo, puede ser en realidad un error de enfoque, de óptica.

Es posible que ese supuesto —para mí muy dudoso— benaventismo que algunos han querido encontrar en mi teatro no sea exactamente tal, sino ibsenismo; es decir, los restos, las consecuencias del influjo del drama llamado burgués de finales del siglo XIX y principios del XX, el cual, creo, influyó algo en mí, pero mucho más decisivamente a través de Ibsen que a través de Benavente. Y además de las antedichas, hay otras influencias que

se han señalado y que yo he admitido en algún grado. Se ha hablado también, cómo no, de Arniches. En la zona más costumbrista de mi teatro se veía la huella del costumbrismo sainetesco de este gran autor. En resumen: muchas influencias. Muchas influencias, creo, como suele sucederle, lo confiese o no, a todo escritor.

Pero yo he venido aquí a confesarme un poco y acaso a aportar algunos pequeños datos nuevos, o relativamente nuevos, respecto a posibles influencias y parentescos. Si con ello sale perjudicada la estimación de mi obra, tanto da. Si esto sirve para que aquellos que siempre están empeñados en ver en cualquier escritor no lo que tiene de voz propia, sino lo que tiene de epígono de algo o de alguien, no importa. En una especie de relativo y un tanto irónico autosacrificio voy a darles a ustedes algunos pequeños datos que, por lo que yo sé, no han sido indicados por la crítica, o en los estudios que hasta ahora se me han dedicado. Quizá porque, en sí mismos, estos datos no son demasiado relevantes; quizá porque, muy cuerdamente, los críticos que me han hecho el favor de estudiarme, tenían sobrada formación literaria para saber que este problema de las fuentes, los orígenes y los rastros no es en literatura tan importante como los cazadores de gazapos aducen. No obstante ello, incluso exponiéndome a ponerme a los pies de los cazadores de gazapos, daré algunas precisiones.

De mi primera obra estrenada, *Historia de una escalera*, se han dicho mil cosas; hasta se adujo cautelosamente la posibilidad de un plagio. Un conocido crítico argentino dijo que procedía muy directamente de *La calle*, de Elmer Rice, y que por ello mi obra nacía con una vejez de treinta años. Para quien quiera creerlo, diré aquí que, cuando escribí *Historia de una escalera*, no conocía *La calle*, de Elmer Rice; pero esta ignorancia nada demuestra, pues siempre hay vías indirectas por las que un escritor puede ser influido por otro. *La calle* de Rice se estrenó en España hace muchos años; si no recuerdo mal, la estrenó Margarita Xirgu. Pero yo entonces no estaba en Madrid, y aunque la obra se publicó en *La Farsa* y yo ya leía mucho teatro, apenas lo hice en *La Farsa*, que mi padre no compraba, sino en otras publicaciones que sí coleccionaba, como fueron *La Novela*

Teatral, Los Contemporáneos, Comedias y El Teatro. Yo leí *La calle* bastante después de escribir *Historia de una escalera*; y lo mismo sucedió con la obra de donde yo, para algunos, había evidentemente saqueado *La escalera* propia: *Sixième étage* (Sexto piso) del dramaturgo suizo Alfred Gehri. Ciertamente que hay semejanzas entre las dos obras, pero fueron asimismo involuntarias. *Sexto piso* la habían estrenado, en efecto, en España; era una comedia estimable y en aquel tiempo gozó de éxito mundial. Era obra un tanto rosada y convencional, con su final feliz, fue estrenada en España por Rambal, pero en años en los que yo estuve fuera de la circulación y nada supe de ella. La leí mucho después, cuando empezaron a decir que mi *escalera* era una copia de *Sexto piso*. Entonces la busqué muy inquieto y vi que efectivamente se daban ciertas coincidencias; pero —sinceramente— me pareció que la mía era mejor y recobré la tranquilidad, porque, además, también las diferencias eran notorias.

Precisamente para responder a esta imputación acerca de si era o no era un calco relativo de *Sexto piso*, imputación que me hizo un entonces conocido periodista español, publiqué yo un artículo en el cual invoqué dos influencias sobre mi *escalera*, no citadas por nadie, de las cuales yo tenía plena consciencia y las voy a repetir, porque, probablemente, la mayoría de ustedes ha olvidado aquel artículo, o no lo conoce. Indiqué yo dos influencias españolas: la de Azorín, por su breve y maravilloso relato *Las Nubes*, y también la influencia parcial de Claudio de La Torre; concretamente la del primer acto de su *Tic Tac*. Éstas sí fueron influencias conscientes. Cuando escribí *Historia de una escalera* me andaban por la mente, y no eludí la similitud. El problema de *Las Nubes*, que todos ustedes conocen, es en el fondo idéntico al de la *escalera*: es el de un hombre, Calixto el de *La Celestina*, que se hace mayor en vez de morir joven y advierte cómo, en la madurez de su vida, su hija y un mancebo repiten textualmente lo que él y Melibea se dijeron cuando eran novios. Muchas veces había yo leído ese relato, pues en él late una inquietud por el enigma del tiempo que considero también muy mía. Y si esta similitud de estructura, que yo no eludí, puede

tal vez degradar la originalidad —concepto siempre tan discutible— de mi *escalera*, poco importa.

Daré todavía otra pista, en la que es natural que nadie se haya fijado, pues hay pistas que solamente el escritor conoce. En *La escalera* hay una escena que, cuando yo la escribí, no me acordaba de su antecedente —quiero decir que este relativo calco fue hecho de buena fe—, pero después, barruntando que aquello que yo había escrito quizá no era del todo mío, terminé por comprender de dónde me venía. Me refiero a una escena en el segundo acto, entre un padre y su hija, en la que se habla dolorosamente de otra hija que ha torcido su vida, y este padre, sin dejar de hablar mal de la hija descarriada, termina por darle a la hija —llamémosla «buena»— unos duros para que se los dé a su hermana. Pues bien, llegó un momento en que me dije: «esto no es mío», y efectivamente no es mío. La situación pertenece a *Humillados y ofendidos* de Dostoievski. Está allí, no de la misma manera, en un ambiente completamente distinto, pero es idéntica; y yo tuve que reconocer ante mí mismo que, cuando escribí esta escena de mi obra, me había influido por vía subconsciente aquella otra escena de *Humillados y ofendidos*.

Otras muchas influencias se me han atribuido. Se ha dicho, por ejemplo, no solamente de *En la ardiente oscuridad* sino de otras obras mías, que denotaban el influjo —ya lo hemos dicho antes— de Unamuno, del 98 y de otros escritores; pero, además, de Alejandro Casona. Vamos a hablar un poco de esta supuesta influencia de Alejandro Casona. Porque, evidentemente, yo sí conocía *La sirena varada* y otras obras suyas; y debo decir que cuando vi, siendo un muchacho, *La sirena varada* en El Español, me impresionó profundamente. Cabe, pues, admitir que hay cierta influencia de Casona en mi obra. Y una posible rastreable influencia no solamente en *En la ardiente oscuridad* o en otras obras mías, sino incluso en la última, en *La Fundación*. Algún notable crítico de hoy lo ha indicado, si bien interpretándola con claras salvedades a mi favor. Pero, ¿se trata realmente de una influencia de Casona? Dejaré momentáneamente en suspenso esta cuestión, porque debe entenderse desde otros enfoques que quiero plantear ante ustedes.

¿En la ardiente oscuridad, casonesca? Mentiría yo —y no pretendo hacerlo— si no dijera que de lo que sí me di perfecta cuenta fue de la influencia de Wells. Ese admirable relato titulado *El país de los ciegos*, que he releído desde muchacho muchas veces —como he releído muchas veces otras obras wellsianas— también estaba en mi memoria cuando escribí *En la ardiente oscuridad*. Wells es otra de mis fuentes... Su cuento, por supuesto, no se parece a mi obra, pero por dentro yo sé que se parecen. Mas, ¿se trata asimismo de una verdadera influencia de Wells, y sólo de Wells?... Dejemos en suspenso también esta pregunta. Ya son dos las pendientes. Y las voy a contestar más adelante con una única respuesta.

Dice aproximadamente Jorge Luis Borges, en una de sus exquisitas páginas: «Los libros de Wells son los primeros que leí, y tal vez sean los últimos.» Cuando yo llegué a esa frase de Borges me dije: «la suscribiría». Pues no tengo ningún inconveniente en decirles a ustedes que mantengo una admiración por Wells bastante superior a la desvaída atención que hoy se le dedica. Y me atrevería a decir que es quizá el más formidable creador de mitos, después de Kafka, que ha habido en la literatura de nuestro tiempo.

Tampoco Borges tiene inconveniente alguno, en otra de sus páginas, en declarar: «Tal vez en *El Zahir* y en *El Alef* —dos cuentos suyos extraordinarios— haya algún influjo de *El huevo de cristal* de Wells.» Palabras que me confortaron no poco, porque vi cómo un gran escritor, de enorme personalidad propia, no tenía empacho en reconocer tan definida impregnación y ello me da en cierto modo la esperanza de que, aun cuando yo ahora me esté desnudando y confesando un poco ante ustedes acerca de fuentes e impregnaciones, no quede del todo maltrecha la posibilidad de que, pese a unas u otras influencias, mi labor posea una relativa personalidad y originalidad. Pues todos sabemos que los problemas de la personalidad y de la originalidad son relativos. Y el que no lo entienda así, no entiende nada de literatura. Sabemos que el maravilloso creador y adelantado a su tiempo que fue Valle-Inclán, en su tiempo era más bien un epígono de D'Annunzio, de Eça de Queiroz, de Barbey

d'Aurevilly. Sabemos que a Galdós, al inmenso Galdós, en su tiempo lo consideraron algunos como un epígono de Balzac, de Dickens... No hay gran escritor que no sea epígono de algo. No pretendo ser un gran escritor, y estoy revelando algunos pormenores que me pueden hundir aún más en esa imputación de epigonismo que algunos, no siempre de buena fe, me propinan. Pero es lo mismo... insisto en que esas cosas me importan ya poco.

¿Y qué podríamos decir, por ejemplo, de otra obra mía elegida al azar? ¿De *Hoy es fiesta*, pongo por caso? Cuando la escribí me satisfacía haber encontrado un espacio escénico no tocado en el teatro, unas azoteas. ¡Qué lugar de acción más insólito! Tuvo que pasar el tiempo para que me encontrase con que había una obrita en un acto de los Quintero que se llamaba exactamente *La azotea*. Era del año 1901. Y después, revolviendo comedias viejas, hallé un sainetito de Casero y Larrubiera, también en un acto, llamado *Las mocitas del barrio*, al que puso música Chueca y que se desarrollaba asimismo en una azotea. Éste era de 1903. Evidentemente, cualquier implacable cazador de influencias y epigonismos podría decir: Buero hizo *Hoy es fiesta* porque había visto o leído antes *La azotea* de los unos y *Las mocitas del barrio* de los otros. Es imposible ser absolutamente original. Es imposible.

Contaré todavía otro caso. *Un soñador para un pueblo*, obra que cuenta quizá entre las principales mías a juicio de muchos comentaristas, termina en su primera parte, como algunos de ustedes recordarán, con un apedreamiento de los faroles puestos por Esquilache, para recaer en la oscuridad, tanto real como simbólica, de la España de aquel momento. Y a mí se me antojó aquello un efecto escénico feliz, y me pareció rigurosamente personal. No faltó un crítico que cautamente dijo: «Esta obra es como una zarzuela sin música.» No especificó más, y yo me dije: «pero qué disparate; qué mala uva tiene este señor». Mas he aquí que, ¡ay de mí!, pasado el tiempo, tuve ocasión de ver en escena *El barberillo de Lavapiés*. Naturalmente, yo conocía su música, que además me encanta. Lo que nunca me había molestado en conocer y nunca había visto representado, era el texto, el libreto. Pero cuando Tamayo, hace pocos años, la

repuso en la Zarzuela, fui a verla con una inocencia paradisiaca, y me encontré con que al final de un acto la plebe sublevada se carga los faroles que hay en escena. Y dije: «ay de mí, no somos nadie.» Y efectivamente no somos nadie. Pero éstas son en cierto modo anécdotas menores.

Recordaréis que yo había dejado dos preguntas en suspenso. ¿Realmente una influencia de Casona? ¿Realmente una influencia de Wells? Las admito hasta cierto punto, pero ¿no habrá detrás alguna otra cosa más cierta? Yo creo que sí. Y además, también lo he dicho, y bastantes veces. Por muy petulante que parezca, nada más lejos de mí que compararme con quienes voy a nombrar en cuanto a la calidad; pero advierto otras influencias, que creo básicas, a lo largo de toda mi obra. Una es nada menos que la del propio Cervantes. Concretamente, la de *El Quijote*. La otra es la de Calderón, tanto por la vía especulativa de *La vida es sueño*, como por la vía social de *El Alcalde de Zalamea*. ¿Y qué, aunque ello sea cierto? Pues que estamos empezando a contestar ya las dos preguntas que dejé en el aire. Casona, en su primera obra — que en mi opinión es la mejor— describe un proceso que podríamos llamar de desalienación. Seres sumergidos en una atmósfera irreal y engañosa terminan por llegar, con dolor, a la realidad, a la verdad. Esta fórmula es muy buena; pero, antes que de Casona, es de Cervantes. Don Quijote es un ser que vive en una atmósfera irreal, creada por él, engañosa, alienada. Él era un alienado, incluso en el sentido patológico de la palabra, y la realidad termina por llevarlo a su terreno aunque sea a costa de morir. Pero, ¿y Wells? No sé si ante un auditorio experto en materias literarias resultará demasiado osado afirmar aquí —pero yo estoy convencido de ello— que en Wells influyó, subterráneamente, Cervantes. Voy a referirme a la última de mis obras, que tan generosamente ha comentado Iglesias Feijoo: a *La Fundación*. En *La Fundación* hay alienados que tienen que llegar a la realidad. Alucinados que tienen que llegar a la verdad, como Don Quijote. Y uso el plural porque, con esa obra, también alucino al público. ¡Ah, pero aquí también voy a darme el lujo de declarar algo en mi detrimento! Cuando concebí *La Fundación* había una

obra concreta de Wells que yo recordaba no menos que *El Quijote* y mucho más que *La sirena varada* de Casona. Es una novela, en mi opinión extraordinaria, que se llama *Mr. Blestworthty en la Isla Rampole*. Ningún tratadista superficial la emparentaría con *El Quijote*, pero tal vez en Inglaterra algún estudioso lo haya hecho ya, aunque yo lo ignore. La novela narra el caso de un hombre que, volviéndose loco, cree —y el lector con él— estar en la isla Rampole y luego se da cuenta de que está en Nueva York, cuando llega a la verdad. Esta fue una de mis fuentes, y yo no la ignoraba. Pero todos tenemos parentescos... Yo, al menos, los confieso.

Podríamos decir también que en Calderón, si bien se mira, se afronta el mismo problema. Porque *La vida es sueño* es una obra cuyo sentido final es el de la vida no es sueño. Nos hallamos, asimismo, por consiguiente, si bien de forma sutil, ante un magnífico drama de desalienación; y que al propio Calderón no le andaba lejos la influencia magna de Cervantes, lo acredita el hecho de que en su otra gran comedia social, en *El Alcalde de Zalamea*, como todos ustedes saben muy bien, hay dos personajes marginales, que las adaptaciones suelen suprimir, pero que tienen gran interés: Don Mendo y Nuño, que son contrafiguras muy claras de Don Quijote y Sancho, y que en cierto modo vienen en esa obra a configurar también un problema de alienación, si bien colateral, frente a la tremenda y trágica realidad que se está viviendo. Así que es de estas dos grandes fuentes, y sobre todo de la de Cervantes, de donde creo que realmente proceden las impregnaciones principales de mi teatro, desde *En la ardiente oscuridad* hasta ese sueño en vida de *La Fundación*. Y así como mi supuesto «benaventismo» era quizá, más bien, «ibsenismo», mi supuesto «casonismo» acaso proceda de los creadores que también influyen en Casona.

De *El tragaluz* podría decir lo mismo. ¿No es también un problema de desalienación? Ciertamente que en esta obra hay un loco que no termina de desalienarse, pero, alrededor de él —y por él— la desalienación se produce. Y tampoco sería desatinado hablar aquí de Wells para remontarnos desde él a Cervantes, pues también me rondaba el recuerdo, cuando escribí *El tragaluz*, de otra

curiosa novela de Wells que yo creo directamente influida por Cervantes y por *El Quijote: El padre de Cristina Alberta*, una novela en la cual un pobre loco se cree Sargón, Rey de reyes.

Mas todas éstas son, según ya dije, anécdotas con las que juego a ponerme a mí mismo a los pies de los caballos. Indiqué al principio que también hay problemas personales decisivamente influyentes en la obra propia. Aparte de las impregnaciones literarias que confieso y reconozco, en mi obra ha habido, hay y seguirá habiendo vivencias personales, a veces dolorosas, a veces muy hondas, que han fecundado mi teatro. Por ejemplo, y para no poner más que uno, qué duda cabe de que *La Fundación*, además de ser otro «Quijotito» u otro «Segismundo» en pequeño, es la consecuencia directa de una experiencia fundamental de reclusión, vivida por mí.

Pero esto ya nos lleva a la tragedia. Y a la teoría de la tragedia; la mía, que Iglesias ha comentado. Me interesa aquí, aunque quizá sea un tanto divagatorio, hacer ver cómo mi fundamental concepto de lo trágico, que Iglesias ha resumido muy bien, en cuanto al carácter abierto y en última instancia esperanzado que en mi teatro se observa, es un concepto que ha sido bastante discutido, y algunas personas doctas han aducido que era objetable por aquello, que ya dijo Goethe, de que en la tragedia no puede haber esperanza. Acerca de este punto esencial, fue para mí muy confortador leer hace algún tiempo un libro de quien descuella hoy entre nuestros más grandes helenistas. Me refiero a Francisco Rodríguez Adrados, Catedrático de la Facultad, en cuyo excepcional libro *Fiesta, Comedia y Tragedia* puede leerse entre otras cosas: «De rituales en que se narra y se vive la muerte y decadencia o se describe y vive y favorece mágicamente la renovación de la Vida, uniendo presente, pasado y futuro, saber y emoción, se ha pasado al tema de la Vida humana: de su eterno ciclo de triunfo y decadencia en una concepción circular del tiempo, de su eterno milagro que, sin embargo, es incapaz de romper la tiranía de la norma, el estado de impureza que siempre vuelve. De su esperanza desesperanzada —dice Adrados—, como en la Comedia griega o de su *desesperanza pese a todo esperanzada, como en la Tragedia.*» (Sub-

rayado mío.) Con palabras casi iguales, venía yo hablando así de la tragedia ya desde el año 52. Naturalmente no estoy diciendo que Adrados me haya copiado a mí, ni mucho menos. Adrados ha llegado a esta conclusión firme, clara, rotunda, a través de sus extensos y profundos conocimientos de helenista, y precisamente por su gran autoridad en este campo del saber, en ese libro, que no vacilo en recomendar como esencia, vienen a decirse estas y otras cosas similares, no poco alejadas de los criterios más vulgarizados acerca de lo trágico.

Sea esto dicho solamente en defensa de mi discutida teoría de la tragedia. Pero esta concepción de lo trágico resultaría insuficiente si no nos llevase, al explorarla y practicarla, al aspecto social. Y ya, con esto, voy a terminar. ¿En qué medida, además de todo lo que hemos dicho aquí someramente, mi teatro de intención trágica es o puede ser una respuesta suficiente a la sociedad que nos rodea y a los problemas con los cuales ésta nos ha enfrentado? Díganlo otros, pues también acerca de tan importante cuestión la polémica es permanente y, a veces, áspera. Y en ella intervienen, desde los que piensan que yo he dado una respuesta social de carácter conflictivo suficiente, atinada e incluso valerosa, ante las lacras, las injusticias y los problemas del tiempo que nos ha tocado vivir en España, a aquellos otros que dicen que no, que todo esto es insuficiente, que peca de ambigüedad, que propendo demasiado al esteticismo, etc. ¿Quién tiene razón? Permítaseme volver a citar a Borges, quien afirma resueltamente: «La obra que perdura es aquella que tiene una infinita y plástica capacidad y ambigüedad, la que lo es todo para todos.» Lo cual contradice el criterio de los que no quieren de ninguna manera ambigüedades en el teatro. Mas yo les replicaría: «¡Mis obras no son bastante ambigüas todavía! ¡Ojalá fueran más ambigüas, porque así se acercarían más a ser todo para todos!» ¿Ha sido, pues, mi teatro suficiente o insuficiente en el terreno social? O acaso, acaso, como desde algunos extremismos especulativos se aduce y se afirma, ¿es forzosamente insuficiente porque no podía ser suficiente, porque los problemas de censura y de coerción social obligaban a realizar un teatro falseado y deformado; porque, en suma, una posición ética insobornable del escritor en

España le obligaría a callarse o a marcharse? Tales opiniones prosperan mucho; estas actitudes radicales se esgrimen con frecuencia en nuestro tiempo. Yo quisiera contestar a ellas solamente con dos citas más. Pertenecen a don Mariano José de Larra, el cual, en 1832 y bajo la feroz represión de la censura de Calomarde dijo, y precisamente en su artículo sobre las reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español: «Mil caminos hay; si el más ancho, si el más recto no está expedito, ¿para qué es el talento? Tome los rodeos, y cumpla con su alta misión. En ninguna época, por desastrosa que sea, faltarán materias para el hombre de talento; si no las tiene todas a su disposición tendrá algunas. ¡No se puede decir! ¡No se puede hacer! Miserables efugios, tristes pretextos de nuestra pereza. ¿Son dobles los esfuerzos que se necesitan? ¡Hacerlos!» Así habló este gran escritor, que no pecó ciertamente por insuficiencia y que fue uno de los más grandes y claros reveladores de las lacras sociales de su tiempo, así luchó él contra la censura. Y años después, a uno escaso de su muerte, dijo también: «Géneros enteros de la literatura han debido a la tiranía y a la dificultad de expresar los escritores sus pensamientos francamente una importancia que sin esa rara vez hubieran conseguido.» Y algo más adelante: «La lucha que se establece entre el poder opresor y el oprimido ofrece a éste ocasiones sin fin de rehuir la ley, y de eludirla ingeniosamente; y sobre vencerse tal dificultad, no contribuye poco a dar sumo realce a esas obras el peligro en que de ser perseguido se pone el autor una vez adivinado.» Entre los que han hablado, y siguen hablando, y seguirán hablando de que la literatura inevitablemente se falsea y se empobrece y se deforma y que hay que marcharse o callar, yo asumo la respuesta de Larra y el deber que entonces Larra nos enseñó a todos.

Y para terminar, si pudiera decir quizá una sola palabra, o unas pocas frases, tres o cuatro, últimamente definitivas de mi teatro, diría: yo empecé mi teatro con *En la ardiente oscuridad*, porque fue la primera obra que escribí aunque no la primera que estrené, y por ahora lo he terminado con *La Fundación*. Ya en algún sitio he dejado apuntado cómo, en el fondo, en aquella primera obra y en esta última se habla de lo mismo. Se habla de

dos Instituciones o dos Fundaciones cuya mentira hay que revelar y desenmascarar.

Y el tema es el mismo, porque cada escritor, en cada momento, se encuentra con sus Instituciones o con sus Fundaciones o con su Sociedad, como Cervantes se encontró con la suya en su tiempo; y Cervantes, en su tiempo, escribió *El Quijote*, que acaso les parecería también insuficiente a los eternos insatisfechos de entonces; pero ese libro representa hoy, para nosotros, una implacable respuesta literaria y crítica a la sociedad en que vivía y que le asfixiaba.

Pues bien, modestísimamente, y al amparo de esas grandes figuras que me he atrevido a invocar como maestros míos, yo diría que, desde *En la ardiente oscuridad* hasta *La Fundación*, estoy intentando, tal vez quijotesicamente, enfrentarme con mis Instituciones, con mis Fundaciones, que són también las de todos los presentes. El resultado, enjuícienlo ustedes.

Lauro Olmo

Hace unos días, me decía García Pavón que la postura crítica, tanto en los aspectos sociales como políticos, que se desprende de mi obra, era algo que daba la impresión de brotar espontáneamente, visceralmente. Algo que, más que obedecer a una decisión teórico-reflexiva, y no es que descarte el lógico proceso intelectual, parece surgir ingenuamente; dándole a la palabra ingenuidad su honda valoración, claro está. A mí esta definición, o esta interpretación que yo hago de lo que él me dijo, me parece muy ajustada a mi realidad. Y voy a decir más: me acojo con fuerza a ella pues, por contraste, va a perfilar con cierta nitidez esos monstruos que suelen salir al paso de ciertas andaduras españolas. Y no es que esto, que quiere ser algo aproximado a una semblanza, vaya a titularse «la ingenuidad y los monstruos»; pero sí me gustaría que se desprendiese de ello lo caras que resultan entre nosotros las posturas ingenuas.

Voy a prescindir de los datos biográficos habituales, pues ya andan por ahí, en algún que otro libro, y no me gustaría alargarme demasiado. De todas formas, para situarnos, copio: «En un ambiente de escasez de medios y extremas dificultades transcurren los primeros años de Lauro Olmo en su tierra natal (Barco de Valdeorras, un pueblo de la provincia de Orense). Harta de pasarlo mal, un día la madre decide trasladarse a Madrid, donde viven algunos familiares. El padre, siguiendo la ruta tradicional de la emigración gallega, se había ido a América. En Madrid, la situación no cambia y siguen las dificultades. Los ocho años los cumple el autor en la capital de

España. Se ha convertido en un chico de barrio, en lo que él más tarde llamaría "un golfo de bien". Las dificultades se acentúan y, para paliar un poco éstas, su madre se ve empujada a internarlo en un asilo en compañía de tres hermanos más. Cuando estalla la guerra civil, Lauro Olmo, como infinidad de muchachos madrileños, es evacuado por el Gobierno de la República a las guarderías infantiles de San Juan, de Alicante, donde, al poco tiempo, ingresa en el Instituto de dicha ciudad. Sus estudios quedan interrumpidos por la marcha de la contienda y, al finalizar ésta, regresa a Madrid, donde tiene que dedicarse a diversos menesteres para subsistir: aprendiz en un taller de bicicletas, chico de tienda, vendedor en un puesto callejero, taquimecanógrafo, corrector de pruebas, etc. Al salir de cumplir el servicio militar, deja de ser cliente asiduo de los libreros de la Cuesta Moyano, por ejemplo, y se hace socio del Ateneo de Madrid, donde durante algunos años desarrolla una intensa labor de lectura y de investigación artístico-literaria. En el año 1954 aparece su primera recopilación de poemas. En octubre del mismo año contrae matrimonio. En la dedicatoria de su obra *La camisa*, se lee: "A Pilar, compañera de las horas difíciles".»

Cuando doy estos datos siempre temo las posibles interpretaciones melodramáticas, todo eso que conduce al tango personal, cosa que rechazo totalmente. Sin embargo, como fuentes de convivencia y lo que éstas suponen idiomáticamente, sí me parece preciso dejar constancia de ellas. Más de una vez he dicho que, como escritor, le debo mucho a la calle, a la vida manifestándose espontáneamente. Esta influencia en mí es más decisiva que la del libro. Un día me preguntaron que qué era yo, y respondí que un «golfo de bien» en perpetua aventura callejera, unas veces participando y otras observando; pero no como «espectador», sino como «mirón», que es una forma de estar en el juego, o en el ruedo: «ruedo ibérico», claro.

Nací al teatro «oficialmente» en 1962, pero mi primer intento procede de 1955, con una obra en un acto titulada *El milagro*, que por su temática social y el ambiente en que se desarrolla, considero un claro antecedente de mi obra *La camisa*. Aunque *El milagro* fue escrito en 1953, lo estrené, como acabo de decir, en 1955, en sesión

privada y ante una de las promociones de la llamada Escuela Social de Trabajadores. Dirigió la obra *mi mujer*, que constituye un ibérico caso de doble vocación dramática. Y digo doble vocación dramática por dos razones: una, su indudable y más de una vez demostrada eficacia profesional; otra, el haberse casado conmigo. Entre los años que van de *El milagro* a *La camisa*, he escrito poemas, cuentos, dos novelas, algún que otro artículo, suponiendo, sobre todo los dos primeros géneros —poemas y cuentos—, una buena experiencia para mi dificultado desarrollo como autor dramático. *El milagro* interesó. Recuerden la fecha: 1955.

Lo más significativo de la famosa frase de Larra sobre el escritor y el llanto, es su éxito como *slogan*, la machacona insistencia con que lo repetimos. Lo cual, naturalmente, habla de su efectividad. Valle-Inclán, a su modo, lo dijo y lo demostró de una forma menos emotiva, distinta. Como peculiar botón de muestra, recordarán aquello que decía de que los intelectuales españoles tienen un sino idéntico al de los gitanos: vivir perseguidos por la Guardia Civil. Y no citamos la frase por hacer gracia, pues no dejaría de ser una gracia superficial, sino por lo que, tratando de calar en ella, de ahondar, denuncia: lo conflictivo del oficio de escritor. Hoy, por ejemplo, estoy yo aquí, hablando ante ustedes; pero detrás de mí, han quedado en la cuneta de las ilusiones artístico-creadoras muchos compañeros que quizá carecían de la necesaria dosis de aguante, pero que poseían indudable talento y sensibilidad. Aunque, la verdad, no creo que *lo de escribir* sea sólo una cuestión de tozudez, sino algo más esencial, algo rotundamente dramático. Y si el escritor o el autor teatral debe sostener, como sea y contra lo que sea, su insoslayable deber y derecho a poner ante la sociedad el incisivo espejo del arte escénico, sostener esto aquí, en el «ruedo ibérico», produce un no escaso número de hombres gastados, descentrados. Francamente: todo aquel que esté tratando de realizar un teatro que refleje la problemática de nuestro tiempo, de nuestras calles, de nuestros hogares; todo aquel que conciba el teatro como un revulsivo y como un espabilador de conciencias —y en sentido creador el teatro no es otra cosa—; todo aquel, digo, que conciba el

teatro como una clarificación en pro de una convivencia más civil; no ha nacido en fechas fáciles y debe disponerse a aguantar la embestida del arbitrio, de la mediocridad y del hambre.

De todas formas, y por lo que a mí respecta, poseo una extraña capacidad para el optimismo; una extraña fe. Y es esta fe la que me juega las «faenas»: A mí, en más de una ocasión, me han dicho eso de: «sólo se vive una vez»; y me he contestado: ¡coño, pues es verdad! Y esta lúcida contestación, más que allanarme el camino, me lo ha dificultado. Y es que la vida; ¡menuda broma cuando uno se la toma en serio, cuando uno descubre que eso de los valores humanos merece la pena!

Meditando un poco sobre nuestra realidad, dos actitudes que fatalmente surgen de estructuraciones sociales como la nuestra destacan con inusitado vigor, la que desemboca en la expresión esperpéntica y la que da vida a la expresión grotesca. De ellas brota ese hálito que caracteriza en su más honda significación a nuestro desgarrado modo de ir tirando, de vivir. En definitiva, el que caracteriza la tragedia española. Una tragedia que, como decíamos en otra ocasión, no viene producida por los antiguos dioses, sino por esa injusticia que, como ya hemos dicho, arranca —y repetimos que fatalmente— de una estructuración social que no proviene de ningún olimpo. Vivimos en una época en que los dioses están comprometidos, ya que, caídas las máscaras, se ha descubierto que tienen nombre propio y dos apellidos, como cualquiera de nosotros.

Teniendo en cuenta la situación precaria y de frontera cerrada que hasta hace poco ha padecido nuestro teatro, se imponía, para los autores sobre todo, una toma de contacto con los escenarios europeos. A algunos de los autores del llamado teatro social no nos ha sido fácil esa toma de contacto. Gracias a mi obra *La camisa*, soy uno de los que la ha conseguido y he podido comparar situaciones y ahondar en nuestras propias raíces. Invitado por las agrupaciones teatrales de los trabajadores españoles en el extranjero: Suiza, Holanda, Francia; también por la Universidad y por uno de los teatros nacionales de este último país, así como por la Asociación de Escritores Alemanes, etc., he podido ver teatro en algu-

nos de los centros más incisivos de nuestro continente. Digo esto como simple dato y para dejar claro que soy plenamente consciente de los localismos, quizá debiera decir «afirmaciones», que, con más o menos acierto, abundan en mi teatro.

El otro día se me preguntó si veía distintos caminos en mi trayectoria, y no me fue fácil contestar. Y no por su dificultad, que no la tiene, sino por la extrañeza que me causó. Y eso que acogiéndose uno a las posibilidades que da para la respuesta, puede ésta resultar muy brillante y hasta dar una impresión enriquecedora. Pero yo creo que en casos como el mío pueden ser distintas las vías expresivas; pero el camino sólo es uno: ese que, según la honda definición, se va haciendo al andar. La verdad es que nunca me han preocupado demasiado las preceptivas, aunque sí las búsquedas, y cuando pienso en los distintos géneros en que he tratado de expresarme, me sorprende yo mismo y hasta dudo de su ortodoxia literaria por la falta de preocupación con que me he metido en ellos. Mi punto de arranque siempre ha supuesto la iniciación de una incitante aventura a la que partía con una intuición general del tema. Ahora bien, ante los encuentros, ante los hallazgos expresivos, creo que, por lo regular, no ha funcionado mal del todo mi facultad selectiva y, como premisa de ésta, mi sentido crítico.

No hace mucho, en una carta a Pepe Monleón, le hablaba yo de una narración corta titulada *Cuno*, que publiqué en 1954. Le decía que, por su equilibrio estético, por su contención afectiva y matización poética, la consideraba un hallazgo fundamental para mí. En esta obrita, en algún que otro poema, y en esos cuentos de golfillos emparentados con la picaresca y plenos de sustancia autobiográfica, creo que está el fundamento de todo lo que iba a venir después. Juzgados desde la distancia —hay muchos años ya por medio— y teniendo en cuenta mi condición de casi recién llegado a la aventura expresiva en aquel entonces —escaso de libros, aunque ya rico en vivencias, eso sí— me sorprende esa jugosidad que, según la crítica, los caracteriza. La verdad es que casi nunca me he sentido incómodo en las vías expresivas elegidas. En mi libro *Golfos de bien* digo sobre mí: «Según mi

madre, fui un chaval sin prisas, de mucha pachorra y resueltamente testarudo. Y no debieron ser muy recomendables mis andanzas, pues, como castigo, muchas veces me prendieron con una cadena al pasamanos de la escalera. Es posible que de aquí me venga este afán de meditar las cosas y sacarles punta. Luego, harta mi madre de que todo le fuera mal, quiso cambiar de aires. Por eso nos vinimos a Madrid, donde pasé mis años buenos, sabrosos, en los que nada era difícil porque la imaginación iba resuelta de un lado para otro. Mi llegada no tuvo grandes consecuencias. Yo siempre entro despacio, procurando no molestar. Y si me siento, es para esperar que las gentes y las cosas crezcan en mí. Después sabe uno a qué atenerse, ya que la sangre no en todos es buena.» Más adelante, hablando sobre dos de los golfillos, digo: «Los dos se echaban fuera de sí mismos y, saltarines, reían sus cabriolas igual que las de cualquiera. Cuando hablaban no les quedaba nadie dentro, y esa ingenuidad, ese decir y hacer lo que sentían, era tan vital, tan sin mancha, que me indujo a ver en ellos un camino de curación. Y lo seguí.» Al frente del libro, va una cita de Cervantes: «Una cosa me atreveré a decirte: que si por algún modo alcanzara que la lección de *estos cuentos* pudiera inducir a quien los leyere a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que los escribí que *sacarlos* en público.» «Murmura, pica y pasa, y sea tu intención limpia, aunque la lengua no lo parezca.» Lo que yo no sospechaba por aquel entonces, es que este consejo cervantino me iba a complicar mucho la vida. En otra parte del libro puede leerse: «Yo cuento las cosas porque me han pasado a mí, o porque las he visto, o porque las he oído. O más simple todavía: porque tengo a bien imaginármelas. Todo es cuestión de conocer a la gente, a nuestra gente, a la que, sangrando, vive y salta dentro de nosotros.» Recientemente, en un libro de entrevistas que acaba de aparecer, o sea: «veinte años después», digo entre otras cosas: «Escribir es un modo hondo de convivir, de realización de uno mismo dentro de un proceso convivencial. En cierta forma, al escribir vamos descubriendo nuestra capacidad colectiva; descubriendo la comunidad que, sobre todo en el autor dramático, es uno mismo. Resumiendo

lo dicho, podríamos asegurar que el dramaturgo es una comunidad en conflicto que al expresarse busca el reulsivo del "autorreconocimiento".»

En cuanto a mi lenguaje, más de una vez y considero que precipitadamente, se me ha comparado con Arniches, lo cual, naturalmente, no tiene nada de ofensivo. No en balde es quien es. Pero hay algo de fondo que hace que me rebele. Por mi vida comunitaria, callejera, escasamente familiar en muchos años, creo yo, antes de ponerme a escribir, llevaba ya «el lenguaje» y muchas de las situaciones de que brotaba. En esa carta a Pepe Monleón, le decía que quizá la diferencia entre don Carlos y yo es que él ha sido un observador o un espectador de lo que yo he vivido. Él iba a la calle. Yo estaba en la calle. Algo le debo, claro; pero es algo que también viene de los pasos y de los entremeses, por no hablar del romancero o, sobre todo, y aquí entra la intuición poética, de la línea popular soterrada que hace saltar sus liebres expresivas por plazas y calles. Esto, que quede claro, no quiere ser un juicio valorativo, aunque sí una aclaración.

Algunos de los temas elegidos por mí son: la emigración de trabajadores con las implicaciones dramáticas del desarraigo, del éxodo (*La camisa*); los seudodogmas y prejuicios que, dentro de una determinada estructuración político-económica, han venido dificultando el devenir de la mujer española (*La pechuga de la sardina*); una crítica del machismo a escala doméstica (*El cuerpo*); el enfrentamiento generacional entre padres e hijos teniendo como fondo la guerra civil (*La condecoración*); las noticias, su manejo y su reflejo social-político (*El cuarto poder*); algunos dogmas morales de la cultura occidental enfrentados y desmitificados por el poder celestinesco de la divisa (*Mare Nostrum, S. A.*); el miedo al diálogo y el reflejo de este miedo en la colectividad (*Plaza Menor*); *English spoken, Historia de un pechicidio*, José García, que es una pieza breve que ha dado pie a la más reciente, titulada *Spot de identidad*, tema con breves apoyaturas musicales basado en la crisis de ciertos convencionalismos sociales trivializados por la sociedad de consumo. Una crisis de transición planteada, como situación límite, en el momento menopáusico de unos cuantos

personajes que, procedentes de la época del «carnet de identidad», aspiran a mantenerse en forma en ésta, que es la del «spot de identidad». En fin, algo que yo llamo una tragicomedia experimental. Si a todo esto unimos alguna adaptación que otra y el teatro infantil hecho al alimón con mi mujer, esa madrileña de la doble vocación dramática, tendremos casi completa mi labor teatral hasta el momento; de la cual no toda se conoce.

En ese libro de entrevistas citado, una de las preguntas que se me hace es la siguiente: «¿En qué medida piensa usted que la censura de textos es una mediatización fundamental para nuestro teatro? ¿Hasta qué punto ha limitado su propia obra?» Y uno, sin meditarlo mucho, pues estas respuestas ya salen solas, contesta: el mal que causa la censura al prohibir los textos adquiere varios aspectos. Uno de ellos es el que pudiéramos llamar «laboral» y sus secuelas de tipo familiar. Pero vamos a centrarnos en dos: el que afecta al teatro en general y el que se centra en el autor. En cuanto al primero, limitémonos a decir que el mal es grande porque impide su desenvolvimiento. Refiriéndonos al segundo, la cosa es grave: si a un autor teatral le privas del enfrentamiento con su propia obra, de que vaya recibiendo «la lección» en público de sus aciertos o desaciertos, de que vaya acumulando experiencia, en definitiva, no sólo le prohibes «unos textos», sino que vas anulando su desarrollo. Dada la entidad que como autorrealización posee el teatro, podríamos llegar al extremo de denunciar al censor como «asesino metafísico». En fin, dejemos aquí la cosa, porque si nos ponemos a recordar los vetos a las personas, o los cercos por hambre, o eso de que las dificultades son creadoras, podríamos desbarrar un poco. Y más si pensamos que nuestras actitudes, nuestras resistencias a pasar por el aro, proceden de un imperativo ético-social.

Bueno, todo esto ha ido un poco a vuela pluma, tratando de impedir que se engolara demasiado. Pero hay algo que quisiera recordar, algo que pertenece a mis primeros pasos, a mis primeros encuentros en el Ateneo de Madrid. Algunos de mis compañeros de entonces, están hoy aquí. Su compañía fue impagable o impagables sus ánimos, esos ánimos que nos dábamos unos a otros.

Yo quisiera cerrar esta autopresentación con una breve canción-romance que ellos conocen muy bien, pues la he repetido mucho, pero que por esto mismo, tiene, dentro de mi anecdotario personal y cívico, un hondo valor casi pragmático, pues he procurado, dentro de lo posible, guardarle fidelidad. Os la dedico una vez más:

CANCIÓN-ROMANCE

Traer la vida jugada,
andar a mucho peligro;
o 'ser hombre, o no ser nada:
éste es el dilema, amigo.

Por eso lo canto yo
a la humana concurrencia
y aseguro al que nació:
nadie nace por su cuenta.

El uno se debe al otro,
esto, ¡oídló!, es la verdad;
y aquél que aquí se haga el sordo
morirá de soledad.

Pensad, amigos, pensad:
la vida es un sorbo breve
y no gana eternidad
el que por sí solo bebe.

Una uva no hace vino,
ni una gota agua corriente,
el vino está en el racimo
como el agua está en la fuente.

Quemad hoy mismo el sombrero,
como lo he quemado yo,
que siempre pudre el cabello
todo lo que quita el sol.

Y hace falta claridad
para encontrar el camino
que al agua os ha de llevar
o, si preferís, al vino.

Aquí acaba la tonada
que yo he venido a cantar,
puede decir mucho o nada,
sólo es saberla escuchar.

Hombre has de ser si la aclaras,
hombre si acuerdas conmigo:
traer la vida jugada
y andar a mucho peligro.

José María Rodríguez Méndez

Desde que en 1959 presenté al público mi primera obra dramática, *Vagones de madera*, me he visto zarrandeado de aquí para allá a causa de las supuestas implicaciones políticas de mi agónico teatro. Cuando intento recoger en una imagen estos veinte años de lucha, veo que todo aparece bajo el signo de una politización, que está llegando ahora precisamente al grado de asfixia. Efectivamente, mi obra como la de todos mis compañeros se ha ido creando bajo imperativos políticos. Todas nuestras obras han tenido que pasar por el cedazo de la censura previa y por ende, desde su nacimiento han sido juzgadas —lo fueran o no— como obras de repercusión política. ¿Voy yo, ahora, a afirmar una vez más que toda mi obra teatral, pese a las persecuciones sufridas, y las cortas tolerancias o amnistías disfrutadas, siempre ha carecido de tendencia política determinada? Tal vez no merezca la pena luchar también porque las obras sean juzgadas como lo que quisieran haber sido: documentos, testimonios humanos de una época determinada, gritos o llamadas a la realidad de nuestra tierra, de nuestros hombres y nuestra historia. Las circunstancias externas, el carácter crítico que se desprende de estas obras, los temas que tratan —la marginación social, el desempleo, la emigración, el delito, la subversión vital— las llevan, implacablemente, a ser juzgadas sin la menor piedad como lo que nunca pretendieron ser, es decir: alegatos políticos. Pero ya sabemos que en estos tiempos neoinquisitoriales es imposible hablar de algo que no sea un simple devaneo amoroso —porque

el erotismo entra ya dentro de la implicación política— sin que le sean exigidos al autor unas concretas posturas ideológicas. Parece ser que no es posible hablar de un determinado período de la historia de España sin que el censor público o privado se exima de sentenciarnos, porque si se habla de la historia de España, ésta tiene que tener un color a elegir entre dos, negro o rosa, y no otros. Si se habla del hombre español, este hombre no podrá ser sólo uno de esos que «viven, pasan y sueñan», sino que también debe estar adscrito a un grupo o partido. Si se habla de un «quinqui» o de un homosexual subversivo, háy que precisar la clase social del tipo y la subversión que dirige, etc., etc., etc. No hace muchos meses que, en ocasión del estreno de una obra mía, aquí en Madrid, en circunstancias extremadamente difíciles; tuve que oír —sobre todo tuve que leer— juicios críticos tan peregrinos que nunca hubiera podido imaginármelos. Una obra que había sido prohibida durante algunos años y que había sido amnistiada con el recorte de sus vuelos, fue denunciada como políticamente reaccionaria —por los críticos pedantes, desde luego— sólo porque no se determinaba claramente a qué partido político concreto, o a qué doctrina determinada pertenecían algunos de sus personajes; personajes a los que el autor sólo quiso dar el testimonio del sufrimiento padecido precisamente por los avatares políticos que tuvieron que soportar. No hace mucho también que una revista de pretensión avanzada, y voy a decir el nombre, porque no quiero callarme, *Cuadernos para el diálogo*; aludía veladamente a nosotros, los autores «comprometidos», afirmando que la «censura franquista» nos había hecho un gran favor al prohibir nuestras obras y así «mitificarnos». Pero ruego que me perdonen ustedes estos desahogos subjetivos. tan mal vistos ahora, por los que precisamente lo que desean es mantener su «subjetividad» en un punto firme. Si he hecho alusión a mi caso personal y al asfixiante politicismo que ha caído y sigue cayendo sobre el teatro en particular y la cultura de nuestro país en general (donde resulta ya que el trasero de la actriz de turno puede salvar a una obra de una condena inquisitorial por reaccionaria), es porque creo que hemos llegado a un momento en que la situación

de nuestro teatro —de nuestra cultura—, porque siempre que digo yo teatro, diré siempre cultura, se está haciendo cada día más difícil, pese a las aperturas y las cerraduras, las tolerancias y los secuestros. Y debo decir que yo nunca he sido pesimista, sino todo lo contrario (¿cómo hubiera podido, si no, obstinarme en hacer un teatro tan inviable en todos los sentidos como el que yo he hecho a trancas y barrancas?); sin embargo, no debo ocultar que el momento actual de nuestro teatro, y vuelvo a repetir de toda nuestra cultura, me preocupa muy seriamente. Creo que es ahora cuando en este terreno, como en todos, estamos corriendo un grave riesgo.

Si yo he aceptado gustosamente compartir con mis compañeros esta tribuna de la Fundación Juan March, ha sido por una razón fundamental: para reclamar de nuevo, una vez más, libertad para la cultura y para el arte. Libertad para el que trabaja por la cultura y por el arte. Y, naturalmente, justicia para ser escuchado. Sin libertad y sin justicia —perdónenme esta ingenuidad— no existe para mí, ningún tipo de democracia, ni ningún tipo de salvador partido político. Y aunque sea un poco ingenuo salir ahora con este grito es necesario hacerlo. Es necesario que sepan los inquisidores neos, como los inquisidores viejos, que no estamos dispuestos ya, de ninguna de las maneras, a someternos a los dictados de un signo o de otro, porque a lo mejor ninguno de los que nos propongan nos satisfagan, porque el escritor sin libertad —y de eso tenemos alguna experiencia— es una de las realidades más tristes que puedan existir. Sin libertad sólo pueden vivir —y muy satisfechos por cierto— los tecnócratas y los obreros aburguesados. Y, desde luego, los críticos-inquisidores y los inquisidores críticos.

En este aquí y ahora en que veo yo situado mi teatro, observo que va apareciendo una tendencia dominante que me preocupa. He dicho tendencia dominante porque sólo es una tendencia en medio del caos. Esta tendencia que parece prefigurar el futuro teatral de unos cuantos años se me aparece como algo monócorde, obsesivo, neurótico. Estamos asistiendo a la aparición de textos y espectáculos en que, sí, se habla de libertad, pero no de libertad con mayúscula, sólo se habla de libertades y, a veces de muy pequeñas libertades; como por ejemplo

de la libertad sexual, de la libertad confesional, de la libertad escolar, de la libertad para contraer matrimonio civil y canónico, etc. Un teatro en que se tolera presentar ciertos asuntillos turbios acompañados de imágenes expresivas. Muy bien. Pero ¿y todo lo demás? ¿Y todo lo que hay por debajo y por encima de eso? El público anda un poco perplejo y, por supuesto confundido, ante tanto pequeño atrevimiento, ante toda esa serie de olitas sobre la plácida playa industrial y capitalista de nuestro país. Y es posible que ese público, para el cual escribimos, no se olvide nunca esto, sale del teatro con la idea de que, al fin y al cabo, tal vez no mereciera tanto la pena el cambio, el supuesto cambio. Pero es el caso que esta tendencia teatral, frívola y juguetona, con fuertes implicaciones políticas viene dictada por secretos inquisidores, que en nuestro país —de mentalidad totalitaria en estos momentos— se han creído siempre, por un signo más o un signo menos, los detentadores de la vida pública y de la sociedad, sin importarles nada la cultura y el arte.

Me asusta la idea de que esta tendencia prospere en nuestro país. Y me preocupa como ciudadano, no como autor. Porque todos sabemos perfectamente que el teatro, el arte teatral, en una sociedad industrial como ya es la nuestra, tiene pocos puntos de apoyo. El teatro no puede hacer la competencia a realidades tan cómodas como son la televisión gratificadora, el cine, la música rock y, sobre todo, el sacrificio cruento de nuestra época compuesto por el estadio deportivo y la autopista. Frente a esta realidad incuestionable, el teatro es algo minoritario y de difícil supervivencia. Sacar espectadores teatrales de los estadios o de las autopistas, me parece ilusión vana, por más que los agudos empresarios dispongan de unos cuantos traseros femeninos o masculinos que exhibir. Por todo esto, yo afirmo que el teatro se salvará conforme sea más teatro, más cultura, y más libertad, pero libertad de verdad, no libertades minúsculas para dar solaz y razón al utilitario y la autopista. El teatro es una aventura tan apasionante como difícil y cuasi-perdida. Y uno de los caminos para perecer irremediamente está aquí, en quererlo acomodar a la mente grosera y basta del estado industrial de hoy, que siem-

pre verá en el teatro su mayor enemigo. Buscar como reclamo los instintos más pueriles del hombre es negar la creencia en el teatro. Politizarlo es negar su esencia.

Y es una pena, porque al teatro, con tantos siglos fructuosos, todavía le debería quedar mucho camino por recorrer. Todavía hay mucho que presentar ante los adormecidos ojos de los espectadores. Muchas realidades que están escondidas por la ilusión de los bienes de consumo. Muchas realidades que diariamente vivimos y las olvidamos, porque no nos apetecen. En estos momentos, por ejemplo, ¿quién es capaz de venir a poner orden en este caótico mundo nuestro en que vemos, por ejemplo, curas que no creen en Dios, financieros que maldicen el dinero, marxistas que no creen en el hombre, directores teatrales que quieren ser directores de cine y viceversa, etc. ¿El teatro no puede consistir también en articular y dar coherencia a estas situaciones caóticas? ¿Mostrar al público que la libertad de mostrar la anatomía es poca cosa, si un país entero tiene que ir a mendigar dinero a una potencia superindustrial, pese a las glorias pretéritas pregonadas incansablemente?

Para terminar: hemos vivido, he vivido, casi veinte años de autor sin libertad para llegar al público. Y me pregunto: ¿seguirá todo lo mismo, a cambio del maligno y astuto espejuelo de esas libertades?

José Martín Recuerda

Desde que empecé a escribir teatro jamás me propuse ser inconformista. Inconformista me hicieron los demás. Como todos o algunos saben he querido escribir siempre «teatro español», sin símbolos, sin claves, sin abstracciones y demás zarandajas encubridoras, sino de una manera directa, muy a la española, con un amplio y profundo sentido de lo ibérico, no exento de violencia, rebelión, pasión, acción, crítica, burla, yéndome en busca de lo que pueda ser España. Éste ha sido mi pecado. Pecado con expiación. Esa España que tanto me ha zarandeado, desconcertado, humillado y herido, hasta el punto que, con todo mi dolor, he tenido que coger el avión en el aeropuerto de Barajas, y huir, casi rabiando, de mi país, como un perro apaleado por sus amos, en busca de otros horizontes que me permitieran la creación dramática con entera libertad. He ido en busca de una libertad que poco tuve en mi tierra, para encontrarme, casi en el exilio, como una bestia marcada por la no libertad que un país extranjero nos pueda dar, por muy demócrata que este país sea. Me han echado de mi tierra a palos, por eso: por querer escribir «teatro español»; ese teatro que tiene sus raíces más hondas en nuestras crónicas y nuestros poemas medievales, en *La Celestina*, y llega hasta un martinete o una soleá anónima de aquellas que cantaba Juan Breva o la Niña de los Peines.

Por mi teatro ha pasado y pasa la fiesta andaluza que supervive en mí desde mi niñez, con sus calores ardientes, sus soles devorantes, sus arenas de fuego, sus abanicos alpujarreños, sus paletos con traje de feria llenos

de sudor y polvo, sus hembras desgrefñadas, flamenconas, entaconadas, vocíferas y peleantes, con feroz ansia de decir y hasta de escupir verdades en la cara de los demás. Por mi teatro ha pasado todo un mundo de granadinos nostálgicos, temerosos de la soledad y de la muerte; granadinos que, al mismo tiempo, funden la sexualidad con lo místico; granadinos con los labios secos y resecos que se mueren entreabiertos por un beso desconocido, y si se llega a retener el beso, el amor y la muerte caminarán juntos en los amantes hasta el fin de la vida. Amar en Granada es morir en el amante. Por eso, las hembras de mis obras apenas quieren amar, porque saben que las espera la muerte. Secreto que pocos saben, más que aquellos que lo padecen. Por mi teatro ha pasado también un mundo de malagueños playeros y bravucones, a la greña siempre con los granadinos; un mundo de rafaeleros cordobeses con alas y tristeza en los ojos, como las figuras de crepúsculos negros romerotorreñas. ¡Plaza del Cristo de los Faroles de Córdoba! Plaza recoleta, mística y profana, donde los enamorados se roban los besos a sabiendas de que van a pecar ante el Cristo crucificado que los mira. Qué robo más divino. Y ha pasado Sevilla, la pérdida en su alegría. La que nunca parece acordarse de la muerte. Almería, Huelva, Jaén, hermanas de todos los atributos místicos y sexuales de las otras, donde el cante jondo suena en tabernas menospensadas y menospensado también es, quien lo canta, herido de amor o de rabia. Qué hermosas herencias judías y moras, este cantar rabiando, porque se vive en el combate del amor o de la ira, en ese querer irse y no irse del amante. Qué hermosa la tradición judaica la de mi Andalucía. La Andalucía de rebeldes republicanos y anarquistas; la de los emigrantes que emigran y no emigran, porque siempre, aun en la emigración llevan dentro la copla, el cante jondo, con todos sus sentires que les arrastra al regreso. Es el rito de nuestros muertos los que nos llaman siempre en esos cantares jondos y nos arrastran, como una maldición, a la tierra donde nacimos.

En esta Andalucía, que me ha visto nacer y que me ha perseguido por donde haya ido, he conocido muchas cosas más: he visto siendo un niño, los ojos abiertos,

al ardiente sol, a la orilla de un camino, de un fusilado sin motivos, tirado sin enterrar, en nuestra guerra civil; cadáver esperando que viniera a sepultarlo una nueva Antígona poseedora del secreto de leyes no escritas; de leyes amparadoras para nuestros hermanos muertos; he conocido a maestras, enamorándose en el otoño de su vida y apedreadas, por esta causa, a la orilla del mar de mi Granada; he conocido a católicos, o a gente llamándose «católica», hartándose de robar hasta las flores de los altares de las iglesias de mi tierra; he conocido a matones de mis pueblos cordobeses y granadinos, jienenses y ovetenses, que siendo pocas las casas de prostitución en sus pueblos, han tenido que asaltar y violar, sin compasión, lo mismo a extranjeras que a coristas que llegaban a los viejos teatros, consumando las violaciones encima de las carcomidas tablas del escenario; esos escenarios andaluces hartos de ser pisoteados por bailaoras y cantaores. He visto emigrantes granadinos volver de la emigración hechos fieras, sin creer siquiera en la Virgen de las Angustias, patrona de Granada. Emigrantes ansiosos de venganza y de preguntar a los que se quedaron: «¿Pero qué habéis hecho de mí y de los míos?» Se han encerrado las mujeres de mi tierra en la Catedral que mandara construir el emperador Carlos V, pidiendo la libertad para sus hijos y maridos, al mismo tiempo que pedían respuestas a sus preguntas acerca del hambre que padecían; mujeres, que ante la puerta de la Catedral, han llegado a desafiar a la justicia, sin importarles para nada un balazo en las entrañas. Sé, que hasta los Santos de mi tierra, los apedrearon por las calles, y caían acorralados entre las arenas y los soles ardientes de un agosto granadino. Si todo esto, y mucho más, he visto, ¿cómo queréis que haga mi teatro?, ¿cómo queréis que sea mi ideología?, ¿cómo queréis que sienta y piense este granadino?

Para escribir sobre todo este mundo que acabo de esbozar, he sacrificado mucho, he luchado con un ambiente contradictorio que me ha querido hacer ver que todo lo que he visto es mentira. Han querido sembrar la incredulidad y la desconfianza en mí. Me han querido convertir en una víctima más de mi mundo. Me han denunciado y calumniado. Mis denuncias han sido aho-

gadas en mi interior como un condenado a muerte que ya no puede hablar y de quien hasta el sacerdote que le administra los últimos sacramentos, desconfía, al mismo tiempo que lo bendice. Mis denuncias no han sido publicitarias con objeto de ganarme adeptos. Me ha bastado mi rincón. Y en este rincón, la espera de que llegue el misterio de la creación. He luchado por encima de todo. He renunciado en el silencio. Ahora me hago la pregunta manriqueña que surge —como sabéis— de toda una tradición senequista impuesta en el pensamiento y en la poesía de Castilla: «¿Qué son de mis años robados o perdidos?, ¿quién me devuelve ahora, a mí y a los de mi generación, todos los años perdidos?» No nos hemos sometido a lo que quería un sistema. Ni a unos dirigentes políticos o empresariales que han conducido nuestro teatro a la pobreza en que lo veis. No hemos querido que nuestro teatro sea para nosotros refugio de frustrados. Pero seguimos en la lucha. Queremos, si alguna vez nos dejamos vencer, morir como Esquilo, cuando vencido por Sófocles en un certamen, se retiró a una isla para morir. Al menos yo —no creo que los míos— al sentirme perder, no transformaré mi ideología por razones bastardas.

Ante todo este panorama urge el intento de analizar el primer punto de esta ponencia, ya casi expuesto: «¿Qué es hoy un autor en España?» En estos momentos evolutivos y de desconcierto, será muy difícil encontrar una solución creíble que no suene a resentimiento. Ya hemos apuntado cómo hay gente que nos quiere llevar al desconcierto y a la incredulidad.

Al autor de hoy se nos exige que indagemos en las raíces de este desconcierto evolutivo que se refleja en el mal teatro de nuestros días. Mal teatro que ha hecho que el género literario llamado «dramático» no tenga la menor identidad, no ya en nuestro país, sino fuera de él, salvo alguna excepción. Sé que existe un público interesado por ver y oír, desde un escenario, lo que está pasando a su alrededor; pero los signos propagandísticos autores-empresarios-directrices-políticas de camarillas desconcertadas, han hecho con nuestro público lo que han querido, resultando que nuestro público tiene una incultura teatral grande y, con la incultura, una falta de

conocimiento amplio de toda una sabiduría humana que el arte dramático como ciencia, o recopilación de ciencias, asume. El teatro en nuestro tiempo —que no ha contado con autores dignos que existen y no han podido subir aún a los escenarios— ha sido de signo negativo para el autor y para el público. No se ha educado a un público, sino que se le ha embrutecido. No se le ha dado horizontes y amplitud espiritual que lo lleve a elegir sobre lo que pueda ser la libertad, la paz y la seguridad interior que pueda dar un espectáculo dramático donde la belleza se dé en su plenitud. Y éste sería el segundo problema de nuestra ponencia: ¿qué es de nuestra sociedad? El dramaturgo digno, al no tener cabida en los escenarios, no ha podido contribuir a aliviar el desconcierto, la evolución y los males que esta sociedad padece, resultando, a mi juicio, que nos encontramos con una sociedad no preparada para recibir un arte dramático español, hondamente español, con todas las consecuencias que este arte dramático lleva en sí, ni preparada en su palpitante ebullición para recibir un signo político sea cual sea su ideología. Al decir que la sociedad no está preparada, me refiero al grupo social que en estos últimos cuarenta años ha podido ir al teatro. Mejor que sociedad no preparada, debería decir sociedad deformada.

El pueblo español, en estos días del año 1976, queda aislado del resto de Europa y de los pueblos de Occidente, como un pueblo que no ha visto claro su destino y está a punto de deshacerse sin la unión apetecible de otros pueblos. Esto lo digo porque quiero recordar algunos ejemplos que puedan ofrecernos cierta claridad: los dramaturgos griegos del siglo de Pericles escribían recogiendo la inquietud de su pueblo; inquietud donde se centraban las creencias religiosas e históricas como puntos de apoyo para buscar la unión y la historia de todos. El pueblo griego seguía a sus dramaturgos. Pueblos y autores tenían libertad. Los grandes maestros de la dramática occidental buscan la liberación del hombre en sus obras y les empujan, como a los grandes héroes griegos empujaba el destino a la salvación o a la muerte. A la lucha, en suma. Las grandes compañías dramáticas del teatro oriental e incluso del teatro llamado del Tercer Mundo, conducen al auditorio al pensamiento de unas

fuerzas interiores que pueden ser liberadoras para el hombre, empleando el rito, la danza, la música, y, en realidad, todo lo que arranca de las fuerzas de la Naturaleza, de la relación de estas fuerzas con la vida y la muerte del hombre. Por medio de cualquier signo dramático que arranque de la tierra, el actor y el espectador se encuentran hermanados, tienden a una unión purificadora, a una libertad apetecible que conduzca a la paz de la existencia humana. En el teatro español de nuestras últimas décadas, ¿qué se ha conseguido?, ¿algún dramaturgo, salvo excepción, ha sabido llevar una idea que incite a la lucha, a querer ser mejores, o a la purificación de nuestra sociedad desconcertada? Un desconcierto que ha conducido a unos a ser víctimas inocentes; a otros, hipócritas, ladrones, embaucadores, débiles, decadentes... Sociedad de consumo que quiere jugar, apresuradamente, a un bienestar burgués. A esta sociedad la estamos viendo expiando sus culpas. La burguesía conduce a una placidez que es la muerte misma. Dramaturgos hay, hoy en día, que en esta placidez están encontrando su muerte.

El tercer planteamiento de esta ponencia, es la crítica teatral. La crítica teatral ha contribuido a la destrucción del poco teatro español que ha intentado aparecer en nuestro tiempo. Pocos se salvan de la no destrucción, aunque también hay excepciones. Lo cierto es que la crítica se bifurcó, o está bifurcada, en dos ramas igualmente peligrosas: los vendidos al sistema o a los sistemas imperantes, defendiendo, desde sus diarios, no la postura dramática y artística de la obra, sino la postura política del autor, si este autor está de acuerdo con el sistema político para el cual los críticos trabajan o han trabajado a sueldo. Si las ideas del autor exponen, con la verdad requerida, la situación de la España en que vivimos, la crítica no sólo se enfurece negativamente, sino que desprovista de todo buen hacer, se hace panfletaria. El avezado en el conocimiento de nuestra crítica, no puede tomarla en serio, por ser reveladora de un subtexto no objetivo. Ha sido, pues, una crítica dirigida hasta ahora. La mayor parte de ella sin solidez ninguna, sin cultura. A veces, hemos quedado asombrados ante los elogios abrumadores que han prodigado a auto-

res y obras que, hoy día, todo el mundo está al alcance de su mentira no sólo estética, sino política.

La otra rama crítica, salvo excepción también, ha sido ineficaz. Me refiero a la que han dado en llamar especializada. A la que se ha considerado culta por rechazar todo brote de teatro español de raíz fuertemente actual o hispana, si este teatro no está dentro de los cánones del teatro occidental de turno. Tan miope ha sido y es esta crítica —a veces padeciendo de un seudomarxismo reaccionario— que no ha llegado a investigar en el fenómeno estético-dramático universal que consiste en que los signos estético-dramáticos, político-sociales, o técnico-dramáticos, no se dan aislados, sino que son patrimonio de toda una colectividad occidental y oriental que, sin plagiar nadie a nadie, o ponerse de acuerdo, flotan en el ambiente para todo aquel dramaturgo que «per se» penetra en el misterio de la creación. Y hay que añadir más: la obra que solemos llamar «boom» no se da así porque sí, sino a base de una cantidad de antecedentes anteriores a la creación de esta obra. Recordemos el proceso Büchner-Piscator-Brecht-Peter Weis. Recordemos, en nuestro teatro, el proceso Lope de Vega con los antecedentes de crónicas medievales, poemas épicos, romanceros, autores primitivos y prelopistas. Lo cierto es que la crítica española en su bifurcación, ha adolecido de objetividad y de honradez y, por supuesto, ha sido siempre esclava de unos intereses ajenos al arte. El daño ha sido grande. La solución está en la conciencia de los críticos que se crean llamados a ejercer su profesión, y, sobre todo, estará en la evolución total de las estructuras políticas de nuestra sociedad. Realmente, no podemos tomar la faceta crítico-teatral como un fenómeno aislado de todo un sistema; la crítica es una consecuencia de la totalidad.

El cuarto problema es el del empresario teatral. Aquí viene bien el dicho popular de «a mesa revuelta ganancia de pescadores». Se decía hace poco en los «Encuentros del Teatro Español» celebrados en la Universidad «Paul Valéry» de Montpellier, que todo el teatro español dependía de once señores. Once empresarios. Pocos son, de entre ellos, los que tienen una cultura teatral. La mayoría proceden de lo más procaz de la picaresca española.

Por otra parte, su incultura es tan grande que compran productos extranjeros y los deforman de tal manera que no son conocidos, llegando a expresar en nuestro país unos signos dramáticos que cambian por completo sus significados y sus significantes.

Estos empresarios tienen el mercado o negocio teatral, cogido con tal fuerza o mafia de jungla, que son peores en la lucha que fue la Administración en sus más señalados años. Recurren a todo lo recurrible por arruinar al autor español que no pacta con ellos, pero si se da el caso contrario, echan mano de todos los trucos publicitarios. Si un autor español llega a triunfar con ellos, llega a ser su peor enemigo. Sé de autores españoles y empresarios de este tipo que se odian y se aguantan. Este problema, quizá, sea una vieja historia.

El quinto problema es la falta de técnica y cultura teatral de nuestra gente de teatro. Salvo unos pocos que están verdaderamente preparados, todo lo demás es una especie de refugio de frustrados. El signo actor, director o técnico de cualquier tipo lucha con una barrera infranqueable: la incultura de su equipo, la soberbia de sus adláteres que han llegado por intuición a pisar un escenario. Todo no es intuición, sino que ésta tiene que ir unida a una profunda base de formación dramática. El teatro exige un aprendizaje a nivel científico. El hombre de teatro necesita una preparación minuciosa de taller, si es que este hombre de teatro, tiene condiciones temperamentales, sensitivas o intelectuales para el logro de sus aspiraciones.

Creo que el primer problema que un autor de solvencia pueda plantearse en este país, después de pasar su obra por las horcas de la Administración, es saber qué equipo va a tener que sea competente y pueda discernir en torno a la técnica y el arte de una obra española de nuestros días. Cuántas obras españolas han fracasado por la incompetencia de nuestros directores, actores o técnicos. ¿Cuándo se podrá trabajar en este país con gente humilde y competente, que acepte el trabajo en equipo? Tengo entendido que el trabajo en equipo se acepta hasta en el teatro del Tercer Mundo. En España no hemos llegado a alcanzar todavía ese grado de cultura.

El sexto problema debiera ser uno que por manido lo

dejo: la Administración, que se ha encargado de destruir toda la mejor obra dramática española. La Administración, en su rama teatral, ha sido hasta ahora, en vez de un vehículo de cultura, un obstáculo —el mayor— a la propagación de dicha cultura. Todo el sistema empresarial de que hablábamos antes, tiene su base en las normas administrativas con su carácter anulatorio. Por eso dejo este problema para darle paso al último de mi ponencia: nuestra juventud. Una juventud dirigida. Una juventud menos culpable, pero sí pactando con la pseudoapertura europea y olvidando lo español. Pactando —y esto es lo peor— por incitación de una campaña oficial, solapada, hacia el abrirse a Europa. Nuestra juventud fue a Europa, en su mayoría, a través de informaciones de revistas especializadas como *Primer Acto* o *Yorick*. *Yo no soy contrario a que esta juventud se abra a Europa siempre que lo haga con una investigación seria.* No podemos dudar que todo esto ha hecho un gran bien, porque nuestra juventud va dejando de utilizar a Meyerhold superficialmente, lo mismo que a Brecht o a Grotowski. Al menos, sabe lo que tiene que dejar y por dónde tiene que escoger y caminar algún día, si quiere que el teatro español tenga identidad. Con la comprensión y la esperanza de esta juventud que sabe que tiene que poner fin a una etapa mimética y tiene que renovarse. Termino mi ponencia, confiando en esta juventud y en el mejoramiento y superación de todos los que componen nuestro teatro actual, con la creencia sincera de saber esperar de todos, de confiar en todos, de saber que somos capaces de quemar naves para andar por caminos nuevos y desconocidos. Decía Federico Nietzsche: «Todo crecer y evolucionar en el reino del arte tiene que producirse dentro de una noche profunda.» Dichoso aquél que vea para evolucionar en «la noche profunda» que propone Nietzsche. Por esa «noche profunda» quisiera caminar yo y, al mismo tiempo, que caminaran también los míos.

Antonio Gala

A quienes viven siempre ante una misma perspectiva, la perspectiva acaba por cegarlos. Acaba por impedirles percibir el verdadero tamaño de las cosas. Tal puede sucedernos a los autores dramáticos. De ahí que aspire, en primer lugar, a reducir lo que se llama Teatro a unos límites —los de su autor— para poder hablar de él sin desmesura.

El Teatro —y esto, que parece una perogrullada, es para mí el verdadero caballo de batalla— es un género literario: un género que maneja situaciones y diálogos. Más deslumbrante si se quiere, pero también mucho más normado que los otros: que la novela o que la poesía. (El Teatro desenvuelve un apasionado intento: poner puertas al campo, domesticar a una Quimera.) Ahora bien, por su mayor inmediatividad así como por su apariencia de más grande —aunque sea más efímero— esplendor, se acostumbra a exigir al Teatro —y por fuerza de esa costumbre los autores más serios se exigen— una mayor responsabilidad social. Es decir, por un lado se le niega habitualmente al Teatro la calidad de género literario puro; por otro, se le atribuye una más visible transcendencia. Y la verdad es que el Teatro, igual que toda la Literatura, tiene sólo una moderada resonancia colectiva, un bastante modesto eco social. Lo suyo es el diagnóstico y no el quirófano; su campo es el del ojo clínico; los bisturís y las erinas están en manos de los gobernantes. Pensar de otra manera sería hacerse ilusiones que conducirían no sólo a dejar la sociedad como

está, sino a no haber escrito siquiera una estimable obra literaria.

Es una tradición que en España los escritores hayan sido rechazados en la escena, invadida más bien por pseudoescritores, que sabían los viejos trucos del oficio y se aprestaban —como más o menos honrados carpinteros— a levantar una tramoya de tente mientras cobro con la que engatusar a los más o menos honrados espectadores. Casi toda la generación del 98 sufrió esa repulsa. Y, mucho antes que ella, un autor que conoció bien a su público:

«el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan»

y sabía la forma de escribir bien las obras:

«pero, ¿qué puedo hacer, si tengo escritas,
con una que he acabado esta mañana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
Porque, fuera de seis, las demás todas
pecaron contra el arte gravemente»,

ese hombre, que se llamó Lope de Vega, no tarda en confesar:

«Cuando he de escribir una comedia
encierto los preceptos con seis llaves.»

Y, chulo como era, concluye su «Arte Nuevo» con un reto:

«Sustento, pues, lo que escribí, y conozco
que aunque fueran mejor de otra manera
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto.»

En pocas ocasiones un autor de Teatro se ha echado el alma a la espalda con más sinceridad y con menos vergüenza. Por eso en Lope puede concretarse el mayor reproche que se ha de hacer a casi todo el Siglo de Oro y al Teatro español, en general, desde él: la entrega del autor a su público, la búsqueda de eso que tan exactamente se llama *la galería*, el indiscutido respeto al *res-*

petable que no siempre lo es, la sumisión de la personalidad de autor a los deseos de quienes van a ser sus espectadores. Porque el creador no debe atender a lo que su auditorio espera de él, sino a lo que él espera conseguir de su auditorio.

* * *

No puede asegurarse qué habría sucedido en España de no haber sobrevenido la guerra civil. (Tampoco es imprescindible, porque, en definitiva, sobrevino.) Antes de ella, da la casualidad de que fueron dos *poetas dramáticos* los que fijaron con mayor fidelidad la imagen de España ante el mundo. Valle-Inclán y Lorca son la concreción postrera del largo peregrinaje español en busca de un estilo teatral. Peregrinaje que avanza desde la Restauración en 1875 y va albergándose en distintas manos hasta encontrar el pequeño tesoro de una realidad vernácula. Un Teatro, medio provinciano y medio moral, de pasiones arcaicas, aire primitivo y ética singular, que nace con Dicenta, Galdós y Guimerá, apunta en el Benavente de *Señora ama* o *La Malquerida*, y llega hasta Valle y Lorca. Pero después de la guerra civil se interrumpió: el grupo de *los victoriosos* continuó la peor manera benaventina («Bienaventurados nuestros imitadores porque de ellos serán nuestros defectos»); el grupo de *los ilusionistas* continuó los pasos de Arniches o de los Quintero, emborronándolos con sal francesa o «buen gusto» británico, y el grupo de *los humoristas* no pudo dar de sí —acaso ni el país estaba preparado— cuanto hubiera sido deseable.

El resultado es que el Teatro, hoy, se ha transformado en uno de los sectores más deprimidos del contexto cultural español. Que el Teatro, hoy, sigue intentando encontrar su vocación: asimila recursos cinematográficos; depura su técnica; modifica sus locales y sus escenografías; duda de su propio carácter dramático; persigue su individualización frente a otras formas de espectáculo y se nos plantea, en fin, con aires de problema.

Pero quizá yo estoy aquí para hablar de mi propia visión del Teatro español actual —o mejor, del que nacido apenas ayer se está proyectando hacia el futuro—.

No soy en absoluto partidario de los grupos generacionales. Pienso que su cronología influye en la obra de arte, pero siempre a través del individuo que la crea. Los escritores, más cuanto más valiosos, suelen salirse de su generación literaria: son francotiradores que hacen la guerra por su cuenta. Es frecuente que a mí se me incluya en la llamada *generación realista*. Sin embargo, ya al adjetivar, para cada autor, ese realismo se deshace en la práctica una clasificación que más bien es teórica o basada en una simplificación para el estudio. Así, se habla del realismo reivindicativo de Olmo, del realismo sensual de Martín Recuerda, del realismo reformista de Rodríguez Buded, del realismo expresionista de Muñiz o del realismo sarcástico de Rodríguez Méndez. En tales denominaciones acaba el adjetivo por alcanzar mayor valor que el sustantivo. Y eso lleva a concluir que más que de una generación con coincidencias artísticas o estéticas se trata de una generación con coincidencias éticas. Es decir, se hace referencia a un grupo de escritores de Teatro que tienen, más que nada, una cosa en común: el haber mirado con ojo crítico a su alrededor y el intentar contar eso que han visto. Los modos de contarlos, no obstante, me parece que son, como las invitaciones nominativas, personales e intransferibles.

En cualquier caso, me gustaría señalar las características que, a mi entender, son más sobresalientes en el Teatro que hemos comenzado a escribir. Unas son esenciales; otras, formales.

Características esenciales

1) Este Teatro surge como una alarma, como una *reacción*. Implica una disidencia frente al anterior. Casi una subversión. De ahí su aire detergente y sus posibles extremosidades expresivas. En oposición al teatro de halago a una clase social, brota uno de atestado o de ultraje. Su intención está clara: contraponer lo abierto a lo cerrado; lo pasional a lo intelectual; lo comunitario a lo individual; la moral primigenia y natural a la ortopédica y convencional.

2) Si consideramos la política como una difícil re-

ciprocidad de comunicaciones, el Teatro actual está tachonado de *politicidad*. Si la consideramos como un camino real hacia la justicia, más: Si como vehículo de las aspiraciones de una nueva sociabilidad, mucho más aún. Eso no significa que sus autores estén especialmente comprometidos con una ideología política determinada, sino irremisiblemente comprometidos consigo mismos y con su propio tiempo. (El Teatro nunca se salva por milagro de su compromiso inmediato. Son otras muy distintas las razones que han hecho perdurar el *Hamlet* —y no la usurpación del trono inglés por Isabel II—, la reducida parte valiosa de nuestra dramática del Siglo de Oro —y no la defensa de la monarquía absoluta frente a las alharacas de los nobles— o *Las brujas de Salem*, por ejemplo —y no la oposición a las odiosas persecuciones de Mac Carthy—. Si tales piezas se escribieron en función de una actitud política, su inmortalidad se debe a que tal actitud fue generosa y genialmente transcendida.)

3) Este concepto de responsabilidad, tan ajeno al Teatro de champán y guante blanco, había de vincularse, más o menos estrechamente, a la *idea existencial*. Es el «respondeo ergo sum», de Heinemann; la negación del Teatro como aperitivo o digestivo; el deseo de hacer del Teatro un bien común; un arte de participación. Por eso en la sufrida Francia de posguerra, donde nace el primer teatro colérico, el escenario se convierte en tribuna a la que acceden los más considerados escritores: Sartre, Camus, Marcel. (En la misma Francia que a Sardou le había tolerado escribir años antes: «Un hombre sin ningún valor como pensador, como moralista, como filósofo, como escritor, puede ser un hombre de primer orden como autor de teatro.» Así fueron las cosas.)

4) A la idea existencial, con su «aquí» y «ahora», acompaña por derecho propio el sentimiento trágico —de agonía, es decir, de lucha— de la realidad. De todas sus consecuencias, la que envuelve a las otras es la de suprimir la religión entendida como una gran sociedad de seguros contra la angustia. Y su secuela de temas rituales y acerados: la impotencia de la razón, la desdicha inexplicable, la finitud, la enajenación vital, la incomunicabilidad, la soledad esencial, este juego llamado «vida» cuyas reglas desconocemos... Retorna, pues, a ser el ago-

nista el hombre razonador, interrogante, eterno insatisfecho. Retorna a hurgar sus anchas heridas, tan largo tiempo vergonzosamente ocultas. No tiene aquí sitio ya ni siquiera la evasión del mejor Teatro de entreguerras. (No aludo a la evasión española, hecha por cobardía o por frivolidad, que quitó la fiebre y dejó el cáncer, sino a la evasión por asco y por inconformismo.) El campo de batalla está trazado: no cabe elegir otro distinto: todavía tiene Judith el pie sobre Holofernes.

5) Y como conclusión irreversible, torna el creador a manifestar su ansia de perennidad: no de él mismo, sino de su recado. Frente a superficiales apreciaciones del Teatro de hoy como mero documento testimonial, acta de notario o reportaje periodístico, se levanta el alto anhelo de que nada de lo malo que ha sucedido vuelva a suceder nunca: ni ahora, ni después. Se levanta un sangrante propósito de enseñanza; pero no con la didascálica de ayer —moralizante y fabulesca—, sino con la acusación alterada y escatológica de nuestros predicadores del Barroco.

Características formales

Igual que la fisonomía viene a ser un trasunto del estado interior, así le sucede al Teatro de hoy en sus manifestaciones. De otro modo: lo aparentemente más revolucionario —forma— no es sino la consecuencia de lo verdaderamente revolucionario —fondo—. Pensar otra cosa sería como confundir en Medicina el síndrome de una enfermedad con su etiología. Dos características formales juzgo más significativas:

1) El protagonismo no es individual, es situacional. La pieza trata de reflejar no un hecho, sino un estado de cosas. Y si la protagonización está personalizada es porque se trata de un resultado de sumandos, es decir, más un arquetipo que un símbolo. Y un arquetipo ordinario, en que la mayoría puede encontrarse reflejada. Son personajes que representan concreciones de situación. Todo consiste en la creación deliberada de una epopeya multitudinaria, una epopeya sin héroe o incluso de antihéroe.

2) Frente a la técnica del Teatro clásico —descriptiva, de iluminación uniforme, de planos generales, de univocidad—; frente a la técnica del Teatro romántico —de claroscuros, de caracteres, de primeros planos, de equivocidad—, la técnica del Teatro actual es instantánea, es sinóptica. Creo que por dos razones: primera, la inter-influencia de los medios expresivos (la música concreta, la abstracción en la plástica, la eficacia y la prisa de relato en el cine, etc.); segunda, la intensidad es enemiga de la extensión, en ella corre el riesgo de diluirse y desvanecer su potencia (Kierkegaard había dicho que la angustia es el instante, el temor de lo que se desea).

* * *

Algunas críticas han hecho al Teatro actual ciertos reproches. Los dignos de consideración son los siguientes:

1) *Intelectualismo*

Se insiste en que los dramaturgos de hoy crean apoyándose sólo sobre una idea que revisten, pero que anteriormente se ha presentado a ellos en su desnudez abstracta. Pienso yo que cualquier Teatro consciente, investigador de la realidad y conformador de ella, ha de proceder de una idea matriz a la que asuma, encarne e incorpore. Si no, estaríamos ante un Teatro pueril, consumido en su propia ficción y sin más horizonte que el desarrollo de una pequeña anécdota. Y el gran Teatro nunca ha sido ése. Por el contrario, opino que el Teatro de hoy ha conseguido novedades de matiz no sólo técnico, sino emocional. De una emoción menos vociferante, más fría si se quiere, pero también más inevitable y más honda. Y por eso ha logrado lo que ninguno antes —ni el clásico, ni el barroco, ni el romántico—: obligar al espectador a resolver el problema planteado en la escena. Y a resolverlo no desde sus ideas, ni desde su butaca, sino desde su propia vida: tomando partido, juzgando, juzgándose.

2) *Carencia de estilo*

Si por estilo se entiende la remilgada belleza exterior o el meticuloso cuidado de la forma, el Teatro de hoy no tiene estilo. Si por estilo se entiende un equilibrio entre tesis —anécdota— expresión, sería discutible. Si por Teatro con estilo se entiende aquel en el que el creador ha impreso conscientemente una forma literaria de acuerdo con el contenido de la obra y con su instinto personal, yo afirmo que el Teatro actual sí tiene estilo. Es verdad que en Teatro lo literario, lo artístico, lo poético tienen mala prensa. (Por dos causas: la equivocada identificación de esos conceptos con una vana o insulsa belleza de salón, y la creencia en que la realidad no puede transportarse al escenario más que con magnetófonos y cámaras de fotografía.) No se recuerda suficientemente que el Teatro es, ante todo, un género literario; no una habilidad, sino un arte; es decir, por muy disciplinada que sea, una pasión.

Sartre ha dicho: «No se es escritor porque se haya elegido decir ciertas cosas, sino por la forma en que se digan.» Es cierto: hoy se entra a menudo en el arte por la puerta de servicio. Por eso no hablo de estilos personales que con frecuencia no existen: hablo de un estilo teatral colectivo. Y opino que el Teatro actual mantiene una constante voluntad de estilo; que es significativa la inmediata identificación de una pieza perteneciente a este Teatro y que, en definitiva, el estilo no se inventa, porque viene provocado y exigido por el entorno dramático y vital.

3) *Falta de entroncamiento en lo tradicional*

Estimo que las fronteras nacionales van desvaneciéndose o sirviendo para otras delimitaciones. Las esperanzas y las desesperanzas son las mismas más allá o más acá. Los factores que han despertado las conciencias son prácticamente idénticos. Y, sobre todo, es idéntica la actitud. Las cosas se están viendo, dentro y fuera, con la

misma luz hoy. A dos hombres unidos por la misma cadena, el idioma no logra separarlos del todo. Tenga además por seguro que los autores españoles que merecen la pena han encontrado o encontrarán sus raíces y de ellas habrán de alimentarse. Pero acaso no sea por la dramática del Siglo de Oro por donde retorne al filón, sino más atrás: por los entremesistas, por la Celestina, por la picaresca, por los grandes narradores del Barroco, que reflejaron mucho mejor y más honestamente su España.

Sea como quiera —y enlazamos así con el principio de esta charla— el Teatro se dirige a una sociedad, que le plantea a veces —nuestro momento es un ejemplo claro— problemas y tabúes. Dentro de lo somero de estos apuntes me gustaría subrayar dos repercusiones que ese «exterior» produce en el Teatro: una por exceso y otra defecto, si así puede decirse.

La repercusión «por exceso» es la censura, esa «mater et magistra» que colabora tan intensamente con los autores españoles. No voy a insistir yo, bastante se ha opinado contra ella. Para cualquier intelectual honesto no hay otra solución que la de dar vía libre a las distintas ideologías, puntos de vista y temas que sean reflejo de la vida real, sin más limitaciones que el respeto a los valores y dignidad de la persona humana, uno de cuyos más altos derechos es el de las libertades de opinión y expresión. Lo contrario es tratar, en un juego demencial de avestruces, de ocultarnos que en España existen las mismas posibilidades de vocabulario y de gestos trepidantes, de escándalos, de acusación o ira que en los demás países de Occidente, tratar de negar las cuestiones, por sí con ello se solucionan o se olvidan, tratar de negar que aquí, como en la China, también se cuecen habas. Infortunadamente, la gangrena no se ha curado nunca con agua de colonia.

La repercusión del ambiente «por defecto» es la del público al que el Teatro actual va destinado. Para mí, el Teatro es —entre otras cosas, pero más que nada— una forma de educación y una vía de conocimiento, intelectual y emocional, basada en la procuración de la justicia y sostenida por la esperanza. Tantas veces se ha dicho que el público del Teatro es tan sólo el burgués que aceptamos esa afirmación como verdad incorcusa y, lo

que es muy pernicioso, inamovible. En 1896 advertía ya Unamuno: «El público no es sino parte del pueblo y la más artificiosa de él. Apenas si es pueblo.» Yo mismo afirmé hace cuatro o cinco años: «El público no es pueblo en absoluto. Pueblo y Teatro se ignoran. El Teatro se hace sólo para una clase social: ella lo compra y únicamente a ella lo ofrecen las empresas. El pueblo permanece ajeno no tanto por el precio del espectáculo sino porque el Teatro, él mismo, se ha hecho burgués y ha prescindido de un modo, de unos valores, de una mecánica, de unas necesidades, sin los que el pueblo no puede llegar a reconocerse.» Quizá hoy es preciso revisar esas frases. Por tres motivos: creo que el público de Teatro es ahora más amorfo, menos identificable socialmente de lo que pensaba; creo que el pueblo, en cuanto puede y sin dejar de serlo, imita los gestos de la burguesía y adopta sus maneras y sus gustos; creo que la rama anti-burguesa que la burguesía ha dado a luz va también al Teatro: es posible que a «otro» Teatro, pero va. Me congratularía que, en 1976 y en España, fuesen más ciertas las mesuradas frases de Unamuno que las tajantes mías.

Preferiría que no me engañara el deseo al entender que el Teatro español se halla hoy en mejor situación que la que tuvo hace no muchos años. Pero edificar, en el solar que hemos heredado, un edificio habitable y cómodo no depende sólo de unos cuantos. Por eso, cuando oigo hablar a mis colegas —mis compañeros mártires— de salvar el Teatro, de modificarle o darle algún sentido, me entristezco. Porque revolucionar el Teatro desde dentro del Teatro mismo es imposible. Un Teatro verdaderamente nuevo sólo puede conseguirse transformando la sociedad y la vida española desde sus más hondas e inmóviles estructuras. El Teatro no está hoy en manos de sus escritores, sino de la sociedad entera. El Teatro, hoy y mañana, o es un hecho social o no es nada. Y si este hecho se produce bajo el signo de la libre cultura y no del conformismo gregario, es posible —aunque no sea seguro— que nuestra época pueda escribir un párrafo —quizá no hermoso, pero sí personal— en la difícil y azacaneada historia del Teatro.

Coloquio

ANDRÉS AMORÓS:

Como estábamos seguros, hemos oído tres intervenciones verdaderamente interesantes, de calidad, como también esperábamos, no han sido absolutamente antagónicas, pero han surgido algunos puntos en los cuales no ha habido, por supuesto, esa uniformidad automática que hubiera sido tan lamentable. Entonces, pienso que conviene insistir un poco en algunos de estos puntos, partiendo por supuesto de la tolerancia y el respeto a la opinión ajena que queremos sean normas básicas de estos coloquios.

Se ha planteado aquí el problema del carácter nacional o no, que debe tener el Teatro español, y me parece que ha quedado un poco claro que no coinciden del todo las posturas de José Martín Recuerda y de Antonio Gala. Por una parte Gala nos hablaba de la necesidad —pienso yo— o del hecho, simplemente, de que el Teatro español forma parte de un teatro internacional, occidental, como se quiera llamar... Por otra, Martín Recuerda insistía mucho, en cambio, en el carácter nacional que debe tener nuestro Teatro, si no lo he entendido mal. Quizá después de oír a Gala podrías precisar un poco tu pensamiento en este punto; quizá la divergencia no es tan grande, o sí lo es. Vamos a ver cómo lo explicas...

JOSÉ MARTÍN RECUERDA:

Siempre he creído (esto no es unà idea mía, es una idea de Ángel Ganivet) que ahondando en la raíz del pueblo en que se vive, se llega a ser universal. De este modo, tan universal puede ser un teatro español como el teatro berlinés, que ahonda en sus raíces, o el de Brecht, que ahonda en sus raíces también. No quiero limitarme a decir «teatro nacional es lo que hacemos en España», si no hay una profunda raíz que abarque un sentido metafísico y la sientan todos los hombres. Cuanto más profundo sea este ahondar en nuestras raíces, más universal se hace nuestro teatro. Y ese sentido es el de Antonio.

ANTONIO GALA:

Yo estoy de acuerdo contigo, me parece que la fisura no era tan grande como ha dicho el moderador, que en este caso no lo es, porque nos está echando a pelear. Creo, sinceramente, que no hay nadie tan español como Cervantes; creo que no hay nadie tan inglés como Shakespeare; creo que no hay nadie tan alemán como Goethe; y precisamente son los tres, las tres figuras más universales de esas tres naciones, y por locales es por lo que llegan a la universalidad. Lorca habla de la Andalucía que conoce y Valle habla de la Galicia que conoce, y son precisamente ellos los que mejor han reflejado la imagen de España ante el mundo.

ANDRÉS AMORÓS:

Además, naturalmente, al hablar tú de este teatro abierto a lo universal, hablabas también de la existencia de una tradición española desde «La Celestina», la picaresca, los entremeses... ¿Piensas que ésa es una vía no sólo históricamente ilustre sino una vía fecunda, actualmente, para el dramaturgo español? ¿Hasta qué punto?

ANTONIO GALA:

Para mí, sí. A mí me parece una vía de reencuentro fundamental, aparte de que, claro, la picaresca la tenemos encima, pero vamos, de una manera...

ANDRÉS AMORÓS:

Y no en sentido metafórico, ¿verdad?

ANTONIO GALA:

... de una manera verdaderamente alarmante, vamos. Creo que, verdaderamente, va por ese camino de lo que acabas de decir, más que por la literatura dramática del Siglo de Oro a la que es sabido que yo le tengo una cierta manía, porque escribían, eran, se podía decir de todos los autores del Siglo de Oro, «qué buen vasallo si hubiese buen señor», porque todos escribían igual, escribían como una falsilla, habían descubierto que al público le gustaban determinadas cosas, y todos escribían prácticamente de la misma manera; sólo un avezado escritor, o quizá Calderón —porque es ligeramente más pesado que los demás— se distinguen.

Hasta el punto de que sucede algo escalofriante, por ejemplo, con una de las obras que deben salvarse de la literatura del Siglo de Oro, que es sin duda alguna *Fuenteovejuna*. Sucede que Lope olvida la sustancia dramática, tiene el tema colosal en la mano y se lo deja escapar a conciencia, porque era un «cara», y para que se produzca el *happy end* (porque el pueblo español cree en la utilidad y en la milagrería del matrimonio como en el dogma de la Inmaculada Concepción), para que pueda terminar la comedia en boda, hace que la Laurencia no haya sido violada por el comendador, cuando ha sido violado todo quisque, vamos... Ella sólo ha sido «despeinada», al parecer, y por ser despeinada yo no he conocido nunca a una mujer que insulte de la manera

que insulta la Laurencia al pueblo de Fuenteovejuna. Pero era absolutamente imprescindible que lo fuese... y eso es una de las obras salvables. Creo, de verdad, que no es a través de la literatura del Siglo de Oro —por supuesto, tiene partes válidas— de la literatura dramática, sino de la literatura del Siglo de Oro en otros campos y de la literatura anterior, de la literatura dramática anterior.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, yo creo interpretar bien a Martín Recuerda al pensar que a lo que se refería es a algo que me parece que él comparte con Rodríguez Méndez, que es, si no me equivoco, la necesidad que los dos habéis denunciado reiteradamente de luchar contra las modas extranjeras que se imponen en el teatro español, en la vida teatral española, de una manera superficial. ¿Es eso cierto, Rodríguez Méndez?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ:

Claro, yo nunca estoy ni estaré contra las modas extranjeras cuando estas modas realmente sean modas, o sea, que tengan importancia para modificar algo de lo que se hace aquí. Pero sí lo estaré cuando esas modas no modifican nada, sino que simplemente son reclamos que los empresarios buscan para ver si hacen algún negocio, ¿verdad? No es eso lo peor, claro, el ideal es que cupiera todo lo que se hace por el mundo; claro, eso es imposible. No es lo peor esto, sino que mucha gente es poco avisada, creo que del público nos hacemos una idea superior mentalmente de lo que es, y con eso no le quiero faltar al respeto, pero es que el momento de la función, de la representación, supone una mentalidad no muy fijada, un poco frágil. Entonces, claro, se corre el riesgo de tomar modas superficiales, modas puramente mercantiles, costumbres, hábitos que de pronto suben a la escena, que pueden ornamentarla en un momento determinado, pero que quedan superficiales y al cabo de poco

tiempo se ve que eran simples cosas accesorias. Es evidente que lo que es valioso se añadirá a la tradición, permanecerá. Lo malo es que se tomen estas partes, a veces, por un todo, se dé una importancia, un matiz ideológico y doctrinario a cosas que no la tienen. Creo que yo he hablado en contra de los brechtianos, pero no de Brecht; yo he hablado en contra de los genetianos, pero no de Genet; autores que creo yo conozco correctamente, no sólo profundamente, sino que sé lo que quieren decir, y su acoplamiento a la situación nuestra es lo que yo critico en mi «impertinencia»: esa que, como tú dices, no es impertinencia.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, se ha hablado también aquí de la picaresca, de la «Celestina» y podríamos mencionar, si no os parece exagerado, hasta a Juan Ruiz, antes. Y con eso me voy a Martín Recuerda otra vez. ¿Hasta qué punto consideras tú que es conveniente y cómo has hecho tú, cómo piensas que se deben hacer estas adaptaciones de los clásicos? De este tipo de clásicos, no del tipo clásico fosilizado, oficial, sino que tú piensas que Juan Ruiz es un clásico vivo, que tiene cosas que decir a los espectadores de hoy, y has hecho una versión libre, o como se quiera llamar. Ahora, si no me equivoqué, tienes un encargo para trabajar sobre *La Celestina*: «En esto veo, Celestina, la grandeza de Dios»: ¿Cómo te parece que se tiene que enfocar el problema de estos clásicos, para quitarles el polvo de encima, para que no sea una cosa puramente arqueológica, académica, aburrida?

JOSÉ MARTÍN RECUERDA:

Creo que buscando la raíz de estos clásicos, el sentir y el pensar de ellos, llegamos a la misma conclusión de ver, ante nuestro momento, a un tipo que sienta exactamente igual que pueda sentir un ser actual. Entonces, el modo de concebir este clásico es yéndonos otra vez a la

raíz ganivetiana del mismo, con objeto de encontrarme con la raíz actual de un hombre o una mujer que piense hoy día. Y así es como los quiero ver, de esta manera.

ANDRÉS AMORÓS:

Estamos hablando del teatro español actual, pero inevitablemente, como ustedes se dan cuenta, es casi imposible no hablar de ejemplos, modelos positivos o negativos anteriores, y ayer ya surgía esta cuestión de una manera muy clara. Entonces, vamos a dar un pequeñito repaso a algunos que se han mencionado aquí y a alguno que no se ha mencionado. Ayer se habló con cierto desprecio de la tradición inmediata anterior a la guerra. Y yo aquí quería preguntarle, concretamente a Rodríguez Méndez, por otro de los temas suyos en los cuales él es, me parece, bastante original, que es el proclamar la vigencia actual del sainete, del género chico, concretamente, de Ricardo de la Vega. ¿Tú piensas que el teatro español actual puede de alguna manera continuar ese camino, que es una vía fecunda, pero no exactamente igual, sino con las lógicas modificaciones? ¿Qué modificaciones serían esas?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ:

Bueno, yo siempre he creído que la cultura no nace por generación espontánea; la cultura teatral, menos. Unas cosas, unos fenómenos, traen otros. Antonio Gala ha hablado de *La Celestina* y de los entremeses, y creo que del género chico, de Ricardo de la Vega, de estos autores tenidos por menores, sólo respetados por Ortega y Gasset que defendió *La Verbena de la Paloma*, viene de ahí una línea clarísima y directa desde Lope de Rueda, ciertos personajes de *La Celestina*, la picaresca, los entremeses, pasando por Ramón de la Cruz, hemos visto cómo el pueblo se ha ido acomodando a estos esquemas. En parte, el sainete es una contraimagen del drama heroico. Es una contraimagen realista, y el pueblo ha ido dándole un tratamiento, siempre lo ha visto de una manera

distinta. Evidentemente, Ramón de la Cruz es muy distinto de Quiñones de Benavente, por ejemplo: uno, barroco, y otro, en fin, neoclásico, pero, de todas maneras, hay una línea, ha servido como vehículo crítico, para criticar actitudes, ideas a ideologías. Yo creo que actualmente puede servir muy bien el sainete, como puede servir el entremés, como incluso podría servir muy bien de modelo la comedia heroica para hacer una comedia heroica al estilo actual, incluso la comedia de santos: ¿por qué no hacer ahora una comedia de santos?

ANDRÉS AMORÓS:

Es un poco más difícil de imaginar, ¿no? Martín Recuerda, desde luego, tiene cosas que decir, de la comedia de santos, ¿y de comedia heroica, también?

JOSÉ MARTÍN RECUERDA:

Hice una comedia de santos. Me consideraba en deuda con un santo granadino, bueno no nacido en Granada, pero que hizo toda su labor en Granada. La vida de ese santo dramatizada ha sido el premio de este año, el «Lope de Vega». Quería indagar sobre la sociedad en que el santo vivió, y sobre el Imperio de Carlos V, que era su época. Esta indagación en el Imperio me parece que es la raíz de donde han partido bastantes males de nuestro país. Escribiendo sobre esta comedia había una cosa que me recordaba mucho la actualidad: la decadencia económica tan grande, y cómo quería luchar la gente por salvarse de esta catástrofe económica que el pueblo español creo que ya padecía en aquella época. Entonces, este santo del que hablo, coge, como un quijote más, a todo el desecho humano de las guerras imperiales, que no es recogido en la España oficial del tiempo, a toda la prostitución que la guerra trae, a todos los revolucionarios, incluso, que no quieren ir a guerras injustas. Éste es el mayor pecado de este hombre.

ANDRÉS AMORÓS:

Pero no haces comedia heroica de momento, no. No están los tiempos para eso, parece. Bueno, esto nos ha llevado a otro tema en el que me parece que curiosamente coincidís, y creo que no lo has comentado tú: la coincidencia, en alguna etapa de vuestra carrera, en alguna obra concreta, en el tema histórico. No digo enfocado exactamente de la misma manera, claro, cada uno con su peculiaridad individual, pero, ciertamente, los tres tenéis obras que, con el encasillamiento académico, habría que calificar de tema histórico. Bueno, yo le preguntaría, en primer lugar, a Rodríguez Méndez: ¿Por qué hacer obras de tema histórico, hoy? Quiero decir, ¿en qué sentido? Si un alumno mío muy despistado (como su profesor, por otro lado) le dice: ¿esto de los temas históricos no era algo romántico, algo ya superado, o es que es algo brechtiano (que también me lo puede decir, si es más avisado)? Es decir, ¿por qué, para ti, la historia de España, sobre todo la reciente, es un filón de temas importantes todavía?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ:

Las obras que yo he escrito y las que ha escrito Antonio Gala y las que ha escrito Martín Recuerda me parece que son más bien historicistas; o sea, utilizan la historia, tienen la historia como marco o como distanciamiento para expresar situaciones sociales o humanas que se pueden parangonar, se pueden equiparar perfectamente con épocas actuales. En el caso mío concreto, yo sobre todo tengo una obsesión (todos tenemos obsesiones, y yo creo que en esas obsesiones es donde está el misterio de la creatividad posible de cada uno) por la época de la Restauración. Varias obras mías están centradas en la época de Cánovas y Sagasta, porque creo que me identifico yo y a mi gente, los míos, la gente con la que comparto mi vida en un barrio de la ciudad, con las situaciones, los sufrimientos, gozos, de la sociedad aquella de la Restau-

ración. Francamente, yo oigo hablar de Fraga, pues cómo no pensar en Cánovas, por ejemplo —y eso le pasa a él; y oigo hablar de sistema bicameral, y de senado y de cámara alta y de cámara baja, cómo no pensar también en los cesantes, y todas estas cuestiones; evidentemente, eso me parece suponer que no voy muy equivocado cuando me preocupa la etapa histórica de la Restauración, porque todavía no se ha restaurado del todo...

ANDRÉS AMORÓS:

Y Dios sabe qué se va a restaurar, ¿verdad?...

ANTONIO GALA:

En mi caso, en *Las cítaras colgadas de los árboles*, por ejemplo, hay una traslación clara de la segunda mitad del siglo xvi a la segunda mitad del siglo xx en la que ha insistido y no es preciso insistir más, al contar todo el entorno de San Juan de Dios, Pepe Martín Recuerda; naturalmente, porque no existía un Villar Mir de la época que hubiera resuelto todo favorablemente. Además, quiero aclarar que Rodríguez Méndez es el autor de *En Flandes se ha puesto el sol...*

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, ya ven ustedes que los coloquios siempre son instructivos y se aprenden muchas cosas...

ANTONIO GALA:

Creo seriamente que cuando un tema va y viene y hace ese recorrido de la actualidad reflejada en dos, tres, cuatro siglos anterior, el espectador comprende que ese mal que está viviendo lleva muchos siglos existiendo, y entonces ve mucho más clara la injusticia, y el tema retorna de esa vuelta muy enriquecido. Entonces, creo

que es útil, no sólo para evitar problemas de censura, sino que es útil realmente cultivar el teatro histórico; y digo no solamente por el tema de censura, porque a mí, en concreto, la serie de televisión era una serie histórica y me la han prohibido, así que tampoco se evita la censura con eso.

ANDRÉS AMORÓS:

Es decir, que es por una parte distanciamiento, de-cías tú...

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ:

Es un distanciamiento para acercar...

ANDRÉS AMORÓS:

... pero también estudio de la raíz de los problemas actuales, por supuesto. Bueno, yo insistiría en la diferencia, quizá, entre *Las Cítaras...* y *Anillos...*, por ejemplo. En *Las Cítaras* hay, pienso yo, efectivamente, un estudio grande de nuestro Siglo de Oro, unas lecturas profundas, me parece a mí, quizá una influencia, pensaba yo (los críticos siempre están empeñados en esa tarea hidráulica de buscar fuentes, que decía Pedro Salinas) de Américo Castro, el tema de cristianos, moros y judíos, al que tú también has aludido.

ANTONIO GALA:

No, es que el tema de cristianos, moros y judíos, Américo Castro se lo encontró como me lo he encontrado yo, porque en España ni todos somos del todo moros, ni todos somos del todo cristianos, ni todos somos del todo judíos, somos un cajón de sastre, «de sastre» en todos los sentidos, como preposición y como palabra entera. Por supuesto, en la conflictividad Américo Castro/Claudio Sán-

chez Albornoz, el de la corbata roja, yo me he inclinado siempre hacia Américo Castro. Entonces, la diferencia entre una y otra comedia es notable. La otra comedia, digamos, como es una desmitificación, tiene que estar hecha con un tono más desenfadado, y admitiendo los anacronismos que acercan ese siglo XII al siglo XX (me divierten muchísimo desde la *Venganza de Don Mendo*, de Muñoz Seca) que Doña Jimena fume o tome café me hace mucha gracia, y creo que debe tomar café a todas horas.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, hemos hablado de algunos modelos, pero todavía yo insistiría un poco más en este tema, en algunas pautas válidas. Es un lugar común de la crítica, y aquí lo que yo hago prácticamente es repetir tópicos, inevitablemente, para repensarlos, el decir que Martín Recuerda tiene una sensibilidad lorquiana. Bueno, no me importa tanto el caso personal que iría a la anécdota, sino otro aspecto: ¿A ti qué te parece, que el teatro de Lorca supone hoy todavía una vía fecunda, como ejemplo, como modelo —aparte, insisto, del respeto histórico, que merece por supuesto?

JOSÉ MARTÍN RECUERDA:

Sí, me parece una vía fecunda porque supo acertar precisamente en lo que estamos debatiendo tanto: supo acertar en su tierra. Me parece que Lorca es como la Niña de los Peines: si, por ejemplo, Artaud hubiera visto y oído cantar a la Niña de los Peines en Granada, en un marco granadino; si hubiera oído a aquella mujer hablando el cante hondo, diciéndolo, con todos los sentires y todos los decires que encierra este cante, entonces, de la noche a la mañana hubiera cambiado el teatro occidental de raíz. Lorca me parece un poco así: acertó tanto a ahondar en su tierra, a decir las cosas de su tierra, que por esto siempre será una vía sugerente a lo largo del tiempo para que cada cual lo interprete de una

manera, y vivirá siempre, por ese ahondar en su propia tierra, por ese echar tierra hacia dentro o hacia fuera.

En lo que respecta a mi sensibilidad lorquiana, no lo acepto. Yo soy de esa tierra, como es lógico, y como tú comprenderás, aprendí a hablar lo mismo que aprendió Lorca, con la gente aquella. Vi aquellos paisajes, aquellas maneras de expresarse, y claro, no podía escribir teatro hablando con Ionesco, por ejemplo. Coincidió con él, porque él también nació allí. Siempre he dicho que entre él y yo media un millón de muertos.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, creo que han quedado aclarados los dos aspectos. Todavía me permitiría decirte, si no te importa, que lo que admiro es también a la Universidad de Salamanca que te contrata diciendo esas cosas de la Niña de los Peines y Artaud, porque realmente, si yo lo dijera, creo que me echarían a patadas de mi Universidad.

Bueno, antes ha surgido otro nombre que es inevitable pero vamos a tratar de precisarlo un poco más. Antonio Gala ha hablado con el lógico respeto y admiración que todos sentimos por Valle-Inclán, claro. Ahora bien, yo le quería preguntar a Antonio Gala desde su perspectiva crítica, la misma pregunta de Lorca, pero precisando un poco: ¿hasta qué punto la perspectiva, el enfoque del *esperpento* es válido actualmente? Dicho de otra manera, ¿no te parece un poco lo que hablábamos antes de los modelos, que hoy hay demasiados discípulos no muy afortunados de Valle Inclán; como dice otro colega vuestro, que hay demasiados superesperpentos sin talento; es decir, que siendo una vía interesante, quizá se ha ido demasiado y mal por ese camino?

ANTONIO GALA:

Sí, hay caminos que son evidentemente callejones sin salida; es inútil pretender imitar, por ejemplo, a Kafka, Kafka se acaba en Kafka. Ayer hubo aquí, yo no estuve, pero hubo un crítico que dijo en una ocasión, no

ayer, que Valle Inclán estaba muerto y bien muerto, en *ABC*. A lo mejor lo que está muerto y bien muerto es el *ABC*, vamos, pero como no se sabe... Probablemente esa frase que yo he repetido de Benavente de «bienaventurados nuestros imitadores porque de ellos serán nuestros defectos», se puede aplicar perfectamente a Valle-Inclán. El *esperpento* de Valle-Inclán es válido, por supuesto, maravilloso, destelleante, pero, naturalmente, había que tener la garra de Valle-Inclán y había que saber coger al toro del espejo deformante por los cuernos y mirarse como se miró él. Si no, es inútil, si no, se ve la cara del que se asoma al espejo, que suele ser una birria.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, podemos ya, quizá, de tópico en tópico, caer en el más ilustre o por lo menos más difundido tópico teatral de los últimos tiempos, y tratar de que nos aclare un poco las cosas Rodríguez Méndez. A propósito de él, la crítica ha hablado de que lo que intenta es hacer —perdonen, lo lamento, es inevitable— un teatro popular. Eso lo he visto yo escrito, y, por supuesto, plantea muchísimos problemas. ¿Qué te parece esto? Efectivamente, ¿intentas un teatro popular? Es decir, ¿de qué manera hay que entender esto?

JOSÉ M.^a RODRÍGUEZ MÉNDEZ:

Yo creo que lo único que hago es presentar temas populares, personajes populares, gente perteneciente al pueblo o a lo que ha quedado de él ahora, que es el subpueblo, o yo no sé cómo se podría llamar. En fin, creo que eso es lo fundamental, porque mi teatro ha sido juzgado como teatro popular, pero yo creo que el teatro, todo el teatro es popular: popular en el sentido de que debe ser expuesto ante el máximo público posible, y que debe interesarse todo el público por él, y creo yo que cuando en el siglo *xvi* se trataba el tema de la predestinación era porque alguien lo escuchaba, aunque

Antonio Gala lo niega; yo no estoy de acuerdo con Antonio Gala en muchas de sus ideas sobre el teatro clásico. Quiero decir que mi teatro es popular en el sentido de presentar cuadros y la historia del pueblo español, en esas épocas que a mí me ha interesado contarlas. Nada más.

ANDRÉS AMORÓS:

Se nos está haciendo tarde, como ustedes ven, pero quería todavía una última pregunta a cada uno de estos amigos que están aquí, soportando pacientemente las preguntas que les hago. En el caso de Martín Recuerda yo le quería preguntar por otro aspecto que ya no tiene nada que ver con el que hemos tocado. Si no me equivoco, creo que no, él también ha sido y es, además de dramaturgo, director de escena. Y no es el caso único, por supuesto, ayer teníamos por aquí a Jesús Campos, que también suele actuar de esa manera: ¿te parece esto conveniente, necesario, difícil? ¿Es conveniente que el autor no sea sólo el autor del texto sino que participe en la puesta en escena? ¿De qué manera, hasta qué punto se puede entregar el texto en manos de otra persona y, si se entrega en manos de un director, él tendría la capacidad necesaria para poder cortar o limar?

JOSÉ MARTÍN RECUERDA:

Mira, es compleja la pregunta. La primera obra mía que se estrenó la dirigí yo mismo. Entonces me dijeron que no había visto mis propios defectos. Desde entonces, no quise dirigir más nada mío, para que fuera otro el que viera los defectos; porque es lógico que hay que trabajar en ese equipo que te decía, en el que tanto anhelo trabajar en este país, porque uno solo no puede por sí mismo valerse. Pero cuando entrego mi obra a directores, observan en seguida en mi obra, sobre todo en las acotaciones, la gran eficacia de una persona que ha sido director, que ha hecho mucho teatro, y esto a unos directores les viene bien, a otros mal. Por ejem-

plo, a Luis Escobar le viene muy mal una acotación mía. En cambio, a otros directores les vienen muy bien las acotaciones porque los guía. Son tan creativas como el mismo texto. Algo así como lo que pasaba con las acotaciones de Valle Inclán, de manera que el problema es complejo.

ANDRÉS AMORÓS:

Yo quería dirigirme ahora a Antonio Gala que, además de dramaturgo, tiene una actividad plural de literato. En primer lugar yo he leído noticias —no sé hasta qué punto ciertas— de que él participaba, estaba participando o iba a preparar un libreto de ópera, de comedia musical, ¿es esto cierto? ¿Te parece interesante este campo? ¿Responde esta actividad, a ese aspecto lúdico de tu teatro que pienso que, efectivamente, existe?

ANTONIO GALA:

Por supuesto. Me parece utilísimo —aquí tenemos al mayor defensor, después de Ortega y Gasset, de *La Verbena de la Paloma*, que es Rodríguez Méndez, que incluso la ha cantado, en algún pueblo pequeño, pero la ha cantado...

La comedia musical que yo he hecho está terminada, se llama *Carmen Carmen*: Carmen de nombre y Carmen de apellido, sin coma. Es la versión de un personaje que es el mito femenino español, como es don Juan el masculino, y que nadie había hecho en España una versión de ella. Han hecho versiones japonesas, negras (*Carmen Jones*, por ejemplo), la francesa, que es la más conocida, la italiana, pero nosotros no habíamos decidido atacar a la Carmen nunca, y entonces es una versión que por supuesto no tiene nada que ver con la de Merimée, igual que Carmencita Sevilla, lo decía, vamos, y es una especie de representación de la alegría de vivir a la que matan, por supuesto, todos sus amantes porque todos sus amantes son españoles... Y me parece sumamente interesante el espectáculo musical y acercarse

cada vez más al teatro como un espectáculo total. Ya he dicho en las palabras escritas que el teatro está buscándose a sí mismo, buscando su propia sustancia dramática, me parece que en la búsqueda es donde está el encuentro, no en el hallazgo, sino en la búsqueda del hallazgo.

ANDRÉS AMORÓS:

Los profesores de literatura solemos tener especial cuidado en manejar los tiempos verbales, como es una obligación profesional nuestra, ¿no? Lo advierto, porque yo tengo la idea de que tú trabajabas en televisión. Bien, no me refiero a la anécdota lamentable, me refiero a la posible lección que se pueda sacar de esto; se podrían sacar muchas, pero vamos, hablando de teatro, ¿te parece un campo interesante hoy para el dramaturgo actual? ¿Por qué? ¿En qué sentido te limita trabajar para la televisión, potencia tus posibilidades de comunicación?

ANTONIO GALA:

Bueno, si se trata de la televisión española —que es una asistenta por horas del Gobierno— te limita totalmente. Pero un dramaturgo actual, un escritor, cualquier escritor no puede de ninguna manera ignorar que la televisión tiene una cantidad de auditorio que, de ninguna manera, ninguna comedia, nunca, podrá tener. Entonces es importante no ignorar el medio, no sólo cogiendo las comedias y adaptándolas un poco y dándoles un trasquilón de pelo, sino escribiendo para televisión. Me parece que es un medio sumamente interesante, importantísimo —por supuesto, si queremos hacer algo por el país, y si queremos, no sé—, no hablar para la minoría, porque con la minoría es mejor reunirla en casa y ya se dará codazos y dirá: «qué bien estamos entendiendo todo esto», sino trabajar para la mayoría, intentando contar al país cómo ha llegado a ser lo que es, cómo de verdad España, España ha sido inmensa, y cómo, a lo mejor, no sé si puede serlo, pero por qué no

puede serlo, y quién es el culpable, y de qué forma podríamos intentar remediarlo todo, la televisión es todavía un medio más eficaz que el teatro.

ANDRÉS AMORÓS:

Pienso, si no les parece a ustedes mal, que es un buen momento para terminar y no sólo por la hora, porque ha sido una declaración verdaderamente interesante. Sólo me resta agradecerles la presencia y la paciencia que han tenido conmigo a estos autores y recordarles a ustedes que mañana continuamos. Mañana es el día dedicado a los actores. Hasta mañana, pues.

III

Actores

III

María Fernanda D'Ocón

El teatro es para mí un medio de comunicación que incide a veces en la sociedad y que a su vez recibe la incidencia de la sociedad a la que se dirige. Cada país suele tener el teatro que su público prefiere, y el único medio de elevar el nivel general de teatro, como dice Azorín, es elevar el nivel del público. Claro está que existen minorías preparadas y exigentes, más conocedoras y sensibles, que con mayor o menor posibilidad de influencia han existido siempre. Esas minorías no son el gran público, son los aficionados al teatro. El teatro puede ser un elemento crítico de la sociedad, puede ser un arma política, puede ser un discurso filosófico, o un desahogo poético, puede ser testimonio o fantasía, puede ser todo, menos aburrido; porque el teatro es fundamentalmente un juego intelectual compartido entre el escenario y la sala, un juego de manos en el que todos sabemos que existe trampa, una diversión en el más noble sentido de la palabra. Ortega y Gasset decía, «solo los auténticamente frívolos, creen que no hay que divertirse», y añadía, «la diversión es una de las más importantes dimensiones de la cultura». Como actriz no pertenezco a ninguna escuela determinada. Soy muy poco dogmática y personalmente pienso que el teatro está en constante evolución y todo dogma inmoviliza. Creo que un actor debe, como un escritor, dominar todos los resortes de su idioma, todo su vocabulario expresivo, pero que cada personaje, cada texto, mandan y exigen una técnica distinta. Valle Inclán no escribe con el mismo sistema *La marquesa Rosalinda* que *Romance de lobos*.

Por otra parte, una técnica no se domina más que con la práctica al lado del maestro. Seguir una escuela interpretativa a través de los libros escritos por una determinada figura, es poco más o menos como aprender a ser cirujano por correspondencia, es necesario conocer teóricamente las distintas técnicas, porque ayudan a la formación del actor, pero es poco probable que nadie pueda plasmar en la teoría todas las lecciones de la práctica. Soy actriz porque es mi manera de realizarme, de huir de la rutina de ser yo misma y de multiplicarme y prolongarme en personajes distintos y opuestos a mi manera de ser y de pensar y que termino sintiéndolos míos, o entregándome a ellos. Soy actriz porque me apasiona ese milagro de convertir una obra literaria muerta y silenciosa, en un espectáculo vivo y palpitante, soy actriz porque creo que es el único trabajo en el que cada uno de los que componemos un reparto nos necesitamos, nos apoyamos y nos despersonalizamos para lograr un algo homogéneo y entero, soy actriz porque me parece que mi trabajo es hermoso y necesario y, en definitiva, soy actriz porque nunca he pensado que pudiera ser otra cosa distinta.

Tina Sáinz

Se me pide que presente en una panorámica rápida y lo más amplia posible, los problemas de una actriz española, hoy; problemas profesionales, artísticos, económicos, sociales y formativos... El tema es complejo y mi experiencia en actos como éste, casi nula; no obstante, representando a una clase, sufrida clase, como es la de los actores (con las excepciones que la competitividad, la suerte, y un injusto reparto de oportunidades, comportan). Acepto hacerlo ya que hay muchas cosas por decir y faltan oportunidades para ello. Como punto de arranque, y volviendo un poco atrás en el tiempo, necesito situarme en los comienzos de mi carrera, a la que llegué de forma absolutamente casual: ni la vocación, no creo en las vocaciones, ni los deseos de hacerme famosa, ni la ambición material, hicieron de mí una actriz. Desgraciadamente yo no llegaba de la Universidad ni de ninguna escuela especializada, procedía de esa clase trabajadora que se ha dado en disfrazar con el apelativo de «clase media» y de la cual no me siento desvinculada, ya que siempre tuve muy claro de donde vengo y cuales son mis componentes de clase. Estaba harta de hacer un trabajo alienante e inútil para mi formación (la formación ha sido y es una constante en mí). A los quince años ya sabía que nunca iría a la Universidad y busqué un trabajo. Dos años pasé como aprendiz en una tienda de modas. El teatro no me era ajeno, ya que mi padre era apuntador, o técnico, que es más científico.

Yo conocía bien el ambiente y sus gentes. El deseo

de cambiar, de entrar a formar parte de una profesión que me obligara a leer, a aprender, en definitiva, me inquietó desde el principio y tras pasar por una prueba en la que los nervios y mi lógica falta de formación fueron mis más serios enemigos, José Luis Alonso me encomendó un pequeño papel. Y entré en 1960, sin hacer ruido, en una profesión de la que ignoraba casi todo. Encontré en ella la igualdad en el trabajo entre hombre y mujer. Nunca fui feminista, creo en el hombre, y pienso que la discriminación existente hasta ahora ha sido un simple problema ideológico y que la forma de luchar contra ello no es colocarse frente al hombre, sino junto a él. En mi profesión he encontrado también el arte, la cultura, el estudio y un trabajo que contribuye a mi realización como ser humano. De la misma forma que se hace un médico, un ingeniero o un abogado, el actor no nace, se hace, independientemente del talento natural que posea. En mis primeros pasos como actriz, todos los profesionales me aconsejaban que no pisara la Escuela de Arte Dramático porque sólo conseguiría convertirme en una actriz llena de defectos muy difíciles de eliminar. La formación del actor estaba mal vista, se fomentaba el actor intuitivo, incluso abundaba el criterio de que un actor no tenía por qué saber más allá de su papel para representar una obra de forma genial. Entre las gentes del teatro se contaba entre admiraciones la anécdota de una famosa actriz que fue analfabeta y nunca llegó a saber leer, aprendiéndose los papeles con la exclusiva ayuda del apuntador. Nunca pude elegir las obras ni los papeles que me tocaba interpretar; al principio esta profesión no fue para mí más que una forma de trabajo más excitante que otra. Comencé pues mi formación viendo cómo interpretaban los consagrados, cómo dirigían los consagrados, creyendo que sólo así caería un día sobre mí la inspiración y a partir de entonces empezara a ser una buena actriz. Pero pronto comprendí, a golpes, leyendo todo cuanto caía en mis manos, manteniendo en todo momento una postura crítica con relación a mi trabajo, no sintiéndome nunca en posesión de ninguna verdad que no fuera el amor por ese trabajo, la razón de ser de una actriz, su compromiso ante los demás, el porqué no es posible participar en

un espectáculo ideológicamente opuesto a uno mismo. El actor no es nunca un instrumento neutral que repite un texto y se mueve según las indicaciones de un director determinado, porque difícilmente expondrá la ideología que tanto el autor como el director quieren transmitir a través de un montaje, si previamente no está de acuerdo con aquélla; ya que cuando un actor o actriz no es receptivo a determinadas ideas, puede llegar a manipular el sentido del espectáculo consciente o inconscientemente, porque cuando el telón se levanta, es el único capaz de ejercer un control sobre su trabajo. Un buen día me lancé a completar mi formación acudiendo junto con otros profesionales, con quienes compartía mis inquietudes, a dar clases de expresión corporal, voz, improvisación, y aquellas materias que ayudan a un actor en el ejercicio de su profesión. Pienso que no sé casi nada después de dieciséis años de «estar en esto», y todavía conservo la capacidad de asombro, cualidad muy necesaria que me ayuda a mantenerme alerta y con los ojos bien abiertos para poder captar todo cuanto ocurre a mi alrededor y trasladarlo, jugándolo de una forma crítica, sobre el escenario.

Ha pasado el tiempo, y la formación sigue siendo un problema para todo aquél que decide dedicarse a este oficio. No contamos en nuestro país con centros de experimentación que cubran mínimamente las exigencias actuales. Hoy la Escuela de Arte Dramático de Madrid atraviesa por una tremenda crisis que ha llevado a su alumnado a una huelga larga y de difícil salida. El carácter insuficiente de su plan de estudios, la imposibilidad de participar en la elaboración de un determinado plan que aglutine en la Escuela a las personas más representativas dentro de los profesionales del sector para que puedan impartir una enseñanza rica en teoría y participación, agilizando la dinámica cultural que debe imponer dicha Escuela y manteniendo en estrecho contacto a los futuros actores con una problemática actual del teatro español. Por parte de la Dirección de la Escuela los alumnos sólo encuentran caminos cerrados, sea para una asociación, o para todo lo que suponga unos planteamientos mínimamente democráticos en la enseñanza del arte dramático. Sería importante y obligado, por

parte de los organismos competentes, permitir el acceso de la enseñanza del arte dramático a la Universidad, con rango superior, pasando a depender directamente de Educación y Ciencia, y no de Bellas Artes, donde actualmente está encuadrada, con rango inferior y criterios de conservación museísticos. Al margen de lo que pudiéramos denominar enseñanza oficial existe en Madrid el laboratorio perteneciente al T.E.I., donde de una forma privada y por parte de un profesorado cualificado, imparten una formación al futuro actor e incluso al profesional, basada en el desarrollo de temas importantes como utilización de la voz y el cuerpo, teoría del teatro, y todo aquello que ayuda a formar a un actor de acuerdo con las exigencias del teatro actual. De esta forma callada y minoritaria, el T.E.I. contribuye a la formación de nuevos profesionales que completan sus enseñanzas pasando a formar parte de un grupo de teatro de acuerdo al curso donde estén recibiendo las distintas materias y que, a su vez, estos grupos pasan posteriormente a un nivel profesional, quedando constituidos en grupos independientes, ofreciendo espectáculos elaborados por ellos mismos, integrándose así un número cada vez mayor de actores que traen consigo una buena dosis de inquietudes y conocimientos. El T.E.I. disponía de un local que sus mismos componentes programaban a base, principalmente, de su propia plantilla o dando acogida a diversos grupos, ofreciendo así al público la ocasión de contemplar unos espectáculos donde la calidad de los textos y la honestidad y coherencia de los montajes eran en muchas ocasiones la auténtica revitalización de la vida teatral en Madrid. Pero el T.E.I. se ha visto obligado a cerrar su local; la indiferencia por parte de la Administración, la falta de una auténtica política teatral que establezca un sistema de subvenciones para este tipo de locales, y los desmedidos impuestos que gravaban su economía, han contribuido a cerrar definitivamente su puerta. Con el Pequeño Teatro muere un poco de nosotros mismos. Confío en que entre todos seremos capaces de inventárnoslo de nuevo.

Siguiendo este orden de problemas acuciantes por el que atraviesa la profesión, llegamos al más tremendo de todos: el paro. Encontrar hoy trabajo es para un

profesional una ardua tarea que comienza apenas conseguido el carnet profesional. Actualmente, este paro afecta al 80 por 100 de los que componen la profesión; al hablar de este punto, volvemos a encontrarnos con la Administración como principal culpable. Ella tiene el deber y la obligación de poner en práctica una política teatral capaz de potenciar nuestro teatro dentro del país, haciendo de él, el verdadero teatro español, libre de colonialismos chabacanos puramente comerciales, un hecho artístico y cultural por y para las masas. Es urgente, asimismo, por parte de esa Administración, la elaboración de una Ley de Teatro coherente, con amplia participación de los profesionales, que contemple las necesidades regionales creando teatros municipales en las provincias españolas; sistema que permitiría una rápida descentralización, siendo esas compañías, titulares, actuando de una forma ininterrumpida y llevando a cabo un sistema rotativo de intercambio con unos precios asequibles, y acercando así al pueblo ese teatro que siempre fue del pueblo y que hoy se le hurta, elaborando y potenciando, cuando no subvencionando, un teatro eminentemente burgués, dirigido a una clase determinada, que es la única que lo sustenta y asimila. Existe un punto básico que ayudaría a resolver, en parte, el paro profesional del actor: la revisión de una «cosa» llamada «Reglamento vigente de Policía de Espectáculos Públicos», que entró en vigor el 3 de mayo de 1935, reformando el anterior de 1913, y que por lo que tiene de anacrónico, imposibilita cualquier tipo de renovación teatral, ya que proporciona a la autoridad todos los argumentos que ésta necesite aplicar como causa de suspensión de un espectáculo: dificultando así, enormemente, la apertura de un nuevo local por parte de un grupo de actores que pudieran autogestionarlo, creándose así una plataforma teatral para grupos independientes o cooperativas, que, de esta forma, realizarían su trabajo escapando del control personal y de las imposiciones económicas del empresario de local. Esto haría que los grupos y cooperativas aumentasen, reduciéndose considerablemente el fantasma real del paro. Bien entendido que el fin último sería la implantación de compañías estables de responsabilidad cívica, en las que las comu-

nidades de vecinos, municipios, organismos sindicales y la propia Administración dieran ese carácter de estabilidad para que así el teatro fuera un hecho cultural vivo y en ningún momento marginado de la sociedad que lo produce. Los años transcurridos en nuestro país dentro de un sistema político fascista, han afectado a nuestra profesión tanto o más que a otras en las que la cultura juega un papel definitivo y que se han venido denominando tramposamente «profesiones liberales», ocultando toda la mentira y constante manipulación que de ese término se ha venido haciendo.

Culturalmente, en los últimos tiempos, el teatro ha significado poco o nada; por todo esto, el actor llega a ser un individuo con ideas poco claras sobre lo que debe ser su función en la sociedad. Así, a lo largo de los años, nos encontramos con un actor para el que, objetivamente, su papel a jugar es el de mero portavoz de las clases dominantes. No le quedan más que dos salidas: o negarse a trabajar en aquellas obras que van en contra de sus convicciones políticas, o quedarse parado.

Nuestro sistema ha fomentado una determinada propaganda, encaminada a dar una determinada imagen pública del actor-individuo. Nosotros caímos de lleno en la trampa y llegamos a sentir como privilegio profesional todo aquello que nos marginaba, aislándonos, sintiéndonos muy satisfechos de nuestra condición de seres individualistas, llegándonos a creer que un actor debe carecer de opinión, porque pertenece a todos por igual.

Las enormes diferencias salariales existentes en la profesión, hacen de ésta una de las más rabiosamente competitivas, y así la oferta y la demanda, junto a la buena o mala suerte, se convierten en el argumento fundamental que justifica todo tipo de injusticias e imposibilita la unión auténtica de los actores.

El actor empieza a sentir la necesidad de terminar con su marginación a través de problemas reivindicativos muy concretos que le van acercando cada vez más al resto de los trabajadores. Primero fue un día de descanso semanal planteado a nivel individual en principio, que pronto hizo suyo la profesión, llegando, incluso, para conseguirlo a esgrimir el arma común de todos los trabajadores: la huelga. Y se nos dejó luchar por nuestra

primera reivindicación colectiva, por obra y gracia de una Administración paternalista que entendió aquel inicio de lucha como algo simpático y folklorista. Dábamos nuestro primer paso.

Además del día de descanso teníamos otras cosas: aprendíamos a caminar unidos, a dignificarnos como individuos, dignificando nuestro oficio. La segunda reivindicación importante que asumimos juntos, ya nos igualaba con la clase trabajadora. Conflicto colectivo, convenio, representatividad, frases que leíamos a diario en la prensa, y que de repente hacíamos nuestras, porque en un instante se había esfumado nuestra falsa condición de «diferentes» y tomaba forma real la de «trabajadores por cuenta ajena». La unión de las fuerzas del trabajo y la cultura comenzaba a ser algo más que palabras en nuestro sector. Un paso más adelante, y dimos de lleno con una reivindicación pura y simplemente política: «La Comisión de los 11». La «Comisión de los 11» significaba la no representatividad de unos cargos sindicales, no elegidos democráticamente, para defendernos en un convenio colectivo. Nosotros no hicimos una huelga para conseguir mejores salarios; nosotros, y aquí reside el hecho insólito dadas las características de nuestro «gremio», nosotros cuestionábamos la representatividad de un Sindicato Vertical, insuficiente y caduco. La Administración no tardó en responder. Siete actores fueron detenidos el primer día de huelga y puestos en libertad pocas horas después, sin cargos ni multas. Eran detenciones «para tranquilizar los ánimos», según palabras de los funcionarios. Pero la huelga se extendió a todos los sectores y llegó también a TVE.; aquello eran palabras mayores. Las adhesiones de autores, directores, periodistas, escenógrafos, críticos, etc., nos llegaban constantemente y la solidaridad dejó de ser una palabra sin sentido. Pronto empezaron los ataques frontales canalizados a través de los editoriales de cierta prensa diaria, y el quinto día de paro absoluto, ocho actores son detenidos y sobre ellos, las autoridades ejercen el máximo rigor. La profesión se mantuvo unida, yenciendo detenciones y multas. Supo terminar la huelga, saliendo de ella con dignidad y se aprestó a evitar las represalias.

Eramos conscientes de que, al menos por un tiempo,

los empresarios se plantearían el montaje de comedias de pocos personajes y, a poder ser, sin la presencia de los actores más significados en los acontecimientos. Las cooperativas, hasta entonces necesidad exclusiva de los grupos independientes en base a los planteamientos estéticos, culturales y políticos que los diferenciaban del espectáculo comercial al uso, aparecieron en el horizonte como una posibilidad salvadora.

Generalmente, entre los profesionales, la cooperativa como sistema de trabajo siempre tuvo mala prensa, pero los acontecimientos de febrero se llevaron por delante muchos prejuicios. Y así, este año se han presentado en Madrid hasta seis cooperativas que, con unos mínimos amplios de dignidad y en algún caso a la altura del mejor teatro europeo, se han mantenido largos meses en cartel, prosiguiendo la mayor parte de ellas su explotación por diversas provincias españolas. Al cooperativista, a mi entender, se le presentan dos problemas principales. Uno es de relaciones humanas entre los componentes del grupo. La falta de rodaje democrático, el teatro no iba a ser una excepción, exige un período de acoplamiento al trabajo colectivo, no fácil de conseguir. Trazar la difícil barrera entre los resabios individualistas, latentes aún, los criterios personalistas de quienes se creen poseedores de verdades absolutas y quieren imponerlas «para bien de la comunidad», y el falso democratismo de discutirlo interminablemente *todo*, no es fácil, y puede llevar, lleva en ocasiones, a situaciones tensas que no siempre se superan. Pienso que esto, pareciendo anecdótico, quizá superficial para los graves problemas que a un cooperativista se le presentan, es la causa de la mayor parte de los proyectos que se van al agua, y de las «escisiones» tan frecuentes por desgracia.

El otro fantasma amenazador es la figura del empresario de paredes. La contradicción de intereses, el paternalismo en ocasiones, y la falta absoluta de defensas legales ante los intentos de condicionar, controlar y coaccionar el trabajo y el esfuerzo común, hacen a menudo del cooperativista español «un mártir español»; en cuanto a la, ansiada por unos y temida por otros, taquilla, no funciona al ritmo previsto. Volveremos aquí a

reencontrar el viejo tema de la falta de una política administrativa coherente, a la vieja cantinela de la reforma (!horrible palabreja!), de la ley de apertura de nuevos locales, como única salida posible para esta hermosa y más justa concepción del teatro y de sus obligaciones con una sociedad que pretendemos también nueva.

No quiero seguir adelante, sin hacer mención a quienes, pioneros de esta nueva forma de lucha, sufren la mayor marginación y tanto han hecho y hacen por esta «ruptura» teatral, tan ansiada y difícil como la que más. Me estoy refiriendo a los grupos independientes. Estos grupos que, partiendo de unos planteamientos eminentemente populares en lo relativo a la cultura teatral, han llegado a constituir un importante núcleo de profesionales. Con un trabajo que saltó, de la aceptación inicial de un público universitario, a incursiones cada vez más frecuentes en los circuitos comerciales en los que se mueve el gran público, llevando a cabo una labor capital en barriadas y pueblos huérfanos de asistencia, contribuyendo poderosamente a dar una imagen aproximada de lo que podría ser esa alternativa popular, que las circunstancias políticas han impedido tanto tiempo. Estos grupos han tenido hasta el momento, junto a las dificultades propias del medio en que se desenvuelven, graves problemas a la hora de serle reconocida por el Sindicato del Espectáculo, una profesionalidad adquirida tras largos meses de labor, experimentando, elaborando y representando unos textos, que de nada les valían a la hora de solicitar el deseado carnet profesional. Con la llegada al Sindicato de la recientemente elegida candidatura democrática, vencedora en las pasadas elecciones, esta anormalidad se ha paliado en lo posible. Se han concedido carnets, hasta ahora bloqueados, a los actores de teatro independiente que han justificado unos mínimos de actuación seguida fueran cuales fueran los circuitos empleados. En algunos casos, como en el de T.E.I., las gestiones no han fructificado por chocar abiertamente con la interpretación que de una legalidad vigente desfasada, hacen los altos cargos sindicales. De todas formas, somos conscientes que pese al número apreciable de carnets concedidos, éstos no debieron depender de la buena voluntad de unos vo-

cales, sino de los derechos inmanentes de una legislación justa e igualitaria.

Las recientes elecciones sindicales efectuadas en nuestro sector, nos han demostrado principalmente dos cosas: primero, los deseos de la profesión de verse auténticamente representada, cansados ya de candidaturas «oficiales» dedicadas a poner trabas en lugar de intentar resolverlas. Por otro lado, hemos podido constatar algo de lo que éramos conscientes: la tremenda dificultad de realizar programas y proyectos, desde dentro de un Sindicato pensando para no hacer nada; de lo imposible de desenvolverse en un marco difícil de controlar por parte de los actores, ya que la burocracia legalista coarta toda alternativa, frenando los pasos, aun antes de haber echado a andar.

Una vez más, se ha puesto de manifiesto la enorme contradicción de un Sindicato que pretende conciliar, a la vez, intereses de la parte empresarial y de los trabajadores, con evidente predominio y abuso del más poderoso sobre los más débiles. No obstante, y tras la elaboración de un programa reivindicativo, coherente con los intereses inmediatos de la profesión, esta candidatura de la que formo parte se apresta, como punto de arranque, a la discusión y defensa de un proyecto de convenio colectivo con TVE, aprobado y discutido en asambleas de actores, y cuyas conversaciones deseamos comenzar lo antes posible. Entre tanto, manifestamos nuestro rechazo a la reforma y al congreso sindical, y exigimos, una vez más, ese «sindicato libre unitario y de clase», en el que nuestro sector pueda incluirse, y donde con unos cargos elegidos desde la base, comisiones de actores, directores y técnicos, puedan elaborar la política teatral que estamos necesitando.

Por último, quisiera referirme a esa lacra, eterna lacra, de tantos y tantos años, a la censura. Nunca tendremos un teatro rabiosamente español, que refleje las necesidades de una sociedad justa y libre, sin la total desaparición de esa amenaza castrante. Suprimir la censura en todas sus manifestaciones es una necesidad de primer orden, si queremos superar el raquitismo actual que aqueja a nuestra escena. Restablecer el derecho de

todo ciudadano a expresarse libremente es una necesidad vital del tiempo en que vivimos.

No basta con la permisión de unos desnudos y de unos textos malsonantes. No nos sentimos más libres las actrices quitándonos la ropa, porque somos conscientes de la gran trampa que supone el que frente a eso, no podamos exponer en escena, con libertad, el hecho cultural y cívico que debe ser el teatro. Frente a unos pechos bonitos, reivindico desde aquí, el derecho al «destape ideológico», que es algo muy sano que ya va siendo hora de practicar asiduamente.

Existe un teatro español que contiene una problemática eminentemente nuestra, y que durante años no nos han dejado ver. Quiero recordar a esa entrañable «generación perdida»: Buded, Gómez-Arcos, Alfonso Sastre, eterno perseguido... Pienso en Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, una colección maravillosa de valores, quemados en el duro oficio de guardar libretos en los cajones «por si un día...» Un día que no llegaba nunca, y que ahora, que nos parece próximo, quizá les pille demasiado cansados para creérselo de verdad. No nos basta con la falsa y tramposa tolerancia actual. De nada nos sirve que nos inunden de Valle Inclanes, con todo lo que de importante tenga esto, si Fernando Arrabal sigue siendo un desconocido para nosotros. De la misma forma estrenar a Alberti, sin poder tenerle todavía físicamente entre nosotros, no deja de ser una dolorosa contradicción.

Por todo lo expuesto anteriormente, pienso que es obligado reiterarse una vez más en la necesidad apremiante de un congreso de teatro libre y democrático, que estudiara a fondo nuestra problemática y de donde salieran las distintas alternativas a todas las necesidades que tiene planteadas la profesión; así como la elaboración de una Ley de Teatro, hecha por profesionales, trabajadores de la cultura, que partiendo de presupuestos de la base de la profesión, abarcara todos y cada uno de los componentes que intervienen en la producción del hecho teatral.

He pretendido con mis palabras dar una visión general, un repaso de conjunto a las necesidades y problemas más acuciantes de nuestro teatro, aquí y ahora. He tra-

tado asimismo de hacer una exposición serena, sin derrotismos frustrantes, ni radicalistas con «muchas erres».

Bien entendido que para encontrar soluciones a todo lo anteriormente expuesto, y con una prioridad absoluta, está nuestra lucha diaria por arrancar unas libertades, que como Marcelino Camacho dijo: «Estamos tocando con la mano», y siendo conscientes de que sólo una ruptura democrática pactada, posibilitaría esa otra ruptura cultural que todos deseamos. Una alternativa de todos y para todos, que cambie el ceño de nuestra máscara, tras cuarenta años de drama, de adusto, en esperanzado.

Mientras no consigamos esto, y por urgentes que sean nuestras necesidades, todo queda relegado a un nervioso segundo plano.

Hoy, también el teatro, está en la calle.

José Luis Gómez

El hecho de haber sido invitado a expresar mis puntos de vista, dentro de este ciclo de teatro español actual, me pone en grave compromiso. No acostumbro a hablar en público sino desde el escenario, no soy crítico, ni teórico, ni siquiera estudioso del teatro en un sentido estricto, más bien me considero hombre de teatro desde un punto de vista global y pragmático del término.

Lo que diga, por tanto, no se arroga ninguna autoridad y no aspira a ninguna otra coherencia que la que pueda desprenderse del trabajo que he hecho y del que aspiro hacer.

Pese a encontrarme junto a dos compañeras estimadas y admirables, representantes de la profesión de actores, me va a resultar muy difícil ceñirme a la problemática del actor, dentro del contexto del teatro. Lo que diga estará en relación directa con mis experiencias como actor, director y animador de espectáculos.

En el año 1959, salgo de España para Alemania, la estancia que siguió —que esperaba corta y ligada a otra profesión— duró quince años, durante los cuales aprendí algunas cosas sobre el arte dramático, desarrollándose dentro del esquema del sistema de los teatros y escuelas estatales de Alemania Federal.

Por aquel entonces la enseñanza impartida a los aspirantes de actores en la Escuela de Madrid desconocía: una formación corporal precisa (mimo, jazz, acrobacia), técnicas de interpretación adecuadas a mostrar ya sea la complejidad de relaciones individuo-sociedad (Brecht) o el entramado psicológico de las relaciones y comporta-

mientos individuales (Stanislawski); las prácticas de la improvisación estaban ausentes; el estudio en profundidad y práctico de la respiración humana y su influencia en la técnica del actor era prácticamente desconocido; en un país donde las comedias de «capa y espada» son parte importante de su dramática, no se impartía lucha escénica; presumo que nadie se planteaba el estudio del juego de la máscara, y muchos puntos más que podría añadir.

Recuerdo que el núcleo principal de la formación lo constituía el «estudio» —¿desde qué puntos de vista?— de escenas clásicas y alguna que otra moderna, el recitado de poesías, la dicción del verso clásico español.

Pocos meses más tarde, en la Escuela de Arte Dramático de Westfalia, yo empezaba a recibir, asombrado, toda esa serie de enseñanzas apuntadas anteriormente, a tenor de seis a ocho horas diarias, y muchas otras cuya enumeración sería prolija.

Hoy, en el año 1976, en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, se arguye trabajar sobre el más moderno y complejo repertorio dramático: desde Shakespeare a Chejov, de Calderón a Brecht. ¿Pero cómo se *trabaja* ese repertorio?

Los alumnos pasan cursos enteros con clases sólo teóricas de ortofonía, siguen desconociendo la acrobacia, la expresividad corporal aplicada al hecho dramático, el juego de la máscara, las técnicas más elementales de la respiración del actor, la lucha escénica y —lo que es más grave— los métodos más fundamentales de la interpretación. Nada ha cambiado y cuando los alumnos deciden ir a la huelga escolar, en intento desesperado de mejorar su situación, no faltan voces que los tachan de subversivos.

A fines del año 1962 visité Madrid, con el deseo de informarme del panorama profesional. La cartelera ofrecía algunos títulos de interés, pero la técnica del montaje teatral y del trabajo con actores era, a mis ojos, sorprendentemente baja, y en lugar de una estética definida y coherente se hacía notar un cierto fasto, una cierta preocupación por el aspecto meramente externo del hecho teatral.

Como me faltaba un año y medio de formación en la

Escuela de Westfalia, contacté con tres conocidos directores, muy prestigiosos entonces, con objeto de sondear las posibilidades profesionales en mi país al finalizar mis estudios. Intenté que aceptaran unas audiciones (la representación de unas escenas), lo que logré en dos casos y sólo en el despacho o en la sala de estar privada. Nadie mostró el más mínimo interés por mi formación o las enseñanzas de las que estaba disfrutando.

No había obras españolas en la cartelera que se enfrentaran de algún modo con la realidad del país. La censura estaba en alza. Los teatros nacionales tenían al frente a un director solitario, sin asesores, sin dramaturgos, sin colaboradores, todo lo más tenían un *comisario de teatro nacional*, con no sé qué funciones específicas.

La vida teatral del país estaba prácticamente en manos de unos empresarios de compañía o de local que trabajaban con el exclusivo propósito de la rentabilidad económica.

Quince años más tarde la situación no ha cambiado prácticamente.

No existe una dramaturgia nacional, un modo característico de hacer teatro en España; a nosotros los actores se nos reprocha en muchos casos la falta de formación; nuestros directores parecen no poder competir con los Stein, los Cherau, Plachon, Strehler, Werkwth, Axer, Brooks, Swinarski, etc.; nuestras obras de teatro apenas si son exportables o representables, aunque sólo sea por curiosidad, en otros países; nuestras salas de teatro comercial apenas si disponen de una dotación mínima standard de luz y sonido, las de los teatros nacionales están mejor dotadas, pero carecen —creo yo— de la tecnificación habitual en muchos teatros europeos.

¿Qué ocurre con nosotros? ¿Qué pasa con nuestro teatro? ¿A qué se debe esta situación?

Pasemos una rápida revista a la situación. Que yo sepa en España, *se hace*, se produce teatro a través de los mecanismos siguientes:



Las escuelas de teatro

Ya he tocado el tema, aunque ligeramente, y no me es posible extenderme. Sólo quisiera añadir que, desde distintos puntos, se apunta o propugna la solución de que se englobe a las escuelas de arte dramático en la Universidad. No sé por qué. ¿Una mayor consideración social? ¿Diversidad de intercambios?

Pienso que la profesión de actor es eminentemente física. Su preparación debe ser profundamente práctica y hasta las técnicas de control y dominio de la emotividad son eminentemente psicofísicas. Los conocimientos teóricos necesarios para el actor, en toda su amplitud, apenas si son asimilables durante los tres o cuatro años previsibles, en el mejor de los casos. A nivel teórico lo que necesita son métodos de análisis, y enfoque, procedimientos mediante los cuales pueda clasificar y ordenar la información necesaria para adentrarse en cada obra dramática. Amén, claro está, de una base cultural que debe ser posteriormente completada y ampliada.

El teatro comercial

Por su propia razón de ser, está incapacitado para dar la respuesta cultural necesaria y desarrollar una investigación, sea del nivel que sea. Todo en él está destinado a obtener un rendimiento económico inmediato. En la imposibilidad de una generosa utilización del factor tiempo, y empujado por la presión económica, no puede ir más allá de lo muy experimentado. Como la experimentación sólo tiene lugar allende nuestras fronteras, el teatro comercial —yo diría casi todo el teatro en España— es un gozoso importador de formas, modos y hasta conceptos de montaje completos.

En la coyuntura presente el teatro comercial satisface una demanda que no es espontánea, sino que él mismo crea cualitativamente.

Y se da la paradoja de que, en lugar de servir el *aparato comercial teatral*, a las necesidades de un público

y —como instrumento— a la creatividad de unos profesionales del arte dramático, este aparato se sirve del público, de escritores y profesionales de la escena, para mantenerse en vida sin otra justificación que la ausencia de alternativas.

El aspecto puramente económico del problema, los grandes porcentajes que los dueños o arrendatarios de los locales exigen a las compañías actuantes —el 50 por 100 de los ingresos netos de taquilla— revisten un carácter escandaloso, por el hecho de que este dinero prácticamente nunca se reinvierte en el teatro, ni sirve para mejorar las escasas dotaciones técnicas existentes, ni para procurar lo que no existe, sean focos, aparatos de sonido o simples duchas para los actores. La Administración vigila celosamente la apertura de nuevos locales, pero no manifiesta ningún interés por las circunstancias citadas.

La existencia, pese a todo, de estimables talentos que todos conocemos, en la vida teatral del país, habla del vigor de estos talentos, no de la viabilidad del sistema.

El teatro subvencionado y los teatros nacionales

En mi relativamente corta vida profesional en España, queriendo hacer un tipo de teatro evidentemente distinto, he necesitado con frecuencia de la ayuda estatal o subvención. Nunca la recibí. Cuando me atreví a rogarla, o no había dinero o ya se la había llevado otro. No creo que lo que yo haya hecho sea mejor que lo de nadie, pero igualmente merecedero de apoyo, sí.

Por esta razón me he visto obligado a hacer literatura dramática alemana, porque únicamente de las entidades culturales alemanas, a través del Instituto Goethe y sus sucursales, he recibido el apoyo material necesario para hacer un determinado tipo de trabajo. Yo hubiera deseado que las obras hubieran sido españolas y el apoyo también. Pero ni fue, ni es así.

Las subvenciones de tipo oficial, con que hasta ahora se ha apoyado el teatro privado, han sido —salvo error— en su capítulo más representativo las concedidas a compañías en giras por provincias, las llamadas «campañas

nacionales de teatro» o de *extensión cultural*. Desconocemos los criterios que hacen a una determinada compañía acreedora a tales subvenciones. Sé, sin embargo, que el producto cultural que se ofrece en estos casos al público es de escaso interés, y su aporte a la problemática esbozada, nulo.

La calidad del fenómeno teatral sólo viene vagamente refrendada por el nombre de autores, directores y actores, no por la calidad del espectáculo en sí.

Los teatros nacionales, hoy por hoy, poseen una estructura muy semejante a la del teatro comercial —dos funciones diarias que cuestionan cualquier calidad del trabajo de actores; falta de concepto en la programación a corto, mediano y, no digamos, largo plazo, ausencia total de equipos de trabajo asesores del director, ausencia de un mínimo repertorio —complicada por la dependencia oficial y la necesidad de «prestigio». El rendimiento se traduce aquí en una vaga e irreal idea de prestigio.

Su incapacidad para la búsqueda de una dramaturgia nacional —demostradamente necesaria— viene dada por las características de su producción hasta el momento y su propia estructura interna. Los teatros nacionales no han logrado crear nuevas corrientes de público, a pesar de las enormes ventajas económicas.

No ha habido ni cuidado ni búsqueda ni fomento de nuevos talentos. No hay nuevos directores, y si los hay —y tan pocos— se han formado marginalmente, a tropezones, expuestos a los peligros del autodidactismo.

Con todo el respeto obligado no dudo en afirmar que más que *nacionales*, son teatros oficiales.

Los grupos independientes

Se han planteado una opción a este estado de cosas. De hecho ellos *significan* una alternativa, pero no han conseguido serla realmente. Partiendo de unas motivaciones de muy diversa índole —personales, estéticas, profesionales, ideológicas, de contestación al medio— los grupos independientes han conseguido movilizar a unos sectores de público reducidos, pero cualitativamente im-

portantísimos: la juventud. Han servido de revulsivo y fermento. A todas luces asistimos aquí a un fenómeno en el que un sector de jóvenes profesionales u otros que pretenden serlo intentan canalizar sus fuerzas creativas por cauces distintos. Hay un decidido propósito de enfrentarse con la realidad, de reflejarla. Opino, sin embargo, que, bajo el enfoque actual, los grupos no pueden ofrecer una alternativa a la larga, ni desarrollar una investigación coherente. Pero su audacia y generosidad en el empeño de transformación del teatro, su búsqueda de nuevos sectores de público marginado, les conceden un puesto insoslayable en la historia del reciente teatro español.

Las dificultades principales residen, desde mi punto de vista, en:

- La ausencia, en la inmensa mayoría de los casos, de una preparación técnica en actores y directores.
- La inestabilidad grupal.
- La proliferación de posturas estético-ideológicas cerradas.
- La inestabilidad económica y la falta de medios de producción.
- La ausencia de salas y la falta de cauces posibles para una exhibición continuada.

¿Qué conclusiones sacaríamos de todo esto? Yo, por mi parte, no dudo en afirmar —y me contradigo con esto con declaraciones mías de años atrás— que los profesionales españoles podríamos hacer mucho mejor teatro del que existe, si se crearan las condiciones propicias para ello.

Vivimos en España, desde hace siglos, un clima cultural cerrado.

No es posible cultura sin libertad. En los últimos cuarenta años, nuestros gobernantes no han mostrado seriamente ningún interés por el teatro.

Y aquí quiero hacer un inciso: teatro, no lo olvidemos, es una de las formas artísticas más humanas, y no sólo por su carácter perecedero. Teatro son hombres hablando con hombres, sobre los hombres, dibujando su comportamiento, discutiendo y viviendo sus conflictos,

haciendo a los hombres más comprensible la complejidad de lo que les ocurre.

Cuanto más humanamente configurada esté la sociedad, más particular será el lugar que el teatro ocupa en ella.

En el momento en que vivimos, el teatro es el único medio de expresión artística donde el discurso del ser humano sobre sí mismo y sobre y con sus semejantes, por medio del lenguaje hablado, bajo múltiples formas lúdicas y con la ayuda sensible de las formas, ocurre sin la interferencia de ningún medio mecánico. El hombre es, también aquí, el medio.

La solución de los problemas del teatro requiere un estudio específico, pero pasa inevitablemente por la calle del restablecimiento de las libertades democráticas. Por la creación de un clima cultural, donde las ideas se expresen y circulen libremente; donde los gobernantes estimen necesario que, amén de las sumas gastadas en el deporte con objeto de atender a la salud física de los ciudadanos, se gasten otras sumas en la cultura para atender a las necesidades mentales, espirituales de los habitantes de este país; donde se busque talentos, se les apoye, se les promocióne; donde la juventud tenga toda clase de oportunidades reales —no sólo sobre el papel— de estudio y formación; donde la cultura sea un patrimonio de todos, y no sólo de los privilegiados de la fortuna o de su propio talento.

Coloquio

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, ustedes habrán visto que José Luis Gómez, después del garrote vil del *Pascual Duarte*, está en bastante buena salud todavía. Muchas gracias a José Luis Gómez.

* * *

Pasamos ahora, entonces, a hacer algunas preguntas complementarias. Quería preguntarle a María Fernanda d'Ocón sobre sus comienzos profesionales; tema que me parece que no has tratado aquí. Concretamente, esta compañía Albar que yo conocí y quizá —no sé si me equivoco— el teatro universitario antes, como antecedente de los grupos independientes actuales. Y quería también una cosa de pasada, que no tiene mucho que ver, pero ustedes me perdonan que haga un inciso: recordar que en esta compañía Albar yo vi, por primera vez, a dos actores que creo que es justa ocasión de recordarlos y hacerles un homenaje, que son Venancio Muro y Luis Morris. María Fernanda, ¿cómo empezaste tú tu carrera, qué supuso en ti esa compañía, no estrictamente profesional, o sí, hasta qué punto lo era?

MARÍA FERNANDA D'OCÓN:

No, no fue profesional. Yo empecé realmente en el TEU, que viene a ser los teatros independientes de hoy

en día. Por lo menos para mí era más o menos así, eran una serie de esfuerzos de gente joven, que teníamos interés por el teatro, y era nuestra forma de podernos exponer ante la crítica y ante el público. Entonces actué en tres o cuatro TEUS distintos, y luego cuando conocí a mi marido formamos nuestra compañía *amateur* (realmente, ninguno éramos profesional), en la cual figuraban Luis Morris y Venancio Muro, y formamos con ellos una pequeña compañía. No era profesional, pero era tan repetida siempre, que éramos un grupo siempre el mismo. Llegamos a compenetrarnos por completo y tiempo después pasamos al teatro profesional, realmente, en el teatro Recoletos. No era una profesionalidad total, pero casi. Entonces, durante tres años —no sé hasta qué punto esto pueda tener mucho interés, porque mucha gente de aquí conocerá todas mis experiencias teatrales—, pero en fin, durante tres años montamos una serie de obras, creo que importantes en aquella época, era más o menos teatro de cámara. Muchísima gente llegaría a ver, hoy, por ejemplo, *Voulez-vous jouer avec moi?*, que es en lo que trabajábamos Venancio Muro y Luis Morris, y Fernando Dicenta y Eduardo Moreno, y yo, en la que posiblemente se pondría hoy en día en un escenario y la gente diría que no era muy claro de entender. Había una anécdota, por ejemplo, en el Recoletos, cuando tú viste la *Antígona*, en la que después de una representación en la que abría en el patio de butacas, pues puede que 30, 25 ó 40 personas —no habría más—, salían tres señoras muy empingorotadas, con sus abrigos de visón maravillosos y comentaban: «qué barbaridad, además de hacernos pagar cuarenta duros quieren que pensemos...» Esto recuerdo que en aquel momento de juventud rabiosa que teníamos nos indignó, y aquella noche casi no queríamos actuar delante de las señoras de visón —fíjate, pobrecitas mías— y entonces pasaron como tres años y pico, cuatro años, hasta que pasé ya al campo profesional. Me contrató Conrado Blanco para interpretar para toda España *Maribel y la extraña familia*, de Miguel Mihura, y fue con lo que yo realmente empecé mi carrera teatral, digamos, no sería, pero sí constante, la que me horrorizó realmente, porque a mí me encantaba el tea-

tro de cámara y poder actuar una vez cada tres meses, preparar un espectáculo con toda la emoción que esto tiene dentro, como decía José Luis antes, pero hacer las dos funciones diarias era algo exhaustivo para mí, que empezaba, además, y me parecía que era monstruoso para el arte de la interpretación. Como la profesión es así y hay que habituarse a todo, pues llevo dieciséis años haciendo funciones tarde y noche.

ANDRÉS AMORÓS:

Vamos a preguntarle entonces a José Luis Gómez; tú nos has hablado de tu estancia en Alemania, pero a mí me gustaría, a un nivel muy pequeño y muy concreto, casi anecdótico, que nos informaras un poco, no me refiero a grandes teorías dramáticas, sino ¿cómo funcionaba esa escuela teatral donde tú estuviste, fundamentalmente? Aunque tengo entendido que en varias, en París, si no me equivoco, también estudiaste, pero fundamentalmente en una alemana, digamos: ¿qué régimen de vida hacíais? ¿Cuántas horas diarias dedicabais a cada tipo de asignatura? ¿Qué clase de profesorado había? Estos pequeños detalles pueden dar la imagen viva de lo que tú aprovechaste allí.

JOSÉ LUIS GÓMEZ:

Cuando la cosa surgió, yo estaba ligado a otra profesión. Entonces me ilusioné y me informé cuál era la mejor escuela, posiblemente, en aquel momento en la República Federal, y era la Escuela de Arte Dramático de Westfalia, a la que me presenté. Mi alemán era muy defectuoso y tras unos meses de preparación logré pasar el ingreso.

ANDRÉS AMORÓS:

¿Me permites que te pregunte una cosa? Ese ingreso, ¿cómo era?

JOSÉ LUIS GÓMEZ:

Sí, bueno, era un ingreso muy duro, el examen de ingreso era duro en el sentido de que era un recitado, una representación, una audición de escenas, una clásica y dos modernas, e improvisaciones sobre temas que el jurado examinador proponía. Entonces yo, naturalmente, las hice mudas, porque aparte de lo que había aprendido en mis textos, mucho más alemán no sabía. De aquí vino que durante muchos años cultivé el mimo, la expresión corporal, muy fundamentalmente. La escuela empezaba a las ocho de la mañana, diariamente, con un trabajo que duraba una hora, una hora y media, de trabajo puramente corporal, con unos ejercicios que ya fomentaban la respiración, el *training*, es decir, la condición física, sobre todo con cosas de jazz, y unos inicios de pantomima, todo mezclado. Había un desayuno e inmediatamente después se llegaba a unas clases de voz y de dicción, al principio sólo de voz, y de intentar encontrar dónde se encuentran los resonadores en el cuerpo, y cómo conducirla y dominarla. Normalmente, después había una clase de esgrima muy intensa, que duraba dos horas. No solamente era una clase para aprender lucha escénica, sino que la esgrima es corporalmente muy formativa, da una gran condición, y, sobre todo, da una gran capacidad de reflejo, por cuanto es un juego acordado con el compañero, dónde están las paradas y dónde van los golpes y las estocadas; pero, naturalmente, un ser humano no es siempre calculable, la velocidad varía mucho y hay que ser muy preciso. Así se llegaba al mediodía. Por la tarde empezaban clases teóricas, normalmente de historia del teatro, de análisis dramático de textos. En el primer año casi no se llegaba a improvisaciones, sino que era preparación casi física de todo esto. Por la tarde, entre 6 y 8, teníamos dos horas muy intensas de formación corporal, que no es lo que aquí llamamos expresión corporal, sino todo un camino, desde la improvisación muda, con ejercicios tendientes a fomentar el camino de expresión corporal, pero no codificado, no cercano a la danza o

al mimo, sino natural, sabiendo qué es lo que pasa en el cuerpo hasta llegar a una improvisación de cosas muy reales y muy naturales —esto duraba dos horas—. Y así transcurrían los seis primeros meses, el primer semestre; después, había unos exámenes parciales en que se reducía el número de alumnos fijos —nosotros entramos 13 en mi curso y terminamos, creo que fueron 6— y había una progresión en la que se llegaba a través de las improvisaciones al texto, y ese texto aprendido, normalmente se hacía con un profesor, en solitario, no solamente escenas solistas sino escenas con dos o tres compañeros. Los profesores eran fijos, eran profesores contratados única y exclusivamente, por un año por lo menos, al servicio de la escuela. No tenían ninguna otra actividad, y eran cuatro o cinco profesionales, directores de escena y actores.

Hacia el final se fomentaba mucho el enfoque material de cómo analizar textos, de qué instrumentos de trabajo, ideológicos incluso, se necesitan para enfrentarse a un texto, hago hincapié en esto porque pienso que, en la formación del actor es prácticamente imposible abarcar la diversidad de temas con que se enfrenta uno al trabajar en teatro. Si uno se enfrenta, por ejemplo, con Büchner, ahora nosotros estamos trabajando sobre el *Woyzeck*, pues es un mar sin fondo. Es imposible que en una escuela de arte dramático le den a uno unos conocimientos profundos sobre Büchner porque es muy complejo, aunque su obra es muy corta, pero que ha dado lugar a tanta polémica, la filología hasta hace dos años ha estado partiéndose la cabeza sobre cómo unir los fragmentos que componen el *Woyzeck*, por ejemplo, a qué fragmento pertenece tal página y tal página. Lo que sí se nos daba era una metodología para enfrentarnos con ello: había unos conocimientos básicos y luego una metodología de cómo analizar textos, de cómo enfrentarse con ellos, de si uno trabajaba teatro isabelino, o teatro español del Siglo de Oro, o realista soviético, cómo enfrentarse con ellos; es decir, los métodos más que el conocimiento exacto. El conocimiento exacto, luego, lo logra uno documentándose para cada obra. Y esto es poco más o menos cómo era la escuela. Había otro examen más, había tres exámenes: el de

ingreso, dos entre medias y uno final, cuatro. Hasta el final se mantenían las clases de voz continuamente, las clases de formación corporal continuamente, las clases de esgrima o de lucha escénica amainaban, y se intensificaban cada vez más el estudio de rôles hasta llegar a obras, etc. Al final, la escuela editaba un folleto con las fotos y los papeles que había hecho cada alumno, y ese folleto se enviaba a cada uno de los 120 teatros existentes en el país para que esos actores tuvieran oportunidades profesionales, es decir, fueran contratados. Normalmente, nunca se dejaba salir más profesionales que necesidad había realmente en el teatro, para amortiguar el paro.

ANDRÉS AMORÓS:

Me parece que con ese horario no os divertíais locamente...

JOSÉ LUIS GÓMEZ:

-También, también, también, sí.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, esto era una escuela estatal, por supuesto...

JOSÉ LUIS GÓMEZ:

Escuelas, en Alemania hay cuatro nada más y todas están subvencionadas por el Estado. En Alemania se llaman institutos de derecho público, que no dependen directamente del estado: no hay interventores ni nadie que hable dentro, sino que reciben unos fondos y ellos cívicamente los administran.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, y si te replican a esto que, claro, esto es propio para gente alemana, que son muy aburridos, muy metódicos, ¿tú crees que esto sería o debería ser, hasta qué punto, aplicable en España?

JOSÉ LUIS GÓMEZ:

Yo creo que sí, yo creo que es perfectamente aplicable a España, naturalmente que sí, pero antes tiene que haber, para que esto sea viable, una ley del teatro, con una profunda descentralización del teatro, una protección a la autogestión de los profesionales, para que realmente proliferen el teatro por todos los sitios, y una serie de medidas que no dependen de los profesionales del teatro, ni siquiera del público, sino que están en manos, evidentemente, de la administración. Pero yo creo que es perfectamente viable. Lo que no creo que es viable es formar a un actor con dos horas diarias por la tarde, tres años, con una cantidad de clases que fallan y otras a las que no va porque no le interesan. Naturalmente, así es imposible.

ANDRÉS AMORÓS:

José Luis ha rozado muchos puntos verdaderamente interesantes. Cojamos uno de ellos y preguntémosle a Tina: el tema del actor y la cultura. No sé si todos ustedes saben que Tina —entre otros muchos pecados— tiene el de escribir alguna vez, es también escritora. Bueno, esto es la anécdota, pero en realidad yo sé que es una preocupación suya la situación del actor español ante la cultura. ¿Cómo ves ese problema tú, en tu caso personal, en el de tus compañeros? ¿Hasta qué punto es necesaria la formación cultural, o no? ¿Sientes tú que tienes la necesaria, quisieras tener más? ¿Crees que sería superflua?

TINA SÁINZ:

Bueno, ya he dicho antes que no sé casi nada, después de dieciséis años de formarme mal. Creo que mi formación, prácticamente, es muy deficiente. En mi profesión, esto de la formación cultural no se da aisladamente del resto de la sociedad, porque no tiene por qué, tampoco. Nosotros estamos inmersos en una sociedad determinada y reflejamos lo que refleja esa sociedad determinada. Quiero decir, que la formación del actor está en relación directa con la del ingeniero, taxista, universitario, abogado, médico, etc. Y que si luego hay algún componente de esa sociedad que tenga una mayor formación, siempre se deberá a sus inquietudes particulares o a que procede de una clase privilegiada que le permite seguir unos estudios más o menos importantes. Quiero decir, que la igualdad de oportunidades ante la cultura no es muy patente. Entonces, nosotros tenemos la cultura que podemos. Quiero decir que el pluriempleo es un hecho social, pues yo no le puedo decir a un compañero mío que hace café-teatro, dos funciones diarias, y se mata para sacarse un sueldo que a lo mejor dentro de dos meses no lo tiene, que encima vaya a una escuela. No sé hasta qué punto puedo exigirle eso a nadie.

ANDRÉS AMORÓS:

Quería preguntarle ahora a María Fernanda d'Ocón, después de sus comienzos, por el contraste entre actuar con una compañía profesional, comercial, y el actuar como tú has actuado, en una compañía de un teatro nacional. No me refiero al problema general del teatro nacional, que de alguna manera José Luis ha tocado, sino a tu experiencia concreta de actriz, ¿qué supone el trabajar en el María Guerrero en vez de trabajar en la compañía del Teatro Lara, por ejemplo? No me refiero sólo, por supuesto, a sueldo, estabilidad, sino posibilidades de trabajar de otra manera, quizá...

MARÍA FERNANDA D'OCÓN:

Indudablemente. En la época en que yo tuve durante seis años compañía propia, tuve la suerte —como la he tenido toda mi vida, en el teatro— de hacer siempre las obras que quería hacer, o sea, posiblemente no recuerdo ningún título que haya hecho a disgusto. Hasta el mismo Arniches que hicimos en el María Guerrero, *Los Caciques*, por ejemplo, donde mi papel era una cosa pequeña, sin importancia, me divirtió mucho hacerlo: iba metido entre dos obras dramatiquísimas y me desahogué mucho y lo pasé muy bien. Aquí está una gran compañera y una actriz sensacional que es Mari Carmen Prendes con la que trabajamos en la época en que teníamos nuestra propia compañía. Hicimos, por ejemplo, *Bubú*, que era una obra sin mayor importancia, una obra de entretenimiento; en aquella época, al tener compañía propia, la taquilla era por desgracia muy importante; tan importante porque no teníamos ni mi marido ni yo capital, ni dinero detrás para poder mantener una serie de sueldos, y decorados y gastos que había, había que ir al 50 por 100 con el famoso empresario de paredes. Entonces hubo altibajos tremendos, aquí está una señora que lo podría atestiguar. Hicimos *Melocotón en almíbar*, y yo jamás, jamás en mi vida me he avergonzado del tipo de teatro que he hecho. En la época en que teníamos nuestra compañía, posiblemente las obras que hacíamos eran obras más claras de entender para el público, porque además viajábamos por toda España. Hice a Miguel Mihura, que me parece un autor entrañable, me encantan todas sus obras. Hice dos obras de Alfonso Paso, en la época en que él estaba muy boyante, hice *Los derechos de la mujer* que era una comedia sin importancia, divertida, pero que entraba dinero en taquilla; la taquilla nos ha preocupado mucho porque había que pagar sueldos también en aquel momento. Luego hizo para mí una obra bonita, con un papel importantísimo de mujer, con el cual perdí casi la voz porque hacía cuatro personajes distintos. Esta fue mi etapa de empresaria, que yo no lo era, era Mario, yo no he sido nunca una mujer de

negocios, ni tengo fuerza ni fortaleza para llevar toda una empresa, pero fue realmente muy arriesgada y perdimos muchísimo dinero. Yo recuerdo que con *Romanoff* y *Julietta*, que fue un montaje precioso —¿te acuerdas, Mari Carmen?— perdimos en aquella época alrededor de 250.000 pesetas, que hemos tardado en pagarlas montones de tiempo.

Eso fue una etapa buena, luego vino una etapa mala, hasta el año 66 en que me llamó José Luis Alonso para interpretar en el Teatro Nacional Español *La Dama Duende*, de Calderón. Había sido una buena etapa nuestra, económicamente, se había podido mantener la compañía bien, pero realmente seguía estando muy escasa toda la cuestión del dinero y había todavía muchas deudas que pagar. Entonces, como la obra me pareció que era una delicia y tenía muchísimas ganas de trabajar con José Luis Alonso, entré en el Nacional, en el cual he seguido hasta el año 76. Han sido diez años consecutivos, excepto un bache que hubo porque tuve que operarme de columna vertebral y no puede ir a la gira por América que hizo el María Guerrero hace siete años. Para mí, el cambio de mi compañía propia al Nacional, que ha sido el único que he hecho, seis años de compañía propia y diez en el Nacional, con respecto a papeles, no, porque ya te digo que me encantaba el tipo de papeles que yo hacía en aquella época; ahora bien, posiblemente los montajes que se han hecho en el María Guerrero, no sé si a nivel extranjero o no, José Luis, pero, en fin, nuestra última salida a Varsovia, por ejemplo, tuvimos unas críticas fabulosas, era realmente un montaje muy español; se daba *Misericordia*, que gustase o no literalmente a mi amigo Amorós, pero indudablemente captó mucho y gustó muchísimo la compañía. Yo he pertenecido a este engranaje del Nacional, en el cual ha habido toda una serie de problemas (tiene toda la razón José Luis) de tipo económico, de falta de dirección y una serie de cosas, pero indudablemente José Luis Alonso es un magnífico director, con el cual yo me he llevado fenomenalmente bien, he trabajado muy a gusto con él y he podido estar durante diez años haciendo papeles de primera actriz importantísimos, bellísimos, que me han dado en mi carrera artística pues una base, digamos sería.

Yo nunca he sido una *starlette*, ni una actriz novedosa, ni una actriz de éxitos así..., creo que mi carrera ha sido lenta, pero segura.

ANDRÉS AMORÓS:

Me permites que insista un momento... Has hablado de elección de títulos, has hablado también —se desprende de lo que has dicho— de la no necesidad de amortizar económicamente en seguida las cosas, pero desde el punto de vista de una actriz, por ejemplo, ¿hay igual tiempo para ensayar en una compañía comercial que en un teatro nacional?

MARÍA FERNANDA D'OCÓN:

Pues mira, para mí lo hubo. Bueno, mi caso es un caso muy particular, yo soy muy particular en todas mis cosas teatrales, no tengo nada que ver con casi nadie, por gustos y por circunstancias que han rodeado mi vida teatral, pero en la época en que yo tenía mi compañía, como no había dinero hasta que no había que arrancar, pues podíamos ensayar tres meses, porque hasta que no había una serie de cosas que se solucionaban para que pudiera salir en marcha la compañía, ensayábamos dos meses, dos meses y medio, más o menos, algunas veces había que correr, pero rara vez, mientras que en el Nacional yo he preparado todos mis estrenos, con dos meses y medio o tres, casi, casi, de preparación. O sea, que para mí era una tranquilidad asombrosa, siempre salía la noche del estreno con unos nervios lógicos, pero con una preparación de tiempo, la lógica y la normal, en fin, que creo que deben utilizar en el extranjero.

ANDRÉS AMORÓS:

Tina, ¿es habitual —yo no lo sé, pregunto como ignorante— en una compañía comercial poder ensayar dos meses y medio?

TINA SÁINZ:

No, no, cada vez va siendo menos habitual esto, no. Las compañías particulares suelen ensayar un mes, mes y medio, como mucho. No hay tiempo, generalmente el empresario de paredes exige un tiempo determinado para el estreno de una obra. Luego, los presupuestos con los que cuenta el empresario comercial suelen ser escasos a la hora de afrontar unas necesidades laborales, hay que pagar esos ensayos, y efectivamente el empresario trata de pagar los menos ensayos posibles en detrimento del espectáculo, pero eso es lo de menos. En consecuencia, se ensaya poco.

ANDRÉS AMORÓS:

Me perdonas que te diga una cosa, que insista un poco en algo. Aquí hay mucha gente de la profesión, de lo cual nos alegramos mucho, claro, pero no todo el mundo lo es, ni mucho menos. Entonces, quizá sería bueno que les explicaras un poco, con palabras llanísimas, esto del empresario de local y el empresario de compañía, es decir: ¿qué papel juegan cada uno de los dos?

TINA SÁINZ:

Pues esto es un problema. No es un problema el explicarlo, es un problema el empresario. Quiero decir que de esa figura emanan nuestros más serios problemas a la hora de constituir un espectáculo. Porque el empresario «de paredes» es un señor que tiene muchísimo dinero y que generalmente no entiende nada de teatro. Se autodenomina poseedor de verdades comerciales, quiero decir que generalmente él lo sabe todo en cuanto a comercialidad —cosa que tampoco es exacta, pero ellos lo creen así—. Entonces, basándose en unos criterios eminentemente comerciales, programan sus locales, y le

dan al público un teatro que cumple estas necesidades que ellos creen que deben cumplir. Exigen un dinero a las compañías que van a esos teatros. Estos señores, por el mero hecho de tener un local por el cual, al mes, quizá paguen un total, y no sé si me excedo, pero bueno, vamos a ponerlo por alto, unas 30.000 pesetas, exigen a las compañías el 50 por 100 bruto de la taquilla diaria. No quiero citar casos concretos de esta temporada, pero se dan muchos casos en que, después de seis meses de una obra de rotundo éxito en cartel, el empresario del local es multimillonario y el empresario de compañía todavía debe dinero. Entonces, los problemas de tipo cultural, de tipo económico y de tipo laboral a todos nos vienen en esta profesión a través de ese ser que se llama el empresario «de paredes».

ANDRÉS AMORÓS:

Me perdonas que te interrumpa, ¿y el empresario de compañía, que no lo has retratado, qué clase de persona es?

TINA SÁINZ:

Hay varios tipos de empresario de compañía, pues eso es más abierto, y puede serlo cualquiera. Hay unos que son los denominados intermediarios, que se limitan a poner un mínimo capital inicial, porque generalmente el empresario de compañía que es actor se enriquece a través de la plusvalía del actor. Entonces, el empresario de compañía pone un capital inicial, escoge unos buenos actores, tiene acceso a las mejores comedias, porque luego hay otro personaje en este mundo, que es el que acapara las comedias y te exige una cosa que se llama valuar y que son unos precios determinados por representar una función. Entonces, el empresario de compañía se pone de acuerdo con estos individuos, o libremente él va al extranjero y contrata las comedias en el extranjero, y basándose también en unos criterios eminentemente comerciales —en la mayoría de los casos—, y

oportunistas también —en una gran mayoría—, monta un espectáculo y asume las partes empresariales de ese espectáculo de cara al actor. Contrata un director, etcétera, y hace esto. Después está el actor-empresario, cosa que me parece muy bien, quiero decir que todo el mundo tiene derecho a autogestionar su trabajo y hay actores empresarios que cumplen una función muy importante en nuestra profesión —aquí no quisiera olvidarme de Marsillach, de Nuria Espert por lo que ha representado fuera de nuestras fronteras—. Entonces, el actor-empresario ya sí se plantea unos criterios más culturales, ya no solamente busca el lucro económico. Ya no creo que haya más empresarios, pero surgirán, ¿eh?

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, quizá eso va unido a otra cosa, e insisto contigo por continuar en el tema: el sistema de cooperativas. Si no me equivoco, este año tú has trabajado así. ¿Por qué no le cuentas a la gente con palabras muy sencillas cómo surgió este proyecto y cómo os embarcasteis en él, si érais amigos, qué dinero habéis puesto, si lo habéis puesto, cómo os ha ido la cosa a todos los niveles?

TINA SÁINZ:

La cooperativa surgió de la necesidad de agruparse después de la huelga. En principio, el primer problema de un cooperativista es conseguir una obra. Tuvimos la suerte de que cayó en nuestras manos una obra determinada, estaba libre y el autor nos dio los derechos. Bien. Se buscan actores afines más o menos a uno, ¿no?, nos buscamos, o sea, nos atraemos, un director, y empieza la dura lucha de conseguir un teatro para poder darle salida a ese trabajo en cooperativa, en común. Los criterios a los que se someten los empresarios de local están casi siempre encontrados con los criterios de los actores: en este caso nuestro, el problema no ha existido, pero hay muchas cooperativas que se enfrentan con este problema, que es el de los nombres en las carteleras. Los

empresarios de local exigen unos nombres que atraigan al público. Entonces, por fin te dan un local, bueno, a trancas y barrancas, porque no ven muy bien esto de las cooperativas los empresarios, generalmente te suelen ofrecer fechas que no son buenas, te ponen una serie de impedimentos, pero por fin se consigue un teatro, y entonces hay el porcentaje a que me he referido antes, 50 por 100 del bruto de taquilla para el empresario, 50 por 100 para la cooperativa. La cooperativa contrata a su vez a un regidor, a un apuntador, a un maquinista y a un representante, que es un contable, para entendernos. El capital inicial depende de las necesidades del montaje, quiero decir, no es lo mismo *La irresistible ascensión de Arturo Ui* que *Las hermanas de Búfalo Bill*, es decir, la carestía del montaje varía mucho. Concretamente, en nuestro caso fue muy barato.

ANDRÉS AMORÓS:

Naturalmente eso os llevará a obras de pocos actores...

TINA SÁINZ:

Sí, claro, por el planteamiento, y sobre todo por los problemas que puedan surgir después, siempre las peleas entre cuatro son menos peleas que entre 20, ¿no? Se pone un dinero inicial, en nuestro caso fue muy poco dinero, pusimos 25.000 pesetas cada uno —es una risa—. Sí, yo lo hablo mucho porque me interesa mucho hacer propaganda de las cooperativas, porque es un sistema muy bueno de trabajo para los actores, para que se animen algunos que hay aquí que todavía no las han hecho, ¿no? Eso sí, la cooperativa no te permite nunca enriquecerte, porque, claro, el planteamiento social del trabajo, al repartir con tus compañeros el beneficio de un trabajo nunca te puedes enriquecer, porque por mucho dinero que hagas, cuando lo repartes entre varios el enriquecimiento no existe, pero sí te permite investigar, o sea, tomarte el trabajo de una manera más directa con el hecho cultural que produces, ¿no? Y entonces dices,

bueno, hago esta obra, y después otro espectáculo y otro espectáculo cada vez mejor y cada vez más enriquecido y... bueno, están muy bien las cooperativas.

ANDRÉS AMORÓS:

¿Tú tienes más ilusión al trabajar así, por supuesto, que si te contrata una compañía?

TINA SÁINZ:

Sí, yo es que, no sé si por alguna razón, no sé si por falso pudor, yo soy muy poco vanidosa y me da mucha vergüenza tener una compañía propia. Prefiero trabajar en cooperativa.

ANDRÉS AMORÓS:

Quería preguntarle a José Luis Gómez, aunque ya lo ha dicho, pero que lo concretara un poquito más, por esta idea suya del teatro nacional. No me refiero a la dramaturgia nacional, sino concretamente al teatro Español, al teatro María Guerrero. Tú has hablado de que, además de un director, tenía que haber un equipo, detrás. Bien. ¿Cómo sería ese equipo? ¿No correría el riesgo de que se burocratizara todavía más ese teatro subvencionado estatalmente? ¿Qué tipo de personas —dicho de otra manera— han de estar detrás de un montaje, además del director?

JOSÉ LUIS GÓMEZ:

Yo no conozco a fondo —lo debo confesar— el funcionamiento interno de los teatros nacionales. Lo único que conozco son los resultados externos. Yo pienso que si está burocratizado es porque hay una burocracia que está sentada encima, porque no hay razón para que con un director, un comisario y un equipo de técnicos haya burocratización. No lo entiendo. Pienso que el primer

problema es que el teatro nacional tiene que ser realmente nacional, e independizarse de la administración, tal como existe en Alemania, en Francia, etc. Entonces, ¿quién hace la programación de un teatro nacional? En muchos casos se hace en el Ministerio. O bien se propone una obra al Ministerio —evidentemente quien tiene que hacer la programación es el director o un equipo de directores, y que le dejen hacer la programación a él, o si no, el Ministerio debería contar con un equipo absolutamente coherente de dramaturgos, que ellos programen el teatro. Perfecto. Se programa un teatro a largo, a medio y a corto plazo, para hacer una labor determinada, una labor sobre el teatro español, por ejemplo, que está por hacer, y entonces, si eso está realmente programado, estudiosamente programado, se puede hacer una labor real. Yo creo...

ANDRÉS AMORÓS:

¿Me perdonas un momento? Has dicho un equipo de dramaturgos: ¿de dramaturgos, de directores, de hombres de teatro, qué dirías tú?

JOSÉ LUIS GÓMEZ:

El dramaturgo, que es una función que no existe en el teatro español, es normalmente un señor que, o bien puede haber estudiado Filosofía y Letras con una profunda dedicación a los temas del teatro, o bien en Alemania hay ciencias teatrales en la Universidad. Pero no, en la universidad de ciencias teatrales lo que hay es un aspecto teórico del teatro, no práctico. Después, normalmente los científicos teatrales, que así se llaman, se incluyen en el teatro para aprender un poco de la praxis, pero normalmente son teóricos. Pero esos teóricos están al tanto de toda la información existente sobre la dramaturgia mundial. Es decir, si de pronto cogemos a Shakespeare, es muy difícil que un director esté al tanto de todo lo que sale. El dramaturgo tiene la obligación de estar absolutamente al tanto de todo lo que sale.

Cuando se programa una temporada, entonces ese dramaturgo se hace su composición de lugar y busca todos los textos existentes acerca de la obra, su contexto histórico, lo más nuevo, etc. Una visión exhaustiva de todo el material literario, histórico, sociológico existente acerca de una obra de teatro posibilita una visión infinitamente más amplia de la obra de teatro que de otro modo, que uno se enfrenta con un texto así por las buenas, y si uno no conoce a Kött, pues, o es un genio el director o bien su visión es más estrecha que conociendo textos de investigadores existentes. Esto no existe en el teatro español, y es absolutamente necesario para hacer un trabajo que vaya más allá de la mera intuición ocasional de hacer una obra bien o hacer una obra mal. Es necesario que se proponga una labor del teatro, acerca del teatro, para la cual los teatros nacionales tienen una absoluta obligación frente a la población como depositarios de unas grandes sumas económicas que les da el Estado, y evidentemente esas sumas económicas las paga el pueblo, es decir, el contribuyente —todos nosotros—. Yo pienso que se pueden formar equipos. España no es un país tan rico como Alemania, no es tan rico como Francia, pero se pueden formar equipos más modestos, racionalizando el trabajo. Yo creo que una política teatral, ahora, no tiene que copiar lo que ha hecho Francia, ni lo que ha hecho Alemania, ni lo que ha hecho Italia, sino estudiar lo que hay y adaptarlo a nuestras necesidades y a nuestras posibilidades. Yo creo que el copiar el sistema alemán es una barbaridad, porque el sistema alemán tiene el peligro de la burocratización. De hecho, se produce: en Alemania un actor a las dos de la tarde dice: yo paro. ¿Por qué? Porque el sindicato dice que a las dos de la tarde se para, y se para. Pero hay otros equipos de actores igualmente encuadrados en una lucha por la mejoría de la situación profesional, y no solamente profesional, una mejoría a todos los niveles, política, del país, trabajan más, porque creo que eso redundaría en pro de la labor común. Pero eso es un problema específico de unos aspectos de la descentralización.

Yo pienso que si es posible crear equipos sólidos, pequeños, flexibles y muy hábiles con poca gente, es decir, un dramaturgo, un director, un escenógrafo per-

manente o un jefe de decoración permanente, un par de asistentes de dirección... Porque el problema es que un director joven aquí, en España, no se come una rosca, es decir, no lo contrata nadie, no tiene ninguna ocasión. ¿Cómo aprende luminotecnia un chico joven que no haya tenido ocasión de estar en el teatro Nacional y ser ayudante de dirección de José Luis Alonso, por ejemplo? ¿Cómo aprende? No puede aprender, se lo tiene que inventar mal y hacer lo que puede... y hacerlo mal. Y no es culpa de él, evidentemente, es culpa de una situación. Un teatro nacional también debería —y en Alemania existe— tener unos cursillos para que los actores, si los actores están fijos, contratados, con obligación, vayan a un par de semanas de entrenamiento, se controlen la voz, etc., para elevar el nivel... El hecho es que eso no cuesta tan caro, porque si se examinan algunas de las sumas gastadas en espectáculos nacionales, que han costado sumas enormes y cuya repercusión pública ha sido pequeña, su incidencia, no ya a nivel de éxito, su incidencia pública realmente, entonces pienso que una administración dejada en manos de gente de teatro responsable —y yo creo que los hay— daría un producto social de ese dinero mucho mayor; no creo que eso burocratice, al revés, facilita y haría una labor así. Y luego hay una cosa que se llama acción cultural, que tiene la obligación de hacer un teatro nacional y es buscar nuevas capas de público, ir a donde no van normalmente los teatros comerciales; programar para sectores marginados culturalmente; y esto lo tiene que hacer, se hace normalmente fuera de aquí y aquí no lo hacemos.

ANDRÉS AMORÓS:

Un punto que se te ha olvidado, que has mencionado antes y quisiera que comentaras un momentito, todavía: las dos funciones.

JOSÉ LUIS GÓMEZ:

Hacer dos funciones diarias es una barbaridad que sólo existe en España. Ya, en ningún sitio, ni en Uruguay ni en Costa Rica, es decir, no existe eso ya.

ANDRÉS AMORÓS:

A ver si se nos ofende algún uruguayo...

JOSÉ LUIS GÓMEZ:

No, no, no, pero es que Uruguay ha tenido un teatro muy floreciente, un movimiento de teatro independiente maravilloso y envidiable.

ANDRÉS AMORÓS:

Se nos está haciendo un poco tarde, pero todavía quería hacer alguna pregunta final a mis tres compañeros de mesa. Una pregunta tópica, pero siempre es interesante conocer el testimonio personal de una importante actriz. En tu época de teatro nacional, María Fernanda, tú has hecho teatro clásico español, por supuesto, y teatro de verso. ¿Cómo te ha ido eso? ¿Es muy difícil como se empeñan los críticos en decir, que los actores no están preparados para recitar el verso? ¿Ha sido para ti un entrenamiento especial? ¿Os han enseñado digámoslo así, algo especialmente? ¿Cómo se ha enfocado ese montaje de Lope, de Tirso?

MARÍA FERNANDA D'OCÓN:

Yo tuve suerte en ese aspecto, porque sin pertenecer a ninguna escuela, digamos extranjera, tuve la suerte de conocer a una gran actriz y una gran maestra que fue

Carmen Seco. Ella, hace muchísimos años —no digo cuántos, pero muchos— fue la que me enseñó a decir el verso. Por desgracia, y digo por desgracia porque no es que me guste mucho el verso, yo me siento mucho más cómoda hablando en prosa que en verso, sin querer, digamos el ir sobre un caballo de un ritmo especial me quita una naturalidad, una espontaneidad mía que creo que es un poco mi forma de trabajar y no me sería muy grato hacer verso toda mi vida, pero en fin, las tres veces que he hecho yo verso en el Español que fue con *Caballero de milagro*, de Lope de Vega, lo hice con Cayetano Luca de Tena, *La dama duende*, con José Luis Alonso, y últimamente con González Vergel el espectáculo musical que hicimos de *Marta la piadosa*. Han sido las únicas tres veces que yo he tenido que decir verso en el escenario. Me ha gustado mucho y creo que un actor y una actriz —te guste o no te guste mucho, o poco— debe saber decir el verso. Creo que, además, es una magnífica forma de mantener la dicción clara. Yo, muchas veces, como buena valenciana, y muy levantina y muy extrovertida, hablo muy deprisa, y entonces, en el escenario, yo me sujeto las riendas y hablo a tono normal, hasta dice la gente que tengo una dicción clara. Pero hay temporadas en las que por nervios, o por un estado especial tuyo físico, más que nada nervios, creo que debe de ser esto, tengo una tendencia a correr, entonces me como sílabas, entonces únicamente cojo en casa, por las mañanas, una serie de versos y los intento decir de una forma vocalizada, clara y retenida, inmediatamente recupero mi ritmo normal para el escenario. Creo que un actor y una actriz deben saber decir bien el verso, luego que te guste o no, eso ya es particular.

ANDRÉS AMORÓS:

Quería preguntarle una cosa a Tina Sáinz. Su carrera, como la de todo actor español, normalmente, ha sido, digamos, fluctuante. Es decir, no todo ha sido de primera calidad, pienso yo. Yo recuerdo alguna foto, de la que nos hemos reído juntos, en que estabas en un equipo de fútbol femenino, con camiseta y pantalón, en

el cine. Por supuesto, aquí hay una necesidad económica; tú has tenido que aceptar una serie de papeles... eso, ¿cómo se llamaba, *Las ibéricas*, creo?

TINA SÁINZ:

Se llamaba *Las ibéricas*, *Las ibéricas*, F. C.

ANDRÉS AMORÓS:

F. C., eso es. Bueno, tú has tenido que aceptar una serie de cosas, por necesidad de vivir, naturalmente. Parece claro que últimamente hay una evolución en ti, una evolución política por una parte y una evolución artística, por otra. Bien, yo pienso que la evolución, digamos, política (o si ustedes prefieren, por usar los clichés que ahora se ponen de moda, la toma de conciencia política) puede ser buena, mala o regular, en algún caso a lo mejor es funesta para la carrera individual, profesional de un individuo. Pero en tu caso me parece que no ha sido así. Pienso que la toma de conciencia política ha supuesto también una mayor responsabilidad artística, quizá eso ha coincidido también con unas posibilidades de hacer cosas nuevas que te interesaban... Es decir, creo que no te ha venido mal este meterte en política, como actriz, tampoco. ¿Es cierto que tú te notas ahora, digamos, más actriz que hace, no sé, un par de años, y esto ha tenido algo que ver con tu evolución personal e ideológica?

TINA SÁINZ:

Bueno, quiero empezar por decir que yo no me avergüenzo jamás del trabajo que he hecho. El trabajo que yo he hecho ha sido malo, malísimo, regular, y en muy pocas ocasiones rozando lo bueno, porque hasta lo muy bueno le faltan muchos puntos para llegar a serlo; dadas unas condiciones determinadas. Yo siempre mantuve, desde que empecé en esto, una postura muy crítica, como

he dicho antes, ante mi trabajo. Cuando me tocaba, por necesidades comunes a todos, hacer cosas que no me gustaba hacer artísticamente (porque, en fin, yo cuando hablo de artísticamente va ahí implícito lo de políticamente, ideológicamente, cívicamente), entonces yo siempre me planteaba estas experiencias nefastas como algo de lo que sacar experiencias positivas. En teatro, cuando yo hacía cosas que no me gustaban nada y que a veces me costaban bastante dolor, pues siempre me planteaba esto así: voy a aprender aquí, en estos meses, todo lo que no hay que hacer en esta profesión.

En cuanto al cine, yo empecé a hacer cine y, bueno, empecé a hacer el cine que se hace. Entonces a mí, claro, el cine que se hace, como casi todo lo que se hace, pues no me gusta. Pero entonces yo me planteé: bueno, vamos a ver, yo prefiero hacer cine de consumo que consumirme sin hacer cine, porque yo tenía muy claro que a mí me gustaba mucho trabajar con Buñuel, con Saura y con una serie de gentes maravillosas, pero esa serie de gentes maravillosas a mí no me llamaban. Entonces de alguna manera yo tenía que hacer cine y entrar en esa rueda del cine —eso sí, con un rigor profesional y tomándome *Las ibéricas* muy en serio. No sé si me he perdido...

Todos estos supuestos me fueron concienciando, pero concienciando en los cuatro o cinco apartados que he dicho antes —no solamente artísticamente, sino por mi contacto directo con una serie de cosas—. Creo que un actor debe ser como una esponja, ¿no?, que recoja todo, que filtre todo lo que pasa a su alrededor, para plasmarlo luego, para poder enriquecerse luego y plasmarlo. He intentado vivir siempre en contacto con la sociedad que tengo a mi alrededor. Esto, lógicamente, le hace a una tomar una postura determinada, y, bueno, el que yo ahora me planteo el teatro ya desde un rigor que antes no me lo planteaba, por supuesto que es porque he tomado conciencia. He tomado conciencia de muchas cosas y, no sé, me agrada que opine Andrés, que esto es para bien, que soy mejor actriz. Pues no tengo nada más que decir; que bueno, que pienso seguir en esa línea.

ANDRÉS AMORÓS:

Finalmente, le voy a preguntar a José Luis Gómez algo que parece anécdota, pero que yo creo que no lo es, que trasciende un poco, porque su caso es verdaderamente significativo e importante en el teatro español actual. Antes hablabas de esta figura del dramaturgo y yo me preguntaba: ¿en quién estará pensando, naturalmente? Pensaba también que te han dado el premio de Cannes, y eso, que es muy bueno, tiene graves peligros, ¿no? Podemos resumirlo en una palabra que es el divismo. Supongo que a ti ahora te salen muchos contratos apetecibles, para hacer más o menos «tu número», y que quizá no coinciden exactamente con lo que tú deseas seguir haciendo, con tu labor. Yo quisiera preguntarte si tú no te ves un poco como ese dramaturgo. Lo cual va unido —quizá es una pregunta muy larga, tú contestas lo que quieras, ¿no?— a que yo tengo la idea de que, siendo ministro Pío Cabanillas, tú tenías un proyecto de crear algo así como un laboratorio teatral, si no me equivoco, que la cosa iba —digamos— bien encaminada y que, como tantas otras cosas, pues se torcieron y no llegaron a funcionar adecuadamente. Bien. Sé que tienes una serie de proyectos concretos: Büchner, Lorca, Valle-Inclán. No se trata de hacerte a ti la propaganda, sino de cómo ves tú tu carrera profesional a partir de este premio que quizá te hace posible trabajar con unos medios mejores. Y no me refiero sólo a tu carrera individual, sino a que tú estás unido a un grupo, a una serie de actores, de amigos, no sé con qué vínculos comerciales, laborales, pero ¿pensáis seguir adelante con esto? ¿Creéis que es importante que se hiciera en España un laboratorio de teatro de este tipo? ¿Cómo ves tú tu futuro profesional, en ese sentido?

JOSÉ LUIS GÓMEZ:

Bueno, quisiera dar un salto, porque es que me ha preocupado mucho lo que ha dicho María Fernanda.

Estoy completamente de acuerdo con ella en lo que respecta al verso. El actor tiene que saber trabajar el verso, y trabajar con verso. Pero pienso que aparte de los actores, entre críticos y escritores hay un trauma del verso. Y yo creo que es importantísimo un día coger, a lo mejor, *La vida es sueño* y dejar la mitad en prosa. Es decir, quiero explicarme claramente, creo que es un trauma como otro cualquiera, y que aparte de que nosotros debemos hacer el verso y debemos hacerlo bien, es nuestra obligación, creo que por parte de la crítica hay un problema del verso que yo no sé por qué existe, quizá porque no hay una tradición de teatro que haya asumido el verso; todos hemos trabajado el verso y estamos hasta la coronilla del verso, entonces vamos a pasar a otra cosa, quizá haya que superar esto. Pero pienso que, hoy día, es importantísimo enfrentarnos con Calderón y dejar a un lado, a lo mejor, el verso como problemática y enfrentarnos con la problemática de Calderón vista desde nuestro ángulo hoy, en el año 76: qué significaba Calderón como ortodoxo y cómo se le puede abordar. Y, entonces, a lo mejor es necesario destrozarse el verso, dejar grandes zonas en prosa, como muchas veces se hace con Shakespeare, y no hay ningún problema. Y pienso que, si se hiciera esto, a lo mejor nos llamaban a los que lo hiciéramos, o a los que lo hicieran, iconoclastas y asesinos, y yo creo que esto no es así.

Luego, pasando a lo otro, bueno, ya he dicho alguna vez que esto del premio es una cosa muy rara y que yo entiendo que esto del premio es un premio a un equipo y a un trabajo, además de a mí. El premio no cambia nada. En cuanto a lo del divismo, ahora vamos a hacer *Woyzeck* y yo voy a hacer un papel muy pequeñito, espero que no se me vea, que se vea a quien hace *Woyzeck*, que yo estoy seguro que lo hará maravillosamente. No tengo problemas de ese tipo, también en la obra de Lorca que se planteaba no tenía ningún papel, y en la obra de Valle-Inclán que se planteaba, tampoco tenía ningún papel. O sea, que estos proyectos de teatro van unidos a un profundo interés por el teatro, no solamente por mi carrera. Naturalmente que quiero trabajar, quiero hacer las cosas lo mejor posible y quiero que,

cuando me contraten, me paguen lo más posible, por supuesto. Pero esto es otro aspecto del problema.

En cuanto a aquel teatro de investigación, aquel laboratorio, yo considero que sí, que era un intento en aquel momento muy bonito, y sobre todo era un intento piloto para experimentar ciertos modos de formación y de intercambio que de otro modo costarían muchísimo dinero, y es racional emplear un menor dinero, con un grupo de profesionales —creo que éramos responsables todos los que estábamos allí— y emplearlo de tal modo para ver cómo funcionaban determinadas estructuras de enseñanza, de intercambio, de invitación de especialistas extranjeros, etc. Yo pienso que eso no está en contra de la formación de las escuelas de teatro, que hay que realmente formar, y reformar, o transformar absolutamente.

Todo eso está unido a un planteamiento cooperativo, y lo que vamos a intentar los compañeros que estamos ahí es hallar unos medios de funcionamiento cooperativo aprendiendo de los problemas que ha apuntado Tina, que son difíciles cuando se reúne una serie de personas de diferentes tendencias, de diferentes procedencias sociales, de diferente formación, etc. Yo pienso que yo, personalmente, he tenido un camión de suerte profesionalmente, porque no fui, y fue un despiste, y —bueno— tuve la fortuna de aprender en una escuela alemana, pero pienso que cuando se les reprocha a los actores españoles esta falta de formación que decía Tina, yo, en un momento determinado, hace unos años, lo decía también; hoy, al ver claramente lo que es la cotidianeidad de un actor en nuestro país —no solamente con el pluriempleo, sino con la inestabilidad del empleo, con la regla normal, trabajar a lo mejor, tres meses al año, veo que es imposible pedirle a un actor que se forme más allá, que se pague horas, que tampoco las hay, tampoco hay tantas clases, tampoco hay tantos especialistas para hacerlas—. Entonces, la idea de este teatro-laboratorio era formar unos especialistas. Si se traen especialistas de lo que no hay, se debe filmar o grabar en video lo que hacen, para seguir trabajando después sobre ello. Los que saben algo, que lo enseñen, que eso se codifique y que sea transmisible a todos los demás. Esto es, en

realidad, un poco, lo que yo quiero hacer de ahora en adelante, y creo que el premio no altera para nada en absoluto, por supuesto, estos planteamientos.

ANDRÉS AMORÓS:

Me temo que la hora se nos ha echado encima. Sí quería decirles que ustedes saben que estos actores hacen habitualmente muy buenos papeles, pero hoy, amistosamente, les he obligado un poco a hacer un papel distinto del suyo habitual, y han salido muy bien librados, como era de esperar. Mañana saben ustedes que, a las 8, estarán los directores de escena. Hasta mañana.

IV

Directores

VI

1000000

Miguel Narros

Hablar de los problemas que se plantean hoy al Director de Escena español, son tantos que no sé por dónde empezar. En primer lugar, definir al director de teatro español como un creador no sería el término exacto, ya que el director-creador no existe, no puede existir si no existe el apoyo sólido de la administración y, durante los años del régimen franquista, la Administración estuvo despreocupada de los problemas culturales del país.

El teatro en España ha sido un objeto de comercio más que un servicio cultural público, el teatro estuvo en manos de la especulación comercial. El director-creador no tiene lugar dentro de un teatro consumista que es el que interesa al comerciante de teatro (empresario teatral o promotor teatral); este teatro ofrece muy pocas oportunidades al director para poder hacer un trabajo riguroso ya que, en muchas ocasiones, como hemos visto en las últimas temporadas, el empresario compra o le interesa trasplantar a los escenarios españoles la obra de moda que funciona más allá de nuestras fronteras, limitando la labor del director a copista de estos espectáculos.

«El empresario es un comerciante y con su dinero puede hacer lo que le dé la gana.» Pero, en la mayoría de los casos, es la propia Administración quien favorece estos espectáculos.

Los Teatros Nacionales tal como fueron estructurados en España, en los últimos años no cumplieron con la misión de servicio cultural público, para el que debían

estar destinados, más bien abastecieron las exigencias de un público burgués minoritario, con lo cual su labor de teatro nacional queda reducida a la de teatro oficial.

No es lógico centralizar los Teatros Nacionales en sus tres locales de Madrid: María Guerrero, Español, que hoy no funciona, y Zarzuela, destinados a la difusión de la cultura del teatro dentro de unas bases que impone una Administración que, en muchos de los casos, dificultan la libertad de creación que, como servicio público, deberían tener en la actualidad. Sus locales son vetustos teatros-museos (bellos edificios construidos en otras épocas) y que están mal acondicionados, lejos de las necesidades del teatro de hoy.

Son salas clasistas donde no todo el mundo puede disfrutar de igual forma del espectáculo, pero las leyes obstaculizan la creación de nuevos espacios teatrales (nuevos locales) que respondan al teatro del momento. En estos locales cualquier experimento creativo queda frustrado.

Las salas de espectáculo deben ser concebidas de un modo mucho más amplio para que se establezca la comunicación espectáculo-público y ofrezcan un mayor número de posibilidades a la creación teatral. Según Meyerhold la sala es quien suministra la última mano, y el público es el mejor corrector.

Mientras existan estas jaulas escénicas, será imposible llegar a producir un espectáculo dinámico. Un teatro estatal que radica en Madrid o Barcelona, es un contrasentido; el Estado lo forman 35 millones de españoles no unos cuantos millares. Estos teatros que debían haber servido de plataforma para toda iniciativa teatral, se convirtieron en el feudo de unas cuantas personas.

Desde los años 1960 se habló de crear una Ley de Teatro, se habló mucho y se sigue hablando de la descentralización del teatro, pero todo quedó reducido a nada. Se habló de crear escuelas de formación profesional pertenecientes a los teatros nacionales para acabar con el autodidactismo del que somos consecuencia la mayoría de los que nos ocupamos del teatro en España; una gran rémora para enfrentarnos a la creación teatral.

Creo que es importante que pensemos en la forma-

ción de las gentes que se van a ocupar del teatro en un futuro inmediato.

En el momento actual, la Escuela de Arte Dramático no cumple con su cometido, prueba de ello es el conflicto creado entre alumnos y profesores de dicha Escuela, donde hasta el momento no se ha llegado a ninguna vía de solución, funcionando de la misma forma, aproximadamente, que cuando yo entré en el Real Conservatorio de Música y Declamación en el año 1944, donde lo que más importaba no era el estudio de textos sino fragmentos de textos que nos enseñaban a decir, sin analizar lo que se decía.

Todos estos problemas que estamos padeciendo y que nos preocupan sin poder, hasta el momento, encontrar una solución posible, son los que convierten nuestro panorama teatral en esta mediocridad tan patente.

Por lo cual, creo que sería importante acelerar esa ley de reforma teatral.

En Europa se llevan a cabo movimientos de difusión del teatro-cultura, promovidos por los teatros estables de provincias y la formación de teatros móviles que lleven la cultura teatral a los últimos rincones del país.

Se ha pensado en los barrios periféricos convertidos en auténticas ciudades, donde el habitante de los mismos encuentra dificultades de desplazamiento para asistir a una representación teatral en el centro de las ciudades.

Nosotros tenemos también estos barrios periféricos: Vallecas, Móstoles, El Pilar, San Blas; en Barcelona, en Bilbao y en todas las ciudades industrializadas, existen estos barrios, poblados por obreros y empleados carentes de medios para la ampliación de una cultura directa: pintura, música, conferencias, conciertos, etcétera. Sólo con unos equipos móviles adecuados y equipados con los últimos procedimientos que la técnica actual nos proporciona, sería posible la creación de la cultura viva de difusión de masas.

El teatro en Europa está considerado como un vehículo importante en la formación del hombre nuevo, en la formación de un público que se refugia en la pereza producida por la alienación de una sociedad consumista. Estos experimentos no son apolíticos sino conscientes de

los acontecimientos políticos, económicos y culturales más sobresalientes del país.

Se han llevado a cabo representaciones, como en Francia el «Theatre du Soleil», para convertir el espectáculo en una auténtica fiesta teatral, unificando espectáculo público en un trabajo común.

En Italia (Milán) y pertenecientes al Teatro estable (Piccolo) han llegado a crearse comisiones, regidas por representantes de distintos sectores de la sociedad, que sugieren una programación lo suficientemente amplia como para interesar a todo el país.

Estos representantes del pueblo han sido elegidos por el pueblo.

Los grandes creadores que han renovado el teatro actual, desde Stanislawski a Grotosky, no han surgido de una sociedad consumista, no se podrían producir mediatizados por los intereses comerciales sin convertirse en teatros marginados como el Living Theatre o el Open Theatre, pertenecientes al teatro radical norteamericano.

En España no ha surgido ningún movimiento teatral coherente. En los años de la República surgió García Lorca con «La Barraca» y Alejandro Casona con sus jornadas pedagógicas. Dos modelos de teatro de acercamiento al pueblo salidos de la Universidad y que quedaron abortados por la guerra.

Valle-Inclán, en 1933, decía que «el teatro de nuestra época tiene que conmover a los hombres o divertirlos, es igual. Pero si se trata de crear un teatro 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. Un teatro que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tonos, únicamente valiéndose de dinamismo y la variedad de imágenes, ha sabido triunfar en todo el mundo».

Valle-Inclán creó una forma de teatro, el esperpento, una fórmula que no ha llegado a desarrollarse. Creo que es una forma de teatro muy importante, digna de estudio y de análisis profundos, incluso crear con esta idea una técnica.

Valle-Inclán decía que hay tres formas de ver el teatro: una de igual a igual, con la cual el personaje y el hombre se identifican; pone como modelo de esta forma el teatro

de Shakespeare. Otra forma es ver el personaje de rodillas, con lo cual se dignifica la imagen del héroe, fórmula utilizada por el teatro romántico y otra, ver el personaje subido desde una escalera, con lo cual se ven a distancia los problemas del personaje, convirtiéndolo en esperpento.

¿Cómo llegar a asimilar? ¿Cómo llegar a hacer entender a los futuros hombres de nuestro teatro todas esas teorías si no existe un centro de formación profesional o, al menos, un centro de investigación teatral donde poder buscar nuevas vías para el arte del teatro?

Se han hecho varios intentos, fracasados todos ellos por falta de apoyo económico; el Teatro Adria Gual de Barcelona; el Teatro Estudio de Madrid y ahora el recién desaparecido T. E. I. Estos intentos han tenido que subsistir de los ingresos de los alumnos, lo cual dificultaba una labor pedagógica coherente, ya que había que aceptar a todo aquel que quisiera matricularse, como único medio de subsistencia.

No se podía pedir, durante mucho tiempo, el sacrificio de las gentes que se ocupaban en la preparación de los alumnos.

Estos intentos han sido mínimamente apoyados de forma económica y no han podido desarrollar una amplia formación profesional. Sin embargo, el único movimiento vivo de estos últimos años, ha surgido de estos centros junto con los grupos independientes que han llevado su teatro por toda la geografía de España, y en muchos casos fuera de ella. Pero el teatro tiene que contar con un material humano preparado; sin esto, no hay labor de creación posible.

En la actualidad y desde que los actores exigieron sus reivindicaciones laborales, el trabajo teatral está sometido a unas exigencias empresariales como la limitación de tiempo de ensayos (en la mayoría de los casos veinte días), para llevar a cabo cualquier tipo de espectáculo.

Por tanto, el director de teatro está sometido a unas presiones que hacen angustioso su trabajo. ¿Qué camino le queda al director bajo estas presiones, más que colocar de la forma más hábil que pueda el espectáculo encomendado?

En España no existen muchas iniciativas de espectáculo de grupo o cooperativas y las que han salido hasta

ahora, o han fracasado por intereses ajenos de la cooperativa en sí o se han formado con un número muy reducido de personal. Naturalmente, estos intentos han sido mínimos y en la mayoría de los casos la Administración no ha apoyado en absoluto estas iniciativas por no estar de acuerdo con la significación política de estos grupos. Creo que es imprescindible para la labor de creación teatral, una libertad total de pensamiento, la supresión de la censura, una atención por parte de la Administración mucho más importante que la que se ha realizado hasta este momento y que todos los componentes del mundo del teatro, tomemos conciencia de lo que debe ser nuestro trabajo en un futuro inmediato.

Ángel Facio

Vaya una observación por delante: no me gusta leer ni escribir cuartillas, al igual que no me gustan las sardinas en lata. Pero, en fin, la cultura se escribe, según dicen.

Muchos de ustedes se preguntarán quién soy yo. A cierto nivel, un ilustre desconocido, y ustedes disimulen por lo de ilustre. Llevo unos trece años lidiando con esta historia del teatro. Fundé y dirigí *Goliardos* en 1964, donde a lo largo de diez temporadas de vida estrecha monté unos cuantos espectáculos, no muchos por cierto. No sé trabajar a destajo, y los que me conocen me tachan de detallista impenitente. Unamuno, Pinget, Beckett, Arrabal, Mrozek, Triana, Lope de Rueda y Brecht escribieron los textos que, con mejor o peor fortuna, sirvieron de punto de partida para mi trabajo de director escénico. Luego vino la crisis goliarda, y ante la risueña perspectiva que ofrecía el cotarro nacional, decidí emigrar. Contratado por el Teatro Experimental de Oporto, imaginé un montaje para *La casa de Bernarda Alba* que se paseó bastante por Europa. Esto fue en 1970. Desde entonces, por una u otra causa, no he conseguido estrenar ningún espectáculo de primera mano. Refritos, vacilaciones, intentos fallidos y también —¿por qué no?— cierto rigorismo menopáusico. A punto de finalizar la actual temporada, y una vez salvado el terrible escollo de la autorización de los herederos, parece que a principios de septiembre podré presentar en Madrid mi versión de «Bernarda Alba». Para mí, sinceramente, otro refrito más.

Pero dicen que es necesario también, que hay que subir los peldaños uno a uno. ¡Paciencia!

Yo entiendo el teatro como una actividad social, siempre que no nos pongamos demasiado aristotélicos. *Ante todo, como un juego, y el juego como una pasión*. Claro, que nuestra cultura tiene un sentido un tanto desmayado del juego. Del palé al ajedrez, pasando por la Bolsa, parece que la tensión lúdica se tiende entre dos polos dialécticamente —con perdón— opuestos: la cabeza, y ese tan infamado lugar donde la espalda pierde su casto nombre. A mí me aburre tanto ese concepto del juego como me aburre el teatro de don Jacinto Benavente. En cualquier caso, no creo que existan grandes diferencias. Coherencia obliga. *Para mí*, universitario y ateneísta de pro, el teatro comenzó siendo el sucedáneo de un sucedáneo. A mí me iban las políticas —soy licenciado en las tales ciencias— y la pedagogía —catorce años de abnegado PNN—, y en vista de que aquí la política no era política ni la pedagogía pedagogía, decidí dedicarme al teatro que, de este modo, tampoco resultaría teatro. Un hallazgo. La cosa es que como desde pequeñito siempre me había manifestado un tanto cabezón, autoritario y terrorista, no podía permitir que nadie me diese indicaciones, así que decidí darlas yo, y que otros, más tranquilos y menos traumatizados, las obedeciesen. Nació un director escénico.

De todo este sombrío pasado de alumno salesiano —«Dadme almas, llevaos lo demás»— alguna racionalización subsiste todavía. Creo que en una sociedad decente donde la gente no hubiera olvidado las formas primarias del juego, el director escénico no existiría, o a lo sumo sería una especie de hechicero, una extraña mezcla de escribano, *showman* y médico del seguro. Pero no, Europa es diferente. Los occidentales somos depravados con corbata que precisamos de múltiples aparatos ortopédicos, y uno de ellos es el director de teatro. Organizamos el juego —¡qué contrasentido!—, escribimos notas pedantes para el programa, nos hacemos respetar por los actores y luego, como el capitán Araña, nos quedamos en casita haciendo solitarios. Afortunadamente, tenemos alguna que otra coartada. Quizá la más científica nos la proporcione papá Freud con su teoría del subconsciente

y su concepto de represión. *Los actores, profesionales del juego* —otra insensatez—, *serían seres primarios y extrovertidos que precisarían de un confesor civil*. Este señor les ayudará a desvelar los Otelos y Segismundos que en ellos duermen como manifestaciones simbólicas de las castraciones impuestas por nuestro acervo histórico-cultural, y luego, previa firma de los correspondientes contratos sindicales, estaremos en condiciones de ofrecer al respetable una maravillosa representación de algún problema candente de nuestra sociedad, por el módico precio de trescientas pesetitas.

Como ustedes podrán apreciar, *para mí el teatro es algo muy serio*. Para mí, *el teatro es un arte, una actividad creadora, un riesgo vital*. El otro, el sucedáneo del sucedáneo del sucedáneo no me interesa lo más mínimo. *El teatro de los señores que hablan y sólo hablan, el teatro de los que apenas pretenden ganarse un sueldo, el teatro del visón y la chinchilla me parece cosa de extra-terrestres*. Jamás podría imaginarme a Edipo vestido de funcionario y jugando al destape tendido sobre una *chaise-longue*.

Continúo. *El teatro en Occidente es una actividad en franca regresión. Articulado erróneamente sobre el lenguaje hablado, y éste en total decadencia, ausente de significados, retórico y vacío, el teatro sufre la mayor crisis de su historia, en tanto que forma de lenguaje, desde los tiempos del Renacimiento. Sin ningún lugar a dudas, el vehículo de comunicación presencial de nuestro tiempo no es el teatro, sino la música*. Comparen ustedes la audiencia, el impacto, el vigor comunicativo del mejor texto de Buero o del más radical espectáculo de Brook con un recital de los Rolling. Sin comentarios.

La función del teatro en nuestra cultura oscila históricamente entre la marginación y el rendimiento útil, según el índice de participación que en cada época asume la colectividad en la dirección de sus propios destinos. Sin pretender enunciar con esto una ley histórica de contornos precisos, podríamos afirmar que en grupos dedicados a actividades de carácter ciudadano —burguesías en suma— suele preponderar la democracia como forma de gobierno, y el teatro como medio de control y doma de la llamada opinión pública. El campo, por el contra-

rio, parece preferir a Dios y a la autocracia; el teatro civil es anatematizado y en su lugar se recurre a juegos de participación más rituales como la Santa Misa o el Oficio de Difuntos. Con el nacimiento de las nacionalidades y de los Estados modernos, el teatro iniciará su meteórica ascensión en tanto que arte cívico. De hecho, no se conocía ningún medio más apropiado capaz de modelar el yo colectivo en las direcciones pretendidas por Sus Católicas Majestades. Lope y Shakespeare, siendo fieles a su vocación histórica, tratarían de convencernos, hoy día, de que comprásemos telefónicas o consumiésemos productos nacionales. También y, sobre todo, por este motivo *el teatro va convirtiéndose día a día en un quiste o en una reliquia. El cine y la televisión le han sucedido en su rol patriótico-pedagógico de medio de comunicación de masas, y así nos encontramos ante el actual caos imperante en torno a la actividad y contenido del lenguaje dramático: ¿para qué? ¿cómo? ¿para quiénes? Si consigue subsistir como función viva y actuante, lo cual me permito considerar bastante improbable, el teatro deberá alterar profundamente no sólo sus vías de expresión, sino también su propio contenido. Ante el gigantesco desarrollo de la industria del papel impreso —libros, revistas, diarios y otras hojas parroquiales—, el teatro morirá si no consigue redescubrir la fuente originaria de sus signos específicos y exclusivos. «El verbo se hizo carne...», en fin, ¡a los precios que está la carne!... No, el teatro no puede apoyarse ya de ninguna manera sobre la palabra como unidad significante. O retorna al paraíso perdido de las formas como conducta y de las actitudes primarias como campo de signos de comunicación directa, o se transformará en sucursal obligada y más o menos amena de las Cortes Españolas. ¿Se imaginan ustedes a Antonio Garisa en plan de procurador?*

Por otra parte, y aquí tocamos el fondo de la razón infraestructural, *el teatro de hoy sólo puede dirigirse a las minorías*, todo lo inmensas que ustedes quieran, pero minorías al fin y al cabo. Trescientas pesetas butaca, un sombrío pasado de acto social *chic* y desplazamiento obligado. Compárenlo ustedes con los precios del cómodo cine de barrio, o más aún, con las zapatillas de orillo, la copa de coñac y el cigarrillo hogareño, aditamentos im-

prescindibles de un telespectador que se precie. *El teatro sólo podrá salvarse descendiendo a las catacumbas, enquistándose y procurando el ajuste preciso a los nuevos condicionamientos impuestos por la dinámica social. Frente al cine y la televisión, productos enlatados, oponiendo un arte de presencias vivas, desgarradas, efímeras y realmente renovadas en el rito de cada representación. Frente a la industria cinematográfica, francamente mayor de edad en cuanto a técnica y perfección en el acabado, elaborando espectáculos de calidad y no burdas imitaciones enunciativas o literarias. Frente a la masificación y la uniformidad, verdadero talón de Aquiles de las técnicas audiovisuales, esgrimiendo el esprit de finesse y la imaginación necesaria para que cada grupo social pueda reconocerse en sus rasgos más específicos e individualizadores.*

Una vez sentado, aunque de forma muy somera, mis criterios personales ante el hecho teatral, creo que puedo entrar de lleno en la cuestión que nos ocupa: los problemas que se le plantean al sedicente director escénico que quiere ejercer sus funciones aquí, en la España de la Restauración canovista. A fin de conseguir una mayor claridad expositiva agruparé en tres amplias series los quebraderos de cabeza, cuerpo y extremidades que hacen prácticamente imposible el ejercicio de la profesión de una manera honesta y productiva.

Empecemos por los *aspectos profesionales* que, dicho sea de paso, son los que, a mi parecer, ocupan mayor espacio y tienen mayor peso específico. Si a alguno de ustedes se le ocurriese, en un acceso de veleidad metafísica, transformarse en perito agrícola, tonadillero o mamporrero, supongo que sabría muy bien el proceso a seguir. Ahora bien, si pretenden ejercer la función laboral de director escénico... Ustedes me dirán. ¿Asistir al Real Conservatorio de Arte Dramático? Esta es mi respuesta: ¡Ja! Ustedes disimulen pero tengo veinte minutos, y no puedo perder el tiempo en demostrar que dos por dos suelen ser cuatro, si el tiempo no lo impide y con el permiso de la autoridad competente. Entonces ¿qué? Eso digo yo: entonces ¿qué? Se impone el clásico ramalazo hispánico: Dios proveerá. Lo malo es que Dios, en estas cosas del teatro, no anda muy impuesto últimamente. Así

que apenas nos queda el triste recurso recomendado por la sabiduría popular. En este país, todos los que dirigimos funciones rendimos culto al santo patrono común: Juan Palomo. Y a quien Dios se la dé, San Pedro se la bendiga. Para colmo de males, se nos suele mirar como extraños advenedizos que en lugar de ser hijos de actores o cachondos natos, hemos mamado la cultura a los pechos de la universidad española, que tampoco es moco de pavo. Por no tener, no tenemos ni carnet sindical. Bueno, ahora creo que sí, al menos algunos. *El director escénico* suele ser un hijo de papá con posibles que se puede pagar el lujo de una querida debidamente pertrechada. No, no hay becas para los adultos que nos empeñamos en seguir jugando con los soldaditos de plomo. Por si fuera poco, nos encontramos con los triunfadores impuestos por un sistema de triunfadores. *Los teatros nacionales canonizan de alguna manera a los hijos de papá* que no han sacado en exceso los pies del plato y los esterilizan sistemáticamente. Se configura así un coto cerrado donde es condición *sine qua non* para subsistir la más absoluta de las inoperancias. Los otros esperan cola, a ver si se muere alguno de los inmortales.

Pero nosotros, con ser lo que somos, aficionados, autodidactas e intelectuales de tres peras al cuarto, no podemos ser —¡qué más quisiéramos!— las madres del cordero apestado —léase teatro—. ¿Qué me dicen ustedes de los actores? Los que aprenden a decir el versito en algún centro académico —perdonen mi reluctancia a nombrar el Conservatorio otra vez: el verbo conservar y sus derivados alteran el equilibrio de mis secreciones hormonales—, decía que los que aprenden a decir el versito en algún centro académico *ad hoc*, dan pena cuando no consiguen dar risa. No quiero contar anécdotas como don José María Pemán, pero les juro por éstas que he visto a tartamudos titulados. Bueno, vamos a suponer que contamos con actores como Dios manda. Vendidos a la televisión y al cine, cuando el cine y la televisión quieren comprarlos, se encuentran situados en la terrible encrucijada que opone la honestidad al lucro. Bien es verdad que muchos de ellos pretenden hacer la revolución en los ratos libres, antes o después de anunciar las excelencias de la langosta Riazor o de encarnar la sublime trayecto-

ria del padre Claret. Pero yo me pregunto: por muchas chaquetas que uno tenga, profesionalmente hablando, ¿no imprimirá cierto carácter el santo óleo de la televidencia activa y militante? Quizá no, vayan ustedes a saber. Y de los «progres», ¿qué? Aquí, en confianza, corramos un tupido velo. Los cómicos politizados, para mí que se han metido en un rollo lamentablemente nacionalsindicalista. Cuando los sufridos obreros de la construcción trabajan por trescientas pesetas diarias, que un actor con salario mínimo de ochocientas se reúna en Bocaccio para pergeñar las líneas de acción destinadas a asegurarle el whisky y no el cocido de cada día a través de un sindicato vertical, me parece realmente sublime. Hasta el momento, nunca he oído al cómico dirigir los tiros contra un blanco certero. Da la impresión que la dignidad de su trabajo les importa un rábano, y que su problema estriba en conseguir un deportivo antes de que vuelva a subir el precio de la gasolina. ¿Han oído ustedes alguna vez que el actor sindicado exija, por ejemplo, centros de formación profesional adecuados, tiempo razonable de ensayos, la eliminación de los almacenistas o sistemas de trabajo responsables? ¿A que no? Pues ya saben: un actor es como un obrero de la Standard, al menos eso dicen ellos. Y ahora, díganme: ¿cómo puede uno jugar con estos individuos? ¿Y a qué? De discutir sobre póliza más o póliza menos con ventanilleros del Forges ya va uno estando hartito. ¿También cuando uno se ha decidido a no hacer oposiciones?... También.

Corramos el círculo mágico con los pontífices de turno: los rufianes de las musas, vulgo críticos. ¿Por qué existen, si no sirven para ofrecer una mínima orientación? Dos perspectivas completamente distintas. El espectador va al teatro: se aburre, bosteza y no le interesa nada de nada. El sufrido lector de la prensa diaria lee una crítica: maravillosa creación de un nuevo Fénix de los Ingenios. ¿Qué pasa aquí? O el crítico es listo pero golfo, o tonto pero crítico y bienpensante. Nosotros, míseros improvisadores, necesitaríamos de *voyeurs* especializados que sepan algo del asunto y que, en vez de insultarnos, decirnos piropos o escurrir el bulto, nos traten fríamente y sin amigachería, nos ayuden a salir de este laberinto de Creta que supone cada montaje. Quizá peque un poco de maso-

quista, pero resulta tristísimo que uno sea mucho más elegante consigo mismo, aunque se lo calle por el qué dirán, que los profesionales del llamado buen gusto. Por favor, no nos digan que Fulanita vivió intensamente su personaje ni que este muchacho promete. Indíquennos por dónde deben ir los tiros, y por qué. O, si no, dedíquense a la importación de maquinaria, o a la fabricación de calzado.

Vamos con la segunda, que dirían los del barrio de Triana. «Economía habemus», el monstruo veraniego del lago marxista-leninista. *Renovar el teatro equivale, como ya queda dicho, a reinventar el lenguaje dramático, a crear una nueva estética.* ¿Y quién le pone el cascabel al gato? *Sólo quien puede hacerlo: el público, el grupo social en tanto que acepta, rechaza o sanciona, en suma, las propuestas creadoras.* ¿Un teatro nuevo? Buscándolo fuera de los templos habituales y, sobre todo, rebajando la cota selectiva impuesta por las inapelables trescientas pesetas/butaca. ¡Con la empresa hemos topado, Sancho! Cuando hablo de empresa, me refiero única y exclusivamente a la empresa de local. La de compañía apenas puede entenderse como tal en un análisis económico mínimamente riguroso. El teatro debe ser la única actividad productiva en que el almacenista se lleva el 50 por 100 del ingreso bruto, una vez deducidos impuestos y publicidad. Pero esto con ser grave, no es lo más grave. Los teatros, en los países llamados civilizados suelen ser programados por un director artístico. Aquí no, aquí lo son por un halcón casi analfabeto, a quien le basta y sobra saber contar con los dedos y revisar diariamente el consabido chivato: ¿Cuánto hemos hecho hoy? Estos señores lloraron sangre cuando los actores, hace unos años, les obligaron a cumplir la ley y exigieron su día de descanso semanal. Estos señores no se apean de la doble función, y hacer teatro en serio dos veces al día, con el intervalo justo para engullir un bocadillo de calamares, no es humanamente posible. Claro que, ¿tienen algo que ver estos señores con el teatro? Yo creo que no, que sólo con la taquilla, y confundir el todo con la parte supone un grave error de lesa lógica, inaceptable ya en los tiempos de Santo Tomás de Aquino. La muralla económica levantada por el *bunker* de los empresarios alcanza

al trabajo creativo del director escénico, que verá recordado habitualmente el capítulo de gastos de montaje y, lo que es infinitamente más grave, que tendrá que limitar el período de ensayos en una medida que llega a imposibilitar la elaboración de un espectáculo vivo y actuante. Por lo general, ilustramos textos, vestimos cadáveres o decoramos interiores, actividades si no reñidas con el teatro, si extrañas al mismo, al menos en principio.

Para finalizar, lancemos una rápida ojeada a los que podríamos llamar aspectos políticos del tema, con perdón y sin afán de señalar. Enlazando con el apartado anterior, el Estado apoya y defiende al empresario de local, hasta el punto de convertirlo en un monopolista encubierto. Abrir un nuevo teatro resulta algo mucho más difícil que poner una pica en Flandes. Al abrigo de una legislación caduca y dispersa, se deniegan permisos o se hace la vista gorda, según los casos. Si las mismas normas esgrimidas para decir que no a unos, se aplicasen a los locales ya existentes en el país, creo que no quedarían abiertos más de media docena de coliseos. Pero claro, los señores empresarios son gente conocida, con sus papeles en regla y fieles cumplidores de sus obligaciones cívicas, mientras que la gentuza de teatro, ya se sabe: chulos, putas y maricones.

Si la legislación de locales data de los tiempos de Mari-Castaña, la que regula las relaciones de trabajo es de la época del rey que rabió. Veán ustedes, los actores en la ordenanza laboral se clasifican de la manera siguiente: primer actor-director, primer actor, actor de carácter, actor cómico, primer galán, galán joven, galán cómico, característico o genérico y racionistas. Más: yo en mi vida he trabajado con apuntador. Cuando los actores suben al escenario no sólo saben lo que dicen sus personajes, sino lo que podrían decir y por qué: el teatro se hace, no se dice. Pues bien, quieras que no, el sindicato te obliga a contratar a un apuntador que ocupa su jornada laboral haciendo punto tan ricamente, un chalequito para el niño del avisador, una bufanda para el representante. Y si no, crucigramas. En este punto, podría seguir hasta el infinito, pero, como muestra, basta un botón.

Y así llegamos al punto álgido de la cuestión, caballo

de batalla abusivamente utilizado por liberales, masones y demás compañeros de viaje: la censura. Yo diría las censuras. ¿Qué pasaría en este país si suprimiesen la censura oficial y dejaran intactas las otras? Pues que el pobre pero honrado cómico se jugaría la vida en cada representación. Los caballeros de la Orden de la Tijera, los excelentísimos señores diplomados en corte y confección no son nada si los comparamos a las múltiples asociaciones que, cambiando la tijera por la maza, tanto abundan a lo ancho de nuestra geografía: los padres de familia, las congregaciones religiosas, los alféreces provisionales, los alféreces definitivos, los hijos de caídos, los ex-combatientes, las corporaciones locales, y tantas y tantas otras que me callo por no amargarles a ustedes la tarde. Algún día quizá publique un anecdotario al respecto en alguna serie de ciencia-ficción.

Para rematar el ámbito represivo, haré una somera referencia a la ilegalidad, al silencio administrativo y a la pluralidad de competencias, armas éstas utilizadas sutilmente por el poder con bastante prodigalidad. Desde autorizar espectáculos verbalmente para esperar al resultado y no pillarse así los dedos, hasta saltarse a la torera los plazos marcados por la ley para resolver cualquier petición o sacudir un palo por vía gubernativa a un espectáculo previamente autorizado por el Ministerio de Información, son prácticas habituales, entre otras, que hacen de todo punto imposible que uno consiga saber a qué atenerse. Ya sabemos que la función del poder público consiste en reprimir sin contemplaciones cualquier actividad que ponga en peligro el orden vigente. Pero, señores, ¡un poco de seriedad! Pónganse ustedes de acuerdo y repriman como es debido, diciendo esto sí y esto no. En el fondo, estamos ante un caso flagrante de incompetencia profesional.

Después de esta rápida panorámica al Carro de Tespis nacional, se impone una cuestión palpitante, que diría la Pardo Bazán: *¿de dónde nos vendrá la solución?* Yo diría *que de nosotros, gente de teatro, y sólo de nosotros. No podemos pretender soluciones engañosas, basadas en una equívoca política cultural concedida desde arriba.* A mí me molestaría mucho que el lobo se vistiese de cordero y sobornase inteligentemente, vacu-

nándolo, al presunto enemigo. Que el Estado coincida con la sociedad en sus opciones y no pretenda disfraces inútiles. Vivimos en un país, es más, en un mundo de derechas. Vale. Que ellos hagan su trabajo, y nosotros el nuestro. Sin trampa ni cartón. El poder nunca hizo buenas migas con la cultura. En nuestro país, desde tiempos inmemoriales la cultura se ha venido gestando en las cárceles. ¿A qué viene ahora este rasgarse las vestiduras? El ejemplo reciente de Portugal debería servirnos de algo. Después del 25 de abril, el apoyo masivo dispensado por el Estado a las nuevas tendencias teatrales no ha cambiado por el momento el ínfimo nivel que ofrecen los espectáculos presentados. El teatro sigue sin tener nada que ver con el país, y el país lo sostiene y alimenta como a un hijo subnormal, por mor del qué dirán. Piensen un instante en las palabras de Bertolt Brecht:

*No digáis que el Estado podría ser mejor.
Si fuera mejor, no sería el Estado.*

Alberto González Vergel

Un director de teatro tiene hoy en España que afrontar una problemática de signo muy diferente a la que condicionaba nuestro trabajo hace algunos años. Cuando yo me inicié en la dirección de escena en el Teatro Universitario de Murcia, mediada la década de los cincuenta, un director de teatro en este país era simplemente un coordinador de espectáculos escénicos; un armonizador, en teoría, de los elementos que intervienen en la representación; un ensamblador de lo dramático y lo plástico; un mediador, en definitiva, entre la obra de un determinado autor y un público determinado.

Este adjetivo y pobre quehacer escénicos —enjuiciado desde nuestra actual perspectiva—, era entonces asumido en la mayoría de los casos, de forma brillante o mediocre, por los primeros actores o actrices, los empresarios o promotores y, en alguna ocasión, por hombres o mujeres de más o menos probada cultura dramática, ajenos en su mayoría a la profesión y tradición escénicas, procedentes en muchos casos de la Universidad y los Teatros Universitarios. Estos hombres y mujeres, entre los que me encuentro, tuvieron —tuvimos— que afrontar y aún superar toda una serie de cuestiones que hacían muy difícil, cuando no imposible, el ejercicio y reconocimiento laborales aquí, en España, de una nueva profesión teatral: la de director de escena, libre e independiente de los dictados e intereses de autores, actores y empresarios. Sin embargo, esta libertad e independencia aún no han sido asumidas en su plenitud por el director en este país, ni siquiera en sus aspectos más

superficiales. Todavía hay quienes piensan que nuestro trabajo de dirección debería limitarse a la bella tarea de elegir el decorado y los trajes, organizar el movimiento escénico de los intérpretes e iluminar el espacio teatral. Son aquellos que nos discuten toda labor realmente creativa, cualquier posibilidad de mostrar nuestras personales reflexiones, a través de una ordenación intencionada del espectáculo, de una aproximación del mismo a nuestros contextos sociológicos y estéticos, ya que, por encima de cualquier otro condicionamiento, la representación teatral debe ser un hecho vivo, aproximado y operativo; es decir, una realidad palpitante, cercana y efectiva, y la manera de lograr esto dependerá de que los elementos fundamentales de la representación consigan unificarse en dicha realidad, imprimiendo a ésta el carácter artístico y crítico de un goce inmediato, individual y comunitario. Pero esta unificación, este ensamblamiento sólo se realizan desde las coordenadas estéticas e ideológicas que provienen, de una parte, del autor del texto dramático que sirve de soporte a la representación y, de otra, del director de escena y de sus funciones tradicional y actual: la primera, unificadora y formalista, adscrita cuando más a determinado compromiso ideológico promovido por el autor; la segunda, coordinadora de la forma y promotora del contenido, que entrañan el compromiso de mostrar, a través de una concepción integral del espectáculo dramático, una personal visión del mundo y de las cosas. Esto supone, con palabras de Alexandre Astruc: «Un medio, una manera de ofrecerse el director el espectáculo a sí mismo». Y, según Roger Planchon: «Un delirio de imágenes en torno a las palabras escritas en un papel, que acaban por desaparecer totalmente engullidas por el poder y la convicción de aquéllas.» Tal es, en definitiva, la concepción de unos supuestos teóricos que nos llevan hoy a algunos directores de teatro de este país a establecer un personal compromiso con nuestros espectáculos, en la medida que éstos son o pretenden ser, entre otras cosas, la expresión personal de un ejercicio político de índole estético-ideológica; o lo que es igual, un ejercicio artístico que impulsa fatalmente a establecer una Política de Autor en relación con el texto representado a través de los medios técnicos y

estéticos que constituyen la puesta en escena; es decir, a través de la coherencia organizada e intencionada de tales medios sobre el llamado Espacio Teatral.

Si a los directores españoles en ejercicio recreador nos resulta muy difícil y laborioso convencer a autores, actores y empresarios de tal o cual modificación adjetiva del texto, la interpretación o el presupuesto, no digamos cuando nos proponemos introducir en nuestros espectáculos la «deformación coherente» de que habla Malraux y que no es otra cosa que la de aplicar a nuestro trabajo una metodología de reconversión del mundo real en un mundo imaginario, para dar a través de ésta, nuestra personal visión del universo. Claro que, para crear ese mundo imaginario, es preciso utilizar un lenguaje personal, sin el cual no hay reconvención ni deformación coherente ni imagen del mundo y, por consiguiente, no hay estilo; concepto que el mismo Malraux define como: «un medio de recrear el mundo de acuerdo con los valores del hombre que lo descubre». Él mismo ha escrito, en una de las brillantes páginas del libro *La Creación Estética* y en relación con la pintura: «Un cierto equilibrio o desequilibrio perentorio de colores y de líneas trastorna al que descubre que esa puerta entreabierta ahí es la de otro mundo.» Ese «otro mundo» no es otra cosa que el propio pintor, pues en él se refleja, a través del estilo, el mundo tal y como él lo percibe. El estado bruto de la realidad se transformará con los años, lentamente, existencialmente, fatalmente, tras un intento y otro, en una realidad de segundo grado, en la lucha testaruda y sostenida del pintor con su arte, hasta encontrar un espejo donde él pueda verse «manifestado». Este espejo es el estilo, donde se refleja el pintor, rodeado del mundo tal y como él lo ve y lo siente. Resulta evidente que en pintura, a diferencia del teatro, no hay otro sujeto que el propio pintor y, por tanto, la razón de la pintura no está ya en nada ajeno que no sea la voluntad del pintor de pintar. Su poder de expresión es para él equivalente a su diferencia individual, y la tarea que se encarga de realizar es la «anexión del mundo para el individuo». Su proyecto comienza, al igual que el del recreador escénico, desde su primera percepción del mundo, y no acaba hasta que esa «ane-

xión del mundo por el individuo» se ha realizado no dentro de él, no en su «vida interior», pues entonces no necesitaría de la pintura o el teatro, sino en el trabajo cotidiano del estudio, en esa puesta en manifestación hecha de silencio, de rasgaduras, de mezclas de colores, capa tras capa de pintura. Y casi nunca en las primeras obras, pues esa anexión del mundo se produce sólo tras una lucha terrible, lucha a muerte, empeño dialéctico del artista como hombre, sonámbulo de la existencia y del artista como tal, mago de la lucidez, pues a lo que tiende es a una pura mostración, a una objetivación.

Valéry dice: «El artista pone su cuerpo, retrocede, coloca y quita algo, se comporta con todo su ser como si fuera un ojo y se convierte completamente en un órgano que se ajusta, se deforma, busca el punto, el único que pertenece a la obra profundamente buscada, que no es siempre la que se busca.» El estilo es precisamente esta capacidad del artista de ajustarse a sí mismo, esta equivalencia del artista con lo que deja expresado. Lo que el pintor pone en el cuadro o el director de escena en el espacio teatral, no es su yo inmediato, el matiz mismo del sentir, es su «estilo», y tiene que conquistarlo sobre sus ensayos —por cierto, cada vez más reducidos por razones de orden sindical y económico—, tanto como sobre la pintura de los demás o sobre el mundo. Su vocación de hombre, esto es, su condena o exaltación del mundo, la angustia que le habita en los momentos desesperados, la alegría que le invade en los momentos de entusiasmo y de esperanza, su «cotidianeidad ardiente», no tienen que ver con el cuadro ni el espacio escénico; en todo caso, se hallan en ellos reflejados, pero de tal manera que el estilo las ha convertido en pequeñas claves de una intimidad, no en tomas de ese espacio en que el pintor o el director han construido una objetividad con su trascendencia subjetiva. El estilo es en cada pintor, en cada director de escena, en cada artista, el sistema de equivalencias que él se constituye para esta obra de manifestación, el índice universal de la «deformación coherente» malrauxiana por la cual concentra el sentido todavía diseminado por su percepción y lo hace existir de manera expresa. La obra artística no se hace lejos de las cosas ni de ese laboratorio íntimo cuya llave posee úni-

camente el artista. Ya sea mirando flores de verdad o flores de papel, el pintor se refiere siempre a «su» mundo, como si el principio de las equivalencias por las cuales va a manifestarlo estuviera ahí enterrado desde siempre. «Lo que hace para nosotros un... Velázquez, por ejemplo, no es que esa determinada tela pintada un día haya caído de las manos del hombre Velázquez, sino que el cuadro observe el sistema de equivalencias según el cual cada uno de sus elementos, como cien agujas sobre cien cuadrantes, marque la misma desviación, que hable la lengua de Velázquez.»

¿Qué quiere decir todo esto sino que un director re-creador, al igual que otro autor, tiene dos caras como Jano: una, por donde atisba, siente y percibe; otra, por donde realiza, transforma y recrea? O, lo que es lo mismo, el tejido del artista está formado por dos fibras: su visión del mundo y su estilo. Pero ¿no son ambas cosas una misma? No, pues la visión del mundo no es privativa del artista, ya que todo hombre la posee. En cambio, el estilo no es ni siquiera privativo de todos los artistas. Hay estilo cuando una visión del mundo es aceptada como tal en forma artística, pues el estilo es el espíritu dinámico y paciente que pone en movimiento a la forma haciéndola ir al encuentro de esa visión del mundo. El estilo es el poder adquirido, la capacidad conseguida a base de esfuerzo y de talento que tiene el artista para hacer pasar su visión a través de su arte. Pero, ¿dónde acaban los límites de una y de otro? Más allá de donde acaba el análisis: como diría Freud, donde empieza la pintura o el drama representado. Es ahí, en ese silencio de colores y de líneas, de movimiento y de ritmos escénicos, donde se realiza la victoria del estilo. La visión del mundo, por el contrario, rodea al cuadro y al espacio escénico, porque es un antes y un después. El estilo tiene que ver con la instantaneidad durante la cual se producen pliegues y repliegues de la materia pictórica o dramática, de la forma estética adoptada, hasta convertir la técnica en un poder espiritual: esto quiere decir que el estilo posee ese carácter privativo del espíritu, que consiste en animar la materia inorgánica y orgánica, los elementos desprovistos de vida o con vida propia, para crear un «nuevo mundo», en el que se pueda habitar durante un momento igual

que en el nuestro. Las interpretaciones que se dan de esa estancia creada por el estilo son una parte de la visión del artista. Pero ésta estaba antes también, sosteniendo la interpelación continua del artista a las cosas, para abrirlas, primero, y recrearlas después.

En todo arte existe esa visión del artista. La materia empleada por el director en el espectáculo dramático: texto, intérpretes, elementos plásticos..., etc., para lograr su «visión» de artista es la llamada PUESTA EN ESCENA, la que a su vez segrega un ESTILO personal y un compromiso ideológico; o lo que es igual, una POLÍTICA DE AUTOR. Ésta trata de la visión del mundo que hay en las obras recreadas por dicho director, mientras que la «puesta en escena», de dichas obras es, en realidad, como un tratado de estilística que el mismo director suscribiese. Es decir, que el estilo en la representación de una obra dramática se da a través de la «puesta en escena», la que a su vez, «segrega», por así decirlo, una visión.

Posiblemente, no hay un arte como el teatral o el cinematográfico en que el estilo y la visión que del mundo tiene el artista vivan una vida más unificada, ya que en la «puesta en escena» se dan uno y otra simultáneamente. Sin embargo, el momento último corresponde al estilo y es en éste, como ocurre en todo arte, donde se efectúan las iluminaciones sobre la misma esencia del drama representado.

Ni que decir tiene que todos estos modernos conceptos adscritos a la dirección escénica, todas estas necesidades expresivas de un director creador de espectáculos dramáticos, inciden poderosamente en los intereses y prejuicios personales y extrateatrales de muchísimos autores, actores y empresarios españoles del momento, que se resisten o se niegan, al igual que muchos críticos de teatro, a conferir al director de escena otro papel que el tristísimo de asalariado del empresario, clasificador del texto dramático y orientador del intérprete, limitando sus posibles tareas creativas a las de un artesano del espectáculo en cuestión.

Así, pues, no es extraño que *Las criadas*, de Genêt, en la recreación de Víctor García, fuese, para muchos españoles que van al teatro, un convencional y absurdo rom-

pecabezas dramático; la *Numancia*, montada por Miguel Narros en el Español, un oportunista alegatoseudopolítico; la *Ronda de Mort a Sinera*, una apología catalanista suscrita por Ricardo Salvat; el *Gallo acorralado*, de Marsillach, su montaje más pedante y aburrido. No es extraño, pues, que en materia de dirección escénica sigan siendo aquí pecado mortal, para muchos profesionales del teatro, los trabajos imaginativos y recreadores, y se tome por vanidoso, arbitrario y petulante, lo que en definitiva, sólo es un acto de humilde y comprometida sinceridad, al expresar públicamente, abiertamente, a través de la esencialidad de un texto dramático, una personal opinión sobre el mundo o las cosas.

Coloquio

ANDRÉS AMORÓS:

Como todos los días, voy ahora a abusar de la amabilidad de mis compañeros de mesa, proponiéndoles una serie de cuestiones para precisar, para informar, para ampliar lo que han dicho. Insistiría en algo que dije ayer: aquí tenemos a algunos oyentes que forman parte de la profesión teatral —lo cual nos complace muchísimo, por supuesto—, pero no todo nuestro público lo es. Por tanto, quizá sería útil hacer una pequeña labor informativa previa. Yo le pediría a Miguel Narros que nos dijera con sencillez de qué etapas se compone un montaje, que tú le contaras un poco a la gente —en el montaje, por ejemplo, en que tú ahora estás trabajando—, cómo has empezado, quizá a nivel individual, de dónde te ha venido el estímulo para ese montaje, si es una elección tuya, si hay un empresario detrás que te ha propuesto esto, cómo has empezado —si has empezado ya— a trabajar con un equipo, qué tiempo, qué método de trabajo empleas...

MIGUEL NARROS:

Bueno, es una obra de Strindberg que se llama *Espéctros*, que desde hace mucho tiempo me gustaba mucho y tenía idea de montar. Creo que llevo detrás de ella cerca de dos años. Ahora ha surgido la oportunidad de crear una cooperativa, con una serie de actores, y ponerla en escena.

ANDRÉS AMORÓS:

Sí, ayer hablaban aquí de las cooperativas y se informó un poco de esto. Pero, ¿cuál es tu trabajo previo, solitario, si lo hay, o en la cooperativa es ya trabajo colectivo desde el comienzo?

MIGUEL NARROS:

En principio, creo que el director, o por lo menos yo, que estoy todavía con la idea de la dirección, no sé si equivocada o acertada, hago un poco mis puntos de vista sobre la obra, ¿no?, estudio la obra en casa y luego discutimos los puntos con los actores; para conseguir ciertas cosas estamos haciendo una serie de ejercicios...

ANDRÉS AMORÓS:

Ejercicios, ¿de qué tipo? Quizá eso es lo que se conozca menos...

MIGUEL NARROS:

Bueno, hacemos ejercicios de improvisación para provocar emociones, para buscar una forma de comportamiento, para que el actor no dé un cliché al personaje, a la forma de expresión, y que busque dentro de él otras formas de expresión. Y luego, una vez que esto está claro y se han hecho unos ejercicios y se han discutido una serie de cosas, entonces se plantea la puesta en escena, que muchas veces va surgiendo ella sola.

ANDRÉS AMORÓS:

En un teatro no de cooperativa, ¿es normal que el director sea el que proponga una obra, o normalmente vie-

ne de un empresario la idea de contratarte para una obra ya elegida?

MIGUEL NARROS:

Bueno, en un teatro normal el empresario te contrata, te da el reparto, te da el decorador, en fin, tú solamente tienes que ponerlo en escena.

ANDRÉS AMORÓS:

Has dicho: «te da el reparto»...

MIGUEL NARROS:

Sí.

ANDRÉS AMORÓS:

¿No interviene de ninguna manera el director en la elección de actores, habitualmente?

MIGUEL NARROS:

Bueno, en algunos casos te dejan, pero no casi siempre, porque ellos tienen los personajes, la gente que vende y la que no vende, ¿no?

ANDRÉS AMORÓS:

Lo cual puede ser bastante grave, por supuesto, porque puede no encajar con tu visión de la obra.

MIGUEL NARROS:

Naturalmente, sí.

ANDRÉS AMORÓS:

Alberto González Vergel ha usado una expresión, «asalariado», me parece que has dicho. Bueno, quizá al público le interesaría esto también un poco. No quiero entrar en chismes personales, pero sí preguntarte ¿cómo cobra un director de escena? Quiero decir: ¿cobra por los ensayos, por el trabajo previo, una cantidad durante un tiempo, una cantidad única? ¿Le influye para lo que él cobra el que la comedia tenga más o menos éxito?

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Bueno, existen varias fórmulas. Una de ellas es la de una cantidad global por el montaje. Otra, la de adscribirse al posible éxito o fracaso del mismo y percibir una cantidad por día de representación de la obra. Y, por último, hay otra fórmula, que es la de una participación en los posibles beneficios, asegurándose una dieta por día de representación.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, eso me lleva a una cosa también. Ha explicado un poco Narros, el proceso antes del estreno. Bien. La obra se estrena. ¿Tú qué haces después del estreno? Quiero decir, ¿el director se desentiende? Pienso que no, pues el estreno supone, muchas veces por lo menos, una lección viva, y siempre hay un poco de sorpresa. Concretamente, recuerdo un ilustre director español que estrenó el año pasado una obra, y gran parte de la crítica —que a lo mejor también acierta, por casualidad— le dijimos que era demasiado largo el espectáculo; entonces me contestó en una carta diciéndome: «Sí, sí, tiene usted razón. Hemos peinado un poco la obra, como usted dice, la hemos aligerado.» Ahora bien, ¿es habitual esto de ajustar un poco la obra en los días posteriores, de acuerdo con la reacción del público?

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Es habitual, hasta cierto punto; es decir, esto sucede. Efectivamente, a la vista de los resultados obtenidos después del estreno, tras haber sopesado los comentarios críticos y las reacciones del público, se introducen —alguna vez— modificaciones. En mi caso concreto, naturalmente, nunca acepto que se modifique el sentido último de la «puesta en escena». Es decir, sólo tolero modificaciones adjetivas. Pero, efectivamente, es habitual introducir modificaciones en un espectáculo cuando éste no quedó redondo.

ANDRÉS AMORÓS:

Quizá para las personas no muy metidas en el mundo teatral es un poco sorprendente el que una persona, con una cultura, sensibilidad, inteligencia, etc., esté trabajando durante mucho tiempo y, sin embargo, el estreno pueda suponer todavía una sorpresa.

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Un estreno siempre es sorprendente, incluso cuando se produce un éxito. Al menos, a mí, siempre me sorprende.

ANDRÉS AMORÓS:

Has hablado también de que a veces se paga una cantidad por el montaje, globalmente. Pero esto plantea otro tema, del cual yo tengo una idea, pero no sé si es la adecuada, por eso te pregunto: ¿Posees tú algún tipo de propiedad intelectual sobre ese montaje?

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

No, esto es una conquista que los directores de escena hemos de plantearnos. Pienso que es injusto que no haya una participación de los derechos de autor aplicable a la labor de recreación que se ha hecho sobre el escenario.

ANDRÉS AMORÓS:

Según esto, si no me equivoco, tú puedes montar una obra, incluso participar en los beneficios, pero esta obra desaparece de cartel: luego, al cabo, por ejemplo, de dos años se vuelve a poner, ya no te llaman a ti, te copian tu montaje en partes esenciales y tú ya no tienes ninguna protección.

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Incluso se han dado casos de copia exacta de un montaje, con un nuevo reparto y éste ha sido estrenado en provincias con toda impunidad. A Fernando Montesinos —no hace muchos años—, le ocurrió algo parecido y no recibió protección de nadie. Ahora parece que los directores de escena vamos a empezar a defendernos como colectividad, y a dejar nuestros viejos hábitos de franco-tiradores, para intentar conseguir unas conquistas laborales a las que tenemos derecho.

ANDRÉS AMORÓS:

Este es un tema que has planteado tú de alguna manera, es decir: ¿hay una agrupación de directores, o algo así?

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Bueno, ahora parece que va a haberla o que ya existen, al menos, los cimientos de una posible agrupación,

incluida, por supuesto, en el sindicalismo vertical y que no podemos saber adónde nos conducirá.

ANDRÉS AMORÓS:

No tiene una concreción legal, de momento...

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Sí, tiene una concreción legal. Lo que pasa es que ninguno estamos de acuerdo con sus planteamientos legales.

ANDRÉS AMORÓS:

Sí, sí. Yo quería rogarle a Ángel Facio que nos contara un poco ese trabajo colectivo de los grupos independientes, cómo se suele realizar, cómo lo has realizado tú. Mucha gente, normal, de la calle, bien intencionada, no comprende eso de que en el programa no figure el nombre del director, de los protagonistas, ¿qué ventajas ves tú en esto? Pero vamos, antes de las ventajas, yo diría: ¿cómo funciona? De hecho, ¿es un trabajo colectivo, o, en la práctica, hay una persona que, por especiales capacidades teatrales, o incluso psicológicas, se hace un poco con las riendas del mando? ¿Qué experiencia tienes tú de eso?

ÁNGEL FACIO:

No hay un sistema fijo común a todos los grupos. Lo que sí se da en todos ellos es una participación mucho más amplia que la que suele darse en teatro comercial. El tiempo de preparación de un espectáculo nunca es inferior a dos o tres meses, y de esta manera, el trabajo colectivo puede convertirse en una realidad. Por otra parte, los grupos independientes se definen por una voluntad crítica y experimental y no por un afán de lucro, de modo y manera que su trabajo siempre tiende a apro-

vechar cuantas aportaciones puedan suscribir el conjunto de sus miembros. De cualquier manera, no existe el termómetro que pueda medir el grado de colectividad que alcanza cada grupo en la elaboración de un espectáculo. A veces, los textos son conformados por todos, a veces por uno solo, aunque en cualquier caso bajo el control y con el visto bueno de la mayoría. En el período de ensayos propiamente dichos es donde el trabajo colectivo suele tener mayor realce. Un actor de teatro independiente construye y discute su personaje, y no acepta a pie juntillas las indicaciones de ningún director. En resumen, un grupo independiente supone una organización democrática, donde cada miembro ejerce su función —sea dramaturgo, actor, escenógrafo o director— bajo el control del resto de sus compañeros, pero con absoluto espíritu de responsabilidad por el trabajo que realiza. Claro que a veces se cometen excesos tales como reunirse a discutir el color de los calcetines que debe sacar el personaje tal. Es una lástima, pero en nuestro país resulta bastante difícil aprender a practicar la democracia. Quizá la falta de costumbre...

ANDRÉS AMORÓS:

Es decir, que cuando vemos un grupo independiente que funciona bien, con una competencia, y además con un estilo propio, creemos que responde a una personalidad, a una cabeza, como se quiera decir, a una mente un poco ordenadora que le da su sello...

ÁNGEL FACIO:

No creo que el orden tenga mucho que ver con el estilo. En los grupos independientes, como bien dices, suele haber una mente ordenadora y más o menos dirigente, pero el estilo que da su sello específico a un grupo tiene siempre carácter colectivo. El actor, con su trabajo, aporta su estilo personal de interpretación, y no debemos olvidar que el sujeto creador del arte teatral ha sido, es y será el actor por encima de todo. El director no pasa

de ser una comadrona o un aparato ortopédico, sobre todo cuando trabaja con un grupo de actores en régimen de libertad. En los grupos independientes suele contarse con la personalidad de los actores, con la forma de hacer de cada uno, pues sólo así puede suplirse el escollo de la edad y de la falta de experiencia de los mismos, por lo general gente que empieza y que aún no domina los trucos del oficio. A Dios gracias, todo sea dicho.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, ayer planteaba Tina Sáinz una cosa, te lo pregunto no como chisme, de ninguna manera, sino como una realidad, parece ser. ¿Eso puede conducir, de hecho, a problemas, digamos, de enfrentamiento dentro de los miembros de un grupo, y parece que de hecho alguna vez ha sucedido así? Vamos, no señalo a nadie en absoluto, pero que muchas veces estas uniones colectivas son un poco inestables porque cada uno decide un poco irse por su lado, o pasarse a lo comercial, o parece que se agota una cierta veta en la que se estaba explorando... ¿Es así?

ÁNGEL FACIO:

Bueno, yo creo que donde no existen estructuras de poder sólidas siempre hay follones. Vivimos en una sociedad violenta, reprimida pero violenta, y cuando nos callamos a todo, la procesión va por dentro. Los actores profesionales se desahogan metiéndose con el vecino delante de un vaso de whisky. Los independientes, al no tener que aguantar a ningún empresario, al no estar sometidos a la tiranía del bienestar, se dicen las cosas a la cara, las tensiones afloran de una manera natural, y el sol siempre sale por Antequera. Y además, los motivos de tensión dentro de un grupo no suelen ser tan espúrios y poco confesables como los que subyacen normalmente entre gentes que trabajan en régimen comercial. Se puede discutir por cuestiones políticas, estéticas, morales o emotivas. Pero la envidia, el odio y la zancadilla son más

propios, a mi parecer, de los trepadores y pancistas que tanto abundan en las compañías profesionales al uso.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, quizá podías continuar un poquito más adelante por este mismo campo. No sé hasta qué punto quieres hablar de eso, o todavía no, pero ¿qué supone para ti el paso al teatro comercial? No me refiero personalmente, sino a que si has empezado ya a funcionar dentro de este engranaje, de esta maquinaria, de este sistema, ¿qué diferencias grandes adviertes tú, desde el comienzo?

ÁNGEL FACIO:

Hasta ahora, ninguna. Es decir, yo he hecho absolutamente el reparto...

ANDRÉS AMORÓS:

En ese caso se contradice lo que hemos dicho antes con tu caso, o sea, que no es una norma general. Quiero ver un poco los distintos casos. De hecho, tú, esta vez, has dirigido el reparto.

ÁNGEL FACIO:

Sí.

ANDRÉS AMORÓS:

Quizá se ha tratado de un caso —pienso yo— de penetración o confianza con un empresario que te ha confiado ese papel; es decir, que, si no fuera por eso, no intervendrías de ninguna manera.

ÁNGEL FACIO:

Bueno, o lo haría a mi manera o no lo haría de ninguna. Yo ya estoy crecídito, y sé que no me queda tiempo para aburrirme. O me divierto, o me dedico a la horticultura, pongo por caso. Yo amo la vida, y sé que la felicidad depende del buen funcionamiento del hígado y otras interioridades. Por eso hago teatro, porque me gusta, y no creo que el trabajo tenga que ser una maldición divina.

ANDRÉS AMORÓS:

Entonces, de momento, en tu caso no has advertido unos cambios grandes...

ÁNGEL FACIO:

En absoluto. Claro, que todavía no hemos empezado a ensayar. Veremos lo que pasa...

ANDRÉS AMORÓS:

Estáis en la labor previa, claro. Bueno, siguiendo para ver estas distintas formas de trabajar, que es en cierto modo lo que más me interesa, hay un tema que ha surgido, es inevitable que surja y creo que es bueno, además. No me refiero a condenas o a polémicas, no, sino, simplemente, lo que estamos haciendo es un poco de descripción a partir de la experiencia personal de cada uno. Le preguntaría a Narros: ¿trabajo en teatro comercial, trabajo en teatro nacional u oficial? Es decir, qué diferencias has tenido tú, concretamente; no me refiero ya a tu idea de las limitaciones de los teatros oficiales, por supuesto, que creo que ha quedado clara, sino que cuando tú trabajabas como un profesional en el teatro Nacio-

nal, tenías otras posibilidades, otros medios, trabajabas de otra manera, teníais quizá en cambio unas limitaciones...

MIGUEL NARROS:

Bueno, yo creo que en el teatro Nacional había tal cantidad de presiones que era muy difícil trabajar; o sea, creo que el empresario normal, con todos los problemas que acarrea, te da mayor libertad, en ciertos casos.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, eso es interesante y me gustaría, sin personalizar, por supuesto, que no se trata de herir a nadie ni de decir nombres, pero concretar las presiones —digamos— de qué sectores, si se puede describir así.

MIGUEL NARROS:

Bueno, pues no lo sé. Por ejemplo, yo creo que un sector del teatro Nacional quiere contratarse por años, y lo tienes que soportar durante años, te guste o no te guste, ¿no? En cambio, la ventaja del empresario normal es que te llama para una obra, te contrata estos actores, o más o menos le sugieres estos actores, y luego, ya se termina la relación.

ANDRÉS AMORÓS:

Vamos a ver si yo me entero con claridad de la cosa: si tú tienes en el teatro Nacional una compañía y montas una nueva obra, ¿tú estás obligado a emplear toda la compañía?

MIGUEL NARROS:

Pues en el mayor de los casos, sí. O sea, proponer una figura nueva supondría ya muchos problemas, de tipo administrativo y de compañeros, ¿no?

ANDRÉS AMORÓS:

¿Y dejar a alguien fuera? También un problema, naturalmente...

MIGUEL NARROS:

También, claro.

ANDRÉS AMORÓS:

Lo cual quizá estaría unido a un problema que surgió ayer aquí, fue José Luis Gómez, creo, el que lo planteó. Fue el problema del repertorio de un teatro nacional. Claro, quizá se obviaría eso con el sistema de la «Comédie Française», donde hay una serie de señores que alcanzan, después de sus exámenes o concursos, un puesto fijo, pero, al no estar una sola obra en cartel, sino varias, se elimina un poco esa dificultad, porque si hay un actor estupendo, pero que no encaja en una obra concreta, no importa, porque él está trabajando en la otra...

MIGUEL NARROS:

Sí, yo creo que esto sería el camino de los Teatros Nacionales, ¿no? El Teatro Nacional tendría que hacer un teatro de repertorio, absolutamente, tener una plantilla fija y luego contratar la figura idónea para el personaje.

ANDRÉS AMORÓS:

Claro, y turnándose a la vez. Digamos, que tú pondrías que en una semana estuvieran en cartel dos o tres obras, para evitar también la rutina del actor, ¿o no?

MIGUEL NARROS:

Yo creo que sí, que mucho mejor es que haya una rotación de programación donde el actor no se encasilla, ni se vicia. Porque, muchas veces, los vicios del actor vienen también del contacto con el público, ¿no? Muchas veces hacen una serie de concesiones al público y vician el contenido de la obra, el contenido de su personaje.

ANDRÉS AMORÓS:

Y así, con un repertorio rotativo, sería un trabajo mucho más creativo...

MIGUEL NARROS:

Claro, mucho más creativo.

ANDRÉS AMORÓS:

No sé si Alberto González Vergel quiere decir algo de este tema de los teatros oficiales, si su experiencia es esa o no...

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Yo he de decir al respecto, que he tenido, al parecer, un poco más de suerte que Narros, en este sentido. Quiero decir que en los cuatro años que estuve en el Español nadie me impuso nunca nada. Hice las obras que quise, aunque algunas que quise hacer no pude llevarlas al escenario. Pero las obras que hice se me aceptaron en su concepción total, aunque, efectivamente, algunas de ellas pasaran por el tamiz político; por ese mismo tamiz que pasa cualquier obra que se estrene en el Lara o la Comedia.

ANDRÉS AMORÓS:

¿Y tuviste unos medios que, quizá, a nivel comercial hubiera sido difícil, o no? Te pregunto, en cuanto a los ensayos, por ejemplo...

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Pues con toda sinceridad pienso que, efectivamente, tuve muchos más medios de los que me hubiese facilitado la empresa privada. Es decir, para los espectáculos que promoví desde el Español, me hubiera sido difícil encontrar un empresario privado dispuesto a montarlos. Pero, ¡cuidado!, esto no quiere decir que yo defienda la política de los teatros nacionales, ya que estoy en total desacuerdo con ella.

ANDRÉS AMORÓS:

Me temo que a vosotros dos os toca otro tema que es muy tópico pero inevitable, y además es interesante que se hable de él, que es el problema de las representaciones de los clásicos, de modernizar o no a los clásicos. Me refiero no al problema teórico de los clásicos, que nos lle-

varía muchísimo tiempo, y quizá no sacáramos una conclusión muy válida, sino a partir de vuestra experiencia concreta, cómo veis este problema del teatro clásico español. Por supuesto, yo pienso que si un teatro nacional, u oficial, como queráis, ha de tener un repertorio es inevitable el tener dentro de ese repertorio comedias clásicas. ¿Cómo ves tú el problema, a partir de tu experiencia, de montar hoy a los clásicos?

MIGUEL NARROS:

Bueno, yo creo que los clásicos son intocables, hasta el momento, ¿no? No por nosotros, que siempre nos lo planteamos, no sé, siempre nos encontramos con los mismos problemas: que normalmente el teatro clásico está muy lejos de los problemas actuales y cuando quieres actualizarlos un poco, entonces salta la crítica, te llama irrespetuoso, te llama de todo, ¿no?, y a veces el público mismo.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, pero al decir intocables, ¿a qué te refieres, a que de hecho no los puedes tocar de ninguna manera? Yo pienso que Alberto, pues sí, los ha tocado de alguna manera...

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Yo supongo que Miguel se refiere a intocables en cuanto a la forma, no en relación con el contenido. Precisamente, porque los contextos sociológicos de esas obras están alejados de los nuestros en cuatro siglos, y el teatro —lo he dicho aquí— es un hecho vivo y próximo. Efectivamente, para aproximar los clásicos a nuestros contextos no creo que sea necesario alterar su orden formal, ya que son clásicos aparte por sus temas universales, y el conocimiento profundo del ser humano que en ellos se expresa, precisamente por la forma, y es en la forma

donde creo que deben ser intocables. Pero no en relación al subrayado, potenciación o reflexión que de sus contenidos puede ofrecernos hoy un director recreador.

ANDRÉS AMORÓS:

Vamos a ver si concretamos un poquito más, porque yo creo que es un tema complicado, pero interesante. Al hablar de las formas te refieres al texto.

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Al texto y a su estética. Yo creo que un texto clásico puede y debe corregirse en su extensión, únicamente, y quizá, en las equivalencias de su terminología.

ANDRÉS AMORÓS:

Eso es lo que te iba a decir, claro.

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Son tributos al lenguaje actual, de una parte, y, de otra, al horario establecido en nuestros espectáculos teatrales. Un convencionalismo que necesariamente hay que aceptar y que, en definitiva, se acepta en todo el mundo.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, yo creo que en Inglaterra ponen a Shakespeare completo, pero aquí no estamos acostumbrados...

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Yo he puesto aquí *Otelo* completo, pero no es lo habitual.

ANDRÉS AMORÓS:

No, no es habitual.

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

También creo que la Administración es un poco más tolerante en esto que la empresa privada, que exige que el espectáculo dure dos horas como máximo, debido a una serie de problemas laborales que se plantean si el espectáculo acaba unos minutos después del horario establecido.

ANDRÉS AMORÓS:

Entonces, en cuanto al texto, tú defenderías la intangibilidad, digamos, salvo los cortes por razón de longitud.

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

La defendería y la he defendido en la práctica. Todo lo que hice en el teatro español, en un intento aproximativo y recreador de los clásicos, lo hice sin tocar ni alterar los textos originales. Solamente en *Medea*, al hacer la traslación del mito griego a la historia española, me permití alterar los nombres geográficos y mitológicos, trasladándolos de la Grecia clásica al Perú colonial.

ANDRÉS AMORÓS:

Me permites que insista en una anécdota inevitable: la música moderna.

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Bueno, pero la música no altera la forma del texto, sino su intencionalidad.

ANDRÉS AMORÓS:

Por supuesto, claro.

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Y eso, en definitiva, creo que es una aportación re-creadora, que no modifica en absoluto el texto. Repito: éste debe ser intocable, pero clarificable. Concretándonos a las obras de nuestro Sigo de Oro, hay una terminología en desuso que es necesario remozar con equivalentes que el público perciba y entienda.

ANDRÉS AMORÓS:

Es decir, que haría falta, según tu opinión, un adaptador, porque estas obras se leen normalmente en ediciones anotadas, hay palabras que no conocemos ni los especialistas, ¿no?, pero un adaptador muy fiel que quitara escenas innecesarias...

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Bueno, que las suprimiera de acuerdo con el sentido profundo y último de la «puesta en escena».

ANDRÉS AMORÓS:

Por supuesto, claro, porque si no se darían de bofetadas, las dos concepciones estéticas...

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Habría una dicotomía entre el adaptador y el director, claro.

ANDRÉS AMORÓS:

Pero, a partir de esto, tú defiendes un espectáculo verdaderamente renovador...

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Renovador en su intencionalidad, en las aportaciones plásticas, los subrayados estéticos, las reflexiones ideológicas, que sobre él pueden hacerse; pero nunca cambiar el «digo» del autor por el «diego» del director. Eso me parece siempre una monstruosidad.

ANDRÉS AMORÓS:

Y subrayando los temas o los aspectos que puedan interesar más...

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Subrayándolos intencionadamente y dándoles la coherencia que la «puesta en escena» y la labor de dramaturgia deben proponer y aportar.

ANDRÉS AMORÓS:

Lo cual también tiene el problema de que se pase uno y entonces la obra clásica —y no quiero poner ejemplos que están en la mente de todos— se convierta un poquito en el pretexto para hablar de la época actual...

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Es evidente el peligro en el que puede caerse, y en el que, de hecho, se cae con mucha frecuencia.

ANDRÉS AMORÓS:

Miguel, ¿quieres tú decir algo, en relación con tus puestas en escena?

MIGUEL NARROS:

Bueno, yo no sé, yo empecé en el teatro Español con *Numancia*, con la cual se pretendía hacer otra cosa, quizá, distinta de las habituales representaciones de los clásicos.

ANDRÉS AMORÓS:

¿Me perdonas un momento? Quizá lo primero que habría que hacer es ampliar un poco el repertorio de los clásicos; es decir, no caer siempre en los Lopes clásicos o en los Calderones más conocidos, sino que hay quizá otras obras del repertorio clásico que merecerían redescubrimiento..., pienso yo...

MIGUEL NARROS:

Yo creo que sí, pero lo que pasa es que estos señores dictaron una forma de hacer, un modelo de hacer el teatro, ¿no?, y creo que los demás son un poco imitadores. Yo no he visto nada que sea muy distinto, muy diferente a lo que puede ser Lope, Calderón, Vélez de Guevara, Tirso.

ANDRÉS AMORÓS:

Sí, pero fíjate que la *Numancia*, cuando tú la pusiste, ¿desde cuándo no se hacía? Si tienes una idea...

MIGUEL NARROS:

Yo creo que la última vez que se hizo fue durante la guerra, en la versión de Alberti.

ANDRÉS AMORÓS:

Claro, esa es la idea mía. Es decir, que habían pasado unos cuantos años y teníamos olvidado un texto verdaderamente importante, difícil, pero importante, ¿no? Y quizá hay otras obras, de Vélez de Guevara, por ejemplo, que tú has mencionado, que yo no recuerdo que estén nunca en cartel, ni entremeses, y dentro del mismo Lope quizá hay obras consideradas menores que tienen un interés —tú sabes que en Inglaterra sí se ha hecho algunas veces: redescubrirnos a los españoles algunas obras olvidadas nuestras. Pero te he interrumpido..., ¿querías continuar?

MIGUEL NARROS:

No, no, para mí la experiencia de *Numancia* fue muy amarga, en definitiva, ¿no?, porque nada de todo aquello era entendido. En esos momentos estaba muy patente la guerra del Vietnam, y justamente una de las cosas que se quería plantear era el pueblo oprimido por el poder, pero no lo comprendieron.

ANDRÉS AMORÓS:

Quizá en relación con lo que tú decías antes, digamos, con la escasa consideración a la labor intelectual y crea-

tiva del director, y también la falta de protección intelectual de su trabajo, va unido a otros aspectos que yo, desde mi punto de vista tengo que subrayar. En España no se hace habitualmente la edición de los cuadernos de montaje, como en el extranjero. Eso sería interesante, por supuesto.

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Efectivamente, sería interesantísimo para la historia del teatro de nuestro tiempo, mostrar a las generaciones venideras los errores del director o sus virtudes, si es que las tuvo. Por otra parte, esto se hace ya en todos los países del mundo.

ANDRÉS AMORÓS:

Claro. Le quería preguntar a Ángel Facio: antes hablabas de que los grupos independientes, muchas veces, carecen de una cierta técnica, digámoslo así, de una cierta profesionalidad, preparación, en ciertos aspectos, y tienen que jugar sobre la base de eso. Yo te preguntaría sobre un punto concreto que es la voz. A lo mejor es una manía mía, pero yo tengo la impresión de que muchos —o algunos actores españoles—, quizá no han estudiado suficientemente la voz, concretamente, en los grupos independientes, quizá esto se dé un poco más. Puedo contar la anécdota, sin citar, por supuesto, personas ni obras, que en el estreno de una obra un poco exasperada y patética, digámoslo así, la primera actriz, una chiquita joven, se entregó tanto que se quedó ronca a mitad de la representación. Quizá lo más pintoresco es que el autor, luego, estaba muy orgulloso de eso, y decía: «Mira qué fuerza dramática tiene mi obra, que se ha quedado ronca, no ha aguantado una representación.» ¿No crees que ese es un campo que, quizá, los grupos independientes no han trabajado suficientemente, la impostación de la voz y la unidad de tono?

ÁNGEL FACIO:

Yo he conocido a más de uno de los actores llamados profesionales que se han quedado sin voz a la primera de cambio...

ANDRÉS AMORÓS:

Por supuesto, claro...

ÁNGEL FACIO:

Es decir, que no creo que la cuestión estribe en una carencia específica de los actores independientes. Además, los actores independientes, en mi opinión, son tan profesionales como los otros, y en la mayoría de los casos, más todavía. Lo que ocurre es que el teatro independiente busca nuevos cauces expresivos, y, de este modo los riesgos son mucho más considerables. Resulta muy difícil que Alberto Closas se quede sin voz, cuando se limita a largar su parlamento de sillón a sofá y de sofá a sillón. Me imagino que debe tener muy bien colocada la voz, y esto lo digo sin ninguna ironía, pero por el momento tendría que demostrármelo haciendo otro tipo de teatro que exija un más amplio derroche de facultades. En un grupo independiente, donde se trata de investigar nuevas técnicas, nuevas formas de hacer, al no contar ni con la estabilidad precisa ni con un profesorado adecuado, es fácil que a los actores les falle la voz, y no sólo la voz, sino todo soporte técnico, la expresión corporal, la respiración y hasta el sentido del equilibrio. La carencia técnica en los grupos independientes sólo es mayor en la medida en que los actores de estos grupos son gente joven que inicia su trabajo sin ningún tipo de aprendizaje ni de práctica. La mejor prueba de lo que digo quizá nos la proporcione el siguiente hecho: a edades iguales, creo que son bastante mejores los actores independientes que los llamados profesionales. El proble-

ma es general, y no es otra cosa que el resultado de la falta de escuelas y centros de aprendizaje serios y solventes.

ANDRÉS AMORÓS:

Sí, sí, claro, es de los actores, de algunos, digamos, para no ofender a nadie, pero crees que es un problema real del teatro español...

ÁNGEL FACIO:

Sí, sí, sí, evidentemente, sí, sí.

ANDRÉS AMORÓS:

Ya se nos está acabando el tiempo, pero le quería preguntar a Miguel Narros por algo que parece muy obvio: la función del ayudante de dirección. Por supuesto, el ayudante de dirección es un chico joven que aprende, como un meritorio, en cierto modo, pero, ¿puede efectivamente ayudarte? ¿En qué aspectos? ¿Es conveniente un poco de diálogo dentro mismo de la figura del director, que no sea uno, sino que tenga un ayudante con el que más o menos se compenetra? Y otra cosa, ¿sería necesario, interesante en un teatro que funcionara bien, que hubiera unos ayudantes especiales para algunas ramas concretas? Por ejemplo, ayer hablaba aquí José Luis Gómez de la esgrima, tú sabes que este es un problema, como lo es la coreografía, o algunos aspectos que puedan surgir así. Es decir, que quizá más que un director único sería teóricamente conveniente una especie de equipo de dirección...

MIGUEL NARROS:

Yo creo que sí, yo creo que es conveniente en todos los aspectos. Para llegar a hacer un montaje, creo que es

necesario. Es necesario que haya un señor que enseñe a moverse a los actores, un señor que les enseñe esgrima, si es necesario, un señor que les enseñe a colocar la voz, porque muchas veces el problema de voz es un problema de tensiones, ¿no?, y entonces es necesario que hagan una serie de ejercicios con los cuales puedan relajarse los actores también y terminar con estas tensiones. Yo creo que sí, que el trabajo en equipo es mucho más válido, ¿no?

ANDRÉS AMORÓS:

Incluso —digamos— dentro del trabajo individual. No me refiero ya al trabajo colectivo que tú has explicado un poco, sino dentro del director individual, también un poco de trabajo en equipo...

MIGUEL NARROS:

Sí, sí, por supuesto.

ANDRÉS AMORÓS:

Por último, le pregunto a Alberto González Vergel algo que es anecdótico también, pero que me parece interesante que nos lo diga: aparte de los juicios que nos merezca a todos Televisión Española, y que aquí, a lo largo de estos días, se han emitido, ha habido algunos ciertamente agudos y pintorescos. Televisión es una realidad como campo de trabajo, también. Tú trabajas habitualmente en adaptaciones de teatro para Televisión. Bueno, ¿esto es interesante para ti sólo porque llega a una audiencia mayor, es decir, por una finalidad de tipo social, o también desde el punto de vista de creador teatral de un estilo, el hecho de trabajar en Televisión a ti te ha supuesto muchos problemas técnicos? ¿Los has solucionado fácilmente? Incluso, ¿te ha enseñado cosas que, de alguna manera, influyen en toda tu labor, en Televisión o no?

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Efectivamente, yo debo mucho a la expresión televisual. Mis trabajos en Televisión me han servido de una gran experiencia a niveles imaginativos y creadores. Es una expresión dramática, que nada tiene que ver con la del teatro y sí con la del cine. La televisión tradicional; es decir, la magnetoscópica, tiene relación con el teatro sólo en la continuidad del trabajo del actor. Lo que permite a éste actuar sin saltos y siguiendo un cauce, digamos cronológico. Pienso que es una expresión —la televisual— a caballo entre el teatro y el cine. A mí me ha enriquecido mucho en un orden estético y dramático.

ANDRÉS AMORÓS:

Ha surgido ahora, entonces, otra cosa que antes has apuntado: hablabas de estética teatral y cinematográfica, y, por ese camino, ¿no es lógico plantearse, en general o en tu caso particular, el paso al cine? ¿No hay una cierta nostalgia de las posibilidades de este medio expresivo?

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL:

Desde luego, más que una gran nostalgia, yo me siento un fracasado, ya que mi verdadera vocación es el cine. No he podido hacerlo hasta hoy y estoy perdiendo las esperanzas de poder hacerlo algún día. Y es lástima, porque ello hace que me sienta un director no realizado, un frustrado, en definitiva.

ANDRÉS AMORÓS:

Muchas gracias, Alberto, creo que se notaba de alguna manera en tu exposición de estética.

Concluimos así hoy. Recuerden ustedes que mañana, a las ocho de la tarde, como siempre, nos ocuparemos de eso que hemos llamado, de alguna manera hay que buscar un rótulo, el nuevo teatro. Hasta mañana.

V

El nuevo teatro

Moisés Pérez Coterillo

En una mesa generosamente apellidada «nuevo teatro», se reúne esta tarde a «dos nuevos autores y a un joven crítico». Así rezan los programas. De los autores, desconocidos hasta ayer, quizá hasta mañana, Francisco Nieva viene con unos textos recién consagrados, aunque escritos hace largo tiempo. El «teatro furioso» tuvo una primera redacción hace más de veinte años, pero el nombre de su autor era conocido en el teatro español como escenógrafo y no como dramaturgo. Con José Ruibal ocurre algo semejante; años a la espera de un estreno público en nuestros escenarios, mientras —ironías de la historia— en las antologías de textos españoles editadas por las universidades americanas, su nombre y su obra se escribe al lado de los de Cervantes, Quevedo, Calderón, Larra, Unamuno, Machado o Valle-Inclán, sin el menor sonrojo ni parpadeo. *La máquina de pedir* está escrita en 1969 y *El hombre y la mosca* lleva fecha de 1968. Por lo que a mí respecta, llevo prácticamente dos años sin ejercer la crítica, o como se quiera llamar este género, entre el periodismo, la gacetilla y el pontificado de la exégesis, que tal como se practica, sirve para bastante menos de lo que piensan muchos autores.

Quiero decir que los términos «nuevo» y «joven», referidos a nuestro último teatro no van a servirnos demasiado para conocer la situación real, ni el censo con el que contamos a la hora de construir un teatro a la altura de la madurez que va adquiriendo la sociedad española. Mientras Ángel Facio, el excelente director de los que un día se llamaron Los Goliardos, siga afirmando que el

autor español más joven es Valle-Inclán, y mientras que José Martín Recuerda se presente —y consiga— el premio «Lope de Vega» con el que se convoca a los autores nuevos, para no llevarle a nadie la contraria, debiéramos reservar estos adjetivos para incluirlos en el decreto que proclame la amnistía y devuelva a todos los ciudadanos del Estado —y a las gentes de teatro entre ellos— su carta de identidad, sus derechos y libertades, sin los tachones de la censura ni los estigmas de cuarenta años de represión. En ese momento el teatro, como la sociedad entera, tendrá la oportunidad de estrenar uno por uno los planes soñados durante esta larga posguerra civil y de recomenzar los proyectos que echaron por tierra los manotazos inquisitoriales del fascismo.

Mi intervención de esta tarde tiene algo de acta notarial, de recopilación de tareas en las que es imprescindible ponerse a trabajar. No estoy aquí para unirme a un coro de lamentos por los males pasados que no dejan de ser presentes, sino para ser portavoz de un proyecto que se corresponde en el terreno de la cultura con la alternativa democrática que amplios sectores, a lo largo y ancho del territorio del Estado están oponiendo a los intentos reformistas del gobierno de la Monarquía, empeñado hasta el último momento en la recomposición del Régimen y en el mantenimiento de los privilegios de la oligarquía y el imperialismo en contra de las clases populares, de sus alianzas y de sus más elementales reivindicaciones. Tengo el convencimiento de que en este proyecto se encuentran unidos hoy un gran número de intelectuales, profesionales de las artes y trabajadores de la cultura como lo estuvieron también —independientemente de su militancia en los partidos políticos— los intelectuales y artistas de preguerra en defensa de la República. El eco y el respaldo que han encontrado, a pesar de los controles y prohibiciones, los homenajes a Miguel Hernández en Alicante y a García Lorca en Fuente Vaqueros, hablan con meridiana elocuencia de que esta alternativa es irreversible.

Cuarenta años de fascismo no han alumbrado ninguna política cultural positiva. No se necesitaba convencer, sino reprimir y sólo en casos extremos, firmar el pacto de asimilación con los disidentes más recuperables. La

centralización, la censura y el monopolio estatal son los tres factores que caracterizan el período sufrido. Pero los últimos años, a impulsos de la clase obrera, aparece un «vasto tejido democrático» hecho de alianzas y formas asociativas que rayan en la audacia, pero que plantean verdaderas alternativas de poder en todos los órdenes de la vida ciudadana. En estas alternativas están junto al proletariado otras fuerzas y sectores: campesinos, jornaleros, estudiantes y universitarios, jóvenes, funcionarios, profesionales, amas de casa, pequeños comerciantes, asociaciones de vecinos que agrupan barriadas populares... En este terreno es donde hoy se plantea la validez y la eficacia de los acontecimientos de la cultura. Porque algún día tendremos que dejar de hablar del concepto abstracto de «público» para formular nuestro análisis desde las clases sociales y sus luchas; porque algún día liquidaremos el pudor que nos frena el pronunciar las palabras «pueblo» o «teatro popular» después de haberlas prostituido tantas veces en disquisiciones de salón y con un mal disimulado paternalismo populista. Entonces descubriremos la temporalidad y la instrumentalidad de los acontecimientos de la cultura al servicio de los intereses de las clases sociales en ascenso.

Permitidme, en nombre de quienes no han intervenido en estas jornadas y que están comprometidos en esta lucha —acaso con muchos años de profesionalidad no reconocida ni aireada en los medios de comunicación, que hoy por hoy forman parte del aparato dominante—, que posponga las tareas de análisis y de valoración que se le encomiendan al crítico, delante de los hechos teatrales más novedosos, sean estrenos recientes, o textos mecanografiados que aún no han visto la luz, o espectáculos de los grupos profesionales que desde hace un buen puñado de años intentan, con su limitada y alicorta «independencia», rastrear fórmulas paralelas para conseguir comunicarse con los sectores más discriminados económica y culturalmente de la sociedad. Permitidme que aunque sólo sea una simple enumeración, resuma las tareas más urgentes a realizar, mientras se fuerza el paso hacia la democracia:

El exilio

En primer lugar y en estrecha relación con la conquista de las libertades y con su primer paso que es la amnistía, está el regreso del exilio de un largo censo de españoles que en el terreno específico del teatro bien pueden resumir tres nombres: Rafael Alberti, Fernando Arrabal y Alfonso Sastre. Su presencia nos es indispensable, y su confrontación con el proceso histórico que vivimos, supone para ellos y para nosotros un acto de restitución y de justicia. Los tres han manifestado repetidas veces su deseo de volver para empujar a nuestro lado, como unos ciudadanos más, el carro de la democratización del país.

La censura

En segundo lugar, la desaparición de la censura —por la que desde 1955 las gentes de teatro (y no sólo del teatro) no han dejado de manifestarse—, dejará en libertad cuantos proyectos de espectáculo han caído en el saco sin fondo de la Administración. Volver sobre todos y cada uno de esos textos es una tarea imprescindible, dejarse provocar y sugerir por estos manuscritos en busca de posibles espectáculos que sirvan hoy a nuestras gentes para una mejor comprensión del pasado y una más activa construcción del futuro es un trabajo ineludible. Muchos de estos textos habrán envejecido, a muchos será imposible devolverlos a una interpelante actualidad, pero lo que supone una responsabilidad de la que no se puede dimitir es asumir como materia de investigación y de estudio esta voluminosa partida de páginas escritas por unos ciudadanos que se empeñaron en la prolongada noche de nuestra posguerra civil, en aportar al resto de la sociedad una visión del mundo, una interpretación de la historia o una posibilidad de afrontar los problemas de la convivencia que chocaron con los dictados imperantes de las clases dominantes.

*Legislaciones sobre locales y Policía de Espectáculos
o el monopolio de las empresas de local*

En tercer lugar, la desaparición, junto con la censura, de dos instrumentos legales: la Ley de Locales y la Reglamentación de Policía de Espectáculos. La primera legislación es un cuerpo anacrónico que no resiste comparación con la legislación vigente en otros países para velar por la seguridad de los espectadores. Su aplicación actual suele facilitar a la Administración argumentos «técnicos» para ocultar acciones represivas contra los disidentes, porque no existe en la actualidad ninguna sala teatral que cumpla con todos los artículos de esta ley, que al tiempo sirve para informar negativamente cuando un local quiere transformarse en sala estable para las representaciones (El Pequeño Teatro, recientemente cerrado por las dificultades económicas del TEI, tuvo que entrar en la legalidad como «café teatro»). En cuanto a la Reglamentación de Policía de Espectáculos Públicos se trata de un cuerpo legal absolutamente incompatible con un estado de derecho, ya que las acciones de la policía son inmediatamente ejecutivas, prácticamente inapelables y sobre las que no puede pedirse indemnización alguna. Por si la actividad puramente censora, que en la actualidad se ejerce desde el Ministerio de Información y Turismo, no fuera suficiente, mediante la doble censura de texto y de montaje, esta legislación pone en manos del Ministerio de Gobernación una serie de opciones que se inician con la permisión del acto, pero que pueden seguirse con prohibiciones gubernativas posteriores, cierres de local, multas, restricciones en determinadas zonas del Estado e incluso, como viene siendo práctica habitual en los últimos meses, la suplantación de las funciones censoras ya ejercidas en el otro ministerio, la modificación de determinados personajes o la supresión de la licencia de que se disfrutaba. Con la supresión de estas dos legislaciones y cumpliendo unas razonables condiciones de seguridad, podrían abrirse al público muchos locales para ofrecer, con cierta estabilidad representaciones y otros actos de cultura (recitales de música, cine, conferencias,

actos de distinta naturaleza...) mediante los que se constata la vida pública de la comunidad. Estos supuestos resultan indispensables para conseguir una verdadera descentralización y descubren la mentira de los cacareados proyectos descentralizadores de la Administración a base de compañías nacionales que trasladan el esquema madrileño «a provincias» y cuyos males resumidos son: textos reaccionarios, precios altos en las localidades, listas negras para trabajadores honestos, desmesuradas inversiones en los montajes y un mismo destinatario elitista en el público. Con esta ausencia de política teatral de la Administración han podido cabalgar a su gusto un pequeño grupo de empresarios capitalistas, que amparados por el Sindicato, han logrado constituir un verdadero oligopolio y a quienes, por añadidura, va a parar el grueso de las subvenciones que la Administración otorga. Ante este panorama, los intentos de los profesionales más consecuentes por formar cooperativas o colectivos se encuentran con que, si bien la fórmula les facilita mejores condiciones para realizar su labor profesional, del resultado de su trabajo van a llevarle la mitad, como mínimo, quienes sólo arriesgan el préstamo de unas paredes, amortizadas ya hasta la saciedad desde su adquisición o cuando no desde antes de la herencia de sus antecesores. La eliminación de la exclusiva de estos magnates de la industria del espectáculo, terminará el día en que la colectividad pueda ser convocada a unas horas compatibles con su trabajo, en unos lugares cada vez más reconocibles e identificables en su medio: centros culturales, asociaciones de vecinos, parroquias, plazas públicas... y a unos precios proporcionados a sus posibilidades.

Nacionalidades y regiones

En cuarto lugar, el respeto por los derechos de autodeterminación de las distintas nacionalidades y regiones que componen hoy el Estado español ha de favorecer el nacimiento o la consolidación de sus propios teatros nacionales, ligados a su lengua, a su cultura y a sus tradiciones. El reconocimiento de esta realidad llevará a entregar en manos de los profesionales de teatro que llevan a

cabo su trabajo en cada una de las nacionalidades o regiones, la programación de las salas que la Administración tiene hoy como suyas en todo el territorio del Estado; porque lo que resulta verdaderamente sarcástico es que mientras grupos profesionales viven con unas limitaciones que amenazan cada día su existencia, por los teatros que se pagan con el dinero de los contribuyentes y que están encomendados a la administración central, a las diputaciones o a los ayuntamientos, circulen los espectáculos culturalistas fabricados en Madrid. El teatro de las distintas nacionalidades encontrará un día su propio marco de ejercicio y lo que hoy prefiguran los escasos recitales multitudinarios convocados por todos los pueblos del Estado, en el quicio de la legalidad vigente, podrá ser un día la muestra de los distintos teatros nacionales o regionales, y no será sólo en Cataluña, donde parece que a través del Consejo de Cultura van a culminarse los comienzos heroicos que un día protagonizaron gentes como Ricard Salvat, María Aurelia Capmany, Jaume Melendres, Jordi Teixidor, Josep M.^a Benet y Jornet, Josep Antón Codina, Xavier Romeu y grupos como la Escola Adrià Gual, El Camaleó; Joglars, la Escola de Santa..., por citar algunos nombres que hoy siguen en activo; ocurrirá también en Euskadi cuando crezcan los grupos, hoy casi clandestinos, ligados a las ikastolas, donde tan sólo hace unos meses, enseñar la propia lengua y la propia cultura suponía visitar asidua y no siempre cortesmente, las comisarías y los cuartelillos. Y en Galicia donde grupos con una trayectoria de lucha en defensa de su masacrada cultura, como el «Teatro Circo» de La Coruña o «Rosalía de Castro» y «Obradoiro» en Santiago o centros animadores como la Agrupación Cultural Abrente, mantienen cada año una limitada producción de textos gallegos y de espectáculos. O en el País Valenciá donde, a través de fórmulas asociativas, grupos profesionales o paraprofesionales buscan su identidad nacional y donde merecen mención los textos y montajes de Rodolf Sirera. En esta búsqueda de su identidad regional son imprescindibles grupos como «Esperpento», «Teatro de Mediodía», los teatros de Lebrijano y Algabaño, que formularon el primer teatro campesino andaluz, y «La

Cuadra» en Andalucía; el «Teatro de la Ribera» en Aragón o «Caterva» en Asturias.

También un teatro militante

Para el escenario de la conquista de las libertades, que no son las cámaras —sean éstas altas o bajas— ni los congresos, sino la calle, surgirán teatros militantes y de urgencia, con espectáculos inmediatos que analicen o informen sobre hechos concretos y que sirvan para la agitación y la propaganda, como existen en otros países, y que no llevan irremediablemente el signo de la improvisación y de la falta de consistencia dramática, sino que dominan a la perfección unas elementales reglas técnicas y requieren un aprendizaje riguroso. El teatro sabrá revestir entonces, con su lenguaje propio, las reivindicaciones de las clases en ascenso y tomará parte en la lucha de clases (en la lucha ideológica) al lado de la clase obrera y de sus aliados.

Últimos autores

Un último y sexto capítulo merecerían los últimos dramaturgos, más disponibles que sus antecesores para un trabajo colectivo y con unos textos radicalmente nuevos en su construcción, en su lenguaje y en su capacidad de prefigurar o tomar partido en los problemas que nuestra colectividad debate. En muchas de sus alegorías, de sus alucinaciones o de sus obsesiones se encuentran precisos diagnósticos sobre la corrupción del poder absoluto, sobre la imposibilidad de los recambios y las reformas, sobre la traición y fracaso de los colaboracionismos, sobre el protagonismo de otras clases sociales. Desde el teatro de crueles ceremonias de Miguel Romero Esteo, donde los principios de la ideología dominante, reconocibles en nuestra catequesis diaria, aparecen feroz y blasfemamente degradados en un intento de no dejar en pie ni las raíces del edificio, hasta el desvelamiento de la degradación del poder en los textos de Riaza, pasando por el teatro del terror y la cas-

tración de Ángel García Pintado que ha sabido desembocar en proféticas y extrovertidas transgresiones en su última obra, y por el servicial oficio de la dramaturgia que Luis Matilla y Jerónimo López Mozo prestan a los grupos que solicitan su colaboración, o por los viajes a nuestra historia refleja de Domingo Miras, hasta la liquidación de la España Negra que realiza el Teatro Furioso de Nieva, o en el dominio de la alegoría y la parábola de José Ruibal, por sólo citar unos cuantos casos, pueden encontrarse, sin dudar demasiado, más de una docena de espectáculos de primer orden, con tal de que no los desgracien los clichés del garbancismo de los que está llena nuestra escena. Ha existido una incompatibilidad manifiesta entre grupos y autores en años anteriores que es preciso desterrar y que terminará desapareciendo el día que quienes tienen mayor capacidad e imaginación para realizar estos trabajos, dispongan también de los medios para realizarlos, y cuando entre grupo y autor se establezca una corriente donde no tengan lugar los divismos ni las autosuficiencias. Esta es la única forma de que no vuelva a reeditarse —y cantos de sirena no faltan en este sentido— el mecanismo de sustitución que relevó a los autores de preguerra por Benavente, a la mal llamada «generación realista» por Casona y a los últimos dramaturgos por Antonio Gala. Aquí, como en el juego político, también debiera decirse un «o todos o ninguno».

Y termino. Perdonen las formulaciones políticas quienes pensaron venir a oír hablar de teatro a secas, del teatro como arte y espejo de buenas costumbres. Un servidor, antes que crítico es informador y andaba temeroso de que con la precipitación de la convocatoria de estas jornadas, pudieran quedar huecos por cubrir, disimulados por una magnificación de lo nuevo contra lo más viejo, formulado como una pelea generacional entre jóvenes y menos jóvenes cuando los verdaderos conflictos son los de la lucha de clases.



José Ruibal

El hecho de hablar el último, o los últimos —nosotros— no es en realidad ninguna ventaja, sino que es una desventaja, porque ya nos han desflorado casi lo mejor, o lo mejor. Hay muchas cosas que yo no quisiera repetir, porque se han dicho aquí; muchas de ellas son cosas que yo pudiera haber dicho, ¿verdad? Y entonces, yo voy a hablar escuetamente de un problema determinado, pero teniendo en cuenta que yo estoy de acuerdo con muchas cosas, con muchas afirmaciones que se han hecho desde esta tribuna.

Aquí se ha dicho, entre otras cosas, que el teatro era un «hecho teatral». Como yo, en España, no soy un hecho teatral, entonces soy un autor de desecho, un dramaturgo de desecho. Bueno, en esa condición de desecho teatral me presento a ustedes. Naturalmente que las dificultades de esto han sido, sin duda, en primer lugar, la censura, y también algunas dificultades que imponen los textos que yo escribo, que son una nueva propuesta escénica. Y nuestros medios teatrales, en realidad, se han resistido, hasta ahora, a tomar esa nueva propuesta escénica. A veces, toman propuestas escénicas paralelas a las mías o parecidas, pero son extranjeras, y tienen el prestigio del extranjero. Pero realmente yo no he tenido esa suerte. Muchas obras, naturalmente, muchas, gran cantidad, han tenido o tienen problemas de censura, lo siguen teniendo, pero algunas no. Por ejemplo, en ese mismo libro hay una obra que está contratada en 1969 por la Dirección General de Cultura Popular para ser estrenada en el Teatro Nacional, y lo que sucedió es que

los directores —algunos directores de los Teatros Nacionales— no la quisieron hacer, o sea, querían que yo escribiese en esa fecha, en 1970, una obra como yo escribía quince años antes. Entonces yo les daba obras de hace quince años, pero ellos las querían fechadas en 1970, y yo en 1970 no escribo como en 1955, porque, en primer lugar, en 1955 yo no escribía. Yo empecé a escribir teatro un poco más tarde —no mucho más, pero un poco más tarde—, un año más tarde.

De todos modos, yo seguí escribiendo, pese a esa falta de éxito, pese a esa falta de perspectiva, y a que sabía que existía la censura. Seguí escribiendo porque soy suficientemente terco y porque, además, no sabía hacer otra cosa; porque yo creo que el escritor es un hombre que termina siendo escritor porque pierde facultades para todo lo demás, ¿no?, y entonces escribe. Y al escribir, si le sale más o menos bien, aún pierde más facultades, y entonces, aunque eso no le dé de comer, ya no sirve absolutamente para nada más. Pero yo soy Escorpio, ¿eh?, y entonces tengo una idea de la venganza, ¿no?, o sea, que yo digo: bueno, no me hacen por esto y por esto otro, bueno, muy bien, yo espero, a ver quién puede esperar más. Entonces, naturalmente, se supone que hay que trabajar más los textos, también tienes todo el tiempo que quieres (es una suerte, ¿verdad?), tienes todo el tiempo que te da la gana. Entonces elaboras los textos, los escribes seis veces, se los prestas a los amigos, o sea, eso que es común a todos los autores del nuevo teatro. Se lo dejas leer a los amigos que creen que lo van a entender —no lo entienden, bueno, vuelves con él para casa, ¿verdad?, un tanto alicaído—. Pero desde el punto de vista testimonial de la época tenemos el espíritu de la venganza, o eso que yo llamo la teoría de la venganza —que no crean que es una teoría muy larga. La teoría está enunciada y el contenido es el título —no hay más—. Esa teoría de la venganza significa que la última, la última palabra la voy a decir yo.

Entonces este escritor se recoge sobre sí mismo, sigue escribiendo, pero no renuncia, ¿verdad? a decir: la última palabra la digo yo. Claro, es un acto arrogante, pero ustedes dénse cuenta que sin esta arrogancia nos moriríamos; o sea, es hinchar el ego, es inflarse, pero es el

último consuelo, el único consuelo. Yo pienso que un hombre como Fernando de Rojas cuando escribe *La Celestina*, y le pasan una serie de vicisitudes a él y a su familia, dice: bueno, pues la imagen de la España de Isabel la Católica la voy a dar yo. Y lo ha conseguido. Igual pasa con Cervantes. Cervantes es un hombre de mal vivir, y, ¿qué pasa?, la imagen de la España de Felipe II ¿quién la da: Felipe II o Cervantes? Entonces, este desafío, es un desafío presuntuoso, sin duda, ¿verdad?, pero era el único que me dejaban que yo tuviese en mi casa, y me cabía en casa, y entonces yo lo utilicé.

Yo pienso que España, además, es un país de dramaturgos, que aquí los dramaturgos son importantes. Otros países creo que producen otras cosas, aquí pese a que tenemos la novela, o la invención de la novela moderna que es *El Quijote*, y que tenemos la picaresca, creo que nosotros no somos la capital mundial de la novela, sobre todo en la actualidad. Pero este país ha sido siempre importante como país de dramaturgos. En todo el Siglo de Oro, los dramaturgos florecían y crearon una dramaturgia importante. Y también en la actualidad. Aquí tenemos que contar, naturalmente con Lorca, con Valle-Inclán, porque nosotros estamos hablando de un siglo, estamos hablando de una época en general; si estamos hablando del Siglo de Oro, que es más de cien años..., también Arrabal, Alberti, Lorca, Morales, ese autor que nadie conoce, que vive en Chile..., o sea, que en este siglo hay toda una dramaturgia, y luego hay todos estos autores del teatro realista que estuvieron aquí estos días, que no quieren ser realistas ya, o quieren serlo, no lo sé, hay una polémica en eso, pero bueno, conocidos como autores del realismo, que tampoco han estrenado. Pero este país es un país donde el teatro es importante, y, a mi juicio, es importante el teatro porque el país tiene una historia antagónica.

Nuestro país es un país donde la historia es tremendamente conflictiva, y el teatro —a mi juicio— es por esencia el arte del conflicto. Y, naturalmente, esa conflictividad hace que los españoles y conflictivos, tengan unas dotes muy acusadas para la literatura dramática. Porque el teatro es un conflicto, esencialmente un conflicto, pero la verdad es que en todo arte hay conflicto: en la

novela hay conflicto, en la música hay conflicto, en la pintura hay conflicto, en la narrativa hay conflicto, pero ¿qué diferencia hay entre el conflicto de la narrativa y el conflicto del teatro? A mi juicio, el conflicto del teatro es un conflicto en tiempo presente. Se realiza siempre en tiempo presente, frente al público. Mientras sucedió en otra parte. Por ejemplo, el teatro de Benavente es escasamente conflictivo. ¿Por qué? Porque Benavente emplea el escenario como si fuese la plaza del pueblo: las cosas importantes pasan fuera, vienen a contarlas: «Oye, que allí han matado a un tío», y llega otro: «que han matado al señor marqués», o sea, que emplea el escenario (por eso escamotea el conflicto) como plataforma para dar información. Naturalmente, en una obra de teatro hay información, pero lo que tiene que haber es choque, ¿verdad?, choque de antagonista-protagonista, choque constante. Y esta historia tan simpática que tenemos los españoles y tan conflictiva, se condensa perfectamente en el teatro. Yo creo que es uno de los países en los que el teatro es una de las creaciones más peculiares y más importantes. Creo que es una de las pocas cosas que en el mundo hemos hecho los españoles.

También habría que referirse al teatro anterior y posterior a Lope de Vega, de pasada. Yo creo que el teatro anterior a Lope de Vega era un teatro enormemente conflictivo, que era paralelo a la novela picaresca, o sea, tenía esa misma carga de agresividad conflictiva, Lope de Vega fue un coloso, un hombre que escribió cientos y cientos de obras y puso el teatro al servicio del poder, de un poder muy conservador, muy reaccionario, o sea, de un estamento señorial. Pero, como era un hombre que tenía una gran capacidad de trabajo, realmente es el inventor del teatro comercial. La poética de Lope de Vega es el primer manifiesto de teatro comercial, inteligente, pero de teatro comercial, a mi juicio. Y Lope es otro hombre que escamotea el conflicto. Lope desvía el teatro hacia la derecha y crea el teatro comercial, escribe una cantidad enorme y crea una especie de televisión de la época. Lope es el hombre que hace propaganda del poder establecido, es un hombre que no tiene conflicto con la realidad. Tiene conflictos vitales: le gusta esta mujer o aquella otra, le gusta aquella, o sea, le gustaban

casi todas —o todas—, tiene ese conflicto, pero no tiene conflictos con la realidad, no tiene conflictos con el poder: por eso su teatro es escamoteante; los conflictos no se producen, o se resuelven con una palabra. Cuando habla del Comendador, dice: «¿Con qué orden vamos a matar al Comendador?, vamos a matarlo sin orden», ¿no?; naturalmente, ahí había que ahondar, es decir, le vamos a matar por esto, por esto y por esto, cargar el conflicto, pero él lo descarga en seguida, dice: «Vamos a matarle sin orden.» El matarle sin orden quiere decir, en primer lugar, que no ahonda en el conflicto, pero, además, lo degrada, porque a esa gente que va a matar al Comendador, está llamándole populacho, gente desordenada. Y ésta es la tergiversación constante de Lope de Vega. Naturalmente, ese teatro volvió a sus cauces con los sucesores de Lope de Vega, con Tirso, con Alarcón, con Calderón, con Moreto, con muchos más hasta llegar a nuestro autor más importante de esta época que creo yo que es Valle-Inclán. Con el cual los autores del nuevo teatro tenemos una indudable relación.

Vamos a ver la relación que nosotros tenemos con Valle-Inclán. (Yo digo nosotros porque yo soy casi hijo de curas, porque en mi familia hay curas, y este nosotros, en mí, es un poco papal o episcopal, ¿no? Ustedes cuando oigan «nosotros», estoy diciendo yo. Es una ocultación, ustedes no lo cuentan.) Entonces, ¿qué pasa con Valle-Inclán? ¿Qué nos importa a nosotros de Valle-Inclán? Nosotros no tomamos de Valle-Inclán los personajes, ni las situaciones, o sea, éstas se las tomó él, las hizo él y los personajes suyos a mí no me interesan, no me inspiran nada. Tampoco me interesa la estructura dramática de Valle-Inclán. Valle-Inclán estructuraba las obras de un modo itinerante, sus obras se producen en forma episódica y hay que estar en un cambio constante de escenas porque, realmente, Valle-Inclán vivía en una época en la que el cine había irrumpido, era en el momento en que el cine parecía que se iba a comer al teatro, y él quería competir, como es lógico, y entonces hace un teatro itinerante. Pero tal vez no sólo por eso, seguramente también porque él tiene mucho de romántico, del teatro romántico (aunque estaba contra el teatro romántico, sobre todo contra el teatro neorromántico) y

ese teatro también es un teatro itinerante. Pero también el teatro contra el cual estaba, que era el teatro clásico, también es itinerante: el teatro de Lope de Vega es un teatro de cambio de escenas.

Yo pienso que la forma escénica por excelencia es circular, o cuadrada, pero con extremos que se juntan así; puede ser triangular, lo que se quiera. Es decir, que una forma itinerante no es una forma escénica ideal. Sin duda, puede haber enormes obras —y las hay— escritas en forma itinerante, o en forma episódica, pero no son formas ideales. Por tanto, yo —nosotros— no tomo la estructura escénica de Valle-Inclán, no me interesa.

Entonces, ¿qué me interesa de Valle-Inclán? Pues lo que me interesa es eso que él empieza a hacer: es la manipulación del lenguaje. Quiero decir, el lenguaje se puede utilizar de un modo indicativo. Yo digo: esto es un lápiz, ¿verdad?, y esto es un lápiz. Pero si yo hago una manipulación de ese lenguaje, y digo de alguna manera una palabra, la mezclo con otras palabras y digo que esto es un lápiz, pero lo digo de una manera que esto pueda ser un lápiz y no serlo, o ser un falo o ser otra cosa, yo estoy manipulando el lenguaje y lo estoy enriqueciendo, le estoy dando diversas lecturas. Porque lo bueno, en la manipulación del lenguaje, lo que hace el escritor es que lo carga de distintos contenidos poéticos y entonces el lenguaje tiene diversas lecturas. Dice, naturalmente, lo que dice, pero, además, dice tres o cuatro cosas más. Y, además, el lenguaje escénico tiene la particularidad de que desde la escena se dice una cosa, pero el espectador puede muy bien entender otra —cada espectador—. Eso, naturalmente, está dentro de las posibilidades siempre que uno escriba. Pero el lenguaje escénico, el lenguaje dramático, es un lenguaje hasta cierto punto, con cierta cifra, en el que, además de lo que se dice, hay una serie de sugerencias, y que cada persona, según su sensibilidad o su cultura, o su atención, piensa, o sea, lee otra cosa. Desde aquí le decimos una cosa y el espectador puede leer otra. Y eso es lo bueno, y eso, además, es la gran participación, cuando desde aquí le decimos una cosa y el espectador lee otra. Naturalmente, también lee lo que le decimos, pero, además, aporta una lectura, aporta una creatividad, aporta algo suyo y eso

establece una comunicación muy valiosa en el escenario. O sea, no le damos todo hecho, no le metemos las cosas en la boca para que se las trague; le metemos cosas, a veces, para que se atragante, pero no le damos las cosas mascadas. Las cosas mascadas son algo que se debe dar a los niños pequeños, y los espectadores del teatro no son niños pequeños. El teatro es una comunicación de nivel artístico e intelectual. Eso no quiere decir que no sea popular, porque, naturalmente, el teatro emplea mecanismos del lenguaje popular, porque son fácilmente reconocibles, aunque un autor como yo los tergiversa, los vacía y los llena de contenido, ¿verdad?, porque uno oye una cosa y no es esa cosa: es la contraria.

Pero esa es la intencionalidad. Yo creo que lo esencial del nuevo teatro es la manipulación del lenguaje. Y esto lo puedo decir en general, creo, porque, aunque somos muy distintos, estamos dentro de una corriente de sensibilidad: donde nosotros tomamos el lenguaje, cada uno lo transforma a su manera y lo elaboramos. Esto empieza a hacerlo Valle-Inclán, pero Valle-Inclán lo hace, lo inicia; nosotros, creo que lo hemos desarrollado más. Nosotros, de la realidad, no tomamos los personajes, como los tomaba Valle-Inclán. Él tomaba los tipos del Madrid de su época. Pero, ¿qué pasa hoy?, pues que una obra de Valle-Inclán, pierde mucho, porque esos tipos han desaparecido, esa realidad ha desaparecido. Nosotros no tomamos los personajes de la realidad, o sea de la sociedad, tomamos el lenguaje y lo manipulamos, pero lo elevamos a una estructura lingüística que es de carácter poético. Naturalmente, según la capacidad poética de cada uno. Esa transformación del lenguaje, que nosotros tomamos de la sociedad y lo elevamos a un plano poético, depende del talento de cada uno para que eso sea más o menos eficaz, ¿verdad?

Eso es, más o menos, lo que hacemos, y en eso nos diferenciamos, fundamentalmente, de los demás. Pero esto supone una dificultad: que ese teatro exige un mayor esfuerzo del actor y del director, porque no solamente es un cambio en los usos del lenguaje, sino que es un cambio total, es una revolución escénica. Nosotros exigimos directores distintos, actores distintos. En este país se están produciendo esos actores, lo que sucede es que

esos actores no nos hicieron caso durante mucho tiempo, estuvieron de espaldas a nosotros. Hoy, nuestro teatro tiene ya un desarrollo estético muy grande y cuando, a veces, alguien nos pide una última obra, se asusta. Porque si este teatro se hubiese empezado a hacer hace veinte años, hoy se sabría hacer.

Para terminar, les diré que hace muy pocas semanas, un director importante de este país me pidió mi última obra. Y yo se la llevé, ahí tiene, mi última obra. La leyó y me la devolvió, y dijo: «Esto es todavía peor que *La máquina de pedir.*»

Francisco Nieva

Hablar del teatro español de posguerra es un triste trabajo. Mientras se sigue una tradición nacional sin excesivas aspiraciones, tal como sucedió en los primeros veinte años —cifra de años que debiera tener la virtud de erizarnos el pelo— y se confía en una cierta facilidad de comunicación con el público, puede decirse que se goza de un período feliz. Algo así como una edad de oro de la mediocridad. Aquellos primeros veinte años de absoluta inocuidad a la vez que de absoluta confianza habrían de pagarse muy caros. Claro está, habríamos de pagarlos nosotros, los que —pese a nuestra edad— somos recientes autores permitidos. El público español, en general, carece hoy, a mi entender, de toda noción de progreso y movimiento en los lenguajes teatrales. Para ese público —y sigo hablando en general— el teatro tiene unas leyes inmovibles a las que el dramaturgo debe ceñirse para hacerse comprender y para agradar. No hay idea de la evolución de las formas, sino de los contenidos. Los no iniciados suponen que la adopción de temas sociopolíticos, manifestaciones de rebeldía y protesta, reclamación de esto y lo otro, así como una considerable carga de erotismo son contenidos de actualidad a los que se debe rendir un tributo. Tampoco de modo muy diferente piensan incluso directores y actores en plena actividad. Esto es algo, por lo menos, sorprendente.

Si el teatro ha cambiado de manera esencial es, sin duda, en el terreno de lo formal, tanto en escritura como en puesta en escena y actuación. Pero este cambio apenas se ha hecho notar entre nosotros. Con evidente su-

perfidialidad hemos creído —seguimos creyendo— que los temas tratados son el todo, sobre cualquier otra reflexión, si en especial esos temas expresan la actualidad. La actualidad es llamada por muchos «realidad». La realidad de nuestro tiempo, exigida con perentoriedad y hasta con un poquito de malos modos por el público más juvenil y menos habituado a Shakespeare o Molière.

La crítica ayudó no poco a este conformismo. Recuerdo la satisfacción con que el fallecido Marquerie —a quien de veras yo estimaba humanamente— hablaba de las cualidades de un teatro español que nada tenía que envidiar a cuanto de bueno se hiciese en cualquier otro lugar del mundo. Mas también tengo presente la opinión de algunas críticas progresistas que fundaban toda su esperanza en que sobre una escena se trataran temas de salarios, exilios, emigraciones, miserias del subdesarrollo. Sin advertir que la primer miseria del subdesarrollo consistía en la forma en que el propio tema era tratado.

Si el tema tratado nos debe ser caro y entrañable, si es preciso que el dramaturgo exprese su tiempo y el mundo que le es propio, no creo por otra parte que estas condiciones se deban exigir con ceño muy severo, como el que pasa una aduana fronteriza bien expurgada por la policía: usted nos dice lo que queremos oír o no le concedemos el título de dramaturgo en activo. Señor dramaturgo, está usted obligado a ser periódico de actualidad y a callar esos fantasmas particulares y subjetivos tan molestos para la sociedad justa, pacífica y unitaria que queremos ser.

Nada más fácil que engañar y sacar los cuartos a un público tan elemental e ingenuo. ¡Hombre, bonita obra —dice, por ejemplo, un director o productor—, lástima que no tenga una carga política contestataria de actualidad para sacarle mejor producto! Pues nada, pongámosela. La puesta en escena tiene de esos buenos recursos: músicas fascistas, tiros lejanos, una guerra en el horizonte, una nube de injusticia que se cierne sobre la doliente ciudad o sobre los campos inclementes. En el siglo XXI se hablará compasivamente de esta ingenuidad del siglo XX, como nosotros hemos hablado del melodrama del XIX o de la comedia llorona del XVIII. No vamos a ser menos ridículos.

Nuestra evolución teatral ha sido pobre, pobrísima, por mucho que hayamos tratado los temas de actualidad exigidos por el hambre de buena conciencia que a todos los niveles se ha tenido aquí. Nuestro teatro ha protestado y gemido con alaridos percutentes y acusaciones sonrojantes para los salvados opresores y represores. El exceso de razón moral no daba la menor razón de una evolución estética que hiciese acreedor a nuestro teatro de una atención por parte de otros ambientes más avanzados. Teatro con peligro de ser noblemente feo, dignamente ramplón. Es como cuando se dice: horrible mujer, pero madre amantísima. En verdad, este teatro, atascado y sopinchado de ética, es producto mismo de la represión, si en verdad queremos ser justos nosotros también en el diagnóstico. No podía ser por menos. Hubo un tiempo que experimentar sobre las formas era cosa de la militancia marxista, un modo de minar el orden y las buenas y sanas costumbres. Pero he aquí que, de pronto, se cambian las tornas: ese experimentalismo estético es puro decadentismo burgués. Hay que decirle al pan, pan y al vino, vino, añadiendo el precio del pan y del vino para que nada se quede sin decir con tal que sea justo y cierto. Entre tanta justicia y verdad, pocos han sido los dramas que marquen un camino más evolutivo que, por ejemplo, los «esperpentos» o las comedias bárbaras de Valle-Inclán; apenas el teatro de Jardiel y los *Tres sombreros de copa* de Mihura. La represión fue sucedida por la contrarrepresión y nuestro teatro ha tenido poco campo para evolucionar con agilidad. Un hombre cargado de deberes para su sociedad ¿qué humor puede tener para hacer nada brillante y distraído? ¿Ni siquiera profundo, en el caso que no tenga que tratar el tema debido y obligado? El político por un lado y la masa politizada por otro quieren únicamente echar agua a su molino, que se forme el pitote engañando al cancionista, poeta y dramaturgo de turno para que se crean un Verdi, un Whitman y un Brecht reconocidos por el noble pueblo, de corazón en forma de rumoroso panal de miel.

Y en verdad, una literatura no se hace con este género de ilusiones o falacias. Hablando de Verdi y admitiendo su genialidad, su imponente retórica melodística, se ve en él —sobre todo en sus primeras obras— esa

parte vulgarota y patosa estimulada por el público italiano *risorgimentale* que, de trabajar más apartado de él, menos obligado a él, probablemente no hubiera tenido. Pero hay que aguantarle ese ¡zin bum bum! por no perderse otros frutos más secretos y ricos de su imaginación musical.

Primer balance del primer movimiento ligeramente evolutivo de nuestro teatro, digamos desde el 50 al 60: afirmación de Buero Vallejo como autor de «obra». Llamaremos autor de obra a aquél que manifiesta una disposición a culminar un edificio literario vasto y complejo, guiado por un pensamiento y apoyado en un técnica sólida. La coherencia y continuidad de la obra de Buero es, a mi entender, la que domina el poco movido ambiente teatral de España desde entonces hasta ahora. A su lado se revela otra obra menos grave y de menor compromiso, que es la de Mihura, generalmente baja de tono en comparación con lo propuesto en *Tres sombreros de copa*, formalmente más allá de lo propuesto por Buero, pero que no culmina en ese edificio vasto y complejo al que me he referido. Sin embargo, el trabajo de Mihura es excepcional, sigue un camino marginado de lo que desde el 50 va a ser una tendencia anticonformista con el sistema. Sastre, Olmo, Muñiz se alían en la contestación y oponen al evasiónismo adaptado por la circunstancia un realismo de exposición y denuncia. Dada nuestra situación esto era sin duda necesario, pero pensemos que ya por entonces en Europa y América se estaba insinuando un movimiento contrario. La imaginación rompe muchas barreras, ayudada sin duda por la libertad o permisividad democrática y por la descristianización. Aparece una nueva moral que genera también una nueva estética. El resultado entre nosotros va a ser este: no me refiero tanto a los autores citados, sino a la corriente de opinión que les sigue; la oposición a un sistema totalitario tiene que dar como resultado una despersonalización, una moral de grupo, una voluntad ejemplarizante, un apuntar a lo que es socialmente justo. El artista tiene miedo a sus más íntimos fantasmas, vergüenza de poner toda una estética a su servicio; quiere atinar en servicio de todos y de la oposición, su mejor estímulo está en la militancia. Intenta ser un observador

extrovertido y emparejar su conciencia a la de los demás. Esta postura la da el ambiente, se halla dictada por la circunstancia.

Por el contrario, fuera de España se hace un nuevo descubrimiento de Artaud y su teatro de la violencia. El surrealismo se descubre nuevos brotes. El mundo de Genêt, Gombrovitz, Vitkievich, Mrozeck, Beckett, comienza seriamente a interesar. Pensadores como Georges Bataille minan mucho más eficazmente el sistema de coherencias moralizantes para escarbar en el corazón humano de forma mucho más conflictiva, angustiada, interrogante. Ya el artista no intenta ser justo, sino confesar humanamente su propia verdad hasta los límites del jeroglífico personal. Aparecen en el cine personalidades tan importantes como Bergman, Fellini, Passolini... El resultado en su doble vertiente lo tenemos ahora en realizadores jóvenes como Eric Rohmer o Miclos Jaksó, cuya obra —el cine puede unirse también al teatro como sistema de expresión espectacular— se halla en estos momentos en lo opuesto del realismo ejemplar y despersonalizado. No hay militancia opositora a un sistema concreto y local. El arte trata no de defender unos derechos sociales concretos, sino de descubrir nuevas zonas inexploradas del espíritu humano. Cosa bien palpable en el, por desgracia, último film de Passolini, *Saló o los 120 días de Sodoma*.

Es natural que, debido no sólo a la represión de carácter político, sino al estado de nuestros públicos, algunos autores como yo se vean en la necesidad de contestar muy activamente, acaso violentamente, a la prolongada inercia de nuestro teatro en unos modos que comienzan a no corresponder en nada al tiempo en que vivimos o al tiempo en que los españoles de ahora queremos vivir. Repito que la obra de los autores españoles citados merece todo mi respeto, pero no merece mi respeto la prolongación de lo que a la larga va a ser otro sistema de represión, pues los españoles somos muy dados a las inquisiciones, sea cual sea su signo y su color. Va a ser necesario vivir muy rápidamente el proceso de reincorporación al mundo que se pretende libre, aguantar el desahogo de quienes por tanto tiempo se vieron amordazados para expresar su opinión política y moral.

Pero digamos que nada me sorprende e irrita tanto como la monotonía de nuestros semanarios, que comienzan a ser inaguantables balances político-económicos y socio-morales, apelmazados, truculentos y malhumorados. En nombre de la libertad se levanta un castillo de pesadumbres y deberes sociales que nada tienen que ver con la libertad efectiva. La libertad efectiva de Bergmann filmando su *Flauta mágica*, en donde aparece expuesto, con toneladas de inteligencia y de sensibilidad, el descubrimiento de Mozart y del teatro por un niño. Un niño que va a ser hombre marcado por Mozart y por la esencia del teatro.

Es preciso, pues, hablar claro y firme sin temor a la violenta controversia. Para que haya evolución es preciso, sin la menor duda, sentir profundamente la necesidad de ruptura. Y a veces es necesario romper con todo. Romper con la saturación de un teatro intimidado por el deber de calibrar la injusticia, de acusar a los malos de su maldad y enaltecer la inmaculada bondad de los buenos. Romper con una crítica salomónica que pone en la balanza lo que pesa el dolor de los doloridos y la crueldad de los crueles para justificar el servicio que el arte debe rendirle a la sociedad. Esto es parejo al pueril gusto por el melodrama llorón y esa crítica es envenenadora de la juvenil combatividad, de la juvenil disponibilidad de servicio, resolviendo también puerilmente un problema mucho más difícil que reside en la vasta conciencia del hombre. Es menester denunciar el manejo que tiende a tranquilizar a los públicos y hacerles cormulgar en un insulso banquete de conformismo y buena conciencia sin fisuras, ni dudas, ni filosofía, ni poesía... Es preciso, pues, desinfantilizar a la oposición, desinfantilizarla de su pretendida madurez política, para enfrentarla con su propia ruptura, en vista de una conciencia universal más libre. En esto encuentro que somos infinitamente paletos, gazmoños y beatos.

Gazmoñería y beatitud del materialismo más epidérmico y superficial, incapaz de concebir el nuevo mito o el nuevo valor, incapaz de presentir ningún sagrado escalofrío, ni un cambio antropomórfico, ni un nuevo manantial de vida... Que la dictadura haya sido causa de nuestro retraso en esta forma de concebir el arte y el

arte del teatro, eso no tiene la menor duda. Pero la prolongación de sus resultados se muestra como la base —ya lo he dicho— de otra represión más insidiosa si cabe. El destino de la juventud está en manos de muchos hombres maduros que buscan reflejarse en ella, conservando, sin embargo, un profundo sentimiento de frustración. Pues ¡atención a estos frustrados que aún quieren llegar a tiempo de ser padres de sí mismos! Los tiempos cambian, los proyectos se deshacen, la vida trae nuevas sorpresas. Soy de los que creen que a la juventud hay que indicarle nuevas tentaciones en lugar de armarla en un sentimiento fanático de seguridad en sí misma para luego utilizarla y aun sacrificarla en provecho de alguna abstracción concebida bajo el peso del fracaso.

El estado actual de nuestro teatro, que a mi entender no es muy brillante, se debe a que, en gran parte, expresa mucho más la frustración de los maduros que el descubrimiento de la vida por la juventud. Y es, sin embargo, la juventud la que se hace eco y carga con el peso de esa frustración.

Dejando aparte las circunstancias de su muerte, todavía oscuras, de todo esto, por todo esto, por haber no pocas veces expresado el mismo tipo de protesta, ha sido víctima Passolini en su tierra de ataques e insultos, a menudo también coreados por una juventud fanatizada. No se puede ser comunista y cristiano, se le ha dicho, aunque no fuese cristiano ni exactamente comunista. Pero... ¿cómo hay que ser? ¿Se debe ser algo tan preciso y pasar ante la sociedad por un examen que decida del compartimento previsto en que cada escritor debe escribir y cada hombre debe encontrarse ya sin el doble del misterio que debiera ser para sí mismo y acompañarle por toda la vida?

¿Se ha pensado también de qué suerte de engaño puede ser víctima el público ante el escritor hábil y sin escrúpulos que sólo quiere notoriedad? Bastará que sus pseudoideas se pongan al servicio de una oposición política cuanto más mayoritaria mejor, y ésta le otorgará la plataforma desde la que pueda pavonearse a su placer, sin temor a que su obra merezca la justa sanción desde una justa valoración del arte. Las infinitas posibilidades que nuestra sociedad ofrece a estos soberanos maniqueos

están en razón de su propio subdesarrollo cultural, debido a los muchos años de coerción política.

Gran pecado social es que los hombres maduros armen a la juventud con tres o cuatro contundentes porras correspondientes a tres o cuatro ideas elementales de justicia y progreso, ocultándoles cuanta complejidad preside la vida secreta del hombre, sus pasiones, sus contradicciones. Pues no de otro modo se ha obrado en los últimos tiempos cuando las críticas defendían un espectáculo deplorable sólo por ser de izquierdas, al tiempo que ponían en duda todo lo que la verdadera izquierda iba descubriendo para superar la condición alienante en que le situaban las diferentes ortodoxias de un color o de otro.

Quiero que quede claro mi punto de vista sobre el panorama y así vuelvo a repetir que los autores anteriormente citados forman en su momento un grupo coherente y responsable frente a la situación coercitiva del gobierno, pero esa situación refuerza después, a causa de su excesiva prolongación, una parte tópica y banal, no en esos autores sino en toda una corriente de opinión que se estanca y no progresa, debido —repito— al estancamiento e immoderada prolongación de la dictadura. Por ese mismo estancamiento, Brecht, el excelente Brecht, se nos convirtió en un fardo de tópicos sin sentido y nuestro teatro independiente, se autodevoraba entre nimiedades igualitarias y desmitificadoras. Y también hemos visto que buenos hombres de cine o de teatro recargaban su obra con un añadido falso o superficialmente contestatario, en el fondo totalmente conformista, indiferente a muchas verdades íntimas de la conciencia personal y colectiva.

Y así fue posible que, no solamente por la acción de la censura, sino también por el peso de algunas ortodoxias de oposición a la censura misma, cantidad de nuevos autores no tuvieran en los últimos tiempos defensores ni siquiera entre las huestes del teatro independiente. Los actores y directores de viso y de renombre no alzaban un dedo por defender un teatro español incatalogable y brumoso al lado del producto bien granado en el extranjero que era Arrabal y al cual todos querían rendir justicia después de haberle mirado con el

mayor desdén en sus principios, cuando aún se hallaba en España.

Para todo hay matices, y sería largo hacer un recuento de los nombres de estos autores no aceptados y subterráneos, la mayoría inestrenados en condiciones aceptables. Acaso pueda citar alguna preferencia, como es el caso de Miguel Romero Esteo. Lo lamentable, sin embargo, es que esa subterrneidad se encuentra ya aceptada y, en suma, hasta los primeros pioneros —Sartre, Olmo, Martín Recuerda, etc.— quedaban y aún quedan aparte, como desechados por la propia corriente de opinión que ellos mismos suscitaron en determinado momento. Se prefería poner en escena cualquier comedia permitida de Brecht o de Weiss que poner en escena cualquier comedia permitida de los autores mencionados o por mencionar. Nada excusa que los ilustres extranjeros fueran famas consagradas y estos españoles esperasen bien sentados que alguien creyera posible conformar un teatro español a partir de sus nombres. La represión no hace de los reprimidos unos santos sin reproche, sino que degrada y ahoga la propia identidad, da pábulo al mayor esnobismo, al arribismo, y a la secreta inercia ante el poder. Esta segura indiferencia hacía que entrasen en el mismo saco tan dispares personalidades como Paso, Buro o Antonio Gala, considerados como inevitables, como excrescencias de una vida teatral local, a pesar de las diferencias que les distinguen. Y aún tenían suerte estos autores de ser nombres consagrados, cada uno a su modo, por la opinión, porque los demás, sumidos en el anonimato, no teníamos nombre ni rostro ante los promotores de teatro, aunque fuesen las propias compañías independientes.

Ya expuse en una charla, en la Universidad de Granada, que hacia el año 60 se produce una crisis y la pausada evolución del teatro español se estanca. Creo que tras el estreno de *Las salvajes de Puente San Gil* se da un paso hacia atrás que ya se traga y anula lo que éstos, que todavía podemos designar como autores subterráneos, podían proponer como diversidad en esa evolución. Es un estancamiento parejo a la debilitación interna del sistema.

Y aquí es preciso señalar que, inevitablemente, la opi-

nión y el gusto del público se estancan también. Me refiero a lo mejor del público, a su parte más consciente. Público y crítica se detienen en la idea de un teatro, a mi entender, mal definido estéticamente, pero sólidamente rebelde a la opresión. Sin poder incluso ver el cine que va marcando nuevos caminos, el intelectual que no viaja —abrumado por la realidad española— pierde de vista la auténtica evolución de las formas y se vuelve manifiestamente obtuso, desconfiado, puritano. En este terreno tan mal preparado los nuevos autores no tienen mucho que hacer. Son, a su vez, confundidos y trastornados. Amargamente; no se puede decir sino que un sistema opresivo —debemos aceptarlo— tiene todas las ocasiones de confundir y debilitar a su propia oposición. Así pues, creo que esa oposición debilitada, puerilizada y elementalizada es, acaso, uno de los no previstos obstáculos con los que tiene que luchar todo un teatro puesto al día de hoy. Sería de desear que, mediante un esfuerzo demasiado exigente, la lucha democrática pudiera igualarse cuanto antes al espíritu que la anima en otros países, comprendida Italia, a la que España no hace mucho caso y desestima sin conocimiento de causa. Lo digo así para que el teatro español no tuviera ahora que vencer, con un trabajo que debilitaría y le cortaría el horizonte, nuevos obstáculos en el mismo seno de la opinión que pretende otorgarle la libertad. Pasados los peores momentos inquisitoriales veo al teatro español amenazado de otras innominables trabas. Aún podemos seguir ejerciendo la autocensura por deseo de no contrariar ciertos fervores populares, someter la imaginación al deber, vigilados por la férula de los guardianes de ocasión. Y nunca ha faltado ocasión para los que se creen nacidos para guardianes, cualquiera que sea la circunstancia en que vivan.

Estas palabras mías, como se verá, no pueden ocultar un hambre y una sed todavía no satisfechas de libertad. Celoso de esa libertad me encrespo un tanto contra la amenaza de nuevas e inmerecidas inquisiciones para nuestra autonomía de pensamiento, para nuestro derecho a la experimentación, para lo que pudiera ser nuestro gusto por el matiz, por la singularidad, por la diversidad, por nuestra necesidad de una moral más abierta,

de una conducta más irresponsable y feliz, por nuestra exigencia de nuevas luces, nuevos prestigios, valores e, incluso, mitos. Hay que descargarse de ese fardo de sensatez y de ejemplaridad para gustar como recién nacidos la aventura del mundo. Nada puede fundarse en una época sin haber enterrado a la anterior con sus traumas e, incluso, con sus logros. Con todo, bueno y malo, hay que enterrar una época cuando era inevitablemente su momento. Dejemos al tiempo la valoración histórica de cada momento en una sucesión de rupturas que, en realidad, producen el cambio. Toda ruptura es coherente con lo que rompe, aun estimando el valor y la identidad de aquello con lo que rompe. Aún no hemos gustado en España un teatro en libertad. Pues bien: hagamos lo posible y por el tiempo que sea posible por crear un terreno de tolerancia expectante en el que la libertad, como un ávido y osado acto de alto erotismo, no encuentre trabas dogmáticas que la coarten, la entristezcan, la despersonalicen y la sumen en nuevos calabozos.

¿Y si en el fondo no hubiera libertad posible? Ah, pues entonces sigamos siendo marginales si sólo en la marginación queda una vaga sospecha de libertad.

Coloquio

ANDRÉS AMORÓS:

Iniciamos, pues, el diálogo. Yo le iba a pedir a Ruibal que expusiera un poco un tema sobre el que otras veces ha hablado y ha escrito, y que esta vez, me parece, se nos ha quedado un poco a tíasmano. Quizá valiera la pena que dijeras un poquito de esto: el tema de la relación —y en tu obra, claro, en tus presupuestos estéticos— entre teatro y plástica, o entre texto y espacio.

JOSÉ RUIBAL:

Bueno, yo no toqué eso —¿me das un poco de agua?— yo no toqué eso porque es un poco rollo. Esto, es demasiado especializado o técnico. Voy a ver si puedo hacerlo de un modo más asequible. El teatro es un género que se desarrolla en la escena, o sea, no se escribe para leer —aunque hay gente que lee teatro. Pero eso no es lo normal. La gente lee novelas o lee poemas, o lee otra clase de libros, ensayos, filosofía, lo que sea. Pero en el teatro, su finalidad no es la lectura individual; la lectura del teatro es una lectura escénica, la del escenario.

Por lo tanto, yo considero que, si la lectura es el escenario, hay que leer también el escenario. El escenario también es una lectura, porque pienso que en el teatro, sobre todo en el teatro de hoy, en el teatro moderno, todo es lenguaje, o sea, todo es lectura. Entonces, mis

obras (o las obras de algunas otras personas pero vamos a centrarnos en las mías) no se desarrollan en un ambiente donde hay unas sillas, donde la gente come o donde la gente está sentada charlando. Generalmente, no hay tanta comodidad en mi teatro. El actor tiene que moverse mucho, gesticular mucho. A veces me han devuelto obras, aquí, en España, diciendo: tú además de actores quieres artistas de circo, ¿verdad? Otros incluso se han ofendido porque en mi obra meto animales y han dicho que yo degrado la profesión, porque meto animales.

Lo que yo trato de hacer es que, como la lectura del teatro es escénica, es una lectura, es una proyección desde la escena al público, todo debe ser lenguaje; es decir, todo lo que hay en la escena tiene una intención de comunicación, de comunicación de mensaje. Por ejemplo, una silla no está para que el actor se siente: la silla tiene un significado, porque si no, no habrá silla. Cuando un actor en el teatro burgués fuma, es para dar una sensación de verosimilitud, y cuando fuma en la televisión la cosa es mucho más importante, porque en la televisión ustedes saben que se paga por minuto, y una de las comedietas que se ponen, donde el personaje fume dos o tres cigarrillos, como cada minuto vale (¿cuánto? no sé, mil pesetas, o más, más, bueno, más, yo no tengo experiencia porque yo no fumo) y como ahora fuman tanto los personajes también, fuman unos y otros, se dan fuego y tal, todo ese fumar rinde cuatro, cinco, seis o diez mil pesetas. Pero eso, naturalmente no es nada. Desde el punto de vista artístico, no es una comunicación. Eso no es nada, es una tomadura de pelo a la gente. Yo procuro hacer lo siguiente: que la palabra, la palabra escrita, tenga en realidad una plasticidad, que sea una palabra plástica, un lenguaje plástico, que sea visual casi, que se puedan ver las palabras. Y, a la vez, busco los elementos escénicos que sean paralelos a esa expresión plástica. Los elementos escénicos o el movimiento, o sea, que el actor, cuando está diciendo su parlamento, está gesticulando de un modo adecuado a la palabra, y que la palabra, el texto escrito, es una especie de pentagrama en el cual él tiene que danzar, moverse, pero no como se mueve en la realidad, por eso

digo, más o menos, danzar. Yo trato de potenciar el lenguaje buscando esa fusión de la palabra, que me sale automáticamente plástica, como a otros le sale sonora o de otras calidades, porque, entre los autores del nuevo teatro, posiblemente yo sea más proclive a lo plástico y otros a otras variedades. Eso es lo que enriquece el conjunto del nuevo teatro, porque si fuésemos todos iguales sería horrible, habría que emigrar... El escenario es el factor desencadenante, o sea, esto me empieza a mí ya cuando escribo la obra; cuando escribo una obra no puedo empezar a escribir si no tengo el escenario; puedo tener la idea, pero yo empiezo a escribir cuando tengo el escenario. En unos casos, tengo una especie de visión y veo la obra, y la veo, además, en su totalidad. No veo sólo el primer acto; bueno, yo no tengo primer acto, ni segundo, yo hago una obra luego la cortan por donde quieren, hasta ahora las han cortado así, en guillotina...

ANDRÉS AMORÓS:

Vamos a intentar concretar. En *La máquina de pedir*, una de las acotaciones escénicas iniciales dice así, les leo un párrafo sólo. Es en una playa: «Cerca de donde está la dama hay una pecera o piscina transparente en la que puede nadar un hombre. Dentro está el pulpo amarillo, siempre ocupado, quien al sumergirse en el agua respira a través de una máscara de pesca submarina. Cuando el pulpo está en su mayor actividad produce un ruido semejante al de un fueraborda. De la piscina sale una cinta transportadora que se pierde en el mar. En el dique seco de la cinta el pulpo da a luz sus petroleros. Éstos, al nacer, son pequeños, pero ya sobre la cinta aumentan rápidamente de tamaño» (todo esto en el escenario ante los ojos del espectador)...

Bueno, convengamos, desde un punto de vista, quizá muy burgués, que, ciertamente, a los directores habituales españoles les pones en una situación un poquito complicada, comprometida...

JOSÉ RUIBAL:

Bueno, pero también a los que no son directores, porque una vez yo estaba en una ciudad del norte de España dando una conferencia en un Ateneo y había un señor entre el público que era un hombre habitual, un hombre culto de la ciudad —tan culto que le llaman Averroes— y que es un abogado prestigioso. Entonces, yo desarrollé más o menos mi teoría teatral, o lo que fuese, y luego me dijeron que pusiese un ejemplo, y yo puse el ejemplo de *La máquina de pedir* que, era una máquina que además de pedir, roba. Y los hombres se sienten muy felices porque ya no necesitan robar, porque la máquina roba por ellos. Es un robo además electrónico, muy moderno, muy limpio. Yo hablaba de que hay ese pulpo que tiene petroleros, está casado con una dama, ¿no?, y esa dama tiene unas uñas así muy barrocas y está siempre tumbada, su profesión es estar tumbada. Y entonces, cuando se va a casar con él, pregunta ¿qué profesión tiene?, porque ella quiere una profesión que rinda mucho dinero, y le dicen: caga petroleros, y ella dice: Es una industria de interés nacional. Y se casa con él. Entonces cuando yo estaba explicando esto, este Averroes se levantó y dijo: «¡Ya basta!», o sea, hasta entonces roznaba, pero en ese momento dijo: «¡Ya basta, ya basta!», y yo le dije. «Pero, ¿qué pasa, es usted de la censura?» Y entonces se puso furioso, tan furioso como el teatro de Nieva, se puso hecho una fiera, y dijo: «Yo, de la censura... ¡yo soy liberal, liberal, liberal, liberal, pero no como esta mierda de ahora, yo soy liberal, liberal, liberal, pero liberal: liberal, liberal, liberal!» Entonces dije: «Hombre, señor, deje un poquito para los demás...» Y se fue.

ANDRÉS AMORÓS:

Todavía me permito decirte una cosita más concreta. En las representaciones de las que tú has tenido cierto conocimiento ¿has participado de alguna manera, es decir,

a ti te gustaría participar, colaborar con el director, o no? Teniendo en cuenta, digamos, estas peculiaridades en cuanto a la dirección, en cuanto al juego de los actores...

JOSÉ RUIBAL:

Cuando se planteó la propuesta de hacer el estreno mundial, en Nueva York, de *El hombre y la mosca*, que se hizo en inglés, el director del teatro, que era un teatro universitario, dijo que no lo hacía sin la presencia del autor, porque era distinto a lo que estaba acostumbrado a hacer. Entonces yo fui, el año 71, y estuve durante todo el tiempo. La cosa era muy curiosa porque, claro, aquí hablábamos ayer de equipo: aquel director estaba asistido por todo el mundo, todo un aparato. El trabajo con los actores no lo hacía sólo el director, sino que trabajaban el especialista en el manejo de la voz, el de expresión corporal, el técnico de luces o sonido, o sea, todo aquello era un taller. Dieron un mes para hacer esta preparación. La obra estuvo quince días en cartel, cosa que es inhabitual, porque en los Estados Unidos, en las universidades, se pone cuatro días nada más. El director dijo al final: ahora es cuando estamos preparados para hacer obras, ahora es cuando debíamos empezar. Porque es un teatro realmente difícil de hacer: es difícil para el director, difícil para el actor, pero fácilmente asequible para el público. O sea, son los que lo hacen los que tienen las dificultades, pero para algo se meten en eso, ¿no?

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, yo le preguntaría a Moisés Pérez Coterillo: ¿es fácilmente asequible por el público? Si elimináramos las dificultades de censura y del empresario comercial, un teatro de este tipo, de una calidad literaria evidente, ¿tú crees que sería fácil para el público español? Claro, quizá sea hablar de futuribles, pero deseo tu opinión personal, como crítico...

MOISÉS PÉREZ COTERILLO:

Creo que habría que comprobarlo, evidentemente, pero yo estoy casi convencido de que sí, porque esta gente no escribe en claves extrañas o esdrújulas, como algunos de los comentaristas que estudian el teatro español desde la otra orilla han venido diciendo. Lo que ocurre es que en casi todos los autores hay una especie de toma de terreno frente al lenguaje popular, al lenguaje que utiliza la gente; en algunos casos, queda tal cual está en la conversación coloquial. En otros casos, se manipula, pero no de una forma tan esdrújula que no se pueda entender. Incluso los autores más barrocos, como pudiera ser Romero Esteo. Hay una obra que a mí me gustaría ver representada a pesar de que es así, dos tochos de folios multicopiados, es *Pontifical*, podría durar el horario de un zoológico, porque se desarrolla en un zoológico, pero a mí me parece que es una propuesta completamente asequible a toda la gente, vamos...

ANDRÉS AMORÓS:

Vamos a preguntarle, entonces, a Paco Nieva una cosa de otro tipo. La mayoría de los críticos han opinado que hay un enlace de tu obra con el surrealismo, y tú mismo mencionabas la palabra surrealismo, por supuesto. Pero éste es un aspecto que le habla a la gente, quizá, de vanguardismo gratuito, de algo difícil, porque en España eso del teatro surrealista nunca se ha visto muy claro, ciertamente; no sé si fuera, creo que un poco más, pero muy poco más. Pero aquí se piensa que es algo extranjero, desarraigado de nuestra realidad nacional. Junto a esto, yo leo una frase de Moisés Pérez Coterillo que resume otra postura: el teatro de Nieva hace una liquidación sin precedentes de la España negra. Entonces, ¿cómo conjugas estas dos cosas?

FRANCISCO NIEVA:

Bueno, pues por medio del surrealismo. Para mí, el surrealismo es lo milagroso cotidiano, quizá, lo extraño. La historia abunda en hechos que nos parecen surrealistas por lo tremendos, lo absurdos. Yo no sé en qué *Episodio Nacional* dice Galdós que hubo no sé quién, un pobre hombre, que fue al Monte de Piedad a empeñar un conejo, un conejo muerto, además, que se echa a perder. Bueno, pues ése es un acto absolutamente surrealista. Hay que ser pobre para empeñar un conejo y no comérselo...

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, hagamos un poco de paralelismo...

FRANCISCO NIEVA:

Pero es que resulta que yo, al hacer esa liquidación de la España negra —voy a explicar por qué, y por qué medios técnicos, incluso, puedo hacer esa liquidación— me siento absolutamente extraño a la España negra. Me siento espectador, y me parece una gente muy rara, porque la España negra es la España de siempre, la que los historiadores nos han dicho que era la España en la que debíamos profesar todos —y claro, yo no conecto—. Al ver esos extraños rosarios, esas extrañas jaculatorias, esas supersticiones, yo no conecto en absoluto, y las veo como un espectador que ve un zoológico que le choca muchísimo. Me siento otro hombre; y es verdad que, por otra parte, yo le debo mucho, creo, a la vieja cultura española, pero una cultura no conformista, entre ella está la *Celestina*, el Arcipreste de Talavera, etc. No lo sé, esa España que nos han predicado hasta hace poco y que nos siguen predicando, ¿eh?, bueno, pues, yo me siento absolutamente extraño a ella y los veo como bichos raros, exactamente como Galdós

ve a este hombre que va a empeñar el conejo: yo los veo como animales, extraños animales con extrañas costumbres, extraños pensamientos. No conecto. Así yo puedo hacer nacer la risa en el espectador, que, naturalmente, no se siente ese viejo español, por medio de la extrañeza que a mí me procura ese otro mundo. El surrealismo, como sabemos, como creo que sabe mucha gente aquí, tiene el nacimiento no solamente en Francia y en Austria.

En España tenemos magníficos surrealistas, extraordinarios surrealistas, entre ellos está nuestro gran director Buñuel, que, en realidad, casi es un fundador del surrealismo, y Dalí también lo es. Me da la sensación de que es una cosa que está en el aire del mundo, y del mundo nuevo. El surrealismo surge de algún modo como epígono del simbolismo, como epígono de muchas cosas de Baudelaire, también surge naturalmente la cantidad de precedentes. Pero eso es todo. Yo creo que esa liquidación de la España negra surge de que me siento absolutamente extraño a ella.

ANDRÉS AMORÓS:

Lo cual también es de admirar, ¿no?

FRANCISCO NIEVA:

Sí, sí.

ANDRÉS AMORÓS:

Digamos entonces que para tí —por decirlo de algún modo— la técnica surrealista no te aparta de la realidad española, sino que te permite profundizar en ella de otra manera...

FRANCISCO NIEVA:

Ah, no, claro, yo soy un productor de reacción, no un reaccionario. Producto de reacción contra esa España, porque todo es reacción, claro. Indudablemente, esa realidad, para mí, es muy importante: yo soy consecuencia de esa realidad.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, a mí me han preguntado, perdona la anécdota pero quizá enlaza muy bien con esto, muchas personas que en la obra tuya que se está poniendo ahora, en *La carroza de plomo candente*, hay ese momento en que ya aparece finalmente el niño y dice esas frases que chocan a mucha gente: el «Yo no quiero ná...» ¿Por qué no nos explicas un poco lo que simboliza que este niño «no quiera ná»?

FRANCISCO NIEVA:

Es que hay una frase de la Garrafona, la vieja nodriza, la nodriza bruja, que dice: «Con tanto de inquisición, este niño ¿no nos habrá salido ya quemado?» Claro, ese niño, no podemos pedir que salga perfecto, ¿cómo puede salir perfecto?, vamos a ver si se perfecciona solo, o le perfeccionamos nosotros, si podemos... No sé, yo creo que habrá que dejar que se desqueme, habrá que dejar que se cure las heridas para que de pronto aparezca un pueblo más armonioso, tolerante, porque España es madera de fanatismos. Así que, claro, es necesario que ese niño, ese niño que aparece como producto de esa España negra, que ese niño llegue a ser un día un hombre armonioso, pero aparece quemado. Y es, quizá, un modo de enfrentarse con la realidad sin miedo; no podemos pensar que el pueblo tiene que salir bellísimo, virtuoso, maravilloso. No puede ser, porque es una consecuencia de ese mundo.

ANDRÉS AMORÓS:

Hablábamos ahora, hace un momento, de las dificultades de la puesta en escena de las obras de Ruibal. Me temo que las tuyas tampoco van mal, en cuanto a dificultades. Recordaremos, por ejemplo, *Coronada y el toro* o *Palo de tormenta*. En las dos obras tuyas que ahora están en cartel, ¿has participado tú en la puesta en escena? ¿Estás plenamente contento del resultado de la representación?

FRANCISCO NIEVA:

Creo que José Luis Alonso, que es un gran director, ha hecho un trabajo excelente. Sin embargo, en esta ocasión nosotros estábamos muy cogidos de tiempo. Las dificultades de *La carroza de plomo candente* y de *El combate de Opalos y Tasia* son enormes. Hubieran podido ser unas obras mucho mejor puestas en escena pero teníamos muy poco tiempo. Las circunstancias, en el teatro Español, los técnicos en el teatro Español, en este momento, carecen quizá de los estudios necesarios. El teatro no se ha puesto bastante al día, es muy difícil conseguir algo que verdaderamente nos contente, que me contente a mí. Yo estoy contento del trabajo de muchos actores, en estas obras, y del trabajo de José Luis Alonso, pero hay algo, que depende de todos nosotros, que me da un sabor de insuficiencia. Yo creo que hace falta trabajar mucho, cometer muchos errores y que el público nos perdone todos esos errores y espere con paciencia que podamos hacerlo bien.

ANDRÉS AMORÓS:

Se nos está haciendo ya tarde pero yo quería plantear todavía una pregunta final a cada uno de mis compañeros de mesa. Junto a los autores concretos ha surgido aquí, y era nuestro deseo que surgiera de alguna manera,

el tema de los grupos independientes. Le quería preguntar a Moisés Pérez Coterillo, que posee una información muy amplia, y un juicio crítico muy certero, si es cierto o no, y qué sentido tiene, cuando se habla de que hoy los grupos independientes están —colectivamente hablando— en una cierta crisis. No me refiero a que un grupo entre en crisis, o por el contrario, a que otro haga una obra maravillosa, sino a que quizá ha habido una cierta etapa, y ahora es, un poco, el final de esa etapa y el comienzo de otra, espero. ¿Cómo ves tú esto?

MOISÉS PÉREZ COTERILLO:

Algo así, algo así ocurre. Yo pienso que el teatro independiente, posiblemente, ha quemado una de las etapas fundamentales. Yo pienso que el país no va a poder repetirse sobre las mismas pautas autoritarias, ¿no? Creo que en la medida en que estos grupos han hecho un trabajo de descentralización del teatro, por un lado, de investigación, por otro, de suplir una serie de cosas, han quemado también muchas etapas y posiblemente se estén enfrentando ahora a una situación que es diferente. De la misma forma que en los años 50 empiezan a formarse los teatros de cámara, de cámara y espasmo, que diría Nieva, y de función única o dos o tres funciones únicas, etc., de ahí se pasa al teatro de la universalidad, a los TEUS y se ha quemado otra etapa, yo pienso que se ha quemado la etapa, quizá hasta con su propio nombre de teatro independiente. Por ejemplo, muchas de las alusiones y de las cosas que yo he estado planteando en la ponencia estaban ya en estudios y en discusiones de los grupos. Yo pienso, en fin, que entramos en una etapa totalmente distinta y que es imprevisible lo que va a pasar. Hay unos doce, trece, quince grupos verdaderamente profesionales y otra serie de grupos que están ejercitándose o, en fin, poniendo los medios para llegar a serlo.

ANDRÉS AMORÓS:

Todavía insistiría en un punto concreto que quizá a mí personalmente me atañe, me interesa, pero pienso que a más gente le puede interesar: la actitud del crítico ante estos grupos independientes. Tú ¿qué piensas?: ¿debe juzgárseles de una manera, digamos implacable, por la calidad estética de sus realizaciones, o hay que tener en cuenta las circunstancias difíciles en que quizá se mueven, o eso conduce a un paternalismo benévolo, falso?

MOISÉS PÉREZ COTERILLO:

Es curioso, porque hemos pasado de hace diez años—cuando algún insigne crítico iba a los colegios mayores a ejercer su apostolado, ¿no?, y a declarar a la censura las cosas impensables que se estaban haciendo en los escenarios universitarios y que firmaba todos los días en un periódico de la tarde— a una postura casi completamente opuesta, en que la mayoría de la crítica diaria apoya, aplaude y se excede en elogios hacia espectáculos de los grupos. Hay una serie de factores que hay que tener en cuenta: si uno escribe una crítica en un periódico y resulta que este espectáculo, que a lo mejor no reúne todas las condiciones, etc., pero ha entrado en el trabajo, ha llevado un proceso de investigación, ha quemado muchas etapas también, entonces no sé hasta qué punto es como fulminante pegar un tajo a una crítica que va a ser mayoritaria y que, por desgracia en estas cosas, para comerciar con el espectáculo después, para salir a hacer una gira, etc., los grupos se llevan un dossier con críticas, etc. De todas formas, depende de dónde se haga la crítica. Yo soy partidario de ser completamente sincero, y a grupos con los que me unen lazos de mucha amistad, en momentos determinados que me parece que se han equivocado, pues lo he dicho.

ANDRÉS AMORÓS:

Tú querías decir algo, Paco.

FRANCISCO NIEVA:

Quería decir que me parece terrible machacar a una gente joven que empieza ¿no?, cuando se hacen elogios extraordinarios de unas obras insustanciales, estúpidas, tipo bulevar, eso no puede ser, tampoco... Salen en periódicos estimadísimos unas críticas, elogiosas incluso, de obras intragables, y no se puede, a estos chicos, coger y machacarlos porque no han acertado del todo. Hay que decir las cosas bien, decirlas, explicar por qué no han llegado del todo a dar en la diana, pero no se les puede machacar.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, podemos concluir que tampoco es tan fácil, entonces, hacer la crítica, me parece a mí...

MOISÉS PÉREZ COTERILLO:

Bueno, a eso iba. Yo pienso que, hay que quitarse mucho respeto a la crítica de encima porque, tal y como se hace en la prensa diaria —perdóname— a veces no pasa de ser una simple gacetilla.

ANDRÉS AMORÓS:

No, sabes que aquí se han dicho cosas mucho peores...

MOISÉS PÉREZ COTERILLO:

Ya, ya, ya. Además, como uno es crítico pero no ejerce, pues tiene un poco más suelta la lengua. Yo creo que hay una cuestión fundamental: no engañar a nadie, ¿no? Es decir, lo que no se puede hacer es estar en un espectáculo de un grupo y luego, porque son unos amigos o lo que sea, no decirles si se han equivocado y dónde se han equivocado, a tu juicio, y relativizando eso que tú crees que es un juicio. Por otro lado, yo cada vez estoy más en contra de una crítica ejercida como un tribunal de cuentas. Pienso que hay dos factores fundamentales, que no se suelen cumplir por falta de tiempo, que son no prescindir nunca de que la crítica es un género periodístico y que, fundamentalmente, debe orientar, informando lo máximo que pueda. En segundo lugar, que para informar no se puede llegar al teatro —a mi humildísimo juicio, y poniéndose en contra de una opinión también aquí expresada— en blanco, no se puede llegar a un espectáculo sin saber nada: hay que participar en el proceso de gestación de ese espectáculo, a ser posible, visitar al grupo, ver cómo están trabajando, cómo hacen el texto, meterse un poco en el engranaje, para poder explicar hacia afuera lo que está pasando. Y ya en revistas muy especializadas, permitirse algún lujo que otro, por ejemplo, hacer de la crítica una especie de debate colectivo donde puedan estar, incluso, presentes los propios responsables del espectáculo.

ANDRÉS AMORÓS:

Según esto, te das cuenta de que en los periódicos diarios se reserva un espacio bastante pequeño para la crítica teatral, ¿no?; y en ese espacio pequeño, con muchas prisas, hay que dar información, si no me equivoco, descripción del espectáculo con la máxima objetividad y respeto, un poco de orientación al espectador, y finalmente, si acaso, pues una pizca de valoración. Tampoco es tan fácil meter todo eso en dos columnitas, quizá...

MOISÉS PÉREZ COTERILLO:

Sí, lo que es terrible es poner un número, como aparece en algunas revistas, ¿no?

ANDRÉS AMORÓS:

Sí, sí, es un poco fuerte...

MOISÉS PÉREZ COTERILLO:

... calificar con un número como si fueran exámenes de colegio... desconfío siempre de esas cosas...

ANDRÉS AMORÓS:

Concluimos con una pregunta todavía a mis dos compañeros, los dos dramaturgos. Le voy a poner a Ruibal dos pegas tradicionales, porque él está empeñado en que yo vengo aquí a poner pegas, y no es cierto, pero, vamos, se lo tiene muy merecido que se las ponga, entonces. Hay dos objeciones que yo he oído muchas veces a gente de teatro con relación a tus obras: por una parte, el simbolismo, por otra parte, la irracionalidad, la defensa de la irracionalidad. Hay muchas personas que opinan —no sé si con acierto o no— que eso, no sólo no es políticamente adecuado para este país, cosa que ya después de las palabras de Nieva no nos atreveríamos a decir, en absoluto, ni antes tampoco, ya lo sabes, Paco, pero que, estéticamente incluso, es cuestionable que la vía estética aconsejable hoy sea el simbolismo-irracionalismo. Te toca defenderte.

JOSÉ RUIBAL:

Bueno, te agradezco que solamente hayas oído dos pegas. Los dramaturgos que estuvieron aquí estos días

pasados, hablaban de que ellos quieren hacer un teatro que tenga una relación muy directa con la realidad; o sea, según ellos, no simbólico. Ponían ejemplos, y los ejemplos eran *La Celestina* y Cervantes. Si nosotros cogemos *La Celestina*, vemos que en la primera página y en la primera acotación hay un halcón, y que ese halcón entra en el jardín de Melibea. Y el halcón, ¿qué es? Es un pájaro de presa, es un pájaro de muerte. Entonces es un símbolo, ¿verdad?

Si leemos *El Quijote*, Don Quijote —que no está en la guía de teléfonos de ninguna época, que es una manipulación, que es una creación del lenguaje hábilmente articulada por Cervantes— cuando se pelea con los molinos de viento o cuando pincha los pellejos en el mesón, naturalmente Cervantes describe eso de un modo verosímil, de un modo realista, parece ser que realista. Pero no puede ser realista, porque Don Quijote no existió nunca, ¿verdad?, es una imagen fantasmiosa— si nosotros llevásemos *El Quijote* a los rayos X saldrían letras, no saldría el esqueleto de Don Quijote. Entonces, cuando Don Quijote, que es una creación simbólica, que es una metáfora, pincha los pellejos de vino o cuando arremete contra el molino de viento, si eso no pasase de la simple lectura lineal, no sería más que una anécdota pueblerina que hoy contaríamos de otra manera, diríamos: aquí hubo un tonto una vez que arremetió contra un molino de viento, y aquí hubo un imbécil que una vez tiró el vino, ¿verdad? O sea, que eso tiene un significado simbólico; por eso tiene una transcendencia. Cervantes, al escribir eso, lo carga de una enorme cantidad de contenidos, y esa enorme carga de contenidos solamente se puede leer a nivel simbólico. Y el símbolo, o sea, la lectura simbólica, que tiene muy mala prensa entre mucha gente, es una especie de altos hornos de la poesía; toda la poesía, la gran poesía, el Dante por ejemplo, es simbólico. Lo que sucede es que se confunde la verosimilitud con lo poético. Cervantes, que es muy hábil, pone elementos de verosimilitud, elementos tomados muy de la vida real directamente. Los coloca ahí, y los que dicen que no es simbólico, es que toman esos elementos de verosimilitud no como un medio para que se crean lo otro, sino como un fin. Ahora bien, en mi teatro yo

meto menos elementos tomados del natural, porque mi poética es distinta a la de Cervantes, porque si no estaría repitiendo a Cervantes y eso lo hizo mejor él ya, y hoy sería aburridísimo. Realmente sería muy fácil hacerlo, porque yo me pondría en mi casa a copiar, pero eso no sería creación original.

Entonces, ¿cuál es la verosimilitud que yo pretendo? Pues una verosimilitud autónoma. Hay una verosimilitud, que es la que se ha hecho en toda la literatura, en la que el escritor toma de la realidad unos determinados elementos crudos y los mete en una proyección metafórica. Sin esos elementos crudos, esa proyección metafórica no podría funcionar. Pero, ¿qué pasa?, que nosotros vivimos en una época en que el pensamiento ha evolucionado mucho y en que sabemos leer el arte abstracto. Y sabemos leer los signos que hay en las carreteras, o sea, podemos ir de aquí a Roma sin preguntar nada. Antes se decía, el que tiene lengua, va a Roma. Ahora no hace falta tener lengua, un señor sin lengua puede llegar a Roma, porque lee signos, ve flechas, ve indicaciones. Y así sucede en la televisión, en la publicidad, en toda nuestra vida hoy, en la vida moderna, el signo evita que leamos un gran cartel, no hace falta. Así pues el hombre de hoy ha desarrollado la capacidad de leer lo abstracto y lo simbólico. Además, yo creo que la memoria de la humanidad, la memoria poética de la humanidad, es una cabalgata de símbolos mucho más que un empobrecedor almacén de pelos y señales; eso es lo que yo creo.

ANDRÉS AMORÓS:

Según eso, te interpreto, me parece, sin falsearte, digamos que tu simbolismo se aleja de un naturalismo verosímil tradicional pero en realidad no se aleja de la auténtica realidad...

JOSÉ RUIBAL:

Sin duda. Es lo que sucede, por ejemplo, con un cuadro de un pintor moderno, español, Juan Gris, Picasso, Miró;

hay una mujer sentada en una silla, bueno, pues ahí no hay silla ni mujer ni hay nada, sin embargo, nos produce una comunicación. En *Los Músicos*, de Picasso, ese cuadro cubista famoso, los elementos de la realidad están desdoblados, están destrozados. Ese cuadro tiene en sí mismo su propia verosimilitud, es una poética autónoma. Del mismo modo, yo trato de hacer una poética autónoma, o sea, de elaborar un texto y que ese texto no esté enajenado a la realidad, sino que sea autónomo. No quiero que esté enajenado a la realidad porque la realidad cambia, y, tan pronto cambia la realidad, tendría que tirar mi texto, sobre todo si los tengo que guardar durante veinte años.

ANDRÉS AMORÓS:

Yo te diría sólo, como una tentativa de conciliación, que uno de estos dramaturgos que vinieron aquí en días anteriores, famoso sobre todo por su teatro social, Rodríguez Méndez, escribió una vez, más o menos textualmente: «Hay infinitos caminos para el realismo.» Es decir, que no sólo hay el realismo tradicional sino que hay muchas maneras de acercarse a la realidad.

JOSÉ RUIBAL:

Yo creo que hay muchas escuelas de medicina, hay muchas escuelas de matemáticas y de música: debe haber muchos teatros en cada país, debe haber millones de modalidades. A mí me parecen bien todas y además el modo de enriquecerse es que surjan. El escritor de teatro tiene una polémica en la realidad, porque la realidad le agrade y él le da una respuesta. El hecho de escribir es una respuesta, la realidad nos agrade y respondemos. Eso desde el punto de vista de los contenidos ideológicos, pero luego hay la forma, y la forma es una polémica con el teatro, con el que se está haciendo o con el del pasado. El escritor está escribiendo en una polémica con la realidad, pero desde el punto de vista formal está polemizando con los otros teatros, con todos los teatros que

conozco, incluso con el de Nieva, ¿verdad? Yo, cuando escribo, también estoy polemizando con Nieva, y cuando leo una obra de Nieva y me gusta, me voy a casa corriendo.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, vamos a hacerle una última preguntita a Nieva. Cuando salió este libro del *Teatro furioso*, me parece que coincidimos algunos (que yo recuerde, por lo menos, Pepe Monleón y yo) en escribir; esto tiene una calidad literaria verdaderamente fuera de lo común en España, pero esperamos a verlo en un escenario, a ver cómo funciona, porque, ciertamente, no lo sabíamos. Ahora ya lo hemos visto, felizmente. Yo quería preguntarte: el hecho de haber podido estrenar estas dos obras, especialmente el último espectáculo, te ha supuesto una lógica satisfacción. Pero, además, después de este estreno comercial, ¿tú has sacado lecciones útiles para tu futura carrera dramática?

FRANCISCO NIEVA:

Sí, sí. He sacado una conclusión importante. Yo no sé de lo que puede uno valerse. Se puede uno valer de todo: del símbolo, de la realidad. La cuestión es que la gente se crea el cuento. Yo cogía a mis sobrinillos y les contaba un cuento, empezaba a contarles algo. Creía que lo estaba haciendo muy bien, y yo iba viendo que aquello no calaba, imposible. Cambiaba inmediatamente de táctica y buscaba el medio de comunicar, fuera como fuera, incluso cediendo un poco. Es curioso que hay una ósmosis-endósmosis entre el público y el autor que yo he comenzado y que no quiero terminar, claro, porque es muy importante para mí. Yo creo que el contacto con el público es enriquecedor, pero, sobre todo, hace falta que yo me crea el cuento, para que se lo crean también los demás. Y si no, claro, seguir separados me parece terrible. Es posible que, si realmente yo no conectara en absoluto, me tendría que resignar y, como he dicho,

seguir jugando a lo que juego, porque me tendría que consagrar a mí mismo. Pero, indudablemente, lo ideal es lo otro: es esa comunicación. Para mí, esos aplausos del público han sido verdaderamente un premio extraordinario —incluso inesperado.

ANDRÉS AMORÓS:

Bueno, yo pienso que no es simplemente una cuestión personal, sino que, para el teatro español, es verdaderamente importante que autores de la categoría de Nieva, Ruibal y otros, que hay, por supuesto, estrenen habitualmente y reciban malas críticas, unas veces, buenas, otras veces, que la gente se entere o no se entere, y eso les haga caminar en su carrera dramática.

Si les parece, es muy tarde ya, echamos el telón —de momento—, además hay estreno esta noche. Quería decirles solamente dos palabras, como final, enlazando con lo que dije al comienzo del ciclo. Saben ustedes que, aquí, la entrada ha sido abierta y libre, no se exigía ningún tipo de invitación. Saben también que hemos invitado a intervenir en el ciclo a bastantes personas más que, por diversas razones, no han podido venir. Los que han hablado aquí responden a distintas tendencias: profesionales, teatrales, incluso políticas. El único punto común ha sido el de la calidad indudable de su trabajo teatral. Todos ellos se han expresado con absoluta libertad. Por eso, cada orador es el único responsable de sus palabras. Se han producido las lógicas y esperadas discrepancias de opinión, pero los diálogos se han mantenido en el tono de educación y respeto a las opiniones ajenas que deseábamos. Creo ser fiel a la verdad al decir que este ciclo ha constituido un ejemplo de pluralismo.

En mi opinión, no hemos resuelto nada, por supuesto. Creo que no se trataba de resolver nada. Como dije el primer día, la intención de la Fundación Juan March, al organizar este ciclo, era, simplemente, proponer un diálogo, contribuir a que se formulara una reflexión crítica sobre uno de los aspectos de la cultura española viva.

Al concluir el ciclo, en la mente de todos ustedes y

en la mía queda muy claro que el teatro español actual tiene planteados muy graves problemas, sin duda; censura, comercialización excesiva, formación de los actores, descentralización, papel de los Teatros Nacionales, etcétera. Ahora bien, yo pienso que el simple hecho de que personas de reconocida competencia hayan planteado estos problemas correctamente, adecuadamente, ya supone algo positivo.

La asistencia al ciclo ha sido masiva, constante, con público de la profesión y de fuera de ella. Incluso en los días en que no hablaban figuras muy llamativas, a nivel popular, esta sala se ha llenado para oír hablar de temas relativamente especializados, como las cooperativas, la iluminación o las voces. Este hecho no sólo nos satisface como organizadores, sino que demuestra claramente el gran interés que existe por la situación del teatro español actual.

Hemos comprobado —creo— que, en medio de todos sus problemas, el teatro español está vivo. Esperemos y deseemos que esté cada vez más vivo, dentro del marco de una cultura española viva, libre y a la altura de nuestro tiempo.

