

## ENSAYO\*

## LOS CLASICOS, HOY

Por Rafael Pérez Sierra

*Catedrático de Escena Lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Fue Director General de Teatro y en la actualidad es Asesor Literario en la Compañía Nacional de Teatro Clásico y Director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.*



Quiero advertir antes de que sea tarde para algún lector con ideas propias, que me gustaría redondear el título «los clásicos, hoy y siempre»; lo que quiere decir que no me encuentro entre los que se preguntan sobre la vigencia de los clásicos; que el título no contiene ni sombra de polémica y que si ésta surge será del desacuerdo entre el lector y lo que aquí se vaya diciendo.

No quiere decir, sin embargo, que infinidad de obras de nuestro exuberante repertorio y de todos los repertorios no tengan de sobra merecido el eterno descanso. No me preocupa, por tanto, el falso en particular de mi posición.

Para T. S. Eliot, clásico es sinónimo de maduro, y cualquiera que sea el desarrollo de esta idea nos sirve como punto de arranque para liberarnos de ese lastre, de ese concepto parasitario

\* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología

de la lejanía en el tiempo como condición imprescindible para entrar y asentarse en el Olimpo. Sólo los muertos son clásicos, se nos ha dicho, y los griegos con un general ciego al frente, Homero, ya fueron los clásicos de nuestros clásicos. El resultado es que volvemos a temer a los griegos, como ante las murallas de Troya, aunque nos prometan regalos.

No se trata de levantar altares, de laurear cabezas, de crear cultos, de sentirlos lejanos y respetables; porque no son clásicos por estar muertos, sino por todo lo contrario, porque nos han proporcionado una visión del mundo irrepetible, inmóvil ya y cristalizada, en torno a la cual nos movemos nosotros sacando de ella siempre nuevos destellos.

De otra parte, me parece útil recordar que si bien Grecia y Roma representan un modelo común para todos, más adelante cada cual va configurando su propio repertorio y con él su propia idea de lo clásico. Francia se atribuye desde luego el derecho de primogenitura de esa herencia común en un decidido propósito de clasicismo que incluye el voluntario sometimiento a unas normas. Para los ingleses, clásicos son Shakespeare y alguno que otro más, y aún eso no fue una decisión tomada de antemano. Entre nosotros los clásicos son, sobre todo, los barrocos, y en Alemania los románticos; y no hay que asombrarse de nada porque no está cerrada la cuenta.

Un bachiller español de no hace tantos años, el bachiller que a muchos de nosotros nos ha tocado ser, sabía que podía sentir el orgullo de poseer el conjunto de autores dramáticos más prolíficos y originales de la literatura clásica universal.

Sólo con el número de las obras de Lope de Vega, cifra escalofriante aunque siempre aceptada con el escepticismo que despierta lo inverosímil, una mente juvenil espoleada por la de sus preceptores, imaginaba una Armada Invencible capaz de arrasar el teatro inglés y el francés; y aún quedaban Calderón, Tirso, Ruiz de Alarcón, Moreto...

No se ponía, en cambio, demasiado empeño en su lectura. Eran bienes que se poseían: las reservas oro custodiadas en los

▷ Hispánica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Angel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; y *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana», en la cultura española moderna*, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

sótanos del banco del país; pintoresca idea de una riqueza que no servía para ser disfrutada.

Por otra parte, mientras Shakespeare se revitalizaba día a día en los escenarios y hay quien defiende la modernidad de Goldoni y la hace contagiosa, nosotros estamos sólo empezando a enjugar poco a poco un saldo negativo; así que, los que sólo se atienen a las más inmediatas realidades, quizás tengan derecho a pensar que nuestros clásicos están escritos sobre papel que amarillea con tintas desvaídas, en una cómoda postura de si no lo veo no lo creo.

Se trata de sacar esos tesoros, esos bienes, al disfrute de todos, porque como desde el principio venimos hablando de teatro, nos urge recordar que clásico para nosotros no viene de clase o aula como se pensaba allá por la Edad Media y el Renacimiento, y nos urge, asimismo, decir, que una sola representación que muestre vivo a un autor de otro tiempo sobre un escenario, vale más que toda aquella apologética suplantadora del conocimiento y, aún más, que muchos de los estudios que sobre ese autor se puedan hacer.

Estamos convencidos de que Jan Kott, tan preocupado por el problema de la vitalidad del teatro, no habría escrito su libro «Shakespeare, nuestro contemporáneo» a partir tan sólo de la lectura de sus obras; de manera que, para hacer contemporáneos a nuestros clásicos, el escenario tiene siempre la última palabra.

Parece que en nuestra historia inmediatamente pasada, se tenían que haber producido las circunstancias ideales para que sobre nuestros escenarios, los clásicos hubiesen disfrutado de una segunda edad dorada y, sin embargo, aunque no faltaron hombres de teatro con sensibilidad y entusiasmo que nunca perdieron del todo de vista los orígenes del teatro español y sus mejores ejemplos, y aunque no puede negarse la existencia de un teatro dedicado institucionalmente si no a mostrar el repertorio de los clásicos como autores vivos, por lo menos a demostrar que los clásicos nunca mueren; se dejaba todo contagiar de la falta de vitalidad cultural reinante, y de esa, no sé si decir lógica o paradójica, desconfianza de todo producto nacional que fue una de las mayores fuentes del humor de la época.

El resultado es que en este momento nos sentimos desheredados; creemos haber perdido la tradición de representar a los clásicos y nos sentimos culpables por ello, y aunque ese sentimiento de culpabilidad es bastante vago en muchas de sus manifestaciones, tiene, naturalmente, su punto doloroso en la recitación, en la

forma de representación en verso, para la que, al parecer, no creemos poseer modelos seguros, caminos abiertos por los que transitar.

Puntualicemos que lo que en nuestro caso se entiende por tradición no es sino la memoria más o menos borrosa de tal o cual individualidad, de algunos actores destacados que «hacían escuela», que imponían o contagiaban su particular forma de «decir» en un radio a veces no más extenso que el de su propia compañía, aunque en otros casos la influencia podía llegar a tener un recorrido mayor cuando el actor encontraba sucesión en otro actor de igual o parecido fuste.

Si con esto nos estuviéramos refiriendo a una tradición más o menos remota, no encontraríamos diferencia con otros países que no padecen nuestro complejo; lo malo es que ésa resulta ser la última tradición para nosotros, la que lamentamos haber perdido, la de esos actores que hacían escuela donde no había escuela, y eso suena una vez más a individualismo, cuando, sin perjuicio de lo que cada hombre de teatro piense, miráramos con malos ojos a cualquiera que osara dudar que el teatro es un arte colectivo.

Así que, por aquello de que una golondrina no hace verano, es urgente reconocer que no hay escuela entre nosotros, porque, al menos en un sentido moderno, la escuela no se construye sobre lo individual, y aún más urgente caer en la cuenta de que no nos ayudará demasiado la añoranza de aquello que perdimos cuando ya había tan poco que perder.

El camino que nos conduce a la recuperación del tiempo perdido es el de la perseverancia, el del hábito en una labor más colectiva que consiga que la presencia de las obras clásicas en escena, y particularmente nuestro teatro en verso, sea una línea continua, ininterrumpida, que venga a sustituir a la intermitente y medrosa línea de puntos que hasta ahora veníamos trazando y siempre teniendo en cuenta, antes de abandonar la geometría, que la tradición aplicada al teatro es una idea paradójica por definición, de manera que siempre resultará ser una línea quebrada y no una línea recta, porque para transmitir algo vivo en teatro hay que transmitir siempre otra cosa que la heredada. Empeñarse en lo contrario desemboca en las técnicas de momificación practicadas por la Comédie Française durante tanto tiempo que, afortunadamente, no son toda la historia de la Comédie y mucho menos la historia de las últimas tendencias del teatro francés en el tratamiento de sus clásicos, que, como dijimos ya, siempre fueron clásicos a sabiendas, clásicos de oficio.

Los ingleses, en cambio, reconocidos amantes de sus tradiciones, saben muy bien que éstas están para ser quebrantadas, y así el «Otelo» de John Dexter-Laurence Olivier, estrenado en el Old Vic en 1964, significó un cambio radical en la composición interna del personaje y en los aspectos más externos del mismo; dicción, impostación de la voz, que han abierto un camino para todos los personajes exóticos del repertorio inglés, e incluso en la más despojada y primitiva indumentaria que ha modificado el aspecto físico del Otelo operístico, hazaña descomunal aún para estos tiempos.

El «Otelo» de Edmund Kean o el de Salvini debieron de parecerse tan poco al de Olivier como todas las antecedentes puestas en escena de «El sueño de una noche de verano» se parecieran a la que hizo Peter Brook en 1970; pero entre todos ellos no hay vacíos, sino la continua y renovada presencia de un repertorio mucho más reducido, aunque más aquilatado que el nuestro.

Ahora podemos decir, sin embargo, que, con o sin nostalgias, el propósito de hacer un hábito de los clásicos es un hecho. De una parte, el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro que tiene ya once años de vida, y de otra, la Compañía Nacional de Teatro Clásico creada hace dos, nos dan pie para creer en ello.

Hay además otros síntomas menos tangibles pero tan decisivos como los anteriores. De una parte parece que volvemos a creer en nuestros clásicos; vamos dejando atrás algunos de nuestros complejos y ya no nos parece obligatorio avergonzarnos de los contenidos de nuestro teatro.

No hace tanto tiempo que pasaron aquellos montajes clásicos en los que quedaba siempre más claro el pretexto que el texto, porque el pretexto era un viaje hacia lo barroco, hacia lo puramente ornamental, hacia la invención teatral, mientras que el texto era aquello que había que enmascarar y oscurecer para no defraudar a los espectadores.

De otra parte, si observamos la lista de todos los espectáculos representados en el festival de Almagro, máxima concentración de clásicos por año y metro cuadrado, vemos otro tipo de desviación, resto del pasado, la huida del repertorio hacia textos no escritos para el escenario, que en algunas ocasiones son grandes obras de la literatura medieval; en otras, ristras de ingeniosidades de Quevedo; nostalgia del teatro que nunca se escribió pero que todos hemos imaginado con las virtudes del antídoto contra los mortales dramas y contra los crónicos finales

felices de las comedias; y, por fin, y en número mayor que las anteriores, la novela picaresca con Lozana, Rinconete y Cortadillo, patio de Monipodio y mesón de estudiante de platos fuertes.

Son muchos los ejemplos, y el mecanismo de desconfianza y de huida muy claro; una vez agotados en la memoria los títulos más conocidos, en lugar de seguir buscando —para eso hay que leer y no poco— continuamos repasando títulos aunque ya no pertenezcan a la literatura dramática, y sin alejarnos mucho de la costa para no entrar en aguas profundas, así que siempre acaban apareciendo en el escenario Don Quijote y Dulcinea, juntos y separados; señal de que no debían de andar muy lejos.

Cuantas veces me he referido a este procedimiento he hablado de alquimia, porque es un intento desesperado de sacar teatro de donde no lo hay, oro de laboratorio, teniendo a mano el filón.

Intentarlo es una tentación invencible; los franceses han llevado a la escena a Pantagruel y los ingleses habrían puesto a Hamlet y a Falstaff a toda costa sobre el escenario, aunque ya se sabe que los ingleses tienen la suerte de encontrárselo todo, héroes y pícaros, sobre el escenario.

Entre nosotros, para complicar más las cosas, parece haber tenido mejor prensa la novela que el teatro, así que no hay que extrañarse de que sobre todo los grupos jóvenes hayan confiado en la eterna vitalidad de los pícaros para rejuvenecer la escena.

Con todo, y aún sin tener que desaparecer estos experimentos, la línea fundamental del Festival de Almagro ha sido la del repertorio auténtico, de forma que en un período que aún resulta breve se ha repetido hasta cuatro veces un título tan representativo como «El caballero de Olmedo» de Lope de Vega, y hemos podido ver al mismo tiempo obras que quizás no habían salido a un escenario desde el siglo XVII, como «El despertar a quien duerme» del mismo Lope, obra rescatada por la lectura atenta de los clásicos y que nunca encontrarían los que sólo buscan en los manuales de literatura.

Pero la prueba más clara de que, como adelantamos, y quizás porque algunos de nuestros pasados complejos históricos han dejado de atormentarnos, estamos más dispuestos a apreciar las virtudes dramáticas del teatro del Siglo de Oro desoyendo manidos análisis sociológicos, ha sido la audaz y quizás calculada iniciativa de sacar a la escena dos de los más grandes dramas de honor jamás escritos: «El castigo sin venganza» de Lope de Vega, y «El médico de su honra» de Calderón de la Barca, en estos últimos

años y en un espacio muy corto de tiempo entre uno y otro. Y a todo esto el público ha respondido simplemente viendo teatro, como haría el público inglés con sus «tragedias domésticas y de horror», interpretando los brutales actos de los maridos vengadores, no necesariamente como vicios nacionales, sino como pura materia dramática que son, tal y como nos prevenía el inventor de estos dramas que debía hacerse. Efectivamente, Lope en su «Arte nuevo de hacer comedias» nos da una razón puramente teatral de la existencia de tales obras;

*Los casos de la honra son mejores  
porque mueven con fuerza a toda gente.*

Calderón es, por otra parte, el autor clásico más representado en los últimos años y, aunque la celebración del tercer centenario de su muerte en el año 1981 ha tenido, cuando menos, una influencia puramente estadística, creo que el resultado sería prácticamente el mismo aún sin la ayuda del calendario. Esto que, respetando siempre las preferencias de cada uno, es un dato no demasiado sorprendente para los profesionales, que deben agradecer a Calderón ser el mejor constructor del teatro español de todos los tiempos, puede tener otro significado si aceptamos que cuando se programa, aunque se trate de los clásicos y aunque sea en los teatros subvencionados, se pretende siempre captar el interés del público, porque Calderón precisamente ha sido una especie de voz de alarma, el grito de ¡que vienen los clásicos!

Pues bien, ahí está, ganándole la partida incluso a Lope, y no sólo con sus comedias, que ya se sabe fueron las adelantadas del teatro más agitado y divertido de las puertas que se abren y se cierran para producir un equívoco de cada vez, sino con los dramas, con dramas como «El médico de su honra» que, a pesar de ser reconocido como una de las obras más perfectas de su autor, nadie podría recordar haberlo visto representado, con dramas como «La hija del aire» que sólo se ponía en Alemania como predilecto de Goethe; y eso porque, quizás, el tópico del miedo reverencial a los clásicos, ejemplificado en Calderón, se alimentaba sólo del desconocimiento del espectador, y del tedio del estudiante. Pero aun cuando todo esto parezca mucho, estamos hablando sólo de normalización, de recuperación del tiempo perdido. Madrid no es la capital cultural de Europa; ¿de qué estado de euforia o de embriaguez habrá salido eso? Simplemente nos levantamos por la mañana y no nos duele nada, que ya es bastante.

Eso, además, tiene la ventaja de poder hacer ciertas comprobaciones que nos tranquilizan de que este renacimiento nuestro no es un camino de ida cuando todos están ya recorriendo el de vuelta, no es una momentánea moda de los clásicos que llega cuando éstos están dejando de estar de moda, si es que hablar así no fuera un contrasentido.

En Europa las salas más grandes están dedicadas a representar a los clásicos y las compañías que lo hacen tienen más de una casi siempre. El National Theatre de Londres pasó del Old Vic, teatro a la italiana no demasiado capaz, a su propio edificio con tres salas, la mayor de las cuales, la Olivier, tiene una capacidad de 1.160 espectadores, y la Royal Shakespeare Company tiene en Stratford dos teatros, el Memorial y el Swan, y en Londres abandonó el Aldwych en 1982 para establecerse en la City, centro del mundo de los negocios y lugar vedado en otro tiempo para una actividad como el teatro, en su nuevo Barbican Theatre que tiene también 1.160 butacas, para no envidiar nada al National. En Londres, además, la R.S.C. representa en el Mermaid Theatre.

En París, la Comédie Française actúa en su teatro de la plaza Colette y en el Odeón, y el Teatro Nacional de Chaillot tiene una de las salas más capaces de París (1.200 butacas).

En todos ellos, además, el porcentaje de ocupación es verdaderamente alto y en muchos casos la demanda de localidades es la que corresponde a los grandes acontecimientos. No es necesario, sin embargo, ni multiplicar los ejemplos, ni relacionar estos datos con los del teatro llamado comercial, porque los principios de los que se parte en uno y otro caso son completamente distintos. Se trata simplemente de poner de relieve la creciente importancia de la presencia de los clásicos en las grandes carteleras teatrales.

En estas carteleras los clásicos adquieren incluso rango de atractivo turístico. De la Comédie Française se ha dicho que sólo iban a ella los turistas y, según un autor inglés contemporáneo, sólo los americanos a dormir. En Gran Bretaña, además, se incluye en los programas de mano una sinopsis argumental cuando se trata de Shakespeare, por lo que pueda pasar.

No parece, pues, que nuestra recuperación en este amplio campo de la actividad teatral, sea, ni mucho menos, la peor orientada de nuestras actividades culturales, aunque para un dramaturgo contemporáneo de este sufrido país, se justifique tan sólo como un servicio público, afirmación que quiere ser despectiva pero que está vacía de significación, porque no cabría pensar en un servicio público sin utilidad pública y, por los datos anteriores

y los que ahora daremos, parece haber mayor «utilidad» en proponer los clásicos al espectador que en presentarle obras y autores que no se sabe si son de largo recorrido o de cercanías, a través de los concursos literarios; aunque esto también la tenga.

Hay dos festivales especializados de teatro clásico en nuestro país; el de Mérida y el de Almagro. De los dos puede decirse que son santuarios de devoto aunque difícil peregrinaje.

La raíz de Mérida es su teatro romano y su ámbito, por tanto, el teatro grecolatino. Se ha celebrado treinta y cuatro veces, ha tenido algunas interrupciones y ha caído de cuando en cuando en la tentación de ser tan sólo el gran escenario en lugar de ser el escenario de los clásicos.

Almagro fue creado en la época en que los «Festivales de España» se encargaban de proporcionarnos una falsa sensación de vitalidad estacional, con el propósito de ser distinto; así que las representaciones teatrales van acompañadas de unas Jornadas de estudio en torno a los clásicos.

Los dos cuentan con una gran afluencia de espectadores, a pesar de su difícil situación en el mapa teatral e incluso en el mapa turístico; han creado un hábito en los espectadores más próximos y nos familiarizan a todos con los clásicos un poco más cada día. Por supuesto ambos son festivales internacionales, porque eso está al alcance de todos; si bien la internacionalidad que se proclama por la simple invitación de compañías extranjeras, y que en la mayoría de los casos es nominal, la tienen ganada Almagro y Mérida con la singularidad de sus escenarios en su más pleno sentido.

La raíz de Almagro es su Corral de Comedias, y en él se hicieron todas las funciones el primer año, aunque luego éstas se han llevado también a otros escenarios que permiten los grandes montajes, para que Almagro sea el único lugar donde, a un tiempo, podamos tener la visión actual de los clásicos y su evocación o reconstrucción en un corral de la época.

Pero el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro se consolida, y hasta se justifica, cuando hace dos años la Dirección General del INAEM crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico. No sé si tiene demasiado sentido reflexionar ahora sobre qué debió ser antes, si el Festival o la Compañía; digamos, no obstante, que la Compañía asegura, por fin, la normal vida de los clásicos y el Festival es ese reconstituyente veraniego sin el cual ya nadie puede pasar.

Bajo la dirección de Adolfo Marsillach, comienza su quehacer

marcándose sus objetivos con todo el rigor que exigen las circunstancias, de manera que, aunque el repertorio de los clásicos al que debe sujetarse es mucho más amplio, ha elegido sólo autores españoles de la Edad de Oro; un drama y una comedia de Calderón, «El médico de su honra» y «Antes que todo es mi dama»; una comedia de Lope, «Los locos de Valencia» y otra de Moreto, «No puede ser...»; obras todas ellas desconocidas del público a pesar de la importancia que la crítica literaria concede, sobre todo, a «El médico de su honra».

Posteriormente comienza una etapa distinta en la que los títulos seleccionados pertenecen al gran repertorio, a esa lista de obras que en toda época se han considerado de más fuste, y son «La Celestina» de Rojas, «El burlador de Sevilla» de Tirso y «El alcalde de Zalamea» de Calderón. «La Celestina» es la primera obra en prosa no perteneciente al barroco que hace la compañía, y «El burlador de Sevilla» es una coproducción con el Teatro San Martín de Buenos Aires.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico tiene su sede en el Teatro de la Comedia de Madrid, donde presenta varios montajes cada temporada utilizando el sistema rotativo de títulos con una periodicidad de quince días, máxima movilidad que permiten y aconsejan tanto las limitaciones de orden interno, como la falta de hábito de nuestro público a este sistema.

La compañía, no obstante, ha realizado varias giras nacionales e internacionales, presentándose en Buenos Aires y en la ciudad argentina de Córdoba y más tarde en cuatro ciudades de Méjico, representando a España por primera vez en el festival que la ciudad alemana de Bamberg dedica todos los años a Calderón, desde que E.T.A. Hoffmann lo pusiera en marcha. Este año ha ampliado su gira por el territorio nacional, ha salido a Venezuela y Colombia, y ha estado en Bolonia en el mes de mayo. Desde su fundación, como hemos dicho, se establece en Almagro durante el Festival, en el que ha hecho el estreno absoluto de alguno de los títulos mencionados.

En menos de dos temporadas de existencia (hasta el 31 de diciembre de 1987), contabiliza 120.437 espectadores y, en lo que va de año, ocupa uno de los lugares más altos en las listas de recaudación de la cartelera.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico ha hecho, además, reverdecer todos los temas de debate que siempre han suscitado y seguirán suscitando los clásicos; los problemas del verso, los de la fidelidad al texto, los acuerdos o desacuerdos entre las aulas y el

escenario, lo que, a fin de cuentas, viene a significar un reconocimiento de su labor de actualización y revitalización de nuestros clásicos.

En cambio no se ha cumplido el agüero que anunciaba la desaparición de los clásicos en la programación del resto de las compañías, pensamiento sombrío de volver a ser pobre del que acaba de dejar de serlo, pero que no tenía por qué cumplirse, y, así, el Teatro Español ha incluido un Molière en su programación y el Centro Dramático Nacional un Shakespeare, y el Festival de Almagro sigue contando con espectáculos de compañías grandes y pequeñas, algunas de las cuales han sido invitadas por la propia Compañía a actuar dentro de su programación en el Teatro de la Comedia, aunque ninguno de estos proyectos de colaboración haya tenido efecto aún, por la indudable dificultad de entresacar fechas, que convengan a las dos partes, de una programación tan sobrecargada.

El predominio casi exclusivo que las disciplinas corporales, han tenido en la preparación del actor en los últimos tiempos, y las escasas exigencias del cine en todo lo que a emisión de voz y articulación del lenguaje se refiere, han depreciado aquellas disciplinas que son básicas para nosotros; por eso la Compañía prepara su propia escuela, a la que pretende aproximarse con la preparación de cursos cada vez más intensivos y especializados.

El Festival de Almagro, por otra parte, ha invitado a la Escuela de Arte Dramático de Madrid a participar con sus montajes en varias ocasiones, ampliando este año la invitación al resto de las escuelas, para compensar con los trabajos de curso la falta en los planes de estudio del «teatro en verso» como disciplina obligatoria; dicho esto por si a alguien le ha parecido exagerado el panorama que hemos hecho sobre nuestras pasadas deficiencias.

La Dirección General del INAEM del Ministerio de Cultura, con la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas del Ministerio de Educación y Ciencia, harán, desde el presente curso, una convocatoria de Certamen anual que aliente las representaciones de los clásicos entre los alumnos de las Enseñanzas Medias; poniendo la Compañía los medios técnicos y el asesoramiento en la fase final del concurso.

Con todo esto no sé si hemos llegado ya a los «clásicos para turistas» como en Inglaterra o en Francia, aunque no debemos estar tan lejos. Desde luego hay muchas maneras de conseguirlo,

y cuando hablábamos de la verdadera internacionalidad de algunos festivales, la que va más allá de la simple participación en ellos de compañías de otros países, nos estábamos refiriendo a eso.

En 1989, y en virtud de una gestión directa de la Dirección General del INAEM, el Festival de Edimburgo va a estar dedicado monográficamente al teatro español del Siglo de Oro. Reproducirá el Corral de Comedias de Almagro, programará tres espectáculos realizados por compañías españolas; además de los títulos que se hagan en inglés, montará una exposición y, sin duda, dentro de las actividades musicales del festival, más importantes que las teatrales, si cabe, estará presente también nuestra música de escena de la época; y todo ello en el país más cómodamente encerrado en sus clásicos, que rumia incesantemente las treinta y siete obras de Shakespeare.

La rehabilitación de nuestros clásicos (en este momento vivimos la era de las rehabilitaciones) y el estable esplendor que viven en otros sitios no son moda pasajera, no creo tampoco que sean el contrapeso a la escasa aparición de obras y autores nuevos, como se ha dicho y, desde luego, no son el débito pagado hecho con desgana a aquellos que, según las definiciones de los diccionarios, son nuestros modelos y, por tanto, dignos de imitación, porque tanto desamor cabe en un diccionario, pero no en la escena.

Por el contrario, la presencia de los clásicos en los escenarios es siempre una prueba de vitalidad, de capacidad de creación.

Nosotros hemos sido capaces de importar la cartelera del teatro comercial de Londres durante muchos años, teniendo para la temporada de Stratford y para la programación del Aldwych y del Old Vic de entonces, la misma indulgente comprensión, ese quédese donde está, que nos provocaba ver circular por la izquierda, o el índice de los libros al principio y no al final; sin comprender que la misma energía movía a las dos.

Aún hoy, cierto esnobismo teatral que colecciona nombres de directores de escena no parece necesitar siquiera hacerse la consideración, del todo evidente, de que a esos directores los conocemos precisamente por su interpretación de los clásicos, porque sólo una salida al gran horizonte de los clásicos puede dar la medida de una gran interpretación, de una creación dramática que sea el reflejo de la madurez que ellos representan, y, a fin de cuentas, nuestra capacidad de dar vida a los clásicos en la escena es nuestra capacidad de mantener viva nuestra escena.