
Trío de ases

Juan Antonio Hormigón
(Secretario de la ADE)

Ante la sugerente iniciativa de ocuparse del análisis de tres episodios relevantes de la vida teatral española del siglo XX, son numerosas las respuestas que tanta tentación provoca. Siempre nos quedan tantas cosas que decir, recuperar, escudriñar o reconsiderar, que las dudas emergen a la hora de inclinarse por una u otra cuestión. La toma de decisiones, aunque nuestra prudencia y sosiego se tornen en ejercicio cotidiano, nada quita a su insoslayable necesidad. De nada sirve refugiarse en la vacilación perpetua, ni ante la vida ni ante lances menos rigurosos para nuestra existencia como éste. Así que voy a ello.

Mis querencias personales, muchos de mis trabajos, incluso mi condición académica e institucional me empujan a exponer en primer lugar las contingencias del advenimiento de la profesión de director de escena en España. Abordaré después la enumeración y el balance valorativo de lo que supusieron los teatros experimentales que labraron el territorio inhóspito de la escena hispana antes del advenimiento de la República española. Trataré por último la importante y significativa contribución de los teatros universitarios en sus años más esplendorosos, los sesenta, en cuyos avatares participé muy al inicio de mi actividad teatral y de acceso a mis preocupaciones civiles en aquel azaroso e inclemente período de nuestra historia patria.



I

La profesión de director de escena hizo su ingreso en el teatro español muy tardíamente respecto a la mayor parte de los países de Europa. Podemos rastrear con bastante esfuerzo un puñado de nombres que serían pioneros en la materia. Unos, como Emilio Mario o Enrique Rambal, son actores que adoptan en sus escenificaciones un criterio estético o utilizan unas técnicas propiciadoras de la espectacularidad. Otros, como Adrià Gual o Masriera, tienen un poderoso componente plástico y ejercen también como escenógrafos. Rivas Cherif, proveniente del mundo literario, es quizás quien se aproxima a la dirección con planteamientos más específicos. Escritores como Gregorio Martínez Sierra, García Lorca, Valle Inclán o María Teresa León, llevan a cabo en mayor o menor medida labores de puesta en escena e incluso, como en el caso de Federico, no vacilan en calificarse de directores en algunas de sus entrevistas.

Posiblemente un rastreo más minucioso nos proporcionaría una nómina más amplia, pero la valoración no sería diferente. En un período en que aparecen grandes creadores escénicos en Europa como Appia, Gordon Craig, Brahm, Reinhardt, Stanislavski, Fuchs, Jessner, Meyerhold, Piscator, Vajtangov, Tairov, Copeau, Gémier, Jouvet, etc., con espectáculos emblemáticos e importantes publicaciones en su haber, en España no se llegó a superar en líneas generales el plano tentativo, y el director de escena siguió sin alcanzar sus plenas funciones, ni aparecer de forma explícita en referencias críticas o programas. Lo dominante durante los primeros cuarenta años de nuestro siglo fue que las escenificaciones bastante simples y rutinarias que se hacían, corrieran a cargo del primer actor o la primera actriz y, en ocasiones, del propio autor.

Algunas experiencias personales ligadas a proyectos incursos en el paradigma de 'teatro de arte' en sus más variadas expresiones, no modifican en absoluto el balance global sombrío que acabamos de establecer. Dichas aportaciones individuales, circunscritas por lo general a círculos minoritarios, apenas consiguieron arañar la mostrenca práctica escénica y los criterios respecto al sentido del teatro que eran dominantes en España.

Estos antecedentes históricos explican no pocos despropósitos que son todavía moneda corriente en nuestro país a la hora de calificar un trabajo de puesta en escena, o definir en qué consiste la profesión de director. El concepto de ciencia teatral que en 1914 formuló Max Herrmann en sus *Estudios sobre historia del teatro alemán de la Edad Media y el Renacimiento*¹, permitió establecer con claridad que literatura dramá-

¹ Max Herrmann, prefacio a: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters der Renaissance* (Historia de los teatros alemanes de la Edad Media al Renacimiento), Berlín: Weidmann, 1914, pp. 3-7. Recogido en: *Texte zur Theorie des Theaters*. Selección y comentarios de Klaus Lazarowicz y Christopher Balme, Stuttgart, Reclam, 1993, pp. 61-66.



tica y teatro eran dos entidades autónomas, aunque la primera actúe como elemento motivador del segundo. Sus formulaciones incidieron poderosamente en el desarrollo de la puesta en escena, sobre todo en la Europa central y del este.

Al mismo tiempo, en el ámbito de la práctica y sus reflexiones específicas, las escenificaciones adquirirían una entidad expresiva que se alejaba de la literalidad engañosa que había imperado con anterioridad y alentaba todavía en las más comunes. En este sentido, las propuestas de Gordon Craig y de Appia, las puestas en escena de éste último junto a las de Brahm, Meyerhold, Tairov, Reinhardt, Jessner o Piscator, por citar a algunos de los más notables maestros de la dirección, fueron sumamente demostrativas y convergieron con las formulaciones conceptuales de Hermann.

Las tentativas de renovación de la puesta en escena que se iniciaron en España con la timidez que hemos expresado, apenas inciden en el concepto del director en su acepción contemporánea. Excepto las opiniones explícitas de Lorca, que no pasan de la proclama; las más incisivas y minuciosas de Rivas Cherif, que visitó a Gordon Craig en su laboratorio florentino; algunas breves alusiones de Valle Inclán a los aspectos plásticos y capacidad renovadora de la escenificación, o ciertos textos de Adrià Gual y Masriera, el resto de la abundante literatura que gira en torno a la renovación teatral en España, salvo los libros y artículos de Carner, Pedroso y Gómez de Baquero (Andrenio)², se dedica mayoritariamente a cuestiones relativas a la literatura dramática, los centros de formación y propuestas organizativas.

Primeros pasos

Los primeros directores de escena que ansiaban homologarse con las iniciativas escénicas que se llevaban a cabo en algunos países europeos, son igualmente promotores de iniciativas teatrales que pretenden enriquecer el repertorio; atraer a un público diferente, popular o curioso, distinto al habitual en los ámbitos comerciales; renovar las formas escénicas, la constitución de los elencos, el trabajo actoral, etc.

En Barcelona, Felip Cortiella e Ignasi Iglésias crearon en 1896 la Compañía Libre de Declamación³. Después surgirían los proyectos de Adrià Gual y Masriera, de un ca-

² Sebastián J. Carner, *Tratado de arte escénico*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de "La Hormiga de Oro", 1890; Manuel Pedroso, "Nuestras campañas: hacia un teatro Nuevo", en: *Heraldo de Madrid* (8-VIII-1925), y "El teatro del actor", en: *Heraldo de Madrid* (14-VI-1924); Andrenio, "El director de escena", en: *Fantasio* (25-VIII-1925). Una aportación documentada al tema en el Capítulo II de: Manuel Aznar Soler y Juan Aguilera, *Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2000. Asimismo, se aportan referencias importantes en el número 77 de la *Revista ADE-Teatro* (octubre de 1999), monográfico sobre el "Teatro de la España del siglo xx (1900-1939)", que contiene un bloque dedicado a la dirección de escena.

³ Felip Cortiella, *El teatro y el arte dramático de nuestro tiempo*, Barcelona, Imprenta José Ortega, 1904; Xavier Fábregas, *El teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62, 1969.

lado estético muy diferente, en los que se evidencia una lectura personal de las obras y una cuidada elección de los elementos expresivos con los que construir sus escenificaciones. La ciudad entró en el nuevo siglo en plena eclosión modernista en la arquitectura, el mobiliario, las artes decorativas y la literatura. Su burguesía era más culta que la de otras ciudades españolas, lo que contribuía a generar una sociedad civil más desarrollada y propiciadora de que ciertas iniciativas teatrales hallaran su apoyo. La situación geográfica y el dinamismo social le hicieron ser más abierta a las formas artísticas que emergían en Europa, Francia en primer lugar.

Autor sólido, escenógrafo eminente, director de escena de amplia formación, pedagogo solvente y laborioso, Adrià Gual es un personaje fundamental en la configuración del espacio renovador teatral en los primeros treinta años del siglo. También el director de escena en el sentido contemporáneo de mayor cualificación en la España del momento. Fue igualmente quien llevó a la práctica el principio de autonomía de la puesta en escena, diferenciándola de la literatura dramática, y la necesaria e ineludible presencia del director. Por muy contradictorias que nos parezcan, convergen en su caso la influencia de Antoine, de la noción wagneriana del Arte Total, las creaciones ambientales de los simbolistas a través de los espectáculos de Paul Fort y Lugné Poe y los progresos técnicos y científicos de la escena. La tarea del director consistía a su modo de ver en que “suponiendo que todos los elementos de que dispone están perfectamente penetrados de la obra en cuestión, los guémos por la mano, procurando la perfecta armonía entre ellos”⁴. Su presencia es igualmente necesaria para impedir discordancias artísticas y establecer la armonía del conjunto, entendido como un trabajo cohesionado de los actores que participan del mismo amor, sacrificio y voluntad.

Creo firmemente que a la vista de su bagaje y de las actividades escénicas que desarrolló, con altísimo nivel artístico y profesional, Gual tiene una significación similar a la de Copeau en Francia y sus aportaciones poseen una importancia y dimensión parejas. Quizás nuestro problema resida en que su conocimiento es escaso fuera del ámbito de unos pocos especialistas, y no ha disfrutado de la publicitación que otros hacen con tan buen tino de sus gentes y sus realizaciones.

Lluís Masriera, actor, autor, escenógrafo y director de escena, promotor de la Companyia Belluget, llevó a cabo una importante actividad escénica. Aunque su compañía recibía el calificativo de *amateur*, las fotos que se conservan de las escenificaciones de sus obras *Impresión de los Días Santos*, *El retaule de la flor* (1921), *Els vitralls de Santa Rita*, *La estrella de la creu*, *La Savia*, etc., nos permiten deducir que desarrolló un trabajo sorprendente. En *El retaule de la flor*, dispuso a los personajes

⁴ Adrià Gual, *L'Art escènic i el drama wagnerià*, Barcelona, Associació wagneriana, 1904, pp. 115-144; Carles Batlle i Jordà, “L’espai del teatre”, en: *Adrià Gual, mitja vida de Modernisme*, Barcelona, Diputació, 1992.



como las figuras de un retablo. Los trajes, las actitudes y hasta la posición de las manos y los dedos los tomó de los retablos del siglo xv. Los actores se incrustan en el fondo dorado que limita la escena. En *Els vitralls de Santa Rita*, alcanzó su dimensión literaria y plástica más elaborada: con ayuda exclusivamente del color de los trajes y de un diseño de iluminación sumamente estudiado y preciso, logró un notable efecto de transparencia, como si los personajes fueran las figuras de una vidriera. A pesar de los medios rudimentarios de los que sin duda disponía, en todos sus espectáculos es perceptible idéntica rigurosidad en el tratamiento luminoso, construyendo elaborados contraluces con los cuales lograba acentuar las siluetas y un clima de misterio o evocación⁵.

Descripciones tan someras nos permiten sin embargo deducir que Masriera parte de los mismos principios escenográficos, ambientales y de actuación que planteara Meyerhold en su Teatro de la Convención Consciente, y más en concreto en su puesta en escena de *Sor Beatriz*, de Maeterlinck. Masriera siguió utilizando parecidas concepciones en puestas en escena como *Las preciosas ridículas* (1930) de Molière, para la que dispuso un espacio único de profundidad muy escasa, como era habitual, limitado al fondo por un gran tapiz con otros dos laterales que servían para enmarcarlo. En la adaptación que hizo de la novela de Balzac *El ball de Sceaux*, utilizó un fondo negro sobre el que trazó dos grandes recuadros con filetes dorados; una gran cortina a la derecha, recogida en el centro, dividía el primer término y el foro del diminuto escenario.

Cipriano Rivas Cherif fue polifacético y versátil en su trabajo creativo. Ejerció de director de escena, pedagogo teatral en diferentes campos, escritor de obra diversa: narrativa, ensayística, poesía y literatura dramática; actor y también promotor de numerosos proyectos escénicos. A ello habría que añadir el desempeño de diferentes cargos públicos ligados a la diplomacia. De gran cultura, memoria excepcional, gigantesca capacidad de trabajo y de acción, entusiasmo generoso para diseñar y emprender iniciativas teatrales, etc., desde sus inicios como actor en el grupo del Colegio de los Agustinos del Escorial, hacia 1903, hasta su desaparición en la ciudad de México en 1967, toda su vida es un alarde de dedicación al teatro y la cultura. Pero también es un ejemplo de pulso y tesón, de lucha árdua por vencer las dificultades y tener la fuerza de emprender una nueva aventura fracasada la anterior. Frente a breves periodos de bonanza, el recorrido por su biografía nos muestra otros de particular dureza, opresión y quebranto, que nunca lograron apartarle de la senda y aspiraciones que se había trazado.

El libro ya citado de Juan Aguilera y Manuel Aznar, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, constituye una aportación sustancial a la par que ingente al desvelamiento, descripción y valoración de sus diferentes actividades,

⁵ Enrique Estévez Ortega, *El teatro*, Barcelona, Editorial Cervantes.



las escénicas de forma preeminente. Se trata de un estudio exhaustivo, pormenorizado y minucioso de su derrotero vital y artístico, desde los antecesores como Craig o Co-peau, que influyeron en la configuración de sus certidumbres escénicas, hasta el relato analítico de los diferentes proyectos que desarrolló o en los que participó: el Teatro de la Escuela Nueva, El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto, El Caracol, el Teatro Escuela de Arte (TEA), la Compañía Dramática de Arte Moderno, el TEA del penal del Dueso y ya en el exilio, el Teatro Español de América, la Compañía de Amigos del Teatro, en México, la Sociedad de Altas Comedias, el Teatro-Escuela Autodidacta, etc. A ello habría que añadir su colaboración con Vittorio Prodecca y Mimí Aguglia o con los ballets de la Argentinita, así como la sucesiva dirección artística de las compañías de Irene López Heredia, Isabel Barrón, Margarita Xirgu, etc.

Sin restar un ápice a su interés como escritor, pedagogo o actor, fue en el ámbito de la dirección de escena donde Rivas Cheriff alcanza un nivel más relevante en la historia del teatro español. Su incansable anhelo por enlazar uno tras otro diferentes proyectos, era construir plataformas que le permitieran poner en práctica su noción de repertorio, alejarse de los terrenos trillados y poder trabajar en diseños de escenificación alejados de la rutina.

Quizás sus concepciones más conspicuas le situaran en el respeto a la integridad del texto literario dramático y en la fidelidad a sus contenidos; formulación evanescente ésta en cualquier caso dado que no existe una fidelidad absoluta y contrastable, sino sólo aquella que emana de la lectura concreta y responsable que el director realiza de una obra determinada. La confesada adopción por parte de Rivas Cherif de los planteamientos de Craig y de las nociones de reteatralización y estilización como fundadoras de su práctica escénica, casan difícilmente con lo anterior. Lo que adivinamos a través de los documentos fotográficos de algunas de sus escenificaciones, tiende a mostrarnos la búsqueda de una armonía estilística entre todos los elementos expresivos de la teatralidad, pero su definición formal transita por parajes diversos y no exclusivamente ilustrativistas. Muchos años después, él mismo nos dio la clave de su pensamiento cuando en 1966, un año antes de su muerte, en un artículo publicado bajo el seudónimo de Tito Liviano —personaje que conduce la última serie de los *Episodios Nacionales* de Galdós— en la revista mexicana *Redondel*, elogiaba la puesta en escena del *Marat-Sade* realizada por Peter Brook, al que calificaba como “el más sorprendente director escénico actual”. Dicha afirmación expresa de forma palmaria, a mi entender, su punto de vista.

Creo sinceramente que el gran iniciador en España del trabajo de dirección de escena en su sentido contemporáneo, fue fundamentalmente Adrià Gual. No es el único ni mucho menos, pero sí el que alcanza mayor madurez y consigue con su *Teatre Intim* una continuidad mayor y una obra escénica más personal más extensa y elaborada. Rivas, junto con otros colegas madrileños, lo citan con alguna frecuencia y admiración



como alguien que ha abierto una senda cuyo ejemplo quisieran emular. Al igual que el director catalán, tenía una amplia y profunda formación cultural. Es lógico que ambos tomaran a Copeau como punto de referencia. Rivas Cherif añadió a su vez el magisterio de Gordon Craig, el ejemplo de Reinhardt, de los ballets rusos y del Teatro dei Piccoli. Con todo ello pretendió introducir, legitimar y desarrollar la profesión de director de escena en el teatro español. Un esfuerzo ímprobo dadas las circunstancias.

La guerra civil interrumpió este proceso incipiente dando paso a un misérrimo teatro de evasión tosca, aunque resulte paradójico, y a las expresiones militantes del teatro de urgencia. Quizás una de las pocas excepciones la constituya la puesta en escena que llevó a cabo María Teresa León en 1937, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, de *La tragedia optimista* de Vsevolod Vishnievsky, en la que ponía en práctica lo que había asimilado de su conocimiento de la obra de Piscator y de las realizaciones del teatro soviético.

Implantación de los directores de escena

Cuando aparecieron los primeros directores en los años cuarenta y cincuenta identificados como tales, Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena, José Tamayo, Claudio de la Torre, Humberto Pérez de la Ossa, Felipe Lluch, José Luis Alonso, Carmen Troitiño, Modesto Higuera, Salvador Salazar y más tarde González Vergel, Adolfo Marsillach, Angel Fernández Montesinos, Armando Moreno, Miguel Narros, José María Morera, Francesc Nel·lo, Frederic Roda, Antonio Chic, Ricard Salvat, Julio Diamante, Antonio Malonda, Feliú Formosa, etc., todos eran autodidactas en lo referente a su nuevo ámbito profesional⁶. Unos procedían de la Universidad e hicieron sus primeras escenificaciones en los teatros estudiantiles. Otros se iniciaron como actores o pertenecían a familias ligadas al teatro. Alguno, como De la Torre, era fundamentalmente

⁶ Sobre el conjunto de estos directores pueden verse los siguientes artículos, todos ellos reunidos en el libro *Historia de los Teatros Nacionales, 1939-1962* (Madrid, Centro de Documentación Teatral-Ministerio de Cultura, 1993): Juan Aguilera Sastre, "Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del teatro nacional español", pp. 41-67; Luis Felipe Higuera, "El Teatro Nacional María Guerrero (1940-1952): la creación de un público", pp. 81-105; Lola Santa-Cruz, "Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español de 1942 a 1952", pp. 69-79; Julio Checa Puerta, "El Teatro Español durante los años cincuenta", pp. 107-119; Pilar Nieva de la Paz, "Claudio de la Torre, director del Teatro Nacional María Guerrero (1954-1960)", pp. 121-131. Añadiré además: *José Tamayo: 50 años de teatro (1941-1991)* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1991), catálogo de la exposición realizada por el Museo del Teatro de Almagro, bajo la dirección de Andrés Peláez; y *Teatro de cada día. Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso* (Madrid, Publicaciones de la ADE, 1991), edición de Juan Antonio Hormigón. Asimismo, es necesaria la consulta del número 82 de la *Revista ADE-Teatro* (septiembre-octubre de 2000), monográfico sobre el "Teatro de la España del siglo xx (1939-1985)", que contiene un bloque dedicado a la dirección de escena.

autor. Las diferencias de formación cultural entre unos y otros eran grandes en muchos casos. Unos intentaban informarse de lo que se hacía más allá de nuestras fronteras y a otros no les importaba o no podían acceder a ello. Fue un grupo humano sin maestros específicos ni estudios teatrales sistemáticos, pero intentaron aprender de todo aquello que tenían a su alcance.

A partir de los años sesenta las filas de los directores se vieron engrosadas por nuevas incorporaciones, entre las que figuran José Carlos Plaza, Angel Facio, Sanchis Sinisterra, Esteban Polls, Pere Planella, Juan Margallo, Luis María Iturri, Manuel Lourenzo, José María Rodríguez Buzón, Guillermo Heras, Albert Boadella, Josep Montanyés, Fabiá Puigserver, Antonio Díaz Zamora, Angel Alonso, Juan Antonio Quintana, Lluís Pascual, Mario Gas, Pau Monterde, Jesús Cracio, Juanjo Granda, César Oliva, Eduardo Alonso, Joan Font, Salvador Távora, Juan Carlos Sánchez, etc., y yo mismo, del que sería pintoresco olvidarme. También, tras su experiencia alemana, vuelve a comienzos de los setenta José Luis Gómez. Los que llegaban ahora provenían igualmente de los teatros universitarios y de los independientes, así como de la interpretación. Algunos habían cursado estudios en las escuelas de arte dramático o instituciones extranjeras; otros eran actores o se iniciaron como ayudantes de dirección. Las diferencias culturales y de formación eran grandes también entre unos y otros, pero en general tenían una información más amplia sobre el teatro de otros países, quizás por tener mayor curiosidad y acceso a fuentes más amplias que las que existían años antes. Todos manifestaban un nivel acusado en sus preocupaciones políticas, explicitado con énfasis y compromisos diferentes, pero eran claramente antifranquistas antes de que la dictadura sucumbiera.

Los que se incorporan a la práctica profesional en los años ochenta, lo hacen en pleno proceso de consolidación democrática. La práctica totalidad ha cursado estudios específicos de interpretación complementados, con frecuencia, con los universitarios. Aunque quizás algunos no lo estimaran en su momento en toda la dimensión y beneficio que ello supone, tuvieron en algunos casos maestros y en otros referentes a los que remitirse o contraponerse. Dispusieron además de unos medios y sobre todo posibilidades técnicas totalmente diferentes a las que existían pocos años antes. Con independencia de edades, es en este momento en que se instauran como directores Francisco Nieva, Jaume Melendres o Gerardo Malla, junto a Pedro Álvarez Ossorio, José Luis Castro, Emilio Hernández, Jordi Mesalles, Ernesto Caballero, Juan Pastor, Joan Ollé, Simón Suárez, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Helena Pimenta, Fernando Urdiales, Xulio Lago, Roberto Vidal Bolaño, Carme Portaceli, Etelvino Vázquez, María Ruiz, Ricardo Iniesta, Casimiro Gandía, Juli Leal, Antonio Tordera, etc. Al final de la década vuelve a España Josep María Flotats y realiza en Barcelona sus primeras escenificaciones.

Los directores de la última promoción, que tienen ya un cierto recorrido profesional a sus espaldas, proceden del ámbito formativo de la dirección de escena en su



mayor parte —desde Alfonso Zurro, Sergi Belbel, Eduardo Vasco, Rosa Briones, Josep María Mestres, hasta Calixto Bieito, Carlos Rodríguez, Adrián Daumas, Laila Ripoll, etc.—, y otros del autodidactismo —como Adolfo Simón, Cándido Pazó, Angeles Cuña, Santiago Sánchez, Maxi Rodríguez, Javier Yagüe, etc.—, aunque todos reflejen en sus currículos abundantes cursillos con diversos especialistas en diferentes materias escénicas.

Logros y cuestiones pendientes

En líneas generales, la formación de los directores, con las lógicas variantes, plantea patrones programáticos similares en los centros de formación europeos allí donde existen. No es una especialidad reglada en todos los países, debido con frecuencia al vértigo que produce su estructuración docente. En España, los estudios de dirección con rango de especialidad se introdujeron en las enseñanzas de Arte Dramático en 1992. A lo largo de estos años, los resultados obtenidos son más que aceptables —al menos por lo que respecta a la RESAD, centro que mejor conozco. Quienes han obtenido las licenciaturas han alcanzado a demostrar en diversas ocasiones su capacitación en los trabajos a que se han incorporado. A mi modo de ver, las transformaciones profundas en la dirección de escena en España procederán de lo que el desarrollo de estas promociones consigan dar de sí en el futuro.

Entre las exigencias prioritarias que los directores de escena españoles tienen ante sí para el adecuado desarrollo de sus actividades profesionales, figura la de disponer de unas condiciones de trabajo similares a las que disfrutaban la mayor parte de sus colegas europeos. Su situación dista enormemente de la que se da en los países de nuestro entorno, a cuya comunidad política y económica pertenecemos. Nuestras infraestructuras en muchos casos, las condiciones laborales, la configuración de los elencos, la carencia de instituciones teatrales articuladoras de una tarea continuada, la infravaloración de su trabajo como profesionales de alta cualificación, etc., son bien distintas a las que se ofrecen en Francia, Gran Bretaña y Alemania, pero también en Suecia, Holanda, Finlandia, Islandia, etc.

Adquiere por tanto una notable importancia la construcción de infraestructuras o su mejora y dotación apropiada, para hacerlas versátiles, flexibles y con los medios técnicos necesarios para que el repertorio de elementos de significación de los que se pueda disponer, no cercenen sino que acrecienten y promuevan la creatividad. Ello va unido a la necesidad de que se inicie un proceso que organice la práctica escénica de otro modo, que permita trabajar con elencos solventes y dotados de ciertas garantías, que consolide equipos técnicos responsables que se sientan implicados en las tareas escénicas y no piensen únicamente en aumentar su sueldo por un trabajo que hacen mal, del que por otra parte se escaquean en cuanto pueden protegiéndose unos a otros.

Sin resolver estas cuestiones que constituyen una lacra pertinaz del teatro en nuestro país, difícilmente podremos avanzar ni los directores de escena ejercer su profesión de forma digna y solvente, ni su creatividad se verá acompañada por una correcta materialización. La aparición de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) en 1982 supuso un paso decisivo en el agrupamiento profesional, la presencia pública, las propuestas formativas, los proyectos de investigación y estudio y las tareas reivindicativas del colectivo. Quizás la que más calado de futuro tiene sea la de lograr el reconocimiento jurídico de la propiedad intelectual respecto a sus escenificaciones.

No obstante, en los últimos tiempos se recrudece otra vez en algunos ámbitos la falta de reconocimiento de la profesión, especificidad y condición creativa de los directores de escena. Es una conjura insidiosa, solapada y subrepticia, ejecutada mediante silencios capciosos y premeditados desvíos. El desprecio frontal prosigue en boca y pluma de ciertos personajes irreductibles en su opinión obtusa y carente de objetividad, que arrastran sus deliquios al siglo XIX. Sin embargo, lo que se instaura actualmente es algo no explícito aunque de pretensiones no menos perversas y demoleadoras. La intención no recatada de quienes así hacen consiste ante todo en aseverar que el texto literario dramático es teatro y contiene en sí mismo la totalidad del espectáculo. El autor, en consecuencia, necesita tan sólo unos actores que lo representen y algunos artesanos y técnicos que le fabriquen un ambientillo o lo iluminen. El corolario implícito a estas formulaciones: negar la condición de creadores de la escenificación, del hecho teatral en definitiva, a los directores de escena. El residuo irrisorio promueve la creencia de que realizar una escenificación es cosa de nada: combinando algunos recursos banales y mucho desparpajo frívolo y trepidante, la cosa es sencilla.

La compleja aventura seguida por la dirección de escena en España a lo largo del siglo XX, no se hace merecedora de tan vacuos y deleznable desdenes.

II

Si observamos globalmente el teatro español desde finales del siglo XIX hasta 1936 y lo confrontamos con las realizaciones que se dan en numerosos países europeos, podemos constatar de forma palpable la enorme distancia que existe entre ambos. Las corrientes literariodramáticas que se van sucediendo, naturalismo, realismo, simbolismo, realismo impresionista, expresionismo, futurismo, grotresco constructivista, dadaísmo, epicidad, tienen en nuestro país un pálido parangón por lo que se refiere al repertorio dominante en los teatros.

En el terreno de las escenificaciones la diferencia es mucho más evidente. El material fotográfico que podemos consultar nos descubre en la mayor parte de los casos una tonalidad polvorienta, que no se debe a la antigüedad de los negativos. Escenografías de mimetismo vulgar, con realizaciones zafias, sin ningún cuidado en la ilumina-



ción, con vestuarios dependientes del baúl que los actores aportaban. Debieron ser diferentes las que produjo y escenificó Emilio Mario, por las descripciones que nos han llegado, pero la tónica expresada se mantuvo a lo largo del primer tercio del siglo. Cuando contemplamos los espectáculos de Antoine, de Craig, de Appia, de Copeau, de Stanislavski, de Reinhardt, de Meyerhold, de Piscator, de Jessner, de Vajtangov, de Jouvet, de Engel, etc., no podemos por menos que dictaminar que la historia teatral española fue muy diferente a la que se daba en Europa.

¿Fue sin embargo todo el paisaje estéril? Sería superficial y carente de rigor por nuestra parte afirmar que sí. Desde finales del siglo XIX comenzaron a darse en España múltiples intentos de renovación en todos los terrenos escénicos. Existe una amplia serie de publicaciones que proponen, desde ópticas diversas, que el teatro modifique sus expectativas, repertorios, desempeño profesional, sistemas de formación, que desarrolle y consolide nuevas profesiones y muestre una inquietud cultural más acusada y una ideología democrática y de progreso⁷. Los libros básicos que plantean la crítica de lo existente y proponen vías renovadoras, son, entre otros, *Las máscaras* (1917) de Pérez de Ayala; *Nuestro teatro* (1923), que recopila artículos de Galdós; *Medio siglo de teatro infructuoso* de Luis Ruiz Contreras; *Un teatro de arte en España* (1926), editado por Gregorio Martínez Sierra; *La farándula, Ante las candilejas y Escena y sala* de Azorín, que aunque publicados en 1945 y 1947, reúnen artículos de los años veinte; *Divagación a la luz de las candilejas* de Rivas Cherif; *La batalla teatral* (1930) de Luis Araquistain; *El teatro del pueblo* de Ramón J. Sender, etc. Lo son igualmente las colecciones de artículos sobre la cuestión de Unamuno, Ortega y Gasset, Antonio Machado, Antonio Espina, Manuel Pedroso, Alejandro Miquis, Ricardo Baeza, Cansinos-Assens, Rivas Cherif, Alvarez del Vayo, Díaz Fernández, Enrique de Mesa, Max Aub, García Lorca, complementados por entrevistas solventes que en el caso de este último y de Valle Inclán adquieren relevancia específica. A todo ello habría que agregar artículos y manifiestos escasamente recuperados en forma de libro y que aparecieron en algunos diarios y sobre todo revistas culturales del período aludido.

De forma paulatina y todavía incompleta, hemos ido recuperando este patrimonio, aunque algunas obras se hayan perdido, quizás para siempre. Ello nos ha permitido comprender mejor nuestra historiografía teatral, llenar vacíos, completar los episodios de un proceso cuyo desarrollo e incluso su memoria fueron cercenados por la guerra civil. No obstante, es necesario recordar que la mayor parte del conjunto de estas obras

⁷ Jesús Rubio Jiménez (ed.), *La renovación teatral de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1998. Incluye textos de Clarín, Gaspar, Galdós, Benavente, Fábregas del Pilar, Marquina, José Rogerio Sánchez, Bernardo G. de Candamo, Unamuno, Martínez Espada, Ángel Guerra, Pérez de Ayala, Verdes Montenegro, Gómez de Baquero, Andrenio, Alejandro Miquis, Vincenti, Gómez Carrillo, Zamacois, Bertrán, Carner, Lluís Millá y Adrià Gual.

sólo tuvo la fortuna de verse publicada y nunca representada, o lo fue de forma deleznable y por unas cuantas representaciones. Por eso es imprescindible separar claramente la literatura dramática que se escribió del teatro que realmente se hacía.

Constatar que en España los grupos representantes de la vanguardia cultural se han correspondido casi siempre con las fuerzas democráticas ascendentes no es nada nuevo. Estas fuerzas democrático-culturales, asumiendo su papel histórico, fueron también las encargadas de transformar en la medida de sus posibilidades el teatro español anterior a 1936. No es imprescindible que dicha filiación se explicitara en términos rotundos y concretos, sino que la actitud intelectual, la concepción de la cultura, la dimensión cívica de quienes impulsaron aquellos proyectos puede inscribirse y definirse como tal. Creo que en este camino, en esta larga marcha repleta de recovecos páramos de sombra, nos quedan muchos puntos que aclarar, abundantes datos que descubrir y constataciones que establecer para la fértil reconstrucción de nuestra memoria colectiva.

Proyectos barceloneses

En el ámbito de las escenificaciones la situación fue sin duda más radical si cabe. Los intentos de renovación se dieron ante todo alejados del ámbito comercial, en donde la puesta en escena transcurría habitualmente por territorios rutinarios. En Barcelona, hay que mencionar en principio las iniciativas de Felip Cortiella e Ignasi Iglésias de las que he hablado anteriormente; después surgirían los proyectos de Adrià Gual y Masriera.

Felip Cortiella, obrero tipógrafo anarquista, creó un grupo teatral en el barrio de Poble Sec formado por obreros con el que organizó las *Vetllades Avenir*. En algunas ocasiones se les unieron actores profesionales de prestigio. En la primera de dichas sesiones se representó la obra de Octave Mirbeau *Les mauvais bergers*, traducida como *Els mals pastors*. Representaron obras de Ibsen, antes de que lo fueran en los teatros comerciales. En su conferencia "El teatro y el arte dramático de nuestro tiempo", pronunciada el 9 de enero de 1904 en el Teatro Lara de Madrid y publicada ese mismo año, expuso sus concepciones escénicas como vehículo de ideas. Toda su actividad estuvo dedicada a difundir sus convicciones anarquistas.

Ignasi Iglésias (1871-1928) se había iniciado como escritor en 1892 a la edad de 21 años, y llegaría a componer más de cuarenta obras y a ser extremadamente popular. Próximo a los postulados anarquistas, realizó en el barrio de San Andreu de Palomar actividades de sesgo parecido al de Cortiella, acrecentado el repertorio por su prolífica contribución autoral. De formación autodidacta, siempre escribió en catalán.

En 1898, Adrià Gual crea con un grupo de amigos el Teatre Íntim, para promover un teatro moderno que revitalizase la rutina dominante en los escenarios de su entorno.



Desde aquel momento su actividad escénica no dejó de desarrollarse y crecer en intensidad e importancia. En un principio adoptó un perfil vanguardista y elitista, pero andando el tiempo fue transformándose hasta adquirir una cierta dimensión ciudadana. De forma más o menos continuada, el Teatre Íntim va a prolongar su existencia durante treinta años, hasta 1928. En su repertorio figuran autores clásicos, contemporáneos europeos como Ibsen, Maeterlink, Hauptmann, D'Annunzio, catalanes de su entorno, Galdós, Benavente y las obras del propio Gual. En 1913 se crea la Escola Catalana d'Art Dramàtic y Gual es nombrado su director. Dicha institución se convierte en cierto modo en la prolongación escénica del Íntim y en el banco de pruebas de sus renovadores planteamientos pedagógicos.

Masriera con su Companyia Belluget, de la que ya he hablado, desarrollará un trabajo de ámbito más reducido pero igualmente continuado.

El combate de Madrid

En Madrid las cosas fueron algo diferentes. No faltaron propuestas, escritos ni intentos, algunos de ellos de gran interés y entidad, pero siempre tuvieron la condición de efímeros en su materialización o tan sólo lograron influir en un entorno minoritario de convencidos. Incluso en algunos casos no trascendieron el entorno familiar y de amistades que a ellos concurrían. La capital del Reino ha sido siempre pábulo de intrigas en el medio escénico y espeso boñigal de mezquindades. Con harta frecuencia se desdeñó allí, con olímpico rictus mostrenco, el saber y se ensalzó al mercachifle, al filisteo pertinaz, al ignorante con ínfulas de estar de vuelta de todo, al petulante bilioso. Dru Dougherty ha estudiado la situación en los años veinte y su balance es estremecedor⁸. Toda la intelectualidad literaria, teatral e incluso buena parte de la científica, abominaban del teatro que se hacía. Lo consideraban ignominioso para la salud de la patria y para su porvenir vital. Por todas partes había un rasgamiento general de vestiduras pidiendo transformaciones urgentes, pero nada cambió en lo sustantivo ni tan siquiera con la llegada de la República. No había auténticos proyectos y planes de reforma, ni un enunciado de medidas imprescindibles, sólo ideas, propósitos y buenas voluntades.

A nadie se le ocurrió pensar que, si no se modificaba el modo de producción teatral existente, era imposible que un teatro con motivaciones estéticas y sustentador de ideologías progresistas, pudiera difundirse y construir su espacio propio en el tejido social. Todas las gentes abnegadas, voluntariosas, y muchas veces de gran cultura en cuestiones teatrales, miraban a Adrià Gual como un ejemplo anhelado, como una luminaria en el horizonte, como un modelo a seguir. Nunca consiguieron algo de similar enver-

⁸ Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en: Robert Lima y Dru Dougherty, *2 ensayos sobre teatro español de los 20*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984.

gadura en sus pagos. Al parecer, tampoco comprendían que en eso sí eran diferentes Barcelona y quienes la habitaban.

En 1899, Benavente creó en Madrid el Teatro Artístico, en el que colaboró Valle Inclán, cuyo objetivo era representar un repertorio guiado por los intereses exclusivos del arte y por su intencionalidad regeneracionista en toda la amplitud del término. Su referencia más inmediata fue, como en otros casos, el Teatro Libre creado años antes por André Antoine en París. Entre sus propósitos aluden a la escenificación de obras minoritarias y es perceptible un cierto elitismo endogámico en sus propuestas.

En 1908, uno de los críticos más serios y cultos que se han dado en nuestro país, Anselmo González, conocido como Alejandro Miquis, fundó el Teatro de Arte⁹. El manifiesto fundacional, escrito presumiblemente por él mismo, comenzó a difundirse el mes de mayo, acompañado de las firmas de un numeroso grupo de escritores, teatristas y críticos entre los que figuraban Galdós, Emilio Mario (hijo), Benavente, Valle Inclán, Ciges Aparicio, Felipe Trigo, Díez Canedo, Jacinto Grau y más tarde Gómez de la Serna. Expresaban su deseo de contribuir a la creación de un “público de vanguardia”, que abriera horizontes nuevos al arte escénico del porvenir y proponían un repertorio abierto a tendencias muy diferentes. En su repertorio figuraron desde *El escultor de su alma* de Ganivet, dirigida por Donato Mosterín, hasta *Teresa* de Clarín o *La profesión de la señora Warren* de Bernard Shaw.

En 1910 se publica un ambicioso plan de trabajo y un organigrama en el que como Presidente Honorario figura Benavente y como Presidente Ejecutivo Alejandro Miquis. Surge de nuevo el entusiasmo colectivo y se asegura que para las próximas representaciones el Subsecretario de Instrucción Pública ha cedido el Teatro del Conservatorio. En febrero de 1911 se inició, tras diversos lances, la segunda temporada. Se preparó un programa conjunto con *El príncipe sin novia* de Emiliano Ramírez Ángel, *Cuento de amor* de Shakespeare y el entremés de Calderón *El desafío de Juan Rana*. Poco después el Teatro de Arte se disolvió, quedando en la memoria cultural como referencia de futuras iniciativas.

En 1909, Benavente volvió a la carga contando con la colaboración de Valle Inclán, para poner en pie el Teatro de los niños¹⁰. En su corta existencia de apenas un año, representaron numerosos textos, en particular *La cabeza del dragón* de Valle Inclán, la más notable sin duda. A la vista del repertorio es fácil deducir que muchas de estas obras sólo eran infantiles en apariencia. Igualmente hay que reseñar la creación por parte del poeta y escritor escénico Francisco Villaespesa, del Teatro de Arte. Martínez

⁹ Un estudio pormenorizado en el ensayo “El Teatro de Arte (1908-1911)”, en: Jesús Rubio Jiménez, *El teatro poético en España*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

¹⁰ Jesús Rubio Jiménez, “La renovación teatral en el cambio de siglo: 1880-1914”, en: Eduardo Galán [et al.], *Teatro y pensamiento en la regeneración del 98*, Madrid, Fundación Pro-RESAD, 1998.



Sierra utiliza una vez más el mismo emblema Teatro de Arte para el proyecto que inicia en 1916. En 1919, el crítico Ricardo Baeza puso en marcha la compañía Atenea.

Cuando en 1926 hace su aparición El Mirlo Blanco, asistimos a la transformación del teatro privado y palaciego del siglo XIX —descrito por Galdós en *La corte de Carlos IV*— en teatro experimental. El Mirlo Blanco, cuyo escenario ocupaba un rincón del comedor de la casa de los Baroja, regentado por doña Carmen Monné de Baroja y dirigido por Cipriano Rivas Cherif¹¹, reunió a un grupo de gentes de letras, músicos y pintores, en improvisada compañía que interpretó para un público de élite algunos textos curiosos de la literatura dramática nacional y extranjera.

Mitad teatro de salón, mitad experimental, en este pequeño escenario vieron la luz obras de indudable interés. Pero lo que más nos interesa resaltar aquí es, ante todo, el nuevo concepto que del espectáculo y del trabajo del actor impusieron éste y otros pequeños teatros, marginales al mezquino caletre teatral de la época. Caletre determinado e impuesto fundamentalmente por el empresario omnipotente, elemento genuino del negocio teatral y que en la época, a juicio de un crítico tan agudo como Díez-Canedo, era alguien

sin más conocimientos que los prácticos del hombre que vive junto a la escena, ni más anhelo que el de una taquilla próspera y, por supuesto, sin curiosidad ninguna por las nuevas tendencias: aventuras peligrosas frente a las cuales blasona de una seguridad sólo posible para él en los senderos conocidos. Las novedades extranjeras le atraen poco; las verdaderas novedades, se entiende. En cambio, le han traducido o adaptado (nadie sabe los riesgos que entran en esta palabra: adaptación) las comedias francesas más vulgares, no superiores a las nacionales de tipo medio¹².

El Mirlo Blanco ofreció cuatro programas distintos. El primero se dio el 6 y 7 de febrero de 1926, e incluía el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* de Valle Inclán; *Marinos vascos* de Ricardo Baroja; y *Adiós a la bohemia* de Pío Baroja. Después se dieron obras como el esbozo sintético *Diálogo con el dolor* de Isabel de Palencia, *Trance* de Rivas Cherif, cuadro de gran guiñol, y *Arlequín mancebo de botica o los pretendientes de Colombina* de Pío Baroja, hasta *Ligazón* de Valle Inclán, o la guiñolada en dos cuadros de Carmen Baroja, *El gato de la mère Michel*.

El caso de El Mirlo Blanco no constituyó un fenómeno aislado, sino que fue seguido por otros no menos ávidos de hallar un teatro distinto del drama burgués, del melodrama quejumbroso o de la comedieta insulsa en sus distintas degeneraciones o grados. En noviembre de 1926 se inaugura la nueva sede del Círculo de Bellas Artes que cuenta con un teatro entre sus dependencias. El escenario es minúsculo y la platea am-

¹¹ Juan Aguilera, "El teatro experimental como alternativa (1920-1929)", *Cuadernos de El Público* (nº 42, dic. 1989), Madrid, CDT, pp. 5-9.

¹² Enrique Díez-Canedo, *Obras completas*; México, Joaquín Mortiz, 1968, vol. I, pp. 33-40.

plia, cosa relativamente habitual en los que por aquel entonces se construían. Valle Inclán toma la decisión de dirigir un proyecto escénico que tenga como sede la sala del Círculo, al que denomina El Cántaro Roto. Rivas Cherif le acompaña en la aventura.

En cierto modo la iniciativa es sustancialmente la transposición de El Mirlo Blanco a un lugar de proyección pública mucho más amplia. Escenificación original fue la de *La comedia nueva* de Moratín, que corrió a cargo de Valle Inclán y que realizó, según parece, con cuidadoso empeño, sobre todo en la parte plástica, venciendo las dificultades ímprobables que el escenario enteco determinaba. Se estrenó el 19 y 20 de diciembre en compañía de *Ligazón*, tal y como se había escenificado en el teatrillo de los Baroja. El 28 vuelve a reponerse *El café*, junto al *Arlequín mancebo de botica*. Inmediatamente estalló un conflicto entre Valle Inclán y el presidente del Círculo, que dio al traste con la empresa¹³.

En la casa de Rafael Martínez Romarate y de su mujer, Pilar de Valderrama, la *Guiomar* de Antonio Machado, como ella misma reconoció andando el tiempo¹⁴, se creó Fantasio. Estaba situada en Rosales, con su terraza abierta al Guadarrama. Derribaron la pared del fondo del salón biblioteca, en donde cabían cien espectadores, para unirlo a otra habitación espaciosa a la que pusieron un tabladillo para convertirla en escenario. Construyeron una embocadura y colocaron bambalinas y luces. La obra inaugural fue *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, de Benavente, que asistió a la representación. El buen nivel alcanzado hizo que algunos espectadores les sugirieran el abandono del teatro infantil para abrirse a territorios de otra índole y así lo hicieron. En definitiva, partiendo de lo familiar trascendieron hacia lo experimental.

Así lo efectuaron con notable empeño representando al menos dos programas, que comentó igualmente Díez Canedo¹⁵. El segundo, del que tenemos noticia y fecha, se presentó en febrero de 1930. Lo integraban una comedia en cinco cuadros de Mario Verdaguier, *El sonido 13*; y una “tragedia metapsíquica en tres escenas” de Rafael Martínez Romarate, *El cinto rojo*, que incluía una sesión de espiritismo con trucos diversos como aparición de ectoplasmas, mesas giratorias, etc., muy bien resueltos. Hubo sin duda algunos montajes más, entre ellos el de *Las aves*, de Aristófanes, adaptada por ellos mismos. Entre los espectadores figuraban Eugenio D’Ors, Marqueríe, Víctor de la Serna, los Baroja, Manuel Bueno, Concha Espina, Enrique de Mesa, Matilde Ras, Victorio Macho, Luis Escobar y otros muchos más. Un público predominan-

¹³ Jean Marie Lavaud, “El nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes y El Cántaro Roto de Valle Inclán”, en: *Segismundo* (nº 21-22), pp. 237-254.

¹⁴ Pilar Valderrama, *Sí, soy Guiomar: memorias de mi vida*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981; Juan Antonio Hormigón (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994). Volumen II, Siglo XX (1900-1975)*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1997, pp. 1282-1287.

¹⁵ Enrique Díez-Canedo, *op. cit.*, vol. V, pp.166-170.



temente de la derecha cultivada con algunas incrustaciones de republicanismo templado, que andando el tiempo segregaría a unos cuantos fascistas feroces y a otros los enviaría al exilio o al cementerio.

Martínez Romarate, ingeniero industrial, escritor e inclinado también a otras prácticas artísticas, diseñó las escenografías y la iluminación y, posiblemente, se ocupara de la dirección. Los figurines corrieron a cargo de Pérez de la Ossa. Aunque incorporó a su repertorio obras de inquietud experimental, lo relevante y original de Fantasio parece deducirse de “la perfección de los elementos materiales”, según Díez Canedo. Los efectos de luz y los juegos escenográficos alcanzaron una rara perfección, “superiores desde luego, en su estrecho marco, a los que se ven en la generalidad de los teatros públicos”. En su crónica en *El Sol*, del 27 de febrero de 1930, el mencionado crítico afirmaba:

El Teatro Fantasio no intenta competir con los teatros grandes ni con los pequeños. Tiene medios propios: autores, actores, decorado, maquinaria, juegos de luz. En pocos metros de espacio logra lo que otras escenas ni siquiera se proponen. Para ser excepcional en todo, los actores saben irreprochablemente su papel, y suplen con inteligencia lo que sólo se adquiere a fuerza de “tablas”. No aspira a mantener largo tiempo las obras en el cartel; pero una representación no le basta, y nuevos grupos de invitados aspiran a conocer lo que aplaudió el primero. Se toma descansos larguísimo. Pero es para no sentar plaza de profesional; ni siquiera de aspirante a profesional.

A mi modo de ver el comentario es de sobras elocuente.

En el otoño de 1928, Rivas Cherif pone en marcha su proyecto más personal, El Caracol. Algo había aprendido de pasadas experiencias fallidas: era necesario disponer de un local estable, que garantizara la continuidad. Alquiló una sala en el número 8 de la calle Mayor, a la que puso el nombre de Rex¹⁶. La iniciativa adquirirá un tono decididamente vanguardista y modernizador¹⁷.

El 28 de noviembre hizo su presentación pública con el prólogo de *Lo invisible*, de Azorín, interpretado por el propio autor; y dos partes de la citada trilogía, *Doctor Death de 3 a 5* y *La arañita en el espejo*; para finalizar se puso en escena *Un duelo (El oso)*, de Anton Chejov, como homenaje al Teatro de Arte de Moscú que celebraba su trigésimo aniversario. El 6 de diciembre ofrecieron una velada poética y musical: *Despedida a Rubén*, en homenaje al poeta nicaragüense. El 19 de ese mismo mes se produjo su estreno de mayor envergadura, *Orfeo*, de Jean Cocteau, con escenografía de Bartolozzi y la dirección e interpretación del personaje protagónico por parte de Rivas Cherif. Magda Donato (Carmen Eva Nelken) como *Eurídice* y Gloria Martínez Sierra

¹⁶ Juan Aguilera, art. cit., pp. 8-9. Rivas señalaría más adelante que CARACOL corresponde a las siglas de sus aspiraciones: Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Organizada Libremente.

¹⁷ Enrique Díez-Canedo, *op. cit.*, pp. 159-165.

como *La Muerte*, destacaron en su labor. A ritmo vertiginoso, el 29 presentan el diálogo filosófico moral de Juan Valera, *Asclepigenia*, precedido de una conferencia de Manuel Azaña, junto a *Dúo*, de Paulino Masip, y *Si crearás tú que es por mi gusto*, de Benavente.

El 5 de enero del 29, se produce el segundo de sus grandes estrenos, *Un sueño de la razón*, del propio Rivas Cherif. A pesar de la temática para entonces escabrosa, obtiene una excelente acogida entre el público adicto. El siguiente programa tenía previsto escenificar *El amor de Don Perlimplín*, de Lorca, y *Las nueve y media*, de Suárez de Deza. La presentación estaba prevista para el 6 de febrero. Ese día falleció María Cristina de Habsburgo, madre del Rey, y se decretó luto oficial. Rivas no quiso respetarlo por considerar que la suya no era una representación a taquilla sino de abono, a consecuencia de lo cual el gobierno clausuró el teatro arguyendo el incumplimiento de la orden de luto oficial. El Caracol había fenecido.

En 1933, Pura Maórtua de Ucelay creó el Club Teatral de Cultura que pronto se convertiría en Club Teatral Anfistora, grupo de lo que entonces se denominaba de “aficionados” simplemente porque no pertenecían al segmento comercial del teatro. Su objetivo era una vez más, como hemos visto en casos anteriores, difundir el teatro moderno. Lorca conoció a Pura Maórtua en 1932 y participó activamente en la iniciativa. Le había prometido además que si conseguía rescatar de la Jefatura de Policía de Madrid los ejemplares de *Don Perlimplín* confiscados en 1929, no sólo escenificaría la obra sino que haría lo propio con *La zapatera prodigiosa*¹⁸. La recuperación se produjo y Federico ensayó durante varios meses ambas obras que se estrenaron por el Club Teatral en el Teatro Español de Madrid, el 5 de abril. El personaje de Perlimplín fue interpretado por Santiago Ontañón. El 25 de enero de 1935, el Club Anfistora representó *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega; más tarde *Liliom*, de Molnar. Ensayaron igualmente *Así que pasen cinco años*, en los inicios de 1936, pero no llegó a estrenarse. Proyectaron así mismo escenificar *Los títeres de cachiporra*, que lo fue de forma póstuma, tras el brutal fusilamiento del escritor por los insurrectos franquistas.

En 1936, los hijos de la escritora Isabel Oyarzábal de Palencia, que utilizó el seudónimo de Beatriz Galindo, organizaron en su casa un teatro de cámara al que denominaron El Tingladillo. Sólo se dieron dos programas y apenas existen noticias sobre su funcionamiento. Sabemos que allí se representó *La mujer que no conoció el amor*, de la propia Isabel de Palencia. Nos ha llegado igualmente que, además de los hijos del matrimonio, Marisa y Cefito, intervinieron en los repartos Victoria Casares Quiroga —hija del futuro Presidente del gobierno de la República—; Paz, Sara y María Luisa

¹⁸ Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998, p. 416.



Vilches, hijas del afamado actor Ernesto Vilches; y Carmina Llopis, sobrina del subsecretario de Educación. En sus *Memorias* publicadas en Estados Unidos y en inglés, la escritora recuerda que Azaña, Casares Quiroga, Marcelino Domingo y Fernando de los Ríos, fueron espectadores de aquellas veladas¹⁹.

Vocación de experimentar

La nómina de proyectos experimentales aquí reseñada, no agota en absoluto todas las que se dieron en los treinta y seis primeros años del siglo, pero sí he intentado enunciar cuando menos las más significativas. A la vista del conjunto, es factible aventurar ciertos rasgos comunes al mismo. Ajenos como eran al mercantilismo teatral, estas iniciativas tuvieron libres las manos para experimentar, introducir nuevos textos, renovar la escenografía y la iluminación, etc. Se apartaron de la fórmula del “teatro de aficionados” utilizada como engaño y abrieron nuevos caminos al arte del teatro. En otro de sus certeros artículos, Enrique Díez-Canedo dice que

se trata en verdad de un teatro que no es de aficionados. Más bien es todo lo contrario. Los aficionados son personas muy simpáticas y respetables que gustan poner privadamente en escena lo mismo que se aplaude en público a las compañías formales. El teatro que podía salir de la repetición de unas cuantas fiestas como la de los señores de Baroja, sería, cabalmente, un teatro apenas representado, desdeñado un poco, tal vez, por los teatros grandes. Sería al pronto entretenimiento, y quizá luego el círculo se ensanchara lo bastante para permitir, frente al teatro grande, y sin disputarle su vuelo industrial, ni aun sus propios atractivos, un teatro pequeño, libre, vivo, que fuera germen de públicos más exigentes en materia de arte que los grandes públicos de ahora²⁰.

Estas palabras no dejan lugar a dudas respecto al carácter forzosamente elitista de la experiencia, pero tienen un enorme interés profesional. Un crítico del prestigio y agudeza de Díez-Canedo establece una clara separación entre teatro de aficionados, teatro industrial y teatro artísticamente independiente. Repasando algunos documentos de la época, no es difícil observar la notable diferencia existente entre los espectáculos servidos en los teatros comerciales y las puestas en escena llevadas a cabo por jóvenes directores en los minúsculos escenarios privados. Las innovaciones en el juego escénico, la escenografía o la iluminación se plantearon siempre a este nivel con la indiferencia casi absoluta de los que se consideraban profesionales²¹.

¹⁹ Isabel Oyarzábal de Palencia, *Diálogos con el dolor*, ed. de Carlos Rodríguez Alonso, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1999.

²⁰ Enrique Díez-Canedo, *op. cit.*, vol. IV, p. 150.

²¹ En el número de la *Enciclopedia Gráfica* antes citado, se recogen muchas fotografías de salas de espectáculos y montajes extranjeros. De entre los españoles sólo incluye, en cuanto a los profesionales, una puesta en escena de *Santa Juana*, de Shaw, interpretada por Margarita Xirgu, concentrando toda su

Teatro popular y renovación escénica

A este grupo de teatros privados hay que añadir uno de los fenómenos culturales más importantes que se dieron en España en la inmediata posguerra mundial: La Escuela Nueva²² y la compañía que se creó con su ayuda. Núñez de Arenas, director de la primera, pidió a Rivas Cherif que se encargara de la segunda, que contaba con la ayuda del propio Valle-Inclán. Por lo que tenía de obra social y educativa tendente a reunir cultural y cívicamente al obrero y al intelectual, La Escuela Nueva llevaba a cabo una actividad de masas. El teatro surgido bajo su inspiración debía reunir los principios estéticos de los teatros de élite, pero instrumentalizados para un público de esas características. Rivas Cherif dio pruebas de un enorme talento al calibrar el papel histórico de su tarea cultural: por primera vez aparecía en España un teatro dirigido al proletariado de dimensiones tan ambiciosas.

En el número 11 de *La Pluma*, Cipriano Rivas plantea su crítica en estos términos:

Nacidos los teatros de arte del deseo de libertar la dramática de la injusta tiranía de empresarios y logreros, el uso y el abuso que de tal calificación se ha hecho de veinte años a esta parte ha derivado su concepto prístino a cierta acepción vulgar, según la cual tanto vale decir teatro artístico como aburrido, en fuerza de deducir erróneamente la calidad de una representación escénica en razón inversa del gusto del público. Cosa que sobre no ser siempre verdad, nunca es eficaz. Procede el error de la persistencia en esa fe estética o esteticista, cuya boga ha malogrado tantos ingenios, que ve en la creación artística la obra de un espíritu superior, asequible tan sólo a un grupo selecto de la humanidad, en el que apenas cabe alguno de sus contemporáneos, desligada de toda emoción social e incomprensible desde luego para el gran público... [...] Fundar un teatro nuevo significa constituir una cooperación espiritual, en que autores, cómicos y público, más que la complacencia en un espectáculo perfectamente realizado, se propongan la contemplación en cada ensayo de un ideal inacabable de tan vivo.

Estas ideas intentó llevarlas a la práctica con una compañía formada por actores bisoños, pero ideológica y culturalmente unidos en la misma empresa. En 1920, la representación de la obra de Ibsen *Un enemigo del pueblo*, en el Teatro Español, con moti-

atención en los teatros íntimos o compañías privadas. Hay dos fotos de otras tantas obras (*Las aves* de Aristófanes, y *El sonido 13* de Mario Verdaguer) puestas en escena por Fantasio; tres montajes de Adrià Gual, con su Escuela de Arte Dramático de Barcelona, y muchas otras de los trabajos de Luis Masriera al frente de su Companyia Belluget, a la que Enrique Estévez Ortega, autor de la monografía, llama todavía de aficionados.

²² La Escuela Nueva fue creada por don Manuel Núñez de Arenas en 1911. De 1919 a 1921 se incorpora a ella Rivas Cherif, para llevar las actividades teatrales y renovar el concepto de teatro popular, situándolo al nivel dominante en los teatros socialistas europeos. En 1923, al marchar al exilio Núñez de Arenas, la 'Escuela' comenzó a declinar, desapareciendo finalmente tres años después. Véase el capítulo 9 de: Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española*, Madrid, Tecnos, 1970.



vo del Congreso de la Unión General de Trabajadores (U.G.T.), constituyó un éxito enorme que le llevó a afirmar: “Esta representación ha revelado hasta qué punto es fácil la regeneración de nuestra escena a base de actores y espectadores no contaminados por el ambiente”²³.

Más tarde representaron en el Ateneo *Consejos de Hamlet a los cómicos*, *Jinetes hacia el mar* de Synge, *La guarda cuidadosa* de Cervantes, *El rey y la reina* de Tagore y *Manolo*, de Ramón de la Cruz. El 2 de mayo de 1921 se ofreció el último programa en el que se estrenó la obra de Luis y Agustín Millares, *Compañerito*, acompañada de las de Synge y Cervantes ya citadas. De forma un tanto rocambolésca, el Teatro de la Escuela Nueva vio prohibido el estreno de *La voz de la vida*, de Hjalmar Bergstrøm, previsto para el 17 de junio en el Teatro Español de Madrid. Se representó en el Ateneo a manera de desagravio, pero el lance supuso la clausura del proyecto.

Aparte del Teatro de la Escuela Nueva, que quiso reproducir en cierta medida los principios “populares” de Firmin Gémier y Otto Bhan, las otras compañías tienen en común el dirigirse a un público minoritario, conocedor, deseoso de ver y sorprenderse ante las nuevas técnicas utilizadas. ¿Podrían haber existido de otro modo? En tanto la cultura era expresión de una conciencia de clase, no pudieron rebelarse contra la tradición teatral existente sino a costa de dirigirse a los círculos intelectuales más avisados y curiosos, que apenas sobrenadaba sobre una oligarquía económica abotargada de cavernicolismo, ignorancia y rabiosos sentimientos antipopulares.

Todas estas iniciativas abrieron el camino a las que iban a proponerse en el periodo republicano. El propio Rivas Cherif fue nombrado en 1935 director de la sección teatral del Conservatorio y creó el Teatro Escuela de Arte (T.E.A.) con sede en el Teatro Español de Madrid. Citaré además experiencias populares como las de La Barraca o el elenco de la Misiones Pedagógicas y la aparición de algunos grupos de teatro de agit-prop, aunque sus objetivos y realizaciones fueran muy diferentes. De estos últimos destaca por su entidad y vitalidad el que dirigía César Falcón, denominado Nosotros. Incorporaron un nuevo repertorio y soluciones renovadoras en algunos casos de la expresión y la sintaxis escénicas.

²³ “Divagación a la luz de las candilejas”, en: *La Pluma* (vol. 1º, agosto 1920), pp. 113-119. Ya en estos momentos, Rivas Cherif propone algunas soluciones para resolver la marcha hacia un teatro popular: “Mientras subsista la organización actual de la sociedad, corresponde al artista mantener el fuego sagrado del arte puro, es decir, trascendente. Para ello es preciso luchar sin tregua contra el rebajamiento industrial del teatro. Hay que crear la escena, organizar espectáculos al aire libre, fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas explotadoras del negocio teatral, reeducar al cómico y al espectador, libertándolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal.”

III

Tras la victoria franquista en la guerra civil, se impuso en España una dictadura de corte fascista a la manera de las de Italia o Alemania. Su componente local lo aportaba la imposición absoluta y estricta del denominado nacionalcatolicismo y el retorno a todos los atavismos propios de los regímenes de vasallaje. Toda la actividad de los estudiantes universitarios quedó enmarcada en el Sindicato Español Universitario, de adscripción obligatoria para todos.

Durante casi veinte años, los teatros universitarios padecieron una notable carencia de continuidad, posibilidades materiales y, con frecuencia, de criterios. En ocasiones aportaron alguna novedad en cuanto al repertorio, pero no menudearon. La situación iba a modificarse notablemente a fines de los cincuenta. En la universidad española se había iniciado un movimiento de rebeldía contra la dictadura que aunque todavía incipiente, comenzaba a adquirir aliento y forma. Causa fundamental la constituía el hecho de que las nuevas promociones estudiantiles habían nacido posteriormente a que la guerra civil finalizara.

En los años sesenta, los teatros universitarios se propusieron implícitamente unos objetivos que superaban con mucho los de elencos similares. Plantearon la ampliación del repertorio, rescatando obras del pasado o incluyendo títulos contemporáneos; desarrollaron concepciones estéticas apenas transitadas o desconocidas en nuestro país por aquel entonces; se preocuparon activamente por su formación como actores, directores, escenógrafos, etc. Quizás no fueran todos sus integrantes partícipes de semejantes supuestos, pero un análisis ponderado de su ejecutoria así nos lo muestra²⁴. Paralelamente y sin que mediara un proyecto programático consecuente, se erigieron en escuelas de recuperación cívica, de ideologización y de impregnación del sentido de la cultura en la reconstrucción de la democracia.

Uno de los episodios más elocuentes de dicho proceso fue, a mi modo de ver, una reunión en la que se dieron cita numerosos directores y actores de los diferentes elencos existentes. La dialéctica que se generó y el escaso conocimiento que de aquello se tiene, me inclinan a centrarme en dicho episodio como recuerdo y homenaje.

En diciembre de 1963, el Departamento Nacional de Actividades Culturales del SEU reunió en Murcia a los representantes de las diferentes compañías estudiantiles,

²⁴ La bibliografía respecto a la historia de los teatros universitarios no es muy amplia. Menudean artículos diversos de opinión o comentario, pero escasos balances analíticos. En cualquier caso citaré: Juan Antonio Hormigón, "Del teatro universitario a los teatros independientes", en: *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974, pp. 120-138; Manuel Aznar Soler [et al.] (coord.), *60 anys de teatre universitari*, València: Universitat, 1993; Luciano García Lorenzo (ed.), *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999; Jesús Rubio Jiménez (coord.), *Teatro universitario en Zaragoza (1939-1999)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.



para realizar un curso de formación y sentar las bases de reestructuración del Teatro Universitario. Por su amplitud y lo que allí sucedió, la cita iba a convertirse en un hito de singular calado para las propuestas de renovación del teatro en España.

Las Jornadas resultaron súbitamente interesantes en varios sentidos. En primer lugar por un seminario de dirección impartido por Alberto González Vergel —todavía impresionado por la demostración teatral del Berliner Ensemble—. Guardo un imborrable recuerdo de aquellas lecciones en las que, al menos yo, aprendí muchas cosas. Por otra parte, sus pláticas suscitaron el debate entre la dramaturgia ilusionista, formalista y psicologista y otra de carácter objetivador, críticorealista e historizadora. La consecuencia fue que se instaurara una confrontación y se dividiera en dos bandos el cónclave: por un lado los defensores del “arte por el arte”; frente a ellos los que buscábamos una más amplia perspectiva y conexión entre el teatro y la sociedad de nuestro tiempo. En esta disyuntiva se mantuvieron las conversaciones. Durante una semana discutimos enconada, pero admirablemente, sobre la gran problemática del Teatro Universitario y la sociedad española: reforma de estructuras, funcionamiento interno y nacional, métodos de trabajo, repertorios, cursos de formación, seminarios, prospección de un nuevo público, subvenciones, publicaciones teatrales, dirección y orientación, en fin, de la dramaturgia de nuestra época.

Puedo contar todo esto en primera persona porque estuve allí en tanto que director del Teatro Universitario de Zaragoza e intervine de manera muy activa en las discusiones, y desde luego me hice notar. Como suele suceder en este tipo de tenidas, todo lo que rodea al evento tiene tanta importancia o más que las sesiones reglamentarias. Que yo recuerde, vinieron a dar conferencias Cayetano Luca de Tena y Alfredo Marquerié, que pusieron más bien la nota pintoresca a nuestras preocupaciones. También acudió Antonio Malonda, joven actor y pedagogo solvente ya entonces, que impartió un breve seminario sobre expresión corporal que nos pareció apasionante a todos.

Entre los asistentes estaban Vicente Amadeo Ruiz y Aitor de Goiricelaya, que dirigían el TNU y eran los sustentadores técnicos del encuentro. De Madrid acudió un chico sonriente y simpático que se llamaba Enrique Ximénez de Sandoval; otro más dicharachero y enunciador de citas diversas, Carlos Rodríguez Sanz; uno un poco más serio y retraído que hacía teatro en la Escuela de Ciéne que atendía por Manolo Gutiérrez Aragón, y un cuarto, Juan Luis Ramos, de bastante calado intelectual, que fue el primero que me habló de un importante libro de Lukács, *Asalto a la razón*, que yo no había oído mencionar. Hice con él muy buenas migas y no volví a verlo nunca más. Acudieron igualmente David Ladra, José Luís García Alonso, Fernando Almena, Carlos Pérez de Muniain, Pegerto Blanco y otros representantes capitalinos con los que tuve menos relación.

También vivaqueaban allí un joven autor de Valencia, Manuel Bayo, y José Luis Gil de la Calleja, que era director, al igual que Joaquín Arbide, de Sevilla, o Luis Alemany, de Tenerife. Del distrito de Valladolid, aunque de procedencia vasca, recaló en el encuentro Javier de Echevarrieta, con el que no crucé ni una palabra. Mi memoria no guarda ni tan siquiera un borrón de su rostro. Según me dicen los que hablaron con él, se mostró siempre muy reservado. Andando el tiempo fue uno de los fundadores de ETA y el primer muerto en acción de aquel grupo, armado por aquel entonces, convertido hoy en banda de asesinos y extorsionadores que avergonzarían sin duda a aquel muchacho inteligente y generoso. De Murcia nos acompañaba su director, José Antonio Parra, y José Manuel Garrido. Hubo otros muchos más, hasta ochenta, cuyos nombres se me despintan.

Las jerarquías del SEU se mantuvieron al margen: apenas intervenían, escuchaban en silencio y apoyaron implícitamente las posturas más democratizadoras. En lo sucesivo, todo el armazón nacional del Teatro Universitario estaría dirigido y estructurado por una Comisión permanente, formada por estudiantes y refrendada democráticamente. Esta comisión se renovarían cada cierto tiempo, siempre por decisión de los demás miembros, teniendo como principal misión poner en pie y llevar adelante un aparato administrativo, técnico y teórico que garantizase la reforma y funcionamiento del T. U. Dicha Comisión permanente fue votada allí mismo, saliendo elegidos por aclamación Carlos Rodríguez Sanz, Enrique Ximénez de Sandoval, Alberto de la Hera, profesor ya entonces de la Universidad de Navarra, y quien esto escribe. Durante cuatro días trabajamos denodadamente para redactar un documento en el que se plasmaran las opciones y la voluntad de los allí reunidos, y en el que se expusieran las bases teóricas de toda la reforma posterior. Este texto iba a concretar en sus doce puntos las distintas causas que influían en la actual situación del teatro en España y aclaraba las posibles vías de solución²⁵. La *Declaración de Principios* decía así:

...Los fines con que el Teatro Universitario se inició están rebasados y es preciso fijarle nuevas metas para que le devuelvan su razón de ser: *constituir el frente de avance del fenómeno teatral en España*.

Por tanto, los universitarios reunidos en estas primeras Jornadas de teatro:

1. *Declaramos* que el teatro es un fenómeno estético con una preocupación fundamentalmente social de signo didáctico.

2. *Consideramos* que el teatro en España no sirve al momento histórico en que vive, siendo absolutamente imprescindible una renovación teatral que sólo la Universidad está en condiciones de realizar.

²⁵ Ver el informe oficial en la "Memoria del Departamento Nacional de Actividades Culturales del S.E.U.", curso 1963-64. La revista *Primer Acto* publicó un artículo sobre las Jornadas, firmado por varios congresistas, en su número 49 (pp. 9-11).



3. Sin embargo, *estimamos* que el Teatro Universitario, hoy, técnica, cultural, estética y socialmente no alcanza la altura implícita en sus presupuestos.
4. Conscientes de todo ello, *asumimos* la responsabilidad de efectuar esta renovación.
5. *Creemos* que el público es el protagonista del teatro.
6. En consecuencia, *rechazamos* el monopolio de una clase sobre el teatro; urge recuperar a la clase trabajadora de nuestra época como público teatral.
7. *Se impone*, por tanto, una revisión del repertorio dramático en función de este nuevo público; es decir, un nuevo teatro para un nuevo público: un *teatro popular*.
8. El teatro popular responde a un concepto teatral en el que *debe* tomar cuerpo la mentalidad universitaria.
9. *Afirmamos* que una amplia libertad de expresión es característica esencial del quehacer universitario.
10. *No aceptamos* los condicionantes de todo tipo que pesan sobre la dirección escénica.
11. *Exigimos* a los directores y actores un nivel de preparación que les permita responder al compromiso social que entraña el fenómeno dramático.
12. Todo lo anterior *supone una total reestructuración de las normas y los fines del Teatro Universitario*.

En Murcia, a 21 de diciembre de 1963.

Creo que era la primera vez que un documento firmado por un numeroso grupo de estudiantes y refrendado por la jerarquía política del SEU, postulaba una interpretación tan radical del momento presente. Cuando los doce puntos fueron aprobados por unanimidad, creímos que algo importante estaba sucediendo en nuestro teatro.

Esta declaración de principios fue completada por un segundo documento: *Bases para una reestructuración del T. U.*, en el que se analizaban paso a paso los distintos niveles de la práctica teatral y se formulaban las soluciones posibles para su global reconstrucción. Este nuevo documento se subdividía en los apartados siguientes:

1. *Estabilidad* (de las organizaciones del T. U.).
2. *Jornadas de teatro* (periodicidad y temática).
3. *Comisión permanente* (funciones y atribuciones).
4. *Planificación, control y ayuda* (autogestión y colaboración).
5. *Universidad y teatro* (relaciones recíprocas).
6. *Línea a seguir* (repertorios, teatro y sociedad).
7. *Formación e información* (publicaciones y cursos).
8. *Cátedra de teatro, censura y medios de difusión*.
9. *Colegios Mayores* (compañías de T. U.).
10. *Subvenciones*.
11. *Gastos y locales* (nuevos teatros, presupuestos, etc.).
12. *Cláusula final* (aplicaciones de estas normas).

... Como puede apreciarse a través de los títulos, los temas eran muy amplios. En la mente de todos estaba presente la idea de lo imprescindible de esta transformación y su necesaria coherencia globalizadora para llevarla a cabo. Cada vez que he tenido que releer tanto la *Declaración de Principios* como las *Bases para la reestructuración del T.U.*, me sorprende la claridad, precisión y pertinencia de lo que en ellas quedó reflejado, incluso si su aplicación era imposible. Algo similar sucedió con las conclusiones de las Reuniones de Salamanca en torno al cine, y han pasado a la historia. Tampoco deja de ser inquietante que lo que allí se enunció siga siendo válido en primera instancia, y que muchas de las reformas que se proponían esperen su adecuado desarrollo que no se ha dado. En este sentido, la memoria que conservo de las discusiones internas entre Alberto, Carlos, Enrique y yo mismo, me gratifican extraordinariamente porque pienso que tuvimos perspectiva histórica, algo que ahora escasea tanto y se elude en lo posible de cualquier planteamiento.

La prensa acogió de forma diversa ambos documentos. Algunos periódicos los silenciaron, otros hicieron una simple reseña, los menos los alabaron. La ciudadanía supo muy poco o nada de todo esto. En el fondo quizás tenía menos importancia de lo que pretendíamos. El tiempo vino a demostrar que los ánimos se habían enfriado; que muchos, acaso por miedo al ridículo o a la demostración de su ignorancia, se habían plegado a dar su aprobación aunque estuvieran dispuestos y persuadidos a no llevar adelante ningún punto de los allí reseñados. Las actividades posteriores lo corroboraron en un altísimo tanto por ciento de los casos. La *Declaración de Principios* era un acto de rebeldía y una especie de proclamación de mayoría de edad de los universitarios españoles. Los documentos fueron, finalmente, papel mojado y la *Reestructuración* dejó paso más tarde a una recrudescida inmovilidad.

Con el concurso de maniobras sucias, traiciones y deslealtades que en otro lugar he explicado pormenorizadamente, en febrero de 1965 fui cesado como director del TEU zaragozano. Hace mucho tiempo que estoy convencido de que ciertas cosas negativas o dolorosas que nos hacen pueden ser benéficas a corto o medio plazo. Mi cese como director del TEU lo fue. Las contradicciones que existían entre los sectores democráticos del estudiantado y la estructura del sindicato, se agudizaron extraordinariamente. Los universitarios más activos y perspicaces decidieron en un breve lapso abandonar las plataformas que el SEU mantenía, que habían sido utilizadas tanto para el desarrollo de actividades en diferentes terrenos como para generar una conciencia democrática. Sin ellos, toda la estructura se vino abajo, tan inexistente era el partido de los seuistas originarios.

En la primavera de 1965, más de cincuenta Facultades y Escuelas Especiales se desvinculan del SEU e inician su autogestión. Tuve el honor de asistir como consejero de curso a la reunión de la Cámara de la Facultad de Medicina de Zaragoza, presidida por el profesor Pié Jordá, y votar con la abrumadora mayoría nuestra separación del



Sindicato obligatorio. El clima era de tanta convicción y seriedad que al concluir los debates el profesor Pié Jordá comentó: “Se han comportado ustedes como si fueran el parlamento sueco”. La voluntad de muchos estudiantes era sin embargo la de construir un sindicato independiente del Movimiento franquista. De éste proceso nacería en el curso siguiente el Sindicato Democrático.

En un contexto tan febril y apasionado el porvenir de los teus, que habían sido con frecuencia importantes núcleos de promoción del pensamiento crítico, la difusión cultural e incluso el compromiso con el combate democrático, se tornó incompatible respecto a su dependencia de un SEU que era repudiado y rehuido por doquier. Todavía se convocó un nuevo Certamen de Teatro Universitario en la primavera de 1965, que tuvo a Salamanca como sede. A los diez minutos de iniciarse la primera representación, que correspondía al TEU de Peritos Industriales de Madrid, estalla un formidable griterío, hay protestas e incluso insultos, así como lanzamiento de proyectiles vegetales. El director, Pérez de Muniain, sale a escena: “Yo he venido aquí a hacer teatro —le dice al público—, no a congradarme con nadie. Si queréis, nos vamos”. Se fueron. Nadie actuó después y el Certamen fue suspendido. ¡Felizmente no estábamos allí!

IV

Con esto concluyo. Los tres episodios descritos, unos de extensa amplitud, otros apretados en el tiempo, no son marginales ni tenían vocación minoritaria. Fueron las condiciones existentes en la sociedad española y el sentido y lugar reservado a la cultura, los que provocaron dicha sensación. No es posible comprender el derrotero del teatro español del siglo xx, de eso estoy seguro, sin tenerlos presentes. A ellos como a otros muchos que se pretende confinar con frecuencia en el olvido, mediante la práctica denodada de la desmemoria. Mientras me queden fuerzas y entusiasmos suficientes, pelearé contra esa actitud que conduce fatalmente a la repetición grotesca del pasado nefando. Que ustedes lo vean.

