

REPASO AL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

■ Intervinieron Amorós, Fernán Gómez, Buero, Marsillach, Nuria Espert y Nieva

El teatro español contemporáneo fue objeto de un ciclo de conferencias celebrado el pasado año en la Fundación, coincidiendo con una exposición gráfica sobre teatro español del siglo XX, formada con los fondos de la biblioteca de esta institución. Del 19 de noviembre al 5 de diciembre, este ciclo, que fue coordinado por el profesor Andrés Amorós, contó con la intervención de los actores Fernando Fernán Gómez y Nuria Espert, el dramaturgo Antonio Buero Vallejo, el director y actor Adolfo Marsillach, el autor y escenógrafo Francisco Nieva, además del propio Andrés Amorós, quien abrió el ciclo con una conferencia sobre «El estudio del teatro». Por las mismas fechas se editó el *Catálogo de Obras de Teatro Español del siglo XX*, de la Biblioteca de la Fundación Juan March, que recoge más de 12.000 títulos de unos 800 autores.

Como profesor, **Andrés Amorós** se lamentó de que el estudio del teatro se siga reduciendo al estudio del texto, cuando «el teatro es espectáculo y comunicación con el público»; **Fernando Fernán Gómez** abordó el tema de la mala consideración social del «cómico» a lo largo del tiempo y explicó que el origen de esa tradicional animadversión de los demás radica en la esencia misma de la vocación teatral y en el hecho de que «el fingir, mostrar diversas personalidades sea una ocupación remunerada, y en muchos casos ensalzada, hiere la sensibilidad de los demás». Por su parte, **Antonio Buero** habló de sus autores preferidos, la mayoría autores de tragedias, «porque —dijo— la misión del teatro no es solamente dar obras de arte bellas, sino que sean significativas de los enigmas del hombre, y estos enigmas con frecuencia adquieren un perfil trágico».

Adolfo Marsillach, además de mantener un coloquio con Amorós sobre «Mi tiempo teatral», habló de la presunta muerte del teatro y expresó, entre otras cosas, su creencia de que «el teatro se va a convertir en un artículo de lujo, un producto subvencionado, al que habrá que ir por obligación cultural, pero sin apasionamiento». Para **Nuria Espert**, que habló sobre «Mis directores de escena», «una carrera autodidacta como la mía tiene que estar marcada por esos hombres que han pasado por ella, hasta convertirme en lo que soy». Finalmente, cerró el ciclo **Francisco Nieva**, quien abordó el tema de la escenografía española, que «ha ido tan a la zaga de todo que estamos preparados para practicar lo modernísimo, porque apenas hemos conocido lo moderno».

Ofrecemos seguidamente un resumen de todas las intervenciones.

Andrés
Amorós



«DESCONOCIMIENTO DE NUESTRO TEATRO CONTEMPORANEO»

Uno de los problemas que se nos plantea a cuantos procedemos del mundo académico a la hora de enfrentarnos con el estudio del teatro es la dicotomía texto-espectáculo. Estamos acostumbrados a estudiar el teatro dentro de la historia de la literatura, como un género más, el dramático, como estudiamos la novela, la poesía o el ensayo. Claro que el teatro es *texto*, y el texto tiene importancia como tal, pero no lo es todo. El teatro, además de texto, es *espectáculo* y esta dimensión no suele estudiarse en los centros docentes. Se suele hablar del texto dramático, pero no de la realidad escénica y de ese elemento fascinante y misterioso: la *teatralidad*.

El fenómeno escénico supone, ante todo, una comunicación con el público que no siempre se produce en todas las obras y representaciones, pues depende de la conjunción de varios factores. Ello prueba que no es el texto solamente lo que cuenta a la hora de entender y calibrar la calidad o éxito de una obra teatral.

El estudio del teatro no está institucionalizado. No existen en

nuestras universidades cátedras ni departamentos de teatro. Una valiosa excepción a este estado de cosas lo constituye el Instituto Shakespeare, en Valencia, dedicado a la traducción de obras y a su práctica escénica; pero en Madrid, capital mundial del teatro en lengua castellana, por donde pasan destacadas figuras y grupos internacionales en Festivales y representaciones aisladas, no existe nada parecido.

Si nos fijamos en las bibliotecas, es fácil darse cuenta de que el estudio del teatro no puede limitarse al acopio de un material bibliográfico sobre teatro. La biblioteca tradicional no basta, se precisan toda una serie de materiales documentales que no son los libros, que nos ayuden a comprender el fenómeno escénico en su totalidad: escenografías, figurines y decorados, etc.

La crítica de teatro en España está mucho más atrasada que la de novela o poesía. Existe un gran desconocimiento sobre zonas inmensas de nuestro teatro contemporáneo. De los más de 12.000 títulos que se incluyen, por ejemplo, en el Catálogo de

Teatro Español del Siglo XX que acaba de editar la Fundación Juan March, me atrevo a afirmar casi con seguridad que la mayor parte de ellos no han sido leídos desde que se editaron o estrenaron. Independientemente de su mayor o menor calidad, todas estas obras nos aportan datos de interés sobre el tiempo en que vivimos. Toda literatura es inseparable de la historia y la sociedad en que surge, y el teatro lo es mucho más.

También hace falta contar con ediciones de textos solventes, a la hora de estudiar un autor. En la representación de una obra suelen cambiarse, e incluso, suprimirse frases, palabras, según las distintas versiones o adaptaciones. ¿Cómo saber qué texto escribió originalmente el autor? ¿Cuántas ediciones fiables existen de Arniches o Benavente? La cuestión se agudiza con los clásicos y sus montajes. ¿Por qué un director de escena escoge a un clásico y no a otro? ¿Cuándo comienza en España la figura del director escénico? No hay estudios sobre esto.

La cartelera, el público

El actor es la célula básica del fenómeno teatral. ¿Cómo y dónde encontrar datos sobre los actores españoles? Habría que saber cuál fue su escuela, qué método siguieron (si lo tuvieron). Los escasos estudios sobre actores que existen suelen centrarse en aspectos externos.

También es importante estudiar la cartelera teatral, los gustos del público. René Andioc ha investigado estos aspectos en el teatro del siglo XVIII. ¿Cómo medir el éxito de una obra, cuántos días está en cartel, a qué tipo de espectadores atrae? El éxito de una obra, ¿se debe

esencialmente a su calidad? Criterios sociológicos y teatrales se imponen siempre sobre la mayor o menor calidad de un texto dramático.

Está también el tema de los locales escénicos. Cada vez más, los teatros se van caracterizando por dirigirse a un determinado tipo de público y presentan un escenario peculiar. Habría que estudiar la escenografía: los figurines y decorados que configuran ese «lugar donde puede aparecer lo invisible», como dice Peter Brook.

Estudio de los géneros: ¿sabemos tan poco de nuestras zarzuelas y de su época! O la revista musical, el teatro infantil, de marionetas..., el teatro popular, político o de urgencia, son campos que precisan de estudios serios. Otro capítulo importante es la *censura*, sobre la que tenemos muy pocos datos concretos.

El estudio del teatro va a cambiar radicalmente con la utilización del vídeo. El Instituto del Teatro de Barcelona y el Centro Dramático Nacional apuntan en esta dirección. En fin, todo un material documental que no se suele reunir y estudiar, como los cuadernos de dirección, los manifiestos estéticos, entrevistas y declaraciones de actores o directores en los estrenos; los libros de memorias de personas relacionadas con el teatro..., ayudarían mucho para conocer cómo fue recibida en su momento una obra teatral.

El estudio del teatro no puede reducirse al estudio del texto. El teatro es espectáculo y un fenómeno que hay que abordar en toda su complejidad. Quizá parezca imposible pretender conservar vivo ese momento mágico que es el teatro, esa chispa que brota en la oscuridad y que hace que una emoción se nos suba a la garganta.

Fernán
Gómez



«EL ACTOR Y LOS DEMÁS»

Para nosotros, los actores, es interesante averiguar la razón profunda del maltrato que siempre se ha dado a los «cómicos». Las personas equilibradas, sensatas, la gente común, aunque se parezcan a los actores en cuanto que también se ven precisados a interpretar, fingir, representar, nunca han visto con buenos ojos a los que lo hacen en el escenario, en el cine o en la televisión. Parece como si fingir en la oficina, en el taller, en las fiestas, en el Parlamento, en la Sala de Justicia... fuera algo natural en el ser humano civilizado, pero fingir en un espectáculo entrañase cierta parte de perversión.

En las culturas en que ha existido teatro éste ha tenido su origen en los ritos religiosos; pero en cuanto se ha escindido de ellos, en cuanto se ha hecho laico, sus oficiantes han contado con la enemiga del resto de los ciudadanos que, por otra parte, nunca dejaron de acudir a los espectáculos profanos.

Los actores, además, caen muchas veces en la fatuidad, quizá porque es condición de su oficio aparentar una seguridad en sí mismos mayor de la que suelen tener. Otra de las causas de esa prevención hacia el actor

podría ser la influencia que ejerce sobre los demás, en sus modales y comportamiento externo, en sus costumbres. Escasos son los hábitos mayoritarios de la gente de nuestro tiempo que no hayan sido antes difundidos por algunas estrellas de la pantalla. Y contribuye a su difusión en gran medida la televisión.

Concedores de la influencia de actores y actrices, los industriales y los políticos recurren a ellos para lanzar sus productos y divulgar sus ideas. Pero creo que si el comediante influye en el comportamiento externo del espectador, le es muy difícil influir en su comportamiento moral. Nuestro arte es muy débil para contrarrestar las influencias de los genes, la familia, los amigos, el ambiente.

El actor representa distintos papeles. Ahí debe estar la vieja culpa de los farandules, porque ésa es precisamente la raíz de la vocación de comediante. El niño quiere serlo todo. Hoy desea ser piel roja; mañana, ladrón; pasado, equilibrista. La vocación de actor delata, en parte, este infantilismo. Y el afán del niño por ser muchas cosas distintas se prolonga a lo largo de la vida —aunque sofrenado por la razón

y las conveniencias— y es uno de los deseos más inherentes al hombre: multiplicarse, desdoblarse, salir de su propio ser para ser dos hombres distintos.

Un actor, a lo largo de su carrera, no sólo llega a tener los más diversos oficios, desde el de mendigo hasta el de rey, aunque sea por breves momentos, sino las más diversas personalidades. Y precisa una gran tolerancia para ejercer el oficio. La razón de su moral relajada, ¿no estará en este esfuerzo para comprender a los seres más disolutos y abyectos?

Vivir varias vidas

Es imposible a lo largo de la vida vivir varias vidas y las únicas posibilidades de acercarse a ello están en el oficio de representar. Esta posibilidad de desahogarse sin correr riesgos, sin la amenaza del ridículo, de la cárcel o del manicomio, no la tienen los demás. La perdieron con la infancia. El origen profundo de la animadversión de la sociedad, de las diversas sociedades históricas, hacia este grupo social, hay que buscarlo en la esencia misma de su vocación. Que el fingir, el mostrar diversas personalidades sea una ocupación remunerable y en muchos casos ensalzada hiere la sensibilidad de los demás.

Actualmente, dentro de la escuela realista o naturalista, el comediante procura comportarse en la representación como lo hacen las personas en la que comúnmente llamamos vida real. Así, el actor procede como cualquier individuo que no sea actor procede en la vida real. Y así como los farsantes tienen como fundamento de su arte la imitación, la tienen los demás como fundamento de su educación, de su domesticación. Y a

éstos les reparten en su juventud unos papeles que muchas veces no son los que les hubiera gustado representar. A los nuevos individuos que acceden a la sociedad les van enseñando sus padres, sus maestros, los curas, los cabos, los amigos mayores. Y, poco a poco, con imitaciones, experiencias y, menos veces con imaginación, los hombres se van componiendo una máscara, una persona, con la que se disponen a actuar en la vida. Pero esto no entraña falsedad, ya que la utilización de esa máscara es lo natural en el hombre que se desenvuelve en la civilización, es lo que le da personalidad.

Además, cuando el hombre con vocación histriónica consigue representar, su placer lo extrae de que los demás sepan que está representando. Y esto le diferencia del modo de representar de los demás, que aspiran precisamente a lo contrario. Estos malditos cómicos, histriones, infames, van por ahí proclamando que la cara que ponemos no es el espejo del alma, que incluso la máscara de la sinceridad es fácil de colocar.

Tendríamos que admitir que el actor no es necesariamente un hombre que finge, sino un hombre que en su juego se sincera, se realiza, se pone en evidencia sin rubor, sin sentido del ridículo. Pero esto está en desacuerdo con el sentir de los demás; con esto se estropea el juego de los otros, y ésa es la culpa del actor, su delito.

Indiferentes ante los códigos, estos seres marginados, menospreciados, envidiados, admirados, libres de trabas, esclavos de su vocación, estos niños, estos actores seguirán durante mucho tiempo celebrando sus ritos ante el altar de Dionisos, consagrados a su oficio. A su oficio, que es el de los demás, el de todos.

Buero
Vallejo



«LA TRAGEDIA SEGUIRA SIENDO EL CORAZON DEL TEATRO»

«**T**odo escritor elige a sus precursores», ha dicho Jorge Luis Borges. Preferimos a unos autores determinados porque nos damos cuenta de que han sido hermanos mayores o padres de nuestra propia alma, de nuestra obra. Yo no soy un autor sin padres literarios; tengo con todos ellos una gran deuda.

Hablar de mis autores preferidos es, en realidad, hablar de mí mismo, de mis propias preocupaciones dramáticas. Comenzaré por citar a los trágicos griegos. Ellos inventaron la tragedia que, en mi opinión, no es una visión pesimista ni desesperada de la vida humana, sino abierta y esperanzada. En «Las Euménides», segundo miembro de la trilogía de Esquilo, *La Orestíada*, el sino fatídico desaparece y la obra desemboca en un final feliz. Porque el destino, en su aspecto fatídico, es algo provisional. Lo trágico no es el necesario aplastamiento de las pobres tentativas de libertad del hombre, sino la lucha entre libertad y necesidad, y en esta lucha la libertad muchas veces puede ganar la partida.

Yo creo que la tragedia, en definitiva, lo que nos impone es un problema ético. En el

origen de todo ciclo trágico existe un error («pecado» en el concepto cristiano) que podría haberse cometido o no, y que el personaje elige libremente cometer o no. Veo en Esquilo elementos que estructuralmente pueden estar muy cerca de mis preocupaciones dramáticas: los «efectos de inmersión», que ha señalado Domenech en mi teatro, el punto de vista de primera persona, etc.

Dando un gran salto en el tiempo, en este rapidísimo recorrido por algunos de mis autores preferidos, llegamos a Calderón, que está mucho más cerca de la modernidad de lo que pensamos. Calderón une en su teatro las dos facetas fundamentales del ser humano: la íntima, psíquica y metafísica, por un lado, patente en *La vida es sueño*, uno de los hitos del teatro mundial; y la faceta social, por otro, las coerciones sociales que cercan a los seres humanos forzándolos a ir por caminos que no quisieran seguir: *El Alcalde de Zalamea*. Pienso sinceramente que sin Calderón yo no hubiera podido escribir, por ejemplo, *La Fundación*. Del gran Shakespeare, apuntaré simplemente los «efectos de inmersión» que veo en *Macbeth*.

Autores más cercanos, como Bernard Shaw, con sus *Comedias desagradables*, o Ibsen, el autor que más me fascinó. Aunque ahora se suele decir que está superado, no se le deja de representar. Pensemos que el problema feminista de su *Casa de muñecas* dista todavía mucho de alcanzar una solución humana y civilizada. O Strindberg y su exploración y desmitificación de los sentimientos familiares convencionales, su afán por desvelar la crueldad y mezquindad de los seres humanos. O Chejov, autor de tragedias en las que se percibe una confianza en un futuro más libre y esperanzador, al igual que ocurre en muchas de mis obras.

Pirandello y Unamuno abordan el problema ontológico del ser humano, el problema de la personalidad. No puede decirse, a mi juicio, que Unamuno no hiciese verdadero teatro.

Otro autor, también objeto de olvido en España, y que figura entre mis autores preferidos, ha sido Eugene O'Neill, no igualado en calidad y novedades estructurales por ningún otro dramaturgo norteamericano.

Valle-Inclán y Lorca

Y llegamos a Valle-Inclán y a Lorca. Mientras a Lorca se le conoce en todo el mundo, quizá debido a las tristes circunstancias de su muerte, el teatro de Valle, igual de genial, apenas es conocido. En España, incluso, estuvo de moda durante mucho tiempo adjudicar a estos dos grandes genios de la literatura dramática las etiquetas de «teatro estetizante», poético, al de Lorca y de teatro tragicómico o «esperpéntico» al de Valle.

Tendría que citar, entre muchos, a otros autores como Bec-



TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

*Exposición de fotografías
y documentos teatrales*

19 de Noviembre - 5 de Diciembre 1985

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CONFERENCIAS:

NOVIEMBRE 1985

Martes, 19
Presentación de la Exposición y presentación del Catálogo de Obras de teatro español del siglo XX
ANDRÉS AMORÓS *El estado del teatro*

Jueves, 21
FERNANDO FERNAN GOMEZ *El actor y los demás*

Martes, 26
ANTONIO BUERO VALLEJO *Mis autores preferidos*

Jueves, 28
ÁNGEL MARRILLAGA *Coloquio con Andrés Amorós sobre
Mi tiempo teatral*

DICIEMBRE 1985

Martes, 3
FRANCISCO SIEVA *Los escuadreros*

Jueves, 5
ANDREA ESPERTE *W. G. Sebald*

Todos los encuentros tendrán lugar en el Salón de Actos de la Fundación Juan March
Cataluña, 37 28002 Madrid, a las 19.30 horas. Entrada libre.
Horario de visita de la exposición: El día jueves de 12 a 2 y de 17.30 a 21 horas.
Domingo de 12 a 2 horas.

kett, Brecht, Camus, Sartre, Miller, Priestley, y un largo etcétera. Todos ellos han escrito tragedias.

Cuando el teatro se enfrenta con su misión, además de una obra de arte grande y bella, ha de dar una obra que sea significativa de los enigmas del hombre, y éstos frecuentemente adquieren un perfil trágico. Se dice que la tragedia ha muerto o que está a punto de morir. Yo no lo creo. La tragedia seguirá siendo el corazón del teatro, ya que es la tendencia a través de la cual el hombre ha podido aventurar respuestas al enigma de su propio destino. Por otra parte, tampoco creo que el teatro pueda prescindir de los grandes autores. Bienvenidas sean todas las experiencias teatrales de vanguardia, pero es ingenuo suponer que lleguen a desplazar al teatro de autor, cuando éste es grande.

Adolfo
Marsillach



«EL TEATRO, UN ARTICULO DE LUJO, AL QUE SE VA POR OBLIGACION CULTURAL»

¿Se muere el teatro? Así enunciado este interrogante puede pecar, en una primera impresión, de alarmista, pero en realidad, ¿es alarmista? Pues, sí, hoy hay teatros, actores, autores y público, y, pese a ello, hay evidentes síntomas de debilidad. Algo sucede, algo está pasando. ¿Hay razones para sentirse optimista? ¿Podrá morir algún día el teatro? ¿Está en crisis el teatro?

No nos apresuremos a confesar que sí. La historia del teatro es consecuencia de sus distintas crisis. Los actores siempre que ha sido necesario han salvado el teatro, poniéndose en pie, agarrando a los espectadores, «eh, oigan, no se vayan, que aquí va a haber una función», y la hay. Y la crisis se supera una vez más. En Inglaterra, por citar un ejemplo conocido, se cerraron teatros, se persiguió a los actores, pero no por ello se acabó el teatro. Entre todos lo volvieron a levantar. La decadencia de los intérpretes empezó cuando se preocuparon más por los directores generales que por el público.

Pero vamos a los que interesa: el teatro actual, y en especial el español, que es el que a mí me importa, está en crisis, una crisis, pienso yo, que tiene unas características especiales. Veamos algunas.

¿Crisis de autores? En parte sí. A veces da la impresión de que autores y público hablan lenguajes diferentes. Pero ¿qué es el público? Lope de Vega fue un gran periodista que levantó crónica puntual del mundo que le rodeaba, pero el teatro barroco fue grande porque el público lo fue también.

No hay texto sin representación, como no hay actor sin público. El actor frente a un espejo es una imagen idiota y una obra leída es un acto fallido. Cada sociedad tiene el teatro que quiere tener. El público es conservador por excelencia, pues a él le gustaría ver siempre la misma obra, tararear la misma melodía. A los espectadores hay que tenerlos en cuenta —y esto a veces se olvida—, y hay que tenerlos en cuenta, no para halagarlos, pero tampoco para despreciarlos.

Decir lo que los otros quieren oír conduce a la esterilidad, pero lo contrario conduce al fracaso. ¿Al espectador hay que hablarle en necio como burlo-namente decía Lope o hay que luchar contra su gusto? Complicado es el tema. ¿Qué es peor: un local lleno de estúpidos o uno vacío con unos pocos inteligentes? Si se piensa en esto se verá que no es fácil responder a esta cuestión, sin caer en posturas maximalistas.

Vayamos con el tema de las subvenciones. Yo no me opongo a que se subvencionen los éxitos, como se subvencionan los diarios de más tirada o las películas de más acogida. Pero habría que analizar los medios empleados. Una obra zafia, soez, no debería ser desde luego subvencionada. Pero ¿esto no es una especie de censura?

Se debe estar contra un teatro protegido, pero ¿cómo hacer teatro, hoy, sin estar protegido? El dilema es claro: o se pone uno en manos de funcionarios con buena voluntad, no lo dudo, o cae uno en manos de acreedores con peor voluntad.

Sólo parece quedar una postura razonable o no para la iniciativa privada, una tercera vía que podría ser la política de teatros concertados, en lo que se juntan las dos cosas, un apoyo oficial y un riesgo privado. Pero tampoco parece la solución ideal. ¿Hay que subvencionar a Strindberg porque al director general le gusta o vice-versa? Habría que suprimir las subvenciones, pero...

Y a todo esto, ¿dónde está el público?, ¿qué piensa él de estas cuestiones? Yo creo que al público todo esto le da igual. Para él el teatro es una oferta más de su ocio y vivimos, no se olvide, en una sociedad en la que las ofertas de ocio no sólo se han

multiplicado, sino que se han hecho muy competitivas.

Hasta la invención del cine, la sociedad tenía que ir al teatro para oír historias. Con el cine, y no digamos con la televisión, esto ha cambiado. El teatro ha ido perdiendo sentido. El público antes se sentía identificado con lo que se decía en un escenario. Ahora ya no tanto, tiene otros canales. Al teatro no le mató —como se pensó— el cine, aunque le dio, eso sí, un susto fenomenal.

Un teatro vivo y distinto

La enemiga del teatro es la televisión y sobre todo cuando quiere ayudarle, cuando se mete a hacer teatro. El teatro necesita espectadores. El teatro y la televisión tienen lenguajes que se rechazan. Una obra de teatro siempre es diferente. La TV se ve, al teatro se va. Hay que tener voluntad para ir al teatro. Vivir en sociedad es comunicarse. La televisión es estéril, conduce al silencio, a la soledad. Hoy, además, se sale menos y menos todavía al teatro. ¿Qué hacer, pues? Darle algo distinto. Un teatro vivo.

Estamos asistiendo al gran auge del teatro público y a la desaparición del teatro privado. ¿Esto es bueno o malo? No es fácil responder una vez más. El teatro público mejora la calidad del teatro, ¿pero un teatro en manos del Estado no es un teatro en manos de funcionarios? Lo ideal sería que existieran ambos. El teatro no muere, lo que está muriendo es una forma determinada de hacerlo. El teatro se va a convertir en un artículo más o menos de lujo, un producto subvencionado por el Estado, al que se irá por obligación cultural de ir a verlo, pero sin apasionamiento.

Nuria
Espert



«UNA CARRERA AUTODIDACTA COMO LA MÍA ESTA MARCADA POR LOS DIRECTORES»

Hablar de mis directores de escena es como hablar de mi carrera, porque la carrera de una actriz autodidacta como la mía está marcada por esos hombres que han pasado por ella, hasta convertirme en lo que soy. Comencé en el Teatro Romea de Barcelona. Yo era una horrible niña prodigio que, alentada por mis padres, grandes enamorados del teatro, recitaba versos por cafés y colmados. Alguien me debió ver y me contrató, para actuar, más o menos profesionalmente, en el Romea. Yo apenas tenía doce, trece años.

Aquella compañía del Romea, que en aquellos años cuarenta intentaba rescatar el teatro en catalán, no tenía un director como se entiende hoy, sino que era el primer actor el que repartía los papeles y daba las consideraciones generales en los ensayos. Cosas de sentido común: te sientas, te levantas, vas aquí, vas allá, te ríes, lloras, gritas, etcétera; pero que no eran tan simples. Así dí mis primeros pasos, así fui adquiriendo mi primera experiencia. Al poco tiempo ya me consideraba una aprendiz de actriz y siempre estaré agradecida a aquel apren-

dizaje, pues me dio una base sólida para seguir adelante hasta hoy.

Mi primer director fue Esteban Polls, un gran director de actores. Me vio en el Romea y me llamó para trabajar con él. Yo tenía 16 años. Fue una experiencia magnífica: me desató mi gran ambición, trató de obtener de mí lo mejor de mí misma. Hacíamos una obra por semana. En tan corto tiempo debíamos aprender el papel y ensayarlo. Allí aprendí el 70% de lo que sé, desarrollé una «memoria de circo», que todavía conservo, aprendí a ser dúctil y disciplinada. Mi vida la cambió Polls.

Fue entonces cuando me vieron dos jóvenes directores catalanes, Antonio de Cabo y Rafael Richard, que hacían un gran esfuerzo económico para representar lo mejor del teatro mundial. Las primeras figuras eran Gabriel Llopart y Elvira Noriega, quien involuntariamente me dio, como pasa en las películas, la oportunidad de mi vida. Por enfermedad hubo que sustituirla, lo que no era fácil, por nuestra falta de experiencia. Juan Germán Schroeder, autor de la versión de la «Medea» que

estaban preparando, pensó en mí, me hizo una prueba y convenció a los dos directores de que yo podía sustituir a la Noriega.

Esto supuso un paso importante en mi carrera. Ya era actriz, así que con mil pesetas me vine a Madrid en 1954. Aunque no llegué a trabajar con José Tamayo, vine llamada por él. A Tamayo siempre le he respetado por ser un gran hombre de teatro.

Por entonces conocí a Armando Moreno, que era escritor y provenía del cine, y con quien me casé. Tuve dos hijas y estuve un tiempo apartada y como la ambición surge en momentos difíciles, y aquéllos para nosotros lo eran, nos decidimos a formar nuestra propia compañía. Queríamos hacer O'Neill, pero no pudimos conseguir los derechos, aunque sí los de «Gigi», de Colette.

Para hacer esta obra llamamos a Cayetano Luca de Tena, que era un gran director de eso tan difícil que se llama 'teatro convencional'. El tenía un gusto extraordinario y una sabiduría teatral increíble. «Gigi» fue un éxito y Luca de Tena me enseñó un montón de cosas, de trucos, que van solidificando en tu interior una manera de hacer y de actuar.

A continuación, y durante varios montajes (O'Neill, Shakespeare, Lope de Vega), me dirigió mi marido, que fue (él venía del cine) mi primer director de imagen. Pero como corríamos el riesgo de repetirnos, buscamos nuevos directores. En seguida pensé en Schroeder, el adaptador de Medea, aquel que había creído en mí. Nos lanzamos a actualizar un Calderón, «El jardín de Falerina» y resultó un total fracaso. Aquello me enardeció. A partir de entonces

íbamos a ir siempre a contracorriente.

La compañía tuvo un parón tras esto y yo me contraté en el María Guerrero para hacer «A Electra le sienta bien el luto», de O'Neill, dirigida por José Luis Alonso, que es un estupendo director de teatro, al que no se le ha hecho toda la justicia que merece.

Víctor García: «Yerma» y «Las criadas»

En 1967 quise hacer un Brecht y lo hice con Ricard Salvat. Luego Sartre y lo hice (a medias con Marsillach; no sé por qué, pero la cosa no funcionó al cien por cien). Y es entonces cuando aparece, recomendado por Arrabal, Víctor García, quien dirigió «Las criadas», de Genet. Desde el primer momento conectamos los dos. Pasamos de todo, la censura nos prohibía la obra, ciudad tras ciudad. Pero por fin la hicimos y tuvimos un gran éxito. Luego vendría «Yerma», con un Víctor García, ya muy enfermo y con ideas de lo que quería hacer, pero descuidando a los actores —ellos así lo creyeron—. En «Las criadas» Víctor había conseguido de nosotras lo que nadie ha conseguido de una actriz. El tercer montaje con él fue «Divinas palabras», de Valle, que contiene, creo yo, los momentos más hermosos de Víctor, aunque resultara un fracaso.

Luego vendría un jovencísimo y valiosísimo Lluís Pasqual con quien hice a Espriu. Jorge Lavelli, un genio, me dirigió en «Doña Rosita la soltera» y «La tempestad». Fue un goce trabajar con él. «La tempestad» me dio un estatus para mí misma. Desde entonces ya no tengo miedo al teatro, soy capaz de hacerlo todo. Por último, hice «Salomé», con Mario Gas.

Francisco
Nieva



«LOS TEATROS SE HAN CONVERTIDO EN GUARDAMUEBLES»

Si bien mi esposa legítima es la literatura dramática, en ese contubernio que formamos yo y algunas especialidades teatrales, la escenografía es mi querida. Y no digo amante porque «querida» es más antiguo y más morboso. El teatro ha sido mi placer de toda la vida. Dibujar figuritas, carteles; idear músicas, supervisar grabaciones, todo eso he tratado de practicar con cierto grado de profesionalidad.

A los siete u ocho años me llevaron a ver «Don Juan Tenorio». Ya había asistido a otras funciones de teatro, pero en «Don Juan Tenorio» reconocí al teatro mismo. Eso es teatro, dijo entonces mi conciencia infantil. Y el caso es que no se equivocaba. «Don Juan Tenorio» era, sin duda, la mejor obra que hubiera podido ver a esos pocos años, de otra mejor no me acuerdo. Al día siguiente de mi asistencia al teatro ya me había dibujado —a folio por dibujo— todas las escenas que me parecían interesantes, las que más podían conmover a un niño: la Hostería del Laurel y las máscaras, las apariciones —esos espectros verbosos y románticos—

y Ciutti temblando de miedo ante la estatua del Comendador.

Todo esto era sentido por mí desde la más pura raíz dionisiaca del teatro: el teatro debe dar miedo, el teatro es una mascarada llena de malignidad y de encanto, en el teatro los héroes son bellos y excesivos, se pierden en la tentación y se hunden entre las llamas del infierno.

¿Qué querían decir aquellos dibujos infantiles? Que el teatro es un todo físico que participa de muchas especialidades técnicas y se resuelve finalmente en un clima de encantamiento. No obstante, mis dibujos eran impotentes para explicar que de esa totalidad que es, en suma, el hecho teatral, había que distinguir lo que el dibujo rupestre supone siempre en el espectador: la existencia de una anécdota previa, de un «por qué» suficientemente apasionado. El teatro es lo que 'sucede', es una noción dinámica. En el teatro pasan cosas. Es decir, que pasan y desaparecen, se muestran y se ocultan, no «porque sí», sino porque nos hemos embarcado en un viaje fantástico con consecuencias fantásticas. Nos

hemos embarcado en una anécdota trágica o cómica. Para mí buena lógica infantil, primero hay que inventar a don Juan Tenorio y luego seguirlo, embarcarnos con él en una aventura bella y tenebrosa. Los parajes por donde pasa don Juan son las decoraciones. Nótese que digo «decoraciones» y no espacio escénico, dispositivo, escenoplastia ni ninguno de esos conceptos fríos y tecnicoides de esos «progresistas» del teatro que se han quedado tan antiguos ante la modernidad.

Yo puedo seguir, desde estas primeras impresiones infantiles, toda la evolución de la escenografía, pasando de la virginidad romántica al triunfo de unas ideas de progreso y luego a su completa y comprobable decadencia.

De los problemas de la escenografía no estaba yo muy enterado a la edad en que vi «Don Juan Tenorio», pero iba a tener suerte y aún me quedaba por presenciar un espectáculo que me iba a procurar una emoción igual de intensa, aunque en sí, en algún sentido, diferente. Los entremeses de Cervantes puestos en escena por García Lorca me revelaron el encanto y la seducción de las convenciones teatrales más arcaicas. Aquellos simples y elegantes montajes, como de un amateurismo refinado, aludían estéticamente a los hallazgos pictóricos de los ballets rusos. En seguida hice un descubrimiento fundamental. El teatro de Lorca, el de Valle Inclán, el de cualquiera de los pocos buenos autores contemporáneos, así como el de la mayoría de los grandes clásicos, se podía hacer con telones pintados a la antigua o a la moderna. Como yo nací un hombre moderno, ese teatro de cuaresma sensorial que aparece con Ibsen, mace-

rado en reflexiones sociológicas a mí ya no me podía conmovir en los años treinta, después del triunfo del cubismo y de la música de Stravinsky.

Así que empecé por darme cuenta que el teatro que le gustaba a la gente, que le iba a gustar por mucho tiempo, no era el mejor. Eso es lo malo de nacer moderno, que uno ofende sin querer a los demás, que no lo son tanto. El teatro moderno es un inmenso piano que trasportamos todos con fatiga para que no se quede en la calle, le caiga el agua y se desluzca. Es un maestro caro y antipático rodeado de discípulos tan avisados como pedantes, que hacen montajes para deslumbrarse entre sí, para competir entre superprofesionales.

La escenografía española, una no-historia

De mi experiencia con la escenografía he llegado a extraer una conclusión: precisamente porque he practicado esas escenografías materialistas, sólidas, espaciales, estoy convencido de que seguirlo haciendo ya no conduce a ninguna parte. Un sistema para saber si un determinado teatro es realmente un buen teatro, consiste en adivinar si soportaría unas decoraciones de tela, con todo pintado. El teatro de ideas ha convertido los teatros en guardamuebles. Cada montaje es un ajuar y cada obra que pide un ajuar es una obra mala.

La historia de la escenografía en España es una no-historia, pero como ha ido tan a la zaga, estamos preparados para practicar lo modernísimo porque no hemos pasado todavía por lo moderno. Deberíamos ir pensando en despertar. ■