

Los actores en el panorama actual de nuestro Teatro

Por JORGE DE LA CUEVA

Es, para nosotros al menos, un hecho indiscutible, una constante histórica ininterrumpida que el teatro varío, moribundo, cambiante en su expresión y en

sus manifestaciones, en sus maneras y modalidades de época, de estilos y de conceptos, es en cambio inmutable en sus elementos esenciales; es decir, aquellos con los que surgen espontáneamente y que son de tal manera sustancia suya, necesidad capital, razón de existencia, hasta el punto de que sin ellas dejaría de ser teatro.

Acaso ninguno de los elementos teatrales sean tan necesarios, con necesidad metafísica, como la interpretación: la interpretación presupone el actor; es decir, que el actor viene a ser necesariamente elemento sustancial del teatro, pero elemento que surge con él, hasta el extremo de que las modernas investigaciones sobre orígenes del teatro no han podido determinar aún si lo primero que surgió fué el hombre-teatro, y que la actuación del hombre-teatro no trajera de manera espontánea la frase teatro. Pero aunque no fuera así, aunque la frase surgiera como cosa adjetiva, al elemento actor debemos el único axioma teatral, indiscutible y permanente por axioma, de que el actor no habla jamás en nombre propio, que nos sirve de corolario al concepto de interpretación, porque sólo se interpreta o se transmite, o se traduce lo que es anterior al acto de interpretar.

Ya fuera el mimo que imitaba los movimientos del totem, imitar

vale tanto como interpretar; ya fuera el explicador el que apoyaba la mímica con la palabra, explicador que se hizo coro luego; se ven surgir casi simultáneos, unidos en un sólo concepto tres elementos fundamentales indiscutibles: acción, personificación e interpretación.

Han pasado siglos sobre el teatro, del totem de religiones simples y primitivas se ha pasado a divinidades de teogonías más complicadas de las divinidades, en un afán de humanidad, de asequebilidad humana, al héroe, hasta llegar al individuo por el deseo, humano también, de generalizar lo particular; se han sucedido cambios y tendencias, maneras y hasta conceptos, ha llegado la literatura hasta apoderarse durante muchos años del teatro, sometiéndolo a su capricho, considerándolo como simple vehículo, con lo que desnaturizaba una condición esencial del teatro, pero ninguna tendencia, ninguna escuela osó nunca disminuir, modificar ni alterar en lo más mínimo la unión de los dos elementos fundamentales: acción e interpretación.

Es de ahora, de muy pocos años cuando se advierte una pugna entre estos dos elementos, desde que se ha empezado a hablar y escribir más de teatro que a hacer teatro, cuando en torno al teatro, y acaso por falta de obras tan ampliamente

teatrales que impongan los conceptos de teatro con la elocuencia y la eficacia incontrastable de los hechos se han suscitado tendencias, temas y conceptos, y acaso también por la aparición del cine y de su contrasentido de aherrajar y someter al actor en el momento de la producción, y de ensalzarlo luego desmesuradamente con fines de publicidad, cuando se han inventado las frases de estrella y de as, cuando se ha comenzado a notar una disciplina, un afán de preponderancia que se traduce en rebeldía por parte del actor.

El actor moderno aspira a marcar demasiado su personalidad; quiere interpretar, pero a través de la interpretación aspira a mostrarse él, en una confusa dualidad que va contra el axioma fundamental de teatro, de que el actor jamás habla en nombre propio. Quiere hablar en nombre propio y mostrar en todo momento que habla él, en un equilibrio muy difícil y que hace anacrónico aquel problema clásico de hasta qué punto había de empequeñecerse el yo individual del actor, para incorporarse el yo del personaje que representa, es decir, que interpreta.

Se ha olvidado que las antiguas carretas, que por algo se dan en todos los teatros primitivos, no eran para asemejarse al personaje que

se encarnaba, sino para borrar la personalidad del actor.

La mayor perceptibilidad del público de esta disminución del yo del actor las hizo innecesarias, quedó la caracterización, que ahora va olvidándose por el deseo del actor de mostrarse, como se dice entre bastidores, a cara limpia, tal como él es, para mostrarse como él es a través de todos los tipos que represente.

No es afán de gloria: la gloria no ha negado jamás sus halagos al buen intérprete, es síntoma de un deseo de disociación de elementos que surgieron unidos y una rebeldía hacia esa verdad indispensable en el teatro, que no es realismo, ni naturalismo; es esa verdad íntima que es compatible con la ficción, con lo fantástico, con la alegoría, que cambia de forma, pero no de esencia, que adelgaza y se sublima y se sutaliza para ser en esencia, razón de posibilidad, relación de causa a efecto, sugerencia, y en último caso ese leve centro de gravedad de las ideas que se llama sentido común.

Y es necesario, por bien del teatro, que vuelva el equilibrio completo de sus elementos sustanciales, porque la preponderancia de uno de ellos trae el relajamiento del otro, y ya estamos viendo como el elemento acción, es decir, pensamiento, asunto, frase, se desorienta, se confunde y pierde calidad por falta de interpretación, porque así como los personajes de Pirandello no han vivido si no se proyectan en la escena, la obra teatral no lo es realmente hasta que no ha sido interpretada. La interpretación es razón de su existencia.



SUPLEMENTO SEMANAL DE ARRIBA

AÑO II

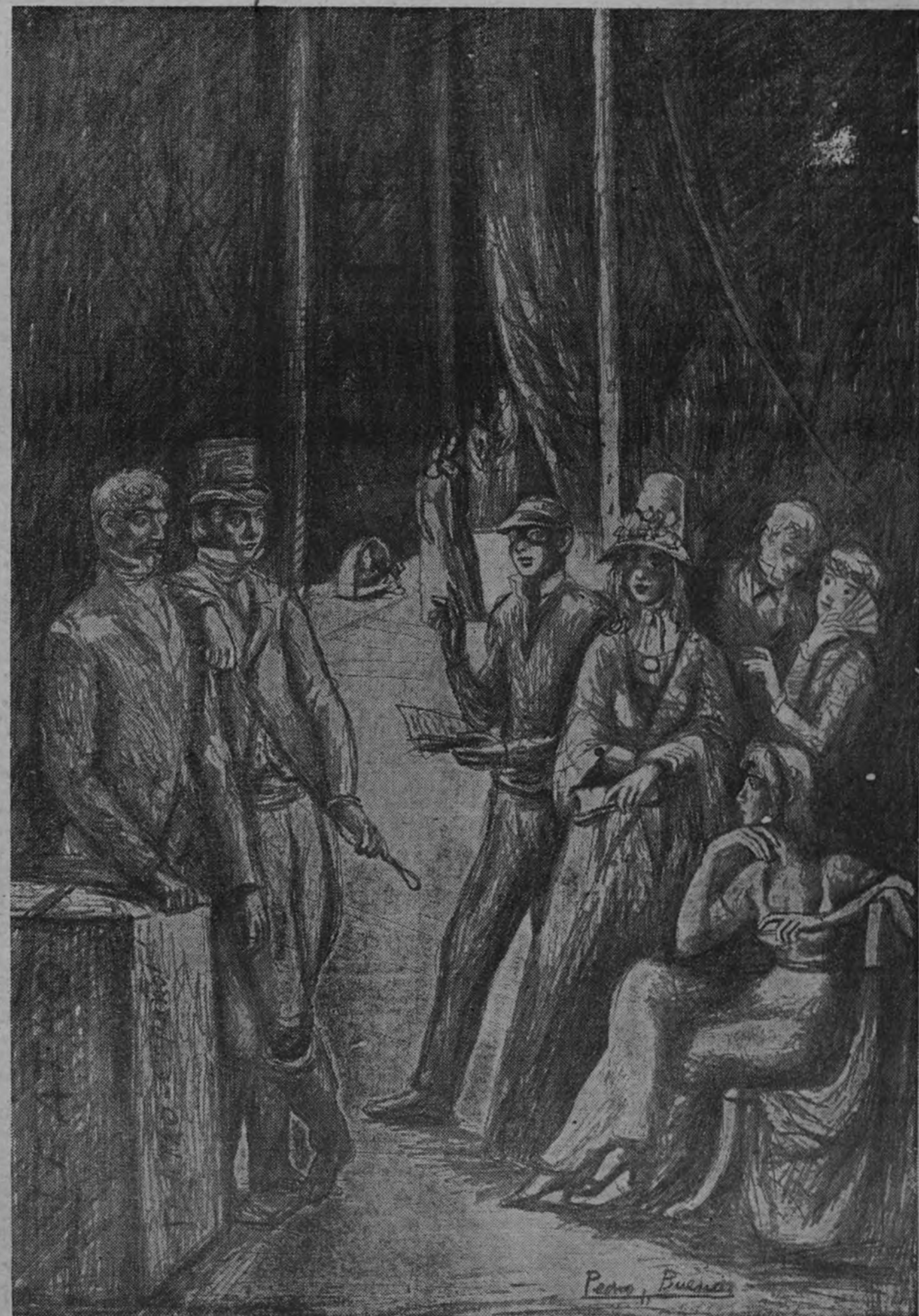
MADRID, 4 DE ABRIL DE 1943

NÚM. 65 66



SUMARIO

- Portada, de Pedro Bueno.
- Esquema del Departamento de Teatro de la Vicesecretaría de Educación Popular, por Ruiloba, y Directriz de autores, por Guillermo de Reyna. Página 2.
- Papel del Teatro, por Patricio González de Canales, Secretario Nacional de Propaganda (ilustración de Eguía). Página 3.
- Algunas notas para la comprensión del Teatro clásico español, por Luis Rosales (dibujo de Aragoneses). Página 4.
- Teatro poético. Poesía dramática, por Manuel Machado (dibujo de Tauler). Página 5.
- El Teatro romántico y nosotros, por Tomás Borrás (ilustración de Serny). Página 6.
- Teatro de costumbres, por Melchor Fernández Almagro, y S.L., ladrar a la luna, por Samuel Ros. Página 7.
- Veinticuatro autores teatrales responden a las preguntas: ¿Qué obra prepara usted? ¿Cuál es su opinión sobre el estado actual del Teatro en España? Páginas 8, 9, 10 y 11.
- El Teatro, encrucijada y símbolo, por Emiliano Aguado. Página 11.
- Carta de amor al Teatro, por Román Escotado. Página 12.
- El público, los públicos, por Alfredo Marquerie (dibujo de Eguía). Página 13.
- En torno a la crítica teatral, por M. Díez Crespo (dibujo de Tauler). Página 14.
- Escenografía y luminotecnia modernas, por C. Luca de Tena. Página 15.
- Los actores en el panorama actual de nuestro Teatro, por Jorge de la Cueva (ilustración de Tauler). Página 16.



TEATRO



ESQUEMA DEL DEPARTAMENTO DE TEATRO DE LA VICESECRETARIA DE EDUCACION POPULAR

Por RUILOBA
(Jefe del Departamento)



Por mi oficio se me ha encomendado que diga al público algo sobre el organismo teatral de la Vicesecretaría de Educación Popular. Mas con esa materia por epigrafe cabe decir muchas cosas; las de mayor peso constituyen un tema aparte en este suplemento, de la afirmación, del que trataré pluma más autorizada que la mía; otras, de carácter más artístico o sociológico también creo que han de ser consideradas particularmente. Y ya, finalizada esta eliminación, quedo de brazos juntos a mi tema, del que después de estas sustracciones se puede aseverar que ofrece la apariencia que la moderna urdimbre de la construcción: el cemento armado. Así de rígido y de adusto queda; de ahí que a esto lo llame esquema, justificando al principio la carencia de la nota alegre del escrito narrativo; averiguo un gesto de sorpresa; debo, pues, hacer el papel de ofensor inconsciente: dar una explicación; me referiré a la narración tanto de lo externo, del mundo exterior, como a la de lo que la introspección nos descubre tan penosamente; o sea, la del cosmos interior donde brota la chispa de la poesía.

Por eso heme aquí, cicerone sin frios, ni columnatas en que apoyar leyendas curiosas, obligado a levantar mi diestra mostrando geometrías escueltas; pero mi desdicha es aún mayor, porque verán ustedes: habrá gentes que al desvelar yo algún recodo, han de vociferar y, arrebatadas de ira diabólica, colmarán el espacio de improperios. Me refiero ahora al momento en el que toque apuntar al negociado de censura teatral. Yo estoy seguro, pues siempre lo he comprobado, que si esos protestantes depusieran su enojo y entablaran diálogo mesurado conmigo, habrían de despedirse al poco rato de ejercicio dialéctico con esa usada frase: «mirada así la cosa, tiene usted razón, señor.» Y claro, aquí siempre se miran así las cosas. Diré, además, y creo que me excedo de mi cometido, que el enojo de los disgustados nace, precisamente en otros estratos del alma humana a los que es duro nombrar.

Pero mi intento y promesa fué el de contar esquemáticamente qué es y qué pretende ese Organismo de sobre conocido para el grupo de españoles que viven del Teatro le hacen. Concretando: el afán político de ahora es realizar en lo futuro ese ideal patrio expresado en la literatura oficial del Movimiento. Ahora bien, entre los resortes que ese empeño pone en juego, está el resorte teatral; por tanto, y perdón por esta forma escolástica un tanto extraña aquí, el Departamento de Teatro de la Vicesecretaría de Educación Popular será el velador de que no se malogre ninguno de los esfuerzos que la Escena pueda aportar para el éxito del intento renovador.



Para esa función está dotado el Departamento de dos órganos; el uno, puramente negativo; es el Negociado de Censura Teatral, por el que han de pasar todas las Comedias que se vayan a representar en los Teatros Nacionales; el otro órgano es más eficiente, pues en lugar del «eso no», asegura: «eso debe ser así»; burocráticamente se le llama Negociado de Intervención en Empresas Privadas.

Actualmente funciona con mayor actividad el Negociado de Censura: cada mes se despachan, por término medio,

unas ochenta y cinco obras teatrales; de ellas, algunas, el cinco por ciento, son recursos de alzada contra la resolución anterior. Acerca del criterio de este Negociado ya habla el camarada Reyna en su artículo; por eso silencio cosas que él dice cumplidamente. Sin embargo, me parece interesante para el mundo de las tablas, el adelantarse que, por estos días, se opera una pequeña escisión en ese Negociado; pues está a filo de terminarse una orden por la que la Censura de «Variedades» pasa a ser de competencia de las Delegaciones Provinciales.

Directriz de autores

Por GUILLERMO DE REYNA

CON frecuencia oímos y pronunciamos todos ingeniosos comentarios sobre la censura oficial. Acertados algunos y equivocados los más, adolecen siempre del mismo defecto: falta de perspectiva. Resultados de la fragmentaria visión de un plan y de un propósito, no podían en realidad aspirar a otro efecto que al de producir una impresión humorista—bien fácil por cierto—, y aquí, acaso graciosa si se logra, no por eso sería menos estéril. Si substituyésemos la ironía por la reflexión, podríamos ver que con todos sus aciertos y todos sus errores, no faltan en el difícil cometido de orientar nuestro teatro, ideas precisas y claras que a diario se imponen y que por sí mismas se justifican. El teatro puede y hoy debe ser principalmente el arte que enfrente al hombre con sus propias pasiones, para orientar su modo de relacionarse ante ellas y contribuir así—imperceptible, pero fundamentalmente—a la formación de una moral y de un estilo que penetre hasta lo más profundo de la vida íntima de nuestro pueblo. Por ello deseamos de nuestros autores, escenas crudas, fuertes y realistas, que al fin y al cabo son las que diferencian al auténtico teatro de las simples expansiones líricas o bufas. La crudeza puede ser precisamente, y lo es en gran número de casos, el exponente más característico de la calidad teatral, que así como en el cine está en primer lugar determinada, por la movilidad y la técnica, en el teatro se halla casi exclusivamente referida a la fuerza de la palabra, lo que exige hablar a gritos, esto es, hablar en relación con las situaciones que a ellos dan lugar. El olvido de estas realidades, no sólo podría matar el teatro como arte, sino, lo que es peor, anularía toda su fuerza de orientación social. De aquí, que del argumento de cualquier obra interese fundamentalmente su conclusión, y que de sus escenas se considere con preferencia el que estén limpiamente tratadas, ya que implicaría una deformación lamentable la exposición de situaciones inmorales, sin otro propósito que el de exhibirlas y airearlas, que al fin y al cabo valdría tanto como reconocerlas habituales entre nosotros, con el peligro de que a la larga creasen un clima propicio al cultivo de futuros hábitos de disolvente inmundicia social. Por ello, ante muchos supuestos, el adulterio entre otros, no deben interesarnos aquellas soluciones que, aunque irreprochables en el orden moral y religioso, puedan contribuir a la difusión de reacciones incompatibles con la clásica manera de ser española y con los restos de moral calderoniana que todavía la informan. Análogos problemas ofrece la consideración del divorcio. No se exige un sermón contra él desde los escenarios, ni tampoco el silencio de su presencia en otros países; pero no por eso hemos de olvidar cómo dicha institución se presta a la satisfacción de apetitos concupiscentes y a la explotación, por los indeseables, de los sentimientos más nobles y sagrados, y en este sentido habrá de orientarse la acción que roce con este tipo de temas, contrarios al principio de unidad familiar y a la misión de paternidad y continuidad que a aquella corresponde. Frente al problema de la paternidad de costumbres extranjeras, abiertamente opuestas a nuestra manera de ser, queremos, como dijo el Caudillo, ropas hechas a nuestra medida, sin sombreros perforados por la copa, ni espaldas que hayan de encorvarse para que encaje bien el traje de chepos.

Nadie crea por esto que esperamos de nuestros dramaturgos mítines patrióticos ni frases altisonantes, que deseamos sean definitivamente eliminadas de nuestro teatro por inoportunas e improcedentes, cuando no por cursis y amaneradas. Las afirmaciones y las negaciones de una obra, tanto en lo moral como en lo político, debe hacerlas la obra misma, a través del desarrollo de sus escenas y del desenlace de su argumento, pero nunca habrán de lograrse con aisladas consignas efectistas, que los personajes le «colquen» al público, con mejor o peor oportunidad y éxito.

Muchos autores olvidan que cada tema a desarrollar exige, cuando menos de ellos, una cultura y una preparación y calidad literaria, proporcionada a la altura del asunto elegido. Por eso vemos con frecuencia que autores que desconocen hasta la gramática se lanzan a desarrollar argumentos que se desvirtúan entre sus propias manos, y así confunden crudeza y cloaca muchas veces, sólo por no tener en su vocabulario suficiente número de palabras que permitan diferenciadas, a lo largo de una acción continuada. Ello es causa de que más de uno por trescientos de las obras rechazadas no obedezcan a otros motivos que a la de ser simplemente malas, y revelar—a veces hasta escandalosamente—la impotencia del autor para manejarlas con decoro. En otras ocasiones se confunde también la realidad y la intimidad, desarrollando a los ojos del espectador escenas que tan sólo por buen gusto, deberían limitarse a dejar insinuadas. Estos comediógrafos de alcoba, unas veces por mediocridad y otras por propósito, terminan cayendo del lado de la pornografía teatral, que si bien hoy está acertadamente superada, merece también algunas consideraciones, porque durante años ha significado un grave peligro para la educación y la vitalidad de nuestro pueblo, siempre muy sensible a aquellos espectáculos, frente a los cuales sólo caben reacciones soces y groseras, o peor todavía, indiferentes. ya que en este caso revelarían la existencia de públicos desmedulados, cuyas reacciones serían determinadas, como en los seres primarios, únicamente por períodos de celo.

Finalmente nos queda por expresar a nuestros autores un último deseo. Queremos, también por razones políticas, un teatro que muestre ambición en sus personajes, y contribuya a mantener en nuestro pueblo la fiebre por las tareas importantes. No deseamos temas enfermizos que jueguen la acción de la comedia alrededor del complejo sufrido por el protagonista, cuyo dedo enarbolado suscita en derredor suyo el general retraimiento. Apliquen su pluma a la creación de personajes de más alto vuelo y dejen los caracteres enfermizos al cuidado del médico, siempre que no sirvan para destacar junto a ellos los temperamentos nobles y enérgicos que hayan de dirigirlos y dominarlos.

les de esta Vicesecretaría; con ello se dota a ese tipo de espectáculos de una agilidad de actuación y a la par de una vigilancia sistemática, de la que hasta ahora carecía.

Cuando se ejercen actividades que a veces han de desbaratar efímeras, aunque respetables, ilusiones, se halla cierta complacencia en constatar públicamente los motivos que para esa negativa nos impulsaron. No obstante, ya nada más diré de Censura.

Veamos ahora la silueta, no más, de ese otro Negociado al que hemos calificado de Interventor. Desde luego, el nombre no puede cargar sobre sí mayor cantidad de enojo, porque eso de meterse en las cosas de otro, aun cuando se haga discretamente y con el propósito, así reconocido por el interesado, de que es para efectuar mejoras, siempre es cosa que nadie aguanta. Nosotros no despreciamos esa dimensión de la psicología humana, y por eso es que los pasos hacia esa meta sean tardos y suaves como si se tratara de no interrumpir el dulce sueño de un niño. Además, contamos con otro motivo: la crisis que aqueja a esa expansión artística de la que, no muy claramente, dijo Aristóteles que era una Catharsis; viendo ya, con su ojo avizor, esa particularidad educadora que sobre todas las cosas nos interesa.

Pues bien; por esas dos razones la tarea interventora se ha realizado en mínima parte; mas ésta ha sido lo suficiente para que con ese tanteo hayamos adquirido un bagaje de experiencias indispensables, caso de emprender una más amplia acción sobre ese grato caos que envuelve al Teatro. Por de pronto, sabemos que se pueden hacer grandes cambios; no hay más que ir a las Salas donde se representan «Revistas».

Pero el tiempo se va y me dirán: «la silueta» anunciada no aparece. Por eso voy de prisa a mostrar los puntos nodales sobre los que habrán de convergir ulteriormente nuestras intervenciones en las Empresas privadas:

1. Dirección y fomento del intercambio de los extranjeros; conviene llamar la atención de que la palabra «intercambio» habría de ser entendida amplia y, sobre todo, rigurosamente;

2. Autorización para la formación de Empresas y Compañías teatrales, a base de exigir decoro artístico en los actores y programas;

3. Control en la producción teatral, de acuerdo con los Directores de Empresa o Compañía;

4. Orientación y vigilancia sobre las escuelas teatrales en sus varios matices.

Sé que toda enumeración porta intrínsecamente su mal, pues la realidad casi nunca puede ser trasladada a cifras de una manera exhaustiva. De ahí que me falte añadir a esa exposición, el aclarar que la intervención habría de ser sobre esos aspectos, sin afirmar que esos habrían de ser los citados o solamente los citados. Desde luego, vuelvo a repetir que jamás, antes de decidir una ruta, se apartará a un lado el interés económico o artístico del Teatro.



ESCENOGRAFIA Y LUMINOTECNIA MODERNAS

Por C. LUCA DE TENA



Podrían empezarse estas notas con una afirmación: El teatro de Europa—es decir, el teatro de aquellas naciones de Europa que estiman en su justo valor la influencia social del arte dramático—, nunca ha estado a la altura de hoy. Entiéndase bien esto. Seguramente ha habido otras épocas, algunas recientes en que el teatro ha despertado más pasión, ha movido más interés en torno suyo, ha desatado más comentarios, hasta ha reunido en los auditorios un lujo y una riqueza que hoy no existen. El siglo XVII en su primera mitad—ese siglo en que coinciden Lope, Calderón y Shakespeare—, es un ejemplo de época teatral llena de fervor popular, de trascendencia dramática. Los últimos años del XIX, cuando las salas de ópera de las monarquías se llenaban de una corte brillante que ya no volverá, son otra muestra de distinto valor.

Y, sin embargo, jamás hasta hoy el teatro ha sido tan auténtico, tan inteligente, tan conseguido. Nótese que me refiero al teatro considerado en su totalidad, como espectáculo, que hablo de la superación de una técnica del escenario. El nivel de la producción dramática—en crisis hoy probablemente—es asunto que escapa a estas notas de director de escena. Yo quiero insistir en lo que el teatro de hoy—el buen teatro de hoy, naturalmente—tiene de avance, de depuración, de triunfo de la inteligencia sobre la serie de problemas que plantean las cuatro paredes de un escenario. La revolución teatral en lo referente a la técnica se plantea—no pretendo que mi opinión sea artículo de fe, sino que aventuro una explicación—justamente con los primeros años del siglo XX.

Anteriormente hay multitud de hechos aislados, de experimentos más o menos conseguidos; pero el afán colectivo de nuevos cauces para la expresión dramática es en estos años cuando adquiere un carácter decidido. Los ingenieros y los poetas invaden los teatros, dispuestos a liberarlos por la ciencia y la fantasía de una torpe imitación rutinaria de la naturaleza, que ya no complace a los exigentes.

Comienza el reinado del director, del «metteur en scène», personaje que nace con el siglo y que aplica su dictadura a la máquina teatral, haciéndola moverse a su antojo. Hasta ahora el teatro había sido pretexto para el «divismo». «Divismo» del actor o del literato, o divismo también del escenógrafo, que reproducía minuciosamente en sus telones pintados toda la hojarasca de un bosque romántico. Desde aho-

ra, y como respondiendo a las inquietudes sociales y políticas del momento, comenzará a concebirse el espectáculo como totalidad, comenzará a revelarse la obra dramática como una sinfonía en la que los protagonistas. El realizador no es más que eso, si realmente sabe su oficio: un director de orquesta, y como tal, lo mismo que a la señal de la batuta aflora de los óboes o de los violoncellos una cadencia que durante un momento se hace protagonista, así a su voz surgirán sobre la escena unos valores plásticos y expresivos, largo tiempo soterrados, y que cantarán su parte en su momento justo, a tono con la voz de los actores, con las palabras del poeta.

Desde este momento la escenografía y la luminotecnia elevadas a una más alta jerarquía comienzan a crecer, a desarrollarse, para cumplir la importante misión que se les encomienda. Son el ambiente, la atmósfera, el clima propicio, sin el cual las palabras del drama van a quedar desarraigadas y estériles. Y comienzan las innovaciones. Rápidamente aparecen soluciones distintas que aspiran a resolver los problemas planteados. Surge el escenario de ascensores hidráulicos, el giratorio, el sistema de vagones o carros móviles, el de piezas de arquitectura inexistente que pueden agruparse de distintas maneras. Aparece la cúpula de Fortuny, el panorama circular u horizonte perpetuo, los puentes de iluminación, las luces diafragmadas, la proyección cinematográfica, y por otro lado, y como contraste, el retorno a la simplicidad, el abandono de la maquinaria, la vuelta a un teatro simbólico donde la tramoya no sea para el espectador más que una sugerencia.

Se ensaya, se discute, se prueba fórmula tras fórmula con una auténtica fiebre renovadora. Alemania, en cabeza de la revolución maquinística del escenario, dota a principios de siglo de ascensores hidráulicos a sus viejas óperas de Dresden, de Munich, de Berlín. Rusia aporta la inquietud de Meyerhold, de Tairof. Se intenta el teatro de masas o se preconizan las excelencias del «ballet» como género modelo de la representación. Nombres y nombres saltan a la atención y se quedan unidos a la historia teatral por sus ensayos, por sus intentos, o simplemente por sus teorías. Son bien conocidos, desde Antoine, el creador del Teatro Libre, en París, a Max Reinhardt, pasando por Copeau, Danchenko, Appia, Gordon Craig, Bragaglia, y tantos otros.

Como ocurre siempre, después de esta fiebre revolucionaria llega una tranquilidad en que las cosas se sedimentan. De todas las conquistas teatrales, unas—las que llevaban en sí una verdadera aje-



ra—, permanecen y son objeto de perfeccionamiento progresivo. Otras que sólo obedecían al afán de novedad, desaparecen tras haber cumplido también su misión, análoga a la de la pintura cubista.

Quedan, pues, en los escenarios europeos unos avances técnicos que la experiencia ha contrastado ya y que habrán de ser sustituidos lentamente, ya que ahora sirven perfectamente a las necesidades del espectáculo. La escenografía ha vuelto a la normalidad, es decir, a un tono de realismo contenido, limpio sin embargo—por obra y gracia de la pasada crisis—, de la falsa y cargante minuciosidad imitativa. Una tendencia equilibrada hacia lo arquitectónico y una gran sencillez cromática son hoy, a mi entender, sus características fundamentales. El problema

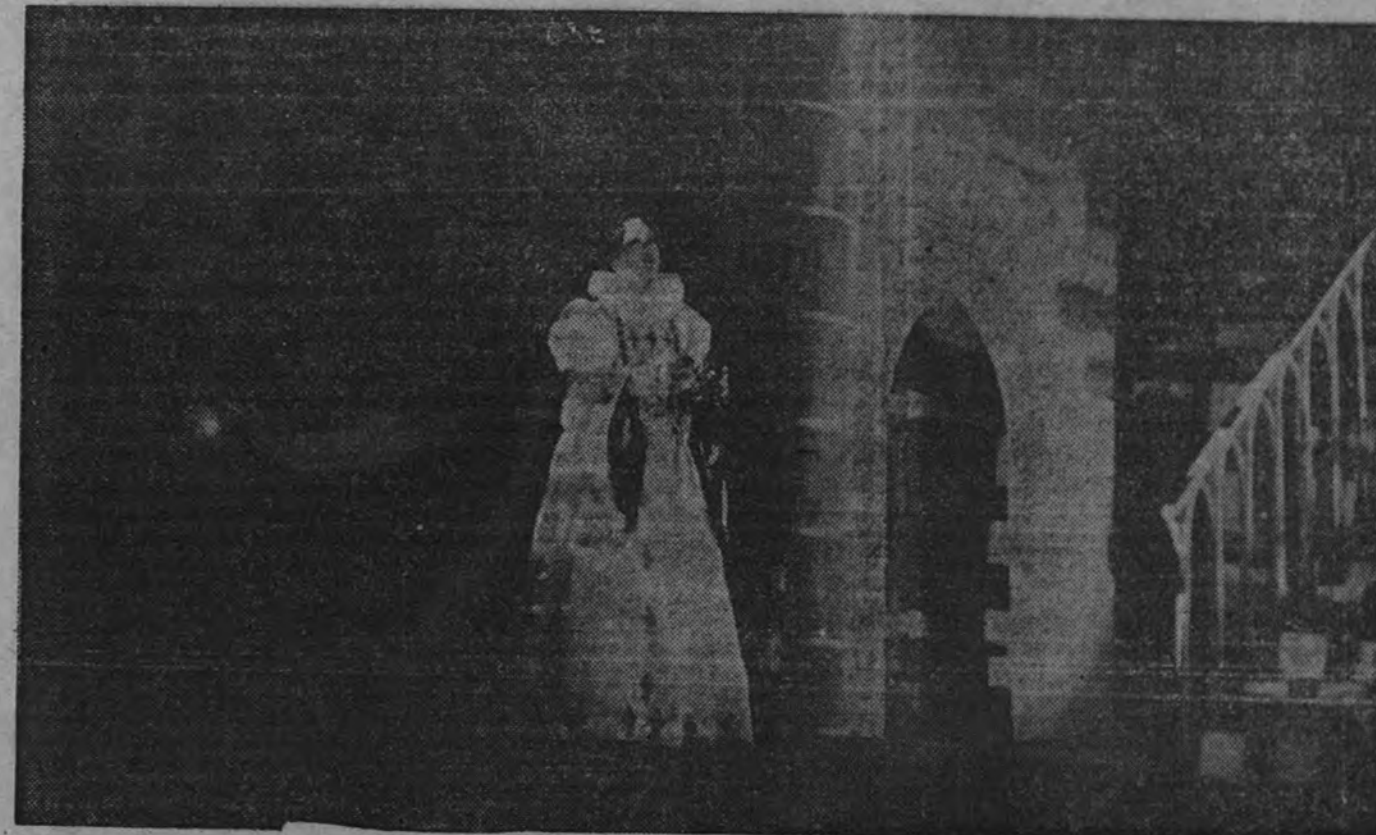
de las mutaciones rápidas, el mayor y más importante que se plantea siempre, está suficientemente resuelto con el sistema de plataformas ocultas en los costados—amplísimos—de la escena, y que se deslizan sobre carriles o ranuras hasta la boca de la misma. Tres de estas plataformas—una detrás y dos a los costados—permiten disponer siempre de un escenario nuevo, totalmente construido.

En cuanto a la iluminación, el panorama circular o la cúpula han resuelto totalmente el problema de los fondos, al permitir la proyección de toda clase de coloraciones y de efectos complementarios, como la lluvia, la nieve, las nubes o el fuego.

Han desaparecido virtualmente los antiguos sistemas de baterías y diablás, y el proyector se entroniza como elemento fundamental de la iluminación. Los puentes transversales colgados sobre el escenario, fijos o móviles, desde donde puede manejarse la luz con una inabarcable libertad de ángulo, completados más modernamente con la iluminación por proyectores ocultos en distintos lugares de la sala—proscenio, techo, embocadura—, permiten al director una facilidad de ataque luminoso que resulta prácticamente infinita.

De este modo, asegurándose una base técnica imprescindible sobre la que operar, pero sin estridencias espectaculares—ya pasadas de moda—, el teatro de hoy, ayudado por la escenografía y la luminotecnia, esclavos necesarias de un pensamiento dramático moderno, ha alcanzado un nivel expresivo difícil de superar y en el que habrá de mantenerse algunos años sin cambios fundamentales.

Ojalá nosotros los españoles—y permitid esta esperanzada impetración a un director de escena—sin sacar a la técnica de su plan de auténtica subordinación, sepamos refrescar con ella nuestros cansados escenarios, para crear, con la magia de la nueva escenografía y el prodigio de la moderna luminotecnia, la milagrosa atmósfera necesaria a un teatro europeo de hoy.



Una escena de «María Estuarda»

En torno a la crítica teatral

Por M. DIEZ CRESPO

La labor diaria del crítico me parece una labor llena del más saludable propósito de eliminación de lo falso y mediocre; pero, desgraciadamente, nuestra labor, modestamente orientadora, suele tener resultados generales poco eficaces.

La crítica teatral, como la crítica de las demás obras de arte, debe ser el análisis meditado y consciente sobre la obra objeto de la crítica, y esto sólo para satisfacción o para reproche personal.

Que lo auténticamente bueno—salvo excepciones, naturalmente—no ha sido reconocido en el tiempo que vivió la luz, nos lo demuestra echando una ojeada a nuestros mejores escritores. Que, por el contrario, obras de ínfima calidad han sido elevadas a máxima categoría en su tiempo, y luego han caído mortalmente desinfladas, también lo podemos ver observando los distintos períodos de la Historia. ¿Quiere esto decir que la labor del crítico es nula?

Primeramente diremos: como labor frente a la opinión pública, la labor del crítico diario es casi nula. En la temporada teatral que corre hemos podido apreciar que las obras que han tenido una crítica más importante han sido las que menos público han tenido. Como caso curioso podemos citar lo siguiente: a principios de año, Lola Membrives estrenó en Madrid una de las obras más interesantes de Pirandello, titulada «La vida que te di», vertida magistralmente al castellano por Tomás Borrás. Se estrenó por la noche. Al día siguiente, todos los críticos de Madrid hicieron importantes crónicas sobre la obra. Pues bien; aquella tarde—era la segunda representación—no había en el teatro una docena de personas, y la obra hubo de ser retirada al día siguiente.

Para no hablar de autores de cierta popularidad actual, que aun viven, citaremos como contrapartida el caso de Muñoz Seca. Don Pedro Muñoz Seca ha sido el autor más maltratado por los críticos. Cada comedia que estrenaba provocaba una indignación sin límites. Los llenos eran, sin embargo, absolu-



tos a lo largo de cientos de representaciones. ¿Y esto, qué significa? Creemos que una minoría no puede, tan sólo con su firma personal y un periódico a su disposición imponerse sobre la «circunstancia social». El medio ambiente es algo más poderoso que media docena de plumas al servicio de lo puro. La restauración de los valores de la cultura tiene que empezarse por la más elemental educación política y social. El teatro es el reflejo de la vida, y los temas grandes del mejor teatro

Es un ambiente general más unido a problemas de saber y de conciencia. El hombre de estos tiempos—como el de otros tiempos posteriores de creación—se sentía dentro de «su tiempo», y como tiempo medido, consideraba la vida dentro de una razón y de una fe, sobre las que tenía que construir una vida. La memoria del tránsito, como prisa; el vivir entre un futuro y un pasado tan sólo para recordar vagamente o para temer con egoísmo, no es precisamente lo que ha caracterizado a las épocas clásicas. Primero, pues, es la creación. Después vendrá la crítica, y antes que aquella, el ambiente y la circunstancia de un saber, de una cultura y de una conciencia política de superación individual, dentro y a favor de lo colectivo.

Circunscribiéndonos al tema teatral, como reflejo de tiempo vivido y de circunstancia social, uno de los peores enemigos que encontramos para la creación es el afán de originalidad y el deseo enfermizo de la juventud de empezar por la «obra fundamental». Esto demuestra falta de vocación, en contra de lo que parece. La seguridad en el éxito no ha ido nunca unida a la prisa por la absoluta revelación. La

clásico español y europeo han sido hechos y trazados sobre el ambiente espiritual que los ha rodeado. La Metafísica, la Moral, la Teología, no eran familiares a la gente del pueblo del tiempo de Calderón, por ejemplo. Pero la Metafísica, la Moral y la Teología, si era preocupación muy seria de muchos, y en el púlpito, en la cátedra, en las bibliotecas, con ardiente fe y prácticas severas habituales, se manifestaban estas amplias minorías forma-

preocupación principal del joven ante el teatro ha de estar al servicio de la dignidad de lo mínimo. Construir sobre lo simple la arquitectura más recia y severa que puedan sus preocupaciones, para de ahí ir superando con temple y estudio lo que a la luz pública ha salido y ha podido ser observado a distancia por sus propios ojos. Pedir una obra «desde dentro» y verla desde este lugar, observando los detalles del organismo que ha de funcionar, es más importante que contemplar la estatua creada en sueños, desde fuera, y viendo sólo su grandeza en lo externo, sin saber qué causas la originan. Los resultados de una experiencia «a priori», por el hecho de ser esto una absurda antinomia, sólo engendran monstruos híbridos. Esto es lo que se refiere a los que todo lo quieren hacer en un día y todo lo que hacen les parece malo; en cuanto a los que les parece bien todo... ¡qué el diablo les aumente su felicidad!

SI... LADRAR A LA LUNA

(Viene de la página 7.)

8.º En el teatro puede entrar todo lo que pasa por la puerta sin detenerse, desde la modista al pintor, al mueblista, al hombre que lleva entre el pecho y la espalda su problema.

No está agotada la lista de ideas posibles, pero creo que bastan como sugerencia. Por otra parte debo confesar con toda humildad que no les concedo ningún valor ni pretendo descubrir nada que no sepan unos y que no ignoren otros. Lo importante es la práctica. Si no fuese por la leve dificultad de necesitar un solar, un arquitecto, un capitalista, un autor, un director de escena y otras menudencias, creo que cualquiera podría resolver el problema teatral, cosa que entre otras ventajas nos traería la de no hablar ni escribir sobre él.

Si, esto de escribir y de hablar del teatro y su problema, viene a ser como ladrar a

la luna... ¡Ah!... Es que la luna, aunque asista, también tiene su problema y siente la nostalgia de aquel antiguo prestigio, porque, pese a las críticas y negaciones que soporta todo aquello que alcanzó fama universal, ella antes se sabía cada noche por su brillo o por su ausencia protagonista del firmamento.

¿Os acordáis de aquella luna y de aquel teatro? Hacían soñar y suspirar... Se amaba en secreto y se imitaba sin querer...

Si, era como si a la luna la hubiesen metido todo el teatro dentro, y también, como si al teatro le hubiesen metido toda la luna en las entrañas. ¿Os acordáis?

Acaso el teatro y la luna de hoy se consuelen de la competencia ilícita de la luz eléctrica y del cine con esta inútil literatura y esos inútiles hadidos que confirman su existencia y su eternidad... Acaso su secreto consuelo estriba en esperar a alguien que alargue su atención hasta dar en el blanco.

Samuel ROS



María del Rosario Hernández

PAPEL DEL TEATRO

Por PATRICIO GONZALEZ DE CANALES

SECRETARIO NACIONAL DE PROPAGANDA

El Teatro no puede limitarse a sus aspectos, a sus ángulos. El Teatro no es solamente el carro cargado con la carpintería de las obras y la tramoya. La técnica de las luces, o del movimiento y diálogo de los personajes. La maestría del gesto. Tampoco podemos reducirlo al negocio del cuerpo y el alma. Al contrabando de la corrupción, al comercio de la imbecilidad pública. El Teatro es el espejo de la vida colectiva. En su medula lleva la cruda verdad, la dramática verdad, del vivir. Un reloj, un almanaque, unas cadenas... Querer, dejarse, luchar..., el triunfo o la derrota... ¡la Vida! Ha de ser tan limpio o tan sucio como la realidad que refleja, los problemas que plantea o las situaciones que crea. Pero en el seno de la sociedad existe todo el bien y todo el mal. El enfoque de las cosas depende del antojo de quien las baraja. Por lo general no se dirige; se busca el dinero adulando servilmente a la plebe, trayéndole a su plano los puntos inconfesables que los autores aprenden pronto a plantear y casi nunca a resolver.

Desde el año 31, la alpargata pisotea con frecuencia la maquinaria más delicada de la armazón espiritual del pueblo. Los tópicos demolidores del buen gusto siguen teniendo vigencia; se cultivan como los microbios en los tubos de ensayo. Para nosotros el Teatro es una de las armas de lo permanente, de lo que guardan los ejércitos; una de las armas más temibles en orden a la defensa y educación social. No acuso a nadie puesto que la responsabilidad está en la antigua marcha liberal del Estado. Nos encontramos, pues, ante un convaleciente que por poco se muere de anemia moral o de asco. La acción dramática que suele discurrir sorteando las zonas abismales del hombre o encarándose, entre sombras, con un ideal o un sueño, ha de tener el vigor bastante para justificar los plintos elementales que levantan a la sociedad cristiana y a la Patria española. No es que se cida a los campos de la fe, el amor y el honor, porque al Teatro como a la vida no se le pueden dar reglas. Aspiramos a que tenga un norte, una estrella en la noche, una rosa en la mano. No queremos castrarlo, ni encerrarlo en una jaula para que se muera o sea una carátula vacía hasta escaparse. Para que no sea una mentira, para que sea fecundo su adoctrinamiento, para poseer su verdad, el Teatro necesita la buena libertad de la vida. La libertad de quién estalla en salud; la libertad de la fortaleza. Los enfermos no pueden ser libres. Y como al referirnos al Teatro nos referimos a los restos parcelados del viejo público, del público cobarde de las retaguardias que no se acaba de morir, del público que no cree porque nunca ha estado en ninguna primera línea... Para este Teatro, para esta aristocracia de azafrán falsificado, la función estatal debe reducirse en principio al ejercicio de una policía de la moral, de una policía literaria y de una policía gramatical (sintaxis y vestimenta), es decir, a garantizar mínimamente la higiene pública.

El Teatro existirá siempre con la fuerza propia de la sociedad que refleja. Sus porqués son infinitos y no se agotan a pesar de haberse agotado sus argumentos en el primer ciclo clásico. A cada paso puede sorprendernos un matiz nuevo de algo. En el Teatro está el hombre por dentro y por fuera; está nuestro mundo interior y nuestra órbita. La escena nos desentraña a la familia del amigo que acabamos de salvar. También maneja la farsa los pufales desensalvados de los Estados junto a todos los latidos de una sociedad desnuda, porque el Teatro es el dueño que lega a la inmortalidad cuanto es producto de la convivencia y excede de la arquitectura. En

la sociedad, como cosa mundana, arrastra sus grandezas y sus lacras, su sabiduría y dolor, caminando sin horizonte sobre las leyes físicoquímicas y económicas, sobre los siglos y los hombres, sobre las organizaciones de los hombres, sobre el sarcasmo de la justicia imposible de los hombres. Se rebela cuando queremos hacerla objeto de conocimiento. Esta es la difícil arcilla del Teatro, con las antenas del sentimiento y las de cuantos imprevistos están escritos. La dimensión de la personalidad, el mundo íntimamente nuestro es también el del Teatro. En la tragedia helénica, cuando el portentoso Esquilo, nacia con la palabra «persona» la idea de representación. Al enterarnos que nuestro nombre y nuestro rostro componen una estúpida carátula, nació el drama, el drama de la medida de

la urbanidad, la educación de las costumbres y, en una palabra, con todo cuanto tiene una vigencia social (no se olvide que las normas sociales se ejecutan con mucho más rigor que las propias normas jurídicas, porque la «vergüenza» y el «ridículo» tienen más fuerza que la Policía Armada y que los Tribunales de Justicia); juegan—lo cual es gravísimo—con las creencias colectivas; juegan con las calidades, el azar y el destino de cuantos tienen una vocación y unas cualidades artísticas; con el pan nuestro de equipos de hombres imprescindibles para una sociedad, que se forjan en la lucha y que, en modo alguno, pueden improvisarse por ser un producto lentísimo del ambiente que los crea. Tiene además el Teatro dos grandes estribos, dos depósitos: el público y el empresario. El di-



todo las cosas» entre los cuatro elementos. El dorado Sófoles, legándonos a la Atenas que Aristófanes hacía reír a carcajadas... Plauto y Terencio distraerán al populacho según la consigna permanente de los Césares. Después fué el sacramento del matrimonio y los hijos más del alma que del cuerpo. El honor nació entre el polvo de las campañas. La bestia europea educada con los latines paganos y la moral cristiana dió soberbios ejemplares. La seriedad, el equilibrio suficiente para domesticarse, se señaló como clave para la libertad o la esclavitud y como primera prueba de varonía; el hacerse dueño de sí mismo, el conquistarse para dedicarnos a una entrega voluntaria... el alma seguirá gimiente, como el Sol alumbrando, en la breve universalidad shakespeariana, y para siempre quedará hirientemente retratada la sociedad de nuestra infancia, merced a los pinceles de Benavente.

Vemos como le incumbe al Teatro una alta función rectora del orden social. Y vemos también cómo el Teatro conjuga los múltiples imponderables que ningún otro arte puede captar si no es el cinematógrafo. También maneja la farsa los pufales desensalvados de los Estados junto a todos los latidos de una sociedad desnuda, porque el Teatro es el dueño que lega a la inmortalidad cuanto es producto de la convivencia y excede de la arquitectura. En

nero del empresario, o arriesgadísima especulación con la psicología colectiva, ha de estar de acuerdo con el gusto de «sus públicos. Aunque el empresario contribuya fundamentalmente a crear ese buen o mal gusto, no es el responsable del nivel: ésta es la función de los diversos organismos que componen el Ministerio de Educación Nacional, y aún está vigente la Ley de Moyano obligando a los padres, desde el año 1857, a enviar a sus chicos a la escuela. También el liberalismo ha hecho del Teatro, como espectáculo, uno de los ingresos más sanados de las haciendas locales...

Hoy, a consecuencia de los males apuntados, y especialmente por la falta de una política nos encontramos un Teatro desconcertado, recién salido de hondísima crisis, arterioesclerótico, descarrado, pobrísimos en autores e intérpretes, arruinado, relegado a último plano su alta misión educativa y convertido en un regodeante negocio. La moral pública no puede estar supeditada al bolsillo del empresario. El Teatro no puede seguir en la orfandad en que se encuentra. El Estado debe ejercer una función tutelar. Función tutelar que debe comenzar en el campo de la política económica, de la protección económica. El Teatro cumple un fin público que debe llevar a cabo el Estado en colaboración con los particulares. ¿Se puede repetir el caso

de doña María Guerrero? ¿Se puede pagar con dinero lo que ella hizo por la Patria?... Para mantener nuestro contacto con América, ¿tenemos mejor instrumento que el Teatro?

Todos los organismos estatales debieran, pues, ponerse en juego para ayudar al Teatro a crearse un fuerte clima social y económico mediante la organización adecuada de las colaboraciones en la Delegación Nacional de Propaganda, teniendo en cuenta que el montaje de la vida actual ha hecho de los espectáculos una necesidad casi tan perentoria como la cartilla de abastecimientos.

Independientemente al problema general del Teatro que un Estado totalitario debe dirigir y proteger sin que deba, como ocurre en otros países, organizar esta necesidad pública como un servicio más, dadas las características de nuestra economía y de nuestra psicología, el Estado ha de tener su propio Teatro. En España se ha llevado a cabo una rápida labor en este sentido, que aún no es más que un principio de lo que esperamos sea en pocos años. Durante la guerra existió el Teatro de tipo universitario «La Tarumba»; después nació el Teatro Nacional de la Falange, que a poco se convirtiera en Teatro Nacional del Estado bajo la protección del Ministerio de Educación Nacional. A raíz de la liberación de Madrid se montó el «Teatro Español» por el Sindicato del Espectáculo, pasando a poco a la Delegación Nacional de Propaganda, que continúa, en colaboración con el Ayuntamiento, sosteniendo el rango del primer Teatro de España. El año último, la Vicesecretaría de Educación Popular fundó el Teatro Infantil «Lope de Rueda», que ha iniciado su difícil tarea con la temporada en curso. Además, con carácter formativo, existe el T. E. U. que en Sevilla ha desarrollado magníficas campañas y que en Madrid, como Teatro oficial del Sindicato Español Universitario, ha llevado a cabo los más arriesgados ensayos. No obstante estos esfuerzos, aún no ha cuajado la tarea a la que debe prestar su colaboración y apoyo todo el ámbito teatral. Se trata de llevar a cabo una serie de colaboraciones entre el Partido, los Ayuntamientos y el Fisco; colaboraciones que forzosamente han de ser fecundas si sabemos orientar a las promociones que han vivido y están viviendo la guerra. Creemos que al Teatro oficial le competen las siguientes finalidades:

- 1.º Mantener la tradición dramática española.
 - 2.º Ilustrarnos con las obras cumbres de la dramática extranjera.
 - 3.º Estrenar las obras de autores noveles que, por el jurado que correspondiera, se reputen buenas. (Para ello se montará en el Teatro Lara una compañía de comedia por la Delegación de Propaganda.)
 - 4.º Dirigir la formación del público infantil y adolescente.
 - 5.º Revolucionar técnicamente al Teatro presentando en el T. E. U. los últimos avances en la materia.
- Si todos están dispuestos a apoyar a este Teatro con la misma nobleza y el mismo esfuerzo con que se los ofrece, puede ir operándose el cambio en el plazo de pocos años. Para ello hay además que gastar una suma fabulosa de dinero. Dinero que después se recogerá con hartura, y que si no se recogiera en nada mejor que en la moral pública, la educación del sentimiento y la educación del buen gusto de mis compatriotas los celiberos, pudiera haberse empleado.
- En otros artículos afrontaremos cuantos problemas atañan a una buena dirección literaria, a una buena dirección escénica y a una buena dirección musical, desde el ángulo visual del material humano: directores, intérpretes y administradores o los tres tormentos del Teatro. La Falange ha demostrado el interés que tiene en descubrir y presentar valores por sus teatros han pasado todas las primeras figuras de la nueva generación.



Rita Luna



LOPE DE VEGA

Algunas notas para la comprensión del Teatro Clásico Español

Por LUIS ROSALES

y lo profundo en un sentido normativo y conceptual, el teatro español. Quiere el primero descubrir y describir la humana realidad en todo el campo de su anchura. Quiere el segundo estrechar esta anchura, reducirla a su límite de perfección moral. Si es importante describir cómo los hombres son, no es menos importante describir cómo debieran ser. Ahora bien, desde este punto de vista no es tan interesante y variado estéticamente, porque este debe ser, esta finalidad moral del teatro español como a norma igualitaria las reacciones de sus protagonistas limitando las posibilidades de la acción dramática y reduciendo así a esquema el trazado de los personajes.

Por distinto camino llega el teatro inglés a la misma finalidad. La caracterización de sus protagonistas lleva al teatro inglés al estudio de las pasiones. La desmesura que produce en el carácter la pasión lleva implicada su esquematización psicológica y el carácter trágico inexorable de la acción. Por todas partes se va a Roma. Si la norma moral priva a Peribáñez de libertad de determinación, no priva menos la pasión la libertad de Otello. Ambos van conducidos inexorablemente al mismo fin. Es el sentido de ambas idénticas acciones, el que es distinto. Lo que en los discutidísimos pasajes del honor calderoniano hace la norma, lo hace en Otello el instinto. Ambos actúan desde fuera de su centro de gravedad. Ambos no tienen el corazón en libertad.

Es justamente en el estudio y discriminación de las pasiones, donde ha encontrado el teatro inglés sus mejores y más revalados aciertos. Recordemos Otello, Macbeth, Hamlet, Romeo y Julieta. Aun nos encontramos próximos, quizás inadecuadamente, a la valoración romántica de la pasión. Tienen, a pesar de ello, importancia en el mundo los sentimientos delicados. Tiene importancia la renuncia de la personalidad de cierto sentido naturalmente de la personalidad, en aras del deber y aun del azar. Pues bien, convendría subrayar que las pasiones están proscritas, deliberadamente proscritas, en el teatro nacional español. No es la pasión un elemento constructivo de nuestro clasicismo. La pasión siempre está tocada de desmesura. Es un sentimiento que vive de los demás sentimientos del hombre, que rompe su espiritual armonía. Es, además, un sentimiento antisocial y desintegrador. El apasionado sólo gira sobre su propia órbita. Y nuestro teatro del siglo XVII no buscaba tanto lo extraordinario como lo cohesivo. No buscaba lo demasiado humano, sino, sencillamente, lo humano, o ejemplar. Y no buscaba lo instintivo, lo misterioso, sino lo ya ordenado: lo coherente. Entendáse bien que apunto estas características de una manera (al menos voluntariamente) estrictamente objetiva: para señalar lo distinto, no para acentuar lo preferido. Escoger, en cierto modo, es renunciar. Yo no me atrevo a preferir gene-

ralmente, porque nunca me encuentro decidido a renunciar.

Nada se consigue sin sacrificios, por lo tanto, y cada uno de estos teatros nacionales, encontraron, en su sentido, su limitación. El abandono de la pasión como elemento constructivo llevaba implicado de manera inseparable y necesaria, una cierta tendencia a la uniformidad y a la monotonía en el carácter de los protagonistas de nuestro teatro. Su reiterado empleo le dio al teatro inglés, riqueza y variedad, le restó en cambio, trascendencia. Se ha insistido mucho sobre el esquematismo psicológico de nuestro teatro, sin comprender que ni es enteramente cierta esta afirmación, ni en la medida en que lo es, deja esta ausencia de estar sujeta a más alto sentido. El P. J. Iriarte, en la reciente edición de su libro sobre Huarte de San Juan, nos anuncia que se encuentra preparando un largo estudio sobre la psicología de nuestro teatro del Siglo de Oro. Verdaderamente su aparición no puede ser más importante ni necesaria en carencia para el conocimiento de nuestra literatura dramática.

En el Teatro español los tipos psicológicos pudieran decirse que no personalizan; simbolizan. Aquellos tipos que hemos leído más claramente a la literatura universal, Don Quijote, Sancho, Don Juan, Segismundo o la Celestina, son más bien símbolos que verdaderas encarnaciones. Como en las novelas de Azorín, en nuestro teatro clásico no se recuerdan los nombres claramente. ¿Es Don Antonio, Don Luis o Don Gonzalo? ¿Es Belisa o Elvira? En nuestro teatro, efectivamente, no hay nombres propios; es decir, no hay individualidades acusadas. Caracteres, en cambio, sí hay. Pero el carácter en nuestro teatro (me refiero siempre al hacer estas afirmaciones a lo más genuino, pues es demasiado varia la totalidad del género para que quapa cómodamente entre un sí y un no) el carácter descansa más en el espíritu que en el sentimiento, y el espíritu es unificador, si el sentimiento es múltiple y en cada instante diferente. La matización en el carácter de los protagonistas, la hacían, en cierto modo, el público y el tiempo. Llamo carácter teatral a la personalidad objetiva, es decir, la personalidad expresada en conducta. El carácter es la base psicológica del teatro español. Esto le brinda no su dinámica escénica, sino su dinámica espiritual. La psicología se concreta y se concreta en acción. No se duda nunca entre múltiples sentimientos, sino entre dos líneas de conducta. Lo que pierda, quizás, por ello, nuestro teatro, es hondura, grandiosa trágica y variedad, lo gana en señorío, movimiento, reciedumbre y unidad. Y es indudable que la unidad psicológica de nuestra comedia ha sido uno de los pilares, el último de ellos, ya quebrantada nuestra conciencia nacional y nuestro poderío, de la cohesión del alma nacional.



N

seré yo quien intente definir nuestro teatro nacional; quien intente reducir a norma, número y medida su sorprendente e inaprehensible realidad. Ni bastaría querer. La mirada del amor no siempre es luminosa, no siempre lleva luz de claridad sobre el objeto amado. Es forzoso reconocer no sólo la dificultad y la extensión del tema, sino también mi personal limitación. Nuestro teatro no ha sido suficiente y continuamente valorado fuera de casa. Esta es una verdad, aunque no le hayan faltado apologistas, sobre todo en los últimos tiempos. Nuestro teatro, además, no ha sido suficientemente conocido entre nosotros. Esta es otra verdad, aunque no le hayan faltado en ningún tiempo, ni el estudio ni el amor. Por una y otra verdad no tiene hoy día en el mundo la merecida valoración, porque tanto la propia estima como la ajena crítica son anteriores al conocimiento. De todos los géneros literarios nacionales, este es, sin duda alguna, el más desconocido. No se discute nuestra novela. No se discute apenas nuestra poesía. No se comprende, en cambio, ni se estima generalmente, nuestro teatro. Aun la valoración romántica no se hizo de frente y procurando sustanciarle, sino en abierta oposición al clasicismo francés. Detrás del elogio de Calderón hubo, a veces, demasiada animosidad contra Racine. Era un desplazamiento o desplazamiento de la mirada, más que una búsqueda amorosa. No importaba tanto, quizás, esclarecer nuestra originalidad, como derribar una tiránica primacía. Y la consecuencia de esta actitud la vemos hoy con nitidez. Los románticos despertaron en el mundo la atención hacia nuestro teatro; pero contribuyeron en escasa medida y aun poco decisivamente a su conocimiento. Proyectaron más luz que claridad. No dieron a su entusiasmo ordenación ni jerarquía. Porque toda estimación debe estar enraizada en un valor. Y el valor de un género literario quizá estriba en su manera de encarnar, identificándose o aproximándose al menos a la verdad, es decir, a su ideal, y a ser posible, permanente definición. Y el teatro español seguía siendo en el ochocientos sorprendente. Seguía no ajustándose a normas. Era no sólo original, sino extravagante. Es cierto que quedaba fuera de la estética clásica teatral. Pero quedaba también fuera, y esto es lo importante, de la estética romántica. Era, como a novela picaresca, una isla desierta, extraña, dentro de la cultura universal.

Tampoco dentro de casa acudimos a esta necesidad. Aunque duela decirlo, fuerza es reconocer que no es nuestra costumbre defendernos. No creemos los españoles demasiado en aquella verdad que necesita demostración. Es más fácil dudar de lo que se demuestra que creer lo que se afirma. Honda verdad hay en ello; pero no es toda la verdad. Ni acudimos a la defensa de nuestro teatro nacional, ni hicimos hábito su representación, ni aun si quiera editamos sus textos. Salvo el muy

pormenorizado conocimiento de nuestra literatura medieval, bien pudiera decirse que entre nosotros lo que no ha esclarecido don Marcelino Menéndez y Pelayo, ha quedado sin esclarecer. Y aun durará este estado de cosas mucho tiempo si no lo resucitamos entre todos y como podamos a él, a don Marcelino. Sin embargo, como antes apuntaba, no logró encontrar el maestro la definición de nuestro teatro. Su devoción a Lope le impidió, en cierto modo, conocer la grandeza del teatro calderoniano. La polémica romántica le impulsó a defender al creador de nuestro teatro, y el enardecimiento le hizo calar más hondo en la grandeza de Lope que en la invención de Calderón. Comprendió como nadie la más honda expresión de nuestro teatro, no tanto, la más alta. Le faltó, en la medida tan sólo en que a él podía faltarle, sentido de totalidad. Lo verdadero es lo total. Y la palabra verdadera y totalizadora sobre nuestro teatro se quedó sin decir.

Andaré, pues, a oscuras, tanteando, extendiendo las manos para no tropezar, y aun para preservarme en la caída. Cuálquier juicio en estas circunstancias será no sólo particular y problemático, sino arbitrario. Consciente de ello procuraré tan sólo, de una manera no sistemática, sino melódica, apuntar algunas de las características que sirvan para situar y distinguir nuestro teatro. Situar es más humilde empeño que definir. La situación de un objeto en el conocimiento requiere límites. Algunos de estos límites, como puntos de luz entre la niebla, es, desde luego, lo que intentamos revelar, y sugiriéndolos en el ánimo del lector, aun mejor que expresándolos.

El teatro griego, el inglés y el español, al menos en sus más características creaciones, se nos presentan como mundos cerrados, completos, genuinos, contradictorios. No viven del pasado. No están insertos en tradición alguna. No existe tampoco norma técnica que los estructure y unifique. Ni aun familiaridad que los agrupe. Los demás teatros nacionales, el francés y, posteriormente, el italiano y el alemán no tienen estas características. Actúan dentro de una tradición. Aceptan una norma estética preestablecida. No son, en cierto modo, teatros nacionales, como tampoco lo fué el teatro latino. Pero entre el teatro inglés y el español, los más próximos y hermanados, la relación unitiva, se da primordial y básicamente por su reacción frente al teatro clásico. Pudiera decirse que en principio coinciden tan sólo en aquellos sus puntos de divergencia con él, si esto no llevara implicado el reconocimiento de una tradición teatral que actuara sobre ellos, aun cuando fuera para negarla. Coinciden ambos también en su sentido nacional y en la ejemplarización de la historia, aun cuando no ciertamente en el sentido de este ejemplo. Coinciden en el sentido dinámico de la escena, en la utilización del tiempo como factor dramático, en el carácter seminarrativo de su expresión y en la libertad técnica que cada uno de ellos necesita para jugarla a muy distinta finalidad. Busca lo vivo, lo inexorable, lo artístico y lo profundo en un sentido humano y psicológico, el teatro inglés. Busca lo moral, lo voluntario, lo simbólico

EL PUBLICO, LOS PUBLICOS...

Por ALFREDO MARQUERIE



N otro número de SI decíamos cómo el guarismo 3 preside de un modo simbólico y real casi todo lo que concierne, atañe o se refiere al teatro. En esa relación triple y trina están el autor, los intérpretes y el público. Criticamos habitualmente a los que escriben las comedias y a los que las encarnan o representan. Pero, ¿y el tercer elemento de ese espectáculo? ¿Es que no hay nada que decir del público? ¡Oh, sí, ya lo creo! Hay que decir muchas cosas.

Estamos muy lejos de aquella lacrimosa y amarga lamentación larresca. «Figaro» se doña de la escasez del público y decía que olvidaba al día siguiente el en el teatro los dos primeros versos de una quintilla y no atendía a los últimos si aparecía en un palco la baronesa de K., el público que prefería odas. Ya no suenan en los escenarios ni quintillas ni ovillos, y si aparece la baronesa de K. en un palco, nadie, o casi nadie, vuelve la cabeza. Tampoco se olvida al día siguiente el nombre popularizado en el día anterior. Diríase que la multitud tiene mejor memoria. La evolución es indudable y patente. Ha dejado de ser espectáculo la sala para que toda la atención se concentre por modo exclusivo en el escenario. Los acomodadores que alquilan gemelos hacen muy mal negocio. Sólo las personas cortas de vista usan prismáticos, y nunca para enfocarlos hacia los espectadores o, dicho más concretamente, hacia las espectadoras. La gente sale en los cortos entrecantos para fumar un cigarrillo o para comentar con los amigos la obra que están viendo y oyendo. Pero aquella galería de mirones que revalaba el tópico de la sala presentaba un brillantísimo aspecto, realizado con la belleza y la elegancia de las damas ha desaparecido.

Ya he dicho otras veces que no se pueda hablar del público en singular, sino de los públicos, y muy pluralmente. Ningún parentesco tiene, ni de contenido ni de sentido, el público que presenciaba la tragedia griega, con el de los Misterios medievales, ni con el de los «corrales» de nuestro teatro clásico, ni con el de las «cazuelas» románticas, ni con el que va a los modernos coliseos o asiste a las pequeñas salas de los teatros experimentales. Todo teatro está pensado y escrito, «dirigido» a un público determinado. Cuanto mejor conoce un autor a su público y sabe medir, pesar, calibrar y prever sus acciones y sus reacciones, mayor es su éxito (mucho cuidado, ¡feh!, digo su éxito, no su mérito).

Tenemos, pues, las obras dirigidas a un público. Triunfantes o no el valor de su universalidad en cuanto al espacio y al tiempo, depende de otros factores mucho más complejos y sutiles que no son del caso. Pero la multitud a que van encaminadas, ¿cómo es? «El buen gusto constituye la belleza elevada; la belleza elevada no está nunca al alcance de la multitud.» Esta es otra frase de Larra. También falsa. No hay por qué negar de un modo absoluto; en redondo, el buen gusto

del público; si de ciertos espectadores; pero no de todos. La ligera, frívola y arbitraria generalización, conduce inevitablemente al más espantoso, negativo, pesimista y amargo de los sofismas. Ahora comprendemos por qué Larra acabó pegándose un tiro frente a un espejo, convertido en espectador único del drama lamentable de su muerte, que también pensaría no interesaba a los demás.

El público—gostemia «Figaro»—se ocupa de la forma y no del fondo—¡ay, cómo le asomaba la oreja de la antinomia romántica!—. El público—agregaba—quiere verlo y saberlo todo a la primera ojeada, juzgar y sentir a la vez, hambriento de emociones y pobre de tiempo. ¡Pues claro que sí. Y ni Larra ni nadie le pueden reprochar nada por ello. «Hambriento de emociones y pobre de tiempo. ¡Naturalmente! ¡Menudo drama! Satisfacer esa apetencia de arte en el lapso más breve posible, en lo que duran los tres actos de

La minoría presupone una sensibilidad cultivada, una mayor preparación cultural que la del resto de sus contemporáneos, —y como se dice vulgarmente— «estar de vuelta» de muchas cosas. Las determinantes intelectuales y emotivas que hacen reaccionar a una minoría dan por supuestos y eliminados una larga serie de factores y salvaduras que son absolutamente precisos y necesarios en la obra mayoritaria. El público minoritario es el de los teatros experimentales donde todo ensayo aventurado tiene su laboratorio, donde se muestran y exhiben piezas y autores que, por una u otra razón, no convienen a la masa general de los espectadores. Cuando al teatro usual, normal y corriente se le piden de golpe virtudes de teatro experimental se comete el mismo error que cuando se asiste a una función para minorías y se protesta porque allí no se tienen a veces en cuenta datos y elementos necesarios en la escena de todos

los espectadores. Si los que escriben para el Teatro no escriben para comover, o divertir, o para hacer pensar o para hacer sonar a un público, ¿para qué lo hacen? ¿Para ganar dinero? ¡Ah no! Eso se les debe dar de añadidura. El primer propósito que tiene que nacer en un autor que se estime, en un autor digno de tal nombre, es el propósito estético: hacer una obra buena y bella que dé vida a unas criaturas, a unos ficción que interesen a un público, pero que le interesen con medios hechos y honestos. Bien está que quien escriba para el público teatral viva del público teatral; pero no que le explote. El Teatro es una misión artística y un medio de vida. El que sea o deje de ser un gran negocio, es cosa que afecta a los empresarios, pero no debe afectar a los autores. ¿Quán-



tas veces hemos oído hablar del problema del Teatro enfocado desde un punto de vista comercial, de si los empresarios y los autores ganan o dejan de ganar tanto y cuánto? Pero, ¿y el público? ¿Qué gana el público espiritualmente? Pues bien: hoy es ya de decir que a nosotros sólo nos interesa la ganancia de los espectadores. Nosotros somos espectadores y queremos cobrar unas magníficas liquidaciones literarias. También el público tiene un negocio y unos intereses muy respetables que defender y salvar. Negocio e intereses del espíritu. Y si las comedias malas adocenar y estragan su gusto, la responsabilidad inculca, no a él, sino a los autores y empresarios que fabrican ese adocenamiento y ese estrago. Supongamos que existe un imaginario Sindicato de espectadores: ¿Cuántas reclamaciones de daños y perjuicios presentarían después de los estrenos por haber sido defraudados con el anuncio de una comedia que no era tal comedia?

El público, los públicos no son ni pueden ser un escudo hipocrita tras el que intentan cubrir sus muy vulnerables blancos empresarios y autores—no nos referimos a las nobles excepciones de todos conocidos—. Aspiramos a que el público, los públicos, pesen y cuenten, pero en sentido afirmativo, cada vez con más alto nivel. Para que la obra de hoy sea, también, la de mañana y la de siempre.

CARTA DE AMOR AL TEATRO

Por ROMAN ESCOHOTADO

ME sucede una cosa con esto del teatro: es que lo quiero más al aire libre, debajo de los árboles, en medio de la vida de la calle, y más en primavera que en invierno. Querer, amar, puede que sólo sea sentir la cosa amada, percibir claramente cómo vive sin que nadie lo sepa. Y al aire libre viven y se sienten cien formas del teatro—sin que digamos esto porque hayan sido usadas, ni aun puedan serlo un día, en algún escenario, sino porque lo son esencialmente—: esa mujer que pasa, ese viejo, ese antiguo farol, esas flores tras ese escaparate, ese niño, ese coche de caballos, esa mujer humilde que corre sofocada, esa novia que ríe, ese ciego, ese bichón abierto con bordados de oro en los visillos...

Ya comprendemos bien que después, realmente, el teatro es una casa donde hay unas butacas, todas puestas en fila, muchas filas unánimes, y, delante de ellas una amplia plataforma cubierta por cortinas, que se llama escenario. Detrás de las cortinas está todo: el autor, los actores e infinitos paisajes pintados sobre telas o papeles, y pegados a largos esqueletos de madera de pino, que son los decorados. En este raro todo es preciso que anden cada noche la tragedia o el drama, la comedia, el sainete y, en fin, las variadas formas imaginarias del teatro. Y claro que detrás de las cortinas, como no hay más que eso, es un sueño pueril pedir que broten las cosas de la vida, las verdaderas cosas de la vida, tal y como la vida las produce.

De modo que cualquiera, por escaso que sea su hábito por el teatro pensará que es locura calificar de buen aficionado a ese señor que sale de paseo se sienta en la terraza soleada de un café y mira ver pasar las gentes por las calles, es decir, ve pasar la vida por la calle.

Todo un teatro del mundo es, sin embargo, éste: el teatro costumbrista. Su gracia y fundamento estriba esencialmente en la repetición de tipos, y maneras, y palabras, y leyes, y vestidos como esos de las gentes que pasan por las calles. Pero al se medita sobre el caso se percibirá clara la evidente verdad de que los tales tipos del teatro costumbrista no han sido preguntados previamente respecto de su alma, y que el alma que trae al escenario también es de costumbre: un alma tan ajena al alma verdadera de los seres humanos que ni siquiera vale la pena de escucharla cuando se manifiesta en eloquentes párrafos.

Ello parece ser que conduce a dos cosas fatal y firmemente repetidas por todos los autores —y entre ellos no me olvido, porque lo que he cobrado hasta ahora del teatro, a tanto no me obliga—: que hay sobre el escenario, de riguroso modo, o vida, o personajes. Nunca ambas cosas juntas. Como ambas cosas juntas suelen ir por la calle en nuestra tierra, es por lo que escribiendo esta carta de amor a la escena española, y con sinceridad, he venido a decir: me enamora el teatro al aire libre. Comprendo realmente que esto es casi adulterio. Pero, ¿qué voy a hacer? No puedo remediarlo.

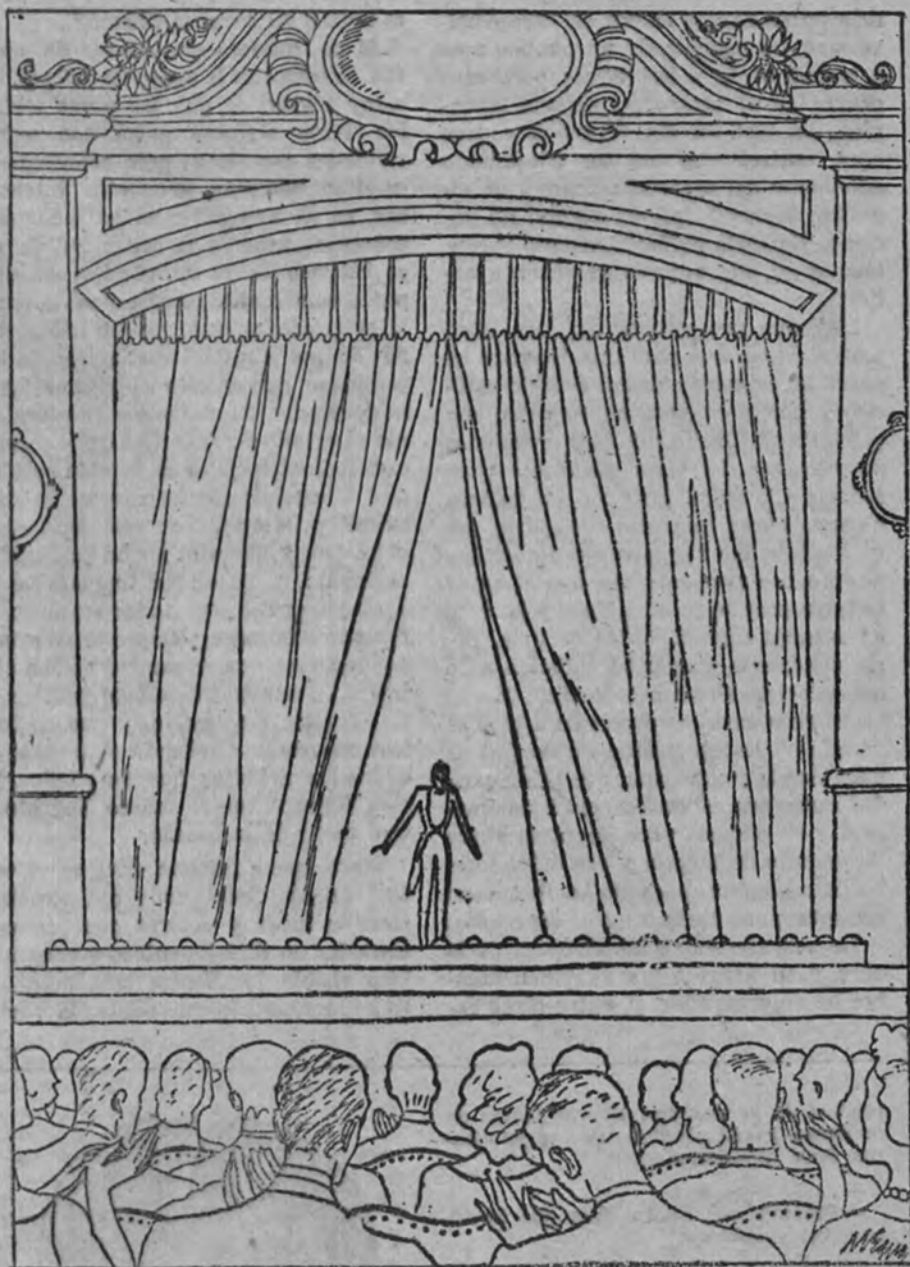
Por ejemplo, Gonzalo, un galán admirable, entra por el jardín, riendo alegremente, y se queda parado delante del retrato de Martita. Ya antes de que esto pase, la criada vieja, Chacha—que nació en Albacete y siempre fué muy fiel—, mientras limpiaba el polvo ha explicado a la gente de la calle—que ni siquiera sabe que ella es el verdadero personaje—que Martita fué novia de Gonzalo en Logroño y se casó con otro por sacar a su padre de una deuda de honor, y ha explicado también—pidiendo a Dios del cielo

que resuelva las cosas de un modo procedente—que Martita y el otro van a llegar muy pronto. Lo que Gonzalo debe decir ante el retrato de Martita conmueve de antemano al respetable. El secreto del éxito reside en la ponderación, en la medida. Y cuando el buen Gonzalo—que ahora es rico—está haciendo esa cosa lamentable que es hablar al retrato de Martita delante de dos mil espectadores, aparece en el fondo ella misma en persona, ve a Gonzalo, adivina, se recuesta en el quicio de la

una casa, y todo lo ofreció a una muchacha frívola, de quien hizo su dulce promesa, ha de ver cómo ella le desdén. Don Salustiano sufre como un toro, hasta que una hermana de la infame le confiesa su amor; entonces se consuela, sin motivo realmente...

A esto llaman teatro. Acaso esto es teatro, y lo demás es música.

Yo querría esa música. Dar a Gonzalo, Juan, Martita o Rocambole—si es preciso



puerta, mira al cielo, y entona una hermosa canción que solía cantar en los pasados días, cuando aun su señor padre no hizo de ella el hanguero que pagara sus deudas. Y el telón cae, llorando, en tanto que el marido—esto es supuesto, porque no se le ve—está pagando el staxi en el vestíbulo...

O, por ejemplo, Laura, se enamora, olvidando que es marquesa, del pobre profesor de equitación. O, por ejemplo, Juan, campesino tremendo, llora y sufre de celos, porque su amor de siempre, Mari-Lola, hace caso, inocente, al hijo de los dueños del cortijo. O, en fin, don Salustiano, que llegó a tener tienda para él sólo, a fuerza de trabajo, y con un corazón como

so que sea Rocambole—la cuerda necesaria para que tengan música. Una música humana, que cualquier respetable espectador lleva dentro de él sin darse cuenta. Sospecho que esa música, en la vida española, se ha ido del teatro y anda por ahí perdida, por la calle.

Para cualquier observador atento del teatro español contemporáneo, está desproporcionado entre la vida intensa de las gentes de España y la falta absoluta de su repercusión sobre la escena tiene que aparecer como extraño fenómeno de inexplicable causa. Ha de reconocerse que es prueba indiscutible de la gran decadencia del teatro. Se salvan de él dos formas teatrales: la cómica y la frívola. La primera



de ellas, netamente española, de muy importante dimensión y estirpe, sin igual en el mundo, por su naturaleza, su arrogancia y la tremenda fuerza de invención que la sirve en la gran mayoría de los casos, está ya en el sentido de la comedia de nuestro tiempo y sus seres de ficción, naturalmente, desproporcionados, caricaturizados, son seres de estos días y no repeticiones lamentables. En cuanto al teatro frívolo, ocupa su lugar, y hasta se moderniza, limpia y abriga.

Peró el otro teatro, el de idea o sentimiento, en su forma habitual entre nosotros se encuentra fatalmente abocado a morir. Sus seres, sus conflictos, su oratoria y su escenografía—acaso hasta su público—son cosas todas muertas, superadas, extrañas a la vida de este pueblo español que ha dado en el vivir y en el morir un salto de gigante.

La vida manda entera, totalmente en el teatro. Un novelista, un músico, un poeta—que acaso no perciban tan honda y rigurosa dependencia—pueden tranquilamente escribir sus novelas, poesías o músicas al margen de esa vida activa y operante. En el teatro, no, salvo en la pura y simple recreación histórica de un teatro de otros tiempos. Un drama no es jamás literatura. Tiene que ser del todo pura autenticidad, rigor del tiempo. Un drama de esta hora podría ser ese drama del actor español que se queda, rodeado de fantasmas de un tiempo fenecido, con vestidos que ya no lleva nadie, en cafés donde ya no entra ser humano viviente, declamando en heroica soledad párrafos de ceniza sin saberlo. Mientras tras los cristales de cualquier ventana que dé a cualquier calle pasa la vida española, más vigorosa y rica, más alegre o más triste y más interesante que fué nunca en más de cien años.

Es por eso que esta carta de amor al teatro español, que envuelve en ese amor una inmensa esperanza, afirma a su final lo que expresó al principio, con la honesta intención de hallar la consecuencia. Las comedias del día, aunque sean malas, tal vez no son peores que en otros tiempos fueron. Lo que pasa es que son inconcebiblemente extrañas a nosotros, inexplicablemente de otra época. Hablamos, claro es, en términos que salvan algunas excepciones agradables. Pero, en lo general, no se entiende siquiera que se pueda pensar que en estos tiempos—tras todo lo que ha hundido y ha elevado la guerra en el pecho y la mente de cualquier español—nos van a conmover ciertos pobres asuntos de familia.

Si, amamos el teatro al aire libre, mezclado con la vida verdadera. Y como hoy esa vida está llena de drama y de grandeza, de afán y de emoción, de verdad e interés, tenemos honda fe en nuestro teatro. Cuando una rama muere, en el otoño, en el tronco de un árbol, parece que es el árbol el que muere con ella; mas la rama y el árbol tornan a florecer. Nunca ha estado el teatro—al menos desde hace muchos años—más cerca de cerca de la vida verdadera que ahora que anda tan cerca de la muerte.

Teatro poético.-Poesía dramática

Por MANUEL MACHADO



siempre en verso. De tal manera que cuando—extraño caso—una comedia aparecía escrita en prosa, las Instrucciones oficiales para la catalogación obligaban al bibliotecario a consignarlo así en la ficha bibliográfica, como una excepción confirmadora de la regla general. (Hoy habría de hacerse todo lo contrario, siendo las menos las piezas versificadas.)

Ahora bien, cuando se dice Poesía dramática (léase Teatro), se dice Poesía dramática. No, de ninguna manera, Poesía lírica.

Tal vez la confusión de esos términos, absolutamente antitéticos—confusión en la que por cierto, no cayeron nunca nuestros autores del Siglo de Oro, ni aún los románticos del XIX—está la secreta y subconsciente, pero profunda, razón del desvío del público hacia lo que se ha dado en llamar en nuestros días "teatro poético", y que no es otra cosa, en la mayoría de los casos, que la aplicación absurda del lirismo a la dramática. Absurda, porque se trata no sólo de cosas distintas y dispares, sino antagónicas absolutamente.

Y no se nos diga que el verso es el vehículo necesario, el plano fa-

talmente inclinado para esa "lirificación" funesta a la poesía dramática. Sobre que el lirismo puede desatarse igualmente en prosa, el verso en el teatro no ha de ser a la expresión dramática, sino algo así como el cañón a la pólvora, que, reduciéndola a su ánima estrecha y encerrándola en su férrea estructura, da a su explosión más alcance, más penetración y más fuerza.

No quiere esto decir que esa fuerza y penetración no puedan lograrse en prosa, siempre que la prosa sea también verdaderamente dramática.

Séanos permitido, sin embargo, lamentar la desaparición del verso en el teatro, ya que la necesidad de ritmas y rimar el diálogo tenía, entre otras, la ventaja de dificultar la aparición de mucho comediógrafo mediocre, y la de mantener en toda su pureza la más gloriosa tradición de nuestra Historia literaria.

Pero, en todo caso, lo cierto es que, en verso o en prosa el poeta lírico y el dramático siguen procesos diametralmente opuestos para su obra. El lírico sintetiza y quintaesencia; el dramático analiza y desarrolla. De toda la historia de un amor mal logrado el poeta lírico "extrae" una solear:

*Tu calle ya no es tu calle,
que es una calle cualquiera
camino de cualquier parte.*

Por el contrario, el poeta dramático "desenvuelve en tres actos de comedia una simple solearilla:

*La Lola,
La Lola se va a los Puertos,
La Isla se queda sola.*



UISIERA ver si es posible acabar de una vez con ese equivoco del Teatro poético...

Con un claro sentido de la realidad y del arte, los viejos tratados de Preceptiva literaria—de Retórica y Poética, como entonces solía decirse—, dividían la Poesía en tres ramas o clases: Epica, Lírica y Dramática. Esto lo aprendía fácilmente todo el mundo, y a nadie se le ocurría hablar de un "teatro poético", dado que todo teatro era poético por definición; es decir, pertenecía a la rama de la Poesía dramática. Para ser autor dramático era, pues, necesario ser, ante todo, poeta. Además el teatro se escribía



Josefina Carreras



Lorenza Correa



María Ladvenant



María Josefa Huerta

EL TEATRO ROMANTICO y NOSOTROS.



Por TOMAS BORRAS

que en Lope todo lo que es estético pertenece a la realidad; lo dinámico, al mundo de la ilusión; el mundo de la ilusión... No es puro romanticismo? Y si me refiero sólo a Lope es porque él da la forma que siguen los demás maestros. Tirso, en «El Burlador» y en «El Condenado», se comprende en ese romanticismo, como el Calderón de «La vida es sueño», o el Príncipe Constante. Para cada dramaturgo hay un ejemplo.

Elementos del romanticismo, bien concretos, hay en Lope, padre omnipotente de nuestro Teatro y definidor del dogma. «El elemento maravilloso suele ser (en sus comedias), de apariciones, de seres conformes a la creencia popular en los presagios de las grandes catástrofes; de sentimientos del folclore de la raza, que en circunstancias semejantes han vuelto a sobrenadar en la literatura. Así en «El vaso de elección de San Pablo», Saulo ve pasar su propio entierro, como después en el romanticismo el estudiante de Salamanca; en «El Rey Don Pedro en Madrid» aparece en los tres actos la sombra de un cérrigo muerto por el monarca, con maravilloso ambiente de misterio en el acto I, en que huye montando un caballo muerto del rey, y en el segundo, en que, desafiado, lucha con él; escenas de sombras y augurios ocurren en «El Duque de Visco», el caballero de Olmedo y «Las paces de los reyes» (aquí de tempestad y de sombra); de presagios en «Los comendadores de Córdoba» (Valbuena Prat).

Los temas del «Burlador» pasan a Francia con Molière, rigen en el romanticismo del XIX, se reincorporan periódicamente por «Don Juan Tenorio» y el Teatro Moderno, repitiéndose de manera indefinida. «Fuenteovejuna», tan realista, es individualizar lo nacional, unificar lo colectivo, hacer personaje-carácter a la masa, exaltar el alma única, empapando con ella al todo. Y esto es romántico. Como el amor, sublime hasta dotar a la galantería de sentido religioso, y la controversia del honor, que pone en situación trágica al hombre que ha de servirle contra su convicción íntima (todo ello en Calderón), tiene los brillantes colores del romanticismo de las costumbres españolas que originan nuestra comedia, frase del conde de Schack; el cual asimismo sentencia sobre el indolente romántico de esas ficciones, refiriéndose a los asuntos del ciclo caballeresco que alimentaban la imaginación española, partiendo de nuestro drama. Con tiempo se podrían rastrear más ejemplos demostrativos.

SEGUNDO PUNTO: nuestro Teatro tiene forma propia por que responde a un modo peculiar y exclusivamente español de entender la vida y la muerte. Cánovas, en su estudio, opina que Lope y Shakespeare «trápanse las reglas porque construyen un teatro revolucionario». En su «Arte» Lope finge aceptar las reglas aristotélicas y pseudoaristotélicas sobre el drama, muy en boga en el Renacimiento, y los paradigmas de Séneca padre, Plauto y Terencio, pero en la realidad las desecha y crea el Teatro nacional. Claro que se disculpa con que así quiere las comedias al vulgo, «Bendito vulgo, que impone nada

menos que una inigualable forma escénica. La disculpa es para quedar bien con esos críticos y con empinados y pedantes. El hecho es que con el vulgo necio, o por el vulgo, brota un sol en el firmamento del Teatro. En los mismos días, otro servidor del necio vulgo, Shakespeare, inventa un tipo de drama idéntico, saltándose a Aristóteles y a los maestrillos de su librito. Es una constante de los historiadores poner en la misma casilla a nuestro Teatro nacional y al inglés, a Lope y a Shakespeare, dioses de esa magna creación. ¿Se puede considerar a Shakespeare fuera del romanticismo? No creo que se atreva nadie a catalogarle en otra estética. Y esos dos Teatros salen de las esencias y de lo hondo de lo popular. «La chocante identidad de ambas literaturas dramáticas (de Inglaterra y de España), en lo más sustancial, en lo que caracteriza la fadole y forma del teatro; la manera de comprender el arte dramático, común a ambos; su desarrollo análogo, que no se explica haciéndolo depender de extrañas influencias, y sus resultados semejantes, nos ofrecen clara prueba de que nada de esto depende de la casualidad y del capricho, sino de una ley natural y progresiva, cuyo efecto es el desenvolvimiento paralelo de dos gérmenes idénticos. ¿Cuál será este germen, cuyo desarrollo sereno y fructuoso se nos muestra tan lozano y lleno de vigor, así en un pueblo del norte como del mediodía? Guardémonos bien de buscarlo en el principio de la poesía romántica, puesto que estas palabras, según parece, oscuras y ocasionadas al abuso, tienden a poner en oposición el arte antiguo y moderno, lo cual no es cierto, puesto que del examen atento de las propiedades esenciales de ambos, sólo se desprende que forman un todo orgánico y homogéneo, a lo menos en lo más sustancial. El principio vital, así del arte antiguo como del moderno; el principio que engendró en su fondo y en su forma, primero al drama griego y después al inglés y al español, yace en la tradición poética y popular, y en su progreso incontestable, en los elementos poéticos tradicionales e históricos, en el espíritu y en la vida de las diversas naciones, y en su conformación y perfeccionamiento con arreglo a las leyes naturales.» (El conde de Schack.)

Analice el futuro dramaturgo ese párrafo: no tiene desperdicio. Schack enlaza con lógica perfecta las etapas del razonamiento. A) El Teatro que nace en España (aunque en Inglaterra), no depende de un capricho o casualidad, ni siquiera del genio aislado de un hombre, como en el caso de Ibsen o Wagner. B) El germen que Lope desarrolla, no es la moda literaria que podría denominarse poesía romántica. C) Es la tradición poética y popular, los elementos tradicionales e históricos alojados en el espíritu y en la vida de España. D) No hay oposición entre el arte antiguo y moderno; ambos forman un todo orgánico y homogéneo, al menos en lo sustancial.

Ya con ello puedo lanzar alegremente mi teoría: no hay que confundir el Romanticismo natural, informado por el espíritu y gusto de la civilización cristiana, con el Romanticismo degeneración y plagio car-

caresco del anterior, que se forma después, artificialmente, por la corrupción de ese sentimiento. Una cosa es el romanticismo de una raza religiosa-caballerescas y otro el Romanticismo de escuela literaria afrancesada. Porque antes, al hablar del Romanticismo de nuestros clásicos—éstos sí—desde Gil Vicente hasta Calderón, no los clasificaba, claro es, dentro del ciclo del infrarromanticismo del siglo XIX, sino que advertía y destacaba en ellos, como lo hacen los buenos observadores, la cualidad que los distingue y separa de los demás dramaturgos, con excepción de los ingleses, idénticos a ellos: la energía de fondo, el plantearse la existencia como un problema teológico con solución, y la rabiosa individualidad que les hace construir una forma suya para vestir su verbo, pues les está estrecha la forma hasta ellos acostada.

El Romanticismo vital y original de nuestro Teatro (siglos XV al XVII), se distingue en lo más entrañable, del puramente estilístico y estranjizante (siglo XIX), en que nuestro Romanticismo clásico (¡qué bien se unen los dos términos!), resuelve los conflictos del Hombre a lo católico; el otro Romanticismo es ateo y desesperado. En nuestro Romanticismo, en el Romanticismo-modo, el individuo lucha con el demonio, con el pecado, con la muerte, con el destino, ¡hasta con el propio Dios!, y al final, el enigma se le descubre, y la obra de la conducta por la fe le salva. Es Adán en el Paraíso, fuera del Paraíso y con la visión y el logro de la gloria. En el infrarromanticismo liberal, en el Romanticismo-moda, Adán, falto del arma religiosa, no tiene asidero, se encuentra perdido en la vorágine, y se angustia. Es decir, insistiendo, que nuestro romanticismo tiene por inspiradora la Pasión de Cristo; el francés, la Fatalidad. El uno es un cántico épico, de combate y de triunfo; el imitado, una elegía amarga.

En el grupo de los dramaturgos del XIX español, se halla el punto de coincidencia y el punto de divergencia entre ambos romanticismos; esos hombres estaban bajo la poderosa influencia de la manera artística romántica franco-alemana, y, sin embargo, el plasma español de su sangre les empujaba a continuar el Romanticismo lo-pesco-lirso-calderoniano. Zorrilla, el más representativo, describe en sus dramas la magnífica pasión que recorre el pecador en su duelo de Bien y Mal, hasta que al fin, se rasgan citos, asustadores para el arrepentido; Larra, García Gutiérrez y Hartzenbusch siguen elevando el amor a la categoría de religión, y el honor a la de dogma; Martínez de la Rosa tiene idéntica afición a lo horrible y espantoso, a la hinchazón y a la hojarasca que su antecesor Cristóbal de Virués, y se queda más en la zona francesa, falsamente emotiva, melodramática. Sólo el de que de Rivas, en su tremendo «Don Alvaro», apaga la luz teológica y se despenda en el entendimiento griego de la predestinación. Para él no ha existido el concilio de Trento. Pero—esto importa—es la excepción.

Yo no creo lo que decía Villiers de l'Isle Adam: que no hay más que dos clases de hombres, los románticos y los idiotas. Defiendo el Romanticismo del Teatro futuro, entendiendo la palabra «romántico» como expresión del sentir, pensar, hacer y resolver de nuestros clásicos. De no seguir ese camino nos espera el moratínismo estilizador, amanerado, chirle. O nos captará cualquier exotismo que nos incite desde una corriente de cultura de importancia internacional. Podremos escribir «El sí de las niñas» o «El carro de las manzanas»; lo que no haremos es un Teatro continuador del clásico por no querer reanudar lo clásico de nuestro Teatro: su romanticismo. Este es el dilema:

Caracteres.....	Papel para el cómic.
Drama.....	Anécdota.
Vida y su profundidad.....	Acuarela de la sociedad.
Fantasia.....	Observación.
Fuego.....	Mesura.
Ideal.....	Tesis.
Pasión.....	Psicologismo.
Santidad.....	Política.
Heroísmo.....	Buenas costumbres.
Amor.....	Lirismo.
Patria.....	Cientifismo.
Total: Teatro romántico.....	Total: Teatro incluído.

Colofón, unas frases de Miguel de Unamuno al escribir sobre el Teatro, para los que encuentran el Romanticismo pasado, anticuado y agotado, y buscan fórmulas modernas: «Junto al misoneísmo tenemos la neomodal, hermana gemela de aquél, porque la moda es una forma de la rutina, la rutina en el cambio. Modernismo no es modernidad; lo eternamente moderno es verdaderamente eterno.» Verdaderamente eterno es el espíritu de nuestro Teatro; ese espíritu que alumbra el que Menéndez y Pelayo llama «el drama novelesco», sinónimo de romanesco.

en las primeras. Los autores solo tienen que esperar a que arquitectos y capitalistas les ofrezcan escenarios y negocios actuales, en lugar de los anacrónicos que se explotan. Entonces se nutrirá el Teatro de todo lo que hoy le falta: escritores importantes desearán escribir Teatro, gentes interesantes aparecerán representarlo, y al público que hoy nasea creyéndose superior a lo que contempla, asistirá en actitud admirativa y alentadora.

Joaquín Calvo Sotelo

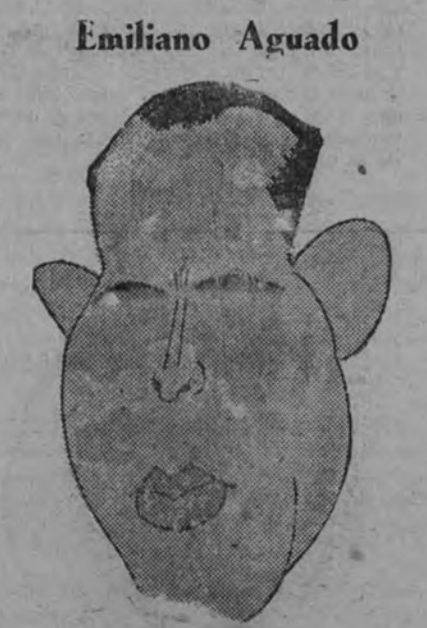


Nació en La Coruña en 1905. Entró en su primera comedia en 1930, con la compañía de María Paló. Su título era: «La Tierra: kilómetros 500.000». Sucesivamente ha estrenado «El rebelde», «El alba sin luz» (esta en Buenos Aires), «La vida inmóvil» (Premio Piquer 1938), «El contable de estrellas», en colaboración con Miguel Mihura, y «Cuando llegue la noche».

Actualmente preparo tres comedias: una, titulada «El jugador de su vida». Otra, sin título aún, que será el segundo estreno de la próxima temporada en la Comedia, con Elvira Noriega. La tercera es un cuento burlesco, escenificado; una versión poética y humorística de una vieja leyenda. Esos son mis telares.

Creo que hoy está el ánimo de las gentes predispuesto como nunca para escuchar teatro. La guerra no sólo desventuró viviendas, monumentos y obras de arte: destruyó también auditorios. Habría que crear una Dirección General de Auditorios Devastados. A pesar de la existencia de un público bien dispuesto, que está por añadidura, a dos pasos de rechazar a mano airada cuanto no retina determinadas calidades, soy pesimista sobre el futuro inmediato del teatro español. Falta un equipo de escritores zapadores, que con un sentido de misión, desfonden, reneven y creen nuestra escena... Yo conozco nombres esperanzadores. Algunos, sin embargo, en los que se debe confiar, secan indolentemente, sin emplearse a fondo. Quiero que conste, ante la lírica, la novelística y el ensayismo que el escribir teatro a tono con nuestro tiempo es hoy la más difícil y urgente empresa literaria. Si la acometiera—y al preverlo así respondo a su pregunta—, sería por sentirme inferior a esas dificultades e incapaz de vencerlas. Al comenzar una lucha, nunca se sabe de quién será la victoria: si de la voz o del silencio.

Emiliano Aguado



Nació el 29 de julio de 1907 en la provincia de Toledo. Ha escrito tres obras teatrales, «La

El teatro, encrucijada y símbolo

Por EMILIANO AGUADO



UANDO leemos o asistimos a la representación de una obra teatral que no ha sido lo bastante poderosa a adueñarse del ánimo, solemos preguntar por la intención que la ha inspirado. Porque ocurre que en el teatro se hallan más distantes que en otros géneros artísticos los medios de expresión que nos hablan de las calidades íntimas de la obra de esos otros medios expresivos, circunstanciales y no siempre limpios, que buscan como único resorte la entrega del espectador. Es claro que toda expresión artística, sin descontar los más puros raptos líricos, se desenvuelve siempre suponiendo un público más o menos vasto e impreciso; pero esto ocurre en el teatro de manera ejemplar, ya que, en fin de cuentas, una obra teatral que no ha conseguido adueñarse del espectador carece de algo tan esencial, que en verdad no podemos llamarla perfecta aunque encontremos en ella valores de primera calidad.

Hay que preguntarse en toda obra teatral hasta qué punto ha buscado su autor la expresión de un sentido estético y dónde empieza su coqueteo con la multitud. Ciertamente que hay creaciones desprovistas del vigor suficiente para seducir a la masa, y no son, en manera alguna, obras teatrales acabadas; pero también las hay que ejercen su imperio sobre el oyente, sin que el autor se haya propuesto otra cosa, y no son, en manera alguna, obras de arte. Sería candoroso oponer lo artístico a lo que propicia el éxito en teatro; si con harta frecuencia se propende a esto es porque en la representación teatral es más visible y más dolorosa la disparidad entre sus calidades nobles de creación y su eficacia para dar a su autor un poquito de alegría y ese dulce nimbo de renombre que todo escritor sano necesita para trabajar con esperanza.

La relación entre las virtudes de la obra y su acogida por la muchedumbre es muy variable, y, entre otras ra-

zones, porque no siempre cuenta el teatro con la misma clase de espectadores; creo que en estos días que corren el teatro es así por entero de la masa, que solamente pide unos minutos de diversión. Y así como las masas de otro tiempo no daban la tónica, en lo que hace a la selección y permanencia de las obras teatrales en la escena, no la dan hoy las personas de gusto que acuden a nuestras representaciones. Ni que decir tiene que esto no se refiere, ni remotamente, al intento de hacer un teatro de masas, que siempre fué obra de pocos artistas y jamás logró interesar a las masas de ningún país. ¡Tenemos aquí una de las causas más claras de la desorbitada situación de pugna y competencia en que se ve el teatro en nuestro tiempo!

Si no hubiera que contar de modo tan directo con la reacción del público, estoy seguro de que las obras teatrales serían mejores, quizá con menos calidades escénicas; pero concebidas y escritas con más, generosas intenciones. Si de una parte se ha menguado considerablemente la capacidad de goce estético de la multitud, y de otra parte ocurre esto en tiempos de ritmo vital impresionante, ¿cómo asombrarnos de que el raudal vertiginoso de impresiones que suscita el cinematográfico se avenga de manera casi adecuada con el estado de ánimo en que hacemos casi todas las cosas de la vida cotidiana? Y aquí es donde aparece la dificultad primordial con que ha topado el teatro, y que aun no ha conseguido soslayar: la necesidad inaplazable de apoderarse del espectador en masa ha forzado a autores y empresarios a buscar recursos que en verdad no son teatrales, ni aun tomando esta palabra en su acepción peyorativa, y que en todo instante están aludiendo a medios de expresión artística que no pueden jamás lograrse en el marco angosto y casi tótil de la escena.

Cierto que a primera vista se nos antoja engaño intolerable esa combinación de luces y colores que pretende esconder un diálogo enteco y una falta bien visible de alientos creadores. Pero no hay engaño consciente; la verdad

sombra de la muerte, «Horas lentas de inviernos» y «El adivino», que se publicaron hace algunos meses.

Preparo una nueva obra que terminará este verano.

Me parece que la situación por que pasa el Teatro se halla condicionada por el imperio despótico de la muchedumbre y por este ritmo vertiginoso en que estamos forzados a vivir. El que de veras pretenda hacer algo noble en los dominios del Teatro tiene que aprender primero a esperar. Que prepare sus obras con sosiego, que las escriba con pureza de intención y que no se impacienta cuando vea lo que se hace y lo que logra el triunfo en la opinión y en la taquilla. Porque a quienes no se propongan más que ganar fama y dinero, cabe decirles lo que a un hombre que nos confiesa su decisión de enriquecerse. Son propósitos licitos, pero incapaces de interesar a otro hombre en su aventura.

Román Escobedo Jiménez

Nació en San Lorenzo de El Escorial, el 6 de octubre de 1908.

Su primera y única obra se realizó en el «Muro Guerrero», de Madrid, el 20 ó 21 de mayo de 1940. Era una comedia, y se titulaba «La respetable primavera». Tenía tres actos.

Pocas cosas, a pesar de que mi vocación más sincera es el teatro. Lo difícil no es escribir una comedia buena, sino estrenarla, y estrenarla bien. Y la vida no le deja a uno perder tiempo y dinero haciendo comedias para que «cacaen» se entren... De todos modos, actualmente,



además de algunas cosas empezadas hace tiempo y que todavía esperan su estreno final, escribo con alguna ilusión dos obras: una comedia alegre que Jardiel Poncela ha tenido la ternura de pedirme y que se llamará «El corré», y otra, dramática, de mucha ambición, aún sin título, hecha en colaboración con Samuel Ros.

«Bueno...», pues, sí; excelente. Excelente.

Román Escobedo Jiménez

Para el acierto de su camino, la generación falangista debate esta idea estética central: el clasicismo y antirromanticismo. Siento como un horror biológico a la deformación, hiperbólica de forma y morbosidad de fondo, que esa escuela literaria del siglo XIX dio a la vida y al pensamiento; apetece la definitiva norma, el gusto exacto, la medida, la sobriedad. En pleno arrebatado dionisiaco de guerra y política poetizadas, huye del espejo ustorio del Romanticismo, que deslumbra. Curiosa actitud, la de una conducta romántica con mente fría de orden y canon; geométrica.

Al Teatro le llega la onda reflexiva de nuestra juventud. El santo y seña es: «Nada de quimera, nada de delirio pasional, ni de exageración, falso lirismo, caos fantástico, psicologías anormales, cánticos de hojarasca retórica, salidas de tono, falsos conflictos entre el hombre y su ámbito; ni de desesperación, adulterio, suicidio, melancolía, tergiversaciones históricas, juego de caracteres hipertrofiados; ni de feminismo atenuado, hinchazón y decadencia. Hay que hacer un Teatro a lo clásico.»

Excelente programa, que falla en un punto: ¿qué es en el Teatro español, lo clásico? ¿qué es lo clásico en el Teatro universal? No podremos entendernos, ni dar un paso adelante, sin acuerdo en el significado de esas dos palabras: romántico, clásico. De su enfoque depende la justicia o el error de dirección de los futuros autores.

Si clásico es cuanto por su perfección formal sirve de modelo, clásico es tanto Zorrilla, el soñador, como Rojas, el costumbrista. Si entendemos por clásico lo opuesto a la disgregación de los elementos del conjunto y a la dispersión fuera de lo científico, en el Teatro de España no se encuentra más que una etapa—y decadente—en que el Teatro haya sido aristotélico: el siglo XVIII y principios del XIX, con su imitación de lo francés. «El clásico lo que produce el genio nacional autóctono, desligado de modas preceptivas? Entonces en España no hay Teatro importante fuera del tipo que se cultivó en el XVI y XVII, que es romántico. Y en los momentos que el clásico se encierra en la fórmula que produjo el arquetipo, como España ha producido su propio arquetipo, tenemos por qué buscarlo fuera de nuestros modelos, y esos modelos son románticos, espiritualmente. Pero si lo clásico es un contrario, o sea un problema de fino, depuración, gusto y calidad en el empleo de los ingredientes, por oposición a las aberraciones, asimismo tanto se puede aceptar la índole romántica de las obras, en cuanto al asunto, personajes, argumento y ropaje literario, pues la comedia española no tiene que avergonzarse de no tener tradición alguna, mirada con la lente de 1943. No vayamos a caer en la increíble y demencial injusticia de Don Fernando VII y sus consejeros literarios (capitanes por un tal Caballero), que mandaron «reintegrar» a Lope, Calderón, Moreto, Tirso, etc. y sustituir el repertorio con escarapantes «normales» traducidos; curiosa majadería que puede estudiarse en los seis volúmenes titulados «Teatro nuevo español», almacén del mal escribir en nombre de la selección, medieval encasillada con fines de apotegma a la escena.

PRIMER PUNTO: nuestro Teatro es romántico porque se forma en el gusto y espíritu de la civilización cristiana (defendida en siglos de batalla reconquistadora), y en los ideales caballerescos. Goethe y los románticos alemanes se entusiasman con «La Numancia», de Cervantes, con Calderón y Lope de Vega, y se apoyan en ellos para lanzar la corriente subversiva saturada de elementos españoles. Shelley considera nuestro drama, lo mismo que Jorge Meredith, como una resonancia espiritual dentro de lo real, y estiman que tan romántico es Lope como Shakespeare. Fitzmaurice-Kelly llama a Lope gran escritor de dramas románticos y concuerda en él—con observación aguda—un soplo trágico en lo profundo de su obra, no obstante su garbo popular. Es «Ela Celestina», precursora y modelo, otra cosa que un drama romántico? Al definir el iniciado movimiento, que ahora horripila, madame de Staël confirma la opinión de Guillermo Schlegel y de su hermano sobre el romanticismo de Lope de Vega. Una autoridad de hoy, Valbuena Prat, cuya sensibilidad aguda en captar la penetración psicológica, observa, de acuerdo con otro crítico,

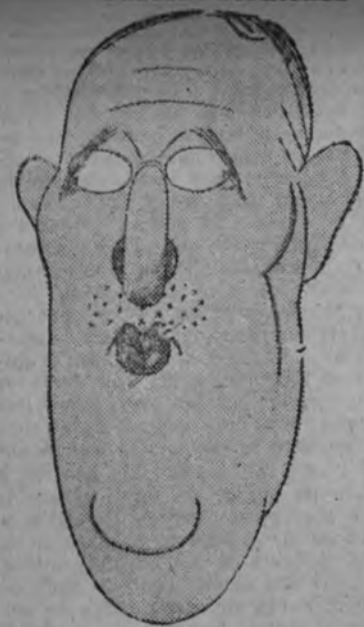
que el teatro está hoy montado sobre supuestos cinematográficos, se concede poca importancia al diálogo y se intenta seducir al recién llegado con artificios que, por otra parte, fatigan demasiado pronto y nos dejan un leve amargor de alma, como el que nos gana cuando oímos decir una mentira innecesaria. No me atrevo a asegurar que una obra podría mantenerse quizá algún tiempo si el diálogo, que es lo verdaderamente teatral, la inspirase por completo. Hay, por lo pronto, el hecho de que no se ha intentado; pero hay también la certidumbre de que algún día, tarde o temprano, ha de llevarse a cabo por este camino la resurrección del teatro como medio noble de expresión, si no es que ahora estamos asistiendo a su acabamiento irremediable en todas partes.

No me ha parecido nunca sensato el propósito de reanimar nuestras salas de espectáculos trayendo a todo pasto obras del acervo histórico; en primer lugar, porque la mayoría nos interesa como meros documentos arqueológicos, y en segundo término, porque todo tiempo requiere sus medios propios de expresión, y los que pide el nuestro no han cuajado todavía en obras teatrales. Bueno fuera que nos pasáramos nuestras horas de esparcimiento en la contemplación de obras que se escribieron para dar rienda suelta a sentimientos que, buenos o malos, no son los nuestros. Este remedio arqueológico suscitaba una angustia más grande y más penosa que la que ahora nos gana al ver con qué pobreza de recursos y con cuánta modestia de ambiciones se está haciendo eso que se llama renovación de la escena.

No aceptamos con facilidad esos cambios de sentido y de expresión que algunas veces toma la existencia, ni aceptamos lo que solamente aluden a lo que nos pertenece por manera inalienable, ni los que hacen del orden social en que hablamos vivido el que va a servir más tarde para que vivan nuestros hijos. ¿Cómo no sentir una leve inquietud cuando encontramos en la calle, con su estridencia y su impudor, esas muchedumbres que lo avasallan todo y con las que no hay diálogo posible? Que es difícil librarse de su despotismo no puede ponerlo en duda nadie que esté en sus cabales; pero que en los dominios del teatro este despotismo es incontestable es cosa más clara que la luz del día.

En otros dominios del arte y de la ciencia se trabaja y se espera ya en el recato de pequeños círculos de almas generosas, que viven con la vocación de embellecer el mundo. No importa el tiempo que estas obras necesitan para su madurez; ahí está el empeño que para gozar del fruto sólo es preciso aprender a esperar. Mientras sea tan agitado el ritmo de la vida habrá que tener en cuenta las exigencias de la multitud. Cuando el sosiego vuelve al mundo y la personalidad encuentra medios de desarrollo y expresión, aparece el dominio del hombre, con sus anhelos y sus fracasos, sus quimeras y sus desilusiones; pero de esos dominios ha brotado siempre la ambición del arte. También ha nacido el ansia religiosa de pureza y de piedad. Lo más sencillo que cabe pedir en estos tiempos de inquietudes es que no se despierte la impaciencia; no importa el oropel que ensombrece la belleza del diálogo; no hagamos caso de esas candorosas estridencias con que en días ya tan lejanos del romanticismo se pretende conmover el peso de infantilismo que llevan escondido esos corazones ancianos, que no saben reír ni cantar, y que se creen dueños de todos los misterios del cielo y de la tierra. Los que saben mirar todas estas cosas sin impaciencia saben también esperar. Porque, ¿hay alegría más honda, más dulce y más sencilla que la alegría de la esperanza?

VEINTICUATRO AUTORES TEATRALES RESPONDEN a las SIGUIENTES PREGUNTAS:



mientras mejor y más graciosa... se repite más. Y la de la decadencia del teatro ya compete con la de «La Farralla»:
Que sí, que sí,
que no, que no...

J. Álvarez Quintero

«Azorín»



Nació en Alicante el 11 de octubre de 1866.
Estrenó su primera comedia en el Teatro Esclava, en 8 de febrero de 1888.
Lleva estrenados doscientos noventa y siete sainetes, zarzuelas y comedias.

—Una comedia para Davó-Alfayate; otra para Paquito Melgares y otra para Valeriano León; las tres sin título definitivo.

—Excelente. Muchos autores, muchas compañías, muchas comedias y todo bueno o casi bueno.

Carlos Arniches

Joaquín Álvarez Quintero



Nació en Utrera (Sevilla) el 21 de enero de 1873.

Su primera obra, «Esgrima y amor», se estrenó en el Teatro Cervantes de Sevilla el 20 de enero de 1888.

Lleva estrenadas hasta la fecha doscientas dieciséis obras.

—Las mañanas de febrero y marzo las he empleado en muy varias tareas teatrales, y cinematográficas. Tanto monta. Heas aquí. He revisado y completado, para darle unidad y armonía de estilo, el diálogo de una película: «La boda de Quinta Flores», cuya adaptación cinematográfica la ha realizado, muy a satisfacción mía, Gonzalo Delgrás; he perfeccionado algunos cantables de «La venta de los gatos», la ópera noventa y famosa que se escribió al comenzar el siglo y se va a estrenar mediado este; he entregado para una producción futura del incansable maestro Guerrero, un esqueje que ha de injertar en ella; y antes de que marzo termine daré fin y corona a una comedia en tres actos, que destino a Amparito Martí y Paco Pierrá, tan admirados artistas como buenos amigos míos: «Niños sin pájaros» se titula. ¿Me he merecido las vacaciones de abril y de mayo floridas?

—Mi opinión sobre el teatro actual es halagüeña y esperanzada. Laboran aquí y triunfan los autores que sostuvieron la escena, con muy distintas modalidades, desde 1900; su repertorio no sólo no está abolido; sino que reverdece a cada paso; amén de los que siguen reinando después de morir. Antes de la guerra descaillaron ingenuos que merecen encendidos elogios del público y de la crítica más severa; después de la guerra hemos conocido tentativas prometedoras... ¿A qué, pues, gemir y reñegar? ¿Que esto es verito todo con gafas rosas? Y si las hay rosas, ¿para qué ponerlas negras? Ya sé que seguirá la cantata eterna de la decadencia, abyección y hasta putrefacción del teatro... Pero eso es música. Y no se tome esto de la música a mala parte; sabido es que la música,

Azorín.

Manuel Machado



Nació en Sevilla el 27 de agosto de 1874.
Estrenó su primera obra, «Julianillo Val-

cárcel, desdichas de la fortuna», escrita en colaboración con su hermano Antonio, el 8 de febrero de 1926, en el Teatro de la Princesa y para beneficio de la insigne actriz María Guerrero.

Sucesivamente ha estrenado siempre en colaboración con su hermano, «Juan de Mañara», «Las adelfas», «La Lola se va a los puertos», «La prima Fernanda», «La duquesa de Benavente» y «El hombre que murió en la guerra», aparte de la refundición de varias piezas de nuestro gran teatro clásico.

—¿...?
—Sólo he escrito «El Pilar de la Victoria», poema lírico-dramático, música del maestro Luna, que se estrenará en breve. Terminó también algunas obras que teníamos en el telar Antonio y yo, entre ellas la opereta «Tardes de la Florida o las brujas de don Francisco» (época goyesca), y el drama «El loco amor». Después... no sé. Si Dios me da vida y salud... seguiré trabajando.

—En general buena... Pero—defecto común a muchos escritores españoles—, yo no brillo nada por mi espíritu crítico. Así que la exposición de mis ideas sobre el particular tendría poca importancia.

Manuel Machado
Cristóbal de Castro



Nació en Izájar (Córdoba) el 22 de noviembre de 1880.

Estrenó su primera obra en 1904.

Lleva estrenadas dieciséis.

—¿...?
—No preparo nada en estos momentos por ejercer la crítica teatral.

—¿...?
—Sobre el estado actual del teatro he de señalar que la cantidad está en razón inversa de la calidad. Jamás hubo tantas compañías ni tan pocos actores. Tantos autores ni tan pocas obras. Tanto público ni tan poco discernimiento, ya que eleva, al mismo nivel de centenarias, las del ingenio y las del zote. En esta absurda nivelación está el «quid», porque el arte es la jerarquía. Y desde que los mandamases marxistas decretaron la igualdad de trato y sueldo para el primer actor como para el racionista «latet, lingua in herba», esto es, la procepción anda por dentro. El sentido profesional—«pro-fes»—se trueca en codicia comercial. Nada de vocación y preparación, «modus artis», sino todo improvisación y ocusión, «modus vivendi». Empero, como el teatro es algo ingenuo en la Raza, Félix de España, renacerá de entre las cenizas.

Manuel Machado

Pilar Millán Astray

Nació en Lina (Perú) el 10 de agosto de 1884.

Estrenó su primera obra, «El último de la clase», el año 1910, en el teatro Principi-

Alfonso, por la compañía Porredón.

Tiene estrenadas en total unas cincuenta comedias y dos zarzuelas.

Estrenó su primera obra, «Julianillo Val-



—¿...?
—Tengo entregada a Manolo González y sus tres «ases» una comedia que se titula «Preludio de invierno»; una en casa, sin destino. «Mi hermano el coronel», y una en el telar, sin título, en colaboración con Antonio Quintero.

—¿...?
—Hasta que yo no empiece a cobrar 150.000 pesetas al año, el estado actual del teatro en España me parece espantoso.

Manuel Machado

Pérez Fernández

Nació en Sevilla el día 4 de noviembre de 1884.

A los catorce años, en 10 de enero de 1899, estrenó su primera obra, titulada «Lola», en el teatro de la Escala, de Utrera.

La última titulada «Don Bartolo» figura en su repertorio con el número 137.

—¿...?
—La mayoría de mis obras las he escrito en colaboración con Pedro Muñoz Seca (q. e. p. d.). En estos días termino una comedia para Paquito Melgares y pre-

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Caricaturas de «Cronos»



Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

co, acaso porque rutila como nunca en lo comercial. Su cualidad híbrida de arte e industria y la facilidad con que en esta postguerra acude el público a las salas, han producido un fenómeno de dispersión de los elementos interpretativos, atomizando las calidades y dificultando la labor creadora, que se diría constreñida, en general, por la imposición de escribir solamente romanzas y duos coreados. Así, por ejemplo, no hay compañía que reúna el conjunto mínimo indispensable para con-



Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

mentánea boga, y, en cambio, se llenan las salas de un público que se entusiasma y se emociona con «Fenibáñez» y con «María Estuardo», y, en lo moderno, con «Isternich» y con «La herida del tiempo»; cuando los viejos autores consagrados triunfan todavía y saltan a los escenarios llenos de ímpetu y de fuerza, autores nuevos de la calidad de Joaquín Calvo Sotelo y Horacio Ruiz de la Fuente, el pesimismo nos está vedado.

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado



obras de buena calidad literaria, como es «Isternich», de José María Pemán.

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado

Manuel Machado