

Escuela Superior de Arte Dramático: Trata de organizar y sistematizar la profesión



ADRID, 1978. Plaza de la Opera. Fachada posterior del Teatro Real: cuarta planta. Jóvenes aspirantes a la Escuela de Arte Dramático fuman, pasean, reposan sentados sobre el suelo, bisbisean un verso o una prosa dramática. De los 205 presentados, únicamente 51 serán admitidos. «¿Por qué una proporción tan pequeña? ¿Rigorismo? ¿Falta de posibilidades para ampliar el número?»

—No, no —Ricardo Domenech, actual director de la escuela, me interrumpe—. Lo primero que dije al tribunal de ingreso es que no había ninguna limitación de número. Tenían que entrar todos los aspirantes que *tuvieran condiciones*. Y esos han entrado.

Hay que hablar entonces de «rigorismo» o, si se quiere, de «calidad». Palabra que parece haberse apoderado de la escuela en estos últimos años, y en contraste con períodos anteriores en que la escuela llegó a un «desprestigio» total. La huelga del 76 no fue sino la conclusión de un proceso.

—Sí, aquel año fue tremendo. No hubo actas, ni exámenes. Nada de nada. Era el final de una historia de la enseñanza en el teatro español que yo concretaría en dos puntos: una falta de tradición pedagógica teatral, y por otro lado, los condicionamientos históricos franquistas.

—¿Cómo influyen cada uno de esos aspectos?

—Hay que tener en cuenta que los profesores en España se reclutaban entre actores jubilados. No existía el concepto del «profesor de teatro» dotado de una pedagogía teatral rigurosa, como en otros países. Hay alguna excepción como Rivas Cherif en el 1930, director de esta escuela, y en Barcelona, Adria Gual. La situación se agravó con la guerra civil. Después de ella el teatro español queda desmantelado. Por ejemplo, figuras como Margarita Xirgu y Rivas Cherif se exilian. Otros mueren.

—Además de la importancia como actriz, ¿qué podría haber aportado Margarita Xirgu a la pedagogía teatral?

—Haber sido la fundadora de la escuela en nuestro país. Exiliada, fijó su residencia en Montevideo (Uruguay) y allí fundó la Escuela de Arte Dramático en el Teatro Nacional. Es una escuela netamente española. Con la Xirgu colaborará muy estrechamente José Estruch como codirector. Después él será el director de la escuela. Ahora lo tenemos entre nosotros como jefe de estudios. Es el hombre que más sabe sobre la formación del actor en España.

Más adelante, en ese continuo interrumpir de llamadas a la puerta del despacho, entrará José Estruch. Alto y enjuto, es una versión en blanco del hidalgo español. Sus años, muy bien llevados, han repujado el rostro con arrugas trabajadas a fino punzón.

La historia de la enseñanza teatral en España está llena de pasos lentos, idas y venidas, lucha contra intereses creados, incomprensiones oficiales. La década de los 60 enciende las brasas para un hervidero en el mundillo teatral. Un espíritu crítico en los actores lucha contra una estructura ambiental cerrada. Los alumnos de la escuela, con deficiente preparación, no son bien vistos en los círculos de la profesión. Cada vez más, aumenta el desfase entre la enseñanza impartida y la realidad nueva del teatro moderno.

—¿Ese «rigorismo» en las pruebas de ingreso hablan de posibilidades reales para impartir una enseñanza de calidad?

—Sí. En la especialidad de interpretación, si estamos en condiciones de preparar buenos actores. Desde el 76 sólo hemos trabajado en crear un buen equipo de profesores. Rafael Pérez Sierra, director entonces y actual director nacional de Teatro, fue en ese año cuando reclutó gente nueva. Este año el número de profesores ha aumentado. Son profesores nuevos con gran experiencia en los estilos teatrales de hoy. Hemos creado un nuevo plan de estudios con asignaturas técnicas nuevas como «esgrima», «acrobacia dramática», «danza»... Especialidades como p.e. «ortofonía» han sido replanteadas desde bases totalmente nuevas.

—Pero una escuela de arte dramático no puede reducirse a preparar actores.

—Desde luego, desde luego. Quieres decir que faltarían escenografía, dirección, teatro infantil... Aunque parezca mentira, pero es así, no tenemos esas especialidades. Lo cual no quiere decir que no las habrá. Ese es el futuro de la escuela. Una comisión está trabajando en los planes de estudios para esas especialidades. Hemos querido consolidar una de las especialidades: la de actor. Por ahora nos comprometemos a formar actores profesionales.

—¿Quién decide la capacidad del aspirante?

—Intentamos un criterio lo más objetivo posible. El tribunal lo forman quince profesores presididos por José Estruch, que ya he dicho que es un gran conocedor de cómo formar un actor. Las pruebas las superviso yo personalmente. Las decisiones se toman en equipo.

El concepto de *equipo* será un término frecuente en la boca de Ricardo Domenech y en el ambiente general de la escuela. Ya al relatarme su nombramiento como director me aclaraba que después de Pérez Sierra «fue elegido por el claustro por mayoría de votos y el ministerio respetó esa decisión. Bueno, lo que se le elegía era un *equipo como director*».

—En otros tiempos, y no hace mucho, se hablaba de «pruebas de ingreso trasnochadas» desde el punto de vista de la interpretación.

—No, no. En absoluto —y pone énfasis

en su negación—. No. Ya te he hablado de José Estruch. Pero están los demás profesores, nuevos, muy al día y concedores profundos del teatro actual y sus estilos. Hoy ya no se puede hablar de «pruebas trasnochadas».

Golpea su pipa sobre un cenicero inmenso de cristal rosa. Un juego que repetirá en diversas ocasiones.

—Cuando la famosa huelga del 76, los alumnos pidieron ayuda a los actores profesionales. ¿Cómo se relaciona hoy la profesionalidad con la escuela?

—Sí. La escuela hasta entonces había sido un colegio, una isla. Y una escuela no puede ser una isla al margen de la profesión...

Llaman a la puerta. Ricardo Domenech atiende a una alumna con gran amabilidad. Nuestra entrevista se verá interrumpida frecuentemente. No hay trabas burocráticas para acceder al director. Los alumnos resuelven sus problemas con él si lo desean. Un acercamiento de la dirección al alumnado en compensación a tensiones de épocas anteriores.

—... perdona. Te decía que estamos decididos a que no sea una isla. La solidaridad de alumno - profesional del 76 puso las bases para esa relación. Para esos profesionales hemos organizado los llamados «laboratorios para profesionales». Constan de varios cursos monográficos. Algunos de carácter técnico y sobre asignaturas de la escuela: esgrima, ortofonía, etc... Otros trayendo personalidades de fuera como sucedió con Lindsay Kemp y ahora con Atahualpa del Cioppo, que está dando un seminario sobre Brecht. Suelen durar un mes o dos, depende de la materia. Después nos podemos acercar al seminario de Del Cioppo.

—Y, ¿acuden los actores?

—Este año se han matriculado 230 actores, y el pasado, 220.

Ricardo Domenech me invita a recorrer la escuela. Las clases eminentemente prácticas intentan la formación del actor con lo que Antonin Artaud, teórico del teatro, llamaría «atleta de los sentidos». La «danza» no prepara para el ballet, pero sí desentumece los músculos, flexibiliza el cuerpo e inicia a la danza contemporánea y jatz. La «acrobacia dramática» no prepara equilibristas de circo, pero sí obliga al dominio del cuerpo en el espacio dinámico. Lanza al cuerpo en saltos y lo controla en cada momento. La «ortofonía» vela por la garganta y dosifica la emisión de voz, sonidos, imitación de voces, acentos... El alumnado no tiene tiempo de perderse en disquisiciones teóricas. Sus sentidos y todo su cuerpo son movimiento.

Mientras llegamos al aula de Del Cioppo, pregunto un juicio sobre Lindsay Kemp, creador de «Flowers» y «Salomé», espectáculos que han subyugado.

—Kemp ha ofrecido una visión del

actor como bailarín y mimo, pero sin ser especialista del mimo o del ballet. Trata de reunir formas de expresión diversas en el actor. Sobre ese terreno se trabaja hoy mucho en el teatro y nosotros también. Por eso le hemos invitado para un cursillo. Además tenemos propósito de abrir un departamento de danza dramática.

—La escuela, ¿posee algún estilo determinado?

—No nos podemos limitar a un único estilo. Intentamos que el alumno conozca diversos métodos y estilos. Stanivlaski tiene que conocerlo, claro. Es la base para todo actor. Trabajan un tiempo con Stanivlaski para aprender a interiorizar los personajes, pero también con Brecht, Artaud... Tratamos de dar una formación lo más completa posible para que ellos a la hora de trabajar en un teatro puedan tener diversos recursos.

Mi curiosidad por Del Cioppo ha crecido ante las alabanzas de Ricardo. Debe ser algo así como un patriarca de algo o de alguien. Sin barbas de patriarca, pero ya totalmente encanecido, ocupa la primera fila de un improvisado público. Un aula de techo y vigas bajas, enlutada de negro, tal vez por aquello de la cámara oscura. Los alumnos, en este caso actores, sirven de informal público a una pareja que interpreta una escena. Recorro a un silencio religioso y me siento.

—Si quieres sacar alguna fotografía puedes hacerlo —me insinúa Domenech—. Muévete con toda tranquilidad. Estás en tu casa.

Me lanzo y disparo unos cuantos clichés. Todo parece interesante. Del Cioppo sugiere gestos, acciones, tonos... Se discute entre los alumnos la interpretación. Una nueva pareja repite la escena y nuevo careo. Es uno de los rincones, sonriente y expectante, José Monleón. Su presencia allí está más que justificada. En realidad el seminario sobre Brecht lo dan entre Maulean y Del Cioppo. El primero arremete con la teoría y Del Cioppo con la posibilidad de puesta en escena. Los actores no tienen tiempo de aburrirse. Alguno constata una falta de elasticidad y su «expresión corporal» o «danza», o...

—Sí... Lo único que veo es que estáis muy cogidos de tiempo y también los profesores —responde Ricardo—, pero si queréis sí.

Tengo oportunidad de hablar con Del Cioppo y en un breve coloquio a tres, Del Cioppo, Mauleón y Ricardo, me entero de que es director del grupo de teatro independiente El Galpón, exiliado en Méjico por aquello de la dictadura militar de Uruguay.

—En nuestro país no durará cuarenta años —me aclarará al final, sonriendo, el mismo Del Cioppo.

—¿En qué consiste exactamente la clase? ¿Qué hacían?

—Verás —Del Cioppo responde con ese característico tonillo sudamericano—, montamos un texto de Brecht. La originalidad está en el tratamiento humano que intentamos darle entre todos.

—¿Un montaje según el método breccotiano?

—No, no —se inclina un poco. Es más que alto—. Usamos distintas tendencias y estilos del teatro contemporáneo, según lo que parece que va mejor a cada situación: Brecht, Sta-



Ricardo Domenech: «Los alumnos tienen fácil acceso a la dirección»



Atahualpa del Cioppo sugiere gestos, acciones, tonos... Se discute acerca de la interpretación...



Ejercicios de barra

nivlaski, ... expresión corporal, teatro folklórico... Se trata de indicar un camino hacia el montaje ideal.

—¿Con miras a un montaje real? ¿Un espectáculo?

—Si sale algo de ahí como grupo... —y creo adivinar un gesto esperanzador—. La cosa es otra. Mediante el análisis de un texto trabajando en «grupo» —Ricardo diría en *equipo*, pienso yo— se va fijando la puesta en escena. No se trata de reproducir algo ya de antemano, sino de descubrir el personaje para cada situación. Después de discusiones y propuestas se va fijando el espectáculo. Con todo nunca queda fijo, pues interesa que no se automatice y para ello cabe, ya ante el público, la improvisación. Por ejemplo, un actor cambia sobre el mismo escenario su acción. Ello coge de improviso al otro actor que le obliga a crear la situación. Así el espectador puede asistir al proceso creativo de interpretación.

La paciente elaboración descrita me trae a la cabeza las prisas de montaje de algunos de nuestros espectáculos. Y así nos luce el pelo.

—Es que lo que no se puede hacer es montar una obra en 20 días —me confirma.

Atahualpa del Cioppo, de origen italiano, lleva 29 años como director de El Galpón. Un grupo independiente que rebasa el ámbito cultural del teatro. Abarca música, danza... y en general el mundo de la cultura. Concibe el teatro como auténtico vehículo cultural y por ello ha tenido problemas con el sistema de su país. El 18 de diciembre vuelve a Méjico. Su estancia en España como profesor del cursillo ha sido acogida gratamente.

—¿Cómo ha llegado por aquí? —pregunto a Ricardo.

—Vino con el grupo por Europa. Nos pareció interesante y lo llamamos. El buscar estas personalidades es la aportación que puede hacer la escuela, no sólo a los alumnos, sino al mundo de los profesionales.

MEDORA: UN CLASICO RECUPERADO EN EL TALLER DE 3.º CURSO

MEDORA es un producto teatral que los alumnos de tercer curso han paseado en verano por provincias, y han estrenado en Madrid, en otoño (22 de septiembre al 10 de octubre) en el centro de la Villa de Madrid. Las críticas han sido unánimes: un éxito de la escuela.

—Sí. Esas críticas han sido un estímulo muy importante para nosotros. MEDORA, de Lope de Rueda, es fruto del TALLER DE TERCER CURSO. Otra de nuestras innovaciones. Este taller es la cristalización de todas las enseñanzas que van a recibir los actores en los tres años. Es otro modo de hacer teatro que incluye el proceso de creación mediante una participación muy grande de alumnos y profesorado. Un trabajo en equipo: José Estruch, como director; Francisco Nieva en la escenografía y vestuario; Juan A. Cidón, en utilería y máscaras; Pilar Francés, para la ortofonía; Elvira Sanz, en la danza; Alfredo Carrión, en la música y canto; Joaquín Campomanes, en esgrima y lucha, y Santiago Ares Montes, en His-

toria del Teatro. Estos son los profesores del taller. Ellos y los alumnos han ido creando la obra.

—¿Una experiencia a continuar?

—Claro. El espectáculo lo produce la escuela y lo explotan los alumnos en cooperativa, llevándose de la escuela. Así ofrecemos una posibilidad de entrar en el mundo profesional.

—La participación de la escuela en el Congreso Internacional de Teatro Infantil, ¿tiene que ver algo con el taller?

—No. Es otra cosa distinta. Aquello fue un trabajo de la cátedra de Angel Gutiérrez con los alumnos de primer curso. Un trabajo de la cátedra de interpretación. Se trataba de un texto de Strindberg para teatro infantil y accesible a unos alumnos de primero. Es otra cosa.

—¿Relaciones con el Centro Nacional de Teatro de Marsillach?

—Sólo a nivel personal, no como entidades. Nosotros dependemos del Ministerio de Educación y ellos del Ministerio de Cultura. A nivel personal sí en cuanto se nutre de actores que han asistido a nuestros laboratorios. También algunos profesores nuestros como Pilar Francés y Marta Scinca, profesora de expresión corporal, están en su taller. Francisco Nieva y yo formamos parte de la junta técnica consultiva.

—¿Colaboración? ¿Incompatibilidades?

—Ni lo uno ni lo otro. En cuanto a incompatibilidades, ten en cuenta que Adolfo Marsillach es un hombre abierto a todo este tipo de nuevas experiencias y con una visión racional. El taller que ellos poseen, taller que deberían tener todas las compañías, no interfiere con nuestro laboratorio. El de ellos es para sus actores. Nuestro laboratorio es para todo aquel actor que quiera perfeccionarse a nivel instrumental de expresión.

—En España hay diversas escuelas dramáticas. ¿Qué juicio le merecen?

—El Instituto Nacional de Teatro de Barcelona. Me parece ejemplar. El trabajo de estos últimos años es muy riguroso y bueno. De las otras escuelas, que son secciones en los conservatorios, como Córdoba, Sevilla, Málaga, Valencia y Murcia, no conozco el nivel de calidad. Valencia ha incorporado este año nuevo profesorado y eso es una esperanza.

—Existe alguna relación con ellas?

—La única relación fue con motivo del anteproyecto de ley de las enseñanzas artísticas, entre Barcelona y nosotros, para el planteamiento común. Las secciones de provincias han aportado también ciertos puntos.

—Hay quien teme al CARNET. No poseerlo, ¿bloquea el acceso a la profesión?

—No, no. La escuela nunca puede ser una aduana. El carnet de actor acredita unos conocimientos. La escuela ha de organizar y sistematizar la profesión, no bloquearla. Tiene que haber escuelas estatales, privadas... Lo que hay que descartar es el acceso por el *meritoriaje*. Ese es uno de los grandes disparates del teatro español. Al menos es un dudoso acceso a la profesionalidad. Los espectáculos que estamos viendo son deplorables y es por falta de una rigurosa preparación. Prueba de ello es el interés con que han acogido el «laboratorio». Unos actores bien preparados pueden cambiar en 10 años

el panorama teatral. Ahora que las cosas ya no se consiguen por decreto, sino por inteligencia y con conciencia debe haber mayor flexibilidad. Diversidad de escuelas. *El carnet nunca será una aduana*. Actualmente los títulos nuestros y los de provincias tienen el mismo valor. Un valor nulo porque todavía no se ha fijado la profesionalidad en términos inequívocos y claros. Acreditan unos conocimientos, nada más.

—El dinero siempre es un problema. Al ofrecer calidad y seleccionar alumnos, ¿no se ha pensado en becas?

—Sí, becas-salario, para que el alumno pueda dedicarse a tiempo pleno. Unas becas controladas y no ridículas, como sucede en la Universidad. Sólo para aquellos chicos que tienen auténticas capacidades y no poseen, realmente, medios económicos. Las hemos propuesto al ministerio.

—¿Es el ministerio quien finanza?

—Sí. Son subvenciones pequeñas, por ahora. Lo justo para el mantenimiento del local y cosas así. Es muy difícil con esos presupuestos hacer espectáculos. Claro que el mundo de la financiación estatal es baja en todos los órdenes. No somos una excepción. Los laboratorios, este año los está financiando la Dirección General de Teatro. Los alumnos-actores pagan un precio simbólico: 200 ptas. por un mes y 300 ptas. por más de un mes.

—Esperanza de remediar el aspecto financiero?

—Es que si no la hay se termina todo: enseñanza de música, teatro... El Ministerio de Educación ha de decidir si le interesan estas enseñanzas o no.

—¿Qué pasa con el palacio de los Fúcares, de Almagro?

—Espera. Te voy a mostrar el documento. Es nuestro —se levanta y va hacia la mesa del despacho. Me trae un documento redactado en términos burocráticos—. Tiene un precioso título: ACTA DE ACEPTACION Y ENTREGA. Te voy a leer algunos párrafos.

Me lee con todo lujo de detalles jurídicos la compra del palacio por parte del antiguo Ministerio de Educación y Ciencia «con destino a la Instalación del Centro Nacional de Documentación y Estudio del Teatro Clásico Español de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza».

—Se compró en el 72. Aquí se dice muy claramente. No se ha hecho nada en él, imagino por falta de fondos. Al crearse el Ministerio de Cultura, éste absorbió parte de las funciones y patrimonios. Entre ellos el Palacio. Ha debido haber un equívoco. He presentado un escrito oficial reclamándolo. También hay otro escrito de todos los profesores y alumnos. Es nuestro.

—¿Qué se montaría?

—Un centro de documentación que no existe en estos momentos. Se recogería toda la documentación dispersa del teatro español. También una biblioteca especializada de teatro español.

—¿Un museo?

—No, no. Sería un espacio donde se recoge la historia y donde se prepara el futuro del teatro. Para ello habría que organizar jornadas especiales para especialistas, cursos para actores, congresos... y activar el Corral de Almagro, la auténtica joya del teatro universal, con representaciones. Se trata, pues, de recuperar un patrimonio de nuestro

teatro clásico. Algo que está en muchos países. Algo de eso hemos hecho al recuperar MEDORA, de Lope de Rueda.

—Un proyecto ambicioso y mucho dinero. Otra vez, ¿quién financia?

—El Ministerio de Educación, lógicamente, u otras entidades oficiales. Nosotros como escuela y profesores especialistas estamos en condiciones de realizar el montaje. Falta el dinero.

Quedan muchos temas porque el teatro es tan amplio como la vida misma. Dos últimas preguntas me queman la boca: la posibilidad del teatro infantil y la inserción del minusválido en la escena. Recuerdo al actor ciego «The increíble Orlando» que trajo Lindsay Kemp en su compañía. De no saberlo nadie adivinaría su falta de visión. Recuerdo el «teatro para sordos».

—Aún no hemos abierto la especialidad de teatro infantil. Pero lo haremos. Se trata de formar maestros para que lleven el teatro a las escuelas y hagan teatro con los niños. Los niños serían los actores para teatro infantil. En cuanto a la incorporación del minusválido es una iniciativa interesante, pero por ahora no estamos preparados para ello. No sería un obstáculo que pudiera haber alumnos como «The increíble Orlando». De suyo este año a los exámenes de ingreso se matriculó un muchacho ciego. Nos pareció muy interesante. Pero no llegó a examinarse y no sé qué ha sido de él. Por el momento sólo podemos contribuir formando pedagogos que luego trabajen en esos campos.

Ricardo Domenech, licenciado en Arte y en Filosofía y Letras, autor de varias obras de creación y ensayos (EL TEATRO HOY, HISTORIA DEL EXILIO, HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA) y crítico en revistas como PRIMER ACTO, CUADERNOS, PIPRIJANA, TRIUNFO..., en un entendimiento mutuo con su equipo, ha tomado las riendas del hacer teatral en la Escuela de Arte Dramático. Un futuro prometedor que unido a otros experimentos como el Centro Dramático Nacional de Marsillach y grupos de teatro como el TEC (Teatro Estable Castellano) y el de María Paz Ballesteros, así como el de esas compañías privadas interesadas por la experimentación forman el panorama teatral español. En colaboración con ellos el Ministerio de Educación y el de Cultura.

Sería injusto si no dedicase un pequeño homenaje a esa pléyade de actores que en años anteriores han dado al teatro español todo lo que han podido y en circunstancias físicas e ideológicas difíciles. Actores hechos a sí mismos desde el «meritoriaje» que, tal vez, no han dado de sí todo lo que podrían por falta de formación. Lluvias, pensiones, autobuses, trenes, ahogo de dinero, mal comidos, abucheados por un público a veces, ensalzados otras... Todos ellos son la base de nuestro teatro. Hoy parece nacer un nuevo mundo y aquella frase de Shakespeare en su Macbeth «algo huele a podrido en Dinamarca», esperemos que no se vuelva a dar.

Ricardo Domenech, de amabilidad incansable, me ha abierto las puertas de su escuela. En su despacho, desde dos sendos óleos, la actriz Teodora Lama-drid y su hermana han sido testigos de nuestra conversación. Sobre una de las consolas una máscara teatral.

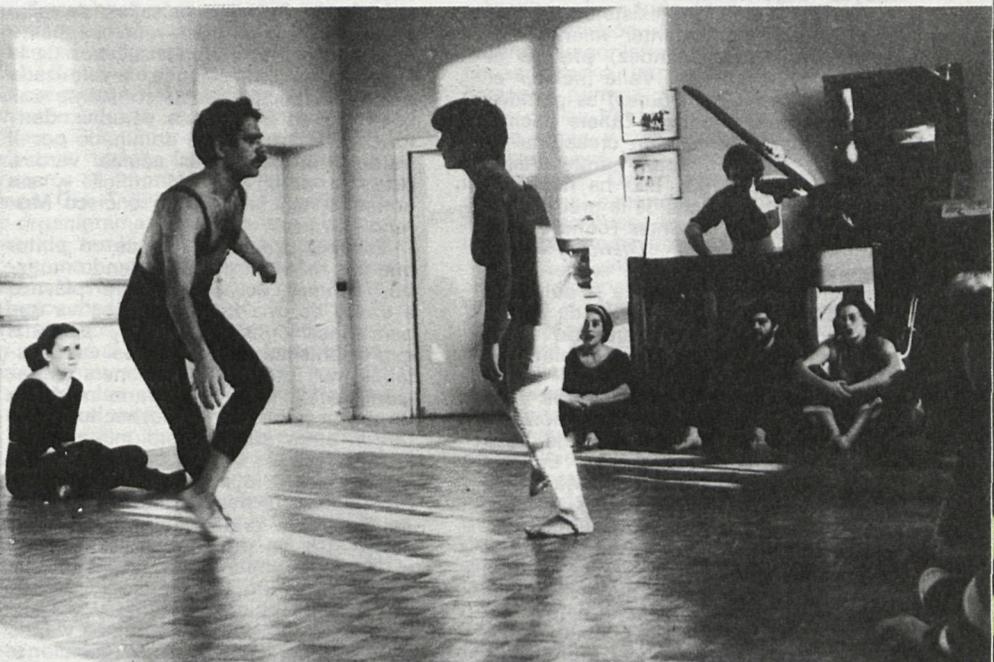
J. D. SANDE



Improvisación al son de la música



Dominar elásticamente el cuerpo



Concentración en la mirada y el sonido



TEATRO

De lo bueno, lo mejor

Una vez más insistimos en que no merece la pena hablar del teatro pornográfico y demás derivados incluido el del panfleto político. Nada de pseudo-teatro que, aun haciendo mucha taquilla, es un sarampión del que nada quedará. Sin embargo, se viene haciendo un teatro más que digno y que merece la atención de todo espectador que se precie de gustarle el teatro, y, naturalmente, de todo crítico profesional. Dentro de esta última parcela es desde la que nos moveremos en el presente resumen de nuestra crítica de los teatros de Madrid. Un resumen de final de año en su último mes que cobró los mejores caracteres de la calidad escénica. Diciembre de 1978 que pasará a la historia del teatro español.

Aunque poco antes de empezar diciembre, podemos insertar en este último mes el estreno en el teatro Bellas Artes (y como presentación del Centro Dramático Nacional que dirige Adolfo Marsillach) de la obra *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, original de José María Rodríguez Méndez. Bajo la dirección de esa figura de talla mundial que es como actor y director: José Luis Gómez, asistimos a una interpretación difícil de superar y que nos dio la gran noche (citemos justicieramente los nombres de: Vicky Lagos, Encarna Paso, Aurora Pastor, Fidel Almansa, José Bódalo, Antonio Iranzo). Con una escenografía a igual nivel y a cargo de Carlos Cytrynowski, nos encontramos con un imponente trabajo colectivo concebido con la mayor responsabilidad, aunque esencialmente se note que existe un problema fundamental latente: mientras el autor (Rodríguez Méndez) prefiere el espejo cóncavo de Valle-Inclán, el director (José Luis Gómez) es partidario del espejo convexo. Quiere decirse que se divide la opinión creacional al respecto (autor-director) entre Valle-Inclán y Pío Baroja. Ello ha inducido a que algunos críticos de la prensa madrileña cargasen las tintas (como Angel Fernández-Santos en *Diario 16*, por ejemplo) tratándolo de «espertísimo desastre». Y así llegamos a la culminación de otra obra: *Tío Vania*, de Antón Chejov en versión de Enrique Llovet, en el teatro Marquina, ejemplo sublime de una escenificación debida al teatro estable castellano, entidad sólida y en continuado ascenso la dirección de William Layton. Culminación de José Pedro Carrión, Ana Belén, Enrique Carballeira, Maruchi Fresno, María Paz Molinero José María Muñoz, Antonio de Diego, Fernando Sansegundo. Reconocimiento y aplausos hasta para el equipo técnico y Miguel Narros por sus vestidos. Hay que decir que esta nueva versión de *Tío Vania*, de Chejov, por Llovet, se nos ha dado inigualablemente con el tratamiento incluso mundial de esta obra obligada en todo repertorio

teatral de país civilizado. Hemos dejado al final a Carlos Lemos, por tratarse de un maestro que va de actor invitado.

Y sobre la marcha de nuestra crítica-resumen consignemos la iniciación de la sala María Guerrero (léase teatro María Guerrero) también del Centro Dramático Nacional, con *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti, bajo dirección de Ricardo Salvat, escenografía del equipo Crónica y con principales intérpretes como Maite Blasco, Carmen Maura, Tina Sáinz, Juan Diego, Ramón Durán, Pedro del Río. Creación y recreación de la palabra con toda su mayor fuerza, unido a la plástica más sugestiva. El espectáculo se abre con una coral informativa escrita por Alvaro del Amo y Miguel Bibaltúa, situando al espectador en la época y su drama. Finalmente, citemos el estreno en Vallecas (en la sala del Gayo Vallecano) por el grupo La Cuadra, de Sevilla, de la obra *Herramientas*, de Salvador Távora, una propuesta teatral sobre útiles de trabajo en el entorno andaluz, incorporando trabajadores del mismo Vallecas, todo en un logro integrador ejemplar.

Aristarco ACEVEDO

ARTE

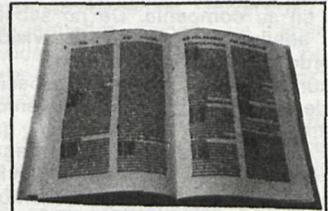
Moreno Navarro: desde Patones

En la Galería Espalter, de Madrid, ha expuesto Francisco Moreno Navarro, todo un pintor que enaltece nuestra provincia instalándose en ese pueblecito olvidado que se llama Patones. En Patones, solo y ambientado a sus anchas, tiene su estudio este pintor que un día fuera Primer Premio del Ayuntamiento de Madrid (con el tema «Madrid 71, Fiestas de San Isidro»), Premio Especial Princesa Sofía (Madrid, 1973), Medalla Eduardo Chiarro y Premio del Banco de Vizcaya en el XLIV Salón de Otoño, entre otros galardones. Todo un paisajista de talla, un artista cuya pintura —una vez más— acabamos de ver expuesta y nos da la impronta de su estética, revalorizada por la perfección de su constante trabajar, de su incansable estudiar, dentro de ese cromatismo dominado por el tratamiento de gamas azules, verdes, ocre y amarillos, tan difícil y, sin embargo, tan fácil para Francisco Moreno Navarro.

Estamos ante la paleta de un pintor que nos ha dado y nos irá dando muestras señeras de su madurez plástica a través de una realidad sugestiva que para unos críticos es «muy personal expresionismo» y para otros «una estética muy próxima a la manera expresionista». Si Moreno Navarro no fuese un pintor hecho (y no deshecho, como tantos otros que primero militaron en lo más fácil de la vanguardia para pasarse ahora a lo más fácil del llamado hiperrealismo) podría sentir confusión de la propia crítica dubitativa, de la crítica que va dando bandazos según el aire que sopla. Pero no. Francisco Moreno Navarro se ve que está seguro de realizarse pictóricamente y marcha con pasos firmes, como venimos viendo cada temporada en sus exposiciones madrileñas. Dominador absoluto del

paisaje, pintor firme en sus convicciones artísticas de largo y permanente aprendizaje, nos contará muy pronto en estas mismas páginas de la revista CISNEROS, desde su rincón provinciano-madrileño de Patones, cómo hace su obra y el porqué esta provincia de Madrid viene siendo su mejor estudio, su mirador de trabajo, su consolidación de lo que ya un maestro como Eugenio d'Ors llamaba: la Obra Bien Hecha.

Rafael FLOREZ



LIBROS

Una antología de «Tono»

Ahora, cuando se cumple un año de su muerte, Prensa Española acomete la noble empresa de publicar una antología de textos, en donde también van comprendidos dibujos, del genial humorista que fue Antonio de Lara, *Tono*, por su firma habitual.

Hermanado con otro libro análogo de su gran amigo Mihura —del que nos ocuparemos en otra ocasión—, la salida a las librerías de esta antología, que bien pudiera llamarse de *medio siglo* de humorismo español, no ha merecido, hasta el momento, el eco que el acontecimiento merece. ¿Qué es lo que pasa aquí, en esta España de nuestros pecados? ¿Es que la sobredosis política nos ha cortado las alas de la verdadera sensibilidad o es que la sobrecarga pornográfica ha secado la curiosidad intelectual de una inmensa mayoría? En Francia, pongamos por caso, el hecho hubiera revestido caracteres y admiradores —y no todos, que muchos no se han enterado— nos hemos vuelto a solazar con la lectura de páginas que ya han adquirido categoría de inmortales.

Si en estos momentos, por lo que dicen algunas editoriales del país, los españoles están interesados por la historia, incluso mínima, de nuestros últimos cincuenta años, entendidos, claro es, como años políticos, o pseudopolíticos, aireados por historiadores de media polaina, que no hay muchos de polaina entera, ¿cómo es posible que esos mismos españoles no se interesen por la antología, en panorámica, de muchos años de humor español? ¿Es que no es preferible la sonrisa a la ira? ¿Es que no es mejor la bondad del humor que la maldad de los arribistas de todo pelaje?

leyendo este libro antológico de *Tono* podemos darnos cuenta de que en España también hay capacidad para la sonrisa, para el entendimiento, para la broma y el chiste sin acritud. Todo lo contrario que ocurre, desgraciadamente, con las otras historias.