

GESTOS

TEORIA Y PRACTICA
DEL TEATRO HISPANICO

Año 8, 15, Abril
1993

- Ruano de la Haza, José María, ed. "Introducción." *El Alcalde de Zalamea*. By Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Austral, 1988. 9-57.
- Ryan, Kiernan. *Harvester New Readings: Shakespeare*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities P International, 1989.
- Serpieri, Alessandro, "Reading the Signs: Towards a Semiotics of Shakespearean Drama." Trans. Keir Elam. *Alternative Shakespeares*. Ed. John Drakakis. London: Methuen, 1985. 119-43.
- Shevtsova, Maria. "The Sociology of the Theatre, Part Three: Performance." *New Theatre Quarterly*, 5 (August 1989): 282-300.
- Suleiman, Susan R. and Inge Crosman, eds. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton UP, 1980.
- Styan, J. L. "The Mystery of the Play Experience: Quince's Questions." *Performing Texts*. Eds. Michael Issacharoff and Robin F. Jones. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1988. 9-26.
- Suárez, Mariló. "El médico de su honra estará una semana en Mallorca." *Diario 16*, Palma de Mallorca (23 August 1986).
- Sullivan, Henry. "The Problematic of Tragedy in Calderón's *El médico de su honra*." *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 5 (Spring 1981): 355-72.
- Thompson, Marvin and Ruth, eds. *Shakespeare and the Sense of Performance: Essays in the Tradition of Performance Criticism in Honor of Bernard Beckerman*. Newark, Delaware: Associated UP, 1989.



Teatro Nacional e ideología en España: el caso del María Guerrero¹

Bernardo Antonio González
Wesleyan University

Dadas las peculiaridades del género dramático, resulta lógico que la semiótica sea hoy por hoy una de las metodologías más influyentes en el campo de la investigación teatral.² La ciencia del signo --un auténtico nexo entre emisor y receptor de un mensaje-- y la correspondiente moda de la recepción (o "concretización") --el arte tratado como acto de comunicación-- resulta idónea para un género que es esencialmente comunicativo. Esta moda marca así un paso histórico que tiene que verse como provechoso para el teatro, al desechar el mito formalista de la autonomía del texto literario. Ha relativizado al máximo la cuestión de referencia, además, aclarando la función de la literatura como uno de los múltiples discursos que componen el macrotexto de la realidad. Sostiene así una premisa que es fundamentalmente posmoderna y crucial para un género cuya relación con la realidad es simbiótica.³

Es así debido a la densidad semiótica del teatro, género que Barthes ha clasificado de "polifónico" en reconocimiento de la naturaleza del signo dramático, que es "denso y extensivo" a la vez que "simultáneo y sucesivo."⁴ El crítico se refiere al texto no en su forma escrita sino en su versión espectacular, donde el director, escenógrafo y actores deciden cómo serán transmitidos esos signos al público. Estas figuras "traducen" a la realidad lo que es hasta entonces *virtual*. Ejercen cierta autonomía frente a la obra de arte convirtiéndose así en auténticos emisores del mensaje y creadores de la única versión del teatro que podemos tomar como auténtica: *el texto espectacular*.

De estos hechos se derivan las diversas llamadas al análisis del teatro a la hora de su representación, es decir, cuando se incorpora en la historia y empieza a funcionar como parte de una tradición. Es ésta la

propuesta de Marco de Marinis, quien recalca la correlación texto/contexto. De Marinis recomienda el estudio de un conjunto de espectáculos relacionados entre sí por ser de una misma temporada, de un lugar o de un director.⁵ Al identificar los elementos que dan coherencia al conjunto podemos definir su correspondencia con las expectativas del público que participa en la transformación (*concretización*) del teatro *virtual* en real. El lugar y momento histórico se revelan así como un poderoso instrumento de significación por la manera en que condicionan nuestra interpretación de una obra a la hora de acudir a su representación.

Visto así, el lugar de la representación adquiere una dimensión especial cuando se trata del teatro financiado y administrado por el Estado, puesto que tal lugar ocupa una posición privilegiada en el mapa ideológico de la cultura. El teatro que se convierte en institución pública conjuga de forma particular la doble función ceremonial-ideológica que, como se ha notado tantas veces, ha sido fundamental desde sus orígenes. Nacido en la Grecia antigua en un ámbito de ritos y sacrificios, es por naturaleza la expresión artística más pública, la más *política* en tanto que, en el rito teatral, la *polis* se identifica. Mediante el teatro, la *polis* exterioriza sus códigos internos manifestando los conflictos que yacen en su "subconsciente colectivo" (Carl Jung) para convertirlos en materia lúdica y estímulo de reflexión. Con razón ha sido el género más sensible a los cambios institucionales que definen el curso de la historia, ya que garantizar la coherencia de la comunidad es una de las metas fundamentales de las clases gobernantes.

En este sentido, el teatro no sólo es una poderosa arma de dominio. Como se ha afirmado tantas veces, es entre las diversas expresiones artísticas la que refleja más señaladamente la ideología dominante del momento y lugar de su representación. Sobre esto conviene indagar algo más.

¿Qué es una ideología?, ¿cómo se manifiesta? y ¿cómo funciona?: éstas son las preguntas tratadas por los teóricos de la llamada escuela de "Estudios Culturales" ("Cultural Studies") que abarcan en su metodología interdisciplinaria la sociología, antropología, ciencias políticas y literatura.⁶ Replantan la concomitancia de arte y realidad con una nueva definición de la "experiencia," entendida ya no como externa al ser humano sino arraigada en las estructuras psicológicas y epistemológicas que usamos para dar sentido a lo que percibimos. Al mismo tiempo, la experiencia se conforma a los patrones específicos de nuestra cultura, a los esquemas de dominio y control que definen nuestro mundo y que

asimilamos, aunque de manera inconsciente, como miembros de una sociedad. Así concluyen que la relación mundo-experiencia no es determinante, en el sentido de que nuestras condiciones sociales no determinan necesariamente nuestra visión de la realidad. Es más bien simbiótica, ya que atribuimos a la realidad patrones que, una vez asimilados, utilizamos para reafirmar esa realidad. De ahí que experiencia y cultura son punto menos que sinónimas con el término ideología tal y como lo define Louis Althusser: "una serie de normas que determinan la organización y funcionamiento de imágenes y conceptos . . . [La ideología] corresponde a nuestro sistema de leer los códigos de nuestra realidad y a las reglas semánticas mediante las cuales se generan mensajes y se producen significados."⁷

Dada esta simbiosis entre ideología (experiencia) y realidad, la afirmación de Gramsci de que la hegemonía deriva del *consenso* popular es clave para la escuela de "Estudios culturales" y, en nuestro caso, para el análisis del teatro puesto al servicio del Estado. Según el filósofo italiano, el dominio de ciertas formaciones sociales, económicas y políticas se logra no mediante la compulsión ideológica sino como consecuencia del liderazgo cultural. Este liderazgo no se impone; se gana: con el ejemplo, la guía o el modelo de los que manejan las fuentes de información o que de alguna forma gozan de prestigio dentro de su sociedad. Se gana con el *consenso* cuando el pueblo asimila esquemas culturales que son transmitidos por lo que Althusser ha denominado los *aparatos ideológicos del Estado*. Por eso Gramsci insiste en la obligación moral del Estado de educar al pueblo. Por la misma razón, la familia y la escuela son, según Althusser, los *aparatos ideológicos* primordiales. No sólo forman el escenario donde se representan --o mejor dicho, *se realizan*-- los paradigmas mentales con que reafirmamos la realidad tal y como la vivimos. Siendo el agente principal de esos paradigmas, *son* la imagen viva y dinámica de la ideología que nos une.

Las implicaciones de estas ideas para un teatro fundado y subvencionado por el Estado y para el pueblo son importantísimas, especialmente si recordamos que el tema del teatro institucional --el llamado *Teatro Nacional*-- se debate con mayor intensidad precisamente en los puntos clave de la historia de España: en los años en torno a la fundación de la Segunda República, al final de la guerra civil y, finalmente, durante la transición a la democracia. Estos son momentos de profunda redefinición social, cuando la lucha por los mecanismos públicos de significación se recrudece. Son por ello *momentos en que el

teatro se codicia como aparato especialmente apto para forjar un *consenso* nuevo y sustentar así una nueva hegemonía.

Es éste el marco teórico que guiará nuestro análisis del *Teatro Nacional* en dos fases históricas, como tema de debate en los años veinte y treinta y como realidad institucional durante la posguerra. La ambivalencia que puede observarse en numerosos artículos y ensayos -- ¿Teatro (espacio) o teatro (literatura)?-- sugiere que los que han tratado el tema ven una correlación inextricable entre la *escena nacional* y la *literatura dramática* que adquiriría el rango de *nacional* por representarse en tal lugar. En lo que sigue vamos a estudiar el problema dentro de estos parámetros, ocupándonos del lugar considerado paradigmático de lo *nacional* y dotado así de una insuperable carga semiótica precisamente en relación a lo que allí se representa. De tal manera, veremos cómo el debate durante la Segunda República (1931-39) constituye un preludeo para el funcionamiento del Teatro Nacional durante la posguerra (1939-presente), el primer proyecto de esta índole que se sostiene en España.

La Segunda República

En la Segunda República, los intelectuales promocionaban la formación de un Teatro Nacional pensando principalmente en dos propósitos: enseñar y preservar. Haciendo eco de las ideas de Gramsci, Cipriano de Rivas Cherif, Fernando de los Ríos, Enrique Díez Canedo, Manuel Azaña y otros capitaneaban la enseñanza pública como una obligación moral del gobierno y veían en el teatro un instrumento ideal para este propósito.⁸ Al mismo tiempo, preconizaron un teatro-museo dedicado a la conservación de los artefactos más valiosos del patrimonio dramático, donde estos "artefactos" se ostentarían en su conjunto como sello de lo que más une la comunidad: su tradición colectiva. Pero si estos individuos reconocían cuan importante era fijar un espacio para la consagración de esta tradición, no menos importante para ellos era la figura del director. El director elige del pasado lo que "conviene" actualizar. En su derecho de selección se sitúa un poder incalculable sobre la visión que el público forma de sí mismo y del mundo en que vive: es decir, sobre su ideología.

Así se explica que la llamada "literatura clásica" se convirtiese en un auténtico campo de batalla durante este período, problema estrechamente relacionado a la campaña en pro del Teatro Nacional. La polémica se

anuncia en 1923 cuando Américo Castro plantea la necesidad de rescatar a "nuestro" siglo XVII, que los noventayochistas "sepultaron" por oscurantista e inquisitorial.⁹ A Castro le siguen los diferentes críticos (Díez Canedo, Gómez de Baquero), directores (Rivas Cherif, García Lorca) y actrices (Margarita Xirgu) que cuestionaban "lo clásico" en su acción y palabra. Estos individuos buscaban entre las obras de *ayer nuevas* formas dramáticas acomodadas al "sentir general del pueblo" en su momento de "transformación política y evolución revolucionaria."¹⁰ Utilizaban la dramaturgia clásica como "arma de combate" --sugerente, dinámica y *popular*-- contra el mimetismo del teatro que predominaba por aquel entonces, comercial, burgués y de corte naturalista.¹¹

Como insignia fundamental de esta polémica sobresale la figura de Don Juan. Una especie de jano emblemático, Don Juan polarizaba a la intelectualidad entre los que querían prescindir de la versión de Zorrilla, como proclama Ortega en 1921, haciendo resaltar lo que el personaje tiene de "figurón de feria,"¹² y otros que mantenían vivo el culto solemne al mito romántico. De ahí la importancia de la representación de *El burlador de Sevilla* por "La Barraca" en Santander (el verano de 1934), tal vez la única en España entre 1920 y 1936,¹³ y la recuperación de Tirso llevada a cabo por Margarita Xirgu y su director artístico Rivas Cherif, quienes debutaron en el Teatro Español con *La prudencia en la mujer* (23-IX-30). En su tratamiento innovador de un clásico poco conocido, éstos se oponían de forma radical a Ricardo Calvo, residente habitual del Teatro Español y asiduo intérprete de Calderón y de Zorrilla, quien confundía en su propia figura a Tenorio y Segismundo con afectaciones declamatorias al estilo del siglo XIX.

La costumbre de escenificar *Don Juan Tenorio* cada noviembre en el Teatro Español --llamado popularmente "nuestro primer coliseo nacional"-- demuestra una íntima correlación entre el personaje y "su casa," dos signos de la misma batalla. Consagrada por tradición al teatro clásico, la "casa" estuvo vinculada a la campaña por un Teatro Nacional desde que su propietario, el Conde de San Luis (José Luis Sartorius), la ofreció para tales propósitos en 1849, cambiándole el nombre de "Teatro del Príncipe" a "Teatro Español."¹⁴ En las primeras décadas del siglo XX, la práctica de sacar el teatro a concurso al vencerse el contrato de la compañía titular avivaba siempre el debate por una solución permanente: la conversión del Teatro Español en el teatro estatal. La crisis se resolvía las más veces tras una lucha de matices ideológicos no siempre disimulados, como ocurrió en 1935, cuando se dio por terminada la quinta y

última temporada de la compañía de Margarita Xirgu y el ayuntamiento concedió el teatro a Ricardo Calvo. Así acabó uno de los períodos más excelsos en la historia de esta escena (1931-1935), cuando obras poco representadas de autores clásicos (Tirso, los autos de Calderón) y modernos (Unamuno, Valle, Manuel Azaña) se promocionaban al lado del teatro joven, nacional (Alberti, Casona, Joaquín Dicenta, Lorca) y extranjero (Lenormand, Rice). Terminó, además, con Xirgu y Rivas Cherif viéndose repudiados ante el alcalde y en la prensa por Ricardo Calvo, quien exigió que el Teatro Español "[dejase] de ser un campo de ensayos más o menos ilustres."¹⁵ La solución de éste, reinstalado en su antigua casa, fue una versión de *El alcalde de Zalamea* (26-X-35) que Díez Canedo criticó sin escatimar palabras: "parece que no ha pasado el tiempo por el calendario teatral ni Margarita Xirgu por el escenario del Español."¹⁶

Los datos presentados aquí no sólo dejan ver cuán enardecida fue la lucha por los "clásicos," es decir, por el derecho de elegir, representar y así *crearlos* dentro del significativo marco que fue el Teatro Español. Tales datos señalan que esta lucha y el debate sobre el Teatro Nacional son dos vertientes de un sólo discurso y que, como tal, son básicos al proceso de formación cultural que define el momento histórico. Esto lo confirman las palabras de Rivas Cherif, cuando reclama en 1932 un Teatro Nacional (institución) que no "rehuya de primera intención la expresión revolucionaria del día," asociando el teatro (literatura) que se representaría en tal lugar con otro texto *fundamental*, la nueva Constitución, que era laica.¹⁷ El crítico apunta así a la idea de que toda nación se constituye sobre bases textuales que urge controlar, creencia compartida por el Ministro de Educación, Fernando de los Ríos. En su política y ensayos,¹⁸ De los Ríos avaló insistentemente la utilidad del teatro para la formación de una nueva hegemonía, más democrática por cierto, en la que los discursos hasta entonces marginados --por no decir silenciados-- desempeñarían su merecido papel.

De lo anterior se concluye que, para los promotores de la Segunda República, la creación de un Teatro Nacional y la modernización del Estado era un solo proceso. El proyecto de fundar un Teatro Nacional se malogró, sin embargo, y tuvo que aplazarse hasta después de la guerra civil. Mientras en la nueva *Compañía del Teatro Lírico Nacional* (1932) triunfaba un teatro lírico de corte tradicional, los intelectuales comprometidos con la renovación del teatro dramático buscaban otras alternativas para conjugar teatro y enseñanza y así contribuir a la transformación de

su sociedad: Lorca con "La Barraca," y Alejandro Casona y Rafael Dieste en el marco de las "Misiones Pedagógicas," éste con el "Teatro de Fantoques," aquél frente al "Teatro del Pueblo."¹⁹

Un caso singular es el de Rivas Cherif. Sus logros frente a la compañía de Margarita Xirgu tienen que verse como la extensión de sus esfuerzos anteriores por establecer un centro para la representación de teatro experimental y para la formación de actores nuevos: el Teatro de la Escuela Nueva (1920), el "Mirlo Blanco" y el "Cántaro Roto" (1926-27).²⁰

A estas iniciativas siguieron la fundación del Estudio Dramático del Teatro Español (1933), que fue ideado como la "cantera de nuevos valores para la compañía 'grande' de Margarita Xirgu" y que pasó al Teatro María Guerrero bajo el nombre de Teatro Escuela de Arte (1934).²¹

Este conjunto de experimentos deja vislumbrar el modelo más ambicioso de lo que habría sido un Teatro Nacional *republicano* si Rivas Cherif hubiese conseguido el apoyo institucional que deseaba y de no haber sido por la intransigencia de un ayuntamiento que se negaba insistentemente a ceder el Español para tal empresa.

La posguerra

Si el Teatro Español fue el espacio paradigmático para los que promocionaban tal proyecto desde mediados del siglo XIX hasta los años treinta, la importancia del Teatro María Guerrero en los años ochenta es la prueba culminante de que éste pasaría a ser el principal emblema del nuevo Estado en la posguerra. Comprado por el gobierno en 1928, el teatro fue designado ya en los últimos días del "bienio negro" (1934-36) sede de un futuro Teatro Dramático Nacional,²² decreto que el Frente Popular avaló pocos días antes de la sublevación militar.²³ Sin embargo, no llegó a funcionar como tal sino hasta después de la guerra civil, cuando el nuevo régimen puso en marcha su plan de Teatros Nacionales concediendo el Español a Felipe Lluch y el María Guerrero a Luis Escobar, director de la compañía que Ramón Serrano Suñer, Ministro de Gobernación de Franco, había "nacionalizado" durante la guerra.²⁴

Así, pues, el embrión de lo que pasó a llamarse el Teatro Nacional del María Guerrero y, en su última fase, el Centro Dramático Nacional (CDN). Pasamos ahora a estudiar el proceso por el que este lugar se constituye como signo ideológico del Estado durante la posguerra. Nos atenemos a las pautas previamente establecidas (correlación espacio-

repertorio), al estudiar la programación del María Guerrero en sus diversas fases. Para marcar estas fases, son fundamentales los cambios en la dirección de la compañía titular que, como veremos, ocurren en fechas clave: 1940, con el nombramiento de Luis Escobar; 1954 y 1960, cuando se nombran a Claudio de la Torre y a José Luis Alonso respectivamente; 1978, año de la fundación del CDN que ha sido dirigido por diferentes personas, muy especialmente por Lluís Pasqual (1983-1989).²⁵ Estos nombramientos, hitos en la historia María Guerrero, son un indicio primordial de la influencia del Estado sobre el pensamiento popular. Sirven por eso a plasmar una imagen del Teatro Nacional como *aparato ideológico* en sus diferentes etapas.

Dado el origen de la primera compañía titular --"Teatro Oficial de Propaganda de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S."-- era fácil prever el camino del nuevo Teatro Nacional una vez terminada la guerra. La compañía debutó el día de Corpus Christi, 1938, en Segovia, bajo la dirección del que fue jefe del Departamento de Teatros de la Jefatura de Propaganda (Escobar) y con el auto sacramental de José de Valdivieso, *El hospital de los locos*. El repertorio llegó a incluir obras de Alarcón y de Calderón (*La verdad sospechosa*; *La vida es sueño*) que Escobar representó en el pórtico de diversas catedrales de la zona nacional. La primera función en Madrid, con "un nuevo espectáculo de bases tradicionalistas y folklóricas que se titula *Pliego de romances*,"²⁶ se anunció tan sólo dos semanas después del final de la contienda, señal de la indomable vitalidad del arte dramático hasta en las circunstancias más precarias.

El nuevo régimen vio en el teatro un instrumento privilegiado "de propagada" y lo trató como tal desde antes de lograr su victoria. Hay que notar además que no lo hizo rompiendo del todo con las corrientes dramáticas de la República, sino empalmando con aquéllas que estimó dignas del beneplácito oficial. Esto se ve con claridad en la ceremonia de inauguración del María Guerrero (27-IV-40), con la anunciada representación de Calderón y sendas disertaciones sobre el teatro moderno de José María Pemán y Eduardo Marquina. La presencia del autor de *El divino impaciente* y del de *Santa Teresa de Jesús*, estrenos importantes del año 1933,²⁷ demuestra la supremacía de que gozarían ahora autores --los llamados "vencedores"²⁸-- que una década antes se oponían a la innovación y experimentación, tanto en política como en escritura. Su presencia valió como sello de la victoria, un tanto paradójica, de "las tradiciones del buen gusto" que habían de imperar en el "nuevo Estado."²⁹

Ningún aspecto de la programación revela mejor que los autos de Calderón la necesidad del *nuevo* régimen de legitimarse mediante prácticas teatrales *tradicionales*, apoderándose del discurso escénico avanzado por los promotores de la República. Tal es el mensaje de la primacía de Calderón en el repertorio de Escobar, no sólo en la ceremonia de inauguración, con *La cena del Rey Baltasar*, sino con la representación del mismo auto al aire libre el verano anterior (julio, 1939), con motivo del aniversario del "glorioso Alzamiento," en Granada, Cádiz, Málaga y Madrid.³⁰ La ocasión se enlaza curiosamente con otra fiesta oficial, la que se celebró en el aniversario de la Segunda República (14-IV-34), cuando Xirgu y Borrás se unieron al Teatro Escuela de Arte de Rivas Cherif para presentar *El alcalde de Zalamea* en la Plaza de Toros de Madrid. En la labor de Escobar, "discípulo y continuador, con espíritu hispano, de Max Reinhardt,"³¹ queda documentada la persistencia del "espectáculo de masas," muy a pesar del "disparate proletario" que pudiera parecer a la crítica falangista.³² Es decir, perdura una moda popularizada por Rivas Cherif, primer discípulo de Reinhardt, quien descubrió en versión alemana la esencial *modernidad* del teatro español *tradicional* (los autos) cuando en España ese teatro no se estilaba, y quien, al lado de Xirgu y Lorca, procuró una *renovación* absoluta del teatro devolviéndolo a su espacio *primitivo*: la plaza pública.³³

Si para los intelectuales de los años treinta los autos de Calderón llegaron a simbolizar el espíritu fundamental de la Segunda República (innovación, experimentación), el nuevo régimen se enfrentaba con la necesidad de crear un marco nuevo para *corregir* las lecturas *erróneas* de sus símbolos adquiridos. Tal es el efecto de obras como *Por el Imperio hacia Dios* (2-V-41), un canto "épico" a las "gestas inmortales" de "nuestra gloriosa guerra de Liberación," con "bellas semblanzas" de los generales Varela y Moscardó.³⁴ Incluida en el cartel después de Alarcón (*La verdad sospechosa*, 8-XI-40; *No hay mal que por bien no venga*, 1-IV-41) y de Calderón (*La vida es sueño*, 26-XI-40), la obra es un ejemplo contundente de la ideología apostólico-imperialista que servía de encuadre para la tradición dramática. Tienen el mismo efecto ciertas funciones que enaltecieron el vínculo entre España y los países del eje cuando la victoria de éstos aún parecía factible. En el María Guerrero (5-VI-40) se presentó *Hombre de partido*, del italiano Rino Alessi, una "comedia humana" que enseña "los desastres familiares y sociales a que conducen los errores de la democracia."³⁵ En el otro Teatro Nacional (el Español; 2-XII-39), se representó *Una mujercita dócil*(!), de Ramón

Escotado, y se leyeron "inspirados poemas" del "heroico general" Millán Astray ("El legionario") y de José María Pemán ("Primero de marzo") en homenaje al cuerpo diplomático italiano y a los "íntimos afectos" que han unido los dos países "desde la guerra púnica."³⁶

Si la inserción de tales textos en la cartelera oficial y la crítica en que estos textos descansaban servían para contrarrestar la influencia cultural de la "vesania marxista,"³⁷ está claro que el marco mismo tendría que someterse a nuevo escrutinio tras las vicisitudes político-militares de la extrema derecha. Esto ocurre en 1942, año en que los reveses militares del fascismo europeo, con la invasión aliada del Norte de Africa, auguran la caída del falangismo en el seno del régimen franquista. La caída está constatada por una carta de Dionisio Riduejo al Caudillo en julio del mismo año³⁸ y, en septiembre, por la despedida de Serrano Suñer del ministerio.³⁹ Resulta por eso sintomático que 1942 sea la fecha de la primera representación en la posguerra de un autor del bloque aliado --el británico J.B. Priestley (*La herida del tiempo*; 17-XI-42)-- asociado, además, con la dramaturgia social de los años treinta. Traducida por Escobar, la obra anuncia una nueva apertura ideológica marcada por la representación de Dostoyevsky (*Los endemoniados*, 11-II-44; *Crimen y castigo*, 4-III-49) y de Wilder (*Nuestra ciudad*, 29-XII-44), por la liberación de Rivas Cherif del penal de Dueso (16-III-46) y por los importantísimos estrenos de obras de Sastre (*Escuadra hacia la muerte*, 18-III-53; *Cargamento de sueños*, 23-XI-53) y de Buero (*En la ardiente oscuridad*, 1-XII-50, tras el éxito de *Historia de una escalera* en el Teatro Español, 14-X-49).

La tendencia de intercalar entre comedias de corte tradicional⁴⁰ obras de una orientación crítica o provocativa --como las de Buero (*Irene, o el tesoro*, 14-XII-54; *Hoy es fiesta*, 29-IX-56) y de Carlos Muñiz (*El grillo*, 31-I-57)-- reconfirma la paulatina apertura hacia nuevas fórmulas y horizontes nuevos iniciada por Luis Escobar y seguida por Claudio de la Torre (1954). Esta tendencia corresponde al pulso de la disconformidad social que desemboca en las primeras huelgas generales de la posguerra (1951) y que obliga al régimen a tomar nuevas medidas para consolidar y legitimar su poder dentro del cambiante contexto nacional e internacional: a saber, una profunda reorganización ministerial (1951), que por encima del dogmatismo religioso favorece la línea social del primer falangismo y que conduce al pacto militar con los EE.UU. (1953).⁴¹ Que el teatro sea sensible a estos cambios lo confirma la intensa actividad legislativa al respecto tras la creación del Ministerio de

Información y Turismo (19-VII-51) y, simbólicamente, cuando De la Torre es nombrado director del María Guerrero. Durante este período, se crea (28-VIII-52) y modifica (20-VIII-53) la Administración de los Teatros Oficiales, se establece el premio "Calderón de la Barca" para dramaturgos noveles (30-VI-53), se inaugura en el Teatro Beatriz el "Teatro Nacional de Cámara y Ensayo," la tercera compañía institucional (10-VIII-54), y se aprueba un nuevo "régimen de subvenciones para teatros de cámara y agrupaciones no profesionales" (25-V-55).⁴²

Mientras tanto, en centros no siempre institucionales se gestionaba una dramaturgia que a partir del año 1960 marcaría de manera indeleble el rumbo del Teatro Nacional en España. Se trata de José Luis Alonso, cuyas traducciones de Jean Cocteau (*El águila de dos cabezas*; Gran Vía, 16-IX-49) y de la norteamericana Ruth Goetz (*La heredera*; María Guerrero, 1-VI-51) y cuyo montaje de *El landó de seis caballos* (María Guerrero; 26-V-50), de Víctor Ruiz Iriarte, demuestran cuan temprana es su influencia sobre la escena madrileña. El tono de *El landó*, una "crítica amable" de las clases altas y de la política del momento,⁴³ y el espíritu innovador de los otros anuncian la doble vertiente que caracteriza el María Guerrero cuando Alonso es nombrado director (1960). A partir de entonces la programación de la compañía se enriquece con obras de los dramaturgos modernos más importantes, extranjeros y nacionales (Gorki y Galdós, O'Neill y Valle), y con una mezcla sugerente del vanguardismo europeo (Ionesco) y del teatro español actual (Antonio Gala, Enrique Jardiel Poncela, Ana Diosdado). El cuidado y la calidad patentes en la cartelera durante su mando forman un marco nuevo para obras del repertorio habitual de manera que, cuando se reestrena *Los caciques* de Carlos Arniches (29-XII-62), por citar sólo un ejemplo, la ocasión adquiere aires de renovación asociados con los años veinte y treinta más que con el período de la posguerra.⁴⁴

Está claro que las implicaciones de esta renovación trascienden el escenario cuando consideramos el momento histórico en que se producen. Si los estrenos y traducciones de José Luis Alonso dejan ver en su nombramiento el deseo de institucionalizar la ideología cosmopolita y conciliatoria que se venía desarrollando de manera extraoficial, no sería arriesgado postular una correlación entre su nombramiento y la nueva política del régimen, representada por el "Plan de estabilización" (1958-59) y que acabó en los años sesenta con el aislamiento económico (inversión extranjera) y social (turismo y emigración).⁴⁵ En esta línea conviene interpretar el casi total silencio impuesto durante veinte años

sobre el teatro asociado con la República y sobre gran parte del teatro extranjero contemporáneo. Ese silencio constituye una enorme frontera que aísla el presente del pasado, España de los demás países, y que Alonso propone romper en su quehacer teatral de los sesenta: traduciendo a Ugo Betti, Jean Giraudoux y Jean Anouilh⁴⁶ y representando a Pirandello, Ionesco y Brecht, Unamuno y Valle.⁴⁷

Siendo un aspecto básico del último Teatro Nacional franquista, la campaña por romper el aislamiento cultural prepara el camino para el redescubrimiento *sistemático* del pasado silenciado, lo cual se presenta como emblema oficial del Estado posfranquista. La inauguración del CDN con autores "hace tiempo marginados"⁴⁸ lo confirma. La breve historia del Teatro Bellas Artes como segunda sede del CDN (1978-1980) empieza con *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (21-XI-78), de José María Rodríguez Méndez, y termina con *La velada en Benicarló* (5-XI-80), del máximo proscrito del régimen anterior (Manuel Azaña). En el María Guerrero, el CDN abre sus puertas rescatando del exilio a otro de los proscritos predilectos del franquismo, Rafael Alberti, y a una obra, *Noche de guerra en el museo del Prado* (29-XI-78), estrenada previamente en el extranjero.⁴⁹ Las funciones constituyen así un manifiesto de la política cultural del nuevo Estado, ideológicamente pluralista. A la vez, anuncian el proyecto de recuperación de Lorca llevado a cabo por Lluís Pasqual, uno de los momentos de máximo esplendor en la historia del teatro.

Para captar el significado histórico del proyecto de Pasqual hay que considerarlo a la luz de la llamada crisis en la empresa privada, "en lo que pudiera entenderse por un teatro de arte."⁵⁰ La crisis resulta propicia para la compañía nacional, que adquiere por eso una preeminencia que nunca ha tenido en España. Así se explica que alguien como Pasqual, formado en la tradición independiente-experimental del "Teatre Lliure," encuentre el estímulo para el mencionado proyecto en un centro oficial.⁵¹ El proyecto, un éxito rotundo en la taquilla, incluye la presentación de obras aún no conocidas por el gran público, desde "5 Lorcas 5" (Primavera, 1987)⁵² hasta *Comedia sin título* (Otoño, 1989), sin olvidar el célebre estreno de *El público* (16-I-87). También debemos notar aquellas facetas del proyecto de Pasqual ideadas para lograr un mayor acercamiento entre el CDN y otros teatros, nacionales y extranjeros. Se presentan estrenos de Giorgio Strehler, del *Piccolo Teatro di Milano*, de Guillermo Heras, del *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas* (Sala Olímpica) y de Pere Planelles. Se formaliza la afiliación

del CDN al *Teatro de Europa*, consorcio que incluye el *Piccolo Teatro* y el *Odeon* de París. Al margen de la escena, se programan diversas actividades docentes --exposiciones dedicadas a la escenografía de Adolphe Appia y de Fabriá Puigserver, por ejemplo⁵³-- que añaden al espíritu innovador y universalista del momento. El largo recorrido por el teatro de la Segunda República, empezado dos décadas antes, termina así con la realización del modelo de Teatro Nacional preconizado allá por los años treinta: un museo para la conservación del patrimonio dramático; un lugar de encuentro, abierto al mundo y receptivo a todo tipo de influencia; un centro de docencia donde la innovación se basa en la investigación y la tradición se fija.

El que se realice así un viejo sueño siguiendo pautas previamente establecidas (la recuperación de un pasado silenciado) revela una constante del María Guerrero en la posguerra, hecho que servirá ahora para concluir. Como hemos señalado, la relación teatro-realidad es esencialmente simbiótica, siendo el teatro, como el idioma, el producto a la vez que el productor de mecanismos de significación. Esto lo confirma la tendencia de Escobar, De la Torre, Alonso y Pasqual de basarse en prácticas ya formuladas extraoficialmente. Además, es importante recordar que fueron nombrados en plena transformación institucional. La correlación entre su nombramiento y los demás reajustes políticos sirve para localizar en la historia ideológica del país los momentos clave de redefinición política, cuando el Estado, a la rezaga, toma conciencia de la discrepancia existente entre realidad social e instituciones públicas. La nacionalización de prácticas populares, medida tomada para solventar esa discrepancia, pone al servicio del Estado un importante instrumento del consenso popular. En cada momento, el resultado ha sido un nuevo "diccionario" dramático, que incorpora y regenera códigos teatrales vigentes, que homologa el idioma --en este caso, escénico-- e ideología oficiales con los de la comunidad.

Notas

- 1 Presenté una versión original de este ensayo en el simposio "Las encrucijadas del teatro: libertad y necesidad," organizado por el Profesor Ricardo Domenech (Universidad de Cantabria; Laredo, España), el 6 de agosto de 1991. Lo he terminado con la generosa ayuda del *American Philosophical Society* y del *Programa de Cooperación Cultural entre el Ministerio de Cultura y las Universidades norteamericanas*. A los Directores de estas fundaciones y al Profesor Domenech, mi más sincera gratitud.

- 2 Esta tendencia está reflejada en el ámbito anglosajón por el estudio de Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London: Methuen, 1980) y en el mundo hispano por el de María del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática* (Madrid: Taurus, 1987).
- 3 Son fundamentales en este sentido las aportaciones de Gianni Vattimo acerca de la relación texto-mundo en la era posmoderna, en *La fine della modernità* (Milan: Garzanti Editore, 1985).
- 4 Roland Barthes, "Literature and Signification," en *Critical Essays* (Chicago: Northwestern U.P., 1972), 261-62.
- 5 Marco de Marinis, "Lo spettacolo come texto (I), *Versus: Teatro e comunicazione gestuale*, 21 (Sept. - Dic. 1978), 76.
- 6 Me refiero especialmente a los siguientes estudios de Stuart Hall: "Culture, the Media, and the 'Ideological' Effect," en James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woolcott, eds., *Mass Communications and Society* (London: Edward Arnold, 1977), 315-48; "Rethinking the Base/Superstructure Metaphor," en John Bloomfield, ed., *Class, Party, and Hegemony* (London: Lawrence and Wishart, 1977), 43-72; "Cultural Studies: Two Paradigms," *Media, Culture, and Society* 2 (1980), 57-72; "Notes on Deconstructing 'The Popular,'" en Ralph Samuel, ed., *People's History and Socialist Theory*, History Workshop Series (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), 227-40; "The Rediscovery of 'Ideology': Return of the Repressed in Media Studies," Michael Gurevitch, Tony Bennett, James Curran, and Janet Woolcott, eds., *Culture, Society, and the Media* (New York: Methuen, 1982), 56-90.
- 7 Este pasaje, citado por Stuart Hall ("The Rediscovery of 'Ideology,'" 71), proviene de E. Vernon, "Ideology and the social sciences," *Semiotica*, III, 2 (Mouton). La traducción es mía.
- 8 Dru Dougherty llega a una conclusión semejante en *Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20* (Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la U. de Murcia, 1984), 146. Sobre el mismo tema hay también los apuntes de Vance Halloway, en "La página teatral del ABC: actualidad y renovación del teatro madrileño (1927-1936)" (*Siglo XX/20th Century*, 7, 1-2 [1989-90], 5) y los comentarios de José Monleón en *El mono azul: teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil* (Madrid: Editorial Ayuso, 1979), 213-15. Entre la nutrida lista de críticos que tratan este tema por los años veinte y treinta, citaré sólo a dos: E. Gómez de Baquero, "Acerca del Teatro Nacional," *El Sol* (1-III-28), 8; "En torno al Teatro Nacional: El Teatro Laboratorio," *El Sol* (8-IV-28), 8; "En torno al Teatro Nacional: El Teatro del Pueblo," *El Sol* (26-IV-28), 8; Cipriano de Rivas Cherif, "Temas con variaciones: Un teatro-escuela," *El Sol* (8-VIII-31), 8; "Temas con variaciones: La utilidad pública del teatro" *El Sol* (23-I-32), 1; "Temas con variaciones: Hacia un teatro español," *El Sol* (21-II-32), 12; "Apuntaciones: Por el Teatro Dramático Nacional," *El Sol* (22-VII-32), 3; "Por el teatro dramático nacional: ESCUELA," *El sol* (29-VII-32), 3.
- 9 La serie "Sobre nuestro teatro clásico" (I, II y III), publicada en *El Sol* (29-III-23, 30-III-23 y 18-IV-23), es la respuesta de Castro a juicios negativos sobre Lope de Azorín, aparecidos en *La Prensa* de Buenos Aires.
- 10 Cipriano de Rivas Cherif, "Temas con variaciones: La utilidad pública del

- teatro" *El Sol* (23-I-32), 1.
- 11 Sobre este tema, véanse: Dru Dougherty, "El legado vanguardista de Tirso de Molina," en *V Jornadas de Teatro Clásico Español: El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo. Almagro, 1982*, tomo II (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983), 13-28; Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu* (Madrid: Aguilar, 1988), 148.
 - 12 José Ortega y Gasset, *El Sol* (11-VI-21), pág. 3. Citado por Dougherty, "El legado . . .," 24.
 - 13 Dougherty, "El legado . . .," 22-23. Luis Sáenz de la Calzada, "La Barraca" *Teatro Universitario* (Madrid: Revista de Occidente, 1976), 151-53.
 - 14 Juan Aguilera Sastre, "El debate sobre el teatro nacional durante la dictadura y la república," *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)* (Madrid: C.S.I.C., Fundación García Lorca y Tabacalera, S.A., 1992), 176.
 - 15 *La Voz* (26-VI-35), 3. Véase también Juan Aguilera Sastre, "El debate sobre el teatro nacional durante la dictadura y la república," 181.
 - 16 *La Voz* (28-X-35), 5.
 - 17 "Apuntaciones: Por el Teatro Dramático Nacional," *El Sol* (22-VII-32), 3.
 - 18 Entre otros artículos, pueden consultarse "Nuevo signo de España: El Consejo Nacional de Cultura llevará la alta iniciativa docente de la República. 'El panorama de la primera enseñanza ha sido dominado,'" *El Sol* (Madrid, 14-IX-32) y una serie publicada en la revista *Sparta*: "Hora de meditación. El Teatro Dramático Nacional" (8-IV-33) y "Nuestras campañas. Las iniciativas del Estado en materia escénica" (6-V-33, 20-V-33, 3-VI-33, 10-VI-33 y 8-VIII-33).
 - 19 Robert Marrast comenta las actividades de Dieste, Alberti y Casona en *El teatre durant la guerra civil espanyola: assaig d'història i documents* (Barcelona: Institut del Teatre; Edicions 62, 1978), 8-9.
 - 20 Juan Aguilera Sastre, "El teatro experimental como alternativa (1920-1929)" en *Cipriano de Rivas Cherif: Retrato de una utopía*, número monográfico de *El Público*, 42 (Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1989), 5-10.
 - 21 Juan Aguilera Sastre, "Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico, 1929-1936" en *Cipriano de Rivas Cherif: Retrato de una utopía*, 24.
 - 22 "Información teatral. Otras notas. El Teatro María Guerrero se reserva para la actuación del Teatro Nacional," *La Voz* (Madrid, 22-II-35), 3.
 - 23 Según Aguilera ("El debate..."), el 7 de julio del 36 el gobierno de Azaña decretó dar los créditos necesarios para que el María Guerrero funcionase como Teatro Nacional.
 - 24 Sobre estos temas, véanse: César Oliva, *Historia de la literatura española actual. III. El teatro desde 1936* (Madrid: Ed. Alhambra, 1989), 93-94; José M. Rodríguez Méndez, *La incultura teatral en España* (Barcelona: Editorial Laia, 1974), 40-41. Tiene cierto valor testimonial el libro de Ana Mariscal, *Cincuenta años de teatro en Madrid* (Madrid: Editorial El Avapies, 1984), esp. 39-40.
 - 25 Sobre la fundación y las primeras temporadas del CDN puede consultarse el *Anuario teatral 1985 / El público* (Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1986), 99.

- 26 "Informaciones y noticias teatrales: Teatro oficial de Propaganda," *ABC* (13-IV-39), 27.
- 27 *Santa Teresa del Niño Jesús* se estrenó el 29-VI-33 y *El divino impaciente* poco tiempo después, el 27-IX-33, los dos en el Teatro Beatriz. Véase Michael McGaha, *The Theatre in Madrid during the Second Republic* (London: Grant & Cutler Ltd., 1979), 43 y 45 respectivamente.
- 28 César Oliva, *El teatro desde 1936*, 67-132. Sobre el mismo tema, consúltese el capítulo 5, "Herederos y nuevos herederos o la continuidad sin ruptura," de Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, 2. Siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, 1971), 331-57.
- 29 Luis Araujo-Costa, "Informaciones teatrales en Madrid: Inauguración del teatro María Guerrero con la compañía del Teatro Nacional," *ABC* (28-IV-40), 19. El énfasis es mío.
- 30 "Teatro Nacional de la Falange E.T. y de las J.O.N.S.," *ABC* (15-VII-39), 21.
- 31 Luis Araujo-Costa, "La vida teatral en 1939," *ABC* (2-I-40).
- 32 Luis Araujo-Costa, "¿Teatro de masas?," *ABC* (20-IV-39).
- 33 Sobre la importancia de Calderón para la formación de Rivas Cherif, véanse Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español* (Valencia: Pre-Textos, 1991), 241, y Juan Aguilera Sastre, "Del teatro comercial . . .," 26. Luis Sáenz de la Calzada documenta las actividades e ideas de Lorca relacionadas a Calderón en «*La Barraca*»: *Teatro Universitario* (Madrid: *Revista de Occidente*, 1976), 49-65.
- 34 Miguel Ródenas. "Notas teatrales: María Guerrero," *ABC* (3-V-41), 10.
- 35 Luis Araujo-Costa, *ABC* (6-VI-40).
- 36 Luis Araujo-Costa, "Informaciones teatrales en Madrid. Español: Función de gala en homenaje a Italia Imperial," *ABC* (2-XII-39), 12. En la misma línea hay que notar los esfuerzos de un Sr. Minolfi, "famoso empresario italiano" que gestionaba un intercambio artístico-teatral en Barcelona pocos meses después del final de la guerra civil. El proyecto incluía la gira de una compañía lírica española, para dar a conocer "al público del gran Imperio italiano" lo mejor de la música y bailes regionales de España: *ABC* (19-VIII-39), 17.
- 37 Miguel Ródenas.
- 38 Raymond Carr y Juan Pablo Fusi, *Spain: Dictatorship to Democracy* (London: George Allen & Unwin, 1979), 26.
- 39 Richard Herr, *An Historical Essay on Modern Spain* (Berkeley: U. of California Press, 1974), 229-30.
- 40 Me refiero, por ejemplo, a las obras de Benavente (*Al natural y Abuelo y nieto*, 18-XI-41; *Servir*, 22-I-53; *Al S. de S.M.I.*, 27-VI-55), Marquina (*El estudiante endiablado*, 12-II-42; *Teresa de Jesús*, 8-IV-42; *El galeón y el milagro*, 3-I-46), Enrique Suárez de Deza (*El anticuario*, 23-XII-47; *El calendario que perdió siete días*, 12-I-50), Agustín de Foxá (*El beso de la bella durmiente*, 21-IV-48; *Otoño del 3006* 11-III-54), María Isabel Suárez de Deza (*Buenas noches*, 31-I-52; *Dramita*; 22-II-52), W. Fernández Flórez (*Las maletas del más allá*, 10-VI-52), C. Arniches (*Fantasia 1900*, 15-VIII-52) y José María Pemán (*El testamento de la mariposa*, 7-II-41).

- 41 Herr, *An Historical Essay*, 237 y sig.
- 42 Estos reglamentos y órdenes pueden consultarse en los números del *Boletín Oficial del Estado* fechados el 20-VII-51, 20-IX-52, 11-VIII-53, 20-VIII-53, 10-VIII-54 y el 25-V-55. Véase también *Teatros y espectáculos* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1973), 13.
- 43 César Oliva, 123.
- 44 Véanse los comentarios de José Luis Alonso acerca de su intencionada revisión de Arniches --"con orgullo más justificado"-- publicados originalmente en *Primer Acto* (40 [Enero 1963], 11-12) y recogidos en la valiosísima edición, a cargo de Juan Antonio Hormigón, de los escritos y comentarios del director: *Teatro de cada día. Escritos sobre teatro* (Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1991), 249-51.
- 45 Herr, 259-61.
- 46 Traducciones de José Luis Alonso (además de las ya citadas) representadas en otros teatros: Jean Anouilh: *El baile de los ladrones*, Comedia-Ballet (Español, Dir. José Tamayo, 4-II-60); *Colomba* (Infanta Isabel, Dir. José Luis Alonso, 8-IX-60); *Beckett, o el honor de Dios* Español; Dir. José Tamayo, 10-X-62); Robert Thomas: *Ocho mujeres* (Infanta Isabel, Dir. José Osuna, 19-IX-61); Ugo Betti: *Delito en la Isla de las Cabras* (Bellas Artes, Dir. José Luis Alonso, 10-X-62).
- 47 Conviene destacar las siguientes obras representadas en el María Guerrero durante este período: Miguel de Unamuno, *Soledad y La difunta* (9-X-62); Enrique Jardiel Poncela, *Eloísa está debajo de un almendro* (6-X-61); Antonio Gala, *Los verdes campos del Edén* (20-XII-63) y *El sol en el hormiguero* (9-I-66); Ana Diosdado, *Los comuneros* (Dir. José María Morera; 12-III-74); Eugenio Ionesco, *Rinoceronte* (13-I-61), *El rey se muere*, *El nuevo inquilino* (ambos el 26-XI-64) y *Macbett* (Dir. José María Morera, 5-X-73); Jean Giraudoux, *La loca de Chaillot* (12-I-62) e *Intermezzo* (15-I-65); Eugene O'Neill, *A Electra le sienta bien el luto* (28-X-65); Ramón María del Valle-Inclán, *La enamorada del rey* y *La rosa de papel* (19-I-67); Luigi Pirandello, *Así es, si así os parece* (19-IX-67) y *Los gigantes de la montaña* (Dir. Miguel Narros, 18-II-77); Máximo Gorki, *Los bajos fondos* (10-II-68); Bertolt Brecht, *El círculo de tiza caucásico* (11-IV-71).
- 48 Francisco Alvaro, *El espectador y la crítica: El teatro en España en 1978* (Valladolid, 1979), 103.
- 49 Bajo la dirección de Ricardo Salvat, en el Teatro Belli, Roma (28-I-74) y en el Festival de Guanajuato, México (Mayo, 1974).
- 50 José Monleón, "Política y producción teatral," *Primer acto*, 187 (Dic. 1980-Ene. 1981), 8. Otros artículos que tratan el papel del teatro público durante el mismo período son: José Monleón, "Teatro público, teatro privado," *Primer acto*, 207 (Enero-Febrero 1985), 8-11, y José Luis Vicente Mosquete, "Teatro público: de una conferencia, hacia un circuito," *El Público* (Junio 1985), 13-18.
- 51 Sobre las actividades e ideas del joven director, véanse: "Lluís Pasqual, a la busca de la verdad en el Teatro" (entrevista con Fermín Cabal), *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, 197 (Enero-Febrero 1983), 42-52; J.L.V.M., "Lluís Pasqual: Perspectiva interior desde fuera," *El Teatre Lliure cumple diez años [Cuadernos / El Público]* 10 (Madrid: Centro de Documentación Teatral,

- Enero 1986). 14-15: "Con Lluís Pasqual entorno a Lorca: Una entrevista de Domingo Miras." *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, 216 (Nov.-Dic. 1986). 14-19; y Lluís Pasqual, "La verdad del amor y del teatro" (entrevista), *El Público: Periódico Mensual del Centro de Documentación Teatral*, 40 (Enero 1987), 6-9.
- 52 Bajo este título se representaron: *El paseo de Buster Keaton* (Dir. Lindsay Kemp), *La doncella, el marinero y el estudiante* (Dir. José Luis Castro), *La escena del teniente coronel de la guardia civil* (Dir. Joan Baixas), *Diálogo del amargo* (Dir. Lluís Pasqual) y el *Retablillo de don Cristóbal* (Dir. José Luis Alonso).
- 53 La primera, organizada originalmente en Suiza por Denis y Marie-Louise Bablet, está documentada en el bellísimo catálogo *Adolphe Appia. 1862-1928. Actor-Espacio-Luz* (Zurich: Fundación Suiza de Cultura Pro Helvetia, 1984).