



**"Medora",  
una buena  
manera  
de empezar**

La idea era buena y ha dado ya su primer resultado: se trataba de crear un Taller de Tercer Curso, de manera que los alumnos salieran de la Escuela de Arte Dramático con un espectáculo montado, el cual, ofrecido al gran público, sirviera de asiento a su incipiente profesionalidad y mostrara los niveles alcanzados. A partir de ahí, el Taller del Tercer Curso se puso a trabajar en la "Medora", de Lope de Rueda, estrenando su montaje en la misma Escuela, presentándolo luego en diversos lugares y teniendo aseguradas varias semanas en el Centro Cultural de la Villa de Madrid como arranque de la próxima temporada.

La iniciativa tiene sus riesgos, su encanto y su justicia. Sus riesgos, porque siempre cabe el fundado temor de que tres años de Escuela sólo puedan dar las bases de una actitud y de una técnica teatrales necesitadas de ulterior desarrollo; de manera que lo aprendido en esos tres años se refleja tanto en el nivel expresivo real de los alumnos como en un futuro ya potencialmente contenido en ese aprendizaje. Su encanto, porque es difícil imaginar un equipo de trabajo con tantas ilusiones como éste de un grupo de alumnos, dirigidos por sus profesores, que intentan demostrar públicamente el sentido de su vocación y de su relación pedagógica. Y su justicia, porque la Escuela Oficial, además de un título, da así a sus alumnos la

oportunidad de comenzar a ejercer dignamente su oficio.

En el montaje de "Medora" han intervenido varios profesores de la Escuela. La elección de la obra de Lope de Rueda es cosa de José Estruch, de quien hemos hablado en estas páginas en más de una ocasión. Español exiliado durante muchos años, director muy vinculado al movimiento teatral uruguayo, con una importantísima labor pedagógica tras su regreso a Madrid —iniciada en el Centro Dramático 1, que llevamos adelante Renzo Casali y yo hasta que la muy suspicaz Administración de la época decidió cerrarlo—, es hoy jefe de estudios y personalidad básica en la Escuela Superior de Arte Dramático. Junto a Estruch, han formado el "equipo", además de los alumnos, los profesores Francisco Nieva (Escenografía), Pilar Francés (Ortofonía), Elvira Sanz (Danza), Joaquín Campomanes (Esgrima y lucha), Juan Antonio Cidón (Utillería y máscaras), Alfredo Carrión (Música y canto) y Santiago Ares (Historia del teatro). El resultado ha sido brillante y justifica los argumentos de José Estruch en favor de la elección del texto, aunque no deje de ser polémica, en el marco de nuestra realidad teatral, la pretensión de demostrar "que nuestros clásicos están tan vivos hoy como lo estuvieron para sus coetáneos". ¿Lo están acaso? ¿De verdad un texto tan lleno de gracia y de imaginación como "Medora", pero desinteresado de la precisión anecdótica, de la continuidad y claridad argumental, puede dejar de sorprender, y hasta desconcertar, al público español habitual de nuestros días?

"Medora", por las características mismas de la obra, y por el trabajo del grupo de actores y profesores, resulta, sobre todo, un espectáculo divertido, fresco y vital, que plantea una poética muy distinta a la que es propia de la comedia pequeño burguesa, mucho más interesada en la interpretación moral de una historia que en la aproximación a sus personajes. Lope de Rueda —"varón insigne en la representación y en el entendimiento", según Cervantes— apenas se hace hoy entre nosotros, ni siquiera como repertorio de los teatros oficiales; Los Goliardos, con su "Juan de Bueñalima", creo que animaron el último intento de resucitarlo, con polémicos resultados. En todo caso, basta pensar en los términos del teatro español de la época para entender un tipo de precariedad que autores y actores debían suplir con talento. El mismo Cervantes, al comparar las características del teatro de tiempos de Lope de Rueda

con las que ya tenían las representaciones de su época, se asombra de la pobreza de medios de los antiguos comediantes. Ahora, la "Medora" del Taller de la Escuela ha conseguido, sin renunciar nunca a la ingenuidad y a la sencillez, llenarla de elementos y de imágenes que le dan el encanto del juego, de aquel viejo teatro popular que entraba por los ojos y tenía en la cúspide la gracia y la creatividad del comediante.

■ JOSE MONLEON.

**Un tema  
polémico:  
el Centro  
Dramático  
Nacional**

Muchas de las críticas hechas al nuevo Centro Dramático Nacional parten de una misma consideración: el contrasentido de que una política teatral democrática comience, siendo así que el centralismo ha sido uno de los grandes males de la etapa anterior, creando una institución con sede en Madrid. La objeción parece, a primera vista, grave, y sin duda lo sería si no se dieran junto al Centro Dramático Nacional un conjunto de medidas capaces de alimentar lo que normalmente se entiende por una política cultural. Madrid ha tenido, a lo largo de todo el período franquista, dos teatros nacionales, que han supuesto, pese a sus grandes limitaciones, un factor escénico claramente positivo. Ne-fasto era para su funcionamiento la permanente injerencia de la Administración, el control marcadamente político de su programación, la exclusión habitual de una serie de gentes y de textos que representaban la parte más crítica y renovadora del teatro español de nuestros días, el evidente favoritismo con que se planteaban muchos de sus contratos, etcétera. Todo lo cual se tradujo en una mezcla de burocratismo y de temerosa prudencia, opuesta, sin duda, a la sustancia misma de la actividad artística.

Aun así, la colaboración de algunas gentes con talento, las condiciones objetivas que en el orden puramente técnico ofrecían tales teatros —a la hora, por ejemplo, de fijar el período de ensayos—, la tranquilidad que suponía para el actor el contrato por un año en lugar del más eventual y frecuente de por obra, y aun todo ese conjunto de mecanismos sutiles que hicieron posible, en las más

duras circunstancias, la presencia de un arte de oposición, llevaron a hacer del Español y del María Guerrero, en multitud de ocasiones, dos escenarios clave de la vida teatral madrileña, y, por ende, dentro de la concepción de la época, de la vida teatral española: de Sastre a Buero, de Wilder a Miller, de Valle a Brecht, de Pirandello a Ionesco, de Chejov a Gorki, toda una serie de líneas básicas del teatro contemporáneo se ofrecieron en los dos citados escenarios, a veces, ciertamente, en montajes discutibles, pero, en cualquier caso, dando pie al encuentro del público con tan significativos autores...

Pienso yo que el Centro Dramático Nacional, a la vista del equipo que lo sustenta, de los títulos programados, de los directores invitados, de la anunciada función única, de los trabajos de formación a que será sometida la compañía, supone un grandísimo avance respecto de la estructura anterior y, por tanto, una clara mejora para la vida teatral madrileña, cuyo empeoramiento jamás podría justificarse en nombre de ninguna descentralización. Madrid, como cualquier otra ciudad española, debe partir de lo que ya tiene...

Ahora bien, aceptado el sentido del Centro Dramático Nacional —y, sobre todo, la autonomía artística de sus responsables frente a la vieja dependencia de los teatros nacionales— es imprescindible plantearse la necesidad de que otros objetivos sean igualmente defendidos. Objetivos que, lejos de oponerse a los que son propios del nuevo Centro Dramático, como algunos parecen plantearse, son consecuentes con él. Es decir, son consecuentes con una política que intente hacer avanzar el fenómeno teatral en todas sus dimensiones, desde el interés de las obras al rigor de los montajes, desde el mejoramiento técnico del actor a la estabilización de una condiciones razonables de trabajo, desde el respeto a la iniciativa privada a la fuerte protección de cuanto teatro se encamine a la formación y expresión popular.

En el caso de Madrid, es evidente que, además del Centro Dramático Nacional —y de ese Teatro Estable Castellano, del que tanto cabe esperar— es necesario potenciar cuantos esfuerzos se encaminen a sacar el teatro de los públicos de siempre. La Cadarso ha probado, a través de su programación, de los precios de sus localidades, de la cifra de sus espectadores —lo que no excluye algún que otro fracaso desolador—, hasta qué punto es posible establecer unas condiciones que atraigan

a "otro público" y permitan ofrecer "otro teatro", hecho por grupos organizados de "otra manera". ¿Cuántas salas como la Cadarso harían falta en Madrid? ¿Qué iniciativas no están considerando en este instante la necesidad de alzar un teatro importante y regular arraigado en la vida de los barrios? ¿No ha sido, en ese sentido, y pese a las ínfimas condiciones de su sala teatral, claramente positiva la experiencia de Prosperidad?

Si el Centro Dramático Nacional es el lujo de una minoría madrileña, protestaremos en su día. Pero si se engrana dentro de una política cultural consecuente, será injusto no reconocer que supone un claro avance con respecto a las instituciones teatrales de la época anterior.

■ J. M.

## ARTE

Nada más acabar mi estancia en Caracas, formando parte integrante del Primer Encuentro Americano de Críticos de Arte y Artistas, y ya de regreso aquí, en España, me encuentro con que la acción perturbadora del verano tiene ya a Madrid prácticamente sin exposiciones. Hay otra, de otro americano —el argentino Ovejero— en el Club de Prensa. Ya la comentaré cuando tenga fotos. Hay otra exposición, la grande de la Bau-

haus, en la Fundación March. Pero ésa, cuando tenga la documentación gráfica, tendré que sacarla de esta sección para incluirla en artículo especial. Pero tengo ahí ésa, la del "grupo seis" —o la del grupo de los seis, dominicanos— en el Centro Iberoamericano de Cooperación, que así se llama ahora el antiguo Instituto de Cultura Hispánica. No me importa insistir con América y con los americanos: el porvenir es de ellos —sobre todo de los hispánicos—, pues tengo la impresión que la otra América está hecha con materiales viejos. Qué le voy a hacer si yo prefiero a mi América, la América de mi familia. En Caracas no pude dejar de interesarme por el arte americano, en general, y el venezolano, en particular. Ahora que me acuerdo, puesto que voy a tratar de dominicanos, por allí, por los coloquios, andaba brujuleando —discutiendo, sí, discutiendo— el pintor dominicano Silvano Lora, que ya conocí aquí hace muchos años. Pero ahora se trata de otra gente, más joven que Lora.

### Grupo Seis

En la sala de exposiciones del Centro Iberoamericano de Cooperación

Me figuro que el grupo debieron constituirlo seis personas originariamente, y de ahí su nombre. Y me figuro también que el tiempo y las circunstan-



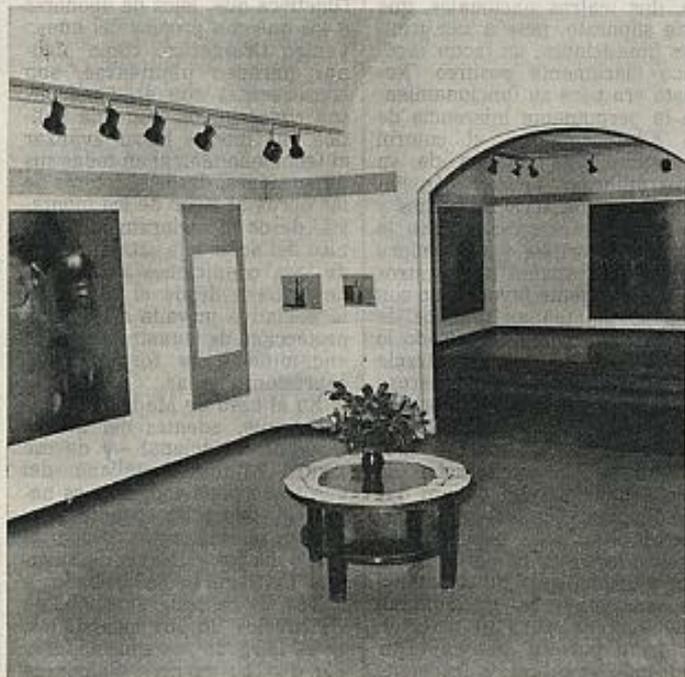
cias debieron suprimir a dos de ellos, por lo menos para esta exposición, porque en la misma, a pesar del nombre, no figuran más que cuatro pintores: Alonso Cuevas, Manuel Montilla, "Kuma" (Ignacio Rincón) y Héctor Rodríguez. Es gente muy joven toda ella. Imagínense que el más viejo —Manuel Montilla— nació, como todos, en Santo Domingo, el año 48. Los otros, todos, nacieron, también en la República Dominicana, entre el 50 y el 53.

He ido hasta esos cuatro pintores para tratar de confirmar en ellos, y desde el punto de vista dominicano, una intuición personal que yo mantengo, sin fanatismo, a nivel del arte americano, que tanto me interesa, y que alguna vez lo expreso a la manera de una dualidad dialéctica entre los artes modernos europeos y americanos. Y lo expreso así: arte europeo moderno, igual naturaleza esencial de la forma; arte americano moderno, igual a forma esencial de la Naturaleza...

Y si he ido hasta la exposición de los dominicanos, para tratar de confirmar en ellos mis intuiciones. No: son muy jóvenes para tratar de extraer de ellos ideas definitivas para todo su mundo cultural... pero ya se apuntan cosas. Alonso de Jesús Cuevas pinta en grandes

formatos —será por eso por lo que se habla de su sentido mural— con un predominio casi deliberado de los colores calientes, en los que las formas quedan opacadas, y aun vencidas, por un sentido de las lejanías en la que, más que intuición espacial, hay una como entrega al sentimiento vencedor de las distancias. Manuel Montilla tiene a su pintura mucho más entregada a las intuiciones formales y a las estructuras lineales. Su monumentalismo no se desprende del tamaño de sus cuadros, sino de un sentido que desborda el problema dimensional. Ignacio Rincón es más mesurado en su posible monumentalismo, aunque se apunta en él una cierta conciencia germinal que yo creo que debe tener alguna raíz americana. Y en fin, Héctor Rodríguez... Villaseñor piensa en Morandi cuando ve su obra. Y tiene razón..., aunque en Héctor Rodríguez hay más implicación espacial que en Morandi se reduce siempre a efecto pictórico.

Pero, en fin, el americanismo de ciertos pintores americanos, ¿por qué pretender buscarlo ahora en una exposición de jóvenes —jovencísimos— panameños? Hay que darle más tiempo al tiempo para tratar de confirmar ciertas intuiciones. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN,



Exposición de los dominicanos, en la Sala del Centro Iberoamericano de Cooperación.