

Los teatros universitarios en 1953

ANTECEDENTES.

Cuando fui a la Universidad ya me dedicaba de un modo grave y definitivo al teatro. Llegué a las aulas un poco tardíamente, después de haber experimentado ya la emoción, el asco y la alegría de la escena y sus circunstancias. El haber vivido estos últimos años, como quien dice, con un pie en el Teatro y otro en la Universidad, ha hecho posible y casi irremediable mi presencia en todos los momentos en que se ha producido, casi siempre para bien de las dos partes, la relación Teatro-Universidad. En el año 1947 esta relación apenas existía. El T. E. U. nacional era encargado de provocarla, pero su acción resultaba insuficiente. Surge en la Facultad de Filosofía y Letras, cuando ya hacía año y medio, aproximadamente que funcionaba fuera de la Universidad el Teatro Experimental "Arte Nuevo", un "Aula Teatral" que representa en el paraninfo una obrita de Julio Alejandro y *Jinetes hacia el mar*, de John Synge. Esta representación sale fuera de la Universidad. El Teatro de Cámara del Español la contrata para su escenario. Se sustituye la obrita de Julio Alejandro por *Llamada inútil* ("Eh, los de afuera"), de William Saroyan. El público del Teatro de Cámara se siente defraudado. Desaparece el "Aula Teatral" y unos cuantos creamos dentro de la Facultad de Letras el T. U. D. E. (Teatro Universitario de Ensayo) y "La vaca flaca". Son representados en el paraninfo de la Facultad los dramas *La Anunciación a María*, de Paul Claudel; *Mientras cae la lluvia*, de Jesús Fernández Santos; *Cena para dos*, de Alfonso Paso; *Cuando llegue la otra luz*, de Carlos José Costas, y tres dramas cortos de Tennessee Williams: *Auto de fe*, *La dama del insecticida* *Larkspur* y *27 vagones de algodón*, en el que sorprende al público una sensacional interpretación de Isabel Jiménez—una licenciada en Filosofía clásica—. Estaban dados, con estas representaciones, los primeros pasos para que hubiera Teatro dentro de la Universidad, lo cual nos parecía—a pesar de las resistencias que encontrábamos para ello—lícito, agradable y hasta conveniente. Nos dábamos cuenta de que el fin del teatro universitario estaba fuera de la Universidad, pero había que empezar por algo. Y si aquellas representaciones no significaban nada para el teatro español, significaban algo para la Universidad y significaban mucho para nosotros, que estábamos adiestrándonos en el oficio.

Unos años después, los teatros universitarios irrumpirán audazmente en la vida pública de la escena española y sus representaciones resonarán e influirán en la marcha de los acontecimientos. En 1952 se celebra una Semana del Teatro Universitario en la que participan numerosos grupos de las Facultades y Escuelas Especiales. A finales de 1952, el Teatro Español Universitario de Madrid, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, estrena en el Es-

pañol la comedia de Mihura *Tres sombreros de copa*, que pasa inmediatamente a una compañía profesional.

En 1953 surge el T. P. U. (Teatro Popular Universitario), que empieza su labor con mi drama *Escuadra hacia la muerte*.

EL TEATRO POPULAR UNIVERSITARIO.

El T. P. U.—que en el otoño de 1953 realizó una excursión por Extremadura, enviado por la Delegación Nacional de Educación, bajo cuyo patrocinio prepara nuevos viajes por España—es la expresión de un momento en el que todo lo que se ha hecho resulta insuficiente. Hay que salir no sólo a la calle de la ciudad—desde los limitados y asépticos recintos universitarios—, sino al campo de España. Desde sus comienzos, el T. P. U. pretende ser la versión española de la inquietud que ha hecho posible el florecimiento de los teatros populares en toda Europa: de la inquietud cuya versión francesa es el T. N. P. (Théâtre National Populaire) de Jean Vilar.

La primera representación del T. P. U.—el estreno de *Escuadra hacia la muerte*—dió testimonio de la preparación técnica de un grupo. (Pongo mi obra entre paréntesis y me refiero al grupo de los realizadores.) El montaje fué un prodigio de precisión y de ajuste. El trabajo de Pérez Puig (que fué, por otra parte, quien solicitó de mí la obra) acreditó el talento y la eficacia de un gran director.

Después de tres representaciones de *Escuadra hacia la muerte*, el T. P. U.—que estuvo desde un principio en las manos del gran promotor del teatro universitario que es Fernando Cobos—puso en escena *Tres ventanas*, de Luis Delgado Benavente. Esta obra había sido señalada con el premio Ciudad de Barcelona y el montaje corrió a cargo de Salvador Salazar. El estreno transcurrió en un clima polémico y apasionado.

Una bomba llamada Abelardo, bajo la dirección de Pérez Puig, es el drama cómico de Alfonso Paso con el que el T. P. U. realizó una salida, la tercera salida al público, por la tangente del humor.

El T. P. U. cerró su primer ciclo, en las puertas del verano, con el estreno, bajo la dirección de Fernando Cobos, de *El jugador*, de Ugo Betti, quien por aquellas fechas acababa de morir.

Y a muchos nos pareció que algo muy importante había empezado en el ámbito del teatro español. Después del verano, la Delegación Nacional de Educación se hizo cargo del T. P. U., que representó *Fedra*, de Séneca, bajo la dirección de Salvador Salazar, y mi *Cargamento de sueños*, bajo la dirección de Pérez Puig, en varios pueblos de Extremadura y, por fin, en el Teatro María Guerrero de Madrid, lugar de todas las actuaciones, hasta ahora, del Teatro Popular Universitario.

OTROS TEATROS UNIVERSITARIOS.

Durante el año 1953 actuaron los teatros universitarios de Ciencias Políticas y Económicas, Filosofía y Letras, Periodismo, Derecho y Veterinaria.

El teatro de Ciencias Políticas y Económicas estrenó en el Teatro Beatriz la comedia de Diego Moreno—un joven autor—*Segunda clase*.

Filosofía y Letras dió *El tiempo de tu vida*, en el María Guerrero, y *La vida tiene algo*, de Antonio Prieto, en el Español.

Periodismo estrenó dos obras de autores jóvenes españoles: *Admeto*, de José Antonio Novais, y *Nunca pasa nada*, de Carlos Talamás Lope.

Derecho estrenó la obra de otro autor joven: *Al otro lado de la ventana*, de Rafael Benzo.

Veterinaria ofreció una buena versión de *Música en la noche*, de Priestley.

El T. E. U. nacional cultivó especialmente el teatro clásico español: *La vida es sueño*, *Santiago, el verde...*, aunque hizo también alguna reposición moderna. *El caso de la mujer asesinadita*, de Mihura, por ejemplo.

Hay que anotar que de todos estos teatros, sólo el T. E. U. es un teatro con cierta estabilidad y con una garantía de permanencia; garantía fundamentada en la suvención del Frente de Juventudes, que lo hace posible. El resto de estos teatros universitarios tienen siempre sobre sí la amenaza de su contingencia, ya que carecen de posibilidades económicas propias; cada una de sus representaciones es un problema muy diferenciado que exige para su solución el entusiasmo casi sobrehumano de unos pocos. Esto, que en un sentido es lamentable, en otro favorece la concentración, alrededor de estos teatros, de elementos con verdadera vocación teatral: las dificultades arrojan pronto del seno de estos teatros a los que sólo buscan en la práctica dramática una diversión para las horas de ocio en el quehacer profesional. Para la mayoría de los muchachos que actúan en estos grupos, el teatro es algo más que una diversión: es un modo de actuación social por el que sienten una cierta y esperanzada vocación. Quiero decir con esto que las representaciones de los teatros universitarios no se parecen en nada—salvo raras excepciones—a las tradicionales representaciones de los *amateurs*. El teatro universitario se está convirtiendo así—y los hechos de 1953 comprueban esta afirmación—en una plataforma para una posterior operación en el campo del teatro diario y profesional. El teatro universitario es, y está bien que así sea, un lugar de paso: un lugar de estudio y de preparación, donde el futuro hombre de teatro hace sus primeras armas, con

todas sus consecuencias, ante un público que desde entonces puede seguir su trabajo o rechazarlo.

El resultado es siempre positivo. Los autores que en 1953 dieron sus primeras obras en los teatros universitarios—Moreno, Prieto, Benzo, Talamás y Novais—no estarán arrepentidos de sus experiencias que, con seguridad, han sido aleccionadoras para todos.

EL TEATRO Y LA UNIVERSIDAD.

Muchas veces he escrito—las muchas veces que he tratado en artículos el tema de la Universidad y el Teatro—que la Universidad está necesitada de un Teatro en el que resuenen experimentalmente las voces de la cultura que, en un severo plano teórico, suenan en las aulas; y que el Teatro está necesitado de la Universidad. Esto segundo porque: 1.º Es inaceptable que el Teatro, que es un importante instrumento social, se encuentre íntegramente en las manos de gente torpe, indocta, agoísta, inmoral. Esto hace precisa la incorporación al Teatro de la gente docta y honesta que puede y debe dar la Universidad. 2.º Es inaceptable que la educación dramática de las nuevas generaciones se realice caóticamente en el seno de las compañías constituidas y en el transcurso de las giras por los pueblos: el teatro queda así confundido con la picardía; y el noble oficio de actor exige la degradación de un comienzo en el que los que verdaderamente podrían ser los maestros son inaccesibles. Esto podría remediarse organizando la enseñanza del teatro según una estructura universitaria.

Parece ser que esto—que la Universidad venga en auxilio del Teatro—es lo que se ha pretendido con la creación de la Escuela Superior de Arte Dramático, que ha empezado a funcionar en Madrid en 1953. Se trata, o por lo menos debería tratarse, de que desaparezca la insuficiente y anacrónica "Sección de Declamación" del Conservatorio. No se trata, naturalmente, de dar un nuevo nombre y un nuevo local a la vieja "Sección de Declamación"; aunque hasta ahora sólo se haya hecho esto.

Fué nombrado para la dirección de esta Escuela Guillermo Díaz-Plaja, creador del Instituto del Teatro de Barcelona. La Escuela, bajo su mando, puede llegar a ser un excelente y moderno instrumento pedagógico al servicio de la dignificación de nuestro Teatro. Esto es, por lo menos, lo que Díaz Plaja, hombre de Universidad y hombre de Teatro, pretende.

ALFONSO SASTRE.

Aplicación en España de la Legislación italiana sobre derechos de autor

Un caso de derecho de autor (o "propiedad intelectual", conforme al léxico de la legislación española) resolvió recientemente la Dirección General de Archivos y Bibliotecas que juzgamos de interés difundir por lo que tiene de problema típico de Derecho internacional. Lo planteó la Sociedad General de Autores de España con motivo de la ejecución en nuestro país de la ópera de Verdi "La Traviata".

Como es sabido, la propiedad intelectual no es perpetua. Dura mientras vive el autor y cierto número de años después de su muerte. Acerca de cuántos deban ser estos años difieren las legislaciones. Así, la española determina que ochenta, y la italiana, por la Ley nacional de 22 de abril de 1941, que cincuenta, si bien un Decreto de 20 de julio de 1945 prorrogó, por razones de guerra, por seis años más, este término de cincuenta. Esto por lo que se refiere a sus respectivas legislaciones internas, pues, de otra parte, España e Italia han suscrito y ratificado la Convención de Berna, que fija en cincuenta años la duración de los derechos de autor, fallecido éste.

Muerto el maestro Verdi en 1901, o sea hace más de cincuenta años y menos de cincuenta y seis, la Sociedad General de Autores de España consultó si, como pretendía la Sociedad italiana de autores, las obras de Verdi rendirían derechos de autor hasta 1957—en que se cumplirán cincuenta y seis años de su muerte—, o bien, por haber transcurrido más de cincuenta años desde ésta, han pasado ya al dominio público.

Adheridas España e Italia, como decimos, a la Unión de Berna, procedía, en primer término, examinar el texto de este convenio. La Unión de Berna nació en 1886. El nombre completo del acuerdo a que se llegó es el de "Convención para la Protección de Obras Literarias y Artísticas". Esta Convención ha sido objeto de cuatro revisiones: París (1896), Berlín (1908), Roma (1928) y Bruselas (1948). La ratificación de España a esta última revisión se publicó en el *Boletín Oficial del Estado* de 9 de agosto de 1951. Como consecuencia de esta ratificación, la Convención de Berna, tal como quedó redactada en Bruselas en 1948, es ley en España. Ahora bien, es ley internacional, no ley interna. Es decir, la norma acordada en Bruselas no ha sustituido las leyes vigentes en España sobre derecho de autor. Así, nuestra legislación sigue fijando en ochenta años después de fallecido aquél, la duración del derecho, no obstante haber suscrito el texto de Bruselas que cifra dicha duración en cincuenta años. Como se sabe, la ley internacional sólo se aplica cuando en la relación de que se trate intervienen factores o elementos de más de una nación, mas no cuando todos los elementos pertenecen a la misma. De ahí que ley internacional y nacional puedan coexistir, no

obstante ser, con frecuencia, discrepantes. La propia Convención de Berna, como más adelante veremos, y precisamente en la materia que nos ocupa, prevé dicha discrepancia y regula el modo de resolverla. (Es evidente, sin embargo, y lo registramos aquí de pasada, que tales convenios internacionales, que responden, en definitiva, a tendencias que operan también dentro de cada nación, constituyen una presión y un estímulo a la modificación, sobre la pauta de aquéllos, de las legislaciones internas.)

Pues bien, respecto al problema planteado, la Convención de Berna, texto de Bruselas, establece en el apartado 1 de su artículo 7.º que "la duración concedida por la presente Convención comprende la vida del autor y cincuenta años después de su muerte". Hasta aquí, la ley internacional marca una norma propia de cincuenta años. Tiene lo que los tratadistas llaman un contenido "material", a diferencia de cuando la ley internacional, en vez de establecer por sí la norma, la regulación, señala—como en seguida veremos—qué norma, qué regulación, que no es la internacional, deberá aplicarse.

Así vemos, que fijada, con carácter general, la norma de los cincuenta años, el artículo 7.º que comentamos prevé a continuación un supuesto de excepción a aquella norma general y da entrada, en dicho supuesto, a la aplicación de las legislaciones internas. Dice, en efecto, el apartado 2 del citado artículo: "Sin embargo, en el caso de que uno o varios países de la Unión concedieran una duración superior a la prevista en el apartado 1, la duración será regulada por la ley del país donde la protección sea reclamada, pero no podrá exceder de la duración fijada en el país de origen de la obra."

Vemos, pues, que la ley internacional da paso a la aplicación de la interna en el caso de que ésta conceda una duración superior. De lo que se desprende que si fuese inferior, o sea, si la ley internacional resultase menos protectora para el autor, prevalecería la ley internacional.

El citado supuesto de excepción a la norma internacional se da en el caso de Verdi, puesto que la legislación española—ya veremos después si también la italiana—concede una duración superior a la de la Convención de Berna. España es, asimismo, el país donde la protección es reclamada, pero como dicha protección no puede exceder de la concedida por la del país de origen de la obra—y excedería si aplicásemos la legislación española, que otorga más amplia duración que la italiana—, resulta que al caso de la ejecución en España de las obras de Verdi procede aplicar, por acatamiento a lo convenido internacionalmente en Bruselas, la legislación italiana.

Hemos asistido, por tanto, a una jugada de billar, más complicada que las ordinarias, en la que la bola del jugador—problema planteado—ha ido dando su-

cesivamente en otras tres bolas—ley internacional y dos legislaciones nacionales—, de las que la última de las tres—legislación italiana—es la norma aplicable.

Ahora bien, al ir a aplicar la legislación italiana surgió otro problema: el de si la prórroga de seis años por circunstancias de guerra podría tener efectos fuera de Italia. Pues como indicamos al principio de este trabajo, si bien la ley nacional italiana de 22 de abril de 1941 fijó la duración desde la muerte del autor en cincuenta años, un Decreto de 20 de julio de 1945 prorrogó por seis años más, por razón de las situaciones de guerra que aquejaron a Italia, dicho plazo. En esta prórroga se basaba la Sociedad italiana de autores al defender la extensión de los derechos de autor de Verdi hasta 1957. Sin embargo, la Asesoría Jurídica del Ministerio de Educación Nacional fué contraria a tal pretensión, y la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, de conformidad con este criterio de la Asesoría, resolvió que no procedía tener en cuenta tal prórroga y que, por ello, de conformidad con la ley italiana de 1941, los derechos de autor de Verdi sólo podrían extenderse hasta 1952—cincuenta años después de su muerte—y no hasta 1957—a los cincuenta y seis años de aquélla—.

Las razones en que la Asesoría basó su dictamen, contrario a la aplicación del Decreto italiano que estableció la prórroga, fueron las siguientes:

Que el citado Decreto no modifica el plazo de duración señalado en cincuenta años por la ley de 1941, ley que continúa en todo su vigor, como norma general, sino que dicho Decreto se limita a conceder una prórroga de seis años para las obras ya publicadas y respecto de las cuales sus autores o personas con derecho a los rendimientos de esta propiedad no lo hayan podido hacer efectivo durante el

referido plazo en Italia, como consecuencia de la situación de guerra que afligió a esta nación. Por consiguiente, la prórroga concedida es circunstancial y se limita al ejercicio de derecho de autor en un tiempo y en un lugar determinados.

Que una norma fundada en circunstancias de fuerza mayor que no tuvieron lugar en nuestro país y que no dañaron ni lesionaron los derechos del autor italiano y su eficacia en España no debe ser aplicada en nuestra Patria.

Finalmente, que refuerza tal criterio el contenido de la propuesta aprobada por la Confederación Internacional de Sociedades de Autores, reunida en Amsterdam el mes de junio de 1952, desde el momento en que recomendó la firma de acuerdos internacionales o de tratados bilaterales, en los que se acepte la aplicación recíproca de las medidas excepcionales que cada país pueda adoptar para la prórroga de los plazos señalados para derechos de autor; lo que equivale a decir que las leyes particulares dictadas en un país habrán de ser aceptadas de modo expreso por el otro país contratante, si se desea que surtan la debida eficacia en relación con la efectividad de las prórrogas fijadas para situaciones excepcionales, como la que afectó a Italia.

En resumen, el fallo denegatorio para la pretensión italiana se ha fundado en la falta de "sustancialidad" de la disposición interna invocada, y que se desprende al examinar detenidamente la causa, finalidad y verdadero alcance—esencia o naturaleza, en suma—de dicha disposición. Es decir, se ha aplicado al caso la legislación italiana, pero, al hacerlo, se ha sopesado el exacto rango de cada una de las disposiciones que procedía considerar.

EMILIO LÁZARO FLORES.