

Teatro popular español por actores franceses: la compañía del Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París en España (1959-1974)

Alba Gómez García
Universidad Carlos III de Madrid
albagomezavi@gmail.com

Palabras clave:

Josita Hernán. Formación actoral. Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París.

Resumen:

Este trabajo aborda las relaciones bilaterales entre España y Francia desde la perspectiva de la formación actoral, a través de la asignatura Teatro Español que la actriz española Josita Hernán (1914-1999) impartió en el Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París. La profesora organizó con sus alumnos trece giras teatrales que recorrieron la geografía española con repertorios basados en la obra breve de dramaturgos españoles y franceses. La actividad pretendió cumplir una doble función pedagógica, en tanto los jóvenes actores interpretaban en español un teatro de raigambre popular ante un público principalmente rural. Aun las diferencias políticas que los separaban, el interés de ambos gobiernos por fomentar este intercambio cultural se concretó en una suerte de patrocinio oficial compartido a lo largo de casi dos décadas.

Théâtre populaire espagnol par acteurs françaises: la compagnie du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris en Espagne (1959-1974)

Mots-clés:

Josita Hernán. Formation des comédiens. Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris.

Résumé:

Ce travail traite des relations bilatérales entre l'Espagne et la France depuis la perspective de la formation des comédiens, à travers le cours de Théâtre Espagnol que l'actrice espagnole Josita Hernán (1914-1999) a donné dans le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. Avec ses élèves, la professeure a

organisé treize tournées théâtrales et parcouru le territoire espagnol avec des répertoires basés sur des pièces d'un ou deux actes, de dramaturges espagnols et français. L'activité a prétendu satisfaire une double fonction pédagogique pendant que les jeunes acteurs jouaient en espagnol un théâtre de l'enracinement populaire devant un public principalement rural. Malgré les différences politiques qui les séparaient, l'intérêt entre le deux gouvernements pour encourager cet échange culturel s'est concrétisé dans une sorte de patronage officiel partagé pendant presque deux décennies.

1. Josita Hernán, profesora de Teatro Español en París

Josita Hernán (Mahón, 1914-Madrid, 1999) llegó al Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París en 1953 o 1954 para seguir un curso de dirección escénica en calidad de alumna oyente.¹ A esta decisión le precedía casi una década entregada a su propia compañía de teatro, con la que la actriz había recorrido la geografía española; y, quizá, la convicción de haber alcanzado la edad decisiva para abandonar el escenario, ya que, próxima a la cuarentena, su apariencia física toleraría cada vez peor la interpretación del tipo al que había consagrado su carrera artística, la ingenua. Aunque en los planes de Hernán figuraba el regreso a España para retomar su compañía ya como directora de escena,² finalmente acabaría impartiendo Teatro Español en el CNSAD durante diecinueve años.

Cuando Roger Ferdinand asumió en 1955 la dirección del centro, apostó por introducir dos cursos de teatro extranjero en el programa de estudios para aumentar la cultura general y los conocimientos técnicos de

¹ A partir de ahora, CNSAD. La historia de esta institución hunde sus raíces en la Escuela Real de Canto y Declamación, creada en 1784, si bien la *classe dramatique* dio comienzo en 1786; y no será hasta 1946 cuando, del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, se escinda el Conservatorio Nacional de Arte Dramático. Antes que Hernán, la española exiliada María Casares se formó allí como actriz, aunque su ingreso fue ordinario, es decir, sujeto al concurso preceptivo correspondiente al curso 1941-1942.

² Como Hernán, otras mujeres cruzaron fronteras de diversa índole para consumir sus aspiraciones profesionales y personales, pasando a formar parte de un reducido grupo –*rara avis*– de la historia del teatro español, a mediados del siglo XX: si destacaron Josefina Sánchez Pedreño y Carmen Troitiño como directoras de escena, no fue poco el esfuerzo de otras colegas, como Luisa Oliveda o Armonía Rodríguez, o el de quienes encontraron su lugar fuera de España: Amparo Alvajar, Adela Escartín o Joaquina Navarro. Véase Pérez-Rasilla, 2003.



los futuros actores. El nuevo director creía que el mejor método para incorporar la enseñanza del teatro extranjero debía encomendarse a un artista nativo: ese mismo año, el actor del Old Theatre, Crychton Stuart, iniciaría el curso de Teatro Inglés. Ferdinand, que había conocido a Josita Hernán durante su etapa como alumna, confiaba en que era la persona adecuada para impartir el curso que deseaba crear, gracias a su dilatada trayectoria artística en España y a su profundo conocimiento del idioma y la cultura franceses. La actriz comenzó a trabajar en la institución en 1956 pero sería a partir del curso 1957-1958 cuando lo hiciera bajo el marco de su propio curso de Teatro Español. Permaneció allí hasta 1975, fecha en la que el director Jacques Rosner acometió una profunda reforma para adaptar la institución a la vida teatral francesa, que se saldó con la supresión de varios cursos, entre ellos, los de teatro extranjero. Así, la «nueva lucha entre “clásicos” y “revolucionarios”», en palabras de Hernán, puso punto final a su carrera docente en el CNSAD [Hernán, 1975].

Hernán sostenía una idea del teatro esencialmente conservadora, un teatro *auténtico* en el que la belleza constituiría la senda hacia el renacimiento del arte escénico. En ese camino no faltaban formas, contenidos y autores nuevos, si bien la profesora se reconocía a sí misma al otro lado de una brecha generacional que le alejaba de ciertas corrientes de la vanguardia teatral de los años sesenta y setenta. Desde esa posición, sin embargo, apostaba por la libertad creadora de los jóvenes para experimentar e impedir, en definitiva, la corrupción del teatro. Para la profesora, la indagación de nuevas fórmulas no reñía con el teatro anterior y, en consecuencia, precisaba de una formación actoral de base clásica que fundamentara la investigación posterior. De todos modos, no hay que olvidar que, hasta finales de la década de 1960, la enseñanza del Arte Dramático en el CNSAD fue interpretativa, clásica e individual.

Como curso anexo al programa de estudios del Conservatorio, Teatro Español era facultativo en el segundo y tercer año, por lo que el alumnado procedía de cursos distintos. El carácter complementario de la



asignatura –«se les pide solamente que sean capaces de leer textos en su idioma y de “dejar bien a Francia” al salir fuera de ella»– dispensaba de examinar a los treinta asistentes de media.³ Hernán enfocaba la asignatura de manera que enriqueciera la formación de los actores «porque no es solamente el teatro español como posibilidad de expresión nueva, sino que ellos mismos hacen una especie de comparación entre las obras de los autores y los matices nuevos que se pueden sacar de la interpretación de sus textos» [Castilla, 1972: 10]. En última instancia, sostenía que «recitar en español unos textos que ya se saben en francés, les da soltura y les facilita el aprendizaje de nuestro idioma» [Carabias, 1972: 8].

Dado que el nivel de español de los estudiantes difería individualmente, cada año Hernán comenzaba el curso partiendo de unas nociones gramaticales mínimas, sirviéndose, a menudo, del recitado poético. Una vez adquirían estos principios, los jóvenes realizaban una serie de ejercicios prácticos sencillos, que se desarrollaban paralelos a las explicaciones de la profesora. El más básico proponía la comprensión integral de los textos. Hernán recomendaba a sus discípulos el aprendizaje constante y les alentaba a grabarse en magnetofón para que se escucharan y corrigieran sus faltas de pronunciación o de dicción. A medida que aprendían las reglas elementales, introducía fragmentos de teatro español, clásico y contemporáneo, para trabajar la interpretación. Los alumnos estudiaban los textos en ambos idiomas a fin de enriquecer las diferentes tonalidades y formas de recitar de cada uno. Hernán empleaba otras prácticas: lectura en voz alta y traducción por los propios alumnos, aprendizaje de poemas o estudio comparado de obras clásicas españolas y francesas.

³ «Primera fila. En París no se concibe un actor que no proceda del Conservatorio», *Madrid*, 21-VII-1965, 10.



2. Giras teatrales del CNSAD en España

Fue en los últimos años de la década de los cincuenta cuando Josita Hernán apostó por la dimensión pedagógica del teatro de raigambre popular como senda renovadora de la escena en España. En su cátedra del CNSAD encontró la oportunidad para desarrollar su apuesta: a partir del curso 1958-1959 uno de los objetivos de su asignatura consistió en preparar una gira teatral por España durante dos semanas en el período estival. La actividad no formaba parte del programa docente sino que era voluntaria, ni suponía coste alguno para los participantes, que podían apuntarse al viaje siempre y cuando hubieran sido sus alumnos. La organización recaía por entero sobre la profesora, que supo apoyarse en su propia red de colaboradores, extendida a uno y otro lado de los Pirineos.

Las giras se celebraron entre 1959 y 1974 de forma interrumpida, pues no tenemos constancia de que se realizaran en 1964, 1968 y 1970. Bajo la dirección de Hernán, se desarrollaron de acuerdo con un itinerario más o menos común a todas ellas, a merced del contexto político de la dictadura franquista y de los patrocinadores que encontraba cada año. En general, las sucesivas compañías del CNSAD recorrieron las provincias del sureste de la península ibérica: Madrid, Toledo, Ciudad Real, Jaén y, posiblemente, Granada, Murcia, Alicante y Valencia. De forma puntual, visitaron A Coruña, Guipúzcoa, Valladolid y Ávila. Hernán priorizó la región de La Mancha por identificarla representativa de la esencia castellana, [Hernán, 1960: 14-15] con la que deseaba enriquecer al joven actor, «que puede así conocer las tierras donde se escribió el teatro que él estudia, así como las gentes retratadas en las comedias. Tiene, además, la posibilidad de interpretar en español ante españoles» [Carabias, 1972: 8].

El propósito de las funciones era ser representadas en núcleos de población rurales donde la escasa frecuencia –debido al desmesurado centralismo– del hecho teatral elevaba esta manifestación artística a la categoría de fenómeno insólito. Para destacar la dimensión social de su iniciativa, en alguna ocasión Hernán subrayó la gratuidad de las



representaciones. No siempre fue así, ya que algunas se cobraron a «precios populares» y, por otra parte, algunos programas de mano eran, al mismo tiempo, invitaciones cuyo circuito de distribución ignoramos. Tampoco ayudaba a la difusión de las funciones el –a veces un tanto improvisado– itinerario de la compañía, que provocó representaciones precipitadas y desprovistas de publicidad, en detrimento, pues, de la asistencia. Además, el carácter estival e inestable de la compañía incidió negativamente en la repercusión de su actividad teatral, que fue muy limitada; pero no es menos cierto que aquella se desplegó sobre todo en focos de población con índices de analfabetismo considerables. Y, en fin, la iniciativa reforzó la escasa oferta teatral de las regiones que la compañía visitó.

En el aspecto organizativo, podríamos agrupar las giras teatrales del CNSAD en dos etapas, según el tipo de apoyo institucional que estas recibieron por parte del gobierno español y la calidad del mismo. En una primera etapa (1959-1967) destaca el despliegue de medios y el rango de los patrocinadores de las giras. En su calidad de «embajada artística» –como a menudo fue denominada por la prensa–, la compañía gozó de la atención de la Jefatura Nacional de la Obra de Educación y Descanso, la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Ministerio de Educación Nacional y el Ministerio de Información y Turismo, a través de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. La compañía perderá progresivamente estos avales, obligando a Hernán a acomodarse a la Campaña de Educación Popular del Servicio Universitario del Trabajo (SUT), del Sindicato Español Universitario (SEU), en 1966, o a insertarse en su estructura, en 1967. Además, en esta primera etapa, la compañía del CNSAD participó en las ediciones de 1963 y 1965 del Festival de Verano de Valladolid. Y no es menos llamativa la inclusión de su actividad en la edición de Festivales de España de 1966, aun cuando sea dudosa su participación real en el circuito programado.

La atención que el gobierno español prestó a la compañía hasta 1969 estaría estrechamente relacionada con la inexistencia de un convenio



bilateral de carácter cultural con Francia. Mientras que, desde mediados de los años cincuenta, los países occidentales comenzaron a acercarse a España a través de la política cultural, hubo que esperar al 7 de febrero de 1969 para la firma del primer acuerdo de cooperación cultural entre España y Francia, el Convenio de Cooperación Cultural, Científica y Técnica entre la República Francesa y España. La primera gira del CNSAD en España se llevó a cabo diez años antes de estas negociaciones. La actuación de una compañía teatral francesa en la vecina dictadura no era algo habitual como, por otra parte, no lo fue la presencia de las compañías extranjeras en España durante la primera mitad de la década de los sesenta [Cuesta Martínez, 1988: 103]. Sin embargo, en 1969 se inauguró una segunda etapa para la compañía caracterizada por la ausencia de apoyo estatal. Hernán acudió al auxilio de los principales beneficiarios de la iniciativa que lideraba, es decir, las fuerzas provinciales y locales, y se refugió puntualmente en el apoyo privado de sus amistades e, incluso, en su propio bolsillo.⁴ Empero, las dificultades económicas atenazaron este nuevo período limitando los desplazamientos que, a la postre, se concentrarían en la región manchega.

Además del condicionamiento de la actividad de la compañía del CNSAD al estado de las relaciones culturales entre España y Francia, la formación debió enfrentar las dificultades que encontraban los grupos de teatro ajenos al circuito del teatro comercial, no obstante su anecdótica presencia en los escenarios españoles. En primer lugar, el carácter de ejercicio de escuela contraía una falta de continuidad que determinaba una acción muy limitada. No era una compañía estable porque, en general, sus miembros –muchos de ellos, alumnos de primer año– no solían repetir la experiencia, lo que repercutía en la calidad de los espectáculos. Tampoco encontró locales adecuados en los que actuar, y las posibilidades de montaje y de dirección quedaban seriamente restringidas, por no hablar de los

⁴ «Para mí es tremendo porque cuesta dinero, pero como dicen los franceses: “Ningún esfuerzo está perdido...”» [Castilla, 1972].



inconvenientes de la actuación en espacios abiertos. En el camino de la compañía también se cruzó un obstáculo común al panorama teatral español, aun cuando la censura no entorpeció significativamente la actividad de la compañía del CNSAD. El repertorio seleccionado por Hernán no planteaba *a priori* reparos políticos, religiosos ni morales y, salvo en 1972, la Junta de Censura Teatral no tomó precauciones para los montajes, más allá de limitar las representaciones a las consabidas funciones únicas, propias del teatro de cámara. Por otra parte, es cuanto menos llamativo que, en el Archivo General de la Administración, de Alcalá de Henares (Madrid), solo figuren las solicitudes de autorización en aquellos expedientes de censura de las obras que se representaron en las giras de 1966 y 1967 –cuando la compañía se alojó en la campaña de alfabetización del SUT–, 1971, 1972 y 1974; es decir, coincidiendo con la segunda etapa de la compañía que referíamos con anterioridad.

No conocemos el número ni la proporción de alumnos que asistieron al curso de Teatro Español. Lo cierto es que, de los 112 que acompañaron voluntariamente a Hernán en las distintas giras teatrales, 61 eran actrices y 51 actores, y del total, 23 repitieron la experiencia al menos una vez. La profesora no empezaba a organizar la gira hasta que no conocía con certeza la composición de la nueva compañía. Cuando sabía el número de actores disponible, elegía el repertorio, aunque en 1965 y 1969 debió participar como actriz. La irregularidad de miembros y su discontinuidad en la compañía impedían una progresión homogénea o la especialización del conjunto en la interpretación de teatro español. Por eso, quienes se demostraban aventajados en el idioma llevaban el peso de las funciones.

En la confección del repertorio, Hernán combinaba autores y obras de teatro y poesía españoles con piezas teatrales francesas, pretendidamente asequibles por un público universal. El conjunto de los trece repertorios descubre la predilección de la profesora por el teatro breve español (53%) y, en menor medida, por el breve francés (19%). El resto lo integraron fragmentos de piezas de larga duración, españolas y francesas, distribuidas



en el repertorio o en sesiones de teatro comparado. En realidad, exceptuando Madrid, la compañía ofreció exclusivamente teatro español –salvo en 1972, con *El bello indiferente* y *La voz humana*, de Jean Cocteau– acompañándolo con poemas escenificados o un recital poético.

La insistencia de Hernán en el teatro breve responde a causas de orden pragmático. La primera obedece al carácter de ensayo que adquiriría la gira teatral para los jóvenes actores. El teatro breve les planteaba ejercicios de dificultad variable, adecuados a su capacidad para expresarse en español, si bien la profesora llegó a refundir algunas piezas para facilitar esta labor. En ocasiones, Hernán pretendió dar a conocer obras casi desconocidas en los escenarios españoles. Así ocurrió con el repertorio de 1960, que incorporaba *Chinchín comediante*, de Pío Baroja, *Epílogo* –un apunte dramático que Piedad Salas había hilado a partir de la obra poética de Sor Juana Inés de la Cruz– y *Ligazón*, de Ramón del Valle-Inclán. El montaje de esta última supuso una novedad, al realizarse en un espacio tan insólito para su autor, todavía proscrito de los escenarios por la censura franquista, como el Teatro Español, de Madrid.⁵

La tipología de teatro breve seleccionada por la profesora exigía a sus discípulos, en el caso del sainete, imitar el habla popular ajustándola a la deformación intencionada del lenguaje; o los acentos regionales –no exclusivos del sainete, también presentes en los textos de Valle-Inclán– o gremiales. Hernán consideraba que la pronunciación de palabras «puramente españolas y muchas veces de “argot”» con acento francés, se convertía en un reclamo para el público español. Además, el sainete constituía para sus alumnos una fuente de conocimiento de la cultura española, «la cosa pequeña y entrañable de España» [M. A. V., 1965: 4]. Los sainetes que la

⁵ *Ligazón* fue uno de los primeros textos de Valle-Inclán que se enfrentó con relativo éxito a la censura franquista, puesto que su autorización debió supeditarse a la restrictiva función única, propia del teatro de cámara. Heras González menciona el montaje de la obra por Alfonso Paso con *El duende* (1950) y Muñoz Cáliz, los del grupo Escena Teatro de Ensayo (1956) y el Teatro de la Tertulia de Zaragoza (1958). Véanse Heras González, 2006; Muñoz Cáliz, 2011. No hemos encontrado la solicitud de autorización de Hernán en el expediente de censura de *Ligazón*, ni en 1960 ni 1969.



profesora escogió a lo largo de su trayectoria como directora de la compañía del CNSAD fueron: *Chinchín comediante* (1960), *Almacén de novias*, de Ramón de la Cruz (1965) –refundido por Hernán– y *Los milagros del jornal* (1965), de Carlos Arniches. Por otra parte, la presencia en el repertorio de la farsa obligaría a los alumnos a refugiarse en la pantomima, muy útil para salvar las dificultades comunicativas con el público, si su pronunciación del español no estaba lo suficientemente depurada. Algunas de las farsas representadas fueron: *Farsa del cornudo apaleado* y *Fablilla del secreto bien guardado* (1966), pertenecientes al *Retablo jovial*, de Alejandro Casona, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca, (1969), *Le défunt*, de René de Obaldía, (1969), *Tabernero, cruz y raya*, de María Antonia Aunós (1971), la primera versión *Espejo de avaricia*, de Max Aub, (1973) o *Fábula sin remedio*, de Manuel Ferrand (1974).

En segundo lugar, la posibilidad de representar dos o tres obras en una misma función servía a la intención de la profesora de sensibilizar a unos espectadores poco familiarizados con el teatro. Sabemos, por las críticas teatrales y algunos programas de mano de estas funciones, que Hernán acostumbraba a introducir las piezas o las comentaba con posterioridad a la representación, quizá condicionando la recepción a una única lectura del espectáculo. En general, los repertorios integraron el sainete, la alta comedia llevada al teatro breve y, especialmente, el género farsesco, tanto en la variante tradicional del entremés clásico como en las formas renovadas que surgieron a lo largo del siglo XX.⁶ Así, por ejemplo, Hernán combinaría, en 1961, *Doctor Death de 3 a 5*, de Azorín con *Un caprice*, de Alfred de Musset y su adaptación teatral de *El diablo cojuelo*, de

⁶ Uno de los caminos de la renovación de la escena española durante el primer tercio del siglo XX optó por recuperar los códigos teatrales de la farsa carnavalesca para depurar el teatro de elementos artificiosos. Véase Peral Vega: 2000. En los años sesenta se reproduciría esta tendencia a través de la vanguardia del teatro popular, en contestación al teatro adulterado que había dominado los escenarios a lo largo del franquismo. Véase Cornago Bernal, 2000.



Vélez de Guevara; *La Paix chez soi*, *Le gora* y *Le piano*, de Georges Courteline, *Prendas de amor*, de Lope de Rueda y *Estoy pensando en ti*, de López Rubio, en 1963; *Los muertos vivos*, de Luis Quiñones de Benavente y *A las seis, en el bulevar*, de Jardiel Poncela, en 1967; los pasos de Rueda, *Cornudo y contento* y *El paso de las aceitunas*, con los monólogos ya mencionados de Cocteau, en 1972; o, dos años más tarde, la adaptación al bululú del *Auto de las gitanas*, de Gil Vicente, *Crepúsculo de julio allá por Puerto Lápice*, de Pascual Antonio Beño y *Dormez, je le veux!*, de Georges Feydeau.

Hernán también recurriría a un tema concreto para justificar su selección. En 1959, incluyó *Le jeu d'Adam*, *Así son todas*, de Irene López Heredia y una escena de *Yerma* –el primer cuadro del segundo acto–, acaso para exponer la subordinación de la mujer al hombre. Parecido fue su propósito en 1962, cuando quiso homenajear a la mujer mediante un ramillete de personajes femeninos decididos a enfrentarse a los prejuicios sociales, para lo cual reunió a Antona, de *El cuerdo en su casa*, Finea, de *La dama boba*, Laurencia, de *Fuente Ovejuna* –aprovechaba así cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega– y a Maribel, Niní, Rufi y Pili, de *Maribel y la extraña familia*, de Miguel Mihura.

En tercera instancia, la provisionalidad que acusan los itinerarios diseñados por Hernán indica que no eran cerrados y consentían un margen de improvisación. Parece, pues, que la profesora no sabía con antelación dónde actuarían sus alumnos en cada parada de la gira, por lo que el espectáculo breve se convertía en un versátil aliado.

El recital poético que, hasta 1967 constituyó un complemento del repertorio teatral –como intermedio o clausurando la función– adquirió un carácter escénico en las últimas giras, cobrando así una autonomía equiparable al resto de piezas de teatro. Los poetas más representados fueron los de la generación del 27 pero, entre los nombres escogidos, figuraban autores clásicos y otros contemporáneos, como Carmen Conde, José Hierro y José Luis Vázquez de Zafra.



Pronto, la profesora desistiría de mostrar escenas extractadas de piezas de larga duración y abandonó esta práctica en 1966. Hasta ese momento, Hernán se había servido de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, *Andrómaca*, de Racine, *Ondine*, de Jean Giraudoux y *Les caprices de Marianne*, de Musset (1966), entre otros títulos.

En ocasiones, y siempre en las funciones de rigor en Madrid, incorporó al repertorio obras de teatro francés que, junto con las españolas, conformaban sesiones de teatro comparado sobre algún aspecto concreto de la dramaturgia. Es el caso del repertorio de 1967, cuya primera parte comprendía cuatro dobles escenas de teatro comparado: *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón y *Le menteur*, de Corneille; *Las mocedades del Cid* y *Le Cid*, de Corneille; *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara y *La reine morte*, de Henry de Montherland; y *Don Juan*, de Molière y *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Teniendo en cuenta el carácter bilateral de la compañía, la finalidad de estos ejercicios habría sido enfatizar la larguísima tradición de los intercambios culturales –teatrales, en este caso– hispano-franceses. Tan solo en una ocasión se representó de forma íntegra y en francés, una comedia larga, *La foire aux sentiments*, de Roger Ferdinand, presumiblemente por el carácter diplomático que adquirió la presentación de la compañía en el Teatro Español, de Madrid, en 1960.

Los espacios en los que actuó la compañía del CNSAD fueron diversos. En Madrid lo hicieron en salas oficiales o identificadas con el poder, en funciones únicas sujetas a la invitación previa: Parque Sindical Deportivo de Puerta de Hierro (1959), Teatro Español (1960-1962), Teatro María Guerrero (1963 y 1965) y Teatro Infanta Beatriz (1966-1967). Una vez que este último dejó de ser la sala oficial del TNCE, Hernán acudió al Teatro Club Pueblo (1969-1973) y, finalmente en 1974, en el Aula de Teatro del Ateneo. Fuera de Madrid, la compañía del CNSAD comenzó su andadura de provincias en teatros municipales, salas de cine y teatro, centros culturales o escenarios armados para la ocasión, pero no tardaría en actuar



en espacios tan insólitos como significativos por su connotación ideológica sobre el espectáculo, a partir de 1962: edificios públicos tales como palacios, pórticos de iglesia, plazas de toros o en el Corral de Comedias de Almagro; y espacios al aire libre, como las lagunas de Ruidera o el escenario natural que proporcionaba el molino de Josita Hernán, El Doncel, en Alcázar de San Juan (Ciudad Real). La profesora prefería los espacios menos solemnes que un teatro para ambientar mejor las obras y facilitar el contacto directo con el público, y emular, en fin, un «clima de universidad o ateneo» [Adame, 1969: 13].

Considerando los espacios donde hubieron de actuar los actores y gracias a las fotografías a las que hemos tenido acceso, presuponemos escenografías sencillas, deliberadamente precarias, no solo por el imperativo económico sino en coherencia con el deseo de la profesora de recorrer los pueblos abanderando la estética del teatro popular [Cornago, 2000: 157-176]. Aunque los actores aparecían vestidos apropiadamente, no es fácil determinar la medida en que las escenificaciones destacaban unos u otros valores del texto dramático. En cuanto a la interpretación, Hernán, quien suscribía la primacía de la palabra –«el verbo es lo primero y muchas veces lo único. Después, el movimiento de actores en escena es fácil»–, [M.A.V, 1965: 4] brindaba libertad a sus alumnos para que prevaleciera la creatividad de estos.

La recepción crítica de la actividad teatral de la CNSAD fue, en general, satisfactoria. La crítica valoró el esfuerzo meritorio de los alumnos ante las dificultades del lenguaje y elogió su técnica. Son raras las reseñas que escapan a la mera nota sumaria del espectáculo e, incluso, la inexactitud de las mismas hace suponer que algunos periodistas no asistieron a las funciones. En provincias –salvo contadas excepciones–, la recepción crítica fue aún más positiva que en la capital, por lo extraordinario de la visita y el exotismo que la proveniencia de París podía conferir a una compañía en estas circunstancias. En realidad, la cobertura mediática solía centrarse en la figura de Josita Hernán. En consecuencia, la actividad de su compañía era



percibida y valorada a través de la labor hispanizante de la artista en el extranjero, que se convertía en el verdadero reclamo noticioso. En todo caso, la profesora no desaprovechó su notoriedad para aludir a las diferencias entre el teatro español y el francés contemporáneos, el primero, en su opinión, aquejado de excesiva improvisación y, el segundo, libre de tabúes [A. H. 1974: 18].

Por último, en lo tocante a la relación con el público, Hernán concibió las giras como un medio para llevar el teatro a los núcleos de población rural con fines didácticos, a partir de su propio concepto de «teatro popular»: «la construcción de un teatro popular no está al alcance de cualquiera. Es un teatro que [tiene] la virtud de poner en escena al pueblo y que [habla] para el pueblo en su propio idioma. Todo esto, además, con un germen de enseñanza» [Medina, 1976: 305]. Al menos durante la primera etapa de las giras, mantuvo una actitud ciertamente paternalista ante este público de clase trabajadora o rural, que definía como *masa inocente*; que, no en vano, la directora situaba como elemento primordial del espectáculo. Según su testimonio, una de las razones por las que Hernán contrajo semejante responsabilidad social se debía a la despreocupación del Estado: «Cuesta mucho dinero y creo que es un arte que debería estar encuadrado dentro del Ministerio de Educación y Ciencia para *educar al pueblo de una manera positiva*» [Castilla, 1972].⁷ Sin embargo, a lo largo del franquismo, Hernán no cuestionó en público la censura pero sostuvo que el fomento del teatro como medio pedagógico acabaría por desacreditar los principios de la censura para, finalmente, inutilizarla [M. A. V., 1965: 4].

En definitiva, Josita Hernán se inspiró en la corriente de teatro popular para dirigir la compañía del CNSAD. Si bien no dejó de ser una actividad extraacadémica puntual, sus características de funcionamiento permiten catalogarla en un modelo mixto entre el teatro de cámara y el Teatro Universitario Español (TEU). Pues si, por una parte, próxima a un

⁷ La cursiva es mía.



teatro de cámara, la compañía mantuvo su nombre ligado al del CNSAD y al apoyo institucional hispano-francés, dependió de su directora-profesora; y propuso un repertorio canónico, definido por su carácter pedagógico, que ejecutaban actores todavía en ciernes; no obstante, por otra parte, no se ajustó al estatismo propio de una agrupación de cámara y logró escapar de la función única entregándose a la itinerancia de las giras por distintos pueblos –a semejanza del teatro independiente–, emulando el pretendido teatro popular al que aspiró el último TEU tras las Jornadas Nacionales de Teatro Universitario de Murcia de 1963 [Pérez-Rasilla, 1999: 46]. Pero, en realidad, la compañía del CNSAD no compartía la espontaneidad juvenil del TEU ni el autodidactismo de sus miembros, como tampoco el hecho de que debiera su existencia a una única figura responsable de su dirección.

Adscribir esta compañía al marbete de *lo popular* es una operación no poco arriesgada, empezando por la semántica advenediza del término, aunque formalmente las actuaciones de la compañía procuraron alinearse con el teatro popular. Hasta donde hemos podido averiguar, Hernán no profesó una militancia política explícita. No en vano, llegó a asegurar públicamente que los sucesos de Mayo de 1968 marcaron un punto de inflexión en el comportamiento de sus alumnos: «Han perdido en disciplina, pero han ganado en interés, quieren ir al fondo de las cosas. No consienten sentirse número, masa» [M. G., 1972: 40].

Desde el punto de vista político, la compañía del CNSAD constituyó una manifestación experimental de las aún incipientes relaciones culturales entre España y Francia en el ámbito teatral. Los rasgos apuntados le brindaron una indumentaria popularista que, en territorio español, era rentable para la dictadura, que sostuvo el proyecto hasta que logró el ansiado acuerdo de cooperación bilateral hispano-francés. Sin embargo, la viabilidad de la iniciativa no es atribuible por completo a los poderes oficiales: buena parte de la misma descansó en las redes de influencia y, sobre todo, en el esfuerzo personal de Josita Hernán.



BIBLIOGRAFÍA

- A. H., «Josita Hernán y sus alumnos del Conservatorio de París», *Arriba*, 26-VII-1974.
- ADAME, Serafín, «Seis jóvenes franceses interpretan en castellano dirigidos por Josita Hernán», *Pueblo*, 15-VII-1969.
- CARABIAS, Josefina, «Profesora española de actores franceses», *Ya*, 13-VII-1972.
- CASTILLA, Paquita, «Josita Hernán. Profesora de actores franceses», *Ama*, 15-VIII-1972.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor Libros, 2000.
- CUESTA MARTÍNEZ, Paloma, *Comunicación dramática y público: el teatro en España (1960-1969)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- DULPHY, Anne, *La politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955*, Paris, Direction des Archives Ministère des Affaires étrangères, 2002.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Alcobendas, Sociedad General Española de Librería, 1981.
- HERNÁN, Josita, «Lettre de mon moulin», *Amitié Franco-Espagnole*, núm 63, octubre de 1960, 14-15.
- _____, «Desde París. Chat !», *Gran Mundo*, núm. 516, junio de 1975.
- HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo, «La recuperación escénica de Valle-Inclán. Historia y recepción crítica de los montajes de la obra de Valle-Inclán durante el franquismo», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2006, núm. 24, 117-138.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.), *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, Madrid, ADE, 2003.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Ververt, 2008.
-



- JEVENOIS, Pablo de (coord.) y ROMERO DE TERREROS, Juan M. (dir. ed.), *La Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1946-1996*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1996.
- M.A.V., «Josita Hernán, actriz y directora», *Diario regional*, 13-VII-1965.
- M.G., «Crónica del Teatro. Ha sido mejor la temporada teatral de Madrid que la de París», *Ya*, 12-VII-1972.
- MARTÍNEZ LILLO, Pedro Antonio *Una introducción al estudio de las relaciones hispano-francesas (1945-1951)*, Madrid, Fundación Juan March, 1985.
- _____, *Las relaciones hispano-francesas en el marco del aislamiento internacional del régimen franquista (1945-1950)*, dirigida por Manuel Pérez Ledesma, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- MEDINA VICARIO, Miguel Ángel, *El teatro español en el banquillo*, Valencia: Fernando Torres Editor, 1976.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, «Valle-Inclán y la censura de representaciones durante el franquismo», [en línea] en *Don Galán*, 2011, núm. 1, http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=1_2, [Consultado el 26 de noviembre de 2016].
- PERAL VEGA, Emilio, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Aproximación al Teatro Universitario Español (TEU)*, Madrid: CSIC, 1999, 31-53.
- _____, «Las Mujeres en la Dirección de Escena desde 1900 a 1975», en Juan Antonio Hormigón (coord.), *Directoras en la historia del teatro español*, vol. I, Madrid, ADE, 2003, 923-932.
- «Primera fila. En París no se concibe un actor que no proceda del Conservatorio», *Madrid*, 21-VII-1965, 10.



ROSNER, Jacques et al., *Conservatoire National d'Art Dramatique*, Paris, CNSAD, 1984.

SANCHÍS SINISTERRA, José, «Las dependencias del teatro independiente en España», en *Primer Acto*, junio de 1970, núm. 121, 69-74.

SUEUR, Monique, *Deux siècles au Conservatoire National d'Art Dramatique*, Paris, CNSAD, 1986.

TORRES MONREAL, Francisco, *El teatro español en Francia (1935-1971). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*, dirigida por Luis Rubio García, tesis doctoral inédita, Murcia, Universidad de Murcia, 1974.

