



WILLIAM LAYTON, DIRECTOR DE ESCENA EN ESPAÑA  
WILLIAM LAYTON AS A STAGE MANAGER IN SPAIN

**Javier Carazo Aguilera**  
(javiercarazoaguilera@hotmail.com)



**Resumen:** William Layton (1913-1995) desarrolló en España durante más de treinta años una prolifera carrera como profesor de teatro, director de escena, actor y escritor. La carrera de Layton como director, solapada por el enorme peso adquirido como pedagogo teatral, abarca 17 espectáculos en 28 años y puede decirse que simbolizan las distintas fases por las que ha pasado el teatro español. Poco prolífico, dos notas sobresalen de sus propuestas: la dirección de actores y su apuesta por la nueva dramaturgia internacional (Harold Pinter o Brian Friel) y nacional (Alfonso Vallejo y Francisco Nieva). De entre todos sus montajes destaca *Historia del zoo* de Edward Albee que escenificó en tres ocasiones (1963, 1971 y 1991) obra con la que debutó y despidió su carrera. En la primera versión chocó con la censura que prohibió su representación hasta que, tras un año de modificaciones en la adaptación, pudo estrenarla.

**Palabras clave:** Layton, Director, *Historia del zoo*, Censura, Stanislavsky

**Abstract:** William Layton (1913-1995), who developed a prolific theater career in Spain during more than thirty years, was at the same time teacher, director, player and writer. Layton's career as director —underrated for his big success as teacher— covers 17 plays during 28 years and it can be said that they all symbolize the different and varied periods of Spanish theater. Without hesitation, the actors's direction and a determined bet for the new playwright, both international (Harold Pinter or Brian Friel) and national (Alfonso Vallejo and Francisco Nieva), are among the Layton major contributions. *The Zoo Story*, by Edward Albee, is commonly considered as

William Layton greatest theatrical adaptation, which he led to the stage on three occasions: 1963, 1971 and 1991. In fact, Layton career started and ended with this play. Unable to pass the censure with his original version, Layton had to make numerous changes until the authorities gave him their permission. Finally, one year later, William Layton could achieve seeing *The Zoo Story* on the stage.

**Key words:** Layton, Director, *The Zoo Story*, Censure, Stanislavsky

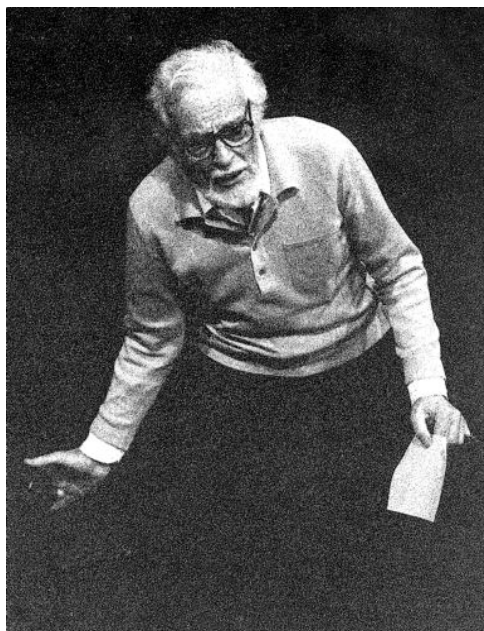
El 26 de junio de 2011 es la fecha del aniversario de la muerte, dieciséis años ya, del profesor, actor, director de escena y escritor norteamericano William Layton (1913-1995). Un buen momento para recapitular y hacer balance de su actividad teatral en España desarrollada a lo largo de cuarenta años, desde su llegada a Granada en 1955 acompañando a Agustín Penón en sus pesquisas sobre Federico García Lorca (Osorio 146), hasta su óbito, hecho ocurrido en 1995, justamente cuando ya había finalizado el curso de su última aventura teatral a la que dio nombre, la academia Laboratorio de Teatro William Layton. Una aproximación hacia su figura en la que cabe señalar sus aportaciones al hecho teatral de nuestro país y lo que ha significado su labor en el contexto del panorama teatral hispano que, a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, estaba alejado de las corrientes escénicas renovadoras que corrían por Europa.

De entre todas sus facetas profesionales, quizá la más desconocida sea su carrera como director de escena. Durante más de tres décadas solo llegó a dirigir 18 montajes, según se recoge en la base de datos del Centro de Documentación Teatral (CDT). Aunque, por el contrario, Layton realizó innumerables colaboraciones, en muchas ocasiones sin acreditar, en espectáculos dirigidos por otros profesionales, preferentemente alumnos suyos, como Miguel Narros o José Carlos Plaza por ejemplo. Entre toda su producción, destaca la puesta en pie de un texto en particular, *Historia del zoo* de Edward Albee, al que se va a dedicar una especial atención en este trabajo. Y resalta por dos razones: por un lado, porque lo montó en tres ocasiones, convirtiéndose así en su obra fetiche, y, por otro, porque las distintas propuestas escénicas de esta obra (en 1963, 1971 y 1991), algunas de las cuales chocaron con la censura, simbolizan la evolución por la que ha pasado el propio teatro español en las décadas

finales del siglo XX. Así, la primera, estrenada en 1963 bajo el amparo del TEM (Teatro Estudio de Madrid), se enmarca dentro de la corriente de los grupos de cámara y ensayo que ofrecían, en textos y propuestas escénicas, una alternativa renovadora frente al teatro comercial convencional. La segunda versión de la obra de Albee dirigida por Layton tuvo lugar en el año 1971, a través del TEI (Teatro Experimental Independiente), en plena ebullición de los grupos de teatro independiente que mostraban propuestas rupturistas en cuanto a los textos dramáticos y a las formas. Por último, Layton regresó a *Historia del zoo* en 1991, bajo el amparo del Centro Dramático Nacional (CDN), dirigido entonces por José Carlos Plaza, momento en que los representantes de la escena independiente de los años setenta cogieron las riendas de los teatros oficiales.

William Layton fue un hombre de teatro total. A su actividad como profesor se debe la formación de muchos de los grandes profesionales que marcan el desarrollo teatral español de las últimas décadas, tanto en la dirección de escena como en la enseñanza y en la interpretación. Este es el caso, por ejemplo, de Miguel Narros, José Carlos Plaza, Berta Riaza, Antonio Llopis, José Pedro Carrión, Ana Belén, Carlos Hipólito, Helio Pedregal, Begoña Valle, Paca Ojea, Juanjo Granda, Juan Margallo, Juan José Otegui, José Luis Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Julieta Serrano, Francisco Vidal, Antonio Valero y un largo etcétera de profesionales que se iniciaron en el campo teatral bajo su formación. Toda una pléyade de figuras, pertenecientes a generaciones distintas, que se formaron con Layton, sin solución de continuidad, desde finales de los años cincuenta, cuando se instaló definitivamente en España, hasta mediados de los años noventa.

Por lo que respecta a su carrera como director de escena en España, esta ha quedado un tanto difuminada. Las razones que pueden explicar ese cierto ostracismo son varias. La causa principal está en el abrumador peso de su labor como profesor de interpretación y oficiante del *Método* de Stanislavsky, en la metodología heredera de la versión psicológica norteamericana, y, específicamente, de la corriente marcada por su maestro Sanford Meisner, discípulo a su vez de Lee Strasberg. Al desarrollar e impulsar una concepción del actor y de la interpretación totalmente opuesta a las fórmulas y formas utilizadas en los escenarios españoles en los años sesenta, su condición de pionero en este capítulo ha dejado al resto de su trayectoria en un segundo plano.



William Layton.

Además, nos encontramos con un número corto de propuestas escénicas y dudas, a su vez, sobre su responsabilidad total en los montajes por él dirigidos como veremos más adelante. Las 18 puestas en escena se realizaron en 28 años, los que van desde su debut con un programa doble de dos obras cortas de Edward Albee, *Historia del zoo* y *La caja de arena* en 1963 por el Teatro de los Jóvenes —compañía enmarcada dentro del TEM—, a su despedida como responsable de un montaje con la tercera versión que hizo de *Historia del zoo* en 1991 para el CDN, en el Teatro María Guerrero. La lista de montajes que configuran su carrera como director se completa con *Noche de reyes o lo que queráis* de William Shakespeare (1967); *Lo que te dé la gana* de Hal Hester y Danny Apolinar (1971), ambas codirigidas con José Carlos Plaza; *Historia del zoo* de Edward Albee (1971), en versión para el TEI; *¡Oh, papá, pobre papá, mamá se ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!* de Arthur L. Kopit (1972); *Amantes, vencedores y vencidos* de Brian Friel (1972); las dos firmadas conjuntamente por Layton, Pilar Francés y Arnold Taraborrelli según el CDT; *Un ligero dolor* de Harold Pinter; *Mambrú se fue a la guerra* de David Rabe (1974); *Tío Vania* de Antón Chejov (1978); *El cerro transparente* de Alfonso Vallejo (1980); *La señora Tártara* de Francisco Nieva (1980); *Tres monólogos: La más fuerte* de August Strindberg (1981); *La casa-*

mentera de Thornton Wilder (1982), como montaje final de curso en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid; *Orquídeas y panteras* de Alfonso Vallejo (1984); *El jardín de los cerezos* de Antón Chejov (1986), otra vez con la codirección de Plaza, y *Largo viaje hacia la noche* de Eugene O'Neill (1988), dirigida al alimón con Miguel Narros.

En este punto se dejan fuera las direcciones que realizó en Nueva York tanto en inglés como en español. Es el caso de obras como *Naked* de Luigi Pirandello, *Los árboles mueren de pie* de Alejandro Casona o *El caso de la mujer asesinadita* de Miguel Mihura (*Primer acto* 1981, 188, 28-29); y todas aquellas en las que intervino como ayudante de dirección o asesor en España como, entre otras, *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca (versiones de 1978 y 1989 oficiadas por Narros); *Don Carlos* de Friedrich Schiller (1979); *Hamlet* de William Shakespeare (1989), *La orestíada* de Esquilo (1990) y *El mercader de Venecia* de William Shakespeare (1992), todas dirigidas por Plaza, o *Cuatro piezas cortas: Conversación, En el viejo Vermont, Sí, Á A.M.* de David Mamet (1991), puesta en pie por José Pedro Carrión.

#### ■ EN SEGUNDO PLANO

Pero su labor como director teatral en España fue mucho más amplia de lo que denotan estos datos. En una constante que jalona toda su trayectoria, Layton, cofundador de grupos independientes, al mismo tiempo que también escuelas, como el TEM (de 1960 a 1967), el TEI (de 1968 1976) y el Teatro Estable Castellano (TEC, de 1978 a 1983), junto a Miguel Narros en el primer y tercer caso y José Carlos Plaza en el segundo y, también, en el tercero, participó, aunque no figure su nombre, en todos aquellos montajes que se realizaron bajo estas siglas, como afirman colaboradores suyos. Begoña Valle, muy cercana a la trayectoria profesional de Layton desde los años sesenta, cuando ingresó en el TEM, hasta su fallecimiento, periodo en el que ha sido alumna, actriz en varios de sus montajes, profesora y directora del Laboratorio de Teatro William Layton (1989-2001), corrobora que el profesional estadounidense se pasó por los ensayos de todos los estrenos teatrales que se presentaron bajo las siglas del TEM, TEI y TEC: «En todos los montajes que hicimos, por lo menos en los que yo estuve, participó siempre».<sup>1</sup>

Así que tenemos, por una parte, sus direcciones en solitario y sus asesorías oficialmente reconocidas, y, por otra, sus colaboraciones, extraofi-

ciales, en las puestas en escena que realizaban sus compañeros de los grupos independientes en los que participaba, principalmente Plaza, Narros y, también, Renzo Casali. El trabajo de Layton en este punto consistía en pasarse por los ensayos de vez en cuando y dar notas de interpretación a los actores. Así que, a pesar de que su nombre no se mencione, Layton aportó también sus conocimientos a montajes míticos de la escena independiente española de los años sesenta y setenta, en un tipo de colaboración muy numerosa que rebasa ampliamente en número al de los espectáculos adjudicados oficialmente a su persona.

En este punto nos encontramos con que Layton colaboró, por ejemplo, en *Cuento para la hora de acostarse* de Sean O'Casey (TEM, 1966) por Casali; *El amante* de Harold Pinter (TEM, 1966) por Plaza; *El montacargas* de Harold Pinter (TEM, 1966) por Plaza; *Terror y miserias del III Reich* de Bertolt Brecht (TEM, 1969) por Plaza; *La boda del hojalatero* de J. M. Synge (TEI, 1969) por Plaza; *La sesión* de Pablo Población (TEI, 1969) por Plaza; *En la sombra del valle* de J. M. Synge (TEI, 1970) por Plaza; *Súbitamente, el último verano* de Tennessee Williams (TEI, 1974) por Plaza; *La dama boba* de Lope de Vega (TEC, 1979), dirigida por Narros...

Un trabajo callado y silencioso que se extendió hasta los años ochenta, con el montaje de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (1984) comandado por Plaza<sup>2</sup>, y que arrancó con su primera aproximación profesional en España en el lejano 1959. Ese año, y gracias a la recomendación de su amigo el escritor norteamericano Thornton Wilder, ayuda a José Luis Alonso en la puesta en escena de *La casamentera*, obra que se estrena en Madrid a principios de 1960, según confiesa el propio Layton en una entrevista publicada en el diario *El País* en 1992 (Alonso 59).

La complejidad a la hora de desenmarañar la tela de araña de su faceta como director teatral es más evidente si se tiene en cuenta otro factor. Con respecto a sus puestas en escena oficialmente reconocidas en solitario, y dejando fuera la codirección —algo que también fue muy habitual en su carrera como ya se ha señalado anteriormente—, las distintas fuentes manejadas (CDT, anuncios publicitarios de los estrenos en los periódicos, programas de mano, entrevistas a sus colaboradores más próximos) entran en contradicción y aparecen otros nombres que tuvieron responsabilidad clara en el resultado final de lo que se vio en escena.

Así, por ejemplo, la fuente oficial del CDT adjudica la dirección de *¡Oh, papá, pobre papá, mamá se ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!* de Kopit al triunvirato formado por Layton, Arnold Taraborrelli y Pilar

Francés. Pero en una entrevista publicada en la revista *Primer Acto* en 1972, José Carlos Plaza reconoce que también estuvo detrás del montaje (*Primer Acto* 1972, 142, 26). Ocurre lo mismo con *Orquídeas y panteras* de Vallejo. En el equipo de dirección estuvieron Narros y Plaza, pero en un artículo publicado en la revista *El Público* se indica que fue Plaza el encargado de realizar escénicamente las intenciones e ideas de Layton con respecto al texto (Santa Cruz 27). Otro caso, pero quizá más problemático, es el de *La señora Tártara* (1980) de Nieva, un montaje que tuvo un proceso de ensayos difícil y cuya autoría se bifurca en varias direcciones. El CDT identifica a Layton y Taraborrelli como responsables de la dirección; sin embargo, en la puesta en escena tuvo un papel muy importante Plaza, tal y como reconoce el propio autor en su autobiografía, *Las cosas como fueron* (Nieva 535). Al final, Nieva tuvo que hacerse con las riendas del asunto, «aunque la dirección la firmara Layton». De hecho, en el programa de mano, y también en el CDT, se da relevancia a Nieva como responsable del «trabajo teatral» en el espectáculo. La dificultad de la puesta en escena estribó en el concepto naturalista de la interpretación que los responsables del TEC, y también del espectáculo (Layton y Plaza), querían imponer a un texto que iba por otros derroteros, según indica el dramaturgo. Por último, Nieva señala en sus memorias que los propios directores del TEC no consideraron el montaje final como obra suya.

En definitiva, Layton se hizo cargo de unas once puestas en escena en solitario —siempre según el CDT, entre ellas el montaje final de curso en la RESAD— y el resto fueron codirecciones a dos o tres bandas. Todo ello hace que de la labor de Layton como director no se consiga ver una línea estilística concreta, una impronta reconocida en la puesta en escena, en cuanto a concepto y movimiento escénico. Su sello va por otro lado. ¿A qué se debe esta labor tan callada y oscura? El propio Layton dio varias claves a lo largo de su vida. Por un lado, le reconoce a José Luis Alonso de Santos, en un entrevista publicada en *Primer Acto*, que es un hombre de equipo y que nunca le ha interesado trabajar solo, «aun antes de mis problemas por mis limitaciones a causa del oído y del idioma». Y esta colaboración fue fundamentalmente realizada con Plaza. En este sentido, declara: «Todavía me da escalofríos pensar en montar algo sin él» (Alonso de Santos 22-23). Con todo, esto no es suficiente. Layton siempre dijo que su vocación fundamental y central era la enseñanza y que la dirección escénica ocupaba un segundo lugar. En este punto, nunca se llegó a sentir frustrado y llegó a afirmar que le gustaba ver su mano

en los montajes, aunque no los firmase. Otro aspecto que limitó su carrera como director se fundamentó en la dificultad para trabajar con actores que no estaban bastante formados en su método, por lo que siempre colaboró con alumnos suyos, una tendencia que cambió a partir de la etapa del TEC. Tras estas colaboraciones con primeras figuras de la interpretación realizadas en la segunda mitad de la década de los setenta (Guillermo Marín, Carlos Lemos, Maruchi Fresno...), Layton llegó a decir que había actores que nunca habían estudiado el *Método*, pero que funcionaban con sus planteamientos, «y he tenido la buena suerte de trabajar muy eficazmente con algunos de los mejores de ellos». En esta línea englobaba a intérpretes como Margarita Lozano o Mary Carrillo, su introductora en el medio teatral español cuando llegó a nuestro país a mediados de los años cincuenta, a la que alababa por saber escuchar en escena de una manera auténtica y sin necesidad de haber estudiado la técnica de Stanislavsky (Alonso de Santos 28).

#### ■ LABOR ESCÉNICA

Llegado a este punto, habría que preguntarse qué es lo relevante de su trabajo como director, sobre todo si comparamos con las propuestas y las aportaciones de otros directores españoles del momento. Durante los años sesenta y setenta, coincidiendo con la mayor actividad de Layton como responsable de puestas en escena, una serie de profesionales firmaron espectáculos que marcaron un hito, ya fuese por el carácter político de los montajes, por el compromiso que suponía el texto elegido ante el previsible choque con la censura, por la dirección realizada, etc.

José Tamayo estrenó en 1963 su versión de *Calígula* de Albert Camus en el Teatro Bellas Artes, local en el que puso en pie en 1971 *Luces de bohemia* de Valle-Inclán. Adolfo Marsillach fue responsable de dos montajes polémicos: *Marat-Sade* de Peter Weiss en el Teatro Español (1968) y *Tartufo* de Molière en el Teatro de La Comedia (1969). José Luis Alonso provocó grandes discusiones con la dirección de dos obras de Ionesco, *El rey se muere* y *El nuevo inquilino*, en el Teatro María Guerrero (1964) y en 1970 puso en pie en el mismo escenario *Romance de Lobos* de Valle-Inclán. Un veterano como Cayetano Luca de Tena obtuvo un gran reconocimiento con su visión de *El arrogante español (o Caballero del Milagro)* de Lope de Vega en el Teatro Español (1964) y otro histórico de nuestro



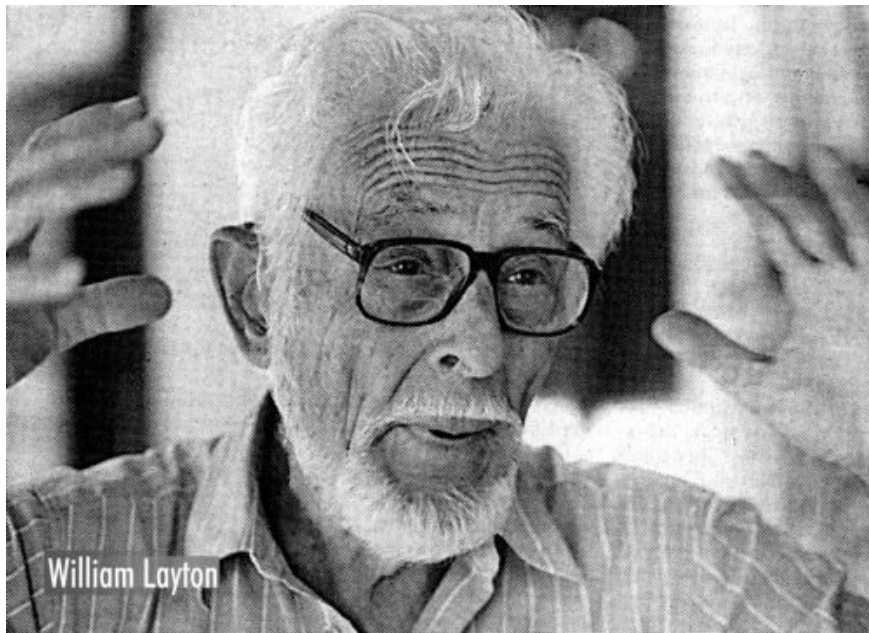
teatro, Luis Escobar, estrenó en 1963 *Las salvajes de Puente San Gil* de José Martín Recuerda en el Teatro Eslava. Alberto González Vergel, un año antes del debut de Layton con *Historia del zoo*, estrenó *La camisa* de Lauro Olmo en el Teatro Goya (1962) y en 1971 puso en pie en el Teatro Español *Medea* de Séneca en versión de Miguel de Unamuno. Y, por último, en la misma temporada en la que Layton obtuvo uno de los grandes éxitos de su carrera con la versión de *Tío Vania* de Chejov, Lluís Pasqual montó por primera vez *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra* de Christopher Marlowe en el Teatre Lliure (1978).

Ante estos ejemplos, en los que podríamos englobar también montajes dirigidos por Miguel Narros y José Carlos Plaza, personas sobre las que se apoyó para llevar adelante su trayectoria profesional, es preciso escudriñar dónde estuvo el valor añadido de Layton frente a estos directores de fecunda y sólida carrera en las puestas en escena. Esto lo explica muy claramente José Monleón, director de la revista *Primer Acto*, y compañero de Layton en la enseñanza en lugares como el Centro Dramático I de Madrid (1968-1969) y la RESAD, con el que coincidió durante la segunda etapa del estadounidense en la institución (1979-1982). En concreto, destaca que en todo lo que son los planteamientos del teatro como arte dramático, donde el escenario se convierte en un espacio poético y no ilustrativo, Layton es pionero en la práctica teatral española. «Había gente con gusto o mal gusto, pero la idea de que un espacio y una actuación era parte sustancial de la creación teatral; la primera vez que en España lo vimos de una manera regular fue en sus montajes» (Carazo Aguilera 2008).

Monleón va más allá y explica que cuando el director norteamericano llegó a España, en nuestro país había una concepción del teatro como texto, en la que se consideraba a la representación como una ilustración de lo escrito por el autor. «El cambio que se produjo también se lo debemos a Layton. Aquí, cuando se hablaba de teatro se hacía referencia a autores, mientras que de los directores de escena, en general, se decía que ponían en pie correctamente un texto, que “tenían oficio”, que sabían aquello de ligerito, matizando, ritmo, no tapes, ponte por aquí o por allá».

A su juicio, realizó montajes teatrales que «unían en el escenario la poética literaria, la de la expresión física, la del espacio, la poética en su manera de tratar el tiempo y la construcción de atmósferas». Además, a todo lo anterior se añade el hecho de que «el primero que plantea el problema del concepto de formación del actor como se ha entendido modernamente en Europa es Layton. Y, además, durante un tiempo es el único en España

que nos da esa referencia». Ricardo Doménech, director de la RESAD (1977-1980) en la segunda época de Layton como docente en la institución, subraya como uno de los principales logros de su trabajo el hecho de que abordase los textos dramáticos «de una manera auténtica y no como se hacía entonces, no del modo tan convencional [...], declamatorio, sino trabajando con profundidad y con esa carga erótica que aquí asustaba (a los censores y a cierto sector del público)» (Carazo Aguilera 2008).



William Layton.

De esta forma, Layton fue pionero, por un lado, en la puesta en escena en España de dramaturgos nuevos, exclusivamente del ámbito anglosajón, que estaban renovando la dramaturgia internacional. Estrenó, pues, a Albee (*Historia del zoo* se pudo ver en Madrid solo tres años después de su representación en 1960 en Estados Unidos), a Pinter, a Friel, a Kopit o a Rabe. «Ese tipo de autores los comprendía muy bien, porque era muy fácil aplicar todo lo que él pensaba de la interpretación, del mundo soterrado del subtexto», según Valle (Carazo Aguilera 2008). Pero, también, junto a clásicos antiguos y modernos, como Shakespeare, Chejov, O'Neill o Strindberg, Layton se lanzó a estrenar a autores espa-

ñoles apenas representados en nuestros teatros. Fue el caso de Nieva, como hemos visto, y de Alfonso Vallejo. De este último puso en pie dos obras con un rotundo éxito de crítica: *El cero transparente*, en 1980, y *Orquídeas y panteras*, en 1984, además de una lectura dramatizada de *Ácido sulfúrico* en el teatro de la RESAD en 1977, cuando la escuela tenía la sede en la Plaza de Ópera en Madrid (Gutiérrez Carbajo 16 y 38). Por lo tanto, cabe aquí subrayar su compromiso con la dramaturgia española, sobre todo con Vallejo, cuyos textos son tan difíciles de ver en la actualidad en los escenarios españoles, igual que entonces.

Por tanto, la mano de Layton como director estuvo claramente en la dirección de actores. A ello se dedicó con pasión en las clases y en los escenarios. Las notas que daba en los montajes del TEM, del TEI y del TEC dirigidos por sus compañeros iban destinadas precisamente a los intérpretes, a los conflictos de escena, a los matices en la encarnación de los personajes. Pero también en las obras de las que se hizo responsable. La piedra de toque, en este sentido, fue la versión de *Tío Vanía* de Chejov en 1978. Con un plantel de actores constituido, entre otros, por Ana Belén, Enriqueta Carballeira, José Pedro Carrión, Maruchi Fresno o Carlos Lemos (en una suma de figuras históricas del teatro español y de jóvenes que se convertirían en primeros espadas de la escena pocos años después), el resultado se saldó con un gran éxito de crítica y público. Como ejemplo ilustrativo, baste señalar cómo el crítico del periódico *Informaciones* encabezó su comentario con un definitivo «decididamente una obra maestra» (Altares 58).

De impacto puede también considerarse el trabajo realizado en *Largo viaje hacia la noche* de O'Neill (1988), al lado de Miguel Narros, su gran cómplice desde que se instaló en España, a finales de los años cincuenta, junto con José Carlos Plaza. En este caso vuelven a ser los actores (Alberto Closas, Margarita Lozano, José Pedro Carrión, Carlos Hipólito y Ana Goya) quienes llevan sobre sus hombros buena parte del peso del espectáculo. La crítica respondió con elogios: *El País* habló de los buenos recursos de dirección de Narros y Layton (Haro Tecglen 64); el *Ya* de que la dirección había acumulado «silencios, gestos, palabras, en su exacto orden y medida» (Hera 1988, 57); *ABC* de que el montaje «conmueve profundamente» (López Sancho 1988, 107) y *Diario 16* agradece al reparto «cuanto entregan con su trabajo y la dignidad que confieren a la tarea de comediante» (Monleón 60).

Si recurrimos al juicio de una serie de profesionales, todos los cuales han estado cerca de él en distintas etapas de su carrera, sobre las cuali-

dades y los problemas de Layton como director obtenemos los siguientes testimonios: Begoña Valle indica que él tenía muy claro cómo dirigir a un actor y realizar un espectáculo, «pero sabía que había algo que Narros o Plaza podían hacer mucho mejor que él. Y a veces el ritmo, la concepción del espectáculo en toda su magnitud... No es que no fuese capaz de realizar el proceso, sino que creo que le interesaba menos» (Carazo Aguilera 2008). Por su parte, el director de escena Hermann Bonnín, director de la RESAD y del Institut del Teatre de Barcelona en la época en que Layton fue profesor en estas instituciones (de 1968 a 1970 en la primera y de 1974 a 1975 en la segunda) abunda en este punto y considera que Layton entendía muy bien al actor: «Tenía una capacidad enorme para estimular al actor, pero la visión global de la construcción de un espectáculo se le escapaba» (Ibídem). El también director de escena y compañero suyo en el TEM Alberto González Vergel considera que los problemas del idioma justificaron este comportamiento: «no llegó nunca a expresarse y a controlar y dominar el español. Tenía ese bache. Para dirigir a un actor, hay que hacerlo en el idioma común. Tenía dificultades idiomáticas. Esa fue la razón de apoyarse en Narros al principio y, luego, en Plaza» (Ibídem). Irina Kouberskaya, realizadora del cortometraje *Sanatorio del calzado* (1980) que protagonizó Layton y traductora de la versión que dirigieron Layton y Plaza de *El jardín de los cerezos* de Chejov, añade que «tenía miedo de no poder distribuir las escenas [...] De todas formas, la mejor fórmula que se daba es cuando trabajaban los tres: Layton, Narros y Plaza, ya que cada uno aportaba algo diferente» (Carazo Aguilera 2008).

A la hora de encarar los espectáculos, Layton propugnaba el análisis conjunto con los actores sobre lo que el texto quería decir. Una vez estrenado el montaje, Layton no era de los directores que se desentienden del espectáculo, sino que se situaba durante las funciones entre cajas o entre el público con su libreta, tomando notas. «Luego, pasaba camerino por camerino con cincuenta páginas de notas, que no tenían desperdicio. Eran unas anotaciones increíbles que te solucionaban la vida. Pensabas sobre ello y te arreglaban el problema. Eran de una gran precisión e inteligencia. El periodo de ensayos cuando estábamos en el Pequeño Teatro [*local donde se ofrecían los espectáculos del TEI*] no tenía duración», añade Begoña Valle (Carazo Aguilera 2008). Juan Margallo, protagonista de la primera versión que Layton hizo de *Historia del zoo* (1963), ofrece otra cualidad de Layton como director, como era su escaso afán de protagonismo, frente a los directores que «generalmente intentan ser más listos que los actores y de-

mostrar constantemente lo mucho que saben». Desde su punto de vista a Layton le iban las obras intimistas, basadas en actores más que en montajes con parafernalia de escenografía (Carazo Aguilera 2008). En este sentido, fueron precisamente las obras donde el peso recaía en los intérpretes más que en el movimiento escénico donde Layton alcanzó su mayor repercusión en escena. Esto es lo que ocurrió con *Historia del zoo*.

### ■ HISTORIA DEL ZOO

Con esta pieza teatral estableció una relación muy especial que se prolongó durante treinta años, el arco que engloba desde el estreno de la primera versión en 1963 al de la tercera y última en 1991. Margallo justifica ese interés en la vinculación emocional del director con ciertos pasajes de la obra: «Cuando un personaje decía en la obra que no era capaz de matar, Layton nos decía que todo el mundo es capaz de hacerlo. Como estuvo en la II Guerra Mundial había algo que se le removía. Se emocionaba mucho [...] Le emocionaban mucho ciertos pasajes» (Carazo Aguilera 2008).

Las tres versiones se saldaron con una gran repercusión, fundamentalmente la segunda, llevada a cabo por el TEI en 1971. La primera tuvo lugar en el Teatro Valle-Inclán el 2 de diciembre de 1963. Al enmarcarse en el teatro de cámara y ensayo, esto significó que solo se pudo representar la función una o dos veces. Esta obra corta se estrenó conjuntamente con *La caja de arena*, también de Albee, y los protagonistas fueron Carlos Foretic, al que luego sustituyó Juan José Otegui, y Juan Margallo, con adaptación del propio Layton y de Miguel García Rey. Pero en este su debut teatral en España, Layton chocó con algo inesperado para alguien que venía de un país libre: la censura.

La intención inicial fue estrenar el texto en el año 1962, pero tras pasar por los obligatorios trámites administrativos, la censura prohibió su estreno. A lo largo de un año, la obra pasó en tres ocasiones por la Junta de Censura Teatral y en todas Layton tuvo que realizar numerosas correcciones y eliminación de frases y palabras hasta la aprobación final, según se desprende de los documentos existentes en el Archivo General de la Administración (AGA). En un principio, tal y como se recoge en los expedientes,<sup>3</sup> el título español previsto inicialmente difería ligeramente del que, al final, se fijó para su estreno y con el que es conocido

este texto de Albee en España. En concreto, el título escogido fue *Lo que pasó en el zoo*, que encabeza la portada del libreto mecanografiado presentado a la Junta de Censura, aunque a lo largo del año que duró la aprobación final del texto se modificó, quedando finalmente con el que se conoce en España esta obra.

En el libreto presentado a la censura aparecen términos, expresiones y frases subrayadas que hacen referencia a la homosexualidad, al sexo o directamente insultos, un subrayado que implicaba hacer desaparecer estos puntos para obtener el visto bueno. Así, por ejemplo, se resaltan palabras como marica, water, frases como «quiero decir que va mucho al water», «ir al water», «cabrón», «fui maricón... maricón, maricón, maricón», se sugiere el término «pescará» por «me va a pescar», etc. También se subrayan párrafos enteros con el objetivo de su supresión. En este punto, el más afectado es el personaje de Jerry, frente al de Peter, entre otras cosas por las claras connotaciones homosexuales que caracterizan a este papel. Este es el caso del siguiente párrafo: «... la vieja mami abandonó al viejo papi cuando yo tenía diez años y medio; se embarcó en una tournée adúltera por nuestros estados del sur... un viaje de un año de duración... y su compañero más constante... entre otros... entre muchos otros... fue un tal Señor Baco. Al menos, eso fue lo que Papi me dijo después que él bajó... volvió... trajo su cuerpo al norte...». Y también se exigió la supresión de otra réplica de Jerry de marcado carácter sexual: «... Lo que sí quise aclarar es la diferencia entre las cartas pornográficas cuando se es niño y las cartas pornográficas cuando se es mayor».

Uno de los vocales de la Junta, tras las supresiones, dio su autorización final para la representación del texto, al que justificó «como muestra de teatro del absurdo [*sic*] a que conduce la degeneración». Otro de los vocales indica que «el tema de la incomunicación entre los hombres aparece en esta obra dentro de un clima y a través de unos personajes humanamente degradados. En este sentido, la obra no cumple la norma 16 de las de Censura Cinematográfica. Sin embargo, puede autorizarse para teatro de cámara». Otro vocal se expresa de la siguiente forma: «Con las supresiones introducidas en esta obra, queda completamente eliminada la entusiástica explosión de prácticas homosexuales. Por mi parte, no hay motivo para que subsista la prohibición. Apruebo la obra totalmente». La Junta de Censura Teatral, constituida por doce vocales y un secretario, dio la aprobación final el 24 de septiembre de 1963, con el título del montaje ligeramente modificado en las actas, ya que aparece co-

mo *Historias del zoo*, en plural, lo que puede interpretarse como una errata por parte de quien cumplimentó el impreso. La autorización fue para tres sesiones de cámara, a reserva, por supuesto, del visado del ensayo general y se prohibió expresamente la posibilidad de que se pudiese radiar.

Mientras duraba todo este proceso la obra no estuvo parada. Según Margallo, «aunque no fue durante todo el año, estuvimos muchísimo tiempo ensayando; suspendíamos; nos daban permiso; volvíamos a retomar» (Carazo Aguilera 2008). El recorrido del espectáculo fue corto, Margallo habla de dos días de funciones, de una o dos representaciones en el TEM y de otra función en la casa de un pintor llamado El Greco. Ramón Espejo resalta que este estreno tuvo importantes consecuencias, entre ellas, «la publicación del texto en *Primer Acto* (1965) con lo que se divulgó una obra que se convirtió en una de las más representadas por el teatro no comercial español desde 1965 hasta 1991» (Espejo Romero 66). En cuanto a la recepción crítica, *Primer Acto* resaltó su «recia estructura», también «el que se pudiera entender» y que tuviera un «diálogo afortunado en algunos momentos». Además de destacar la interpretación de Margallo, sobre la dirección de Layton dijo que se echaba de menos «un ritmo más ágil, entre otras cosas» (Doménech. 60-61). Por su parte, el crítico de *ABC* fue más entusiasta y señaló que «la representación de este tipo de obras me parece un acierto [...] pueden dar la medida y señalar el origen de unos buenos actores» (Adrio 95).

#### ■ LA VERSIÓN DEL TEI

El espectáculo murió prácticamente sin haber nacido, por eso Layton ocho años después, en 1971, con una década recién iniciada y a pesar de que el régimen político totalitario continuaba gobernando España y, por ende, con la censura aún presente, decidió volver al texto de Albee. Pero las circunstancias profesionales del director norteamericano habían cambiado profundamente. El TEM había desaparecido y, en su lugar, él y Plaza constituyen el TEI junto con muchos de los profesionales que se habían iniciado en el teatro en la etapa anterior. Y con el TEI se consiguió uno de los grandes sueños, el tener un local propio para los ensayos y las representaciones, lo que sería un anticipo de las salas alternativas actuales: el Pequeño Teatro. Este teatro, situado en la calle Magallanes de Madrid, fue escenario de propuestas escénicas radicales y rupturistas

alejadas del teatro comercial, como *Historia de un soldado* de Igor Stravinsky (1972), de dirección colectiva, o *Después de Prometeo* (1972), creación colectiva dirigida por Plaza. Al mismo tiempo, fue escaparate para otros grupos que forman parte de la historia del teatro independiente de nuestro país, como La Cuadra de Sevilla o Tábano.

En cuanto al contexto teatral al que se adscribe la nueva versión, es el momento de la explosión del teatro independiente español. Numerosos grupos surgen por toda la geografía española. Según Óscar Cornago, el TEI fue uno de los más afortunados del movimiento independiente, con una nota distintiva sobre los demás como fue el hecho de llevar sus investigaciones, centradas en la expresión corporal y en la concepción del actor como creador teatral, hasta las formas últimas propuestas por las tesis del teatro antropológico (Cornago 67).

Esta fase, por lo demás, fue una de las más activas de Layton como director, ya que llegó a dirigir hasta seis espectáculos, incluida esta segunda versión de *Historia del zoo: Lo que te dé la gana* de Hester y Apolinar (1971), su debut en la puesta en escena en la nueva agrupación teatral realizada solo unos meses antes; *¡Oh, papá, pobre papá, mamá se ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!* de Kopit; *Amantes, vencedores y vencidos* de Friel, ambas de 1972; *Un ligero dolor* de Pinter (1973) y *Mambrú se fue a la guerra* de Rabe (1974). Una gran actividad para alguien como Layton que necesitaba tiempo para poner en pie sus montajes, con mucho trabajo de mesa y ensayos.

El teatro de cámara y ensayo, límite en el que se movió la primera propuesta escénica, prácticamente ya había muerto, cogiendo el testigo el teatro independiente. Esto significaba que los espectáculos no se representaban solamente dos o tres veces, sino que tenían la pretensión de durar en cartel todo lo que el público demandase. Asimismo, la censura se había suavizado un tanto, pero continuaba imponiendo sus condiciones. Este nuevo intento de llevar el texto de Albee a escena tuvo que pasar de nuevo los trámites con la Junta de Censura Teatral, que fueron más rápidos que en la anterior ocasión.

El libreto tuvo que sufrir alguna que otra modificación. Por ejemplo, uno de los componentes de la Junta, que ya había autorizado la anterior versión para teatro de cámara, aprueba ahora su representación, obligando a que los responsables del montaje realicen «las adaptaciones que señalo, más que nada para descargar un poco el acento morboso de algunos parlamentos». La aprobación final incluía una referencia a que «en



la puesta en escena no se concreten matices homosexuales». Por supuesto, todo quedó a reserva del visado del ensayo general, que se obtuvo. La recepción crítica de la nueva versión de la obra de Albee fue muy buena, hasta el punto de considerarse una de las cumbres profesionales de Layton en el teatro español. Por aquel entonces el autor ya era más conocido debido a las representaciones que se habían hecho en los escenarios españoles de sus obras *¿Quién teme a Virginia Wolf?*, en 1969, y *Todos en el jardín*, en la temporada 1970-71. Esta fue una de las razones esgrimidas por el TEI, además, para pedir su autorización.

José Carlos Plaza y Antonio Llopis fueron en esta ocasión los protagonistas. El director, en una entrevista publicada el mismo día del estreno en el *ABC*, el 3 de noviembre de 1971, declara que ha evitado «toda distracción del montaje técnico, simplificando la escena al máximo, solo luz y plataformas, de forma que sean los propios actores los que crean el ambiente» (Laborda 79). En el comentario crítico, el *ABC* señala que «nunca esta “historia” había sido representada con tan verdadero dramatismo». Tras consignar los aplausos del público, «premio justo a la gran labor del director y sus intérpretes», recalca que la representación tuvo «seriedad» y concluye diciendo que «estos muchachos del TEI reemprenden pues la marcha con las mayores garantías de éxito» (A. P. 73). Moisés Pérez Coterillo, en la crítica publicada en *Primer Acto*, resalta que en el montaje de los años sesenta predominaba un tratamiento más caricaturizado de los personajes, mientras que en la segunda versión existe «un estudio denso de los dos personajes, una investigación, camino del subconsciente y del psicoanálisis, para evidenciar sentimientos sobre los que cabalga un diálogo brutal entre los dos personajes enfrentados». A su juicio, la clave del espectáculo es William Layton, que «ha puesto en la mano de los actores un material de rigor y coherencia inapreciables» (Pérez Coterillo 35).

Este triunfo profesional no agotó todas las posibilidades escénicas que, según Layton, englobaban las palabras y los personajes de Albee. Así que veinte años después volvió, por tercera vez, a la obra. Ahora las condiciones para su puesta en escena fueron muy distintas y el tiempo político se había transformado. Con la democracia plenamente consolidada, en esta ocasión, contó con un local legendario como el Teatro María Guerrero para albergar las representaciones. La producción, estrenada el 27 de diciembre de 1991, corrió a cargo del Centro Dramático Nacional, entonces dirigido por Plaza, y tuvo a Chema Muñoz y José Pedro Carrión como intérpretes, a los que conocía desde que los formó

en los años setenta y a los que había dirigido en otras ocasiones. En el programa de mano, Layton se preguntaba cómo no repetirse y decía «como persona, creo, espero haber cambiado bastante desde la abortada única sesión de cámara; el mundo va cambiando a la velocidad del rayo, y juntos hemos descubierto que la obra también ha crecido con nosotros». <sup>4</sup> El éxito crítico de este montaje fue absoluto, como prueban los calificativos incluidos en los títulos de los comentarios de los diarios *ABC* y *Ya*: «gran versión» (López Sancho 1991, 104) y «espectáculo serio» (Hera 1992, 57), respectivamente. Enrique Centeno vio en este estreno «una especie de autohomenaje a aquellos años de censura y permanente búsqueda de un teatro naturalista fuera de la tradición española [en referencia a la versión escénica de 1963]» (Centeno 327).

De esta forma, Layton cerró un círculo. Si con *Historia del zoo* arrancó su carrera como director en España, con este mismo texto decidió concluirlo. Las tres versiones se saldaron con éxito y, cada una ejemplifica por sí misma, como ya se ha dicho, algunos de los distintos periodos por los que ha pasado la escena española en esos treinta años: auge del teatro de cámara y ensayo, explosión de los grupos independientes y la llegada de los profesionales de la escena independiente al teatro público. Después, Layton hizo una paulatina retirada de la práctica escénica, centrándose en sus clases en el Laboratorio de Teatro William Layton. Aunque fue este campo de la dirección el que ocupó su atención preferente como docente en sus últimos años, dejando en manos de sus antiguos y experimentados colaboradores (Begoña Valle, Paca Ojea, Francisco Vidal, Mar Díez, José Pedro Carrión...) la formación de los actores. Por ejemplo, en estas clases de dirección volcó sus conocimientos sobre *Tres hermanas* de Antón Chejov, *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, etc.

Estas enseñanzas las compaginó como asesor de dirección en diversas producciones del CDN. Junto a Paca Ojea, asesoró en los montajes que hizo Plaza de *Hamlet* (1989) y de *La orestiada* (1990), supervisó la dirección que hizo José Pedro Carrión de *Cuatro piezas cortas: Conversación, En el viejo Vermont, Sí, 4 A.M.* (1991) y se despidió oficialmente con la asesoría realizada, también al lado de Ojea, en *El mercader de Venecia* en 1992, una propuesta escénica de Plaza. Tres años después, Layton falleció y con él un capítulo importante de la escena española desarrollado a lo largo de más de tres décadas: el de la mirada de un extranjero que aportó una visión del mundo actoral totalmente nueva, tanto en la formación como en la relación intérprete-personaje dentro de la propuesta escénica.

## ■ BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARAGONÉS, Juan Emilio. *Veinte años de teatro español: 1960-1980*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.
- BONNIN VALLS, Ignacio. *Teatro español desde 1940 a 1980: estudio histórico-crítico de tendencias y autores*. Barcelona: Octaedro, 1998.
- CARAZO AGUILERA, Javier. *William Layton en España: fuentes documentales*. Madrid. Trabajo de investigación inédito para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA). Universidad Complutense de Madrid (UCM), 2008.
- CENTENO, Enrique. *La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994)*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1996.
- CORNAGO, Óscar. *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Madrid: Visor, 1999.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *Teatro contemporáneo: Alfonso Vallejo*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.). *Historia del Teatro Español, vol. II, Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003.
- HUERTA CALVO, Javier; PERAL VEGA, Emilio y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. *Teatro español (de la A a la Z)*. Madrid: Espasa, 2005.
- NIEVA, Francisco. *Las cosas como fueron: Memorias*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- OSORIO, Marta (ed.). *Miedo, olvido y fantasía. Agustín Penón, crónica de su investigación sobre Federico García Lorca (1955-1956)*. Granada: Editorial Comares, 2009.

## Artículos

- ADRIO, Manuel. «*Historia del zoo y La caja de arena* en Teatro de Cámara». *ABC*. 3-12-1963, p. 95.
- ALONSO, Sol. «¿Cuándo mejorarán los transportes públicos?». *El País*. 17-08-1992, p. 59.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis. «Entrevista con William Layton». *Primer Acto*. 1981, num.188, p. 17-33.
- ALTARES, Pedro. «Decididamente una obra maestra, (*Tío Vania*)». *Informaciones*. 28-11-1978, p. 58.
- A. P. «*Historia del zoo*, de Albee, en el Pequeño Teatro». *ABC*. 7-11-1971, p. 73.
- DOMÉNECH, Ricardo. «*La caja de arena e Historia del zoo* de Edward Albee». *Primer Acto*. 1963, num. 48, p. 60-61.

- ESPEJO ROMERO, Ramón. «Historia del zoo de Edward Albee y el Teatro Independiente Español». *Atlántis. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. 1997. Vol. XIX, num. 2, p. 65-76.
- HARO TECGLÉN, Eduardo. «Un gran psicodrama». *El País*. 29-10-1988, p. 64.
- HERA, Alberto de la. «Un gran montaje y un admirable espectáculo». *Ya*. 2-11-1988, p. 57.
- HERA, Alberto de la. «Un espectáculo serio». *Ya*. 7-01-1992, p. 57.
- LABORDA, Ángel. «Historia del zoo, de Albee, se estrena esta noche en el "Pequeño Teatro"». *ABC*. 3-11-1971, p. 79.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. «Desmesura y pasión en este *Largo viaje hacia la noche*, del Español». *ABC*. 29-10-1988, p. 107.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. «William Layton y su gran versión del Albee de *Historia del zoo*». *ABC*. 29-12-1991, p. 104.
- MONLEÓN, José. «Largo viaje del día hacia la noche». *Diario 16*. 28-10-1988, p. 60.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés. «Historia del zoo, por el TEI». *Primer Acto*. 1972, num. 142, p. 35.
- PRIMER ACTO. «Curriculum vitae». *Primer Acto*. 1981, num.188, p. 28-29.
- PRIMER ACTO. «TEI, historia y método». *Primer Acto*. 1972, num.142, p. 10-31.
- SANTA CRUZ, Lola. «*Orquídeas y panteras*. Crónica de la supervivencia». *El Público*, 1984, num.9, p. 27.

## ■ NOTAS

<sup>1</sup> Estas declaraciones de Begoña Valle, junto con las de José Monleón, Juan Margallo, Hermann Bonnín, Irina Kouberskaya, Alberto González Vergel y Ricardo Doménech, del presente artículo están extraídas del trabajo inédito *William Layton en España: fuentes documentales*, elaborado por Javier Carazo Aguilera en 2008 y realizado para la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Las entrevistas completas se adjuntan en el Apéndice II de dicho trabajo.

<sup>2</sup> En este último caso existe una fotografía del programa de mano donde aparece Layton en uno de los ensayos; una copia de la misma está, sin numerar, en el trabajo sobre William Layton ya citado (Carazo Aguilera 2008).

<sup>3</sup> Archivo General de la Administración (AGA). IDD (3) 46 Caja 73/9435, exp. n.º 75/63 de Miguel García Ley.

<sup>4</sup> El programa de mano se adjunta, sin numerar, en Carazo Aguilera 2008.