

LA SOCIALIZACIÓN DEL TEATRO DURANTE LA GUERRA CIVIL EN VALENCIA. VISIÓN DE LA REVISTA *SEMÁFORO*.

Maria Dolors Cosme Ferrís

El primero de Noviembre de 1936¹ nació la revista *Semáforo* del Sindicato de Espectáculos Públicos UGT-CNT, su misión era la promoción y divulgación de los espectáculos, entre ellos el teatro y el cine. Publicada por el Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos de Valencia y provincia (UGT-CNT), se anunciaba como una publicación quincenal. Su precio inicial era de 50 céntimos, que se incrementó a 60 céntimos en el número 9 de fecha 15 de marzo de 1937; llegando hasta una peseta en el ejemplar 16 con fecha 15 de octubre de 1937, precio que se mantuvo en el número siguiente, último que poseo, de fecha 15 de noviembre de 1937. El número de páginas solía ser de entre 30 o 40 y se van incrementando con el tiempo.

En la portada aparece a veces la imagen sugerente de alguna mujer, cuando no una escena de la película que comentan o la fotografía del tema de algún apartado, pero en cualquier caso todas las portadas son de una gran plasticidad. Los diferentes artículos también van acompañados de abundante material gráfico.

La revista consta de: un editorial donde a través de todos los ejemplares se va hablando de las ideas que, sobre el arte en general y sobre el teatro en particular, tienen los editores. En consecuencia, se habla de la socialización del teatro, del teatro experimental, del teatro revolucionario, del teatro del pueblo.

Los dos temas estrella de la revista son, pues, el cine y el teatro. El teatro lo tratan desde diferentes puntos de vista: como expresión corporal, las máscaras, las manos, los gestos, la danza; y desde el punto de vista de los autores teatrales, los dramaturgos. También hablan del teatro en diferentes culturas. En el caso del cine tratan, a su vez, de esta manifestación artística en un determinado país o sobre algún estreno concreto.

Otro de los temas que trata es la música que puede versar sobre compositores universalmente conocidos como: Beethoven, Schubert; de los diferentes instrumentos: la guitarra, el violín, la lira; de los himnos: La Internacional, La Marsellesa; o sobre el origen de una determinada clase de música como el jazz. No faltan tampoco artículos sobre los deportes y sus beneficios, así como sobre el cuidado del cuerpo, la vida al aire libre y el nudismo; ni sobre la pintura, con artículos sobre Goya y Degas. También existen algunos números monográficos, como el dedicado a México.

Finalmente, había una sección llamada *Noticiero* que comentaba obras de teatro y películas. Igualmente, a lo largo de toda la revista aparecían un buen número de anuncios de distribuidoras de películas, equipos sonoros, papel de fumar, almacenes textiles.

Sus principales animadores fueron Higinio Noja Ruiz y Juan Pérez del Muro. Principalmente se ocupó de comentar y anunciar películas y obras teatrales, insertando también artículos formativos².

1. Según la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana* (Valencia, 1973) *Semáforo* es una revista publicada en Valencia a partir de enero de 1938. También afirma que estaba dirigida por el Comité de la Industria del Espectáculo de la CNT; a la UGT no la nombra, cuando eran los dos sindicatos los que la realizaban.

2. *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia 1973. Tomo X. Autor de la entrada Ricard BLASCO LAGUNA, pág. 290

En mi poder tengo fotocopios un total de quince ejemplares, desde el primero de noviembre de 1936 al ya indicado del 15 de Noviembre de 1937, con una regularidad quincenal, sufriendo algunas interrupciones: por ejemplo, entre el número 13 al 14 transcurrieron tres meses.

El artículo de la editorial siempre gira en torno a la idea de la emancipación humana y de la libertad de la clase proletaria. Esta libertad, nos dice, puede conseguirse con el estudio y la reflexión de los intelectuales. En el primer número y en la editorial se reconoce el mérito de los dos pensadores y orientadores de las dos grandes centrales sindicales. La UGT que sigue las orientaciones de Carlos Marx y la CNT, las de Miguel Bakunin.

En cuanto al objetivo de la publicación se afirma que: «aspira a lograr que el arte, además de su valor educativo, tenga un serio contenido social y humano»³. En un artículo del mismo ejemplar, que por cierto lleva el título de «La socialización del espectáculo», y va firmado por H. Noja Ruiz, se indica igualmente que socializar es distribuir de forma equitativa el trabajo y sus frutos, subordinar el interés individual al colectivo.

Hasta el momento de estallar la guerra, se afirma, las actividades humanas se habían supeditado a lo que convenía a unos cuantos, que no eran ni los mejores ni los más útiles. La inteligencia y la fuerza no tenían otro rango que el de valores en venta. Las dos estaban bajo el dominio del burgués que lo poseía todo. Al producirse la revolución en España, como consecuencia de la sublevación militar, la cuestión experimenta un cambio. El pueblo se alza en armas, al mismo tiempo se adueña de los útiles de producción y de las fuentes de riqueza. Pone en marcha el mecanismo de la actividad productora, socializándola. Ya no dependen de los intereses del patrono para emplear su energía muscular y su inteligencia. Van a producir de acuerdo a los intereses y necesidades generales.

Los espectáculos públicos, se sigue diciendo, no pueden escapar a esta norma. Así, con la llegada de la revolución, éstos se van socializando. Comienzan su andadura con tanteos ya que todos los principios son dificultosos. En efecto: la socialización del espectáculo es una cosa delicada y entraña una gran responsabilidad por parte de todos los sectores implicados: dramaturgos, actores, tramoyistas, escenógrafos, etc. Los mismos actores, al convertirse en empresarios por la socialización, han de ofrecer un arte sano, lleno de vigor y de contenido social y humano.

Mientras el espectáculo público estuvo en manos privadas, el arte se sacrificó en todo momento al interés del resultado económico. Debido a ello se aceptaban obras anodinas, de esas que nacen, se desarrollan y mueren en cuarenta días y se representan sin propiedad, ni en el decorado, ni en el atrezzo. El resultado está a la vista: no disponen de salones, ni de decorado, ni de obras que respondan a las necesidades del arte.

Ahora bien, al querer desarrollar estos ideales del arte nuevo se darán cuenta sus impulsores de los numerosos escollos que habrán de superar. No se puede realizar una obra buena si no se dispone de los materiales adecuados, porque el mérito de tal obra no se mide por las ganancias que proporcione, sino por la impronta que deje en el alma del espectador. Tienen la misión de sustituir lo débil y amanerado del arte burgués por un arte limpio y puro propio del tiempo en que nace. Actores y actrices, autores, escenógrafos se han de colocar a la altura de las circunstancias. Deben actuar de forma que dignifiquen el espectáculo, desterrando de él todo lo que lo envileció. Tienen que salvar al espectáculo de la degradación a la que se vio sometido antes del estallido de la guerra.

3. Revista *Semáforo* número 1 página 2 del 1-11-1936.

Los autores de mentalidad burguesa han llevado a escena obras que podían ser motivo de regocijo para una clase privilegiada pero muy pocas veces se ha visto en ellos un gesto de rebeldía, ni un gesto de dolor para con los proletarios, para los que viven otra realidad diferente a la suya.

A partir del alzamiento, sin embargo, algo ha cambiado y el pueblo ha irrumpido violentamente en la escena; con sus manos rudas creadoras de tantas cosas bellas, delicadas y útiles, se abre a una civilización que escala el primer plano de la actualidad y que se anuncia como portadora de calor de humanidad.

El teatro que se nutre de las inquietudes de esta sociedad que nace ha de ser también el creador de una nueva dramática, los autores han de ser antena que capte las ondas que emita el medio en que el artista vive.

Así las cosas, el teatro tiene la posibilidad de ofrecer un teatro de la revolución o un teatro revolucionario.

EL TEATRO DE LA REVOLUCIÓN capta lo episódico del momento. Toma al hombre de la calle que se agiganta por el momento que vive. La explosión violenta que cuenta el historiador no es nunca la obra de un hombre. Un suceso cualquiera, a menudo sin mucha importancia hace saltar la chispa que provoca el formidable estallido, la multitud invade la calle. Todo el rencor, todo el odio, todo el dolor y toda la desesperación y la injusticia que su alma almacenó durante siglos, bulle en su pecho.

Sus manos deformadas por el trabajo creador empuñan teas. Se trata de un ejército heterogéneo, indisciplinado, heroico: esta masa informe que se ha unido misteriosamente, se convierte en un río fuera de madre que se convierte en revolución.

Los poderosos de la víspera ven con estupor este hervidero de fuerza incontenible que parece brotar del seno de la tierra. El miedo a lo desconocido les impide comprender que, en medio de este caos, está naciendo un pueblo.

El dramaturgo que estudia esta situación y la escenifica hace teatro de la revolución. No es fácil, no se puede mirar de frente, sin cegarse. Es difícil galopar en medio de todos esos acontecimientos y al mismo tiempo describirlos serenamente, pero el dramaturgo que lo hace, está haciendo teatro de la revolución.

El teatro de la revolución tiene bastante de revolucionario, pero no se le puede catalogar como *teatro revolucionario*. Evocar la revolución, registrar sus episodios más salientes, encarnar en una serie de tipos bien dibujados los ideales y los sentimientos generales que animaron a la masa y la indujeron a realizar la magnífica gesta, puede a veces ser contrarrevolucionario, depende del plano que adopte el autor.

La multitud encolerizada no elige a sus víctimas, la orienta el instinto y es lógico que sus actos no vayan a veces presididos por el acierto.

La intentona fascista tiene una honda significación, no se trata solamente de una guerra civil, se estaba viviendo una revolución. La revolución se diferencia de la guerra en que al mismo tiempo que se consigue con las armas la victoria, se construye un nuevo orden social. No pueden quedar las cosas como estaban antes del alzamiento. Han de transformarse a fondo los valores de la cultura, a la vez que se estructura de una forma más adecuada los factores económicos. Se ha de desarrollar en toda la sociedad una mentalidad nueva que posibilite una civilización más humanizada.

En conclusión, el teatro elemento valioso de cultura puede ayudar a crear esa nueva mentalidad. Escuela de multitudes, el teatro ha de recoger y proyectar la inquietud que vibra en el ambiente, alentar las esperanzas en un nuevo mundo mejor y educar para que los sacrificios que se están realizando no resulten estériles. El teatro tiene, en definitiva, como razón de ser servir a la revolución y lo puede hacer porque el teatro es escuela de multitudes.

Pese a lo anterior, los editores y animadores de *Semáforo* eran conscientes de que el teatro en aquel momento no se encontraba preparado para esta labor pedagógica, era una realidad triste que no desaparecía sólo por el hecho de que la hubieran negado. El teatro no respondía a esa misión. Ni autores, ni salas de espectáculos, ni público se hallaban a la altura de las circunstancias, para responder a la formación espiritual del pueblo que estaba naciendo.

La otra clase de teatro, EL REVOLUCIONARIO, tiene –según los editores de *Semáforo*– más hondura, no es preciso para hacer teatro revolucionario proponérselo deliberadamente. Teatro revolucionario se ha hecho siempre.

Las minorías progresan más rápidamente que la masa. Siempre ha habido un número reducido de individuos inconformistas, espíritus inquietos que actúan de aguijón para dinamizar a la población e impedir que se duerma, en la ruta que han de recorrer, empujada por los más avanzados.

En la esfera del arte pasa lo mismo, surge un precursor que se abre a talonazos su propio camino y hace bastante luz para alumbrarlo. Destruye los viejos cánones y con gran energía, crea cánones nuevos.

Todo precursor es un auténtico revolucionario, es una persona a quien no le gustan los caminos trillados, es una persona que le gusta experimentar, salirse de la ruta y explorar zonas insospechadas, creador de obras señeras, valederas para todos los tiempos.

Teatro revolucionario no es el que canta la revolución, sino el que la vive.

En este sentido Ibsen es un revolucionario, como lo fueron Lope de Vega, Shakespeare y Goethe en sus respectivas épocas. Todo esfuerzo renovador es revolucionario, aunque no se lo proponga el que lo realiza.

El teatro revolucionario lo es porque señala rumbos nuevos; se puede ser revolucionario respetando las viejas formas siempre que se llenen de contenido nuevo. Lo que le da carácter es la hondura y la originalidad.

En tales circunstancias, se afirma, el teatro experimental puede cumplir un papel importante ya que se trata de experimentar. Un grupo de entusiastas del arte de Talía se reúne, elige una obra o recoge un episodio interesante de la actualidad. Procura comprenderlo y se elabora el plan de escenificación. Ya tenemos obra. Después de analizar los tipos y caracteres que deben intervenir se reparten los papeles entre los actores. Se expone la escenografía, se dan diversas opciones, se analizan, se elige la que más guste y se realiza. Se ensaya. El día de la representación se hace una explicación de todo el proceso al público, se escenifica y el público dirá si el éxito ha coronado el esfuerzo o no de los experimentadores.

Existe toda una pléyade de autores europeos que nos han dejado numerosas obras llenas de contenido, no han dado todo el rendimiento, porque la burguesía no les ha dejado ocupar un espacio. Las obras seleccionadas por la burguesía tenían, en su mayoría, como única finalidad el pasatiempo o el embrutecimiento del pueblo.

Teatro de valía lo hallará el actor en obras de Ibsen, Andreiev, Gorki, Chejov, Romain Rolland, Bernard Shaw. También entre nuestros autores como Ramón J. Sender, Alberti, Casona, García Lorca. El teatro experimental se deja para los actores, autores, escenógrafos y público que no pretenden vivir de la profesión y desean hacer un arte nuevo para llegar después de tanteos a la creación de una nueva estética. Pero es otra opción porque el arte tiene una misión social que cumplir. El artista ha de convertirse en combatiente. Y un combatiente no puede quedarse recluido en su torre de marfil cincelandos frases y filigranas; su acento debe atronar en las calles y diseñar una nueva sociedad en cuyo seno sea posible la vida sin rencores. El arte debe emancipar las conciencias, hacer posible que el hombre deje de ser un lobo para el hombre.

El arte se nutre del ambiente en que se desarrolla pero a su vez el arte modifica y denuncia todo lo que no le gusta de esa sociedad en la que le ha tocado vivir. Por eso a la conciencia humana siempre le quedaran zonas por conquistar. Siempre habrá nuevos horizontes por explorar y cumbres por escalar.

La revolución se completará si se logra cambiar la fisonomía moral del pueblo. Esa nueva mentalidad estará en armonía con esta nueva organización política-social.

No basta con legislar, una persona no es libre por mandato de nadie. La conquista de un derecho legal, no es tal conquista en tanto el individuo no ha ejercido dicho derecho.

La colectividad debe estar orientada, hay que hacer una labor de divulgación. Los camaradas del espectáculo desde su posición pueden hacer una tarea imprescindible. Pueden inventar obras que lleven las estructuras de esa nueva economía a todos los sectores.

El artista, además, siempre ha sido una persona de fina sensibilidad que siente con más viveza los dolores que aquejan a la humanidad de su tiempo. Tiene la suficiente agudeza para darse cuenta de lo más noble y elevado. El artista sufre porque sabe que él solo no es capaz de eliminar la distancia entre la triste realidad y el porvenir que él sueña. No se puede permanecer neutral cuando con tanto ahínco luchan grandes y pequeños por conseguir esta nueva sociedad tan distinta a la que habían soportado.

Sin embargo, existe también un problema de fondo: el público de la época no estaba preparado para apreciar las nuevas obras porque poseía un mal gusto que había que vencer antes de habituarlos al espectáculo noble. Presentaba ello dos inconvenientes que se debían superar: por una parte hacía falta crear espectáculos edificantes, y por otra se debía educar al pueblo, para que pudiera apreciar esta nueva clase de teatro.

Pero toda esta concepción del espectáculo en cuanto a representación de una obra, que la revista desgrana en sus diferentes números, tenía otra vertiente: el espectáculo como industria como actividad capaz de crear riqueza, medios económicos.

En efecto, con la llegada de la socialización o el cooperativismo, el espectáculo tenía un fin menos comercial ya que la socialización iba a permitir redistribuir las ganancias, pero no todos estuvieron de acuerdo, ni respetaron las normas elaborada por el Comité de Espectáculos.

Debido a todos los ataques que había sufrido el Comité de Espectáculos públicos por parte de sus enemigos, se publicó una carta en el número 9 de la revista *Semáforo* donde explicaba que muchos pueblos de la provincia de Valencia, que cierran sus actuaciones con superávit para el fondo común de la socialización, reclaman su independencia, su autonomía económica, negándose a entregar la recaudación al Comité. A lo que se respondía que este sistema centralizador que existía no era un capricho sino que viene impuesto por las circunstancias de la socialización de la Industria.

A la mayoría de ayuntamientos se les abonaba el 15% de las recaudaciones para sus necesidades y a parte de esto se mantenían los locales y con más personal del que en realidad hacía falta. Además, si los locales al programar sus obras tuvieran que pagar lo que exigían las casas, muchos de estos locales que cerraban con superávit lo hubieran hecho con déficit.

¡Cerrad los locales que no rindan ganancias! Nos dicen los que reclaman la autonomía, los que nos aplican el epíteto de centralistas. Pero nosotros tenemos que esgrimir los razonables argumentos que nos inducen a no seguir el consejo. Lo primero que entendemos es que en todos los pueblos de la provincia de Valencia se tiene el mismo derecho a disfrutar de un espectáculo en el que los proletarios hallen el esparcimiento necesario, terminadas sus jornadas

de trabajo semanal; después, que el espectáculo público sostiene a diez o doce trabajadores, disminuyendo en su medida el problema del paro⁴.

La socialización hubiera quedado desvirtuada si hubieran cerrado los locales que no rendían, porque prevalecería el tema económico antes que el social, que es hacer llegar el espectáculo a todos los pueblos, aún aquellos que no tienen medios económicos por el reparto de los que más tienen con los que tienen menos.

Esta decisión hubiera sido más lamentable y grosera que la que tomaba la burguesía. Esto no lo podía hacer el Comité, por mucho que se lo aconsejaran los economistas de la última hornada, ya que según entendían los del Comité en las industrias socializadas deben desterrarse los egoísmos y elevar el concepto de solidaridad entre los trabajadores. Por todo ello, el Comité de Espectáculos Públicos anunció que tomaría medias si se continuaba con este principio de desmembramiento.

Dentro de esta polémica, *Astoriges* defiende en un artículo⁵ el trabajo que está haciendo el Comité de Espectáculos Públicos y expone la dificultad que ha tenido éste para unificar todas las secciones del Espectáculo Público en Valencia. En ocho meses no se pueden realizar maravillas, hay mucho que hacer. Apunta que la industria tenía muy adentro el señoritismo español. Había actores encumbrados que exigían sueldos fabulosos, mientras asistían impávidos, a los conflictos que sostenían los empleados más modestos. El compañerismo no se ha manifestado con fuertes lazos entre quienes ejercían esta profesión.

El espectáculo puede ser un gran agente de propaganda y cultura. Pero se ha de llevar al teatro obras que lleguen a la multitud. A ésta no se llega, si no es con la emoción. Hay que ayudar a la colectividad a encontrarse a sí misma, concretar lo que vive de un modo confuso en su alma. Se necesitan orientaciones para que el espectáculo público sea educador de multitudes. Las grandes ideas se han de difundir desde el escenario. El que no se sienta capaz de realizar una labor como la que se demanda que deje paso a los que sí que son capaces de realizarla.

Cuando se realiza la labor de exponer los postulados del arte, se tiene que ser consciente que estos postulados tienen que discutirse. Toda publicación que quiera ser divulgadora y orientadora del concepto personal del arte debe dar a conocer lo que ha logrado interesar a la humanidad a través del tiempo, dar a conocer a los que llenaron una misión en su época. Así harán una labor útil y necesaria, y podrán hacer además, arte.

Prodigar el elogio o la censura no debe ser la única misión de una publicación que quiera informar, construir y aleccionar. Lo que importa es ayudar a los demás a encontrar su camino⁶. Ser conscientes de que en el criterio y en la ruta ajenos, también hallaremos cosas de valía que apreciar. También, se continúa afirmando, señalaremos los defectos a corregir. Hemos de dar a conocer al mayor número de obras que levanten el espíritu, ya sea por la belleza, la forma y la hondura del contenido. Todo esto es lo que debe encontrar el lector en las páginas de publicaciones que no pretendan hacer del arte una mercancía.

Ni censuras ni elogios exagerados. Hemos de rehuir del vicio que nos conduce a la intolerancia, y crear. No se puede hacer una obra de arte sin poseer una amplia visión de la vida. La estrechez de miras está reñida con la grandeza del arte.

4. *Semáforo* número 9 del 15-3-37, pág. 6.

5. *Semáforo*, número 10 del 31-3-27.

6. *Semáforo*, n.º: 13, del 15-5-37.

El teatro, escuela de multitudes, debía sufrir una gran transformación si se quería que llenara sus nobles destinos. Conflicto de caracteres debe caber en el desarrollo de la trama, en la sucesión de escenas y en el dibujo de los tipos, el diálogo analítico, psicológico, que ponga en antecedentes al público de los móviles de índole íntima que dinamizan a los seres. Y hasta que el público no sea capaz de asistir a estas exhibiciones de este arte intelectualista, el teatro será esa pobre cosa insuficiente, como lo es hoy, aunque tenga viveza en el diálogo y se atienda con esmero al decorado y al juego de luces.

Teatro educativo, que instruya, cargado de intención y de significado profundo. Cultivar un arte que ponga luz sobre el cerebro del hombre, que lo haga superarse. El artista debe ser capaz de atreverse a todo. Llenar sin vacilaciones, sin conceder nada a la multitud que no sabe lo que desea, y que es preciso educar y orientar⁷.

Todavía no ha tomado posesión el verdadero teatro del pueblo.

A los autores les falta el sosiego espiritual que exige toda labor de creación. Podría llevarse a escena motivos de guerra y revolución. Si así fuera, sería una obra de oportunidad, que podría investirse de resonancias universales. En este sentido, se reconocía en la revista, algo se ha hecho pero no se ha llevado a escena⁸.

Así pues las centrales sindicales podían hacer algo por llevar a cabo este proyecto. La creación de un teatro para el pueblo era una necesidad perentoria que se venía descuidando. También se podía tener un repertorio magnífico, apuntaban los redactores de *Semáforo*, seleccionando obras de contenido revolucionario que ha producido la literatura universal y estimulando a los autores a producir obras que puedan contribuir a la formación del espíritu del pueblo, en un sentido nuevo que exige la época que estaba naciendo.

No habría que esforzarse mucho para producir obras de auténtica fibra popular, bastaría con escenificar facetas de la vida del momento, teatralizar aspectos de la vida heroica, de la gesta que está viviendo el pueblo español contra la barbarie. Se podría también anticipar qué debe hacerse para que la barbarie no vuelva a manifestarse. Existe una gran cantidad de temas para obras de contenido grande y de emoción honda.

El teatro es cátedra que enseña a luchar por una vida más digna y más libre, que la que arrastran actualmente los pueblo bajo el Capitalismo y la Dictadura. El teatro pretende elevar su misión renovadora para aumentar la capacidad constructora de esta gran misión.

El teatro liberado de los burgueses que especulaban con los artistas, autores y público tienen un problema de difícil solución para enfocar decididamente de cara al porvenir la base dramática de la escena moderna⁹.

El espectador no admite el cambio total de la escena. Los sindicatos que poseían fuerza suficiente para este cambio, necesitaban el apoyo intenso de la prensa y también de la corriente de opinión, que podía estar encauzada en agrupaciones artísticas, que llevaran a cabo esta labor de agitación en pro de la nueva forma teatral.

Hace poco, se afirmaba también, un crítico dio los nombres de los conductores de la renovación escénica en tres importantes países: Stanislavsky, en Rusia; Reinhardt en Alemania; Antoine, en Francia. Pero para que haya sido posible esta realidad, han tenido que rodearse de elementos valiosísimos, de entusiastas admiradores que se han coordinado para obtener prodigiosos resultados, la potencialidad de una propaganda arrolladora.

⁷ *Semáforo*, n.º: 14, del 15-8-37.

⁸ *Semáforo*, n.º: 15, del 15-09-37.

⁹ *Semáforo*, n.º: 17, del 15-11-37

Maria Dolors Cosme Ferrís: «La socialización del teatro durante la Guerra Civil en Valencia. Visión de la revista *Semáforo*»

Revista STICHOMYTHIA, 5 (2007) ISSN 1579-7368

62

Los Sindicatos esperan de todos los que quieran deshacer «entuetos teatrales» que prosigan con sus campañas, para alcanzar una teatro digno de las horas que vivimos¹⁰. Como nos dice Vance R. Holloway

Ante los defectos percibidos en el teatro de la época, los críticos sentían un fervor casi evangelizador, que fomentaba tanto la solidaridad como el deseo de ampliar horizontes¹¹.

Estos eran, en definitiva, los proyectos, las esperanzas, los sueños, del equipo que hizo posible la revista *Semáforo*. Algunos se realizaron en aquel momento presente; otros se han llevado a cabo, algunos años después; y otros pueden llevarse a cabo cuando se encuentren, porque en este momento están perdidos. Esperemos que la creación de sueños no acabe y podamos ver muchos nuevos proyectos realizados.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Vance R. HOLLOWAY: *El tratamiento de la escenificación den las páginas teatrales: prescripciones renovadoras den la prensa madrileña (1923-1936)* página 193, dentro de la obra de: Dru DOUGHERTY y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Editorial CSIC Madrid, 1992