

BOLEFIN

ASOCIACIONES DE LA AVE



10

PUBLICADO CON LA COLABORACION DEL
INAEM DEL MINISTERIO DE CULTURA
Y LA CONCEJALIA DE CULTURA
DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

OCTUBRE 1988

REDACCION: SAN MATEO, 30
28004 MADRID. TELEFONO: 766 51 53

Convenios con Asociaciones de Finlandia, Cuba y Argentina

**INFORME DE
GESTION DEL
DIRECTOR
GENERAL DEL
INAEM**

**Editorial:
TRANSFORMAR
EL TEATRO**

«Don Gil de las calzas verdes», de Tirso de Molina,
por el Tampereen Teatteri de Finlandia

EL TEATRO EN FINLANDIA

JUNTA DIRECTIVA:

PRESIDENTE:

Angel Fernández Montesinos

VICEPRESIDENTE:

Josep Montanyés

SECRETARIO GENERAL:

Juan Antonio Hormigón

TESORERO:

Juan José Granda

VOCALES:

Antonio Amengual

Emilio Hernández

Agustín Iglesias

Lucila Maquieira

GESTORA:

Karla Barro

Alberto Morate

Miguel Narros

Francisco Nieva

Pere Noguera

César Oliva

Joan Ollé

José Osuna

Angel Alberto Omar

Santiago Paredes

Lluís Pasqual

Juan Pastor

Carlos Patiño

José Carlos Plaza

Manuel Ponce

Andrés Presumido

Juan Antonio Quintana

Consuelo Recio

Rafael Richart

Benito Nicolás Rodríguez Mallo

Horacio Rodríguez Aragón

José M.º Rodríguez-Buzón

Luis Javier Rodríguez Morán

Norma Rojas Pita

María Ruiz

Emilio Sagi

Ricardo Salvat

Santiago Sánchez Serra

José Sanchís Sinisterra

Diego Serrano

Santiago Sueiras

José Tamayo

Salvador Távora

Antonio M.º Thomas

Antonio Tordera

Etelvino Vázquez

Joaquín Vida

Manuel Vidal

Francisco Villegas

SOCIOS:

Matías Abraham

Juan Pedro de Aguilar

Miguel Alarcón

César M. Alario

Antoni Al.les

Angel Alonso

José Luis Alonso Mañés

José Luis Alonso de Santos

Joaquín Álvarez de Santos

Juan Manuel Álvarez

Pedro Álvarez-Ossorio

Vicente Aranda

José Bablé Neira

Joan Baixas

Damiá Barbany

Sergi Belbel

Miguel Bilbatúa

Román Calleja

Eduardo Camacho

Manuel Canseco

José Canellas

José Luis Castro

Julio César Castronuovo

Cándido de Castro

Enrique Ciurana

Jesús Cracio

Francesc Cruzate

M.º Angeles Cuña

Antoni Chic

Antonio Díaz Zamora

Adolfo Díez Esquerro

Pedro Daussá

Jorge Eines

Adela Escartín

Angel Facio

Enric Flores

Pere Fullana

Angel García Moreno

Francisco García-Muñoz

Cesc Gelabert

José Luis Gómez

Alberto González Vergel

Herly González

Joan María Gual

Antonio Guirau

Serafín Guiscafré

Ignacio Guzmán Sanguinetti

Carlos Herans

Guillermo Heras

Maite Hernangómez

Ricardo Iniesta

Luis María Iturri

Antonio Joven

José Luis Karraskedo

Antonio Andrés Lapeña

William Layton

Eusebio Lázaro

Ricardo Lucia

Gerardo Malla

Antonio Malonda

Manuel Manzaneque

Juan Margallo

Adolfo Marsillach

Máximo Martín Ferrer

Miguel Massip

Jaume Melendres

Jordi Mesalles

Joan Minguell

Pau Monterde

SOCIOS HONORARIOS:

Luis Escobar

José Estruch

Alfonso Guerra

Cayetano Luca de Tena

Frederic Roda

El «BOLETIN» de la Asociación de Directores de Escena cuenta con la colaboración de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, del INAEM, del Ministerio de Cultura y la contribución de todos aquellos que eligen sus páginas para anunciarse.

Tiene una periodicidad trimestral y se editan 1.500 ejemplares que se distribuyen a los directores de escena españoles, directores de Teatros Públicos, críticos, prensa, gente de teatro, Instituciones del Estado, Autonómicas y Municipales que administran y diseñan la política teatral actualmente existente, así como otras personalidades de la vida pública, entidades culturales y asociaciones profesionales.

Asimismo se remite a gentes de teatro y asociaciones de otros países como Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Cuba, Costa Rica, Chile, Checoslovaquia, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Guatemala, Gran Bretaña, Grecia, Hungría, Italia, Islandia, Japón, México, Nicaragua, Perú, Polonia, Portugal, Puerto Rico, República Democrática Alemana, República Federal Alemana, República Dominicana, República Popular China, Yugoslavia, Uruguay, Unión Soviética y Venezuela.

EDITORIAL

Transformar el Teatro

Desde hace algunos años España ha alcanzado un gran prestigio en la esfera internacional. A los índices macroeconómicos que evidencian un desarrollo sostenido, se une la consolidación de nuestro proceso democrático lo que nos ha otorgado respetabilidad y solvencia ante el mundo. España ha dejado de ser el país triste y afligido, aplastado durante décadas por una dictadura necia y senil, al que se contemplaba con conmisericordia por parte de los demócratas bienpensantes, convirtiéndose, en el mejor de los casos, en expresión ocasional de su mala conciencia. Hoy España ha pasado a ocupar un lugar y un espacio propios en el mundo. Por fin, sólo dependemos de nuestro propio esfuerzo, inteligencia y capacidad. Pasearse hoy como español fuera de nuestras fronteras suele reflejar, en líneas generales, esta situación.

Obviamente, esta serie de circunstancias afectan también al ámbito cultural, tanto en el interés masivo y creciente por conocer el castellano como por favorecer los intercambios y corocer nuestras aportaciones en este terreno. Respecto a Latinoamérica en particular, la posición española ha cambiado substancialmente. Hemos comenzado a entender que el territorio común de la lengua compartida propicia un espacio privilegiado para el entendimiento y la cooperación recíproca. Los países latinoamericanos desean y anhelan nuestra colaboración y ayuda, tanto más si se evitan tentaciones impositivas o paternalistas, y desean diseñar tareas conjuntas a medio y largo plazo. La mayoría pensamos que es preciso enterrar antiguas actitudes, superar viejos traumas, colmar absurdos vacíos, aunar fuerzas en empeños comunes. Para muchos, aunque nos sorprenda, España se ha convertido en una especie de «El Dorado» que quisieran habitar.

Paradójicamente, nuestra situación interna presenta no pocos aspectos sombríos y síntomas de desazón. Frente a los brillantes datos macroeconómicos persisten problemas estructurales graves; injusticias sociales que se ahondan; inusitados beneficios económicos de quienes más tienen en detrimento de la mayoría; cargas fiscales pesadas que afectan con más rigor a las capas medias y a las clases trabajadoras, que a las minorías que gozan de altos ingresos procedentes muchas veces de la especulación o las prácticas ilegales y que detentan el poder económico, se-

cuestrando con frecuencia en la práctica la voluntad popular de transformación social.

Todo esto tiene también sus consecuencias en el plano cultural, no sólo porque la convivencia cotidiana en nuestro país se ha tornado más hosca, más tensa, más áspera, sino porque el conocimiento cultural de nuestro pueblo no sigue el ritmo, amplitud y nivel que le correspondería en relación a otros aspectos de la vida española, ni a su grado de desarrollo político y económico. Además de surgir extensas áreas de marginalidad que implican un acusado síntoma de desculturización y de pérdida de conciencia cívica —si no aplicamos interpretaciones redentoristas impregnadas de un romanticismo suburbial, que pretende eludir el enunciado de las causas que lo producen—, las aspiraciones culturales de amplios sectores de la sociedad española tienen un techo bajísimo y no pocas veces chocarero en sus expectativas, demandas temáticas y exigencias estéticas.

Al mismo tiempo existen problemas de estructura, organización y difusión de la cultura que evidencian un acusado desnivel respecto a muchas otras áreas de la producción o la tecnología y que, por otra parte, no son contempladas con la especificidad y características particulares que corresponden a estas formas de actividad artístico-artesanales. Heredamos en estos ámbitos una tradición reciente forjada durante la dictadura, que condiciona con su resistencia contumaz y sus hábitos obsoletos presentados como norma universal, las propuestas de transformación y propicia la supervivencia de comportamientos atávicos que responden más a caciquismos o actitudes personalistas, a secretismos o espacios oscuros, que a una voluntad democrática de participación en el diseño de programas y la toma de decisiones. Prácticas corruptas o autoritarias de un pasado reciente, que afloran en algunos individuos cuando la ética fraca o el control popular no se ejerce.

El teatro español por sus particulares condiciones de producción y su relación inmediata con el contexto social, refleja de manera muy acusada estos hechos. En los últimos años se ha conseguido también un notable aumento de los recursos públicos destinados a su sostenimiento y evolución. Se han puesto en marcha iniciativas importantes y abordado programas de renovación de la infraestructura. No obstante, la ausencia de un proyecto globalizador que responda a una política cultural concreta ha agudizado múltiples contradicciones y provocado carencias cada vez más acucian-

tes para asegurar el correcto desarrollo de nuestro futuro teatral. Todo ello plantea numerosas interrogantes que podríamos enunciar de este modo:

- ¿Por qué tras nuestro proceso de consolidación democrática y seis años de gobierno del Partido Socialista Obrero Español, predomina abrumadoramente en nuestro país el teatro de la derecha, entendido en su dimensión estética con todo lo que ello implica?
- ¿Por qué los teatros públicos no poseen un estatuto que les haga funcionar y existir como tales y no como compañías personalizadas financiadas por el dinero público? ¿Por qué no se han articulado instancias sociales de control del gasto en las instituciones, como sucede en la mayor

cada vez más reducido? Faltan obras y autores fundamentales que, en ocasiones, no han sido nunca estrenados en España, pero también escritores contemporáneos, españoles en particular.

- ¿Por qué no existe todavía una muestra de teatro español que sintetice lo más interesante de una temporada en las diferentes comunidades autónomas, práctica habitual en países con un teatro estructural y organizativamente más desarrollado que el nuestro?
- ¿Por qué se sigue utilizando un criterio comprador de espectáculos extranjeros a precios con frecuencia disparatados, para que sean contemplados por minorías escuálidas respecto a los públicos potenciales existentes, sin que dichas inversiones produzcan acumulación de infraes-



MICHEL (1991)

parte de los países de la Europa capitalista y democrática, bien sea en forma de consejos de administración, patronatos o comités?

- ¿Por qué el dinero se dispendia o disipa en festivales faraónicos, dedicados a mostrar supuestos espectáculos singulares, poco representativos casi siempre de lo que se crea en cada país y dotados de una especie de universalismo visual neutro e indefinido, pero que en realidad responden a la necesidad de ciertos políticos de mostrarse o ganar espacio institucional?
- ¿Por qué la presencia del teatro español en estos eventos es puramente testimonial, relegada a llenar un hueco por el qué dirán, pero sin una consideración similar a los productos foráneos que se exhiben?
- ¿Por qué el repertorio aparece

estructura teatral pública o mejora de instalaciones?

- ¿Por qué se sigue dando prioridad mediante la aplicación de las formas de apoyo existentes, a un teatro de consumo o construido al gusto de la moda imperante y se intentan asfixiar alternativas que desarrollen líneas estéticas propias?
- ¿Por qué seguimos sometidos a una situación teatral de gestos y aspavientos en donde el gigantismo o el experimentalismo, lo que se formula como raro o extraordinario, lo que alcanza dimensiones de acontecimiento parece tener únicamente sentido, en lugar de diseñar la edificación de una trama cultural sólida y en expansión, que implique a los diferentes públicos que lo contemplan y complementan?
- ¿Por qué no se hacen públicos los

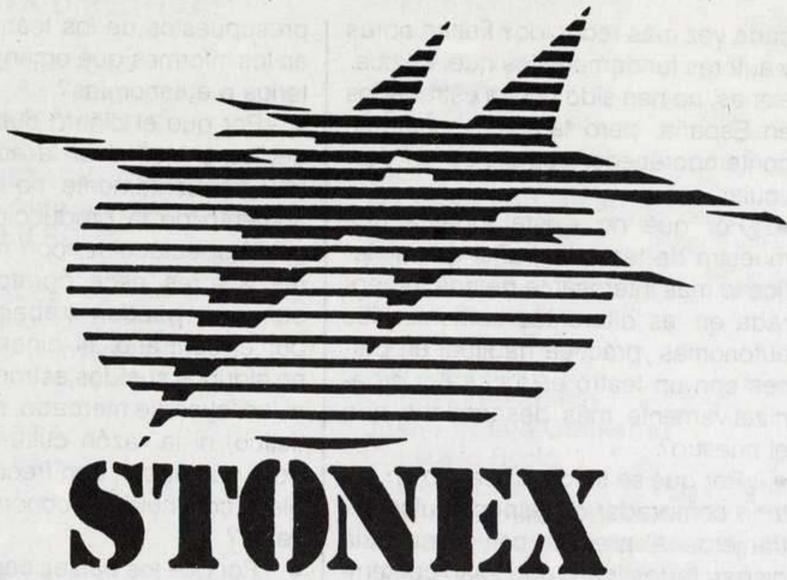
presupuestos de los teatros públicos en los informes que emanan de ministerios o autonomías?

- ¿Por qué el dinero público que se dedica a incentivar la actividad teatral, frecuentemente no provoca un aumento de la producción, es decir más espectáculos, con más directores, actores, escenógrafos, técnicos, etc. que puedan trabajar, mientras por el contrario, el dinero suele irse en algunos sueldos astronómicos que ni las leyes de mercado, ni el nivel artístico, ni la razón cultural justifican, pero que hacen con frecuencia inviable la continuidad económica del proyecto?
- ¿Por qué los países capitalistas europeos con democracias parlamentarias invierten una cantidad mayor en el teatro que nosotros y lo organizan y estructuran con criterios culturales, de aprovechamiento máximo de los recursos, evitando dispendios innecesarios, sin jugar a la aplicación estricta de las leyes de mercado y nadie discute la pertinencia de esta política si no es con el afán de mejorarla nunca para suprimirla? (Quizás el único ejemplo negativo sea el de la señora Thatcher, que ha reducido el presupuesto público teatral).

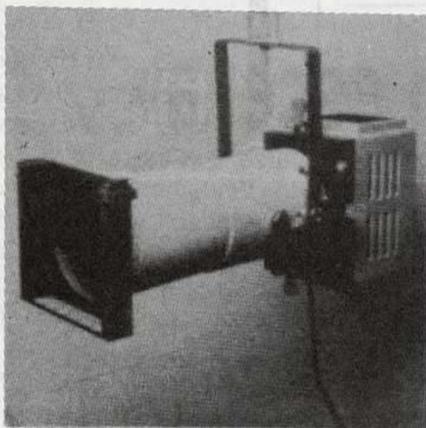
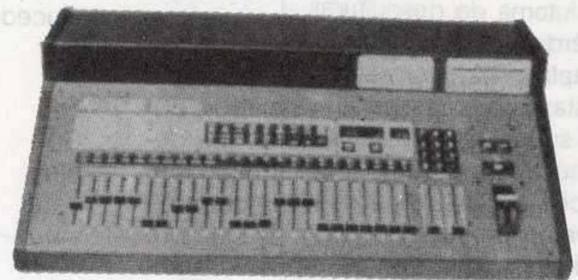
Todas estas preguntas esperan respuesta. Necesitan del diálogo, de la capacidad de sentarse a la mesa para discutir aspectos fundamentales de la organización de nuestro teatro; discusión en la que todas las partes implicadas seamos capaces de huir de la demagogia y analizar objetivamente, medir, sopesar y llevar a cabo una síntesis que pueda ser aplicada y revisada posteriormente para valorar su eficacia. Para que esto fuera posible, quizás sea necesario que se comience por una reforma substancial que obligue a que los responsables del diseño de la organización y estructura teatral sean personas formadas en la cuestión, que estén preparadas para ello, y no sean advenedizos improvisados o mujeres u hombres que provengan de actividades diversas, pero que carecen de conocimientos profundos en la materia.

Despreciar el aspecto formativo de este campo, no sólo representa un desprecio político hacia el teatro —«cualquiera puede ocuparse de ese asunto tribal»— sino que abona el terreno para que el amiguismo, la picaresca, la trepa y la zapa se abran paso a tumba abierta. Sin embargo, en países —una vez más hay que decirlo— con una estructura y organización teatral mucho más desarrollada que la nuestra, con inversiones públicas muy superiores, existen estudios e instancias formativas adecuadas, se respeta y considera la profesionalidad en la materia, se valoran los conocimientos, etc. Nadie consentiría que advenedizos, ignorantes o amigos de cualquier tipo ocuparan dichos lugares. Por eso la última pregunta que nos hacemos es:

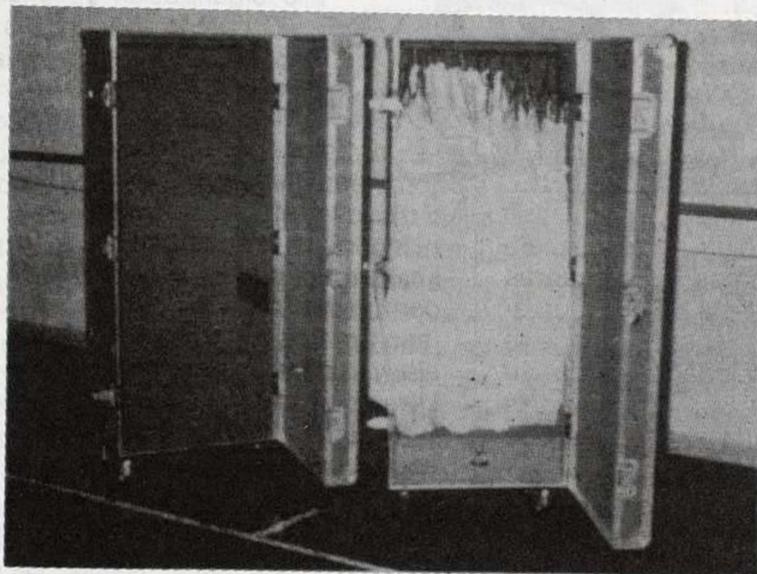
¿Para cuando «el cambio» en el teatro?



STONEX, S. A.
 Nicolás Morales, 13
 28019 Madrid
 Teléfonos 471 55 97/ 471 58 16
 Telefax: 471 97 03



- **ILUMINACION PROFESIONAL PARA TEATRO**
- **MESAS DE ILUMINACION**
- **DIMMERS DE POTENCIA**



- **DISTRIBUIDORES DE AVAB ELEKTRONIK Y EMIL NIETHAMMER**
- **CAJAS ESPECIALES PARA VESTUARIO, ATREZZO, MAQUINARIA, COMPAÑIAS, MONTAJES ESCENICOS, ETC.**

DISTRIBUIDORES EN ESPAÑA

- CATALUÑA: BISA. Vía Augusta, 108. Teléfono 218 42 77. 08006 Barcelona
- ANDALUCIA: SONOAL. Plaza Masnou, 8. Teléfono 25 08 87. 04001 Almería
- PAIS VALENCIANO: DODINUF. Caballero, 27. Teléfono 332 30 62. 46001 Valencia

Jorge Semprún nuevo Ministro de Cultura

El pasado mes de julio, en la remodelación ministerial efectuada por el Presidente del Gobierno, Felipe González, el entonces Ministro de Cultura Javier Solana, fue substituido por Jorge Semprún: escritor y guionista cinematográfico que ha pasado gran parte de su vida en Francia, como exiliado primero y como residente después. De allí regresó para hacerse cargo del Ministerio que debe organizar y propiciar el mejor y más amplio desarrollo cultural, así como la difusión de la cultura de este país.

Saludamos en principio el nombramiento del señor Semprún para cargo de tanta responsabilidad y le deseamos la mayor suerte en el ejercicio y cumplimiento de las tareas que se plantea. No conocemos ninguna declaración suya en torno a cuestiones teatrales, por lo que no podemos pronunciarnos todavía sobre sus proyectos y expectativas. Si deseáramos transmitirle el evidente deseo de la ADE de cooperar a la construcción y reorganización del teatro español, lo que implica ser escuchados, dialogar serena y abiertamente, no para cumplir un trámite sino para abordar los problemas y proponer soluciones o líneas de trabajo.

Nos parece urgente también que la organización del teatro, de su estructura, el uso productivo del dinero público que a él se dedica, el destino adecuado de los fondos, el control del gasto por parte de diferentes instancias sociales, sean impulsados y nos permitan avanzar realmente en el camino de la modernización; no faltan ejemplos en toda Europa de estas formas de acción. Para ello es imprescindible que los puestos de responsabilidad estén ocupados por personas que posean una mentalidad acorde y una preparación constatable, así como proseguir el enunciado constitucional que prevee una labor coordinadora del Ministerio de Cultura entre Gobierno central y Autonomías, lo que para el desarrollo teatral es imprescindible.

Los problemas reales del teatro español no son siempre los que se ven, suelen estar más ocultos, subterráneos, amordazados a veces. Una buena información no estaría de más y el señor Ministro, seguramente, debe tenerla o se la va a procurar. Sólo deseamos que sea amplia, plural y se escuche a todos los sectores.

En la entrega de los Premios Nacionales el señor Semprún habló del «espíritu crítico» como uno de los fundamentos de la actividad intelectual y añadió que convenía, de vez en cuando, reflejarse en su «hiriente lucidez». Son unas hermosas palabras alentadoras y sagaces, sin embargo, deseáramos que las corroborara con hechos. Estamos escaldados por frases parecidas que sólo contienen sonidos huecos y sin sentido. Demasiadas veces quien decidió ejercer la crítica políticocultural con criterio constructivo, cooperador, para profundizar la democracia, se vio señalado, apartado, marginado e incluso se le intentó destruir profesionalmente. A quien ejerce el poder suele no gustarle la crítica, aunque ésta sea para apoyar un determinado proceso de construcción y mejorar lo que se hace. La demagogia es otra cosa y ese es un terreno que nos negamos a transitar.

Dada la frivolidad que asola nuestro mundo cultural y, lamentablemente, nuestro teatro, su valoración del trabajo intelectual nos parece muy positiva. No podía ser para menos. Pero el señor Ministro debe saber que en estos pagos alguna gente de teatro y otros que ocupan puestos de responsabilidad y de toma de decisiones sobre producción, repertorio, programación, etc., utilizan la expresión de «intelectual» como insulto contra quienes en su práctica artística concreta no dudan en hacer uso de la inteligencia ni del conocimiento. También en esto le pedimos que en sus decisiones nos demuestre que sus palabras se convierten en acción y que el teatro es algo serio, importante y no filfa mercantil, ni gatuperio banal o expresión superficial de lo obvio y zafio. La casualidad puede hacer que surja un espectáculo notable de una estructura teatral caduca, lo habitual es lo contrario y lo que aparece inservible, porque las condiciones conducen a ello. No sólo queremos más dinero para el teatro sino que se utilice adecuadamente para obtener su mayor rentabilidad productiva y artística, según los objetivos que un gobierno democrático y progresista debe tener trazados con nitidez.

Estamos abiertos al diálogo y desde estas páginas reiteramos al nuevo ministro de Cultura los mejores augurios en el ejercicio de su labor.

Intelectuales críticos

Jorge Semprun, Ministro de Cultura
«El País», 5 de octubre de 1988

«No hay intelectual auténtico sin espíritu crítico. Es pleonásmico o redundante la tan manoseada fórmula actual. Otra cosa sería, desde luego, indagar en este tema para llegar a completar la definición del intelectual moderno. Porque no sólo de espíritu crítico vive éste. También vive y se desvive de espíritu de investigación, de responsabilidad, de compromiso con los valores de la sociedad democrática dialogante.

De vez en cuando, olvidando mezquinas polémicas coyunturales, seguirá siendo conveniente que alcemos la mirada hacia el hiriente sol de la lucidez intelectual.»

Es posible que para 1992 la Banca española haya quedado a salvo de la voracidad de los monstruos financieros europeos o americanos. Es posible. Pero también es más que probable, casi seguro, que para entonces la industria cultural española, la editorial concretamente, estará en manos de franceses, italianos, alemanes y británicos. Al igual que otras industrias y otros mercados.

Cabe, por tanto, preguntarse qué clase de autonomía podrá garantizarnos el sistema financiero español cuando ya la hayamos perdido en los campos básicos, en la producción misma. Porque, en todo caso, la independencia financiera debería servir precisamente para defender y garantizar líneas de creatividad propias en todos los campos. Si éstas van a estar marcadas o determinadas o controladas desde fuera, es decir, desde intereses y sensibilidades ciertamente europeas pero no españolas, ¿para qué podrá servirnos la existencia y la autonomía de una Banca española?

¿ESPAÑA?

El problema es tan grave que está en juego nuestra personalidad colectiva y nuestra aportación específica a una Europa plural.

Hay, sin embargo, gentes que no ven nada dramático en este proceso entreguista. Dicen: «Vivimos tiempos de internacionalización» y de esta forma confunden la integración en Europa con la disolución de nuestras iniciativas. Defienden las multinacionales de los demás mientras ven con resignación que no haya una sola española. La única que teníamos —la multinacional del español— la estamos perdiendo. Pero todo esto suena a música celestial a nuestro equipo económico. Son tan absolutamente refractarios a la cultura, tan ignorantes de la impor-

tancia de la cultura, y de su trascendencia incluso en lo económico, que consideran irrelevante la venta de Salvat a Hachette hoy, la de Plaza-Janés ayer y mañana la de cualquier otra. Pero en esta insensibilidad no están solos los tecnócratas. El tradicional y obsoleto concepto de la cultura como fenómeno desprendido de cualquier implicación material, industrial y organizativa penetra también el pensamiento de buena parte de nuestros intelectuales y creadores. Para ellos, atentos sólo a su experiencia personal, resulta despreciable la estrategia de los grupos multimedia europeos respecto al mercado español y americano. La Administración, por su parte, se excusa con el argumento de que se trata de pugnas empresariales.

El valor no sólo material sino simbólico de la industria editorial permite que adelantemos la inquietante cuestión de qué va a ser España o qué contenido va a tener este término cuando bien pocas cosas tengan nuestro sello, nuestra firma, nuestra creatividad.

«EL INDEPENDIENTE»
9-IX-1988

Balance de gestión teatral (1982-88)

Por José Manuel Garrido
Director General del INAEM-Ministerio de Cultura

El Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, ha remitido a la Secretaría General de la ADE un amplio informe titulado «Balance de gestión Música y Teatro», relativo al período 1982-86, que corresponde al sexenio de gobierno del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), con mayoría absoluta en las dos cámaras legislativas.

El documento consta de 18 páginas dedicadas a la problemática musical y 21 al teatro, y se acompaña de diferentes gráficos que compendian estadísticamente determinados puntos concretos.

La parte destinada a teatro, que es la que nos interesa de forma específica, se abre con un análisis somero de la situación teatral española y los principales planteamientos político-culturales seguidos por la Dirección General de Teatro primero, y el INAEM después.

La situación actual del teatro en España es de clara transición. El momento puede encararse con optimismo, aunque no con triunfalismo. El avance, sin embargo, ha sido innegable, como demuestran determinados indicadores que examinaremos más adelante. Por el momento interesa resaltar el aspecto cualitativo de esta recuperación. En la medida en que una administración cultural y una sociedad se ponen de acuerdo para revitalizar un fenómeno como el del teatro, que se considera necesario como síntoma de la salud de un pueblo, la recuperación es posible.

No poseemos en España la vida teatral de países modélicos como Gran Bretaña. El punto de partida es históricamente bajo. A tal situación vino a añadirse la gran crisis de los años 70-80, que supuso una pérdida de calidad, de público, de autores realmente estrenados y la discontinuidad de ese elemento fundamental de toda vida teatral que es la afición, colectivo difícil de ubicar y de definir que, sin embargo, constituye la base del fenómeno teatral. Han sido años más difíciles para el teatro, que no ha sabido en nuestro país asumir la pérdida del monopolio de lo dramático. Pues si la generalización del cine le supuso en tiempos un golpe duro, supo pronto encajarlo. Pero otras ofertas de entretenimiento le han colocado en una situación realmente crítica.

Sin embargo, por sí mismo, constituye un medio distinto. Su degradación le ha hecho perder la partida frente a los fabulosos medios de la televisión cotidiana, que ofrece todos los días varias producciones procedentes de diversos países con una factura ante la que nuestro teatro no ha sabido oponer productos de calidad y de in-

terés (con todas las excepciones que consideramos conveniente resaltar) a partir de su propia especificidad. Pero si consideráramos conveniente que el teatro permaneciera y no continuara en plena languidez hasta su posible desaparición, era necesaria una acción pública no sólo entusiasta y decidida, sino también orientada por unos criterios concretos de política cultural y basada en la capacidad de la sociedad misma que ha de crear y recibir ese teatro. Porque la más generosa y adecuada de las políticas teatrales nada podría sin la existencia de ese fermento social que es el protagonista de toda manifestación cultural. En ese contexto, pues, es donde cobra sentido la nueva política teatral llevada a cabo por la Administración en los últimos cinco años.

Volver a empezar

El punto de partida para la Administración no era ni mucho menos halagüeño. Dejando aparte valoraciones de tipo artístico la situación de la vida teatral española era más o menos la siguiente:

— **Infraestructura insuficiente.** Los teatros no contaban con los medios adecuados. Las salas existentes se encontraban, muy a menudo, en manifiesto estado de abandono o eran simplemente, locales envejecidos y con diferentes niveles de equipamiento.

— **Descapitalización.** Había pasado la época en que el teatro podía ser una actividad económica y profesional como tantas otras. Las pocas veces que se obtenían

beneficios se gastaban de manera improductiva, no existía apenas la reinversión y las compañías carecían de continuidad, reunidas para un solo montaje.

— **Centralismo.** El 85 % de los locales se concentraba en Madrid y Barcelona, únicas ciudades donde parecía haber una vida teatral en ocasiones digna de ese nombre. Las ciudades del resto de España desconocían casi todo el teatro que se hacía en las dos «afortunadas». En cuanto a salir al extranjero, parecía tratarse de una práctica perteneciente al glorioso pasado de la escena española.

La realidad institucional se presentaba con unos colores que completaban el cuadro. La legislación sobre el funcionamiento de salas resultaba anticuada en exceso, el presupuesto del Estado para ayudas al teatro era escaso y su gestión no se dirigía a los ámbitos realmente productivos. Por último, la normativa en materia de subvenciones era rígida, lenta y a menudo arbitraria.

Un examen de la vida teatral española

La eficacia de cualquier política no depende de las buenas intenciones. Estas sólo pueden ser fructíferas si se basan en el auténtico conocimiento de la realidad a tratar, a cambiar, a mejorar. Y ese conocimiento no es tan sólo patrimonio de personas de adecuada preparación cuya existencia se da por supuesta en cualquier política seria, sino de un examen del ámbito de esa política. Por eso, la Administración surgida en 1983, antes que nada, se zambulle en la realidad teatral española median-



te el estudio de datos e informes contrastados, la realización de encuestas en el medio y la celebración de entrevistas profundas e ilustrativas con los profesionales. Fue posible así ponderar el estado de la vida teatral española, sus problemas y comparar el papel que podría jugar el teatro en nuestro país.

Los primeros resultados derivados de este examen fueron a parar a los escenarios, a los teatros, al impulso de esa vida teatral, como comprobaremos someramente más tarde. Lo institucional no podía ser algo previo, sino su corolario. Por eso, después de dos años y medio de experiencia, se llegó a la creación de un Organismo: EL INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCENICAS Y DE LA MUSICA (INAEM) que, con una mayor autonomía de gestión que la Dirección General de Música y Teatro, asumió y potenció las competencias de ésta en ambas materias.

Un teatro para que regrese el público

Junto a la labor de fomento e impulso en el campo teatral, la Administración aparece también como directo productor de teatro. Este cometido tiene delicadas implicaciones, ya que el poderoso sector público ha de incidir en aquéllo que socialmente no esté cubierto, sin concurrir con otras iniciativas en menoscabo de las mismas. El teatro producido por el sector público ha de plantearse, pues, como servicio público. Eso quiere decir calidad, sobre todo, y quiere decir riesgo. Pero ante la situación descrita, los montajes directamente producidos por la Administración debían cumplir otra función: la de hacer regresar a los teatros ese público que lo había abandonado poco a poco durante

los años anteriores, en fijarse en el público joven que podía diseñar con razón el tatro al uso, e intentar ilusionarle con lo que se hace en nuestros escenarios.

Había que prestigiar el teatro. ¿Cómo hacerlo? Mediante un teatro prestigioso que, a partir de su especificidad como teatro, que quiere ser nada menos que teatro pero ninguna otra cosa, pueda recuperar ese área de acción que estaba siendo olvidada a partir de la aparatosa factura de los dramáticos televisivos, la imposible competencia de los vídeos familiares y la omnipresencia del cine en los hogares. Había que ofrecer productos que, sin renunciar a la calidad y al servicio público, fueran suficientemente atractivos y tuvieran una factura que hiciera olvidar a los espectadores la comparación con otros medios.

Desgraciadamente, esto no se conseguía con medios austeros. No podíamos empezar haciendo un teatro pobre de medios o como queramos llamarlo, si nuestro primer objetivo era atraer al público desertor a un teatro de calidad. Porque lo primero era recuperar el público. Después, todo lo demás. Pues si perder una afición es algo relativamente sencillo, recuperarla es tarea de años, años con mucho esfuerzos. Y si los grandes montajes del sector público, a llenos diarios, han conseguido recuperar un público reacio, los beneficiarios serán pronto los aficionados, y, en consecuencia, los hombres de teatro y los trabajadores del medio, así, en general, con la única condición de que se sostenga ese fenómeno de recuperación. Porque habremos conseguido que el público regrese a los teatros. Entonces el sector público habrá cumplido su misión en una primera etapa de producción directa. Será el momento, tal vez, de plantearse otros objetivos de producción. Sin público, no era posible.

Seguidamente, el informe del Director General del INAEM aborda el tema de las «ayudas al teatro» en sus diferentes modalidades: «Concertación con compañías y locales», a «los grupos» y «locales alternativos», a «infraestructura y equipamiento de locales», a la «creatividad y los nuevos autores» y a las «asociaciones culturales».

Analiza el plan de rehabilitación de 51 teatros, realizando conjuntamente con el MOPU, con un costo global de 6.500 millones de pesetas en su primera fase y 907, para gastos de equipamientos, en la segunda.

Al estudio del público y las recaudaciones, dedica el siguiente apartado:

Como ya hemos comprobado, la actividad teatral se configura a partir de la intervención pública y la iniciativa privada. Ambas han dado lugar, en los últimos años, a un considerable incremento de espectadores que acuden al teatro y,

en consecuencia, a un paralelo aumento de las recaudaciones. La recuperación de espectadores no ha sido nunca un fenómeno sostenido, sino una realidad que, cuando se da, actúa por etapas. Nos encontramos, después de un primer tirón de carácter positivo, en un momento de consolidación de ese público, de estabilización de la de-



manda de espectáculos. Pero las previsiones indican que ese público puede aumentar, algo muy deseable para los objetivos de nuestra política de recuperación de espectadores. En consecuencia, se han tomado las necesarias medidas para que pueda aprovecharse en ese sentido la oleada de nuevo aumento de público teatral previsible tras esa pausa de consolidación. Después de todo, hacer regresar el público a los teatros no es llevar ocasionalmente a las masas a las salas donde se presenta, sino conseguir que un colectivo (el público) acuda habitualmente a unos centros que presentan producciones de interés. Esa habitualidad es lo que ahora se ha conseguido, es lo que es preciso mante-

ner después del esfuerzo de atracción, y a eso lo llamamos consolidación o estabilización del público.

En este sentido, las recaudaciones y el público experimentaron un máximo en la temporada 1985-1986. Por referirnos a los datos de Madrid, principal centro de producción dramática del país junto con Barcelona, los datos de dicha temporada indican que el número de espectadores superó ampliamente los 2.700.000 y que la cifra de recaudación fue superior a los 2.000 millones de pesetas. Sigifican estas cifras que la asistencia de público se había incrementado en Madrid en más de un millón de espectadores tan sólo entre 1982 y 1986, y que el incremen-

Teatro Español

Ayuntamiento de Madrid

TEMPORADA 88/89 - DIRECTOR, MIGUEL NARROS

LARGO VIAJE HACIA LA NOCHE

de **Eugene O'Neill**

Traducción y adaptación **Ana Antón-Pacheco**

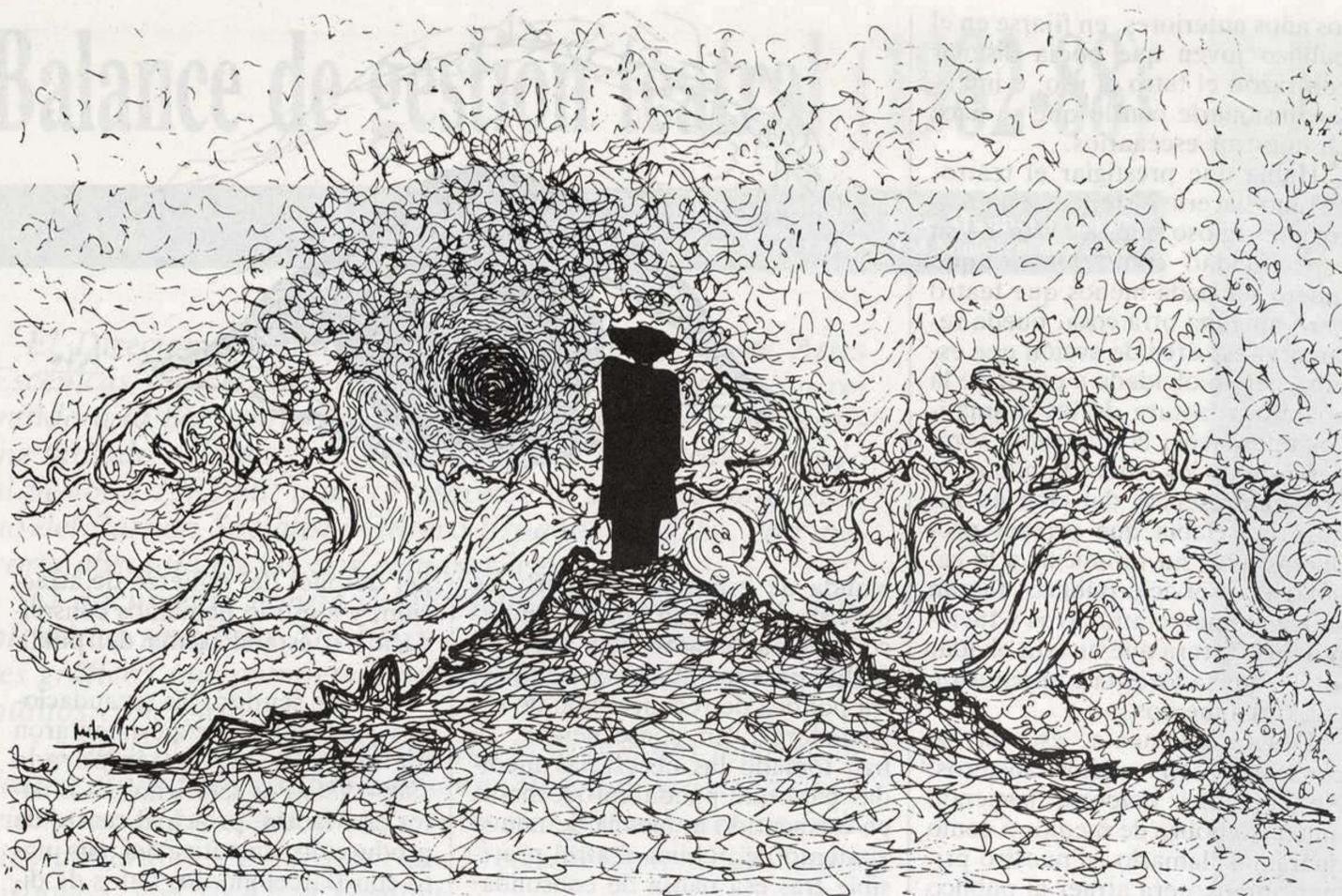
Dirección **Miguel Narros y William Layton**

(reparto por orden de intervención)

Alberto Closas
Margarita Lozano
Carlos Hipólito
José Pedro Carrión
Ana Goya



Iluminación **José Miguel López Sáez**
Escenografía y vestuario **Andrea D'Odorico**



to por recaudaciones había sido, en el mismo período, de 600 millones de pesetas.

Pero es importante hacer notar que el incremento es equiparable tanto en el teatro privado, como

en el concertado y en el institucional, lo que demuestra que no se trata de una recuperación unilateral, sino de un proceso que afecta al fenómeno teatral de nuestro país.

El informe prosigue con una descripción de los «Centros Públicos de producción teatral»: Teatro de la Zarzuela, Centro Democrático Nacional, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y Compañía Nacional de Teatro Clásico. Establece unas pautas sintéticas de sus objetivos y realizaciones. No se ofrecen en ningún caso datos sobre sus presupuestos. Plantea asimismo el tema de las coproducciones con latinoamérica y de las tareas del Centro de Documentación Teatral, de la revista «El Público» y otras publicaciones de dicha unidad de producción.

Respecto a la colaboración y apoyo con el sector privado, formula sus principios y ofrece cifras:

Ya hemos aludido al hecho de que la iniciativa privada, que hasta hace poco se bastaba a sí misma para la producción de espectáculos dramáticos, necesita

muy a menudo hoy día de la colaboración del sector público para subsistir. Es un fenómeno universal que finalmente ha llegado a nuestro país. El teatro es una actividad económicamente deficiencia-

ria. Pero si una sociedad considera que esa actividad es necesaria, buscará fórmulas de mantenerla, pese al déficit. En este sentido, lo ideal sería que la Administración cumpliera un papel de equilibrio entre las demandas de la sociedad y las obligaciones que impone el servicio público cultural. En cualquier caso, esa es su vocación, y ninguna iniciativa aislada encuentra eco en la gestión del Instituto, ya que si el teatro existe es porque hay una sociedad tras él, porque está vivo.

La normativa de 1985 (véase más arriba) ha cumplido ahora tres años. La experiencia de este tiempo permite una mínima perspectiva, en especial en cuanto a las nuevas figuras de ayuda al sector privado que instituía aquella Orden Ministerial.

La *concertación* es la primera y más importante. En virtud de ella, se establecen acuerdos entre el sector público y el privado donde el primero realiza una aportación económica y el segundo realiza una programación de determinadas características de interés cultural.

Así, en virtud de la figura de la *concertación* se han transferido al sector privado teatral las siguientes cantidades en los ejercicios 1986 y 1987 (por referirnos sólo a los años más cercanos):

	Pesetas
Compañías concertadas (montajes y giras con determinados requisitos y prioridades)	262.000.000
Salas concertadas (para permitir acceso de compañías a precios inferiores a mercado)	75.000.000
Total cantidad concedida por concertación en ambos ejercicios (86 y 87)	337.000.000

En 1986 se empezó a aplicar otro tipo de ayuda, en este caso a la *producción* de espectáculos concretos, a *giras* de espectáculos ya existentes o bien a un plan combinado de *producción* y *gira*. Si en 1982 se habían concedido 26 millones de ayuda por este concepto, en 1986 esta cantidad se elevaba ya a casi 213 millones y en 1987 ha superado los 253.

Cantidades concedidas en 1986

	Pesetas
Planes de producción	150.500.000
Giras de producciones existentes	41.956.666
Planes combinados producción-gira	17.500.000
Total para 1986	209.956.666

Cantidades concedidas en 1987

	Pesetas
Planes de producción	148.300.000
Giras de producciones existentes	93.199.617
Planes combinados producción-gira	11.800.000
Total para 1987	253.299.617

Se describen seguidamente otros tipos de ayudas concedidas por el INAEM: «Premio Calderón de la Barca», «becas para perfeccionamiento», «bolsas de viaje», «ayudas a la investigación tecnológica» y «mejora de la infraestructura». El monto global de estas partidas fue de 800 millones en el ejercicio de 1987.

El informe concluye con unas líneas dedicadas al «Consejo del Teatro» y dos páginas a la «presencia del teatro español en el exterior, así como nueve gráficos coloreados que ilustran los diferentes sectores de las actividades descritas.»

Teatro

Librería de Teatro

LA AVISPA

EDITORIA - DISTRIBUIDORA

C

i

n

e



Música

D

a

n

z

a

SAN MATEO, 30
28004 - MADRID
☎ **419 00B34**

METRO: TRIBUNAL
ALONSO MARTINEZ

Colaboración con el Ayuntamiento de Madrid. Entrevista con Ramón Herrero

El pasado 5 de julio, el Secretario General y la Gestora de la ADE, mantuvieron una larga entrevista con el Concejal de cultura del Ayuntamiento de Madrid, Ramón Herrero. En el encuentro se pasaron revista a toda una serie de temas que afectan al trabajo de los directores de escena en relación con la política teatral del municipio madrileño.

La delegación de la ADE planteó al señor Herrero la posible cooperación en la edición del «Boletín» de la ADE y en las «Publicaciones», cuestiones, ambas, que fueron muy bien acogidas por el concejal de cultura de Madrid y a las que respondió afirmativamente si el estudio de los presupuestos lo permitía. Así mismo se le informó de que deseábamos que la entrega de los «Premios ADE» se realizara en el Centro Cultural de la Villa, en lo que su director, Emilio Hernández, estaba de acuerdo. El señor Herrero aceptó que el municipio madrileño financiara el costo material de las estatuillas y los aspectos sociales de la fiesta.

Dentro de un clima de gran cordialidad y dejando abierta la posibilidad a la cooperación futura en otros campos, ambas partes convinieron en encontrarse de nuevo dentro de unos meses.

CAMBIO DE DOMICILIO DEL ASESOR JURIDICO Y FISCAL DE LA ADE

Nuestro asesor jurídico y fiscal, señor Juan Vázquez, ha cambiado la dirección de su bufete. Todos los asociados de la ADE pueden ahora disfrutar de sus servicios legales en la nueva oficina de la calle Augusto Figueroa, 27, 2.º-B. Madrid 28004. Teléfono: 532 48 90.

La ADE publicará una revista de Teatro

A partir del próximo año, la ADE iniciará la publicación de una revista de teatrología, técnica y reflexión en torno a la práctica teatral. Inicialmente su periodicidad será bianual y estará coeditada por la ADE y el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) de Argentina, como desarrollo del «con-

venio» firmado por ambas instituciones. El documento que establece y articula las características de la publicación, se firmó en Buenos Aires el día 30 de septiembre por el secretario general de nuestra Asociación y el director ejecutivo del CELCIT, Carlos A. Ianni.

La dirección contará con dos personas que representen a cada

una de las entidades coeditoras. El Consejo de Redacción estará integrado por igual número de miembros de cada país, hasta el número de diez, así como el Comité de gestión, que tendrá un máximo de seis. Habrá una redacción y administración doble, en Buenos Aires y Madrid. Contará con algunas secciones fijas, una de ellas dedicada a la «crítica de la crítica» y elaborará editoriales conjuntos de ambas instituciones. El CELCIT de Argentina tendrá la exclusiva de distribución para toda América, y la ADE para España y Europa.

En la revista podrán colaborar muy especialmente los asociados de la ADE, pero también aquellos estudiosos, investigadores o profesionales del teatro que aporten trabajos de interés acorde con los objetivos de la publicación. La revista aparecerá los meses de abril y septiembre de cada año y será enviada a todos los directores de escena asociados a la ADE. Se distribuirá en librerías especializadas y se ofertarán suscripciones.

«PREMIOS ADE» 1988

La Asociación de Directores de Escena ha convocado los premios «ADE, al mejor director» y «Segismundo», a una labor teatral significativa, correspondientes a la temporada 1987-1988, en su segunda edición. Según indican las bases por las que se rigen estos galardones, a lo largo del mes de septiembre, los asociados a la ADE han votado para realizar diferentes propuestas. Las que obtengan mayor número de votos alcanzarán la nominación sobre las que se realizará una segunda votación para determinar definitivamente en quiénes recaen los premios.

La fiesta de entrega se celebrará en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, el día 28 de noviembre, a los ocho de la tarde. Los galardones consisten en unas estatuillas, obra del gran pintor, escultor y escenógrafo, José Hernández. Las estatuillas y la fiesta de entrega cuentan con la ayuda y colaboración de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.

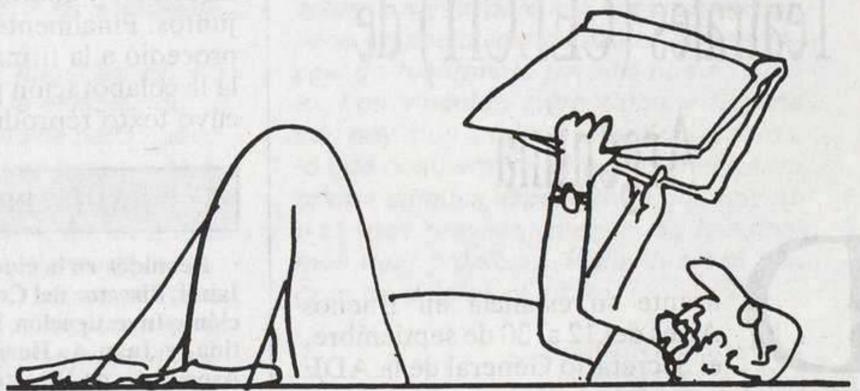
Publicaciones de la ADE

A partir del próximo octubre se iniciará el programa de «Publicaciones de la ADE» en su serie «Literatura dramática», que incluirá obras de diferentes autores y dramaturgias que no hayan sido nunca traducidas al castellano. Los primeros volúmenes incluirán «La verdadera historia de Ah Q», de Christoph Hein, traducida por Jorge Riechmann; «La dictadura de la conciencia» de Mijail Shatrov, traducida por Ana Varela; «Filocteles» y «Camino de Volokolansker», de Heiner Müller, traducidas por Jorge Riechmann; «La Calandria» de Bibbiena, etc.

En una primera fase deseáramos publicar ocho títulos entre octubre de 1988 y junio de 1989. Si nuestro proyecto de financiación por parte de la concejalía de cultura del Ayuntamiento de Madrid llega a buen término, nuestra edición combinará un trabajo previo de composición con la reproducción fotocopiada, de tal modo que manejaremos ejemplares de dimensiones más pequeñas y mayor limpieza en la impresión.

A través de las relaciones internacionales que la ADE desarrolla, pensamos que podrán obtenerse valiosas colaboraciones para aumentar la nómina de autores traducidos y propiciar la lectura de obras totalmente desconocidas por los directores de escena españoles. Los asociados de la ADE recibirán de forma gratuita estas publicaciones.

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA



Serie: «Literatura dramática»

Número 1

«La verdadera historia de AH Q»

de Christoph Hein

Traducción: Jorge Riechmann

Número 2

«La dictadura de la conciencia»

de Mijail Shatrov

Traducción: Ana Varela

La edición se distribuirá gratuitamente a los socios de la ADE. Para solicitar ejemplares, los interesados deberán enviar un talón de **1.000 pesetas** para gastos y una carta solicitando el libro, a nuestra dirección: **San Mateo, 30. 28004 Madrid.**



Carlos Ianni, director del CELCIT de Argentina (izda.), con el secretario general de la ADE, durante la firma del «Protocolo» del acuerdo de cooperación.

Convenio con el Centro Latinoamericano de Creación e Investigaciones Teatrales (CELCIT) de Argentina

Durante su estancia en Buenos Aires del 12 al 30 de septiembre, el Secretario General de la ADE aprovechó la ocasión para mantener encuentros y establecer proyectos y relaciones en nombre de la Asociación. Conversó ampliamente con Beto Brandoni, asesor cultural y teatral del presidente de la República, con quien intercambió datos y cotejó experiencias sobre el desarrollo teatral de ambos países. Mantuvo su encuentro con Alfredo Zemba, Director Nacional de Teatro y de la Comedia Nacional. Recorrió el teatro Cervantes y las dependencias del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, con cuyo director, Osvaldo Calatayud, se entrevistó en diferentes ocasiones, definiendo el ámbito futuro de posibles colaboraciones e intercambios de documentos, textos dramáticos, artículos, etc. Se reunió también en diversas ocasiones con Francisco Javier, director del Instituto del Teatro de la universidad de Buenos Aires y Presidente del CELCIT-Argentina; con Onofre Lobero, presidente de la Asociación Argentina de Actores y con los directores Villanueva Cosse, Raul Serranc, Alberto Ure y con la crítica teatral Ana Seoane. Tuvo además una amplia sesión de trabajo con el rector y vicerectora de la Escuela Municipal de Arte Dramático, Roberto Perinelli y Gabriela Hernández respectivamente.

Alcance muy especial hallaron sus encuentros con Carlos A. Ianni, director ejecutivo del CELCIT de Argentina. Esta entidad agrupa a numerosas gentes de teatro de dicho país y cuenta con un amplio grupo de directores de escena entre sus miembros. A lo largo de los diferentes cambios de impresiones habidos entre ambos, surgió la iniciativa y la posterior convicción sobre la oportunidad de establecer un «convenio» de cooperación entre ambas instituciones, para el conocimiento de la actividad teatral en los dos países, intercambiar directores y abordar diferentes proyectos conjuntos. Finalmente, el día 27 de septiembre se procedió a la firma del «protocolo» que regula la colaboración para los próximos tres años, cuyo texto reproducimos a continuación.

PROTOCOLO

Reunidos en la ciudad de Buenos Aires, Carlos A. Ianni, director del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, de la Argentina, y Juan A. Hormigón, secretario general de la Asociación de Directores de Escena (ADE) de España, con el propósito de estudiar la apertura de canales de expresión de mutua solidaridad a través de la práctica y la colaboración cultural entre España y la Argentina, y conforme a los temas tratados, ambas instituciones acuerdan suscribir el presente convenio de cooperación, el que se regirá por los siguientes puntos:

Primero: El CELCIT-Argentina y la Asociación de Directores de Escena (ADE) de España, inician a partir de la firma del presente convenio un programa de colaboración en el campo de las actividades teatrales, en particular de aquellas que afectan específicamente a los directores de escena.

Segundo: Ambas partes acuerdan iniciar el intercambio de un director de escena por año, por un mínimo de quince días, para el conocimiento del teatro de cada uno de los países. Este intercambio se regirá por las normas vigentes en los convenios internacionales: la institución que envíe se hará cargo del transporte internacional, y la que reciba, de la estancia, transportes internos y locales y entradas de teatros. Asimismo programará encuentros, entrevistas con profesionales de la escena y otras actividades que estimen de interés. Cada una de las partes elegirá independientemente el director de escena que efectúe el intercambio, definirá las fechas que considere oportunas y lo comunicará con un mínimo de sesenta días de antelación.

Tercero: Ambas partes intercambiarán informaciones sobre el desarrollo teatral de sus países, así como publicaciones propias o de terceros.

Cuarto: Ambas partes acuerdan coeditar una revista de teoría, técnica y dramaturgia teatral cuyas características concretas se especificarán en documento aparte.

Quinto: Ambas partes aceptan estudiar la posibilidad de abordar la coedición de obras de teoría, historia, técnica y dramaturgia teatral, cuya regulación y características se establecerán en documento aparte.

Sexto: Ambas partes propiciarán el intercambio de directores para realizar seminarios, talleres o puestas en escena. Estos proyectos se programarán específicamente en cada caso, según los intereses y peticiones de cada una de las partes, y no se regirá necesariamente por el principio de reciprocidad.

Séptimo: Para el desarrollo de los puntos cuarto, quinto y sexto, ambas partes convienen la posibilidad de que participen o aporten su colaboración otras instancias públicas o privadas, institucionales, empresariales o individuales, pero sin sobrepasar la condición de «colaboradores» o «auspiciantes».

Octavo: El presente convenio entra en vigor en este acto, comenzará a aplicarse en 1989, y estará vigente durante tres años, hasta 1992. En caso de no ser denunciado por ninguna de las partes, seguirá en vigor por un nuevo periodo y así sucesivamente. Ambas partes se proponen, al concluir cada uno de estos periodos, una reunión evaluatoria de los resultados obtenidos, e introducir las modificaciones y propuestas que estimen oportunas.

Noveno: Ambas partes acuerdan en remitir copias del presente convenio al Ministerio de Cultura de España, a la Secretaría de Cultura de la Nación de Argentina y al Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid.

En Buenos Aires, a los 27 días del mes de septiembre de 1986.

CARLOS A. IANNI
Director CELCIT-Argentina

JUAN A. HORMIGÓN
Secretario General ADE

Convenio con Cuba

El pasado día 1 de octubre llegó a Madrid Humberto Arenal, vicepresidente de la sección de Artes Escénicas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), para mantener conversaciones en torno al «convenio» de cooperación que la ADE propuso en noviembre de 1987. A lo largo de su estancia que se prolongó hasta el día 10, asistió a diferentes espectáculos, visitó varios museos y mantuvo conversaciones con numerosos colegas, muy en particular con Agustín Iglesias y Juan Margallo, director del Festival de Cádiz.

El jueves día 6 de octubre se procedió a la firma del protocolo que regula las relaciones entre la ADE y la Sección de Artes Escénicas de la UNEAC para los años 1989 y 1990. Este documento abre grandes posibilidades al intercambio de directores de escena, profesores e información.

PROTOCOLO

De colaboración cultural entre la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y la Asociación de Directores de Escena del Reino de España (ADE) para 1989-1990.

Sobre la base del Convenio Intergubernamental vigente entre la República de Cuba y el Reino de Es-

paña para los años 1988-1990, deseosos de establecer lazos de colaboración creadora que permitan un mayor acercamiento entre los teatrístas de Cuba y España, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y la Asociación de Directores de Escena del Reino de España (ADE), firman el presente Protocolo para los años 1989-1990.

ARTICULO I

INTERCAMBIO DE DELEGACIONES

Las dos asociaciones intercambiarán un Director de Escena para una estancia de 15 días anualmente con el propósito de ampliar las relaciones entre los creadores de ambos países y conocer más profundamente su vida teatral y cultural. Cada una de las partes elegirá independientemente el Director de Escena que efectúe el intercambio, definirá las fechas que considere oportunas y lo comunicará con un mínimo de 60 días de antelación.

ARTICULO II

INTERCAMBIO DE INFORMACION

Ambas instituciones se enviarán regularmente materiales informativos, libros, revistas especializadas, documentos, obras de teatro, etc., que resulten de interés para la otra parte con el objetivo de mantenerse mutuamente informados sobre el acontecer teatral en ambos países.

ARTICULO III

INVITACIONES ESPECIALES

Las partes podrán cursarse invitaciones para participar en los eventos que organicen aclarando siempre las condiciones de la invitación.

ARTICULO IV

CONDICIONES FINANCIERAS

Para la ejecución de este Convenio, las partes se regirán por lo establecido en el Convenio Intergubernamental vigente, debiendo destacarse especialmente los siguientes aspectos:

1. La parte que envía cubre los gastos de pasajes internacionales.
2. La UNEAC garantizará a las delegaciones que reciba alojamiento gratuito en hoteles de lujo, desayuno, almuerzo y comida por un valor ascendente a \$22,50 diarios, así como \$3,50 diarios para gastos de bolsillo.
3. La Asociación de Directores de Escena cubrirá los gastos de estancia (hotel y manutención) de los delegados cubanos que reciba y les entregará un mínimo de 5.000 pesetas para gastos de bolsillo.
4. La parte que recibe garantizará el transporte interno, entradas para espectáculos y atención médica gratuita en caso de enfermedad repentina.

ARTICULO V

OTROS INTERCAMBIOS

Ambas partes plantean la posibilidad de intercambiar profesores para la realización de cursos y seminarios y, asimismo, propiciar la realización de pue-



Miembros de la Junta Directiva de la ADE reunidos con Humberto Arenal (tercero a la drcha.) durante la firma del convenio de cooperación con la UNEAC.

Expectativas de un acuerdo

Este protocolo cultural para establecer lazos de colaboración creadora que permitan un mayor acercamiento entre los teatrístas de Cuba y España —firmado entre la Asociación de Directores de Escena (ADE) de España y la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba)—, es en realidad un hecho retardado entre nuestros países que tienen viejos y profundos lazos históricos, políticos, culturales y efectivos. Los cubanos siempre decimos que en España nos sentimos como en casa, y los españoles dicen que en Cuba se sienten como en España. Que, claro, no es más que decir lo mismo de dos maneras parecidas.

Este «ptocolo», en definitiva, no es sino un modo de formalizar lo que en la práctica de la vida se ha cumplimentado antes. Las posibilidades de un acuerdo así son incalculables. Los beneficios para la escena cubana se harán sentir pronto. Y pensamos que para la española, de más tradición y desarrollo, también puede resultar beneficioso.

Tal vez es ahora cuando el teatro cubano enfrenta la disyuntiva decisiva de renovarse o frustrarse, aunque dicho así, por sí mismo, es una exageración. Ningún acontecimiento es tan definitivo y catastrófico que determine su propia muerte. Sin embargo, se puede afirmar que estamos en un momento de definiciones y cambios que determinarán el surgimiento en la escena cubana de nuevas y renovadoras experiencias y la desaparición y muerte de instituciones y prácticas caducas. Esto es inevitable. Siempre es así.

Los jóvenes están impacientes, no aceptan ni lo viejo, ni lo establecido, ni lo convencional. Esto no es nada nuevo. Otras generaciones lo han hecho y otras lo volverán a hacer en el futuro. Pero lo hacen ahora en un momento en que la cultura cubana está en el centro mismo de nuestra sociedad. En el lugar destacado que le corresponde. Cuando la ideología —como factor cultural determinante— ha pasado a ser el elemento de-

finitorio fundamental. El teatro, como afirmó Bertolt Brecht, es el arte social por excelencia. El más completo. El que puede sumar y sintetizar todas las artes. Por eso hay que cuidarlo, desarrollarlo y divulgarlo.

Es sabido que la Revolución Cubana ha creado las mejores condiciones materiales posibles para la cultura. Las jóvenes generaciones encuentran condiciones objetivas quizá únicas en el continente americano. Tan buenas como las de algunos países desarrollados de Europa. Nunca en la realidad había tenido el teatro cubano estas posibilidades a su disposición. Podemos citar ejemplos: en la ciudad de La Habana, que sigue siendo el centro cultural del país, existen más de 15 espacios teatrales. En el resto de la isla se van creando posibilidades insospechadas hace algunos años. Otro ejemplo: el gran complejo cultural que se construye en la ciudad de Santiago de Cuba, cuenta con dos amplias salas teatrales. Los espectadores aumentan. El teatro es una institución respetada, atendida.

Pero no hay que exagerar la importancia y significación de este hecho. Es necesario que muchos —quisiéramos decir todos— brindemos nuestro entusiasmo y aporte creador para que el teatro cubano cristalice en una hermosa realidad.

Dentro de este complejo contexto cultural se enmarca adecuadamente el protocolo de cooperación que acabamos de firmar entre la ADE y la UNEAC. El acuerdo es modesto pero a la vez prometedor, lleno de posibilidades. Quizá no sea necesario reafirmarlo pero vamos a decirlo. Los vínculos entre Cuba y España son hoy muy amplios y esperanzadores, lo que nos permite afirmar que el futuro brinda infinitas expectativas que hoy no podemos preveer, aunque las imaginemos muy propicias. Vislumbramos con gran optimismo el futuro.

HUMBERTO ARENAL
Vicepresidente Asociación
Artes Escénicas de la UNEAC

tas en escena por parte de directores de ambos países. Este Apartado no se regirá por el principio de reciprocidad.

ARTICULO VI

CONDICIONES GENERALES

1. El presente Convenio ha sido confeccionado

en dos ejemplares en idioma español, teniendo ambos textos la misma validez.

2. El presente Convenio entrará en vigor el 1 de enero de 1989 y permanecerá vigente hasta el 31 de diciembre de 1990. En el último trimestre de ese año las partes se reunirán en la ciudad de La Habana para suscribir el acuerdo correspondiente a los años 1991-1992.

Firmado en Madrid, a los seis días del mes de octubre del año 1988.

Por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC),

HUMBERTO ARENAL
Vicepresidente Asociación Artes Escénicas

Por la Asociación de Directores de Escena del Reino de España (ADE),

ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS
Presidente

JUAN ANTONIO HORMIGON
Secretario General



Ohjajaliiton vieras ja näyttelijätöiden kollektiivin tähtinä.

Viva Espanja

Uusi portti länteen on avattu. Ohjajaliiton solmi yhteistyösopimuksen Espanjan Teatteriohjaajien Liiton kanssa.

Tampereen Teatterikesästä vierailivat Ohjajaliiton kutsuissa espanjalainen vierasjohtaja Juan Antonio Hormigón ja toiminnanjohtaja Karla Barro. Suomalaisen teatterin tuotantomies lomasaa käviin työsuhteelliset yhteistyösopimuksen solmittuiksi kummankin maan ohjajaliitosten välillä.

Alotte hankkeen on ollut espanjalaiselta osapuolelta ja sen kummituksena oli projekti, jolla Espanjan Ohjajaliitto on vastaava yhteistyösopimuksella viime vuonna solmittu mm. Puolan ja Jugoslavian. Suomen yhteistyösopimukset ovat valmistuneet mm. Englantiin ja Ispaniaan.

Miksi sitten juuri ohjajaliitot ovat päättäneet yhteistyösopimukset? Espanjalaisen teatterialan järjestötyönä on Suomessa seurattu hyvin toisistaan. Varsinkin ammattilaisia on vain teatterikesästä. Näyttelijöillä on oma järjestönsä, mutta esim. Suomen Näyttelijöiden seuran toiminta ei voi verrata. Ohjajaliitto on puolestaan ensiallaite kulttuuri- ja teatteripolitiikan järjestö, joka on tietyissä ammattilaisissa solmittu yhteistyösopimusta, mutta varsinkin ammattilaisilla se ei ole. Toisaalta myöskin monien näyttelijöiden keskuudessa vastava yhteistyösopimus ei maassakaan ole.

Espanjan teatteriohjaajien Liitto on vahva maan kulttuuriministeriön kanssa sopimusten suhteen sol-

mittuiksi muiden maiden vastaavia järjestöjä, ja näin löytyi Suomen Maailman Suurliiton myötä vaihtokutsu Suomen Teatteriohjaajien Liitto yhteistyösopimusta ja päättämään Pohjoismaiden.

Espanjalainen vierailun aikana valmistettiin toinen yhteistyösopimus, joka astui voimaan ja allekirjoitettiin virallisesti myöhemmin tänä syksynä, kun kummankin maan opetus- ja kulttuuriministerit ovat todennetun sisällä Suomen ja Espanjan välillä.

Konkreettina toimeksi otettiin Suomen Teatteriohjaajien Liiton valtuuskunnan vierailusta Espanjassa vielä ensi syksynä ja kummankin maan teatterialueiden näyttelijöiden vaihdosta vuosina 1989-1991. Lisäksi sovittiin näyttelijöiden vaihdosta kaksivuotiseksi sopivien näyttelijöiden löytämiseksi.

Samaaikaisesti Ohjajaliiton espanjalaisen vierailun aikana tuotiin Suomen teatterialueeseen myös Teatterikesästä Teatteriohjaajien Liiton edustajana Pizozin Teatterin draamaosaston esittämiseen ohjaukseen Olli Vesala. Vierailu oli osa vaihtoa, jonka mukaan yksi ohjajaliiton vierailusta teatteriohjaajilla Teatterikesästä on Suomessa.

Ohjajaliiton vieras ja näyttelijöiden kollektiivin tähtinä.

Firma del «protocolo» de cooperación con la Asociación Finlandesa de Directores. A la derecha, su presidente, Antti Halonen, y el secretario de relaciones internacionales, Raimo o Niemi.

Página de la revista «TEATTERIVÄKI», dedicada a la visita de la delegación de la ADE.

Firma del protocolo de cooperación con la Asociación de Directores Finlandesa

Del día 14 al 23 del pasado mes de agosto, una delegación de la ADE formada por su Secretario General, Juan Antonio Hormigón, y por la Gestora, Karla Barro, viajó a Helsinki invitada por la «Suomenteatteriohjaajien Liitto» (Asociación Finlandesa de Directores-STOHL), para discutir los términos de un convenio de cooperación bilateral. En el inicio de las relaciones entre ambas asociaciones, intervino activa y eficazmente la Agregada Cultural de la embajada de Finlandia en Madrid, Eva Kapanen.

La delegación española fue recibida y acompañada en todo momento por el Secretario de Organización de la STOHL, Olli Vesala, y el director de Relaciones Internacionales, Raimo O Niemi. Mantuvieron además dos encuentros con el Comité Ejecutivo de la Asociación, a uno de los cuales asistió su Presidente, Antti Halonen, y en los que fueron diseñando los términos del programa de colaboración. Finalmente, el día 22, en la cena de despedida oficial, se firmó el «Protocolo de cooperación» entre ambas organizaciones para los próximos tres años.

Del 16 al 21 de agosto, la delegación de la ADE asistió en la ciudad de Tampere al Festival Internacional de dicha ciudad, en donde pudieron contemplar numerosas producciones finesas. Así mismo mantuvieron entrevistas con la Secretaria del ITI finlandés, Anneli Suur-Kujala, con su presidenta, Rita Seppala y con la jefa de producción del Teatro Municipal de Helsinki, Viveca Hedegren. Visitaron también esta institución teatral, así como el Teatro de los Trabajadores de Tampere y el Teatro Municipal de esta misma ciudad. Por último, llegaron a un acuerdo de cooperación con el ITI y la Asociación Finlandesa de Directores para que financien la traducción al castellano de dos o tres obras de la

literatura teatral de aquel país, que serán incluidas en el repertorio de las «Publicaciones de la ADE».

A lo largo de los nueve días de estancia, la delegación de la ADE pudo comprobar la eficacia organizativa, así como el afecto, la calurosa acogida y las atenciones brindadas por sus colegas finlandese.

PROTOCOLO

De la reunión con una delegación de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) en la Sede de Suomen Teatteriohjaajien Liitto (STOHL) en Helsinki, el día 21 de agosto de 1988.

De parte de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) participaron Juan Antonio Hormigón, Secretario General y Karla Barro, Gestora (Manager).

De parte de Suomen Teatteriohjaajien Liitto (STOHL) participaron Antti Halonen, Presidente, Raimo O Niemi, director de Relaciones Internacional y Olli Vesala, Secretario de Organización.

El tema de la reunión es el siguiente:

1. El propósito de intercambio cultural entre Suomen Teatteriohjaajien Liitto (STOHL) y la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) para la promoción de la vida teatral y cultural de ambos países.
2. Los contactos más extensos entre los miembros de ambas asociaciones.

Ambas partes están de acuerdo para colaborar durante los años 1989 a 1991 con el proyecto siguiente:

- a) Intercambio de publicaciones, literatura profesional, affiches teatrales, vídeos de espectáculos, informe sobre las actividades teatrales y culturales, boletines y obras dramáticas, así como la realización de una exposición teatral en este período.
- b) Intercambio *bianual* de dos personas para veinte días, de ambas partes (dos personas, cada una con diez días de estancia).

Ambas partes garantizarán a las delegaciones recibidas el alojamiento en hoteles, con habitaciones individuales, el transporte en su territorio para los desplazamientos relacionados con la realización del programa de su estancia, entradas para las representaciones teatrales y guía-intérprete durante toda su estancia, así como atención médica en caso de necesidad.

Los gastos relacionados con el viaje de la delegación hasta la capital del país receptor y de regreso, los cubrirá la parte que la envía.

- c) Propiciar iniciativas para la realización de cursos y seminarios, así como para que directores finlandeses y españoles realicen puestas en escena en el otro país.
- d) Ambas asociaciones gestionarán la traducción de obras dramáticas de ambos países al finlandés y al español, canalizando su difusión y conocimiento entre sus asociados.

Ambas partes proponen reunirse para prolongar este intercambio alternativamente en Madrid y en Helsinki cada tres años.

El acuerdo entre Suomen Teatteriohjaajien Liitto (STOHL) y la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) para los años 1989-1991, después de obtener la aprobación del Ministerio de Cultura, en Helsinki, y del Ministerio de Cultura, en Madrid, será firmado en el otoño de 1988, en Madrid.

Las condiciones de colaboración entre Suomen Teatteriohjaajien Liitto (STOHL) y la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) responden al Convenio de Colaboración Cultural entre los gobiernos de España y Finlandia para los años 1989-1991.

12

TEATRO ESTUDIO

Dirección:
Karla Barro

FORMACION DEL ACTOR

Cursos regulares
Seminarios intensivos fuera de Madrid
Iniciación y perfeccionamiento

Información:
Tel: (91) 766 51 53

Asociación Cultural Taller Actoral
A. C. T. A.

Sta. Cruz de Marcenado, 34
Telf 247 18 28 - 28015 Madrid

DIRECCION:
LUCILA MAQUIEIRA

Seminarios de Iniciación y Perfeccionamiento
Dinámica Corporal
Técnicas Foniátricas
Técnicas de Interpretación
METODO DE STANISLAVSKI

Algunos hechos sobre la Unión Finlandesa de directores de Escena

De 1940 a 1960 los Directores de Escena de Finlandia pertenecían a la misma asociación que los administrativos teatrales. En 1960 surgió el reconocimiento de los directores de escena como trabajadores y fue fundada una unión independiente. La UNION FINLANDESA DE DIRECTORES DE ESCENA (UNION DE DIRECTORES DE ESCENA DE FINLANDIA) fue establecida en 1967.

El primer acuerdo concerniente a los directores de escena fue firmado en el año 1970. Un anexo a este primer acuerdo admite que la Unión pueda ser también integrada por directores invitados y directores de teatro para radio y televisión.

En relación con el cambio de estatutos efectuado en 1972, los dramaturgos también pasaron a formar parte de la Unión y en 1974 estuvo terminado el primer acuerdo sobre salarios y condiciones laborales amparando a este sector profesional.

Sobre los acuerdos relacionados con salarios y condiciones laborales, la Unión salvaguarda los intereses de todos sus miembros en el ejercicio de su profesión dentro de la política cultural y mantiene actividades con la profesión y en varios campos artísticos. Asuntos como los derechos de propiedad intelectual, así como acuerdos salariales relacionados con derechos de autor, constituyen una importante área de actividades.

Hoy en día la Unión tiene 264 miembros, la mitad de los cuales son directores y dramaturgos que trabajan permanentemente en los teatros. El resto son directores que trabajan en radio y teatro televisivo, en el campo del teatro amateur o en otras áreas de la vida cultural, estudiantes y pensionados.

Las relaciones internacionales de la Unión se efectúan, en cooperación con la Organización Central del Teatro de Finlandia, con numerosos países europeos y sus organizaciones teatrales. La Unión tiene firmados independientemente acuerdos con la Unión de Artistas Checoslovacos y ahora con la Asociación de Directores de Escena de España.

OLLI VESALA
Secretario de Organización



Olli Vesalla, secretario de Organización de la STOHL, primero a la derecha, junto al director y actor checo Oto Sevcik, Raimo o Niemi y los directivos de la ADE.

A lo largo de los meses de septiembre y octubre, la ADE ha recibido la confirmación de la próxima firma de diferentes «convenios» de cooperación con asociaciones de otros países. Asimismo, ha iniciado relaciones con otras.

Próximos «convenios»

Gran Bretaña

Nuestra Gestora, Karla Barro, se ha reunido con la señora Sheila Murray, Jefe de la Sección de Artes del BRITISH COUNCIL con sede en Madrid, con el objetivo de intercambiar impresiones sobre posibles proyectos de cooperación con instituciones homólogas de la Gran Bretaña. Esta primera entrevista tuvo lugar el pasado 15 de septiembre y la señora Murray consideró de interés para ambos países, España y Gran Bretaña, el establecimiento de posibles intercambios, manifestando su entusiasmo para llevar adelante el inicio de la mutua cooperación en el campo de la dirección teatral.

Checoslovaquia

El secretario general de la «Svaz Ceskoslovenskych Dramatickych Umelcu» (SCSDU), señor Jirí Matejcek, se dirigió a la ADE proponiendo que a finales de octubre se reúnan en Praga delegados de ambas instituciones para concretar y firmar un «convenio» de cooperación. En su carta el señor Matejcek asegura que «las condiciones de intercambio propuestas por la ADE cumplen los requisitos esenciales de nuestra actividad y, por tanto, pueden ser aceptadas de inmediato por parte nuestra». Esperamos que el protocolo que regule nuestra colaboración pueda concluirse en ese momento.

Hungría

El teatro «Katona József Színház» ha remitido una invitación a la ADE para asistir a una muestra de una semana, en donde se representarán los mejores espectáculos de la temporada. Asimismo, la ocasión permitirá establecer contactos con la «Asociación de Artistas Teatrales» de Hungría, que reúne a los directores de escena, para iniciar las relaciones específicas entre los directores de escena de ambos países.

República Democrática Alemana

Como culminación de las reuniones en Berlín-RDA, en los meses de enero y junio, por el secretario general de la ADE, con el secretario general de la Asociación de Gentes de Teatro (VT) de aquel país, se ha recibido una carta, con fecha 1 de septiembre, en la que nuestros colegas de la RDA manifiestan su total conformidad a la firma de un «acuerdo» de intercambio y cooperación entre ambas instituciones. El documento podrá concluirse las próximas semanas, y formalizarse en Berlín y Madrid por correo. Entrará en vigor el año 1989, y la primera delegación regular viajaría en el mes de abril para asistir al II Festival de Teatro de la RDA.

Inicio de gestiones

Durante el mes de septiembre y octubre la ADE ha enviado cartas a treinta Embajadas para iniciar contactos informativos respecto a las asociaciones existentes en dichos países. Ha habido respuestas de Canadá, Dinamarca, Suecia, Bélgica y Holanda, con cuya agregada cultural, la gestora de la ADE mantuvo una entrevista el día 10 de octubre. Asimismo se han establecido contactos con la Asociación Japonesa de Directores y con la Asociación de Directores de la Unión Soviética.

“Don Juan Tenorio: la burla como desorden y la vida como reto”.

Tirso de Molina El Burlador de Sevilla (y Convidado de Piedra)

Con los actores del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires

TEATRO
COMPANIA NACIONAL
CLASICO

TEATRO MUNICIPAL
GENERAL SAN MARTIN
Buenos Aires, Argentina

Escenografía, Vestuario e Iluminación:
Carlos Czynowski

Música:
Luis María Serra

Versión:
Carmen Martín Gaité

Dirección Escénica:
Adolfo Marsillach

Teatro
de la Comedia

MINISTERIO DE CULTURA

FUNCION UNICA 8 TARDE



Teatro de los trabajadores de Tampere (TTT).



Finlandia: un teatro bien organizado

Por Juan Antonio Hormigón

Finlandia: 338.000 km², dos terceras partes de la superficie de España; 5 millones de habitantes, 4.600 km. de costas, 179.584 islas, 187.888 lagos que ocupan la décima parte del territorio, un 65 % de bosques y un 8 % de tierras de cultivo. Está rodeada por Noruega al norte, Suecia al oeste y la Unión Soviética al este. Por el sur y el suroeste se abre un arco convexo al mar Báltico, formando los golfos de Botnia y el que lleva su propio nombre. Sibelius puso música a este conjunto de mares, prados, arboledas, cielos encapotados y vibrantes corazones fineses en lucha por la consecución de sus libertades.

Climatológicamente es una tierra de abruptos contrastes. En invierno la nieve y el hielo cubren los campos y las aguas dulces y saladas por igual. El termómetro desciende a -35 °. Los árboles se convierten en osamentas leñosas y oscuras, ramificadas con desazón hacia un firmamento de plomo. Flores y arbustos desaparecen. Las jornadas transcurren en noches casi permanentes que enlazan unas con otras en una ausencia de claridad casi perpetuada.

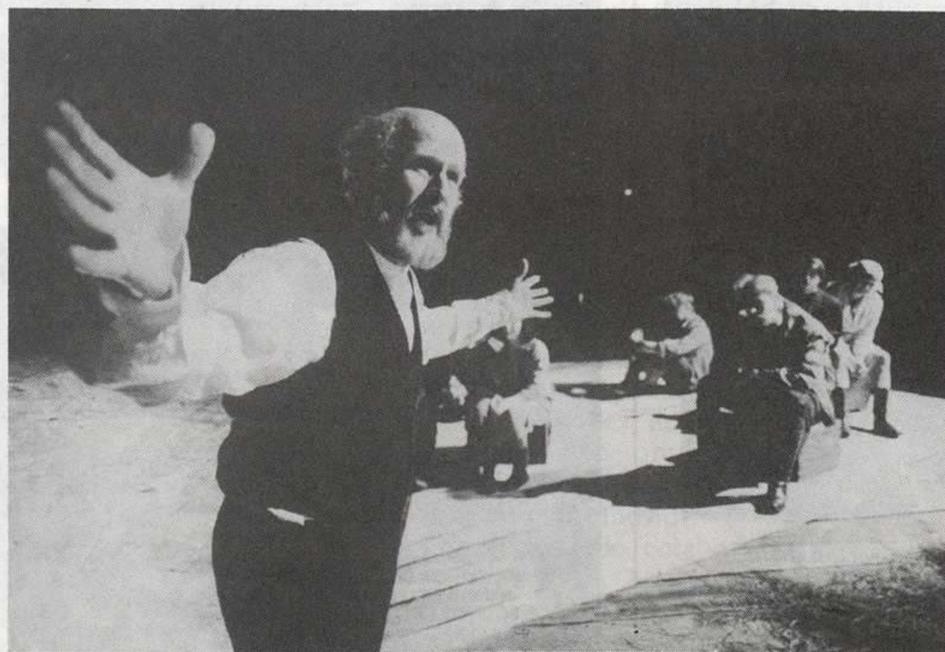
En marzo, las horas de luz comienzan a alargarse y se inicia el deshielo. Cuando en junio irrumpe el verano y el sol alumbra y calienta entre 22 horas al sur y 24 al norte, la naturaleza; contraída y aletargada por las tinieblas y el frío, estalla con una fuerza y energía inusitadas. Los bosques de variadas especies arbóreas, entre las que predominan abedules, pinos, abetos, hayas, robles y fresnos, adquieren una altura, frondosidad y forestación inusitadas. Explanadas y calveros se tornan de un verde luminoso. Los arbustos proyectan el esplendor de nuevas ramificaciones y las flores estallan por doquier en sincopada pulsión cromática. Begonias y geranios, petunias y tulipanes, rosas de características dis-

pares y muchas otras más, pueblan los jardines de ciudades y casas y propician una fascinante profusión de colores.

En este tiempo de calor y bonanza el termómetro sube por encima de 20 grados, los fineses abandonan sus hábitos invernales y se afanan en sus huertos y jardines, se trasladan a sus residencias campestres y disfrutan de una naturaleza pródiga en este tiempo, a la que cuidan con esmero, protegen con leyes y normas de convivencia minuciosamente establecidas que han conseguido preservar mediante la racionalización de las talas y una conciencia común compartida. No obstante, en verano y en invierno parecen compartir su interés por el teatro y los locales, cerrados o al aire libre, se llenan de un público variopinto y diverso, que asiste respetuoso y acoge calurosamente los diferentes espectáculos que presencia.

Quizás sea esta una consecuencia directa de uno de los rasgos prototípicos de este y otros

países: el elevado nivel cívico de sus ciudadanos en todo aquello que afecta a la convivencia y los intereses colectivos. Puede incluso que a ello se deba que las ciudades estén limpias e inmaculadas hasta el punto de que repugna al buen gusto tirar una cerilla al suelo; la gente espere serenamente en cola su turno para coger un taxi, sin necesidad de guardias o vigilantes que lo regulen; no haya pirómanos psicópatas o especulativos que asolen el territorio con sus desafueros —está prohibido encender fuego en el campo en la época calurosa— o exista un altísimo nivel de seguridad pública. Claro que esto, sin duda, tiene su raíz igualmente en el alto nivel de vida que disfrutan los habitantes de este país. No se observan grandes diferencias entre los distintos sectores sociales, lo que redundará en la ausencia de mendigos en las calles, de drogadictos e intermediarios de este negocio de muerte —«camellos» y otros especímenes—, prostitución de todo tipo, etc. Sí existe el alcoholis-



«Maa on syntinen laulu», de T. K. Mukka y K. Luotonen, en la sala Kosti Elo, del TTT.

mo, que el gobierno intenta combatir con un gravamen fiscal muy alto en el consumo de bebidas de este tipo.

Un país joven

Los primeros habitantes del territorio fueron los lapones. En el siglo VII, se vieron desplazados hacia el norte por los fineses, un pueblo invasor procedente del Volga. En 1293, los suecos conquistaron Finlandia, la cristianizaron y convirtieron en su feudo. En 1530, introdujeron la Reforma protestante. De 1721 a 1809, Rusia fue adueñándose paulatinamente de todo el país. En este último año, el zar Alejandro I se proclamó gran duque, aunque respetó la constitución sueca de 1772.

La situación se mantuvo así hasta 1900, fecha en que Rusia impuso su derecho a legislar en este territorio, el ruso como lengua oficial y también su sistema militar. El descontento provocado por esta serie de medidas, provocó grandes manifestaciones de protesta. Los periódicos fueron prohibidos y Sibelius compuso su poema sinfónico «Finlandia», cuya ejecución fue censurada por las autoridades zaristas. El gobernador general fue asesinado. Entre 1906 y 1910, el zar dictó una nueva constitución que garantizaba el sufragio universal y la libertad de idioma, pero, posteriormente, convirtió en provincia el Gran Ducado.

La independencia de Finlandia hubo de esperar al estallido de la Revolución de Octubre. El 20 de julio de 1917, la Dieta la proclamó y el gobierno soviético la corroboró. Tras un período de luchas internas entre blancos y rojos, en julio se instaura la constitución republicana y se elige el primer presidente. A partir de entonces Finlandia va a tener existencia de nación independiente, sometida a los vaivenes y avatares del nordeste de Europa, incluida su participación en la Segunda Guerra Mundial.

Todos estos hechos configuran en buena medida el presente del país. Desde el punto de vista político, es una república democrática y parlamentaria. La Dieta o Parlamento tiene 200 miembros. El partido mayoritario ha sido desde el fin de la guerra, el socialdemócrata. El bloque de centroderecha lo forman los partidos Conservador, de Centro y la Unión Democrática. El Partido Comunista que tuvo una gran influencia, aparece actualmente dividido en dos organizaciones bastante confrontadas entre sí. Desde hace cuarenta años el eje de la política finlandesa gira en torno a la socialdemocracia, que ha gobernado sola o aliada a las otras formaciones y ha propugnado el llamado «consenso» entre organizaciones políticas y fuerzas sociales. Pertenece igualmente al grupo de países neutrales y practica una política de relaciones internacionales situada por encima de la división en bloques militares.

Las dos religiones oficiales son la luterana y la ortodoxa griega. La primera es abrumadoramente mayoritaria. La segunda cuenta con unos 70.000 adeptos. Los católicos constituyen una pequeña minoría, unos 4.000, cuyo número ha aumentado algo con la llegada de inmigrantes Filipinos.

Existen dos lenguas oficiales: el finés, mayoritaria, y el sueco que lo habla un 6 % de la población, consecuencia también del desarrollo histórico. Tradicionalmente, las minorías cortesanas hablaron sueco y las capas populares finés. Al producirse la independencia, la lengua popular adquirió una difusión e importancia social mucho mayor. Todos los documentos y señalizaciones públicas están escritos en ambos idiomas. Hay además una universidad sueca en Turku, una importante

literatura sueco-finesa, etc. La primera lengua que estudian los finlandeses es el sueco, seguida del inglés, que habla una gran parte de la población, y a bastante distancia del alemán y el ruso. El castellano está muy escasamente extendido.

El dinero del teatro

Esta duplicidad lingüística incidió poderosamente en el desarrollo del teatro finés. Desde el siglo XIX coexisten en el país dos corrientes escénicas diferenciadas: la sueca, de influencia cortesana y dirigida a la burguesía urbana y los teatros obreros, que utilizaron el finés como idioma, se organizaron a partir de compañías de aficionados y abordaron una temática popular.

En los años cuarenta estas dos formas escénicas se fundieron, dando lugar al nacimiento del teatro finés tal y como hoy lo contemplamos, aunque conservando la duplicidad expresiva en ambos idiomas. Excepto en Tampere, donde el Teatro de los Trabajadores siguió existiendo como tal, en el resto de la república se produjo la aleación entre estos y los teatros de la burguesía, dando lugar a instituciones teatrales de nuevo tipo.

El alto nivel de vida de que disfruta Finlandia, es difícil percibirlo en aspectos superficiales o accesorios, en fuegos de artificio banalizadores de la realidad. Afecta más bien a hechos substanciales de la calidad de la existencia y en este sentido, la posibilidad de acceso al disfrute cultural por parte de los ciudadanos ocupa un lugar preeminente. La cantidad destinada en 1986 —son los últimos datos que tenemos (1)— por el Ministerio de Cultura a la promoción artística, alcanzó la cifra de 477.898.000 marcos finlandeses— Fmk (13.400 millones de pesetas). En este concepto no se incluyen las aportaciones a la Academia Teatral, la Academia Sibelius y la Escuela Superior de Artes Industriales, que reciben 101.347.000 Fmk (unos 2.850 millones de pesetas). El desglose de las partidas más importantes proporciona el siguiente cuadro:

Teatro	97.180.000 Fmk (2.720.560.000 ptas.)	20,3 %
Opera	70.180.000 Fmk (1.965.040.000 ptas.)	14,4 %
Danza	2.410.000 Fmk (67.480.000 ptas.)	0,5 %
Música	80.250.000 Fmk (2.247.000.000 ptas.)	16,8 %
Cinema	41.759.000 Fmk (1.169.252.000 ptas.)	8,7 %

Se contemplan además otras partidas destinadas a fotografía, literatura, artes visuales, arquitectura, artes industriales, festivales, museos, edificios y miscelánea. Esta última, difícil de desvelar en los secretos que esconde, cuenta con la elevada suma de 71.204 millones de Fmk.

A la vista de estos datos, la primera conclusión que se deduce es que las aportaciones estatales al teatro son las más elevadas entre el conjunto de prácticas artísticas que se apoyan, más aún si le sumamos las destinadas a ópera y danza que aparecen en este caso desglosadas. Por otra parte, la cifra se incrementa notablemente con los subsidios que provienen de otras fuentes de financiación. Los municipios destinaron en 1985 para la producción y mantenimiento de los teatros, 189.596.000 Fmk (unos 38.300 millones de ptas.). En esta partida se incluyen los teatros nacionales, municipales, regionales, grupos independientes y

1. La fuente principal de todos estos datos son los documentos de la «Asociación Central de las Organizaciones Teatrales finesas» y la revista «Noticias del Teatro Finlandés», editada por el ITI de aquel país.



«Hiltu ja ragnar», de F. E. Sillanpää. Puesta en escena: Eija-Elina Bergholm. TTT-1988.

otras instituciones teatrales, pero no el Teatro de la Opera Nacional ni los de danza, con 3.158.000 Fmk y 481.000 Fmk en cada caso.

No obstante, el monto de esas sumas se ha acrecentado notablemente en años posteriores.

Además de la financiación pública, existen otras de origen diverso que alcanzaron en este mismo año los 20.614.500 Fmk (564.506.000 ptas.). Por último, el teatro obtuvo por ingresos de taquilla la suma de 70.217.200 Fmk (966.081.699 ptas.).

Formas de organización

En la actualidad existen en Finlandia 50 conjuntos teatrales. De ellos, 40 son instituciones y el resto, unos 10 —el número puede modificarse por el nacimiento o desaparición de alguna de ellas—, compañías libres o independientes. Por institución teatral debemos entender aquellas que poseen un edificio propio, un alenco fijo y establecen un programa de acción. Todas ellas son de carácter público, en este país no existe iniciativa privada teatral con fines comerciales, tal y como la entendemos en España.



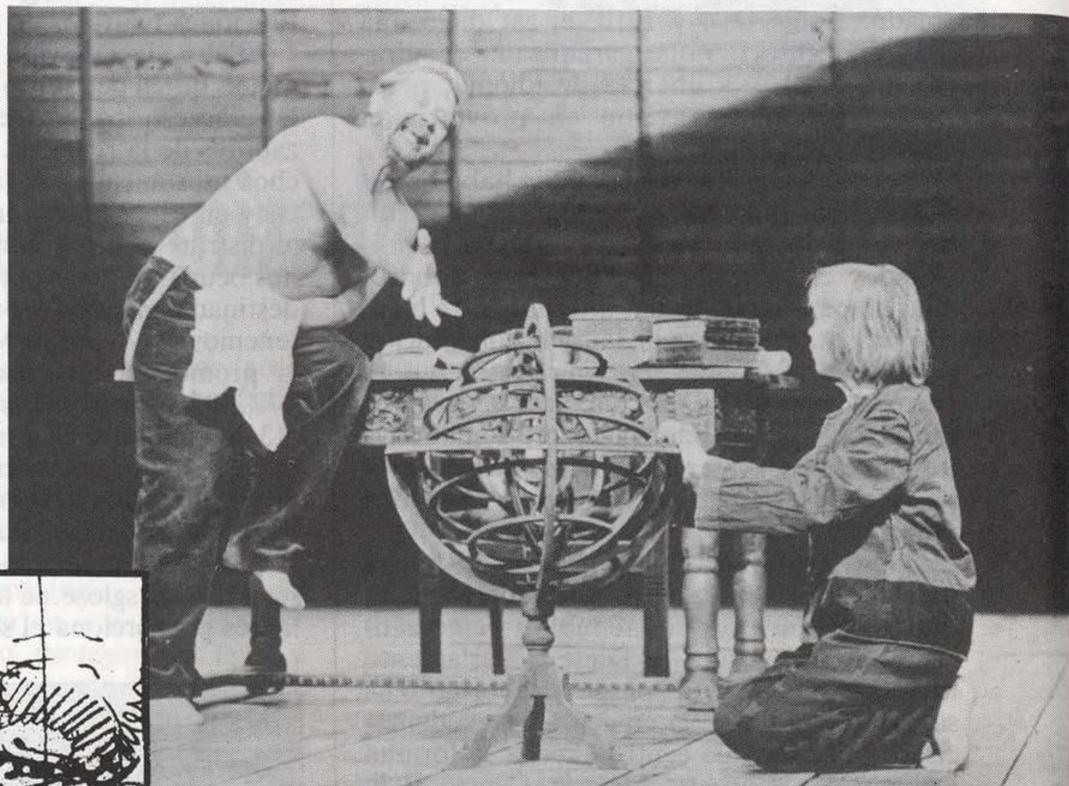
Los edificios teatrales poseen con frecuencia varias salas de diferentes capacidades y posibilidades para crear espectáculos de estéticas diversas. Cuentan igualmente con talleres de construcción de decorados, muebles y utilería, confección de trajes, máscaras y pelucas, salas de ensayo y de reunión, vestíbulos y áreas de descanso y esparcimiento para los espectadores, despachos administrativos y almacenes. Aunque existen edificios teatrales de relativa antigüedad, muchos otros han sido construidos hace pocos años y responden a concepciones arquitectónicas avaladas por la constatable calidad de la escuela finesa. Los teatros de Turku, el de «los Trabajadores» de Tampere o el Municipal de Helsinki, son ejemplos elocuentes de este tipo de nuevos edificios teatrales.

Este último por ejemplo, es un gran edificio situado en la periferia del centro de la ciudad, con las paredes exteriores convertidas en enormes cristalerías y grandes claraboyas en los tejados con el objeto de absorber la luz cuando ésta escasea. Praderas y jardines configuran el espacio circundante y descienden suavemente hasta uno de los brazos de mar que contornean el archipiélago y penetran y dividen el casco urbano. Cuando alguien se pasea por el enorme vestíbulo que rodea la gran sala, está inmerso en un paisaje de árboles y flores que se encuentran al alcance de la mano, aunque siempre al otro lado del cristal. En 1987 asistieron 184.890 espectadores.

El Teatro Municipal de Helsinki posee una sala grande de 920 localidades y una segunda de aforo menor, de 290 a 350, y múltiples posibilidades para establecer la relación entre espectáculo y espectador. Tiene unas grandes naves destinadas a construcción de decorados, talleres, etc. En la actualidad se está edificando un segundo bloque de ampliación para diferentes áreas de trabajo que lo precisan.

El órgano rector en cada uno de los teatros institucionales es el Comité Ejecutivo. Está integrado por un número variable de miembros que representan proporcionalmente las diferentes instancias que lo financian o que participan en el desarrollo institucional. Se trata de técnicos en organización o gestión cultural, pero también de profesionales del teatro o escritores. El Comité Ejecutivo tiene como tareas más importantes nombrar al director del teatro, establecer y aprobar el presupuesto, definir y aceptar el repertorio y controlar el gasto y el cumplimiento del programa y compromisos de la institución.

«Camino de la Meka», de Athol Fugard. Puesta en escena: Jotaarkka Pennanen. Teatro Municipal de Helsinki-1987.



«Galileo Galilei», de Bertolt Brecht. Puesta en escena: Ralf Langbacka. Teatro Municipal de Helsinki-1987.



El presupuesto del teatro se cubre con las aportaciones estatales, municipales o de otro tipo, junto a los ingresos de taquilla. En el cómputo global de todos los teatros, estos representaron el 20 % de media, aunque las oscilaciones entre unos y otros fueron desde el 5 % como cota mínima, hasta el 54 % en la máxima.

La concreción práctica del trabajo —según las informaciones que he podido recoger— depende en buena medida de la personalidad del director de la institución en cada caso y de su capacidad de convicción para hacer que prosperen sus planteamientos sobre el repertorio u otros aspectos de la gestión, aunque siempre a partir de unos parámetros respecto al sentido y lugar del teatro en la sociedad fin-

landesa. Es frecuente que se establezcan amplios debates sobre temas como el del repertorio, por ejemplo. Los directores de las instituciones teatrales suelen realizar puestas en escena cuando se trata de centros de dimensiones pequeñas. En los grandes lo hacen en mucha menor medida, habida cuenta de las responsabilidades de su trabajo de gestión y las múltiples tareas que ello comporta.

Los objetivos de los teatros no son otros, en definitiva, que producir y estrenar un determinado número de espectáculos en las mejores condiciones artísticas posibles. Su cantidad varía según el presupuesto existente y la infraestructura organizativa, técnica y humana disponible. En líneas generales, las instituciones de mayores recursos, que son bastantes, realizan alrededor de diez nuevas producciones por temporada, de formato diverso, aparte de mantener en repertorio todas aquellas que se considere oportuno. Los teatros con menores recursos acometen un número algo menor de producciones cada año.

Para poder abordar estos compromisos, los teatros cuentan con un elenco fijo formado por actores, técnicos y administrativos. En el segundo apartado hay que incluir no sólo a los técnicos de escenario sino a constructores de

decorados y utilería, sastres y modistas y todos aquellos artesanos especialistas que la creación teatral precisa. Igualmente existen en cada teatro unos directores de escena contratados por una o varias temporadas. El personal estable se incrementa además con eventuales, en donde participan tanto actores como directores de escena. Las grandes instituciones teatrales finesas proporcionan, en consecuencia, una oferta de trabajo muy amplia, en la medida que deben desarrollar objetivos que exigen una gran organización y capacidad ejecutiva.

Evidentemente, las compañías libres o independientes gozan de un estatuto distinto. Son elencos mucho más pequeños, carecen de sala propia y actúan en los teatros a través de los acuerdos que establecen. Su presupuesto es más bajo pero pueden moverse en un plano de menor responsabilidad ante las instituciones. En los años sesenta y setenta, estas compañías asumieron un acusado sentido crítico y un claro compromiso político en sus producciones, aunque tengo la impresión de que dicha diferenciación se ha amortiguado en la actualidad.

Problemática laboral

En la actualidad existen en Finlandia unos 50 directores de escena. Unos ejercen su profesión en un teatro en el que están contratados, realizando una o dos puestas en escena por temporada. Otros, se contratan por espectáculo. Todos ellos pertenecen a la Asociación Finlandesa de Directores. Existen también unos 1.200 actores, 1.400 técnicos y 2.000 administrativos en el sector teatral. El paro tiene cotas casi inapreciables.

El sueldo medio de los actores se sitúa entre 7.000 a 9.000 FmK mensuales (196.000 a 252.000 ptas.). La oscilación máxima va de 5.000 FmK (140.000 ptas.), que es el sueldo mínimo, a los 10.000 FmK (280.000 ptas.), que cobran los más prestigiosos. El sueldo de los directores es similar a la media de los actores, de 7.000 a 9.000 FmK al mes. Los técnicos cobran de 5.000 a 7.000. El salario medio de un obrero en Finlandia oscila entre 3.000 (84.000 ptas.) y 5.000 FmK.

Los contratados eventuales perciben cantidades diferentes, caso de serlo para un determinado espectáculo. Un director de escena que no pertenece al elenco de un teatro y al que se encarga un montaje, percibe una cantidad global entre 40.000 y 45.000 FmK (1.200.000 ptas., aproximadamente), por un período de trabajo de unos cuatro meses entre preparación y ensayos.

PERSONAL FIJO DE 4 TEATROS EN 1987

	Personal fijo	Actores
Teatro de los Trabajadores	131	34
Teatro municipal de Oulu	90	28
Teatro Municipal de Lahti	139	35
Tetro Municipal de Helsinki	248	50

Una estrategia organizativa de este tipo tiene fundamentalmente el objetivo de diversificar la oferta de espectáculos, tanto temática como estética, para lograr una elevada presencia de espectadores. El número total de representaciones ofrecidas por los teatros fineses en 1985, fue de 11.136, de las que 250 correspondieron a la Opera Nacional. El número de espectadores fue de 2.617.422, de los cuales 101.353 lo hicieron a la ópera. El precio de las localidades suele oscilar entre 40 y 80 FmK (1.120 a 2.240 ptas.). Las de ópera llegan a 120 FmK (3.360 ptas.).

Es evidente también que el repertorio responde a la demanda que plantean los distintos sectores del público teatral. Se alternan pues comedias, dramas y tragedias, clásicos y modernos, autores fineses y extranjeros, musicales, obras para niños y jóvenes, teatro de marionetas, etc. Sólo a título indicativo señalaré que en 1985, el 43 % de los títulos fueron de autores fineses y el 57 % de extranjeros. El reparto por nacionalidades fue el siguiente:

Finlandesas	43 %
Inglesas	11 %
Estadounidenses	9 %
Ruso-soviéticas	7 %
Escandinavas	5 %
Francesas	6 %
Alemanas	4 %
Italianas	3 %
Otros países	12 %

Habida cuenta de los datos que poseo de temporadas anteriores, este perfil habrá sido sensiblemente parecido en las dos últimas. La literatura dramática española aparece raramente en la escena finlandesa. Lorca es el autor más representado y lo es con parquedad. Valle Inclán nunca lo ha sido. Actualmente hay una puesta en escena de «Don Gil de las calzas verdes», de Tirso de Molina, con una acera de ironización de la española de consumo internacional. En cualquier caso, entre las 44 obras más populares de 1980 y 1985, no aparece ninguna española.

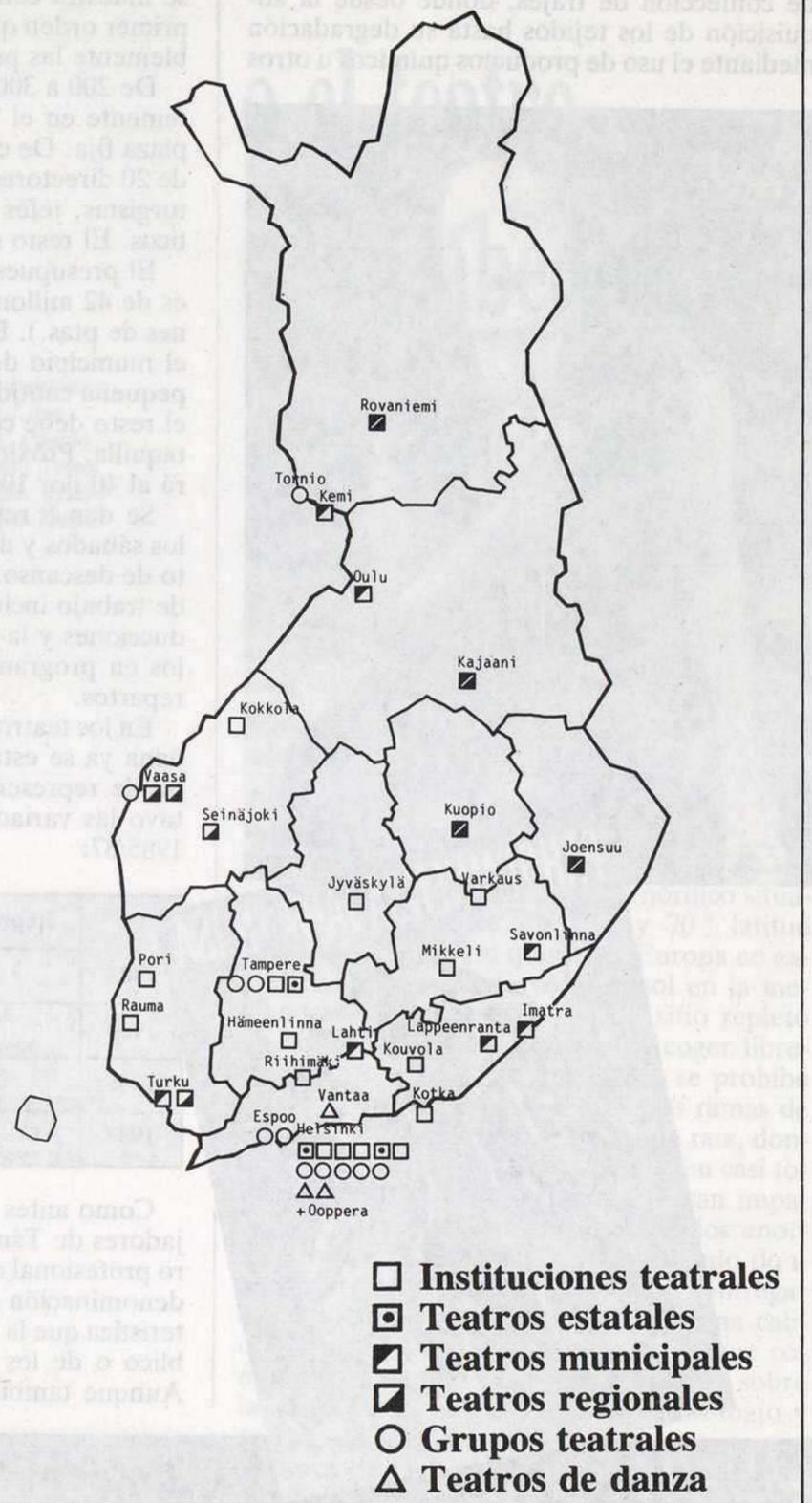
El Teatro de los Trabajadores

A título de ejemplo describiré ahora las características de uno de los más grandes teatros finlandeses, el «Teatro de los Trabajadores de Tampere», que tuvo la suerte de recorrer íntegramente, de asistir en sus salas a diferentes espectáculos y de conversar con su directora de asuntos económicos. Fundado en 1901, resultado de la unión de varios comités de fiestas dependientes de las secciones sindicales y de la Asociación obrera, aseguró su continuidad cuatro años más tarde, cuando esta última se hizo cargo del teatro y estableció las normas para su funcionamiento. En 1941 el TTT se convirtió en una sociedad anónima, cuyas acciones pertenecen a la Asociación para el Teatro de los Obreros de Tampere. Lo que fue en sus comienzos un elenco de aficionados, se transformó en un gran teatro profesional. En la actualidad es el único teatro obrero que ha mantenido su condición de tal, mientras que el resto se fusionó con los teatros denominados «burgueses».

Situada a 170 kms. al noroeste del Helsinki, rodeada de lagos y bosques, Tampere tiene 170.000 habitantes. Además del TTT, la ciudad cuenta con el Teatro Municipal y el Teatro de verano, construido a orillas de un lago en medio de un inmenso parque, con un espectacular graderío giratorio para los espectadores. Es un importante centro industrial que en los últimos años se ha convertido también en avanzada del desarrollo cultural del país.

Desde 1985, el TTT es uno de los cuatro teatros del Estado que existen en Finlandia. En este mismo año se cumplió uno de los grandes sueños de la institución: construir un nuevo edificio, proyectado por los arquitectos Marjatta y Martti Jaatinen, con un costo total de 110 millones de FmK (3.080 millones de ptas.). Recubierto exteriormente de ladrillo

TEATROS PROFESIONALES EN FINLANDIA EN 1985



rojo, el conjunto es funcional, hermoso, moderno y posee una cierta grandiosidad.

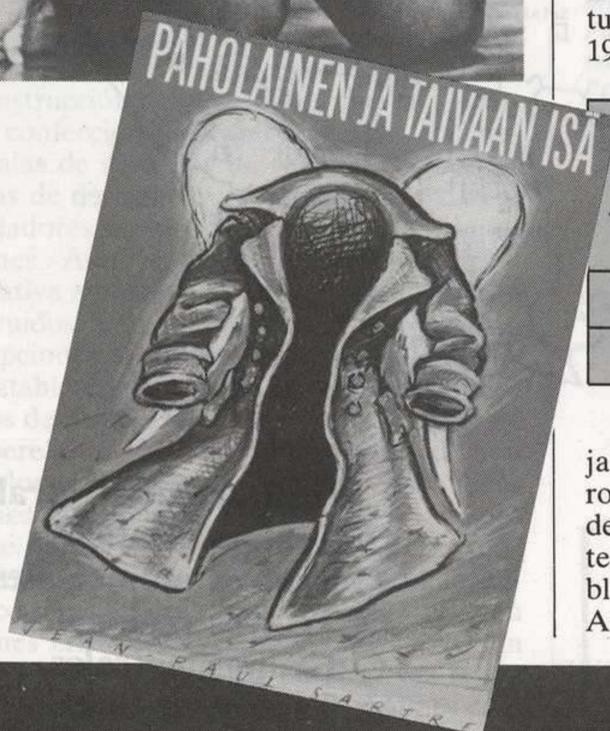
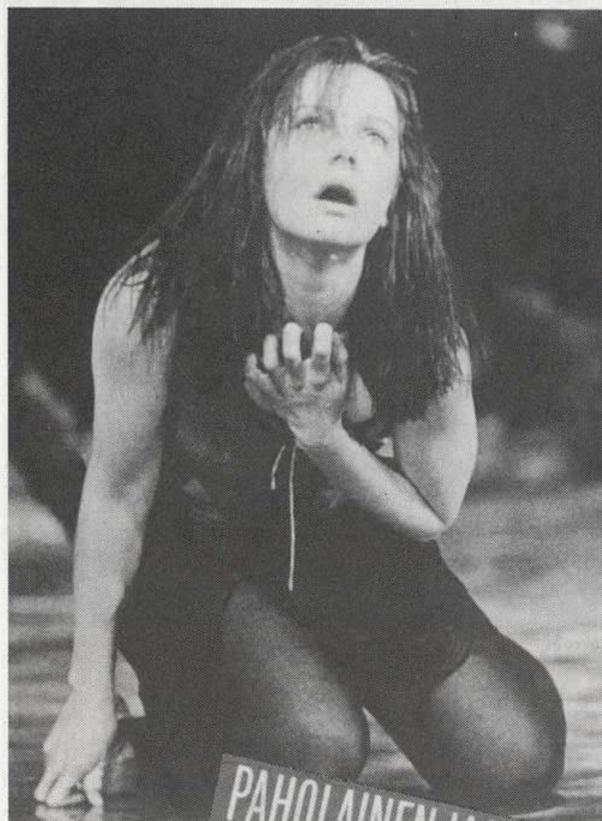
El TTT cuenta con cuatro espacios escénicos. La sala principal, con una disposición en graderío y una capacidad de 750 localidades. Posee un gran escenario con dos enormes desahogos laterales abiertos en los hombros. La pared del foro comunica mediante un gigantesco portón corredero con la nave de construcción de decorados, situada al mismo nivel. De la línea de embocadura al fondo de esta nave hay 70 metros, que pueden utilizarse en su totalidad cuando el montaje lo requiere, como espacio de la representación.

La segunda, denominada Kosti Elo, es una sala cuadrada, no convencional, donde puede construirse la relación entre espectador y espectáculo como se prefiera. Tiene una capacidad de 116 a 250 localidades y se usa frecuentemente como local de ensayos.

En los sótanos del edificio se encuentra el Kellari-teatteri, que será próximamente remodelado para aumentar sus posibilidades escénicas. Tiene capacidad para 113 espectadores.

Por último, se conserva en funcionamiento el «viejo teatro», primitiva sala del TTT, junto a la que se construyó el nuevo englobándolo. Cuenta con 508 plazas y un escenario relativamente pequeño.

Existen, además, numerosas salas de ensayo o destinadas a otras actividades y diferentes estudios. Citaré muy en particular el taller de confección de trajes, donde desde la adquisición de los tejidos hasta su degradación mediante el uso de productos químicos u otros



medios físicos, se lleva a cabo la totalidad del proceso de realización de los figurines. Constituye uno de los mayores orgullos del TTT y se muestra como un instrumento artístico de primer orden que permite abaratar considerablemente las producciones.

De 200 a 300 personas trabajan permanentemente en el TTT, de las cuales 146 tienen plaza fija. De ellos 40 son actores y alrededor de 20 directores de escena y orquesta, dramaturgos, jefes de taller o responsables artísticos. El resto son técnicos y administrativos.

El presupuesto global del teatro para 1988 es de 42 millones de FmK (unos 1.176 millones de ptas.). El Estado aporta el 33 por 100, el municipio de Tampere el 24 por 100, una pequeña cantidad proviene de otras fuentes y el resto debe completarse con los ingresos de taquilla. Próximamente la ayuda estatal llegará al 40 por 100.

Se dan 8 representaciones semanales, dos los sábados y domingos, y hay un día completo de descanso. Como es evidente, la jornada de trabajo incluye los ensayos de nuevas producciones y la intervención en los espectáculos en programación si el actor entra en sus repartos.

En los teatros que visité, a las diez de la mañana ya se estaba ensayando. El número total de representaciones y el de espectadores tuvo las variaciones siguientes en el período 1985/87:

	Representaciones	Espectadores
1983	540	148.410
1984	489	135.936
1985	497	184.508
1987	580	224.467

Como antes decía, el Teatro de los Trabajadores de Tampere es el último teatro obrero profesional de Finlandia. Sin embargo, esta denominación es actualmente más una característica que la definición sociológica de su público o de los fundamentos de su actividad. Aunque también es cierto, no obstante, que

los objetivos tradicionales siguen vivos pero concretados de forma diferente.

En el otoño de 1986 se produjo un giro organizativo importante que desembocó en la transformación del esquema dirigente del TTT. El director administrativo fue nombrado director general, creándose un grupo de dirección artística formado por un director de orquesta, un dramaturgo y dos representantes de los actores. Estas transformaciones coincidieron con el paso al nuevo edificio y otros cambios importantes en la estructura de la institución. Todo ello ha producido un gran impulso en la actividad cuyos resultados podrán comprobarse en los próximos años. Esta modalidad de dirección artística, única en Finlandia, está siendo estudiada por los otros teatros del país.

El repertorio del TTT incluye tanto obras habladas como musicales. Temáticamente, junto a obras de gran profundidad encontramos otras ligeras, que tienen igualmente su público. Las discusiones sobre el repertorio son siempre largas y prolijas. Las obras finas ocupan siempre un lugar privilegiado. Junto a ellas están presentes los grandes clásicos y las pertenecientes al repertorio internacional. Para la temporada 1988/89 están previstas, por ejemplo, «El rey Lear» de Shakespeare; «Galileo Galilei» de Brecht; diferentes textos de Steinbeck, Fughard, etc., y otros autores nacionales. El número de estrenos por temporada es en la actualidad de 12 a 14, mientras antes fue de 8. La ocupación de las salas oscila entre el 80 por 100 y el 100 por 100 de las localidades disponibles.

Regreso

El día anterior de mi regreso a España, tuve la oportunidad de asistir a la presentación de la temporada del Teatro Municipal de Helsinki. Supongo que había representantes de la prensa, pero no era los protagonistas. La mayoría estaba constituida por actores, técnicos y administrativos del propio teatro y de otros de la ciudad. Hablaron los directores de cada una de las salas, presentaron los proyectos y el por qué de cada espectáculo. También intervinieron de los directores que llevarán a cabo las puestas en escena. Hubo café y pasteles, en un acto de afirmación teatral fraterna, con una profesión consciente de sí misma porque existe como tal, aunque se tratara de un acontecimiento que se repite cada año. No hubo secretismo ni golpes de efecto, sólo información de una institución teatral pública que es propiedad del pueblo, que gestionan unos profesionales del teatro para los profesionales y para el pueblo.

Y después inicié el regreso. Atravesé los bosques, ríos y praderas de Europa y la meseta se me abrió debajo como una premonición. Hasta donde alcanzaba la vista, un paisaje de lomas áridas y estériles, llanuras marrones, secarral continuo, desierto acre y ocre en la inmensidad del centro de España. De pronto, en mitad de aquel secarral deprimente, se alzaron como gigantescas sepulturas opresivas bloques de cemento formando una sucesión interminable, espesa, amalgamada. Recordé entonces aquella proclama que hizo fortuna hace algún tiempo, que exaltaba a Madrid como capital cultural de Europa. ¿De qué cultura? pensé. Quizás aquella afirmación diera algún voto pero para cualquiera que conozca un poco Europa, ningún viso de credibilidad a quien la pronunció. Las ilusiones de nuestra conciencia o las tácticas del pragmatismo pueden producir a veces espectáculos ridículos. El peor de todos, creerse perfectos, en posesión de la verdad y no saber identificar los problemas y poner en marcha procedimientos adecuados para resolverlos.



«El diablo y el buen Dios», de J. P. Sartre. Puesta en escena: Kari Rentola. Teatro Municipal de Helsinki-1988.



*«Eros y Psique»,
de Eeva-Liisa
Manner. Puesta
en escena: Timo
Linnasalo. Teatro
de Kuopio-1988.*



*«Hamlet», de
Shakespeare.
Puesta en escena:
Valeri Beljakovits.
Teatro Estudio
Lomaisosan de
Moscú.*



*«Don Gil de las
calzas verdes», de
Tirso de Molina.
Puesta en escena:
Maya Tangeberg.
Teatro de
Támpere-1988.*

Finlandia o el teatro entre abedules

Por Karla Barro

*«en la tarde el humo parece más limpio
y el viento se oye mejor
vamos a hacer un poco de café
la roca de la tierra como el puño de alguien
pienso en Finlandia
he pensado en todo y ya es de noche
estoy cansado
y hay arena en el ala del pájaro*

En este fabuloso país nórdico situado entre los 60° y 70° latitud Norte, el quinto de Europa en extensión, donde puede verse el sol en la medianoche, florece el teatro. Un sitio repleto de bosques en los que se puede coger libremente bayas, setas y flores, pero se prohíbe atrapar pájaros y nidos, romper las ramas de los árboles y arrancar las plantas de raíz, donde hay una sauna para cada familia en casi todas las casas, un lugar donde esperan impacientes en el mar el fin del verano los enormes rompehielos, un rincón del mundo donde prolifera un teatro cuya meta es entregar al público una representación de buena calidad artística y tiene algo importante que comunicar sobre las relaciones humanas, sobre la sociedad en que viven, sobre su trabajo y su vida de cada día.

Cerca de Helsinki, hacia el norte del país, se encuentra la Ciudad del Teatro: TAMPERE. Fundada en 1779, de impresionante belleza natural, cuenta con 400.000 habitantes y dos instituciones teatrales de envergadura estatal. Tampereen Teatteri (el Teatro Nacional de Tampere) y Tampereen Työväen Teatteri (el Teatro Obrero de Tampere), cuyas funciones se iniciaron en 1901. Funciona también aquí la Tampereen Ooppera (la Opera de Tampere). El Teatro de verano de Pyylikki, en las afueras de Tampere, fundado en 1948, ofrece con su auditorio giratorio, la actuación veraniega de más alto nivel en el país, con una capacidad para 800 espectadores; logrando atraer a Pyylikki durante los dos meses de funciones veraniegas a más de 70.000 amantes del teatro.

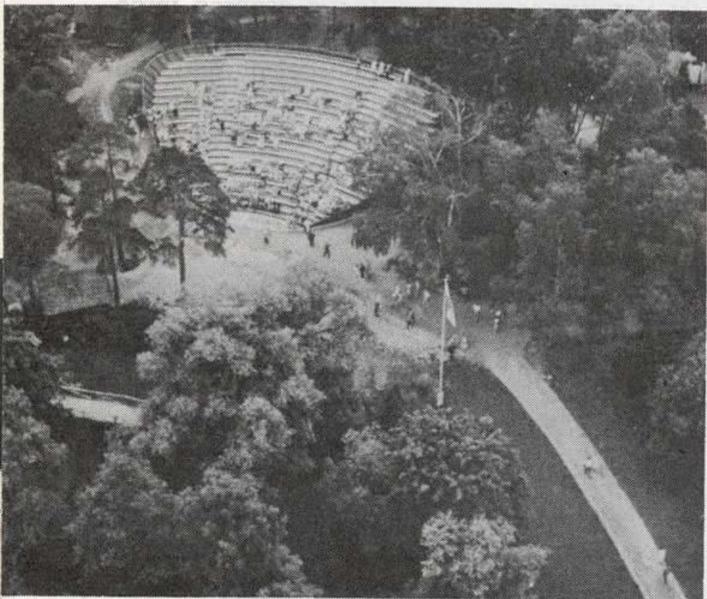
Uno de los eventos más importantes en Finlandia, que se celebra en agosto cada año, es el FESTIVAL DE TEATRO DE VERANO DE TAMPERE, donde participan conjuntamente con los teatros de origen finlandés, teatros extranjeros invitados.

El programa de trabajo presentado este agosto de 1988 en el FESTIVAL DE TEATRO DE TAMPERE, resultó ser abarcador y polivalente. Se destaca en el mismo los títulos de obras de autores dramáticos finlandeses, tanto clásicos como modernos: «Pequeño vampiro» de Angela Sommer-Bodenburg; «Mal tiempo» de Seppo Parkkinen; «Eros y Psique» de Eeva-Liisa Manner, pieza repre-

sentada en la Universidad, donde se buscó un espacio fuera de lo común: una mina, donde objetos dispuestos de forma subversiva, ayudaban a narrar el conflicto amoroso de los protagonistas; «Una noche en el paisaje de Sillanpää» de F. E. Sillanpää; «Empleos» de Juha Siltanen; «Acompañamiento» de Matti Ijäs, simpática pieza que plantea serios problemas de relaciones humanas; «Demasiado sabio» de Maiju Lassila, un clásico con cierto olor a guardado, pero que se ha mostrado con buen gusto, gracia especial y expresiva utilización del costumbrismo; «Harald, el terrible» de Juice Leskinen; «Hasta el próximo día» de Marjo Hämäläinen; «Santri de los siete mares» de Jukka-Pekka Rotko; «Exit» de Ilpo Tuomarila, interesante obra cuyos motivos temáticos la puesta en escena logra cualificar acertadamente; etc. etc.

La dramaturgia finlandesa se desborda en este encuentro creando nuevas ideas y expresiones para la escena. El Festival resulta ser la oportunidad ideal para develar la mayor parte de textos dramáticos finlandeses: una dramaturgia de gran fertilidad creativa que logra marcar pautas de calidad en el teatro contemporáneo internacional.

Varios conjuntos finlandeses presentaron también obras de la dramaturgia internacional bajo la dirección de destacados directores de escena de toda Finlandia, cuyo rigor artístico es en general como la labor de los orfebres con las joyas preciosas. ¿Sus títulos? ... «Don Gil de las Calzas Verdes» de Tirso de Molina; «Las sillas» de Ionesco; «La bella durmiente» de los Hnos. Grimm; «La Casa de la Amistad» de John Steinbeck; «La Gaviota» de Chejov, pieza indispensable en un buen repertorio teatral; «La antigua comedia» de Arbutov; «Cuentos de los Bosques de Viena» de Odón von Horváth; «El Inspector» de Gogol; «La Mariposa» de H. C. Andersen, etc. etc.



Teatro de verano de Tampere.

Entre los teatros invitados del extranjero se encontraba el Teatro «La Mama» de Nueva York, que presentó la obra de Molly Davies «Llegadas y Salidas», espectáculo lleno de imaginaria superflua que trata de proyectarse hacia un nivel no conformista con la realidad que muestra, pero su ritmo lentísimo produce el sopor y la puesta en general no provoca gran entusiasmo entre los espectadores; y el Teatro-Estudio de la Ciudad de Moscú que presentó dos obras: «La última Dama de Don Juan» de Leonid Zhuhovitski, pieza actual y crítica que suscitó la polémica y la meditación individual, y «Hamlet» de W. Shakespeare, con un intento de montaje novedoso de bastante coherencia estructural y unidad de concepción, pero que sin embargo no logra estabilidad expresiva al no valorar justamente los momentos de crisis dentro de los conflictos fundamentales, reales, de que se nutre esta es-



«Demasiado sabio», de Maiju Lassila. Puesta en escena: Antti Halonen. Kemin Teatro.

trategia. El montaje, durante el cual el espectador lucha todo el tiempo por adivinar, dada la insólita y profunda oscuridad escénica (no por escasez de equipos de luces), trata de hipnotizar al público con demasiados efectos especiales y exceso de recursos técnicos, con movimientos tan veloces que los actores parecían personajes de un serial espacial, sin apenas dejar sentir la importancia y la belleza del contrapunto entre la palabra y el silencio en el teatro.

Estaban presentes los conjuntos más destacados de Finlandia: el Teatro Municipal de Helsinki, el Teatro de la ciudad de Kuopio, el Teatro de Oulu, el Teatro de Kemi, el Grupo teatral de Korhonen, el Teatro Nacional de Finlandia, etc. El Teatro de Verano en Pyynikki presentó una epopeya musical finlandesa titulada «El Caballero y el Amor», cuya representación se desarrolló en el centro de un bosque de pinos y abedules y junto a un lago. Cerca de mil espectadores ocuparon asiento en un coliseo giratorio que se movía a un lado y otro, alrededor de los actores en acción, en medio de la exuberante naturaleza finlandesa, con capas de agua bajo una fría llovizna y viendo desfilas caravanas de carros y soldados, carreras de caballos, una guerra con cañones y fuego, el hundimiento de un barco en el lago, aplaudiendo al final con entusiasmo un espectáculo que como fenómeno teatral se inserta tanto en lo testimonial como en lo artístico por derecho propio. Buena idea, buen ejemplo para nuestro teatro español. No es una utopía. Es sólo un sueño de teatrasta. ¿Pero a veces los sueños no se convierten en realidad? ¿Podríamos tener la esperanza de que nuestros organismos culturales nos ayudaran a constuir un teatro semejante en la Casa de Campo, en el coto de Doñana o en un bosque de nuestra geografía? Seamos optimistas y luchemos por convertir este sueño en realidad. Si los finlandeses lo han logrado ¿por qué no los españoles? Nuestro público lo agradecería. ¡Y es un reto muy teatral!

Al hacer ahora el resumen del FESTIVAL DE TEATRO DE TAMPERE, podemos apreciar que la diferencia entre el nivel de resultados esperados y el nivel de logro es mínima, con un saldo positivo de superorganización, de trabajos profesionales muy equilibra-

dos, de equipo, sin superestrellas ni excesos (sólo en la hospitalidad de las gentes). Un estupendo Festival cuyo hecho tiene horizonte para el mundo entero.

*«Te quiero
como se quiere a una tierra ajena
a las rocas
a un puente
como se quiere a una tarde solitaria que huele
a libros
ando haci ti en el mundo
debajo de las atmósferas
por entre dos luces
mi pensamiento tallado
y tú)*

(Poemas de PENTTI SAARIKOSKI, poeta nacido en Finlandia en 1937; bohemio, sá-tiro, hijo pródigo, traductor, crítico, editor, hombre político y pregonador de un nuevo estilo dialéctico.)



«Exit», de Ilpo Tuomarila. Puesta en escena: K. Lahti. Suomen Kansallisteatteri.

La posición del crítico teatral en Finlandia

Por Clas Zilliacus (*)

En Finlandia, país de 4,7 millones de habitantes, funcionan actualmente medio centenar de teatros profesionales, cuyo número de personal fijo puede variar de 12 a 200 personas. Desde los pequeños grupos independientes hasta las grandes instituciones tales como el Teatro Nacional o el Teatro Municipal de Helsinki. Además de los escenarios netamente profesionales, abundan también en todos los rincones del país teatros de aficionados. No en vano Finlandia es conocida, al menos dentro de sus fronteras, como una nación de ensueño para actores aficionados. Pero la línea divisoria entre el teatro profesional y el de aficionados se mantiene nítida, lo cual es considerado un hecho deseable.

Quizás antes de tratar de la posición de los críticos en la tarea de valorar y enjuiciar la oferta teatral, convendría apuntar algunos datos básicos. La gente de teatro en Finlandia suele estar muy bien organizada. Apenas queda algún profesional que no esté sindicado en la Asociación correspondiente, o mejor dicho, en uno de las dos asociaciones de su ramo, ya que al ser el país oficialmente bilingüe cada ramo dispone de dos organismos paralelos, uno para los finoparlantes y otro para los de habla sueca. Tampoco hay mucho paro en este campo, siendo la selección de los estudiantes de teatro tremendamente estricta; por ejemplo la Escuela Superior de Arte Dramático de Helsinki, el mayor de los dos centros docentes universitarios, admite anualmente la matriculación de 20 jóvenes entre más de mil candidatos.

La mayoría de los teatros son estables y disfrutan de una subvención estatal o municipal; y así sólo la quinta parte de sus presupuestos de ingresos se cubre con la venta de entradas. Normalmente los actores quedan contratados por dos años y, por tanto, su vida material está prácticamente resuelta. Como contrapartida a esto, ha surgido el fenómeno de actor —funcionario, nombre que se emplea comunmente en sentido peyorativo.

El ser funcionario implica para los actores ciertas dificultades que atañen a la toma de decisiones, confeccionar y planificar repertorios, lo que queda particularmente explícito en la labor de los directores de escena y de teatro. En los teatros municipales y estatales, el poder decisorio está en manos de los «legos», elegidos por criterios políticos, que naturalmente utilizan este poder para impedir por ejemplo, nombramientos de director no deseados. Abundan ejemplos de conflictos y escaramuzas que muy a menudo saltan a la primera plana de los periódicos y a la pantalla televisiva, hecho sorprendente en ámbitos internacionales pero que demuestra también que el teatro es un tema importante y popular en Finlandia.

Las raíces de esta conflictividad se remontan al pasado. El teatro tuvo, al igual que la literatura y demás ofensivas culturales, un papel relevante en el despertar nacional del país, cuando Finlandia formó parte de Rusia como Gran Ducado Autónomo, en los años 1809-1917. Por otra parte, el fortalecimiento del movimiento obrero a principios de nuestro siglo, alcanzó también la actividad escénica. Estos dos hechos dieron pie al nacimiento de un sistema doble de escenarios: cada ciudad, por pequeña que fuese, disponía de dos teatros: uno obrero y otro burgués. Al término de la Segunda Guerra Mundial se fusionaron, con una sola excepción (Tampere), los dos escenarios en uno,

principalmente por razones económicas. No obstante, pese a ello las dos partes, obligadas a unirse, intentaron aún mantener sus tradiciones, bases ideológicas y criterios propios a la hora de planificar el repertorio. Por otra parte, el teatro de entretenimiento puro, cercano a veces a gustos burgueses, no se valora tradicionalmente en el país, debido quizás al papel importante que tuvo el teatro en el pasado, lo que agrava aún más el conflicto. Tan es así, que no existen teatros comerciales con objetivos meramente económicos.

En general puede decirse que los profesionales del teatro, se han situado en las últimas décadas ideológicamente más a la izquierda que su dirección burocrática o incluso su propio público y, en la situación de choque surgida a raíz de este hecho, los críticos se han puesto al lado de los artistas o al menos los más leídos y destacados de entre ellos.

Esta realidad se hizo evidente en los años 1970, década de oro de los grupos independientes que salieron a la luz como movimiento de protesta frente a las «instituciones», teatros públicos, cuyos trabajadores tuvieron que presentar piezas elegidas por otros y bajo condiciones de éstos, ante un público que no era el suyo. El nacimiento de los grupos independientes supuso para todos, incluyendo a los críticos, un factor desafiante y confuso a la vez. Se llegó en esa época a criticar a los críticos por su falta de enjuiciamiento ante este hecho desconcertante.

Esta es tal vez una de las razones por las que los críticos andan últimamente sumidos en su autoanálisis, procurando perfeccionar su competencia profesional. En una situación de presiones múltiples no basta impartir solamente elogios o rechazos, rosas o palos, sino que es preciso, como repetidas veces se ha dicho, conocer profundamente, si se trata de valorar un producto teatral en su justa medida, el proceso de elaboración del cual es el resultante este producto: el espectáculo, que es en sí también un proceso.

La sección de teatro de la Asociación Finlandesa de Críticos, que agrupa a la casi totalidad de los críticos culturales del país, ha montado en los últimos años seminarios de estudio y perfeccionamiento profesional de una semana de duración, a los que se ha invitado a 15-20 críticos establecidos en todo el territorio nacional (la mayoría «freelancers» y periodistas de media jornada). Al principio, los seminarios se centraron en la labor del director teatral, observando in situ el quehacer de unos pocos directores de alto nivel (ensayos y espectáculos). También se mantuvieron conversaciones con los directores y el resto de la plantilla, sobre sus métodos de trabajo y formas de llegar a los fines deseados.

Además, en los debates y conferencias organizados en los seminarios surgieron los siguientes temas:

— ¿Como plasma el crítico por escrito, en una dimensión semiótica totalmente distinta, la expresión desarrollada por un actor, ya que a menudo resulta harto problemático describir con todos los detalles la labor de un actor?

— ¿De qué forma se pueden evitar críticas superficiales, dificultad esta que no puede pasarse por alto?

— ¿Dónde están radicados, desde el punto de vista de los productores, los fallos y carencias del crítico en cuanto a la observación y comprensión de un espectáculo teatral? ¿Ve el crítico lo que se expone para ser visto y en qué se diferencia el modo de construir el espectáculo por quienes lo producen, de la forma de analizarlo de los críticos?

— ¿Cómo puede un crítico afinar y sensibilizar su capacidad de recibir un nuevo tipo de teatro, un nuevo lenguaje escénico?

Las sesiones de seminario reservadas a discusiones internas, se dirigieron a los problemas prácticos del oficio (disposición, acentuación, legibilidad, grupos de destinatarios, etc.), por una parte, y por otra a la ética profesional, definiendo si el punto de vista corresponde al del editor del «medio», al de sus lectores o al del teatro. En los seminarios se llegó a la conclusión de que al menos los críticos participantes, sienten una solidaridad primaria hacia el teatro, pues justamente por eso, para que se le entienda y conozca mejor, escriben. Naturalmente, se han oído también voces discordantes con esta tendencia, la cual es más bien una ambición general no limitada únicamente a la realidad finlandesa.

En la primavera del año 1983, tuvo lugar en la Escuela Superior de Arte Dramático de Helsinki el primer seminario internórdico de críticos teatrales, que debatieron temas muy parecidos y emitieron casi idénticos puntos de vista. En este seminario hubo más de 40 participantes de todos los Países Nórdicos, incluso de las islas Feroe.

(*) Clas Zilliacus es crítico teatral, catedrático de Historia del Teatro de la Universidad Sueca de Turku y traductor de textos dramáticos.



Antonio Cunill Cabanellas, un maestro

Oswaldo Calatayud *

La evolución del teatro argentino le debe a don Antonio Cunill Cabanellas, en lo referente a la puesta en escena y a la valoración del intérprete, gran parte de los valores que hay muestra. Antes de la llegada de este hombre al Río de La Plata, ambos aspectos eran producto de la experimentación de algunos. Tanto directores como actores aprovechaban sus virtudes personales y las volcaban en su quehacer, sin que esto fuera producto de una preparación y un proyecto. Los conocimientos se pasaban de padres a hijos, produciéndose una espontaneidad creadora que regulaba todo el teatro.

Tanto el actor como el director se hacía en la práctica, y a pesar de ello alcanzaban un alto nivel creador, sin haber pasado por ningún conservatorio.

Fue tarea de Cunill Cabanellas, en su momento, canalizar el conocimiento y planificar el trabajo. Llegó a Buenos Aires en 1915. Había nacido en Barcelona el 27 de agosto de 1884. Su padre Joan Cunill lo puso en contacto con Adriá Gual, el creador del Teatro Intimo, vinculándose allí con las corrientes renovadoras del teatro

contemporáneo: Gordo Graig, Adolfo Appía y Constantin Stanislavsky; y con el teatro de Ibsen, Strindberg y Maeterlinck.

Ya en Buenos Aires, trabaja como aprendiz de fotógrafo, profesión que lo acerca a la cinematografía. Como productor, director y actor filma varios cortos caracterizado como Carlitos Chaplin. «Trabajé en varias películas cómicas que fueron las primeras que se filmaron en Buenos Aires. Carlitos entre las fieras y Carlitos en Mar del Plata. Carlitos era yo... El tipo creado e interpretado por mí, era una mezcla de Carlitos y Max Linder, que fue el antecesor de Chaplin y quién más influyó en él.» Luego de esta experiencia, se traslada al Chaco para trabajar allí algún tiempo en los quebrachales chaqueños. Vuelve y decide hacerse actor profesional. Adopta el seudónimo de Antonio Obregón y se incorpora a la compañía de Arsenio Perdiguero, con quién inicia una gira hasta Lima. De allí regresa formando un trío con la famosa cupletista Consuelo Mayendía y su marido.

Ya en Buenos Aires, ingresa al taller fotográfico del diario La Prensa y aparece su vocación de autor dramático. Otro renovador de nuestra escena, Francisco Defilipis Novoa, le pone en escena, en el teatro Marconi, e interpretada por la actriz Gloria Ferrándiz: «Comedia sin título» (6-X-1927).

Luego presentará «Ni ella, ni él» con fecha (10-VII-1928), también en el Marconi, con Concepción Olana; «Tú mandas» el (24-VI-1931) en el teatro Liceo, con la Compañía de Nicolás Fregues-Paulina Singerman-José Olarra y por último «Chaco» (1-IX-1933) también en el Liceo, con Eva Franco, inspirada en sus experiencias en los quebrachales.

En 1930 realiza un viaje por Europa donde toma contacto con directores como Max Reinhardt, Jacques Copeau, Gastón Baty y Charles Dullin. A su regreso funda un taller denominado «Anfiteatro» integrado en su mayor parte por críticos teatrales como: Félix Pelayo, Augusto Guibourg, Manuel Castro, Octavio Palazzolo y Arturo Romay, entre otros, y los intérpretes Iris Marga, Pablo Achiardi y Guillermo Bataglia. Esta agrupación difundió autores y las experiencias de los directores más avanzados. Se tradujeron a Stanislavsky, Max Reinhardt y Gordon Craig.

Pero la gran experiencia efectiva de Cunill, se cumple al frente del teatro Odeón, cuando se lo encomienda Enrique T. Susini, e inicia allí una serie de espectáculos (incorporando el decorado corpóreo y el escenario giratorio) que marcan el comienzo transformador de la puesta en escena rioplatense. La devoción palpitante de Cunill por el teatro, surge con toda intensidad, hace vibrar a su alrededor una pasión que convierte a intérpretes que nunca habían realizado ninguna actuación notable, en creadores de relieve. Para Cu-

nill el teatro no era solamente un medio de subsistencia, era una actitud de vida.

El «Teatro del silencio» de Cronmlynck lo contó entre sus divulgadores, quedando para la historia su «Carina». En esa temporada del Teatro Odeón, además de Carina, pone en escena **Mirandolina**, **El avaro** y una serie de autores argentinos desconocidos. Decía a sus actores: «**Todo lo que construyamos en estos estudios y después lo continuemos en el escenario tiene que partir de la jerarquía que demos al contenido del ser como actor; todo lo que hayamos elaborado con nuestros cuerpos y nuestras almas, moldeándolas, hasta convertirlos en una unidad de ser expresivo capaz de dejarse titular actor, debe partir de una perfecta comprensión del material espiritual y físico de que está compuesta esta rara especie de hombres que el tiempo ha terminado por concretar su nombre: actor, ciudadano de una raza cuyo origen se pierde o se encuentra en unos seres excepcionales.**»

Luchó siempre por la revalorización del intérprete y junto a Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum y Edmundo Guibourg forman el NEA (Núcleo de Actores y Escritores) cuyo director general es Augusto Guibourg (1934), con el fin de montar espectáculos que mostraran una nueva concepción de la puesta en escena y sobre todo insistir en el trabajo del actor: «El actor debe saber que el espacio escénico no está dentro del concepto de "espacio" que tenían los griegos, que lo comprendían como un sitio



Antonio Cunill Cabanellas caracterizado como Chaplin.

* Oswaldo Calatayud es director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro de la Argentina.

o lugar donde las cosas se delimitaban o determinaban, sino que es un espacio artístico donde su cuerpo, su personaje, lo va construyendo, lo va llenando de existencia. Por eso esa categoría de lo movible lleva en sí misma las características de una verdadera creación».

Posteriormente a la experiencia del NEA, que dura un año, llega el momento culminante de su carrera: la creación de la Comedia Nacional, que con su dirección, y durante los primeros cinco años, ofreció vintiocho espectáculos de los cuales sólo dos fueron extranjeros. Solía decir: «No habrá teatro nacional sin actor ni autor nacional».

Junto con la Comedia crea el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y el Museo Nacional de Teatro. Siente que para apoyar a la Comedia Nacional debe haber un organismo que estudie e investigue los orígenes de nuestro teatro, fortaleciendo el autor a través de su historia y de una adecuada difusión.

En 1957, al crearse la actual Escuela Nacional de Arte Dramático, asume su dirección. Ya era profesor desde 1928 en el antiguo Conservatorio Nacional de Arte Escénico. Hasta 1961 conduce la escuela, luego se retira. Supo formar un grupo importante no solamente de actores, sino de maestros y directores de la medida de Osvaldo Bonet, María Rosa Gallo, Alfredo Alcón, Ernesto Bianco, Camilo Dapassano, Eva Donge, Erique Fava, Roberto Durán, Inda Ledesma, Fernando Lavat, etc.

Todos han reconocido que tenía una gran capacidad de trabajo consiguiendo resultados muy positivos en muy poco tiempo. Su talentosa labor tiene aún vigencia, ya que la misma dio el impulso renovador a nuestro teatro que cobró un brillo hasta ese entonces no alcanzado.

Murió en Buenos Aires el 17 de febrero de 1969. Se había naturalizado argentino y se casó con la actriz Isabel Santos, naciendo de ese matrimonio tres hijos. Preocupado siempre por el estilo del actor decía: «El arte del actor necesita de un material especialísimo y contradictorio para forjar su actividad creadora. Le son precisos o bien la creación dramática en sí misma o de lo contrario unas formas sociales expresivas que interpretar. Sin esos fenómenos bien distintos, el arte del actor, no puede moldear unos estilos».

Director también del Teatro Municipal San Martín, en su etapa de Teatro Nuevo, inspiró la construcción del actual Teatro General San Martín, una de cuyas salas lleva hoy su nombre.

Fue un sembrador de actores, de virtuosa y disciplinada trayectoria artística, que al decir de muchos críticos, nadie como él hizo tanto por el desarrollo del teatro argentino. La Escuela Nacional de Arte Dramático, en homenaje, hoy lleva su nombre.

¿Existe un teatro alternativo en España?

Por Carlos Patiño y Ramón Linaza

No hace mucho, Rosana Torres en «El País» acuñaba el término «Off Fuencarral» inspirado en el «Off Broadway» neoyorquino, para referirse a la supuesta aparición de un teatro alternativo o marginal en Madrid.

Probablemente muchos de los espectáculos y salas a los que hacía referencia el neologismo periodístico estén lejos de tener un carácter eminentemente teatral. Evidentemente Madrid no es Nueva York ni Londres. El «Fringe» londinense por ejemplo, cuenta con decenas de salas y de compañías, sus propuestas surgen de una necesidad teatral y están firmemente enraizadas en una realidad social a cuyas necesidades de expresión responden. Así, en los últimos veinte años puede hablarse de un teatro feminista, un teatro antirracista, un teatro gay, un teatro pacifista, etc. Por otro lado, en países como Inglaterra, puede hablarse de un «teatro alternativo» en la medida en que este ofrece una vía diferente a la del teatro institucional o comercial, los cuales gozan de buena salud —salvedad hecha de las restricciones presupuestarias impuestas por el largo período de gobiernos conservadores que sufre la sociedad británica— y tienen en su haber una larga tradición y una apabullante abundancia de medios tanto materiales como humanos.

La realidad española es muy otra. Aquí el teatro comercial carece a menudo de medios y de imaginación. En cuanto al teatro institucional, se encuentra aún en una fase de construcción o recuperación de la infraestructura necesaria y se acerca peligrosamente a una situación de monopolio estatal.

Tal vez lo más aproximado al teatro alternativo aquí, fuera en tiempos el Teatro Independiente de los años 60-70. Pero desaparecida la motivación antifranquista sus miembros pasaron en muchos casos a engrosar las filas de la Administración, olvidando el viejo sueño de la independencia, cuando no abandonaron lisa y llanamente el teatro. Excepción hecha de los casos por todos conocidos.

Por otro lado, no existe aquí la afición ni la tradición de los países anglosajones. El público aquí acude a menudo a los teatros más como un hecho social que como algo lúdico y muchas veces carece de un criterio propio, libre de las pautas que marcan los «entendidos».

En estas condiciones difícilmente puede hablarse de un teatro alternativo. ¿Alternativo a qué? y ¿por qué? cabría preguntarse.



Ninetto y Absurdino.

Es cierto, sin embargo, que en los últimos años han aparecido, al menos en Madrid y Barcelona, salas y artistas que ofrecen espectáculos, las más de las veces, musicales y en ocasiones teatrales o parateatrales, para audiencias reducidas y en espacios no convencionales. Pero en muchos casos se trata más de trampolines para darse a conocer y alcanzar el éxito que de un movimiento alternativo en sus planteamientos estéticos o ideológicos.

Por su parte el teatro estatal ha asumido en gran medida los planteamientos estéticos del antiguo teatro independiente. Hoy en día los escenarios gestionados o subvencionados por la Administración están abiertos en principio a las innovaciones teatrales. Lo que evidentemente no existe es un movimiento teatral independiente que defienda unos planteamientos ideológicos de oposición al poder establecido o por establecer.

Nuestra experiencia tras ocho años de existencia como compañía (Ninetto y Absurdino) y sala (Candilejas) alternativas, estables e independientes, es que no sólo es posible sino también necesario un teatro alternativo, marginal o como quiera llamarse. Es posible porque existe un público, a menudo aburrido de los teatros de toda la vida, que se acerca al hecho teatral desde una perspectiva lúdica y desprovista de prejuicios cultistas, que lo hace viable. Es necesario porque los pequeños escenarios alternativos permiten el desarrollo de un género teatral específico donde la proximidad de especta-

dores y actores hace posible una relación intimista difícil de conseguir en los grandes teatros. Por otro lado la existencia de este tipo de espacios hace posible el florecimiento de experiencias que no tendrían cabida en los circuitos comerciales e institucionales al uso. Un teatro alternativo que elige un espacio y un público no convencionales se enfrenta ante la necesidad de adaptarse a estos creando una forma de expresión diferente.

Nosotros defendemos este tipo de teatro cercano, alternativo, no como salto a un hipotético éxito en el Gran Teatro, sino como expresión artística autónoma llamada a llenar el vacío dejado por la creciente monopolización estatal del hecho teatral.

ESCENOGRAFIA

CURSOS REGULARES
SEMINARIOS INTENSIVOS
FUERA DE MADRID

Escenógrafo:
Bruno Vella

Teléfono Personal:
(91) 241 11 41
ESCUELA «CRISOL»
C/ Echegaray, 12, 1.º
28014 MADRID
Tel.: (91) 429 04 92

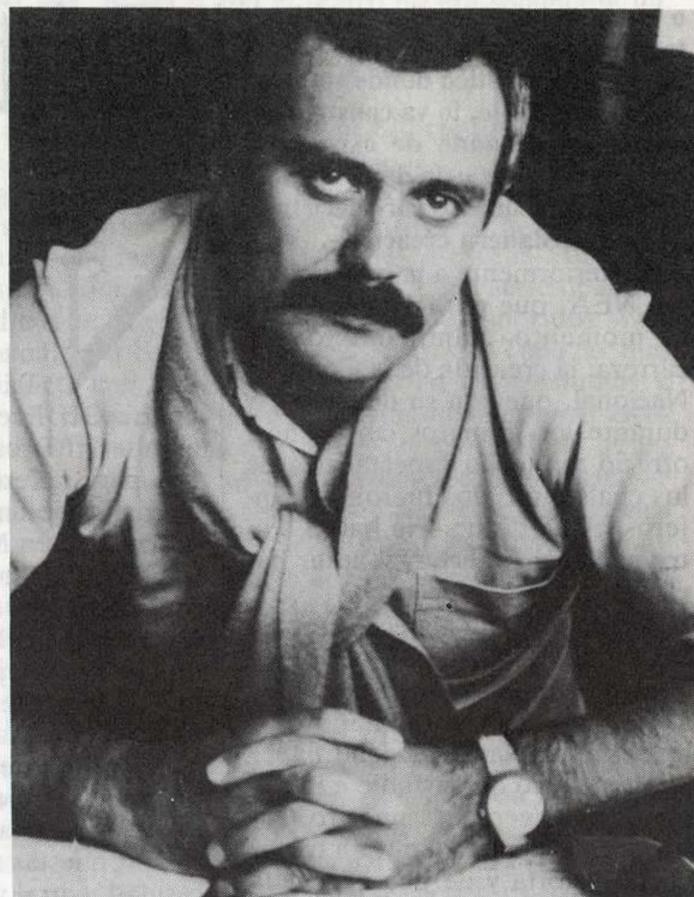
¡Vinieron los rusos!

Por Serguei Nikolayévich

Hace unos veinte años atrás comenzó a proyectarse la divertida comedia de Norman Jewison **¡Vienen los rusos!** Hablaba del miedo de ciertos estadounidenses a la «amenaza» soviética, mejor dicho, del pánico producido en una ciudad de provincia por la noticia de que cerca de allí había encallado un submarino soviético. El filme tenía «happy end»: los estadounidenses se hermanaron con marinos soviéticos y, al despedirse de sus flamantes «invasores», muchos lloraban. Pero esto fue en el cine, mientras que en la vida...

Seguramente, en el mundo no hay una computadora capaz de calcular las veces que desde periódicos, revistas, altas tribunas y la pequeña pantalla se lanzó el grito de advertencia: «¡Vienen los rusos! ¡Vienen los rusos!» Cuántas veces imperturbables políticos profesionales e histéricos augures diletantes intimidaron con la «amenaza rusa», presagiaron la «expansión rusa», pronosticaron un «golpe ruso». Por fin se cumplieron los augurios. En los cines de Occidente se proyectan filmes soviéticos, en los teatros se representan pie-

zas soviéticas, en estadios y salas de concierto retumba el rock soviético, y las mujeres aficionadas a la moda más estravagante llevan blusas en las que están escritas Glásnost y *Perestroika*, palabras del lenguaje oficial soviético de este último tiempo. ¡Es una invasión en toda regla! Se produjo sin un solo disparo, sin un solo rasguño (los cordones policíacos en los conciertos de Ala Pugachova en Tel Aviv y en los ballets del Teatro Bolshói en Londres no cuentan, naturalmente). Los soviétólogos inveterados tienen motivos para horrorizarse. ¿Cómo portarse en la época de la glásnost? ¿Cómo reaccionar a todo esto? ¿Contra qué prevenir? ¿Contra las confesiones líricas del famoso bardo leningradense Borís Grebeschikov, cuya gira por Estados Unidos debe convertirse, según esperan los empresarios estadounidenses, en un acontecimiento comparable con la primera llegada de los Beatles? ¿O, tal vez, contra el filme **Ojos negros**, del cineasta soviético Nikita Mijalkov, que le granjeó el año pasado a Marcello Mastroianni un premio en el festival en Cannes? ¿O, quizá, contra los nuevos trajes de Viacheslav Záitsev, que cautivaron París la temporada pa-



«Ojos negros» vino a confirmar que Nikita Mikhalkov es uno de los grandes cineastas contemporáneos.

sada? ¿O, probablemente, crea una amenaza a la civilización occidental la compañía teatral Johann Hahn Production, iniciadora de la celebración de Días de Moscú en Munich? Hace cinco años nadie podía imaginarse que seis teatros moscovitas representarían uno tras otro, en el curso de un mes, diez espectáculos a sala llena. A juzgar por los comentarios elogiosos y la acogida apasionada del público, la gente de Munich quedó contenta con la «invasión teatral». «Fue un proyecto singular —recuerda Johann Hahn, 42 años, jefe de la firma—. Y algo arriesgado. Pero si en la Sala de los Nibelungos, vieja residencia del Gobierno bávaro, se oyó por primera vez *La Internacional* y, encima, entre tempestuosos aplausos de los presentes, esto es imposible de calificar sino es de éxito!»

El resultado principal de esa clase de Días no son las salas repletas, los premios y las alabanzas de la prensa, sino otra cosa: a ojos vistas se resquebraja y se desmorona el estereotipo, modelado durante decenios, del soviético como un ser hurano, limitado, receloso, dispuesto a cumplir las órdenes más disparatadas y absurdas desde arriba. Ese estereotipo no se deshace en un cuadrilátero de Hollywood bajo los golpes del superman Rocky, sino en el modesto escenario donde se representan los espectáculos del Teatro de Arte de Moscú **Vagoncito**, de Nina Pavlova, y **A solas con todo el mundo**, de Alexandr Guelman; en los de los teatros estudios **Cinzano**, de Liudmila Petrushévskaya, y **Emigrados**, de Slavomir Mrožek; en el trágico **Habla...**, de Alexandr Buravski. Por algo la obra **Sarcófago**, del dramaturgo y periodista soviético Vladímir Gúbarev, es una de las más representadas en la temporada teatral de 1987-1988. Puesta en escena en más de treinta países, esta pieza, que habla de las consecuencias de la tragedia de

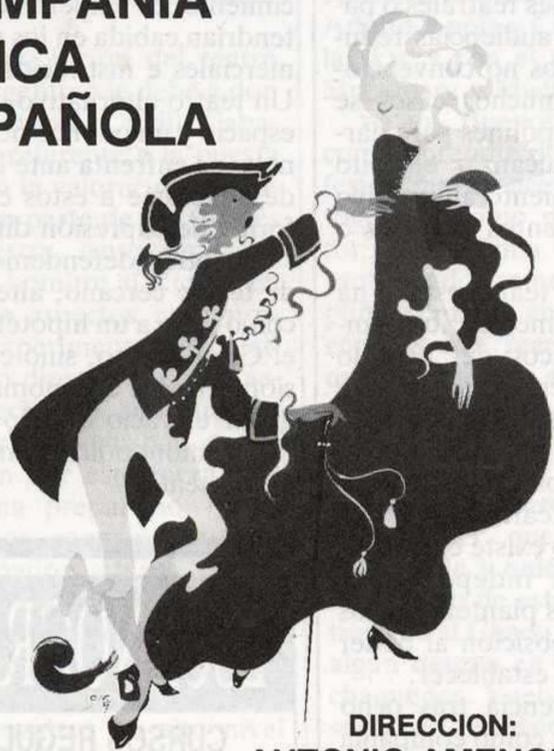
Chernobil, es el símbolo de la glásnost tanto en el teatro como en la política. El realizador de uno de los espectáculos según esta obra, el italiano Guido de Monticelli, confirma: «**Sarcófago** es el espejo de la nueva política de Gorbachov, es magnífica dramaturgia que interpreta el estado emocional del periodista testigo, que no tiene nada que ver con la didáctica altanera». Es de señalar que la pieza de Gúbarev y otros espectáculos para los Días de Moscú en Munich fueron elegidos exclusivamente por empresarios y directores de escena de Occidente. No hubo, ni pudo haber, ninguna clase de presiones ni recomendaciones «especiales» por la parte soviética. Nuestros socios tuvieron la posibilidad de conocer todo lo que hay en el arte soviético y elegir lo que les pareciera más actual y digno de atención del público occidental.

La verdad siempre desarma y triunfa. Sólo ahora, en la época de la gasnost y la perestroika, en Occidente comienzan a ver la verdadera faz de nuestro sistema. De debajo del burdo maquillaje propagandístico empiezan a aparecer rasgos humanos. Por radio se oye una voz humana no deformada por ruidos ni consignas fastidiosas. Es una voz inconfundible. Expresa mucha pena, inquietud, amargura. Pero también la esperanza, el alivio, el ansia de desahogarse diciendo todo lo que siente una persona después de un largo silencio forzado. Mucho tiempo avanzamos unos al encuentro de otros, errando en las tinieblas de la distensión, saliendo a duras penas de los atolladeros del enfrentamiento; demos, pues, un nuevo paso al encuentro mutuo, y, tal vez, entonces el chillido «¡Vienen los rusos!» no asuste ya a nadie.

«Teatro Soviético», n.º 2-88. Serguéi Nikolayévich es redactor ejecutivo de la revista «Teatro Soviético».

Traducción: Ana Kostjukovskaya.

COMPañIA LIRICA ESPAÑOLA



DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL

REPERTORIO

LA PARRANDA

AGUA, AZUCARILLOS
Y AGUARDIENTE

LA DOLOROSA

KATIUSKA

LA CALESERA

LA CANCION DEL OLVIDO

LUISA FERNANDA

LA DEL SOTO DEL PARRAL

LA CHULAPONA

En ruta por: Guipúzcoa, Levante, Castilla-León y Navarra.



Teatro e Ilustración

— «Teatro y sociedad en España (1780-1820)» por Jorge Campos. Editorial Moneda y Crédito. Madrid, 1969, 215 páginas.

— «Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII» por René Andioc. Fundación Juan March y Editorial Castalia, Madrid, 1976. 571 páginas.

— «La Mojigata» de Leandro Fernández de Moratín. Un trabajo teatral de Juan Antonio Hormigón». Varios autores. Diputación Provincial de Madrid, 1982, 135 páginas.

La reciente exposición «Goya y el espíritu de la Ilustración», que puede admirarse actualmente en el palacio de Villahermosa de Madrid, abre nuevamente los debates en torno a los fundamentos, sentido y significado de la cultura en aquel período apasionante de la historia europea y española. Frente a la idea surgida en los sumideros de la cursilería ramplona y el romanticismo idealista banal, que presentan al pintor aragonés como un genio «silvestre», tosco, ignorante, populachero, cuyo arte surgiría como explosión de una llama interior innata, genética por la gracia de Dios, no contaminada por el «vicio» del estudio ni el conocimiento, ésta exposición nos muestra al Goya verdadero: culto, informado, conocedor de la política de su tiempo, lector asiduo, exaltador del trabajo, amigo de escritores e ideólogos, denostador del obscurantismo y comprometido con soluciones concretas para la transformación progresista de la vida española. Muchas de sus obras anteriores a la guerra civil y a la intervención político-militar extranjera de 1808, responden con minuciosa precisión al ideario ilustrado y coinciden con los postulados defendidos por el teatro, el periodismo, los reformadores jurídicos o los economistas de su tiempo. Cualquiera que

observe los pequeños cuadros del pintor que alberga el museo Lázaro Galdiano de Madrid, verá como el tema del matrimonio desigual que reflejan Iriarte o Moratín en su teatro, o Cadalso y Cabarrús, entre otros, en sus libros, encuentra cumplido e inmediato eco en su pintura. Es sólo un ejemplo entre otros muchos posibles. El teatro del período ilustrado, aquel en particular que respondió en sus estructuras dramáticas y sus formulaciones ideológicas a los planteamientos humanistas, cívicos y docentes defendidos por dicho movimiento filosófico-social, es bastante desconocido desde el punto de vista literario y ha sido escasamente representado. Puede argumentarse la escasa calidad intrínseca de la mayor parte de las obras, pero esa valoración carece de sentido en casos concretos que sufren parecida suerte. Habría que pensar más bien en una cerrada actitud a la contra de parte de los enemigos del pensamiento laico, soñadores ilusos de una irredenta y atávica teocracia, junto al predominio del romanticismo idealista e irracional en las formulaciones estéticas que durante décadas fueron prioritarias en nuestro país.

Los tres libros que aquí comentamos, son otras tantas aportaciones al tema desde ámbitos distintos aunque complementarios en cierto modo. El primero, el de Jorge Campos, abarca un amplio y complejo período que se inicia en la España de Carlos III, prosigue en los años de hegemonía política de Godoy, la revolución de marzo y sus secuelas, la guerra llamada de la independencia, el ámbito sociológico gaditano y constitucional, el bonapartista y, finalmente, el golpe de Estado de Fernando VII y el inicio de su primer gobierno absolutista. Un tiempo de crisis y convulsiones encadenadas.

El autor estudia un amplio número de obras, algunas desconocidas y difíciles de encontrar, que aportan materiales respecto a las esperanzas y contradicciones de aquella época que no reflejan la novela ni la poesía. Como botón de muestra citaré la clara reivindicación de Comella que aparece en estas páginas. Por otra parte se estudia la sociedad que mantenía el espectáculo teatral: su público. Las majas y chispes ceden sus lugares a la clase media que defenderá la nueva dramática normativa y desembocará en su gusto por el romanticismo liberal y burgués.

El libro de René Andioc es una excepcional aportación al conocimiento del teatro del siglo XVIII y una reivindicación de su significado. Parte también de un minucioso análisis del público, mediante el cortejo de datos documentales en cuanto a recaudaciones, representaciones, etc., para establecer las líneas predominantes del gusto. Todo ello limitado al ámbito de Madrid.

Sin embargo la mayor importancia de este trabajo procede, en mi opinión, de las vinculaciones que Andioc establece entre ideología y estética. Su estudio nos muestra las ideas dominantes de la reforma ilustrada y como éstas se convirtieron en teoría del Estado. Rastrea en los textos las formulaciones específicas y muestra su proyección en la literatura dramática contemporánea. Ello es válido tanto para García de la Huerta como para Leandro Fernández de Moratín, Jovellanos, Iriarte o Trigueros. Por último plantea que las llamadas «unidades» neoclásicas, no son sino la consecuencia dramática del material sociológico e ideológico que pretendían articular dramáticamente con unos fines concretos. «Moratín —dice— fue un gran dramaturgo no a pesar de las tres unidades, ni siquiera tampoco gracias a ellas, pues vendría a ser lo mismo que reducirlas a mera receta, siendo así que, por el contrario, constituyen el armazón de su pensamiento de comediógrafo; lo fue con las reglas, por la sencilla razón de que éstas reflejaban, a nivel de la estética dramática, unas opciones ideológicas de carácter más general pero no menos esenciales para el autor, pues determinaban toda su existencia de hombre social.»

El tercero de los libros, singular por sus dimensiones y edición, contiene básicamente el texto de la adaptación escénica de «La Mojigata» de Leandro Fernández de Moratín, realizada por Juan Antonio Hormigón y puesta en escena por él mismo al frente de la Compañía de Acción Teatral, siendo estrenada en el Festival del Teatro de las Naciones celebrado en Venecia en 1981 y posteriormente en el Teatro Español de Madrid y en otras ciudades de nuestro país.

Incluye además un amplio estudio de Hormigón sobre el proceso dramático seguido y los fundamentos de su realización escénica, junto a otros de Francisco Nieva, Javier Navarro, Dru Dougherty, José Antonio Muñoz, Antonio Porras y Andrés Amorós, comentando diferentes aspectos tanto del espectáculo como de sus relaciones con el espectador. También se reproducen las planchas de la exposición «Moratín y el teatro de la Ilustración» que acompañó el itinerario de «La mojigata». Habida cuenta de la escasez de escenificaciones existentes de obras dramáticas de este período, este libro testimonia un trabajo ejemplar en el intento de devolver una renovada vitalidad a la puesta en escena de obras dramáticas del teatro de la ilustración, lejos de cualquier tentación arqueológica o estrechamente ordenancista.

Otros libros

— «Bertolt Brecht, oder Der umgang mit den Welträtsel», por Werner Mittenzwei.

Aufbau-Verlag, Berlín-DDR-Weimar, 1986-87. 2 volúmenes. I:774 páginas y II:740 páginas.

Una completísima, excelente y notable biografía de Brecht, en la que se descubren aspectos hasta ahora desconocidos de su personalidad, opiniones y algunos acontecimientos de su vida. El primer tomo abarca desde el nacimiento hasta su salida de Finlandia. El segun-

do, desde su llegada a Estados Unidos hasta su muerte. Sólo existe hasta el momento la edición original alemana.

— «Los géneros menores en el teatro español del siglo de oro». Varios autores (Evangelina Rodríguez, Gracia Profeti, García Senabre, Marc Vitse, Alfonso Gil, etc.). Edición de Luciano García Lorenzo. Ministerio de Cultura-INAEM, Madrid, 1988. 245 páginas.

El libro recoge las ponencias y debates de las «X Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, celebradas en septiembre de 1987 en torno al tema del género menor y en particular del «entremés». Los materiales reunidos constituyen una interesante aportación para conocer las características y técnicas literarias de esta forma de literatura teatral, generalmente poco estudiada y casi nunca escenificada.

Revistas de teatro

— «Espacio de crítica e investigación teatral».

Directores Oswaldo Quiroga y Eduardo Rovner. Publicada por la Fundación para el Desarrollo de la Creación Artística (FUNDART). Buenos Aires, Argentina.

Esta revista teatral, de periodicidad semestral, publicada en Buenos Aires, es una rareza entre todas las que en el ámbito del castellano se dedican específicamente a comentar o informar sobre teatro. Se centra en el análisis teórico y dramático y reúne una serie de trabajos extensos sobre interpretación, semiología, antropología, puesta en escena, sociología, etc. Hasta ahora han aparecido cuatro números, el último data de julio de 1988.

— «Tablas»

Directora, Vivian Martínez. Editada por el Ministerio de Cultura, La Habana, Cuba. Precio 40 centavos de peso (50 pesetas).

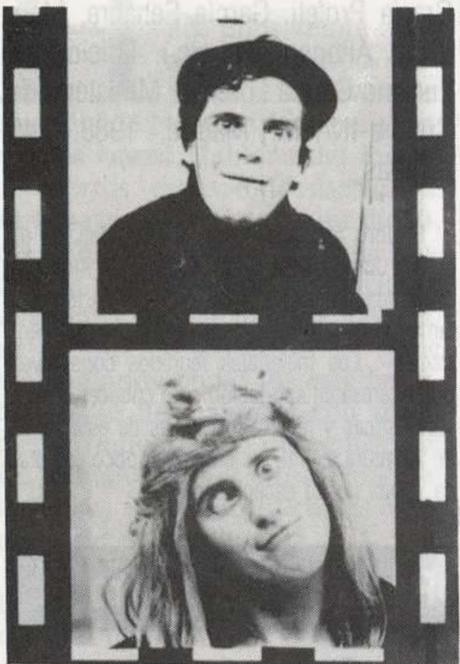
«Tablas» es una revista que cuenta ya con una larga trayectoria. Tiene una periodicidad trimestral. Reúne una serie de artículos informativos o de análisis. Incluye además un texto dramático en cada número, con un estudio del autor. Publica fundamentalmente obras cubanas.

El último número que ha llegado hasta nosotros corresponde al segundo trimestre de 1988. Contiene la obra de Yulky Cary, «A tiempo de escapar».

— «Theatre. News from the Finnish Theatre-Nouvelles du Théâtre Finlandais». Editada por el Centro Finlandés del IIT.

Revista anual publicada en francés e inglés por el Instituto Internacional de Teatro de Finlandia. Recoge informaciones sobre espectáculos estrenados en el país a lo largo del año, entrevistas, homenajes y nuevos planteamientos de la organización u objetivos estéticos de la escena finesa. Incluye el fragmento de una obra que haya tenido un éxito cualificado. En el último número, correspondiente a 1988, se trata de «¿Hay tigres en el Congo?», de B. Ahlfors y J. Bargum.

NOTICIAS ASOCIADOS DE LA ADE



«Etelvino Vázquez estrenó el 5 de septiembre en Cangas (Pontevedra), la obra de Alfred Jarry "Ubú Rey", con el Teatro de Ningures de esa localidad. El estreno se produjo dentro de la 5.ª Muestra de Teatro Cómico y Festivo que se celebra en Cangas. El espectáculo estuvo subvencionado por la Xunta de Galicia. Etelvino continuará haciendo representaciones de "Viaje al profundo Norte" y prepara un nuevo espectáculo con el TEATRO DEL NORTE, a partir de las cartas de la Monja Portuguesa Mariana de Alcofarado y que lleva por título "Devocionario", estando previsto su estreno para el mes de enero del 89.»

APORTACIONES A LA ADE

La Asamblea General de la ADE celebrada el 14 de enero del presente año, ratificó por unanimidad la decisión adoptada un año antes por la cual, todos nuestros asociados deben contribuir con una cantidad determinada a los fondos de la ADE por cada puesta en escena realizada.

Para evitar problemas para definir el monto de la contribución, la Asamblea lo fijó entre 5.000 a 10.000 ptas. (cinco mil a diez mil pesetas), dejando a criterio de cada uno en función de su cachet, la suma que desee aportar. La Asamblea decidió también que se publicara en el «Boletín» de la ADE, la lista de los que han contribuido y el espectáculo por el que lo han hecho. Hasta el cierre de la edición, los compañeros que han cumplimentado este requisito han sido:

Angel Fernández Montesinos por «Arsénico y encaje antiguo» y «Por la calle de Alcalá II».

Antonio Amengual por «La parranda».

Emilio Hernández por «Dios está lejos»

«A palo seco» y

«Cartas de mujeres».

Lluís Pascual por «Julio César».

José Luis Gómez por «¡Ay, Carmela!».

Guillermo Heras por «Motor» y

«Calderón».

Horacio Rodríguez de Aragón por «La Bohème».

Adolfo Marsillach por «La Celestina».

Karla Barro por «Hay que acabar de una vez por todas con la cultura».

Antonio Guirau por «Fuenteovejuna» y

«Mis primeros 70 años».

Ricardo Iniesta por «La rebelión de los objetos».

Lucila Maqueira por «El cuerpo en movimiento».

Agustín Iglesias por «El enésimo viaje a El Dorado».

NUEVAS APORTACIONES

Salvator Tavora por «Las Bacantes» y

«Alhucema».

Angel Fernández Montesinos por «Bésame Johnny».

Agustín Iglesias por «Viva San Martín».

Román Calleja por «Un día cualquiera».

Josep Montanyès por «El Manuscrit d'Ali Bei».

Etelvino Vázquez, por la obra «Ubú Rey».

La Asamblea General de la ADE tomó igualmente el acuerdo de que se hiciera un seguimiento de los estrenos y se enviara a los asociados cartas de recordatorio sobre la contribución económica a la ADE.

Invitado por el Centro Latinoamericano de Investigación y Creación Teatral (CELCIT) de Argentina, la Secretaría de Cultura de la Nación y los Amigos de Cervantes, en colaboración con el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), **Juan Antonio Hormigón** impartió un taller sobre «Significación y Dialéctica en el Teatro Contemporáneo», del 13 al 30 de septiembre. Las sesiones se desarrollaron en el Teatro Cervantes bonaerense, tres horas diarias, y contó con la presencia de alumnos de dirección, actores, directores e investigadores teatrales.

Paralelamente mantuvo diferentes encuentros, realizó dos debates abiertos en la Escuela Municipal de Arte Dramático y realizó un pequeño seminario sobre crítica teatral en el marco del Instituto de Investigaciones Teatrales de la Universidad de Buenos Aires. Por último, dio una conferencia en torno a «Valle Inclán renovador del teatro» en el Instituto de Teatro dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Los buenos resultados obtenidos en el curso y las expectativas que han surgido, desembocaron en una propuesta concreta para realizar el montaje de un espectáculo en Buenos Aires, la próxima temporada. Queda por determinar tanto las fechas como el título específico del texto sobre el que se trabajará.



Andrés Presumido ha finalizado los Ensayos del Montaje de La Locandiera (La Posadera), de Carlo Goldoni, con la Compañía de Teatro «CASANOVA» de Oviedo, espectáculo subvencionado por el Principado de Asturias. Este espectáculo estará de gira en los próximos meses en Asturias y la Comunidad de Madrid.

Participa también en la serie de Televisión «Del Miño al Bidasoa», en adaptación televisiva de la novela de Camilo José Cela.

Norma Rojas Pita realizó una gira, del 12 al 30 de septiembre, por República Dominicana, Nueva York, Washington y la Florida, ofreciendo funciones en distintas universidades con el grupo «Jóvenes Actores Españoles JAE», que representaron las obras «Rataplán, Rataplán» de Marcos Miranda y «Angeles de la Calle», pieza escrita y dirigida por ella.

Angel Fernández Montesinos, estrenó su comedia musical «BESAME JOHNNY», el día 15 de septiembre, en el Teatro Alkazar de Madrid. La música es de Alguero y el montaje financiado por una empresa privada con un costo de 40 millones de pesetas. Actuarán entre otros Antonio Garisa, Margot Cottens, Tania Doris, Elena Variana, Alberto Denis, etc. La coreografía del Ballet de más de 20 bailarines la dirige Esteban Greco.

«Teatro para ciegos»

Adolfo Díez Esquerra, director del Grupo Taula Rodona, ha trabajado con un grupo de invidentes de la ONCE durante tres meses, representando «Electra» de Eurípides y «Pic-Nic» de Arrabal en las islas de Menorca y Palma de Mallorca. Posteriormente se representará en Ibiza en un claustro. La experiencia ha resultado bastante insólita y positiva.

Con actores de la primera promoción de la «Escuela de Teatro Tramoya» que dirige **Javier el Moreno** en Gijón, está previsto el estreno de la obra «La jungla sentimental» de Jordi Teixidor, en la primera quincena de noviembre. Para la segunda quincena de noviembre y con el «Grupo Tramoya», estrenará la obra «Infratónos» de Alfonso Vallejo, con intención de hacerlo en la V Muestra de Teatro de Azuqueca de Henares.

El pasado 17 de septiembre «Ninnetto y Absurdino», compañía de comedias que dirige **Carlos Patiño**, estrenó en la sala «Candilejas» el espectáculo «Las mil y una noches», que se mantendrá en cartel hasta finales de octubre. Se trata de una parodia inspirada en los cuentos de «Las mil y una noches», con textos de Omar Kheyam, Hafiz y otros poemas de la cultura árabe, así como Passolini, Espronceda, etc., dentro de la línea del Cabaret literario y la comedia romántica que caracteriza la producción de esta pareja cómica.



«Nabucco». Teatro Principal de Palma de Mallorca.

A fines de la pasada temporada, se presentaron en el teatro principal de Palma de Mallorca tres funciones de «Nabucco» y tres de «Rigoletto» de Verdi, ambas con los coros del teatro principal de Palma, la orquesta lírica del teatro y solistas locales e invitados donde caben destacar, al barítono Franco Bordoni, el bajo Giogio Pappas, la soprano Carmen González... Todo bajo la magnífica batuta del maestro parmesano Fabiano Mónica. El éxito de asistencia de público superó todo lo previsto. Próximamente, para Navidades, se representará la zarzuela de Moreno Torroba «Luisa Fernanda» y en marzo de 1989, las óperas «Don Carlo» de Verdi y «La Bohème» de G. Puccini, todo bajo la dirección general de **Serafín Guiscafré**.

Exposición «90 Aniversario de Brecht»

Ricard Salvat está preparando una exposición sobre el «90 Aniversario del nacimiento de Brecht», en el museo Carlos Maside de La Coruña. Solicita de todos los colegas directores de escena que hayan montado obras de Brecht, le envíen todo tipo de material: programas, carteles, fotografías, etc., para no excluir ni olvidar a nadie. Pueden remitir la documentación a:

Ricard Salvat i Ferré
Catedrático de la Universitat de Barcelona.
Iravessera de les Corts, 190,
9.º, 2.ª.
08028 Barcelona.

El compañero **Román Calleja**, de Santander, ha estrenado recientemente la obra «Un día cualquiera», de Darío Fo y Franca Rame, en adaptación de Carla Matteini.

El Teatro Estable de Valladolid va a presentar en las salas del Instituto del Teatro de Barcelona en la primera quincena de octubre, dos espectáculos de su repertorio: «True West», de Sam Shepard y «La llamada de Lauren», de Paloma Pedrero, dirigidos por **Juan Antonio Quintana**. A continuación llevará a cabo una gira por la Región Castellana con «La zapatera prodigiosa», de García Lorca.

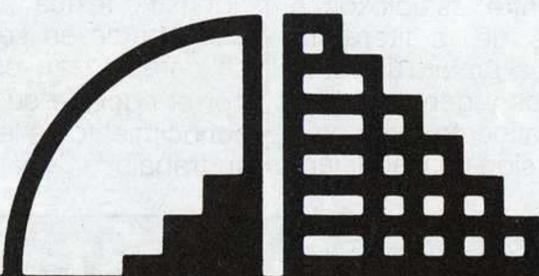
«El pasado 20 de abril se estrenó bajo la dirección de **Ricard Salvat**, en el Teatro Estatal de Braunschweig, la obra «Buenas noches, madre» de Marsha Norman, traducida al alemán por Gitte Honnegger.

Esta Compañía es conocida en nuestro país por haber actuado en el Gran Teatro del Liceo con «Ariadna en Naxos» de Richard Strauss, con Monserrat Caballé; en Málaga recientemente con «El Cántaro Roto» de H. von Kleist, con su Compañía de Teatro y en Sitges, en 1986, con su conjunto infantil «Gilgamesch und Engidu» de Thomas Lang.

Salvat ya había montado hace dos años en este mismo teatro, en estreno absoluto en Europa, «Camino Negro» de Oscar Wiale, una de las obras de mayor éxito de la transición argentina. Dado el resultado del trabajo, **Salvat** fue invitado a repetir la puesta, con actores argentinos, en Buenos Aires. El espectáculo «Nacht, Nutter», que se representó hasta finales de temporada y sigue en el repertorio del Teatro, fue interpretado por las excelentes actrices: Renate Franken, en el papel de Telma Cates, la madre, y Marianne Heinrich en el de Jessie. El decorado, una caja con cuatro paredes de tela transparente, es de Manfred Hentschel.»

LA ADE, EN EL JURADO DEL PREMIO LOPE DE VEGA

Como viene siendo habitual en las últimas ediciones, uno de nuestros compañeros asociados formará parte del jurado del «Premio Lope de Vega» que otorga el Ayuntamiento de Madrid, en representación de la ADE. En esta ocasión se trata de **Julio César Castronuovo**, que a su condición de director de escena une la de profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid y la de actor en alguno de sus montajes. Su nombre viene a unirse a los de **Ángel Fernández Montesinos**, **Ricardo Lucía** y **Alberto González Vergel**, que fueron jurados en años anteriores.



CENTRO CULTURAL DE LA VILLA

TEATRO

MUSICA

CINE

DANZA

RECITALES

VIDEO

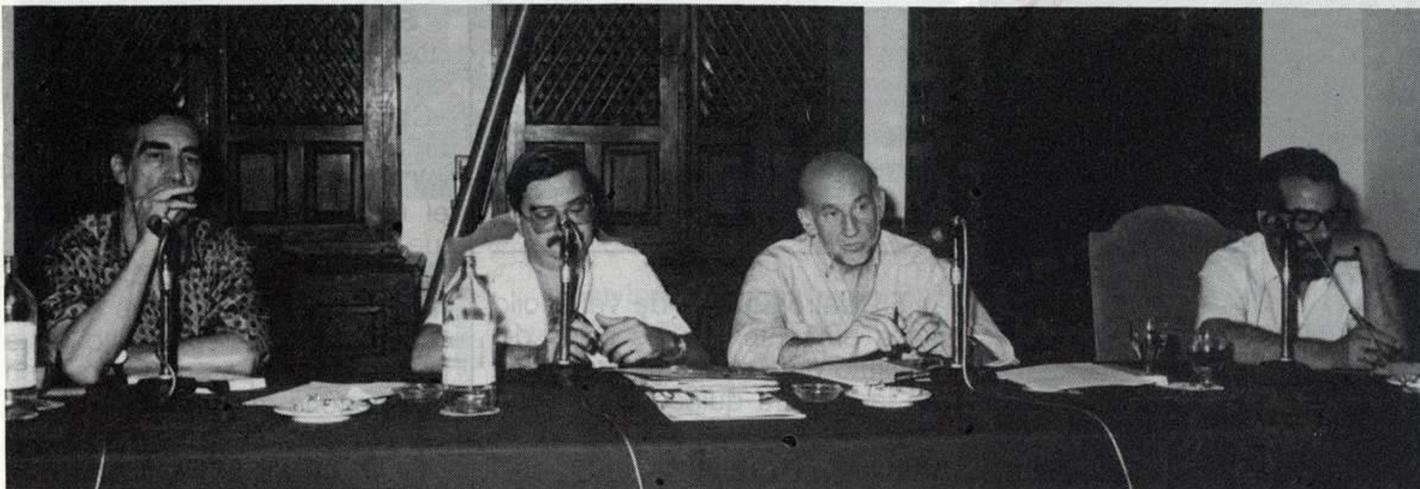
EXPOSICIONES

CONFERENCIAS

CONGRESOS



Ayuntamiento de Madrid
Área de Cultura, Educación,
Juventud y Deportes



Jornadas de Almagro 1988. De izquierda a derecha, José Osuna, Juan Antonio Hormigón, Adolfo Marsillach y Luciano García Lorenzo, en la sesión dedicada a «Montajes de La Celestina».

Festival y jornadas de Teatro Clásico de Almagro

Del 1 al 15 de septiembre se celebró en la ciudad de Almagro (Ciudad Real) el «XI Festival Internacional de Teatro Clásico». Varios compañeros de la ADE presentaron en el mismo diferentes espectáculos. En primer lugar pudo verse «La Celestina» de Fernando de Rojas, adaptada por **Torrente Ballester**, en la puesta en escena de **Adolfo Marsillach** al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Posteriormente se estrenó su montaje de «El burlador de Sevilla», de Tirso de Molina, adaptada por **Carmen Martín Gaité**, realizado en coproducción con el Teatro San Martín de Buenos Aires.

Se presentó asimismo el espectáculo de **Alberto González Vergel**, «El príncipe constante» de Calderón, con el «Teatro de Hoy»; «Los enredos de una casa», de Sor Juana Inés de la Cruz, dirigido por **Manuel Canseco** con el Centro Dramático de Extremadura y «El rataño de San Isidro Labrador de Madrid», basado en textos de Lope de Vega,

en un montaje de **Juan Pedro de Aguilar**.

Las «Jornadas sobre Teatro Clásico», desarrolladas del 5 al 8 bajo el título: «La Celestina: texto y representación dramática», dedicaron la última de las sesiones de trabajo a «La Celestina en escena». En ella intervinieron **Adolfo Marsillach**, **José Osuna** y **Juan Antonio Hormigón** que fue además presidente. Anteriormente, la ponencia elaborada por el profesor **Joseph T. Snow**, de la Universidad de Georgia, sobre «Las representaciones de «La Celestina» en el siglo XX», analizó entre otras las puestas en escena realizadas por **Luis Escobar**, **José Tamayo**, **José Luis Alonso** y **Angel Facio**.

Casi desde su inicio, las «Jornadas de Almagro» intentan establecer un espacio de diálogo e interrelación entre estudiosos e investigadores de la literatura pertenecientes al ámbito universitario, teatrólogos y gente de teatro, fundamentalmente directores de escena. Ha sido una labor len-

ta, callada, que precisaba de una gran convicción para llevarla a cabo porque los cambios que pudiera ocasionar sólo serían perceptibles a largo plazo.

En el debate de la última sesión de las «Jornadas» de 1988, hemos podido comprobar el amplio trecho recorrido en la actualidad. Medievalistas y estudiosos como **Eugenio Bustos** (Universidad de Salamanca), **Nicasio Salvador** (Universidad Complutense de Madrid), **Alfredo Hermenegildo** (Universidad de Montreal), **Luciano García Lorenzo** (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), **Frédéric Serralta** (Universidad de Toulouse) y otros más, han afirmado sin rodeos la libertad creativa del director de escena cuando trabaja con textos de los clásicos. Los guardianes de una supuesta ortodoxia formal o de un rigorismo textual absoluto suelen encontrarse en sectores que no se caracterizan precisamente ni por el rigor de su labor ni por el conocimiento en la realización de su trabajo.

LA ADE COLABORA CON EL FESTIVAL LATINOAMERICANO DE CADIZ

El pasado día 11 de octubre tuvo lugar en el Ministerio de Cultura la presentación del III Festival Latinoamericano de Cádiz, que dirige nuestro compañero Juan Margallo. Intervinieron el Director General del INAEM, José Manuel Garrido, el alcalde gaditano y el propio director del evento que hizo una somera exposición de los logros alcanzados, de los criterios que han presidido la programación de la actual edición y enumeró las actividades paralelas. Entre todas ellas quisiéramos destacar el homenaje que se rendirá a Atahualpa del Cioppo, fundador de «El Galpón» y uno de los directores de escena más señeros e importantes de Latinoamérica. Homenaje desde el que aquí nos sumamos con gusto como Asociación de Directores de Escena de España.

Posteriormente, Juan Margallo mantuvo una amplia conversación con el Secretario General de la ADE, en la que ambos coincidieron en la necesidad de lograr una articulación más fluida en las relaciones y en la que el primero propuso que nuestra Asociación coordine alguna actividad en el Festival del próximo año. Asimismo, se pensó que el director del Festival gaditano podrá propiciar ciertos contactos de la ADE en Latinoamérica. Ambos convinieron en fijar un encuentro para el mes de noviembre, en el que aborden pormenorizadamente todos estos temas. Estamos convencidos que esta cooperación puede ser de enorme interés para las dos instituciones.

CONVERSACION CONMIGO MISMO

—(...) Hoy nadie se atreve en este país a hacer las bobadas de Zeffirelli, porque no hay flexibilidad social que permita bobadas aclaratorias. Aquí todo el mundo sucumbe a la moda que impone el poder, como la del señor sobre los siervos de la gleba. Somos gente que come de un solo plato comunal, que bebe en el mismo abrevadero. Si no hay lugar para la bobada, tampoco lo hay para el matiz. Y el matiz siempre sale perdiendo entre nosotros. Aquí nada destaca, porque no hay gente que se desmande y el Estado lo manipula todo, lo utiliza todo. El único que se permite ciertas bobadas zeffirellianas es el propio sistema. A mí me indigna que se utilice a Alberti para convertirlo en el Pemán de la izquierda.

—Sí, sí, es cierto. No hay aquí una independencia del mundo cultural y éste se muestra débil y sin contrastes. Y en esto se presenta embozadamente tan oportunista como Zeffirelli. A la larga se observa que los cabezas de chorlito se han integrado al orden oficial y no se descubrirá su astuta pequeñez hasta las próximas elecciones. A nues-

tros Zeffirellis los encubre el carné. Se les ve llegar, se les conoce y hasta se les teme, pero nadie parece sentirse en la valiente disposición de reírse de ellos (...).

Los Zeffirellis del revés son capaces de condenar al ostracismo cualquier obra de mérito con todo desparpajo y mala intención partidista, arrimados al rescoldo de un poder oficial. Son consignas tribales y sencillas, salvajes puerilidades de nuestra sociedad. Me entristece que todavía no estemos maduros para esa diversidad social que permite la aparición de artistas o pensadores demarcados orgullosamente de la dirección administrativa de un pueblo. Como en el pasado, todos al servicio del príncipe y explotados como prestigiosos voceadores de su gloria.

—Sí, es una pena. A eso se llega aquí sin querer, se produce con naturalidad, se le halla una lógica. Recuerdo que en tiempos, cuando me irritaba contra la censura dictatorial, hubo algunos que me decían: «Claro, tú no haces otra cosa que echar pestes contra «el sistema» porque no estrenas». En todo

eso había una crueldad de signo muy vulgar, porque además quienes me lo decían «también» eran gentes de izquierdas.

—Me acabas de recordar algo que..., no quiero que se me escape. ¿Tú has visto otro país europeo en donde gente de sensibilidad y educación estimables se complazca tanto en ser vulgar? Mira en tu mundo del teatro (...).

En eso, hasta la crítica se vuelve Zeffirelli, a favor de las aguas. Pero a favor de las aguas de lo vulgar, que en España son una corriente avasalladora.

—Cierto. A mí me gusta Claudel, pero me horrorizan los cantos zarzueleros a la Pilarica. Y nuestros intelectuales pecan de desmesura zeffirelliana, apoyando con artera generosidad lo vulgar; aunque sin enterarse, porque no se les dice.

—Bueno, se lo dices tú.

—Sí, se lo digo yo a esos santones del momento, que tanto hablaban de Grotowsky, y hoy se hacen paladines irresponsables de toda vulgaridad. No tiene remedio. Eran en el fondo unos «castizos» de redequilla. Y, a la inversa, tan ridículos y amanerados o añoñados como el empachoso Zeffirelli, «que Dios guarde».

Francisco NIEVA

«ABC» 12 de septiembre de 1988