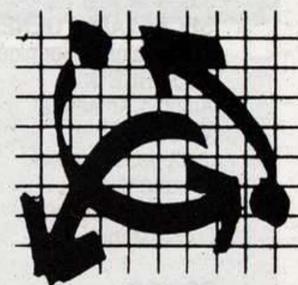


ADE

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



**NOS DEJO JOSE
LUIS ALONSO**

**ENTREVISTAS CON
SANCHIS SINISTERRA
Y ALVAREZ OSSORIO**

**PONENCIAS III
CONGRESO ADE**

ARTICULOS DE:

**R. Riesgo, L. Maquieira,
V. Porcházka,
J.A. Hormigón, L. de Tavira,
O. Calatayud y
J. Pastor.**



Texto teatral "TRES MUJERES" de Sylvia Plath

SOCIOS DE LA ADE

JUNTA DIRECTIVA:

PRESIDENTE:

Angel Fernández Montesinos

VICEPRESIDENTE:

Josep Montanyés

SECRETARIO GENERAL:

Juan Antonio Hormigón

TESORERO:

Antonio Amengual

VOCALES:

Juan José Granda

Agustín Iglesias

Antonio Malonda

Lucila Maquieira

SOCIOS:

Matías Abraham

Juan Pedro de Aguilar

César M. Alario

Antonio Al-les

José Luis Alonso de Santos

Carlos Alvarez-Novoa

Joaquín Alvarez

Juan Manuel Alvarez

Pedro Alvarez-Ossorio

Vicente Aranda

José Bable Neira

José Baixas

Damiá Barbany

Karla Barro

María Isabel Belastegui

Sergi Belbel

Rosabel Berrocal

Miguel Bilbatúa

Román Calleja

Manuel Canseco

José Castells

Eduardo Camacho

José Luis Castro

Julio César Castronuovo

Cándido de Castro

Enrique Ciurana

Jesús Cracio

M^a Angeles Cuña

Antonio Chic

Antonio Díaz Zamora

Adolfo Díez Ezquerro

Pedro Daussá

Jordi Dodero

Jorge Eines

Adela Escartín

Angel Facio

Enric Flores

Pere Fullana

Leopoldo García Aranda

Angel García Moreno

Francisco García-Muñoz

Cesc Gelabert

José Luis Gómez

Alberto González Vergel

Fernando Grifell

Joan María Gual

Antonio Guirau

Serafín Guiscafré

Ignacio Guzmán

Carlos Herans

Guillermo Heras

Emilio Hernández

Maite Hernángómez

Ricardo Iniesta

Luis María Iturri

Antonio Joven

José Luis Karraskedo

Zulema Kaltz

Antonio Andrés Lapeña

Carlos Lasarte

William Layton

Eusebio Lazaro

Ricardo Lucía

Gerardo Malla

Nicolás Mallo

Manuel Manzaneque

Juan Margallo

Adolfo Marsillach

Máximo Martín Ferrer

Miguel Massip

Santiago Meléndez

Jaume Melendres

Jordi Mesalles

Josep M^a Mestres

Joan Minguell

Marcos Miranda

Pau Monterde

Alberto Morate

Miguel Narros

Francisco Nieva

Pere Noguera

César Oliva

Joan Ollé

José Osuna

Angel Alberto Omar

Santiago Paredes

Ramón Pareja

Lluís Pascual

Juan Pastor

Carlos Patiño

Iago Pericot

Helena Pimenta

Pere Planella

José Carlos Plaza

Manuel Ponce

Carmen Portaceli

Andrés Presumido

Juan Antonio Quintana

Consuelo Recio

Federico Roda Fábregas

Horacio Rodríguez Aragón

José M^a Rodríguez-Buzón

Norma Rojas Pita

Angel Ruggiero

María Ruiz

Edgar Saba

Emilio Sagi

Ricardo Salvat

Santiago Sánchez Serra

José Sanchis Sinisterra

Diego Serrano

Vicente Soria

Santiago Sueiras

José Francisco Tamarit

José Tamayo

Salvador Távora

Antonio M^a Thomas

Rafael Torán

Antonio Tordera

Edison Valls

Etelvino Vázquez

Manuel Vidal

Francisco Villegas

ADHERIDOS:

Carlos Rodríguez

SOCIOS HONORARIOS:

Luis Escobar

Alfonso Guerra

Cayetano Luca de Tena

Rafael Richart

Frederic Roda

FALLECIDOS:

José Luis Alonso Mañes

José Estruch

GESTION:

SECRETARIA EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

PROMOCION Y PRENSA:

Carlos Rodríguez

PRODUCCION

DE PUBLICACIONES:

Juan Luis Asenjo

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

Aportaciones a la ADE

La Asamblea General extraordinaria de la ADE, celebrada el 14 de abril de 1989, ratificó las decisiones adoptadas en la Asamblea General del 14 de enero de 1988, por la que todos nuestros asociados deben contribuir obligatoriamente con una cantidad determinada a los fondos de la ADE, por cada puesta en escena realizada. La Asamblea fijó los nuevos parámetros de contribución entre 6.000 pesetas de mínimo y 12.000 de máximo, dejando a criterio de cada asociado en función de su cachet, honorarios o beneficios devengados por su trabajo, la suma que desee aportar. La Asamblea ratificó igualmente 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 esta edición, los compañeros que han cumplimentado este requisito han sido:

1988

Contribuyeron 28 asociados por un total de 36 montajes.

1989

Del 1 de enero al 15 de abril

Contribuyeron 17 asociados por un total de 20 montajes

Del 15 de abril al 15 de septiembre

Damiá Barbany por "Dancing".

César Oliva por "Una farola en el salón".

Antonio Amengual por "La leyenda del beso".

Horacio Rodríguez-Aragón por "El sombrero de paja de Italia".

Guillermo Heras por "La risa en los huesos".

Lucila Maquieira por "Homenaje a Antonio Machado, Misterioso y silencioso".

Emilio Sagi por "Tristán e Isolda".

Maite Hernángómez por "La cabeza del dragón".

Jordi Mesalles por "La fuerza de la costumbre".

Cesc Gelabert por "Belmonte".

Del 15 de septiembre al 31 de diciembre

Juan Antonio Quintana por "Romeo y Julieta".

Angel F. Montesinos por "Batas blancas... no ofenden".

Andrés Presumido por "Casamiento a la fuerza".

Etelvino Vázquez por "El retablillo de D. Cristóbal" y "Perfume de mimosas".

Adolfo D. Ezquerro por "Gusanos de seda".

José Luis A. Mañes por "El alcaide de Zalamea" y "La loca de Chaillot".

Emilio Hernández por "Maribel y la extraña familia".

Vicente Aranda por "El deshollinador feliz" y "Una ciudad para soñar".

Angel Facio por "A puerta cerrada".

1990

Del 1 de enero al 30 de marzo

Jaume Melendres por "El casament dels petits burgesos".

Santiago Sánchez por "Don Perlimplín".

Antonio Malonda por "Escuadra hacia la muerte".

Etelvino Vázquez por "María Soliña".

Juan Pastor por "Primeras aventuras de Peer Gynt".

Antonio D. Zamora por "Taxi al Rialto".

Antonio A. Lapeña por "La rosa de papel".

Ernesto Caballero por "La ciudad, noches y pájaros".

José Sanchis por "Bardleivi, l'escrivant".

Ricardo Iniesta por "Hamlet-máquina".

Emilio Sagi por "I puritani".

Del 1 de abril al 15 de junio

Juanjo Granda por "La maja y el dragón".

César Oliva por "Róbame ese billoncito".

José Fco. Tamarit por "El retablo jovial".

José M^a R. Buzón por "La cabeza del Bautista".

Diego Serrano por "Mirandolina".

Damiá Barbany por "El castells dels 3 dragons".

Guillermo Heras por "El bosque de Diana".

Cándido de Castro por "La fiesta de los dragones", "Los amores de Regaliz" y "Datrebil".

Edison Valls por "Basta de Danza".

Del 1 de julio al 30 de septiembre

Juan Margallo por "La mujer burbuja", "Paralelos 90".

Antonio Malonda por "Triste animal".

Angel Alonso por "Historias de la puta mili".

Guillermo Heras por "En la soledad de los campos de algodón".

Juan P de Aguilar por "La noche toledana".

Santiago Sueiras por "Los crímenes de los siete balcones y otras historias delictivas".

Antonio Guirau por "La fiesta del barroco".

Antonio Amengual por "La Calesera".

Adolfo Marsillach por "El vergonzoso en palacio".

Adolfo Díez E. por "Imatge mullada", "La locura del Decamerón", "Abraham y Samuel".

Josep Montanyés por "María Estuardo".

Etelvino Vázquez por "Yerma".

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

Adolfo Díez Ezquerro.

Josep Montanyés.

Aportación Anónima.

Antonio Amengual.

Juan Pedro de Aguilar.

José Sanchis Sinisterra.

La Asamblea General extraordinaria de la ADE ratificó los acuerdos anteriores para que se hiciera un seguimiento de los estrenos y se enviara a los asociados, cartas de recordatorio informando del carácter obligatorio de la contribución económica de la ADE.

Revista de la Asociación de Directores de Escena

Dirección: Juan Antonio Hormigón

Redacción: Carlos Rodríguez

Inmaculada Alvear

Juancho Asenjo

Laura Zubiarain

Alejandro Alonso

Diseño Gráfico: Curro Cadenas

Redacción y Publicidad:

Caños del Peral, 5 - 4^o Dcha.

Tfno: 248 94 95

Fax: 248 94 95

DEPOSITO LEGAL: M.15677-1985
IMPRIME: ARTES GRAFICAS MUNICIPALES
AREA DE REGIMEN INTERIOR Y PERSONAL

EL "Boletín" 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.

Tienen una periodicidad trimestral y se editan 1.700 ejemplares que se distribuyen a los directores de escena españoles, directores de Teatros Públicos, críticos, prensa, gente de teatro, Instituciones del Estado, Autonomías 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 Angola, Argentina, Australia, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Cuba, Costa Rica, Chile, Checoslovaquia, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Guatemala, Gran Bretaña, Grecia, Hungría, Holanda, India, Italia, Irlanda, Israel, Islandia, Japón, México, Nicaragua, Nigeria, Perú, República Federal Alemana, República Dominicana, República Popular China, Suecia, Suiza, Yugoslavia, Uruguay, Unión Soviética y Venezuela.

Portada:

"María Estuard" de F. Schiller.
Teatre Lliure. Dirección: Josep Montanyés. (Foto: Ros Ribas)

NOS DEJO JOSE LUIS

El pasado 8 de octubre falleció trágicamente en Madrid nuestro compañero Jose Luis Alonso. Nacido en 1924, Alonso constituyó, sin duda alguna, uno de los nombres y pilares fundamentales de la dirección escénica en España, y su labor significó un alto magisterio para varias generaciones de actores y directores.

Comenzó su actividad artística muy joven, dentro de los "Teatros de Cámara", con montajes de autores como Anouilh, Camus, Sartre, Cocteau. Formó más tarde compañía con M^a Jesús Valdés. Dirigió durante dieciséis años el Teatro María Guerrero. A lo largo de su vida desempeñó también la dirección del Teatro Español de Madrid, del Centro Dramático Nacional y del Teatro de la Zarzuela; ostentó asimismo la Cátedra de Escena lírica de la Escuela Superior de Canto de Madrid. Su dilatada y fructífera carrera se vió galardonada en numerosas ocasiones: Tres Premios Nacionales de Teatro, tres premios de la Crítica de Madrid, un Premio Mayte, seis Medallas de Oro de Valladolid... En 1989 le fue concedida la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes y el Premio ADE al mejor director por su puesta en escena de "El Alcalde de Zalamea".

Cientos de obras, óperas y zarzuelas constituyeron su inestimable aportación al arte teatral de nuestro país. Autores como Chejov, Gorki, Brecht, Valle-Inclán, Lorca, Giradoux, Ionesco, Gala, Ibsen, Mihura... son algunos de los nombres que José Luis Alonso elevó a los escenarios españoles, demostrando siempre su maestría y su gran rigor profesional. Con su ausencia, el teatro español pierde a uno de los hombres más importantes de nuestro siglo.

Como socio fundador de la ADE, aunque no participó directamente en sus actividades, mantuvo siempre su atención y apoyo a la marcha de la misma, y fue considerado por sus compañeros como el maestro de toda una generación de directores. La Asociación de Directores de Escena quiere rendir aquí homenaje a su obra y a su memoria. Descanse en paz, José Luis Alonso.

Jose Luis Alonso, el director que sabía demasiado

Por Francisco Nieva
de la Real Academia Española

Hoy hemos de lamentar la muerte de uno de los más relevantes artistas del teatro español. Uno de los más útiles, dado el talento de nuestro público. La mejor necrología que se le debe es poner esto en claro para que ese mismo público, que tantas horas de

buen teatro le debe, comprenda la inteligencia y constante lucidez que presidió siempre su vida profesional.

José Luis Alonso Mañes nació en un clima de teatro. Su tío materno, el empresario Mañes, llevó por mucho tiempo, allá por los años cuarenta, el teatro Calderón en momentos todavía



brillantes para nuestra escena, con la "relatividad" que se supone. Pero José Luis se nutrió de aquel clima iniciático, del sistema de valores, bien netos y seguros, que imantaba al público de Madrid.

No eran tiempos de heterodoxias ni de iconoclastias, ni aun pasando por los inevitables fracasos, ni aun cambiando el panorama político -con nuevos usos, con nuevas gantes- el trono de Benavente se conmovía. José Luis fue extremadamente precoz, desarrollándose en un círculo de viejos. De viejos que se dedicaban al teatro, enarbolando vegueros y degustando anis del Mono en cualquier mesa de café, de los acostumbrados, viendo pasar a don Tirso Escudero, a Luisita Esteso, a la Cobeña, a Riquelme, a la trágica Membrives y al cómico Castrito. Todos ellos un concepto, un valor, una varilla necesaria en el abanico teatral. Eran "el material" de la profesión. Todo parecía ordenado para que el joven José Luis comenzase a jugar con ello con virtuosismo de niño prodigioso y sabelotodo; de esos niños nunca inocentes y provistos de un súper yo muy acusado. Aceptando la dura regla de comportamiento con los adultos, superando con asombro su rigor y hasta sus represiones y fracasos íntimos.

Por causa de ellos, en José Luis siempre se manifestó nostalgia de lo joven, de lo desinhibido y lo brillantemente irresponsable y hasta "suicida" de la juventud; esto tenía para él un aura sagrada, como se sabe, algo que ha aquejado a muchos artistas -me acuerdo de Pasolini- en los últimos tiempos.

No encuentro a ello mejor explicación que la de enunciar que este público todavía decadente y viejo, esta mercantilización aburrida del arte, este mundo real (aunque se le quiera sublimar y dar gusto) no es suficiente a procurar confianza creadora, vuelo sin medida, luminosa expansión del hombre como niño primordial.

Pero esta es la gran frustración, estos seres "absurdamente inteligentes" saben positivamente que un insalvable muro, en una situación mundana y real, los separa del terreno de irresponsabilidad divina donde su arte y su juego podría alcanzar su plenitud. Esto los vuelve demasiados pesimistas. José Luis siempre me daba la impresión de ser un niño que jugaba a embaucar a los viejos, juzgando en resumidas cuentas y desde arriba a un público que se ha quedado niño-viejo. De ahí sus grandes éxitos.

Pero lo más notable en José Luis es que, al tratar a su público muy desde arriba, lo hacía también con galante respeto, pero... introduciendo en ello un hálito de artista seguro, conocedor instintivo de muchas tendencias, buen crítico de lo que él se privaba de hacer; se mostraba maliciosamente dueño de infinidad de recursos. Trabajaba ya para una gran industria fantasma. El director más comercial de España tenía

una infinita recámara de artista.

Inició a infinidad de autores que hoy tienen un nombre en el teatro e imprimió un estilo de interpretar. Su actividad no tenía medida. Ese inmenso trabajo envolvía su angustia, se convertía en su razón de ser.

Llegó a carecer de vida privada. Lo que no fuera teatro, aquel súper yo desmesurado lo hacía desaparecer; quería hacer creer que no tenía la menor importancia. Es cierto que lo que menos le importa a la gente es la felicidad de los demás.

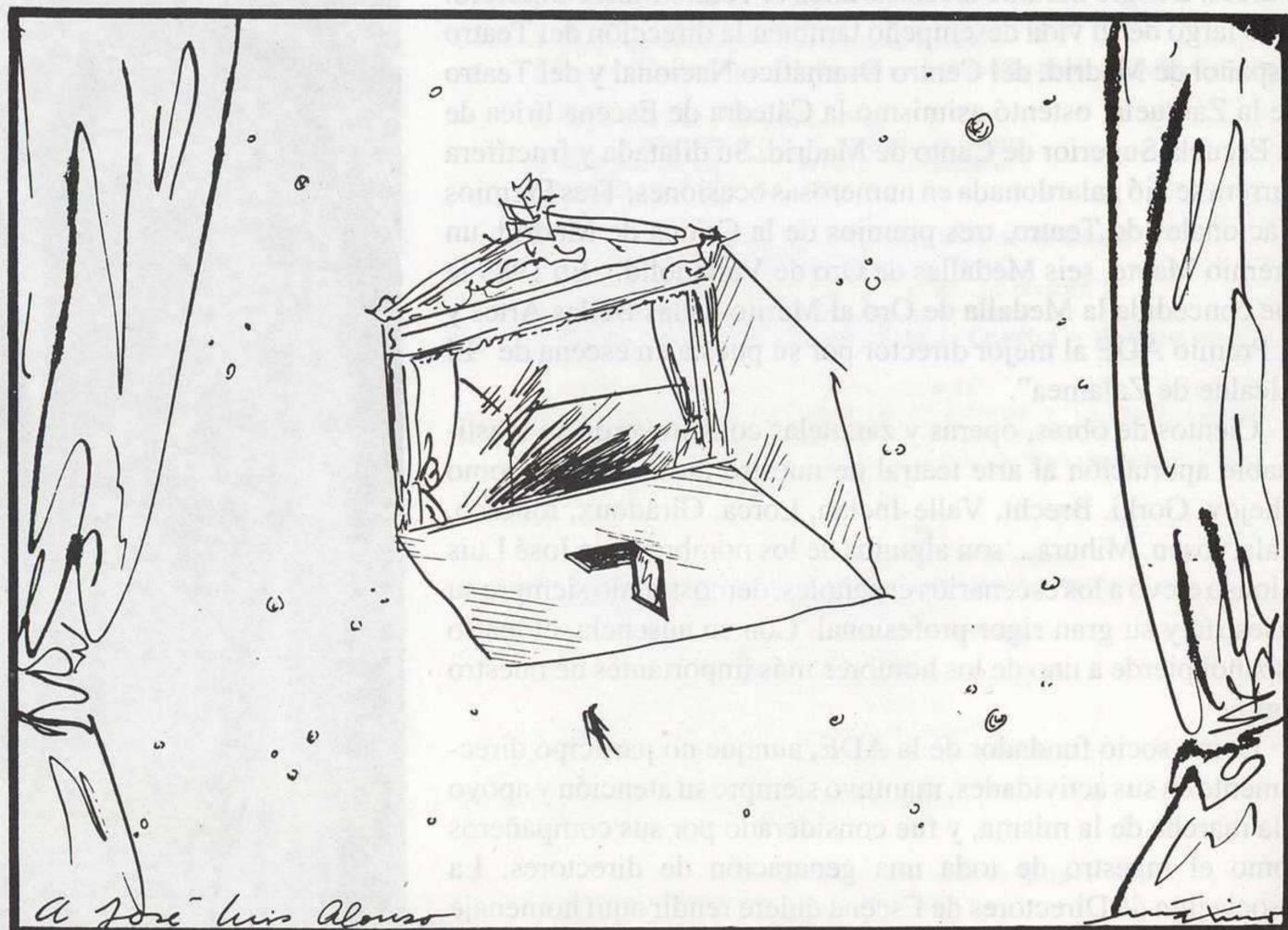
Le gustaba el éxito. En cualquier cosa que hacía ponía su vida como

co que es- requiere facultades que todavía no se sospecha que deban concurrir en quienes se proponen inocentemente tomar lecciones de dirección. La teoría teatral, en nuestros días, parece hecha para doctores, para gente sin capacidad, para pioneros que quieren "aprender teatro" en la Universidad. José Luis conocía al actor español. Y lo mismo hubiera sido del actor francés, si hubiera de trabajar con él.

Conocía el pulso vivaz o decaído de un teatro, computaba la vida teatral. Hacer un éxito no es cosa fácil. Un éxito con los materiales que te dan -lo que quiere significar que hablamos de

zopenco, que no hubiéramos conocido sin la "mediación" habilísima de José Luis Alonso.

Alonso no pretendía más. Cuando sus montajes se presentaron en el extranjero tuvieron igualmente un éxito real. Para los extranjeros más exigentes, los montajes de José Luis Alonso presentaban un factor de excelencia "normal". Así pues, era profundamente internacional, y esto era en principio de lo que escondidamente urdía su éxito local porque jamás le fallaba el buen gusto, la tonalidad sincrónica con el teatro que se hacía más allá. Esto lo percibía el específico público



recaudo. El detalle le obsesionaba. Era un técnico asombroso. En un teatro sin técnicos, por lo cual estaba obligado a inventarse sistemas sencillos para uso de cualquiera. Era capaz de sacar chispas de los más inocuos actores. Eso y no más que eso es el teatro en su "praxis".

Su forma de dirigir era apasionada y frescamente improvisadora, pero siempre en la dirección de un esquema trazado con anterioridad. No hizo "libros de dirección" publicables, nauseabunda pedantería, ni trabajó "de mesa" interminablemente. En él no jugaba tanto la técnica como la magia de su conocimiento psicológico a extremos mágicos. Hay que saber dar valor a esta palabra. "Parecía" haber urdimbre de mago en él, por su conocimiento -y hasta sistematización de ese conocimiento- de lo claro y lo oscuro de la personalidad.

Pocas veces dejó de "poseer" a sus actores. Así, él me demostró que la labor de director -como oficio artísti-

co éxito real- y no con los medios descomunales que otorga el favor o el poder. O el favor del poder. Apenas hizo José Luis algo "descomunal" si descartamos "El zapato de raso". Hizo teatro nutrido de cálculo y de imaginación. Teatro de telón y entreactos. Un teatro de bienestar teatral en un medio ambiente que no lo prodiga.

Así que, por encima de las circunstancias, José Luis Alonso estaba también por encima de sus éxitos y se mostraba cordial y sencillo, reducido por esa realidad de la escena profesional española, asumida con rigor por él.

Difundió el mejor teatro, limando contrastes para hacerlo asumible y económicamente productivo para un público simple y homogéneo. Se lo permitía su cultura, su memoria y su empirismo. Este específico talento ha sido tal que, ante la falta de nuevos maestros -muchos de ellos arrinconados- tales como Escobar y algunos más, existe un teatro europeo, con un tono de europeidad y no de iberismo

Máximo (El País, 9-9-1990)

español de teatro, que es un público humildemente profesional y al que José Luis daba lecciones de levantar el vuelo. ¿Cómo no agradecerle esa atención, ese extraordinario servicio?

Ya que hay que hacer una cosa, hay que hacerla con gusto. Alonso entraba en ese aria limitada del teatro español con el pesimismo optimista del que sabe que lo puede hacer "demasiado bien". No hay más que reconocer que, para la larga y triunfal carrera de este rarísimo director español, era necesario un talento técnico mesurado, así como un categórico especialista, preparado, experimentado; es decir, todo lo que concurre en un buen director internacional. No de los "últimos" sino de los de siempre, que también serán los futuros.

He perdido un amigo y un gran ejemplo de teatro.

Descanse en paz.

(ABC - 9-X-1990)

Memoria de lo vivo pasado

por Juan Antonio Hormigón

Seguro que otros compañeros de la ADE han vivido y estado más cerca de José Luis Alonso que yo. Angel Fernández Montesinos, que compartió durante quince años el teatro María Guerrero dirigiendo el Teatro de Juventudes, o Juanjo Granda, que estuvo junto a él en tantos espectáculos, que fue su colaborador más inmediato en el Centro Dramático Nacional, lo frecuentaron sin duda mucho más y con

asiduidad continuada. Paco Nieva, Manuel Canseco u otros colegas de nuestra Asociación, podrían decir otro tanto. Quizás unos u otros abran las compuertas de su memoria a su debido tiempo, como ahora lo hago yo, en ese delicado juego de evocar el pasado para que algunos recuerdos deshilachados emerjan de su hondura inquietante.

Conocí a José Luis en 1963. Tenía entonces 19 años y acababa de obtener el Premio Nacional de Dirección de Teatro Universitario, por mi puesta en

escena de "Los Bandidos" de Shiller. Jaime Azpilicueta, a quien había conocido en Pamplona durante el Festival a donde llevó un montaje de "Machbeth", me imbitó a pasar unos días en San Sebastián. Llegué a la capital donostiarra procedente de Galicia, cruzando la meseta de parte a parte. Después de un viaje agotador en aquellos trenes de entonces, cargado hasta los topes de multitudes sudorosas, Jaime me recogió en la estación y me llevó, casi sin darme respiro, al teatro Victoria Eugenia. Lo recuerdo

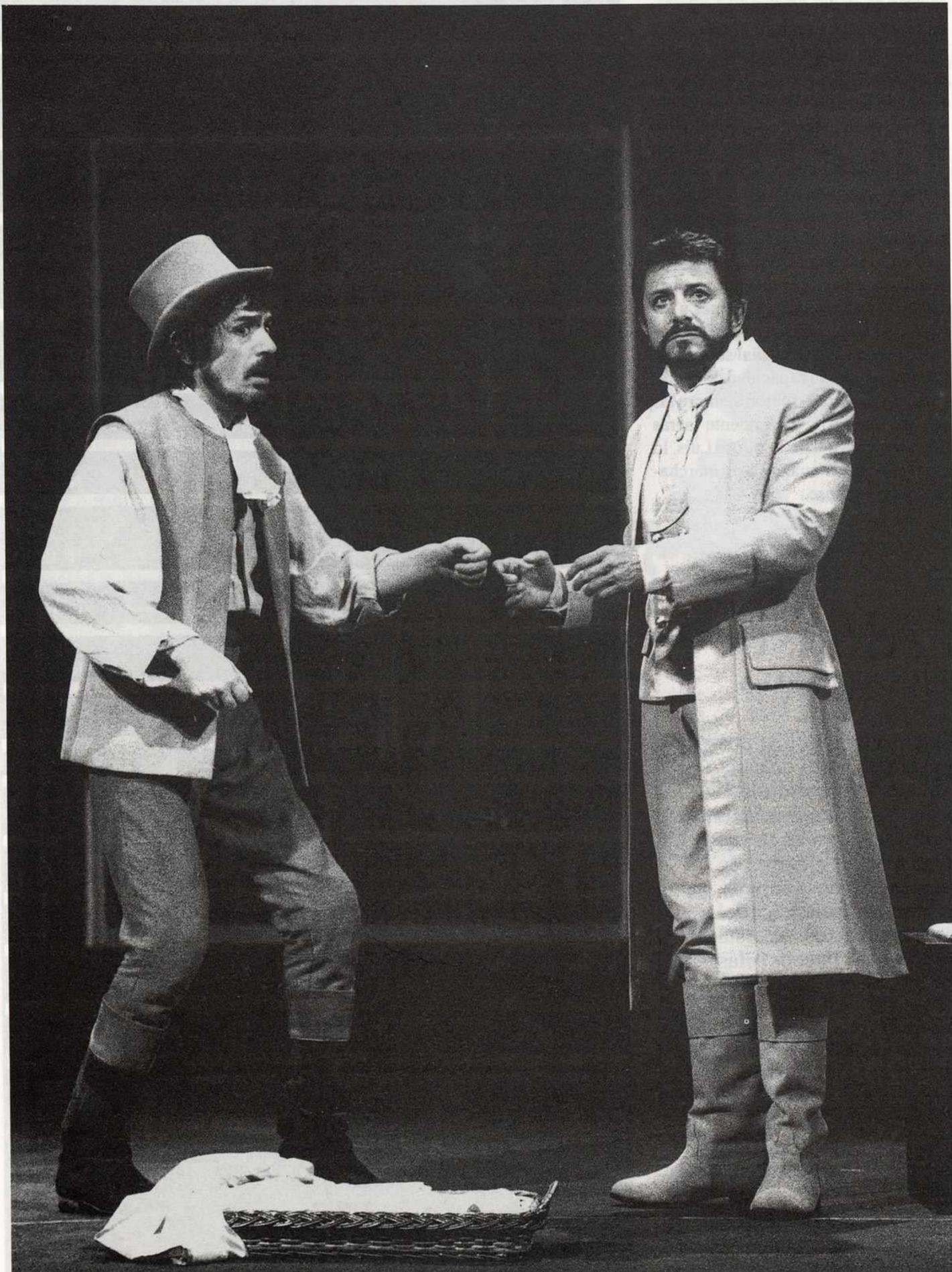
con claridad, daban "El Jardín de los Cerezos", montado por José Luis con la compañía del Teatro María Guerrero, y padecí una de esas torturas típicas del espectador anhelante por contemplar el espectáculo, que lucha con todas sus fuerzas por vencer el sueño que le acosa por todos los rincones del cerebro.

Al concluir la representación, liberada la cabeza de brumas y fatigas corcheras, Jaime me presentó a José Luis. A pesar de esa actitud un tanto despectiva y pretenciosa que suele ser patrimonio frecuente de la primera juventud, tenía una cierta emoción por conocer a alguien que era uno de los protagonistas de la búsqueda de la calidad teatral en España. Había leído sobre él en la revista "Acento Cultural", tan insólita en aquel entonces, y en el "Primer Acto" inicial. Ahora lo tenía ante mí con sus comentarios agudos, su ironía mundana a flor de piel, sus pequeñas reflexiones en torno a un oficio en el que deseaba integrarme. Durante dos semanas asistí casi todas las noches a la improvisada tertulia que sentaban sus reales en los veladores de una terraza veraniega. Era mi primer contacto con la profesión teatral por dentro y yo escuchaba en silencio lo que allí se decía, intentando absorberlo todo en el fichero de mi memoria.

En la primavera del año siguiente le encontré de nuevo en Zaragoza. Yo vivía y estudiaba allí, era mi ciudad, y allá hacia teatro. Acababa de montar "Las galas del difunto" y "La hija del Capitán" de Valle Inclán, con las secuelas combinadas de un gran éxito y un escándalo hipócrita por parte de las moribundas "fuerzas vivas" del régimen. José Luis me hizo muchas preguntas sobre el espectáculo y llegó a decirme que le explicara como lo había hecho porque él pensaba que "eso" no podían representarse en un teatro. Evidentemente poco después, cuando montó "Romance de lobos", "La enamorada del rey" o "La rosa de papel", nos mostró de largo que su opinión se había modificado.

Un par de días después comenzaron en el escenario del teatro Principal zaragozano los primeros ensayos de "El rey se muere" de Ionesco. José Luis me permitió sentarme a su lado en la mesa de dirección y desde ese lugar un tanto privilegiado y que casi me parecía un sueño, seguí ávido y atento los primeros pasos de la puesta en pie.

A partir de entonces encontré a José Luis de vez en cuando, si mal no recuerdo siempre en Madrid. Hay amigos a los que nunca veo en la capital y con los que aprovecho para conversar largamente cuando coincidimos en algún congreso o seminario,



"La Dama duende" de Calderón. Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dirección: José Luis Alonso. (foto: Ros Rivas)

sea en Gijón, en Vaneceia o en México; con él no era posible porque a mi entender era persona poco viajera, huía de la participación en eventos públicos y el cogollo de la ciudad era el mundo que transitaba. Siempre que nos cruzamos nuestra conversación fluía rápidamente, quizás coincidía en nosotros el placer que hallábamos en hablar, casi siempre de teatro.

Alguna vez me dio muestras de un respeto y consideración que estimo más que ninguna otra cosa. A comienzos de los años setenta coincidí con él en una cafetería próxima a la plaza Santa Ana. Me dijo a bote pronto que quería hablar conmigo, nos sentamos y fue rápidamente al grano: Un empresario privado de la época le había pedido que le prepusiera un proyecto de programación de un teatro y que le señalara los nombres de quienes podían dirigir los espectáculos. Me preguntó si me gustaría montar "La carroza del Santo Sacramento" de Próspero Merimée y que había pensado en mi para que la hiciera. Le respondí afirmativamente y quedamos en hablarnos en breve. Como tantos proyectos aquel se fue al garete y se esfumó en el viento serrano. Hubo otras ocasiones en que me transmitió idéntica sensación, quizás las más importantes para mi que programara en el Teatro Español y en el Centro Dramático Nacional, cuando dirigió ambas instituciones, mis montajes de "La mojegata" de Moratín y de "La de San Quintín" de Galdós. Son las dos únicas ocasiones en que he podido trabajar en un teatro público español hasta ahora, y en las que pude disfrutar

-como es bastante lógico- de las mejores condiciones para realizar nuestra labor.

Todos los que asistimos a la entrega de los "Premios ADE 1.989", recordaremos siempre su intervención al ofrecerle el galardón que había obtenido por votación entre sus compañeros. José Luis estuvo exultante, plétorico de humor, locuaz, torrencial. Fue una interpretación magnífica, un soliloquio de frases medidas y lances ajustados. Muchos memorizamos aquello como su momento estelar y rutilante del que sus colegas y amigos fuimos espectadores de escepción. Quizás nos faltó comprender, como comentó más tarde a algún compañero, la dosis de amargura cierta y honda que latía en sus palabras.

Yo desde luego pienso quedarme con esta imagen suya ante el micrófono, con su vitalidad intacta, con su gracejo a tumba abierta. Con ese José Luis que me contaba entre carcajadas quedas su montaje de "La enamorada del rey", tras agradecerme, como viejo camarada del teatro, lo nota de felicitación que le remití días antes.

No por repetido es menos importante decir que fue para mí uno de los primeros directores con los que aprendí a hacer teatro. Aunque mis rumbos estéticos pudieran ser diferentes a los suyos, su concisión, su seguridad, su pulso escénico, su especial sentido de las situaciones, su capacidad de contar y tantas cosas más, fueron siempre las de un maestro. Ciertamente serás memoria viva del pasado José Luis, lo que no es poco cuando nos marchamos para siempre.

José Luis Alonso

Por ANTONIO GALA

El amaba la vida por encima de todo, y por debajo. La vida para él era el teatro de cada día, y viceversa. Fue mi mejor maestro: sin él no habría escrito más que una comedia, "Los verdes campos del Edén". Me dirigió después, media docena más, con pulso y con grandeza y alegría. Me introdujo en los escenarios por medio de la sabiduría y la sonrisa; nunca tuvo la seriedad metafísica del asno, ni la pedantería de los advenedizos. En esta temporada dirigiría de nuevo "Los buenos días perdidos". Quizá lo ha hecho así. Se me ha muerto el Teatro.

(El Independiente, 9 de octubre de 1990)

Asociación de Directores de Escena
Juan Antonio Hormigón
Caños del Peral 5 4º dcha.
28013 Madrid

La Unión de Actores de Madrid manifiesta a todos los compañeros directores de escena su dolor y pesar por la muerte de nuestro entrañable José Luis Alonso stop un abrazo

Juan Matute secretario de organización

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: "Literatura dramática"

"La verdadera historia de AH Q"
de Christoph Hein
Traducción: Jorge Riechmann N° 1

"La dictadura de la conciencia"
de Mijail Shatrov
Traducción: Ana Varela N° 2

"Camino de Volokolamsk"
y "La Misión"
de Heiner Müller
traducción: Jorge Riechmann N° 3

"Las personas decentes"
de Enrique Gaspar
Edición de J. A. Hormigón N° 4

"La gran paz"
de Volker Braun
Traducción de Jorge Riechmann N° 5

"La Isla" y "El camino de La Meca"
de Athol Fuggard
Traducción de José Luis Bello
y Carlos Rodríguez N° 6

"Pintahierros"
de Heinrich Henkel
Traducción Feliu Formosa N° 7

"Memorandum" y "El error"
de Vaclav Havel
Traducción de Borja Ortiz de Gondra
y Juan Antonio Hormigón N° 8

"La Calandria"
de Bibbiena
Traducción de Margarita García N° 9

"Juego de Gatas"
de Istvan Orkeny (traducción de Brigida Alexander) N° 10

"Los destructores de máquinas" y "Hinkemann"
de Ernst Toller (traducción de Rodolfo Halffter) N° 11

"Comedias"
de Ruzante (traducción A. Malinghero.
Juan A. Hormigón. A de Monreal) N° 12

"La fonda de París" y "El egoísta"
de José Mor de Fuentes N° 13

"El arte de la Comedia"
de Eduardo de Filippo (traducción Luigia Perotto) N° 14

"Post-Hamlet"
de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto) N° 15

Serie: Literatura dramática Iberoamericana

"Aire frío"
de Virgilio Piñera N° 1

"Excluido del Paraíso"
de Juan Antonio Hormigón N° 2

Serie: "Debates"

"Primer Congreso de la ADE"
(Ponencias, debates y artículos. Mallorca 1988) N° 1

"Segundo Congreso de la ADE"
(Ponencias, debates y artículos. Gijón 1989) N° 2

Los asociados de la ADE recibirán gratuitamente un ejemplar de cada uno de los libros publicados.

SUSCRIPCIONES

Las suscripciones a los seis primeros volúmenes pueden hacerse enviando a la sede de la ADE (Caños del Peral, 5 - 4º dcha - 28013 Madrid), el nombre y dirección del solicitante y un talón de 4.000 ptas. a nombre de nuestra Asociación.

EJEMPLARES SUELTOS

Las "Publicaciones de la ADE" pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa", "El corral de Almagro" y "La casa del libro" de Madrid. "Libres i útils de L'espectacle" y "Milla" de Barcelona.

Las doradas garantías de la libertad de prensa

Por Raul Riesgo

EL SISTEMA norteamericano garantiza exhaustivamente el ejercicio de la libertad de prensa. La 1ª Enmienda a la Constitución protege ese derecho cuyo alcance ha sido ampliado por la Corte Suprema, pues en 1964 reguló que los cargos de difamación imputables a los poderosos órganos de prensa deberán probar lo que se denomina "malicia real", o sea que éstos no actúan de mala fé.

Esa decisión equivale a cederle una patente de corso al Cuarto Poder frente al indefenso ciudadano. Sin contar que un juicio de esa envergadura, y sus apelaciones, demandan gastos millonarios. De esta forma, el sistema preserva la sacrosanta libertad de prensa, pues ningún juicio contra los excesos de los intocables medios de prensa logra ganarse jamás por un sencillo ciudadano perjudicado.

Sin embargo, a partir de los años 80 los beneficiarios de la Primera Enmienda se han ido reduciendo cada vez más, pues a principios de la década dichos medios eran propiedad de más de 50 empresas mientras en la actualidad éstos ha disminuido a una tercera parte.

Ese proceso se ha producido mediante una fusión vertical de varias ramas en los medios de divulgación (prensa, TV, editoriales) con las de sus parientes cercanos de la llamada industria del entretenimiento (producción de filmes para el cine, para la TV y para el vídeo; editora de discos, etc.). A la vez también se ha efectuado una concentración horizontal de grandes empresas del sector -algunas transnacionales-, dando origen a gigantescos monopolios que perciben ganancias entre las mayores del país.

El mayor a nivel mundial se originó el año pasado con la fusión de Time-Warner, que posee 123 revistas, estudios de cine, TV por cable, etc.

La gran fabricante de opinión pública y del american way of life es la TV. la familia norteamericana media se droga alrededor de seis horas diarias con una programación aletargadora para su pensamiento crítico.

Actualmente ese mercado asiste a una pelea de tiburones entre las tres grandes cadenas nacionales de TV (la NBC, ABC, y la CBS), en poder de grandes consorcios, los que aún poseen el 70 por ciento de la teleaudiencia, contra los grandes retadores que se la disputan, en especial la TV por cable, que alcanza ya la mitad de todos los hogares, entre las que descuelan las empresas de Ted Turner. Mientras la TV domina los re-

flejos de las grandes masas, la prensa plana orienta a la élite del poder, en especial a través de cuatro o cinco grandes diarios y algunas revistas, sobre todo las especializadas para segmentos sociales y políticos.

El diario de mayor circulación es el Wall Estreet Journal, con casi dos millones de ejemplares, seguido del moderno USA-Today, el único nacional, pues se imprime a la vez en 32 imprentas en todo el territorio. De gran influencia son el New York Times y el Washington

sólo es superado por la Time-Warner, y el grupo Hachett (Paris Match, Elle) de Francia es el séptimo en el mundo. En Gran Bretaña se han asentado tres grandes consorcios: el del australiano Rupert Murdoch, el del británico de origen checo Robert Maxwell y el grupo Pearson (el Financial Times, Les Echos, The Economist, etc.)

Todos estos grupos, a excepción de la Fujinsakel japonesa, han estado invirtiendo en el mercado norteamericano, donde poseen

sector ha logrado situarlo como el segundo gran exportador -sólo superado por la industria aeroespacial-, lo que unido a su creciente monopolización tiende a uniformar un patrón ideológico, cultural y de consumo para todo el inmenso mercado al que va dirigido, la "aldea global". Tal producto disemina las características actuales de la sociedad norteamericana: la violencia, el consumismo desenfrenado, escapismos como el de la droga y el de la pornografía, el racismo y la xenofobia, la hegemonía nortatlántica y un modelo de democracia política que más bien parece una producción conjunta de los estudios Disney con los de Spielberg.

La Comunidad Económica Europea, que importa de EE.UU. la mitad de toda la programación de su TV, adoptó el año pasado una resolución para favorecer las de origen europeo en lo que calificó el presidente Mitterrand como un acto de "soberanía cultural".

EE.UU. ha convertido su eficaz maquinaria propangandística también en un gran negocio lucrativo, que brinda a una restringida oligarquía plutocrática jugosas ganancias y un poder absoluto, para el cual no existe ningún mecanismo de equilibrio como ocurre en los otros tres poderes, o sea el Ejecutivo, el Legislativo y el Judicial.

Entre las cien mayores fortunas de EE.UU., 17 tiene su fuente en el negocio de la libertad de prensa. Cuatro de ellas están entre los grandes multimillonarios: los Bass, con intereses en la Disney; los Bancroft, propietarios del Wall Street Journal, los Chandler, de Los Angeles Times; y los Fisch de la cadena CBS de TV.

Otros medios pertenecientes a familias millonarias son el Washington Post y su revista Newsweek de los Graham; el New York Times, de los Sulzburger; el Business Week, de los Mc Graw. Entre las nuevas figuras relacionadas con la TV se encuentra Ted Turner, los Dollan y el antiguo clan de los Scripps-Howard.

El privilegiado derecho que ostentan estos diez o quince consorcios está refrendado en los documentos sagrados donde históricamente se recoge el derecho a la libertad de prensa, o sea en el artículo 11 de la Declaración de los Derechos del Hombre, consagrada por la Revolución Francesa, en la Carta de Derechos de la Constitución de EE.UU. y en la de los Derechos del Hombre de la ONU, los que puedan ser ejercidos sin límites de fronteras, gracias a estas transnacionales.

Estas declaraciones garantizan la libertad de prensa. Sólo que en el mundo moderno ejercerla se ha vuelto muy costoso.



Post, de la costa nordeste, y el Los Angeles Times en la del Pacífico. Todos pertenecen a las familias millonarias que poseen grandes consorcios con varios periódicos, revistas, estaciones de TV, editoriales y una variada gama de intereses.

En la industria del entretenimiento la piedra angular son los grandes estudios de filmación de los cuales dependen no sólo las salas de exhibición de cine sino también las diferentes modalidades de la TV, incluyendo las tres cadenas nacionales, y la red de video. El cine, tras años de ardua enemistad, al fin se ha unido en un triángulo amoroso con la TV y el video -los llamados productos visuales- donde estos últimos dan la cara rentable para salvar a una buena parte de las costosas filmaciones. Esa gran concentración se manifiesta también en el resto de los Siete Grandes Países. La Fininvest italiana y la Fujinsakel japonesa ostenta el mayor grado de monopolización y son el cuarto y quinto consorcio de los medios masivos a nivel mundial. El grupo Bertelsmann de la RFA (revista Stern),

cinco de las seis grandes productoras de discos; tres de los seis grandes estudios de filmación, dos de las grandes editoriales de libros; y algunas revistas y estudios de TV. Aún se mantienen en general intocables los periódicos y revistas más importantes y las tres cadenas nacionales de TV.

El más destacado inversionista es Rupert Murdoch, cuya empresa es la tercera en el mundo en el ramo y posee la 20th Century Fox y su Fox TV aspira a convertirse en la cuarta cadena nacional. Posee además la publicación de mayor circulación: la TV-Guide. La Sony japonesa compró la Coca-Cola, la Columbia Pictures y la impresora de discos CBS que tiene, entre otros, a Michael Jackson.

En América Latina solo existe una empresa de consideración: la TV O'Globo de Brasil, que es la más importante en el mundo después de las tres cadenas norteamericanas. La mexicana Televisa y el grupo venezolano de la familia Cineros, tratan de competir en sus exitosas exportaciones de telenovelas.

En EE.UU. el crecimiento del

Primer Festival de Teatro y Música Medieval

Del 31 de octubre al 4 de noviembre, se celebrará en la ciudad de Elche el Primer Festival de Teatro y Música Medieval, organizado por la Generalitat Valenciana. Dentro del marco de dicho Festival tendrá lugar un seminario sobre "Concepto de espectáculo en la Edad Media", que será impartido por prestigiosos conocedores del tema. La ADE a través del Secretario General, está gestionando la concesión de una serie de becas para nuestros asociados que más interesados estén en el teatro y la música de este periodo histórico.

Premios ADE 1990

En los primeros días de septiembre se enviaron las papeletas para la primera ronda de votaciones de los PREMIOS ADE 1990. Además de los dos premios que concede anualmente la Asociación, este año se conceden dos premios más: el PREMIO JOSEPH CAUDI DE ESCENOGRAFIA, que ha seguido la misma directriz que los ya creados, y el PREMIO A LA MEJOR CREACION COREOGRAFICA, de cuyas nominaciones se encarga una Comisión de asociados de la ADE, a partir de la cual votarán el resto de los asociados. A finales de septiembre han salido las papeletas para la segunda ronda de votaciones, que finalizará el 29 de octubre del año en curso.

La fiesta anual de entrega de Premios 1990 tendrá lugar el próximo día 26 de noviembre a las 20:00 hs. en el Teatro Albéniz de Madrid. Esperamos que el acto supere, como viene siendo habitual en los últimos años, la repercusión e importancia de ediciones anteriores.

Concesión de "Tarascas" 1990

La Junta Directiva de la ADE en su reunión del 21 de junio de este año decidió la concesión de las TARASCAS ADE 1990 a:

Teresa Vico: "Por su colaboración con la Asociación de Directores de Escena de España en la organización y realización del Acto Anual de entrega de los premios ADE"

Carlos de Mesa: "Por su contribución excepcional a la financiación y organización del III Congreso de la ADE celebrado en el Teatro Cervantes de Málaga, y por la entrega demostrada al frente de su equipo de colaboradores para que su desarrollo fuera extraordinariamente posible y pudieran cumplirse todos sus objetivos"

José Hernández: "Por su desinteresada colaboración con la Asociación de Directores de Escena de España en la concepción y ejecución de la estatuilla que constituye el premio ADE al mejor director".

La entrega de las Tarascas

NOTICIAS DE LA ADE

tendrá lugar en el Acto de Entrega de Premios que indicamos más arriba.

La ADE en los planes de estudios de dirección

De acuerdo con las conclusiones elaboradas en el III Congreso, el Secretario General de la ADE remitió el pasado 29 de junio una carta al Secretario de Estado para la Educación, Alfredo Pérez Rubalcaba, en relación a los nuevos planes de estudios de Arte Dramático. En ella se incluyó una solicitud para que nuestra Asociación esté presente y sea escuchada en las reuniones que se están manteniendo con diversos sectores teatrales, en orden a la definición y diseño de las futuras licenciaturas, entre las que se encuentra la de Dirección de Escena.

La respuesta favorable del Ministerio no se ha hecho esperar, por lo que la ADE será invitada próximamente a participar en dichas reuniones. Dada la importancia de tal decisión, por lo que supone de avance en la formación y titulación de los futuros directores de escena, reproducimos aquí el texto de dicha respuesta:

Querido amigo:

Contesto a la carta que me dirige con fecha 29 de junio pasado. Efectivamente, tal y como Vd. indica en su carta, a partir de la aprobación de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo, en discusión en el Parlamento en estos días, vamos a proceder a una revisión en profundidad de los planes de estudios de las actuales Escuelas de Arte Dramático la cual viene obligada al consagrar en dicha Ley una estructura académica para dichas Escuelas que conduce a la impartición de un título equivalente al de Licenciado a todos los efectos.

Se trata de un proceso que el Ministerio quiere abordar en coordinación con los distintos sectores implicados en el mundo del arte dramático, entre los cuales sin duda se encuentra la Asociación de la que Vd. es Secretario, algunos de cuyos textos han tenido la amabilidad de hacernos llegar recientemente.

Recibirán, a lo largo de los próximos meses una invitación formal para participar en estas sesiones de trabajo.

Un cordial saludo.

Alfredo Pérez Rubalcaba

La ADE en el Festival de Cádiz

Siguiendo la colaboración iniciada el año anterior, la Asociación de Directores de Escena de España tiene prevista su participación en las actividades de la presente edición del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Entre las mismas se cuenta una importante Exposición sobre Bertolt Brecht y su teatro, que incluirá fotografías y

reproducciones de manuscritos del autor alemán. Dicha exposición, que forma parte de los fondos documentales de la ADE, se realizará en la Antigua Fábrica de Tabacos de Cádiz, edificio cedido por la Casa Municipal de la Cultura.

También, dentro del marco del Festival, tendrá lugar la presentación de la nueva serie de las Publicaciones de la ADE: Literatura Dramática Iberoamericana. La colección, que tiene por objeto la difusión de las obras teatrales de autores iberoamericanos y españoles, se iniciará con "Aire Frío", del dramaturgo cubano Virgilio Piñera, y "Excluida del Paraíso", de Juan Antonio Hormigón.

Asimismo, entre los eventos especiales del F.I.T., figura el I Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, en cuya organización colaborará la ADE. Ampliamos esta noticia en nuestras páginas de "Internacional".

Desalojo de la Escuela de Arte Dramático de Madrid

Como consecuencia de las obras de rehabilitación del Teatro Real, la Escuela de Arte Dramático de Madrid ha recibido la orden de desalojo del local que ha venido ocupando en la cuarta planta de dicho edificio. Sin embargo la nueva sede acordada con el Ministerio de Educación y Ciencia, de carácter provisional, no se halla en condiciones de uso y es necesario realizar una serie de obras que, en el momento de cerrar este número, aún no han sido iniciadas. Ante esta situación, que deja a la Escuela sin local por tiempo impredecible, una Asamblea compuesta por alumnos, ex-alumnos, profesores y personal no docente iniciando una serie de acciones de protesta y ha solicitado el apoyo de algunas asociaciones, entre las que figura la ADE.

Con tal motivo, la Asociación de Directores de Escena ha enviado sendos telegramas a la Escuela de Arte Dramático, al Ministerio

de Cultura, al Ministerio de Educación y Ciencia y al Vicepresidente del gobierno, Alfonso Guerra -Socio de Honor de la ADE-, haciéndose eco del problema y solicitando su inmediata resolución. Reproducimos a continuación el texto de dichos telegramas:

Telegrama enviado al Subsecretario de Educación Sr. A. Pérez Rubalcaba

Ante la situación de desalojo de la RESAD, que nuevamente demuestra la falta de previsión y la desestimación profunda por la cultura que ese Ministerio demuestra, manifestamos nuestra más enérgica protesta ante una acción que supone la interrupción de las actividades pedagógicas de un centro estatal de la importancia y significación de la RESAD. Instamos a ese Ministerio, como responsable del funcionamiento normalizado de dicho centro, a que resuelva la situación en colaboración con el Ministerio de Cultura y los organismos e instituciones que corresponda, impidiendo el desalojo y realizando el traslado a una nueva sede con garantías suficientes para el buen funcionamiento de las actividades de la RESAD.

Asociación de Directores de Escena de España

Telegrama enviado al Subsecretario de Cultura, Sr. D. José Manuel Garrido

Ante la inminente situación de desalojo de la RESAD de su actual sede del Teatro Real y la inexistencia de un espacio adecuado para su ocupación, y estando ese Ministerio implicado en dicha acción, manifestamos nuestra más enérgica protesta ante un hecho que pone en entredicho la verdadera acción responsable y protectora de ese Ministerio de todas las actividades que se relacionan con la cultura en nuestro país.

Instamos a esa institución a que en colaboración con el Ministerio de Educación como responsable directo del funcionamiento de la RESAD, resuelvan la situación planteada paralizando el desalojo y encontrando y posibilitando la consecución de una sede adecuada para el traslado de la RESAD, impidiendo la interrupción de las actividades normales de ese centro.

Asociación de Directores de Escena de España

Telegrama enviado a la Escuela de Arte Dramático

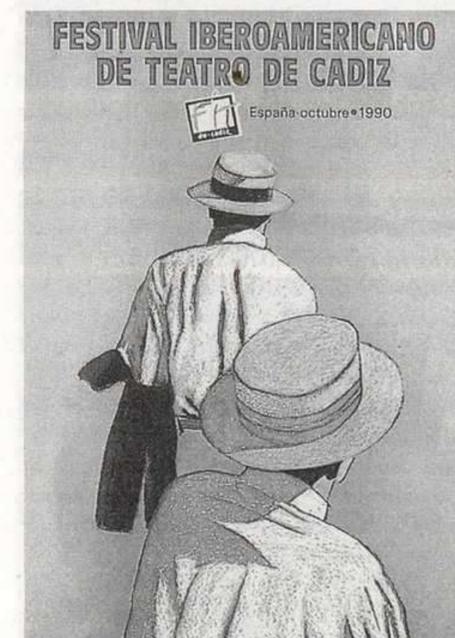
Ante la grave situación en la que se encuentra esa Escuela os expresamos nuestra incondicional solidaridad, iniciando en este instante las acciones de protesta que nuestra Asociación puede realizar del modo más efectivo, así como todas aquellas que puedan ayudar a resolver la situación que el Ministerio de Educación y el de Cultura han colocado a esa Escuela. Contad igualmente con nuestra participación en la mesa coordinadora para el seguimiento de la crisis planteada.

Asociación de Directores de Escena de España

Telegrama enviado al Vicepresidente del Gobierno, Sr. D. Alfonso Guerra

Debido a la grave situación en la que se encuentra la Real Escuela de Arte Dramático y Danza, dependiente del Ministerio de Educación, por un desalojo de su actual sede, propiciado por el Ministerio de Cultura y debido al inicio de las obras de remodelación del Teatro Real, y ante una falta de previsión para contar con un local adecuado para su realojo, nos dirigimos a usted como Miembro de Honor de esta Asociación para que con su valiosísima mediación propicie una resolución adecuada a un desalojo que cuestiona una responsable gestión de la educación y la cultura en nuestro país.

Asociación de Directores de Escena de España



III CONGRESO DE LA ADE

Pretendo plantear mi discurso desde la perspectiva de unas experiencias prácticas propias, pero dada la complejidad y extensión que requeriría el tema, lo centraré en la acción, como elemento decisivo que uso para la puesta en escena, porque creo puede resultar de interés para someterse a examen.

EL MARCO

Primero situaré en general dónde realizo mis trabajos. Por cuestiones de falta de medios económicos y las itinerancias a que se ven obligadas las compañías alternativas que me contratan, la mayor parte de las puestas en escena tienden a una cierta limitación desde el punto de vista de los códigos que pudiera utilizar. Esta realidad me ha hecho concretar mi trabajo hacia el actor, el texto, y el espacio escénico. Las compañías alternativas posibilitan una utilización más orgánica del tiempo de ensayo, tienen mayor entrega, y propician mejores condiciones para la investigación que otro tipo de compañías más comercializadas. Pero estas condiciones se ven mermadas por estas dificultades de que hablo; por otra parte, esos límites son fuertes estímulos que desarrollan una capacidad de inventiva, imaginaria y creadora. El espacio escénico se convierte entonces en un lugar funcional de un ingenio estético sorprendente. Pero algunas veces esa funcionalidad espacial resulta un tanto precaria, con su reducción se pierde también

Construir para el espacio escénico

Apuntes sueltos sobre la acción escénica

Por Antonio Malonda

parte de la organicidad interior del propio espacio. La falta de posibilidades para poder utilizar las cosas más adecuadas que necesita el espacio de una puesta en escena, puede resultar gratificante por lo que tiene de creativo y emancipador, poder salvar obstáculos, pero en el fondo impide una liberación estética real, en el sentido de que se enquistaba una fuerte tendencia al adecuar la falta de medios al hecho creativo y no la capacidad creativa a los medios necesarios. Y que conste, que no me estoy refiriendo a presentar una escena decorativa y espectacular, propia de las compañías que disponen de muchos medios económicos, y que muchas veces desperdician buena parte de los códigos que manejan, sino simplemente a poder utilizar las cosas necesarias e imprescindibles, sin demasiados recortes previos. Esta es la periferia de los límites a los que se ven abocadas las compañías alternativas, y con ellas, algunas de mis puestas en escena.

LA DRAMATURGIA

Según entiendo, un análisis dramático tiene como finalidad transformar el texto dramático en acción, englobándolo en un espacio y tiempos teatrales. Un texto dramático no tiene espacialidad real, los pensamientos, ideas y sentimientos que suscita, son imágenes de orden interno, no pueden comprobarse hasta que no se hayan practicado en un

espacio. La idea de totalidad que propone el texto dramático, necesita convertirse en espacio escénico. Para mí, la práctica de la puesta en espacio de ese texto, que denomino análisis expresivo, es lo que determina en mayor medida la condición teatral. Al comenzar un proceso de puesta en escena con los actores, acostumbro a extraer en primera instancia de ese texto, lo que se puede entender por su topografía, es decir, aquellos acontecimientos, conflictos, sucesos y acciones, todo lo que a niveles implícitos y explícitos trasciende desde sus acotaciones y diálogos y que hacen referencia inmediata y directa a lo que acontece en el escenario de los hechos. Para iniciar un proceso dramático, no es imprescindible que los actores y demás colaboradores deban comenzar a la par, ni tampoco que tengan que pasar por los mismos lugares de análisis o realizarse de la misma manera y al mismo tiempo. Parece obvio, que el director sea el primero que entre en contacto con el texto del futuro espectáculo. También se puede determinar con antelación cuándo y de qué manera van integrándose al proceso los colaboradores que inciden sobre la creatividad visual y auditiva del espectáculo, el aquí.

Pero no ocurre lo mismo con los actores, la condición activa de base que uso para las puestas en escena no apunta hacia análisis textuales reflexivos. En general, no acostumbro a que el actor profundice desde el comienzo de los análisis sólo con el texto, pero sería injusto hacerlos creer que eso ocurre porque tienen serias deficiencias para afrontar ese tipo de análisis. Yo me inclino a que el actor se mueva con los análisis de carácter expresivo, porque creo que se ajustan más a sus capacidades intrínsecas. En mis trabajos, el actor hace las mayores profundizaciones analíticas en el espacio escénico; es en ese lugar, donde se siente más capacidad para convertir en imágenes objetivas no sólo las ideas del texto analizado, sino también las imágenes subjetivas que del texto tiene la dirección escénica. He podido comprobar que la tendencia del actor hacia la practicidad escénica, contiene profundos elementos de análisis. Al actor le resulta más propio descubrir las peculiaridades de la silueta de un personaje a interpretar a través de la práctica de una acción que no sólo emana del texto dramático. Su actividad se inscribe continuamente en el espacio escénico. Considero que la herramienta de análisis dramático principal de que dispone el actor es el esfuerzo práctico imaginario por adaptarse al medio específico del espacio escénico.

LA ACCION

Esa tarea primordial la desarrolla el actor dando sentido a las acciones. Veo la acción escénica como la mediación práctica entre la necesidad y su producto, según las condiciones precisas del entorno, que produce obstáculos físicos, psíquicos y sociales. Su condición es objetivadora porque necesariamente tiene que hacerse en el presente del espacio escénico. Su cualidad signífica es a la vez, expresión individual, forma parte de una biografía, más al aspecto de las interrelaciones sociales, es concreta y globalizadora, complicándose además, por las condiciones propias de la investigación del sujeto actor que transita hacia un personaje. Esta complejidad segmentada en dos partes y tres bandas, resulta muy difícil de desarrollar fuera de la práctica escénica; además, la dificultad del continuo e

intenso juego que supone ejecutar acciones dentro de los hechos que propone el texto, introduce los análisis expresivos en otras áreas reflexivas y de conocimiento, según se van produciendo las necesidades que los propios análisis van generando.

EL AHORA

Como está implícito, la acción escénica, supone también un tiempo, viene con motivaciones del pasado y proyecta el deseo hacia el futuro, hacia el producto a conseguir, pero, es en el momento justo del hacer, cuando adquiere su relieve escénico. Desde el punto de vista de la puesta en escena, el tiempo sólo tiene valor en cómo se utiliza en el presente. Su uso no depende de la aceleración o ralentización sino del sentido rítmico, de la sucesión o no de los acontecimientos, y básicamente, de las acciones esenciales que determinan la proyección lógica de la imagen a interpretar, y que al mismo tiempo, desplazan otros actos secundarios. Aquellas acciones que a primera vista, no tienen un sentido completo, pero al profundizar sobre ellas, se descubre que forman parte de estrategias

sutiles que ejecutan los personajes para conseguir los fines propuestos, denotan rasgos de personalidad y carácter observados tanto en esos actos, como en las diferentes reacciones que provocan. Estas interacciones que se enmarcan en un entorno, en un espacio a diferentes niveles ambientales es lo que me hace ver la cualidad rítmica del núcleo de acción, y define también el matiz del acto, en el momento justo. Pero no obstante, su inmediatez implica siempre la existencia de otro tiempo vivido por el personaje, la supuesta experiencia anterior, se encuentra determinada entonces, por el presente escénico, y no por los antecedentes psicológicos del personaje.

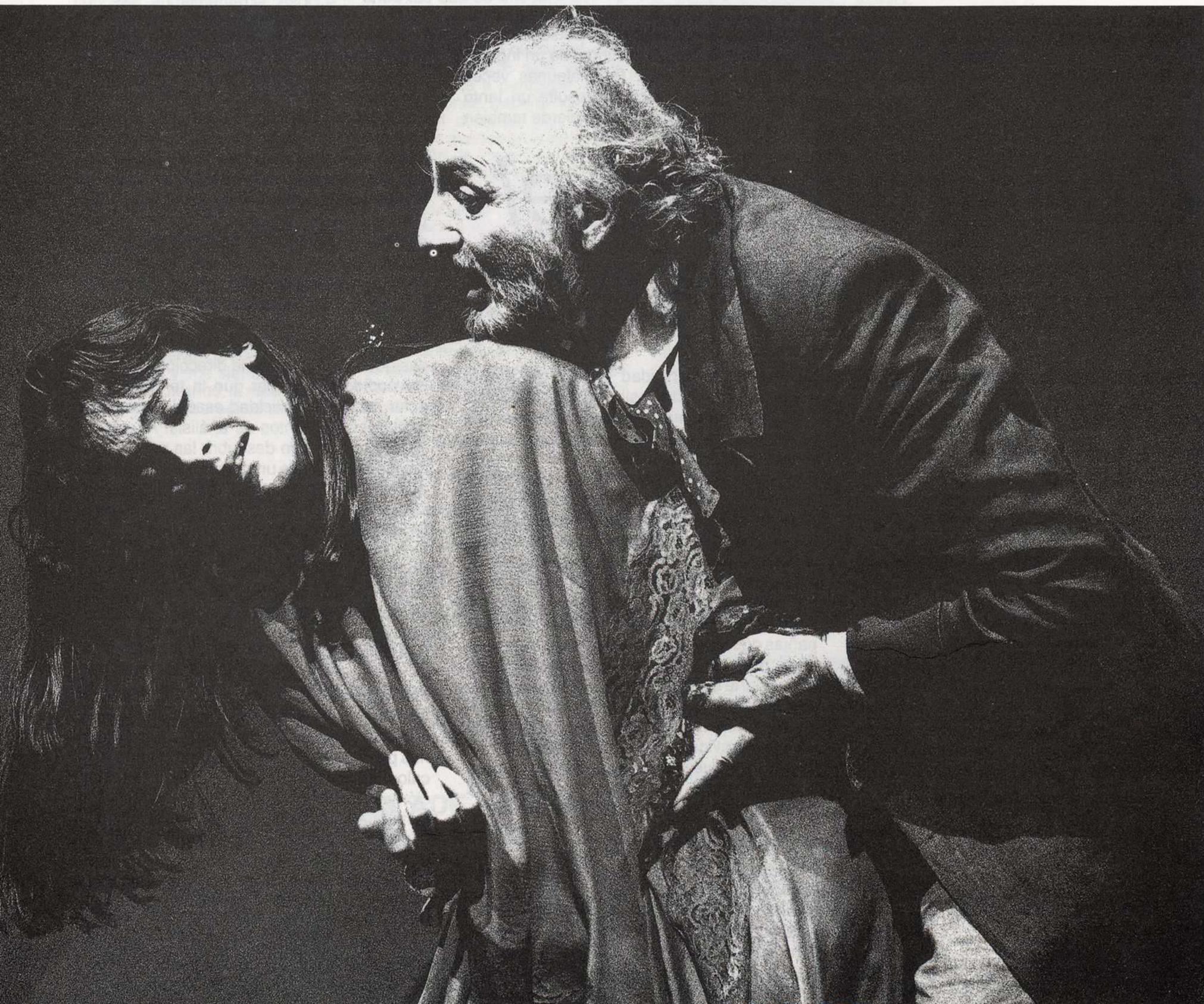
LOS OBJETOS

Con la base del trabajo de las acciones, el actor actúa sobre las cosas que se encuentran en el espacio, no como lo que son, sino como lo que tienen que ser, según la conveniencia de la puesta en escena. La capacidad imaginativa de sustitución crea, ante la realidad verdadera de la vida, una realidad ilusionada propia del arte escénico. Esta posibilidad de poder utilizar con distinto significado la reali-

dad de las cosas físicas sobre la escena, siempre me han llamado la atención, por eso, procuro que se manejen objetos escénicos que renuncen de referencias históricas, o sea, útiles concretos. Este tipo de objetos viven en escena de manera peculiar, su precisión les confiere la libertad de que pueden funcionar según se desee. No tienen existencia signica más que en el presente y según se accione sobre ellos. Su uso no se agota, puede ser ahora una cosa y otra muy distinta en la escena siguiente.

FINAL

Sólo me resta recordar que cuando accionamos sobre la movilidad e inestabilidad de los conflictos escénicos, se produce también aunque de otra manera, conflictos dentro del engranaje del proceso de la puesta en escena, pero esos conflictos no nos apartan del proceso creativo, sino que la compleja mezcla entre la realidad de la vida y lo real de los ensayos, son precursores de ideas, provocadores de juegos escénicos, de afectos y relaciones diferentes a los habituales, imprescindibles para el proceso creativo de la puesta en escena.



"Quimera y amor de Don Perlimplín", de García Lorca. dirección: José Luis Gómez. (foto: Fernando Suárez).

La puesta en escena de la zarzuela

(Extractos)

Por
Angel Fernández Montesinos

Si, por casualidad, os llamasen para dirigir una zarzuela, podeis estar seguros que no estais en España. Algo así, como lo que me ocurre a mi en este momento en que estoy abordando los primeros ensayos de la puesta en escena de EL BARBERILLO DE LAVAPIES, en el GRAN TEATRO DE LA HABANA.

Es curioso, pero la zarzuela despierta más entusiasmo y curiosidad fuera de nuestras fronteras que dentro. Pero como esto puede ser objeto de otra ponencia, paso a considerar los problemas que la puesta en escena, de una obra de nuestro repertorio lírico, plantean a un director (..)

EL PRIMER PROBLEMA SERA DEFINIR ¿QUE ES LA ZARZUELA?

Parece fácil, pero realmente, es difícil definirla, ya que como todos los géneros musicales, ha tenido su período de formación y una serie de transformaciones y de evoluciones; basta con ver los calificativos que le aplican los propios autores, bien porque no querian clasificar sus obras con el nombre de zarzuela o porque sus obras no encajaban en la tradicional nomenclatura, llamaban a sus obras: sainete lírico, comedia lírica, drama lírico, pasatiempo cómico lírico musical, romance ma-

rinero, pasillo veraniego, etc...

Pero estas catalogaciones son cartas acreditativas de unos espectáculos que tienen un sólo denominador común, un público que va a presenciar unos espectáculos HABLADOS y CANTADOS. Un público que busca un simple esparcimiento, embellecido por unas páginas musicales de fácil melodía. En EL LAUREL DE APOLO de CALDERON DE LA BARCA, sale un personaje que representa al nuevo género y así se explica.

NO ES COMEDIA, SINO SOLO
UNA FABULA PEQUEÑA
EN QUE A IMITACION DE ITALIA
SE CANTA Y SE REPRESENTA.

Así pues la ZARZUELA, sería la variedad del teatro musical, un equivalente a la ópera cómica francesa, al "singspiel" alemán y a la ópera bufa italiana. BARBIERI decía de ella "ES UNA COMPOSICION DRAMATICA, PARTE DE ELLA CANTADA, Y TIENE UNA HISTORIA TAN ANTIGUA COMO NUESTRO TEATRO NACIONAL. SIEMPRE LOS ESPAÑOLES GUSTARON DE LA AGRADABLE ALTERNATIVA DEL RECITADO Y DEL CANTO".

ELEMENTOS PARA UNA PUESTA EN ESCENA

El teatro musical es el más completo. Es el resultado de un libro, unas canciones, una música, coreografía, movimientos de ma-

sas, sentido del ritmo, una luminotecnia expresiva, decorados que proporcionan un ambiente, etc..., y exige la participación en su discurso de una serie de elementos que el director ha de saber descifrar, interpretar y proyectar consiguiendo una armonía total.

Empecemos por los libros. Son el motivo principal del envejecimiento del género. Realmente, un público de hoy poco puede interesarse en la mayoría de los argumentos y tipos que pueblan el género lírico.

Este defecto se da sobre todo en las obras del llamado género grande, ya que los libros del género chico, constituyen casi siempre un feliz retrato de una época, y para conocer tipos y costumbres populares, es imprescindible recurrir a ellos, libros de LA VERBENA DE LA PALOMA, AGUA AZUCARILLOS Y AGUARDIENTE, LA REVOLTOSA, y todos los escritos por CARLOS ARNICHES.

Los libretos de zarzuelas admiten la siguiente clasificación:

LA ZARZUELA HISTORICA

- O tal vez podamos decir pseudo-histórica. A este grupo pertenecen obras tales como LA CONQUISTA DE MADRID, con texto de LUIS MARIANO DE LARRA estrenada en 1863 (...)

- La DOGARESA, que transcurre en la Venecia ducal.

- EL ULTIMO ROMANTICO, donde se reproduce la famosa batalla de las mantillas, pero la más famosa ha sido LUISA FERNANDA cuya acción transcurre en el revuelto Madrid de ISABEL II.

En todos estos libros se evocan sucesos históricos, mezclados con personajes de ficción, que evidencian por parte de sus autores un alejamiento de la realidad social de los años en que fueron escritos (...)

LA ZARZUELA REGIONAL

Es la que cuenta con más títulos en su repertorio y surge, paradójicamente en los años en que precisamente está desapareciendo la España rural (...)

Estos libros tienen las siguientes variantes:

- BARITONO ENAMORADO DE LA SOPRANO, pero esta le desprecia porque ama al tenor. Como fondo de tan apasionante historia, podemos ver una romería y una fiesta patronal.

- TENOR ENAMORADO DE LA SOPRANO, PERO ESTA LO DESPRECIA PORQUE AMA AL BARITONO.

Fondo de romería y fiesta patronal.

- Soprano que ama en secreto al barítono, pero como es pobre ha de casarse con el tenor. Romería y fiesta del patrón.

Todos estos problemas sentimentales están expuestos entre un ir y venir de las faenas agrícolas (...)

Destaquemos los títulos siguientes:

LA DEL SOTO DEL PARRAL.

EL CASERIO.

LA FAMA DEL TARTANERO.

Y sobre todas LA ROSA DEL AZAFRAN, donde los personajes recogen espigas, extraen azafrán de las rosas, etc.

En todas estas zarzuelas, los autores recogían las costumbres, ceremonias, faenas, etc., parecían estar auspiciados por el Ministerio de Agricultura.

LA ZARZUELA MADRILEÑA

Los libretos de costumbres madrileñas, en los que se exalta la vida de los barrios populares, con su amplio cortejo de tipos, expresiones, chulerías, unas veces copiadas de la propia vida y otras como en el caso de Arniches, inventadas para la escena y copiadas por el pueblo después de oírlas a sus actores favoritos (...)

Quizá sea LA VERBENA DE LA PALOMA la cumbre del género chico, donde el costumbrismo tiene decisiva fidelidad descriptiva con tipos populares verídicos, envuelta en una música en la que casi puede olerse el aire de Madrid.

En la mejor tradición de la zarzuela madrileña tenemos el primer y segundo acto de LUISA FERNANDA, con tipos y tradiciones populares. La REVOLTOSA con excelencias de la mejor narrativa musical. EL SANTO DE LA ISIDRA, LA FIESTA DE SAN ANTON, y el último gran éxito de este estilo LA CHULAPONA, si bien del libreto deja mucho que desear.

LAS ADAPTACIONES DE OBRAS CLASICAS

Bastantes zarzuelas pertenecen a esta corriente, que sin duda alguna podría haber sido una de los grandes caminos a seguir por unos libretistas que estaban muy por debajo de la gracia de las partituras.

En este estilo encontramos DON LUCAS DEL CIGARRAL, sobre la obra de ROJAS ZORRILLA, ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO.

LAS BRAVIAS, que es una versión muy libre de la FIERECILLA DOMADA (...)

Pero sobre todas hay que destacar DOÑA FRANCISQUITA, adaptación muy acertada de la comedia de LOPE DE VEGA "LA DISCRETA ENAMORADA"; trasladando la acción al Madrid romántico de Espronceda (...)

LA ZARZUELA DE AMBIENTE EXOTICO

Es sin duda la que se resiente más en esos superinventados rincones, que sólo eran propicios al músico para que en determinados casos, incorporase temas folklóricos de los países donde se desarrollaba la acción. Podemos mencionar, EL NIÑO JUDIO, EL ASOMBRO DE DAMASCO, LA CORTE DEL FARAON y las más convencional KATIUSKA.

ZARZUELA QUE INCORPORAN AUTORES DE TEATRO

(...) Hubo autores que participaron plenamente en la gestación de una obra lírica, tal es el caso de MUÑOZ SECA, BENAVENTE, los hermanos ALVAREZ QUINTERO con LA REINA MORA, y LA PATRIA CHICA y sobre todo el prolífico CARLOS ARNICHES con infinidad de títulos como ALMA DE DIOS, EL AMIGO MELQUIADES, LA ALEGRIA DEL BATALLON. Posteriormente encontramos ADIOS A LA BOHEMIA, libreto de PIO BAROJA, y GREGORIO MARTINEZ SIERRA que escribe LAS GOLONDRINAS.

LA ZARZUELA FANTASTICA

Curiosamente fueron en estas obras donde los autores siguieron más de cerca las vicisitudes de la vida social y política. Imprescindible su lectura para enterarse de los entresijos de la vida del país. Con estas obras comienza la revista, género muy popular en nuestro país. LA GRAN VIA es su mejor pala-

dín de este estilo. Es un canto a la ciudad y que tiene la propia ciudad como protagonista (...)

En esta obra las ilusiones políticas son abundantes y tienen un matiz liberal (no podemos olvidar la jota de los TRES RATAS), expresión de una picaresca, de la que dijo NIETZSCHE: "Es un soneto de tres gigantes canallas, lo más fuerte que he visto y oído; incluso como música: genial, imposible de clasificar".

LA ZARZUELA DE AMBIENTE ANDALUZ

Como LA TEMPRANICA, de tan altos vuelos en su música, que terminó convirtiéndose en ópera, con un famoso tanguillo que dió la vuelta al mundo. Como EL PUÑO DE ROSAS, o SANGRE Y ARENA basada en la obra de BLASCO IBAÑEZ, con música de Luna. O CURRITO DE LA CRUZ, un libreto lleno de tópicos basado en la obra de PEREZ LUGIN.

Después de esta pequeña catalogación nos asalta una pregunta: ¿Cuál debe ser la posición del director de escena al abordar un libreto de zarzuela?... Creo que debe realmente "abordarlo".

Al ser la zarzuela un género teatral en que sus elementos exigen un trabajo separado, la flojedad de los libretos queda más patente, cosa que no ocurre en la ópera, donde la artificiosidad de bastantes libretos queda sepultada por la música y las facultades vocales de sus intérpretes. Yo aconsejaría ser muy poco respetuoso con los libros de la zarzuela, sobre todo de la llamada zarzuela grande. Esos libretos necesitan unos nuevos diálogos, y un mejor desarrollo de sus situaciones; en una palabra, un cuidadoso trabajo de dramaturgia, que implique estructuración, nuevos diálogos, abreviar texto, suprimir retruécanos, y desaparición de episodios laterales innecesarios. Esta labor se ha de repetir, pero en menor profundidad, con abundantes piezas del género chico que tienen mejores libretos.

Pasemos ahora a contemplar otro de los elementos, LA MUSICA. Es la música elemento primordial en las zarzuelas. La música ejerce un papel determinante, tanto en la aceptación por parte del público, como en la puesta en escena. El mérito de la música en la zarzuela estriba en haber servido fielmente a su público, un público que de otro modo no hubiera llegado a la música culta.

Las variedades estilísticas desde el siglo XIX han sido múltiples desde la imitación de la música de ópera, con ARRIETA en su MARINA, los ritmos folklóricos, o ritmos exóticos que acaban por aceptarse y tomar carta de naturaleza, como el CHOTIS, danza de origen escocés, o la mazurca alemana.

Los autores fueron desde una incultura musical acompañada de una sorprendente garra melódica (sin la cual no se hubiera producido la aceptación), hasta los que poseyeron amplios conocimientos y una inspiración mediana (...)

La música de zarzuela, se va configurando según las exigencias del libreto, por medio de ROMANZAS, que son una trasposición de las arias operísticas, en las que como un monólogo dramático, los protagonistas expresan dudas, celos e incluso alegrías. Los duos sirven para una confrontación del problema amoroso, tiene carácter de desafío y posterior reconciliación. Si estos duos corren a cargo de

la llamada pareja cómica se transforman en duetos cómicos, y son como unos diálogos llenos de quisicosas entre la triple y el tenor cómicos.

TERCETOS y CUARTETOS desarrollan el conflicto dramático. En ellos abundan los apartes, que a veces son coincidentes, consiguiendo así que el espectador, al que sólo llegan sonidos articulados, se quede sin saber si el tenor ama a la soprano o no, cosa que realmente nos deja fríos.

Como el coro suele estar presente en estos momentos musicales, se dedica a repetir sin voluntad propia lo que dicen las partes principales, sin que comprendamos nada de lo que diden, pero hay que reconocer que a veces queda bien (...)

La imitación de fórmulas operísticas, como intermedios y preludios, fue el origen de no pocas cosas piezas orquestales que han pasado a los repertorios de grandes agrupaciones sinfónicas y excelentes grabaciones discográficas, como los preludios de VERBENA y LA REVOLTOSA; EL TAMBOR DE GRANADEROS, intermedio de BOHEMIOS, EL BALLE... y LA BODA DE LUIS ALONSO, que constituyen por sí solos grandes momentos musicales.

Una de las muchas diferencias desde el punto de vista de un trabajo recto entre ópera y zarzuela, consiste en su distinto proceso de trabajo. En ópera es impensado desligar el libro de la música, en zarzuela ese es el procedimiento para dirigir. Siempre se monta libro y música por separado. Los primeros ensayos de música corren a cargo del director musical; en esta primera fase de estudio y conocimiento de la partitura es necesaria la presencia del director de escena, para marcar características de los personajes, anotar pausas, silencios, puentes musicales, etc. Después de esta primera fase, cuando intérpretes y director musical se saben hasta el último secreto de la partitura, viene el poner de pié la escena musical. Esta es una labor exclusivamente del director de escena, y para ese trabajo arduo el director musical es reemplazado por un maestro repetidor (...)

Para los cantantes de zarzuela, el libro es el mayor de los obstáculos que encuentran. Por eso era frecuente que cuando los más famosos compositores escribían obras de encargo, escribiesen muy poco texto para los barítonos aunque fuesen los protagonistas, por ejemplo, LOS GAVILANES y LA CALESE-RA.

¿Por qué este miedo a los libros?. Por una sencilla razón, los movimientos articulatorios que se precisan para hablar se producen a un ritmo de cuatro a veinte por segundo, según las velocidades en que se está hablando, es decir, una velocidad mayor que en la parte cantada. Además, al hablar, el cantante no puede realizar las adecuaciones bucolabiales protectoras de la voz que utiliza cuando canta, ya que debido a la velocidad al hablar, se deshacen apenas iniciadas. También el cantante, al cantar deforma a veces el sonido de las vocales y sobre todo de las consonantes en beneficio de una mejor protección vocal, y esto no puede hacerlo hablando (...)

Cuando un cantante sale a cantar una zarzuela, sabe cómo hacer cada frase musical, ya que conoce las normas, su discurso musical está garantizado por una técnica y unos estudios, pero la parte hablada está supeditada a las facultades actorales del cantante y

provoca bastante indefensión (...)

EL CORO COMO PERSONAJE PRINCIPAL DE UNA ZARZUELA

El director debe cuidar que su coro no se parezca nada a los antiguos coros de zarzuela, cuya primera mirada era la platea para ver como había respondido el público, conversando de sus problemas particulares, interrumpidos solamente para hacer un estereotipado gesto de sorpresa y emoción. Los movimientos del coro, sus colocaciones, planos, deben ser cuidados y montados por el director de escena, y os juro que es una laboriosa tarea, pero absolutamente necesaria si hablamos de una real puesta en escena. En todos mis montajes me he ocupado personalmente de esa tarea, que a mi parecer nunca ha de ser encargada al coreógrafo (...)

En cuanto a escenografía y al empleo de la luz, quizá son los musicales los espectáculos que más posibilidades ofrecen a la labor de un director, para crear el ambiente, el clima adecuado, son capítulos tan importantes que merecen estudios más amplios que una ponencia orientadora, sobre todo ahora que con los nuevos montajes de la lírica, los críticos han empezado a ver claro en eso de las luces(...)

¿Cómo ha sido el sistema de producción de la zarzuela?. Creo que ha constituido una de las causas de la decadencia del género. La endeblez económica de un género teatral, influye evidentemente en la creación. La pobreza de nuestro teatro no era el mejor caldo de cultivo para que la zarzuela discurriese brillantemente. ¿Cuál es el sistema de producción que se seguía en España? Varios: por ejemplo, un señor es un amante de la lírica y forma una compañía, con bastante dinero como para llevar a provincias los títulos que se estrenan en Madrid. Otro sistema de producción ha sido el del empresario que amante de

la lírica, amante de los gorgoros de la tiple, y quizá amante suyo, le forma su compañía. Otro sistema ha sido el del grupo de cantantes que se unen en cooperativa a repartir beneficios y pérdidas, y un cuarto, las compañías formadas por los grandes compositores para explotar sus obras y las piezas más significativas de años atrás. Cuando una obra tenía éxito en Madrid, las compañías solicitaban decorados iguales a los de Madrid, y así se hacen unos magníficos decorados de... papel; con los mismos términos y las puestas en escena, si es que se pueden llamar así, son idénticas unas a otras. Realmente en estas giras se confía más en las célebres melodías, en las voces de los solistas o en los méritos de tal o cual actor cómico que son los elementos que conectan enseguida con el público. En estas representaciones había casi una ausencia completa del cuerpo del baile y los mismos coristas representaban que bailaban, sin demasiada convicción por cierto (...)

Otra causa de la decadencia del género, es la falta de buenos locales. Indudablemente la infraestructura teatral española no ha favorecido la creación de grandes espectáculos musicales, con excepción de dos o tres, pero incluso en el Teatro de la Zarzuela, queda amontonada una buena masa coral. Tampoco la crítica ha ayudado demasiado. Quizá no sea su misión el marcar el camino a seguir, pero sí orientar, aunque verdaderamente poco ha hecho para evitar la decadencia del género, siendo negativa incluso en sus elogios. Cuando alaban un libro siempre dicen lo mismo: "Un libreto habilidoso que hace las delicias del público" si elogia la música siempre lo hace igual: "Inspirada, pegadiza, y llena de sentimiento" (...)

En cambio la crítica siempre se ha mostrado contraria a cualquier innovación. Recordemos como dispararon su "inteligente" artillería

con las comedias musicales norteamericanas, modelo en su género en tres estilos y décadas distintas, como fueron "AL SUR DEL PACIFICO", "MY FAIR LAIDY", y "EL HOMBRE DE LA MANCHA", sin pensar que esos eran unos buenos caminos a seguir para la evolución de nuestro género musical. Lo que sí hizo la crítica, fue elaborar el término peyorativo de "zarzuelero", aplicado al teatro en general, por ejemplo, ante una comedia rural que no les gustaba decían que ofrecía "tipos zarzueleros", o una música sinfónica pero melodiosa, decían que tenía "pasajes zarzueleros".

Como consideración final, he de decir que la zarzuela, el género musical español, no se escribió para que se estuviera representando siempre el mismo repertorio las seleccionadas dentro de tres mil títulos estrenados; no; y no se trata de retomar el género tal y como era, sino de partir de un replanteamiento que incorpore las necesidades del teatro actual y por supuesto de la música actual, pero con el convencimiento de que la zarzuela es un género de teatro musical popular, que lógicamente ahora ya no se llamará zarzuela. No se trata de rehacer, de reinventar LA REVOLTOSA, sino de encontrar su equivalente. En verdad, si existiese un verdadero teatro popular de hoy, actual, sería más fácil que hubiera un teatro lírico popular de hoy. Quizá a nosotros los directores, y dentro de los directores a los que nos gusta, preocupa e interesa el género musical, debamos tratar además de hacer unas nuevas, estimulantes y novedosas propuestas escénicas con lo mejor del repertorio antiguo. Trabajar, repito, en proyectos de teatro musical, donde el director esté implicado desde sus comienzos en la elección del tema, ya sea de novela o adaptación de un libro o una comedia, o en el invento total de un nuevo musical (...)

"Sur le Champ"
por la compañía
de Mthilde
Monnier. (foto:
Cathy Peylan)



Quisiera tratar en esta breve charla algunos puntos de la experiencia en mi trabajo como director de escena de una cuantas óperas.

En primer lugar, me gustaría empezar con una pregunta: ¿qué es la ópera?. Existen muchas definiciones y por muchos musicólogos. Personalmente la que más me gusta es la de un libro titulado "La experiencia de la ópera", traducido en Alianza Forma, donde dice que es "drama en música". Esta idea es muy importante; normalmente todo el mundo piensa que es música y canto simplemente, y que cuando se canta un aria no se tiene que expresar nada. Por eso me parece muy interesante el concepto de teatro cantado. Pero hay una serie de problemas que vamos a analizar.

El primero es la adecuación de la música, la partitura, con el texto. En muchas ocasiones la música acompaña al texto, porque el compositor tiene la suficiente inteligencia y formación para lograr que su composición orquestal y vocal tenga que ver con el texto en el cual se basa. Pero en otras el pobre compositor lo intenta sin conseguirlo. Este constituye uno de los principales problemas para el director de escena a la hora de plantearse la puesta en escena de una ópera. (...) Sobre todo porque estamos hablando de un género en el que la música nunca se para, tiene más poder que la palabra y logra unos ámbitos semánticos más fuertes, especialmente cuando el texto no se canta en el idioma del público. (...)

La puesta en escena de la ópera

(Extractos)

Por Emilio Sogi

La problemática de quien va hacer una puesta en escena (de "Macbeth" de Verdi) se centra en la disyuntiva entre seguir el texto o seguir la música. Yo no aconsejo optar por ninguna de las dos. Ya antes dije que la ópera es "drama en música", es decir, una cohesión de ambas, y en ello radican los momentos más difíciles del director de escena.

(...) No obstante, me parece interesante, ya que hemos citado un ejemplo negativo en Verdi, exponer un par de ejemplos positivos de este mismo compositor, también basados en una experiencia shakespeariana: el "Otello" y el "Falstaff", sus dos últimas obras. En ellas Verdi colabora para la realización del libreto con Arrigo Boito, (...) cuyas versiones son realmente fascinantes. En ambas óperas, Verdi logra que el lenguaje, digamos estrictamente musical, es decir, la orquesta y el texto cantado vayan completamente ligados al texto. O sea que no es necesario plantearse la disyuntiva: se pueden seguir perfectamente tanto el texto como la música, ya que ésta ayuda a la puesta en escena y provee muchas explicaciones de lo contenido en el texto.

Quisiera entrar ahora, como punto ligado al anterior, en el papel de la orquesta. A menudo se piensa que la orquesta es un acompañamiento, unos señores que están en el foso y simplemente acompañan. Al principio del *Primo Ottocento* se decía que la orquesta de Verdi -del joven Verdi-, o de Donizetti, no

tenían ninguna fuerza dramática, pero más tarde su evolución es importante. No sólo hace bonitas melodías y acompaña a los cantantes que están arriba sino que se convierte en otro narrador de la acción, es decir, en un personaje más, escondido, pero complementante de la historia que se desarrolla en escena (...)

Un buen ejemplo puede ser Wagner: tipifica un método que él llama "leit motiv". En cada hecho, cada anécdota importante de la acción, Wagner inventa un tema musical, que repetirá recordando acontecimientos anteriores, siempre que le interese, de acuerdo con la acción escénica. Así, por ejemplo, en su tetralogía, desarrolla constantemente una dialéctica según la cual la orquesta hace su lectura aparte de lo que está ocurriendo en el escenario. Hay un gran dúo entre Sigfrido y Grunilde en el que se recuerdan los temas de los que hablan: el dinero, la espada, la heroicidad, Sigfrido... Es muy importante para no desarrollar sobre el escenario algo que vaya en contra de lo que está diciendo la orquesta. (...) En escenas de gran espectacularidad, en momentos corales, en los que la ambientación es muy importante, la orquesta puede ser de gran ayuda para un director de escena. Uno de los ejemplos que siempre cito para hablar de este tema es "Carmen", la popular ópera de Bizet. Creo que en ella la orquesta y la ambientación musical es tan buena que no sería necesaria la realización de un decorado realista para situar la acción. Al abrirse el telón, en la Plaza de la Fábrica de Tabacos de Sevilla está todo el mundo, digamos, de "petardeo", charlando unos con otros, mirando quién viene y quién va, y el coro comenta qué divertida y extraña es la gente que pasa por la plaza... Y realmente todas las escalas cromáticas de la orquesta y su mezcla de tonalidades nos hacen sentir ese barullo de gente, en el que salen a la calle las cigarreras en enaguas a fumarse un cigarrillo. Ese momento Bizet lo compone con una gran maestría, una serie de escalas que van desde todas las octavas, con unas cadencias muy eróticas. (...) Un director de escena puede aprovechar todo este coro, no solamente con la salida de las cigarreras sino tomando en cuenta que todo lo que se oye crea una escenografía musical para el desarrollo de la acción.

Quisiera abordar también la diferencia de estilos. Hasta ahora he hablado de óperas dramáticas: "Macbeth", "Otello", "Carmen"... Casi siempre que se habla de ópera se hace referencia a estas grandes tragedias, y se olvida el llamado género "bufo", la comedia. Me referiré a él en su relación con la importancia de la orquesta. Creo que en la comedia se logra que música y texto vayan perfectamente unidos, y no de una manera conceptual; en ella, el compositor no pretende realizar ningún discurso orquestal importante, ni ninguna segunda lectura, pero sí dar chispa y brillantez a ese texto que transcurre en el escenario. Esta pretensión se logra en comedias tan banales con "L'elixir d'amore" y en otras perfectamente compuestas como "Don Pasquale"... En ellas la labor del director de escena es más sencilla, aunque no conviene dejar abandonada la parte musical. La brillantez de la partitura crea un ritmo muy particular en la función contra el que no se debe ir. En ese sentido, se debe ser un poco coreógrafo, porque los movimientos de los personajes están marcados con un ritmo musical (...)

Un personaje muy importante en la ópera es el director de la orquesta. Cuando se plantea una nueva producción en un teatro es esencial la comunicación entre ambos directores, el musical y el de escena. Desde el primer momento de concepción del espectáculo debe realizarse una labor conjunta, so pena de que surjan problemas, no sólo en los ensayos, sino en el resultado final, con la desconexión entre el foso y el escenario, hasta el punto de hacer dos versiones completamente diferentes. (...)

Siguiendo por el camino práctico, uno de los puntos conflictivos en la ópera es el cantante. Es conveniente tener en cuenta que se trata de cantantes-actores, cantantes que actúan, no actores que cantan, cosa que sí puede lograrse en la zarzuela.

He de señalar que a lo largo de mi experiencia he podido comprobar que la actitud de los cantantes va cambiando poco a poco. Se han dado cuenta de que no pueden mantener la antigua dialéctica de llegar, cantar y marchar, sino que van necesitando otros resortes que intentan rellenar, cada vez más, con la interpretación. Por otro lado es importante recordar que los cantantes tienen una idiosincrasia muy particular y han educado su voz en una vibración antinatural, alejada de la voz humana normal. Todo ello viene reforzado además por la gran leyenda operística del siglo XIX, donde se crearon los personajes de la "primma donna", el "primmo tenor", etc. El problema es que viven obsesionados por su voz, por su canto y su capacidad para terminar esas famosas arias que acaban en un "fa" sobreagudo, en un "re", en un "do de pecho" sobreagudo, y en muchas ocasiones su interpretación se ve cortada por su propio miedo o su técnica... Y es muy difícil convencerlos de que si cantan sintiéndolo, si realmente interpretan a ese personaje, les va a ser más fácil dar esa nota. (...) Pero como decía antes, los cantantes se interesan cada vez más por la interpretación, y a veces se logra un trabajo bastante serio con ellos.

Actualmente los cantantes admiten los ensayos, incluso de un mes, cuando hacen una nueva producción. Pero cuando la producción no es nueva presuponen que ya está todo hecho y que pueden llegar cinco días antes del estreno. Eso implica que el trabajo debe hacerse muy rápidamente, con los problemas que conlleva. En ocasiones podremos encontrar incluso gente que no conoce del espectáculo más que su parte, lo que ellos cantan, y desconocen el resto de la obra. (...)

Conviene tener en cuenta que ellos, como músicos, tienen a favor algo muy importante: la música, que les ayuda a entrar en el clima de la obra. La música te introduce en un ambiente tan particular que cuando empieza a sonar el primer compás de la obertura se produce un click en la cabeza, tanto en la gente que actúa como para quienes trabajamos con ellos. Son muchos los sentidos por los que entra ese mensaje, y el cantante posee esos métodos para entrar en el personaje, métodos sumamente eficaces, que cuando se unen al trabajo que hace el director de escena dan como resultado una interpretación soberbia.

Por último quisiera referirme al papel del coro. En ocasiones el coro es, como en la

zarzuela, un mero repetidor de frases. Pero en otras adquiere un papel protagonista en la acción, e influye directamente en la dialéctica y la dramaturgia de la obra.

El trabajo con el coro es, por supuesto, difícil y arduo, principalmente porque son mucha gente. Hay veces que, en la óperas wagnerianas y de Verdi, te encuentras no solamente con las 70 personas con las que cuenta el coro sino que además el director musical pide un refuerzo de coro. Esto quiere decir que el coro suena poco para lo que exige la partitura, y hay que incrementarlo hasta 90 o 110 personas. Esto significa una dificultad añadida para mover a toda esa masa de gente, que antes era tratado un poco a la baqueta, de forma bastante dictatorial, lo que lo predisponía en contra del director. Este es un elemento muy negativo para nuestra labor. Al coro, lo que se le exige es que cante, y que cante bien. Se diría que lo de la interpretación es algo que va por encima y como de propina. Ellos saben que si actúan bien, los críticos

escribirán una línea más, pero si cantan mal, los pondrán verdes, por lo que el maestro de coro se ocupa de que canten bien, sin más. La labor del director de escena estriba en conseguir que, suavemente, el coro llegue a formar parte de la puesta en escena y se implique en ella. (...)

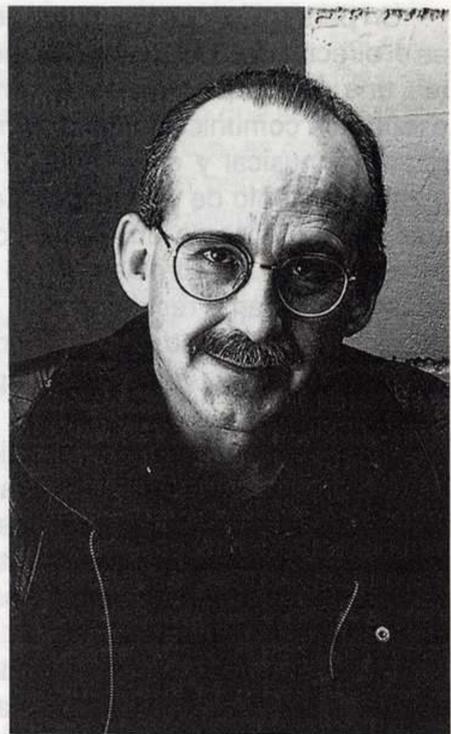
Me gustaría terminar diciendo que la labor de puesta en escena de una ópera resulta apasionante. La inclusión de tantos elementos (el ballet, la orquesta, los cantantes —en su mayoría sin formación dramática—, etc.) plantea muchos problemas que, poco a poco, se van solucionando. Hasta hace muy pocos años, el tiempo de ensayos estimado por los propios directores o gerentes de los teatros era de cinco días. Por suerte hemos ido consiguiendo que su duración se vea incrementada, y que su calidad y seriedad se eleve. En cualquier caso lo que todo director de escena debe tener a la hora de enfrentarse a un montaje de ópera es una dosis de paciencia muy grande, dado el número de personas que pueden llegar a componer el espectáculo.



Manuela Vargas en "Fedra"; guión y dirección: Miguel Narros. (foto: Paco Ruiz)

La vida en la frontera

Una entrevista de Carlos Rodríguez



Es un hombre con cara de niño travieso e inteligente. Uno diría que observa el mundo a través de los cristales de sus gafas redondas y sonríe, entre la malicia y la benevolencia. En él conviven el escritor, el director, el dramaturgo, el teórico, el profesor... Siempre girando alrededor del teatro. José Sanchis Sinisterra. Autor fronterizo lanzado en la catapulta del éxito con **¡Ay, Carmela!**. Premio Nacional de Teatro 1990.

- ¿Cómo se lleva eso del premio?

"Ahora, pasadas una semanas, lo he asimilado. Pero al principio me resultó muy desconcertante, como si me hubieran metido en una órbita que no fuera la mía. Lo que pasa es que uno tiene cierta capacidad adaptativa, y empiezo a ver que puede tener aspectos positivos, sobre todo para el proyecto que tengo entre manos, que es la Sala Beckett y El Teatro Fronterizo"

- Se podría decir que ya eres un autor "consagrado"...

"¡Espero que no! Cuando arrancó **¡Ay, Carmela!**, hubo unos meses en que empezaron a pedirme textos gentes que, hasta ese momento, no se habían preocupado para nada de mi trabajo, suponiendo, tal vez, que podía tener en cartera otros posibles éxitos. En muchos casos; no dí respuesta a esas peticiones. Y cuando la dí y envié otros textos que tengo, quien no recibió respuesta fui yo. Claro, son textos que plantean aspectos más o menos alternativos de la teatralidad y que, por lo tanto, no responden a la demanda habitual. Incluso, yo creo que **¡Ay Carmela!** es bastante menos comercial de lo que ha resultado posteriormente. En ese sentido, el trabajo de José Luis Gómez, por otra parte muy rico y sutil, le ha sabido dar también una dimensión de cara a grandes públicos que, de haberlo hecho yo, no hubiera tenido"

Sanchis sabe que, en una sociedad como la actual, el éxito es efímero, que todo cambia rápidamente, y casi desea volver a formar parte de esa nómina de autores que a veces estrenan y otras muchas no. "En todo caso, como mi producción no se adapta a las demandas del mercado no creo que modifique mucho la historia"

Romper con la esclerosis

La historia, su historia, tiene mucho que ver con esa "dramaturgia fron-

teriza" que lleva desarrollando desde hace bastantes años.

"El concepto de lo fronterizo tiene para mí varias implicaciones: desde éticas, filosóficas, políticas..., hasta antropológicas, diría yo. La condición de fronterizo se encuentra no tanto en el margen como en la intersección de ámbitos diversos, de status diferentes... Sería una especie de rechazo a cualquier tipo de centralidad, de instalación en un ámbito, ya sea cultural o profesional, perfectamente definido. En las fronteras es donde se producen las indefiniciones, las traiciones, las ambigüedades, las transiciones y las transacciones. A mí me gusta estar siempre en una tierra de nadie donde no tienen sentido los rótulos ni las etiquetas.

Con respecto a la dramaturgia fronteriza, un aspecto en particular es mi trabajo en las fronteras entre narrativa y teatralidad. Gran parte de los montajes de El Teatro Fronterizo a partir de textos míos son dramaturgias de textos narrativos. En la narrativa

contemporánea he encontrado una serie de problemas que yo creo que el teatro debería asumir para romper con la esclerosis que suele caracterizar a la escritura dramática. Algunos autores de la novela contemporánea han roto los esquemas de la novela burguesa, han creado unas zonas de ficcionalidad, unos mecanismos técnicos; el concepto de trama, el concepto de personaje han sido invalidados de alguna manera por esta nueva narrativa. Y yo pienso que es algo que el teatro debe asimilar para escapar también a los principios de la figuratividad, de la mimesis, que todavía arrastramos desde el siglo XIX. Por eso he explorado la narratividad, para romper las esclerosis que, en mí mismo, como autor existen, en la medida en que, cuando escribimos, estamos predeterminados por un modelo de teatralidad vigente y dominante que tiene que ver con las condiciones de producción, de puesta en escena, con el estilo interpretativo... Con todo lo que llamamos el sistema teatral"



"Bartleby l'escrivent"; dirección: José Sanchis Sinisterra. (Foto: Pepe Far)

El hombre con cara de niño travieso e inteligente disfruta hablando de este tema. En él supone algo así como una postura vital. Y le divierte reflexionar sobre las contradicciones paradójicas que conlleva haber presentado sus obras en los lugares más extraños y en los más convencionales, haber estrenado espectáculos de existencia fugaz y otro que han pervivido a través de los años. Tal vez diría aquello de "yo a las cabañas bajé / yo a los palacios subí..."

- ¿La escritura teatral contemporánea sigue ese camino fronterizo?

"Yo creo que sí. Hay un regreso indudable al texto, después del rechazo que se produjo en los años 60 y 70. Dramaturgias tan avanzadas como la alemana están planteando retos a la puesta en escena y a la teatralidad en su conjunto. Yo creo que, evidentemente, podría hablarse de una cierta condición fronteriza, y que esa frontera entre la teatralidad y la narratividad está bastante en la tónica de lo que escribe, por ejemplo, un Botho Strauss, o lo que escribían Thomas Bernhard o Peter Handke. Son textos en los que, a menudo, la narratividad tiene una importancia extraordinaria, no en el sentido de la epicidad de Bertolt Brecht, sino una teatralidad que ha incorporado las perversiones de la narrativa contemporánea. El caso más próximo a mí es Beckett, cuya dramaturgia se encuentra en la intersección, ya no sólo de narrativa y teatro, sino de otros géneros y otras modalidades."

Un espacio de investigación

Beckett, es evidente. Ninguna conversación teatral con José Sanchis podría eludirlo. No en vano la nueva sede de El Teatro Fronterizo lleva su nombre: Sala Beckett. Un local pequeño (90 espectadores) que es casi una declaración de principios.

"La sala Beckett es un poco la matriz de toda nuestra actividad, que tiene mucho que ver, incluso primordialmente, con la investigación. Para nos-

otros, la producción de un espectáculo es la consecuencia de un trabajo de reflexión o de indagación en una serie de hipótesis que se van elaborando y se intentan verificar a través de un montaje.

En ese sentido, la sala acoge esas actividades e intenta además abrirse a otros grupos o personas que también se planteen el teatro, no con la obsesión productiva de hacer espectáculos para venderlos, tener éxito y ganar dinero, sino como un espacio de reflexión. Es un lugar como para hacer una pausa, una interrogación sobre el hecho teatral en sus diversos aspectos: laboratorios, talleres, seminarios, debates con otras disciplinas artísticas... Editamos una revista que se llama precisamente **Pausa**, para recoger ese material y para difundir material teórico que no es directamente accesible para los profesionales del teatro. Y todo bajo la advocación de san Samuel Beckett, que para mí es el paradigma de esa actitud rigurosa ante el hecho teatral."

La experimentación, la investigación, el riesgo... No como una ruptura espectacular de moldes, sino como exploración de terrenos en algún sentido nuevos. "Deberían existir, no sólo en Barcelona, sino en todas partes, sitios donde los grupos que intentan no incidir directamente sobre el mercado sino enriquecer su desarrollo interno, puedan confrontarse con el público'. Lo dice muy serio. Tal vez porque conoce en carne propia las dificultades de seguir una línea de trabajo en la que, muchas veces, se cierran todas las salidas. Pero también con optimismo. En los primeros meses de vida, la Beckett ha gozado de una muy favorable acogida del público. El dice que "sorprendentemente", que pensaba que pasarían al menos dos o tres años con los espectadores contados... Yo le miro, sonrío, pienso que, de vez en cuando, los trabajos bien hechos se ven recompensados. Juan Ramón hablaba de la "inmensa minoría". Tal vez ésa que ha empezado a moverse en Barcelona.

Pero no es cuestión de elitismos, Sanchis sabe que el hecho teatral siempre va dirigido al público. Lo que le preocupa, dice, es el encarecimiento disparatado que el teatro está sufriendo en España, lo que, entre otras cosas, distancia en el tiempo el impulso creativo de la realización de un proyecto, en la medida en que se complica la obtención de la infraestructura económica. "Por otra parte, esa preocupación por los aspectos externos de la materialización del espectáculo como producto de lujo, muchas veces se logra a base de una reducción de los contenidos, de las motivaciones y de las intenciones con las que se lleva a cabo. Muchos grandes espectáculos, muy bien acabados formalmente, no dicen nada. Ni dicen nada al público, ni parecen decir nada a quienes lo hacen... Está faltando esa dimensión de hacer teatro por necesidad interior, o por incidir sobre la sociedad, no en el

sentido en que lo hacíamos en los años 70, de un teatro más o menos político, de predicación, sino plateándose en qué medida la sociedad española, o un sector de ella, necesitaría realmente ser sacudida por un espectáculo. Yo creo que si esa pregunta no está en la base de los proyectos creativos, hacer teatro se convierte en un acto gratuito. Gratuito, pero muy caro, valga la paradoja."

-Sí claro, pero el público acude a ver esos espectáculos de lujo.

"Es cierto. El teatro de lujo tiene una aceptación peligrosamente masiva. Y digo peligrosamente porque, aunque es positivo que vaya cada vez más gente al teatro, también es un público que no se arriesga, sino que acude a espectáculos que está respaldados por una determinada garantía, bien institucional, bien vedettarial. En cambio, el teatro de experimentación cada vez es menor en cantidad, y además los grupos tienen más dificultades para distribuir sus productos. Hay muchos casos de grupos que reciben una subvención para hacer un teatro de riesgo y luego se tienen que comer el espectáculo porque nos les contratan.

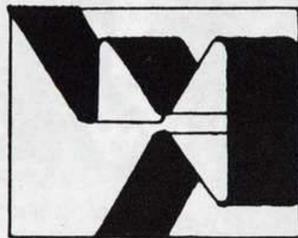
En ese sentido creo que también los programadores tienen una gran responsabilidad en esa desproporción que se está produciendo entre el teatro como artículo de consumo, que no está mal que exista, y el teatro como fragua de preguntas e investigaciones que, para mí, está languideciendo."

El hombre con cara de niño travieso e inteligente, cuando hace estas reflexiones, no puede deslindar sus facetas de profesor, de director o de dramaturgo, porque sabe que para crear un nuevo tipo de teatro es necesario un nuevo tipo de actores. No es que vaya de original, pero sí tiene su forma de entender el teatro. Fronterizo. Y en ese cruce de fronteras, también profesionales, se produce su creatividad, que puede empujarle desde la teoría a la docencia, o de la docencia a la escritura, o a la puesta en escena... Estamos terminando e, ingenuamente, le pregunto que si está preparando algo. Y la respuesta:

"Yo siempre estoy preparando algo. Intento escribir en el tiempo que me deja la gestión de la sala. Para después del verano, estamos preparando un Memorial Beckett que abrirá la temporada. Y también estoy preparando mis contactos con Latinoamérica, que es uno de los capítulos cada vez más importantes en mi trabajo, tanto como director, autor y profesor. Y..."

Porque la vida en la frontera es siempre una aventura.

*La Agencia de Viajes
colaboradora de la ADE*



VIAJES

VIMANTOUR S.A.

GRAL. PARDIÑAS, 78
(ENTRADA PADILLA, 50)

TELES.: 401 36 62 - 401 39 98 - 401 38 01
28006 MADRID

**COMPAÑIA
LIRICA
ESPAÑOLA**



**DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL**

REPERTORIO

LA PARRANDA

**AGUA, AZUCARILLOS
Y AGUARDIENTE**

LA DOLOROSA

KATIUSKA

LA CALESERA

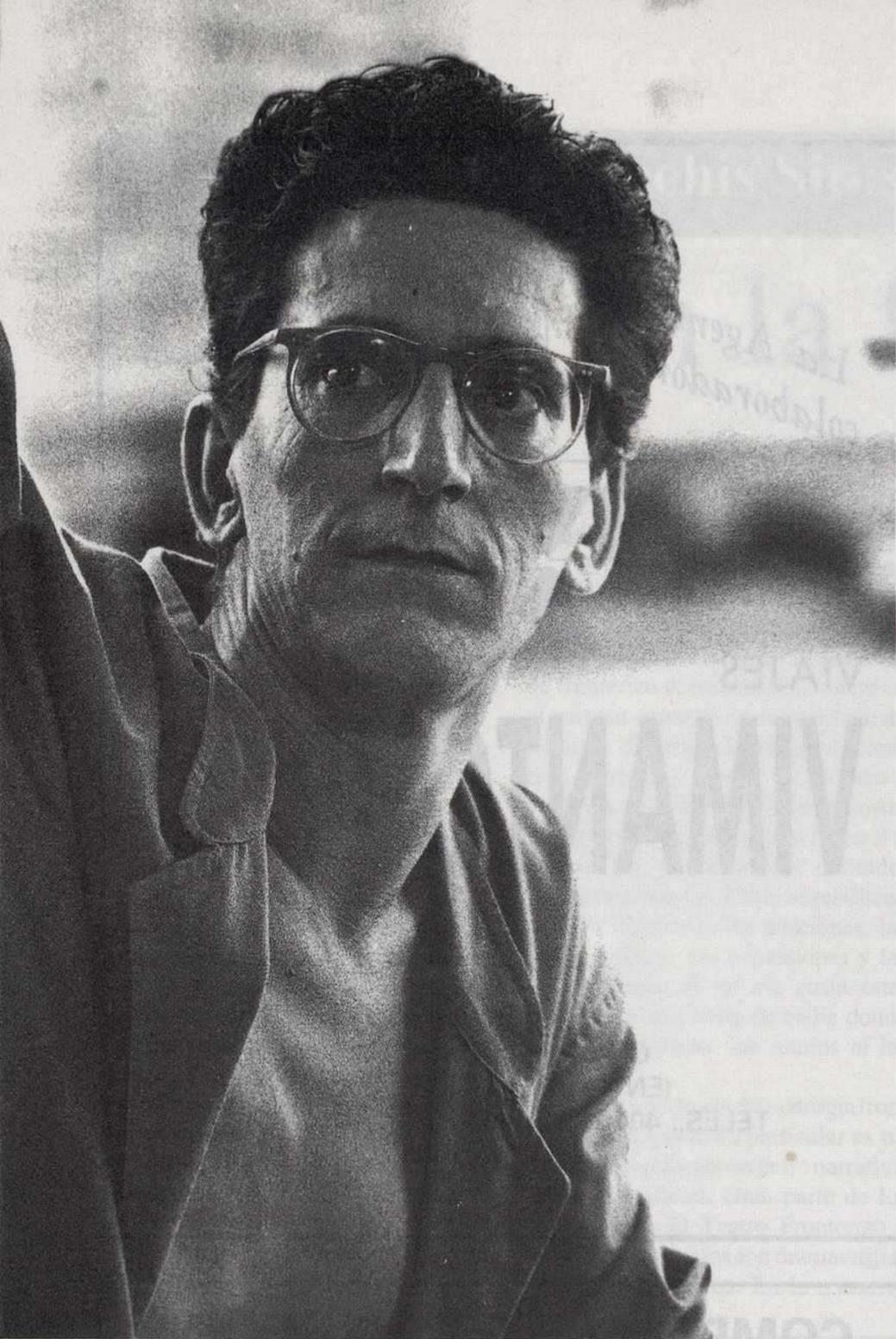
LA CANCION DEL OLVIDO

LUISA FERNANDA

LA DEL SOTO DEL PARRAL

LA CHULAPONA

LA LEYENDA DEL BESO



Pedro Alvarez Ossorio y una foto de su espectáculo "El hombre que murió en la guerra" de Antonio Machado. (foto: Carlos Ortega).

Pedro Alvarez-Ossorio

Con perspectiva andaluza

Una entrevista de Carlos Rodríguez

Málaga. Una de las últimas noches de Abril. El III Congreso de la ADE había terminado su segunda jornada, y después de la cena y de un rato de velada Pedro Alvarez-Ossorio consintió en que le arrebatare una hora para hacerle esta entrevista. Por la tarde habíamos visto su "Hombre que murió en la guerra". Ahora era el momento de hablar del C.A.T. (Centro Andaluz de Teatro). "El C.A.T., en la actualidad, cuenta con dos grandes unidades: una de producción, equivalente a lo que es un Centro Dramático al uso, y un centro de formación, que lo configura el Instituto del Teatro, que en la actualidad tiene una sola especialidad, la de interpretación, pero que está empezando a articular también la formación de técnicos de teatro".

Pedro Alvarez-Ossorio es el director de la unidad de producción.

Con una voz tranquila, las pausas que impone la noche, va desgranando la todavía corta historia de sus realizaciones.

"Ya ha tenido tres producciones. La primera fue "La reina andaluza", una versión bastante libre sobre una obra lopista, a cargo de Carlos Galdolfo.

La segunda ha sido el "Valle x 3", tres espectáculos del "Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte", de Valle Inclán, dirigida por tres directores andaluces, y la tercera "El hombre que murió en la guerra", una versión libre sobre la obra de Antonio y Manuel Machado que he dirigido yo. Esto, de alguna manera, empieza a marcar las pautas de comportamiento del Centro, que yo querría seguir manteniendo. Como se ve, los tres montajes son de autores españoles, uno de ellos clásico. Esto no significa que siempre

tengamos que montar españoles. Pero sí quisiéramos tratar de recuperar el patrimonio cultural nuestro, y cuando digo nuestro hablo sobre todo de la propia perspectiva andaluza. Este es uno de los objetivos fundamentales del Centro. Y, por otra parte, poner en contradicción, en diálogo, a la búsqueda de opciones nuevas, lo que hay profesionalmente en Andalucía con lo que puede haber fuera. Estas son unas líneas muy generales, pero que nos obligarán a tocar el repertorio clásico, el contemporáneo y, forzosamente, distintas estéticas.

En cuanto a colaboración con otras iniciativas, el Centro quiere apoyar aquellas específicamente teatrales que surjan en Andalucía, y sobre todo aquellas que tienen una vinculación pública. Por ejemplo, este año hubo un proyecto que ha fallado al final por problemas, digamos, técnicos, que ha

sido una coproducción con el Festival de nuevas tendencias de Granada. El centro, siguiendo esa línea, se propondrá hacer al año al menos una producción de nuevas tendencias. Por otra parte ahora también iniciamos una colaboración con el Festival Iberoamericano de Cádiz que va a coproducir asimismo el Gran Festival de México. Esto nos volcará a entrar en ese discurso dialógico del que hablábamos antes con esta comunidad a la que nos sentimos muy vinculados como es Latinoamérica".

El C.A.T., según comentaba, pretende seguir abierto a todas las iniciativas locales que puedan surgir en la región. Hablamos de los proyectos hacia el futuro.

"Para la temporada que viene está pensado, en principio, la programación de un texto contemporáneo del que somos coautores Carlos Arenas y

yo mismo. Como segunda alternativa hay una propuesta de hacer un espectáculo sobre un texto de los hermanos Álvarez Quintero. Y además el Centro tiene mucho interés en montar uno de los dos textos teatrales que escribió Picasso. En este caso, como ves, la incidencia es muy específicamente andaluza, porque son tres propuestas que han tenido una gran vinculación con Andalucía. Por último, hay un intento de hacer un espectáculo de nuevas tendencias, todavía no concretado, que sería el cuarto elemento. En la línea de colaboración, el año que viene se celebra el cuatrocientos aniversario de San Juan de la Cruz, y puesto que durante un largo período de su vida estuvo vinculado a Andalucía y allí escribió la mayor parte de su obra, el C.A.T. quiere estar presente en esta conmemoración y está pensando en una posible producción, bien con textos del propio San Juan, bien con textos sobre él o con Autos de su época. En eso estamos ahora”.

¿Cual ha sido la acogida del público andaluz hacia el C.A.T.?

“El C.A.T. lleva un año y pocos meses de vida, y creo que podemos estar enormemente satisfechos de la acogida que está recibiendo, porque está teniendo una repercusión que se nota. El primer espectáculo fue recibido con cierta expectación y desconfianza -lógica, por otra parte, ante toda empresa que se inicia-, y un cierto desconocimiento por parte del público de lo que era el C.A.T. El segundo ha tenido una mejor crítica, acogida y receptividad, y el tercero ha mejorado la del segundo. Dentro de Andalucía, en las distintas ciudades, en las que además el teatro no era un hecho habitual, la acogida ha sido un fenómeno progresivamente a mejor. Esto yo creo que es importante. Fuera de Andalucía, hemos salido dos veces fuera de España con el tercer espectáculo, por cuestiones muy puntuales. No es que queramos hacer un repertorio para distribuirlo por el resto de España y el extranjero, pero sí tener una presencia, o una cierta constancia en algunos puntos fundamentales para mostrar nuestro trabajo. Así que hemos cumplido el compromiso que en principio nos planteamos de visitar ciudades como Madrid y otra serie de importantes capitales de provincia, en cada caso con un espectáculo, con lo cual hemos podido ofrecer al resto del público español nuestro trabajo. Todavía hay una pequeña laguna, que es Cataluña, pero creo que la temporada que viene podremos cumplir ese objetivo, porque queremos consolidar unos posibles circuitos de teatros públicos y la posibilidad de que el público español tenga la ocasión de ver no sólo el teatro de su comunidad sino también aquellos otros de las distintas culturas españolas”

¿Qué presupuesto tiene la unidad de producción?

“No es, evidentemente, todo el que querríamos. Aproximadamente viene a tener unos doscientos cincuenta millones de pesetas. Digo aproxi-

madamente porque el Centro Andaluz de Teatro es una sociedad anónima con capital público pero que permite la posibilidad de incorporar empresas privadas siempre que la Junta de Andalucía mantenga el 52 % del capital. Esperamos que este año pueda aumentar la inversión de capital y por lo tanto podamos aumentar también la inversión en la unidad.”

EL INSTITUTO DEL TEATRO

Cambiamos de tercio y hablamos de la otra gran unidad del C.A.T.: el Instituto de Teatro de Sevilla, que por cierto acaba de inaugurar su nueva sede.

“El Instituto está viviendo un mo-

mento importante, a partir de su traslado al nuevo edificio, construido especialmente para ello. Con lo cual, la provisionalidad a la que hemos estado sometidos en años anteriores parece que se va a consolidar con un edificio con cierta dignidad, con una cierta infraestructura que permita y posibilite una preparación adecuada. Creo que, a nivel de infraestructura, vamos a tener uno de los centros académicos de formación teatral mejor dotados de España.

En cuanto a los planes de estudio y a su labor dentro de la ordenación académica que se está estructurando a través del proyecto de la LOGSE, el Instituto ha formado parte de las comisiones que se han creado a nivel estatal

entre todos los centros de enseñanzas artísticas teatrales. Ha estado discutiendo y apoyando el proyecto de ley, y este apoyo se ha fraguado también en la configuración de su plan académico interno, cuyos planteamientos hacia el futuro son cercanos a otras escuelas europeas con las que hemos consultado y contrastado opiniones.”

¿Hasta ahora no existe la especialidad de Dirección en el Instituto?

“No. Hasta ahora sólo existe la especialidad de interpretación, entre otras razones por problemas puramente infraestructurales. Pero se tiene previsto, próximamente, aunque no sé cuando porque no trabajo activamente en el Instituto, que aparezca una especialidad no sólo de Dirección sino también de Dramaturgia.”

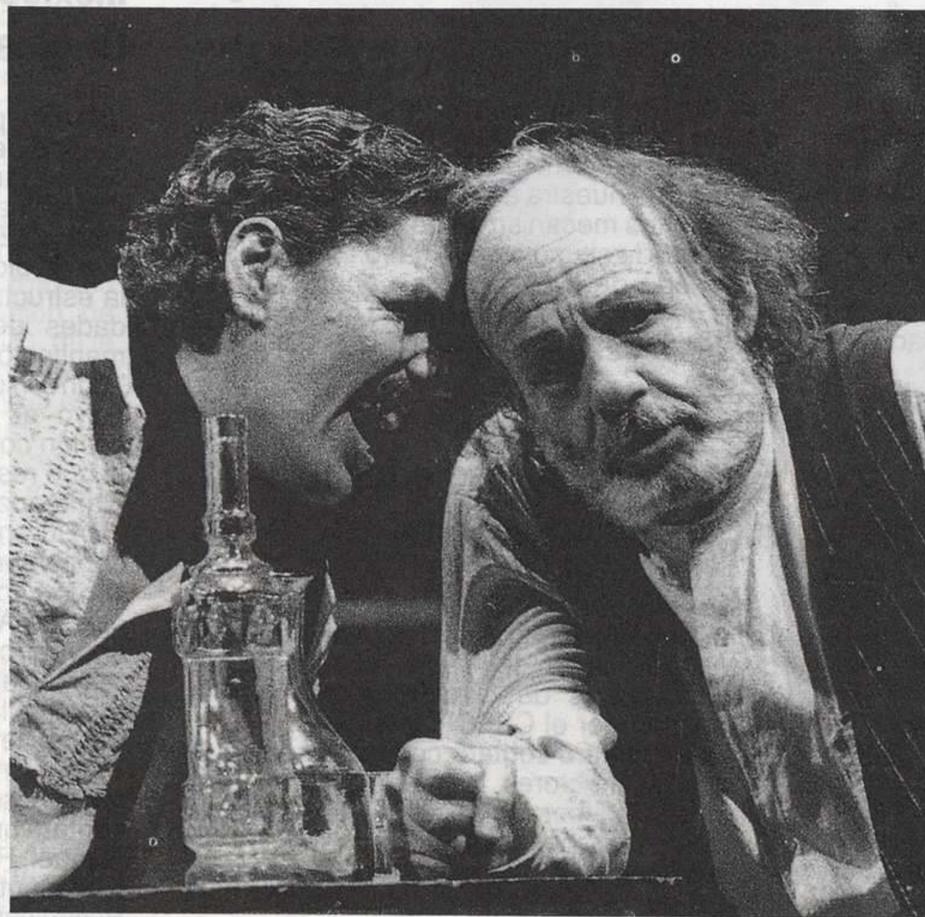
¿Hay una vinculación entre los titulados del Instituto y la integración en la Unidad de Producción? ¿Habeis previsto algún paso intermedio entre ambas unidades?

“En la actualidad, no. Nuestra vinculación dentro de una misma empresa es muy reciente, y tendremos que estudiar de cara al futuro si va a existir algún tipo de conexión, cómo y de qué manera. Porque queremos cuidar mucho que no violente en ningún caso los intereses, legítimos por otra parte, de todos los profesionales andaluces. La Unidad de Producción está al servicio, a disposición y para que trabajen en ella la mayoría posible de los profesionales andaluces. Todos aquellos que por circunstancias puramente históricas no han pasado por el Instituto, estarían marginados así como los titulados de otras escuelas. Y todos ellos tienen derecho a optar a la unidad de producción. La selección del personal artístico de un espectáculo se deposita en manos del director que vaya a montarlo”.

La noche continuó avanzando. Era tiempo de ir cerrando nuestra conversación. Una última pregunta. Proyectos. La ADE. Colaboraciones.

“Bueno, el primer proyecto, que aún no se ha realizado por esos problemas de traslado que comentábamos antes, es un seminario sobre Dramaturgia para los directores de escena. Lo único que resta es acordar la fecha, porque seguimos interesados en hacerlo. Esto es lo más inmediato.

Además hemos hablado de algunas otras cuestiones, en las que creo que en su momento tendremos que entrar en colaboración, por ejemplo en ciertos apartados, como son las publicaciones, que el C.A.T. tiene previsto desarrollar. En el aspecto concreto de la unidad de producción, la ADE es la base fundamental para la selección de los posibles directores de las producciones del Centro, porque en ella están inmersos la inmensa mayoría de los directores españoles. En cualquier caso, nosotros estamos abiertos a cualquier proyecto de colaboración con otros países e instituciones con los que la ADE mantiene contactos y que, por falta de mecanismos propios, la ADE no pueda desarrollar por sí sola.”



“La cabeza del bautista” de Valle Inclán, por el Centro Andaluz de Teatro. Dirección: José María Rodríguez Buzón. (foto: Pablo Juliá)



Recepción de las Delegaciones de Cuba y Argentina

Dentro de las actividades que realiza la ADE anualmente, está la recepción de directores con los países con los que mantiene un "Convenio de cooperación". En octubre llegarán los delegados de Cuba, Hector Quintero, Secretario de Relaciones Internacionales de la UNEAC, y Carlos Ianni, Director del CELCIT- Argentina. Ambos, estarán unos días en Madrid y viajarán a Cádiz para participar durante el Primer Encuentro de Directores de Escena, que se celebrará del 26 al 28 de dicho mes dentro del marco del Festival Iberoamericano que se celebra en dicha localidad.

Recepción de las Delegaciones de Finlandia, Hungría y RDA

Así mismo se esperan las delegaciones de Hungría, Finlandia y RDA, para mediados de noviembre. El programa que les ha organizado la ADE, además de la visita a algunos lugares de más interés, entrevistas con directores de instituciones y teatros públicos, etc., será la asistencia a aquellos espectáculos que les puedan dar una idea de una parte del teatro que se hace en nuestro país. Así mismo el día 26 de noviembre estarán presentes en el Acto de Entrega de Premios que anualmente organiza la ADE.

Envío de Delegaciones de la ADE

Fruto del intercambio de delegaciones que mantenemos con estas asociaciones, los directores Angel Facio, de Madrid y Etelvino Vázquez de Asturias, viajarán a Hungría del 28 al 25 de octubre para representar a la ADE.

Así mismo estamos esperando las invitaciones de Cuba, Argentina y RDA, cuyo intercambio se producirá antes de finalizar este año.

Con Finlandia el "Convenio" es bianual, de ahí que este año recibiremos a sus delegados, y en el 91 dos directores Españoles viajarán a Helsinki.

Relaciones con la URSS

Coincidiendo con su estancia en México, invitado por el Festival Internacional de Teatro de dicha ciudad, el Secretario General de la ADE mantuvo dos entrevistas con Natalia Kovaleva, Directora del Centro Nacional y del Instituto Internacional de Teatro de la Unesco además de Responsable de las Relaciones Internacionales de la URSS. A lo largo de sus

conversaciones abordaron las relaciones entre dicha entidad y la ADE, que por problemas ajenos a ambas instituciones habían quedado interrumpidas. Ambas partes llegaron al acuerdo de concretar el intercambio de delegaciones que puedan discutir el contenido de un "Convenio" de cooperación y su posterior firma. La Sra. Kovaleva manifestó un gran interés por propiciar estrechos lazos de colaboración con los directores de escena españoles, teniendo en cuenta además la celebración dentro de dos años de un Gran Festival de Teatro Iberoamericano en Moscú. El Secretario General informó a su colega soviética del interés que nuestra asociación tenía por establecer unos mecanismos de estudio y conocimiento de la situación del teatro en su país en el período de transición que ahora vive. La visita de la delegación española quedó prevista para finales del 90 o comienzos del 91.

Encuentro Iberoamericano de directores de escena

Durante los días 26, 27 y 28 de octubre se celebrará, en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, el I Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, organizado por el CELCIT y la ADE.

El Encuentro contará con la presencia de más de 50 directores, representantes de toda la comunidad iberoamericana, y tendrá como eje dos temas principales: "La formación del director teatral" y "Las necesidades y posibilidades de cooperación e intercambio". Las ponencias por parte española correrán a cargo de Antonio Andrés Lapeña, Jaime Melendres y Juan Antonio Hormigón.

Juan Margallo, director del Festival, valoró así la presencia de la ADE en dicho evento: "Va a ser Juan Antonio Hormigón quien coordine el Encuentro, y en ese sentido la participación de la ADE me parece fundamental, no sólo a nivel de formación sino también de asociación, sobre todo en cuanto a la difusión de estatutos, cosa que puede beneficiar a ciertos directores que no poseen ningún tipo de asociación u organización en su país. Por otro lado, el Encuentro se relacionará también con el tema de los intercambios. Ya el año pasado se firmaron algunos convenios, y ojalá que el Festival sirva para que estos intercambios se incrementen".

Preguntado por los proyectos futuros de colaboración entre el Festival y la ADE, Margallo declaró: "A nosotros nos gustaría que esta colaboración se desarrolle a perpetuidad, con o sin mi presencia al frente del Festival. En ese aspecto, puedo decir que se ha creado una Cátedra de Teatro en Cádiz, que va a tener actividades no solamente durante el Festival, sino todo el año. Ahí veo un campo muy apropiado para que continúe esta colaboración. Incluso está previsto tener una Casa en Cádiz donde directores e investigadores puedan venir de vez en cuando tanto a dar como a recibir cursos, o incluso a plantear proyectos de investigación".

Asimismo, dentro de los Eventos Especiales del Festival, tendrá lugar, los días 22 y 23 de octubre, el Foro sobre "La presencia de la

mujer en el Teatro Iberoamericano", al que han sido invitadas a participar algunas de las directoras asociadas de la ADE.

México, Cuba, Argentina y Uruguay

Invitado por el Festival Internacional de la Ciudad de México, el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, participó en una Asamblea de la Sociedad Mexicana de Directores de Escena. A petición de la Junta Directiva de dicha entidad, expuso a los asistentes la estructura organizativa, desarrollo y actividades de nuestra Asociación. Así mismo manifestó nuestro deseo de establecer un "Convenio de Cooperación" que eleve a definitivo el "Preacuerdo" firmado en 1989. La sesión concluyó con un animado coloquio en el que respondió a las numerosas cuestiones planteadas por los colegas mexicanos.

Durante su estancia en Cuba el mes de septiembre, tuvo la ocasión de entrevistarse con Héctor Quintero, vicepresidente de la Sección de Artes Escénicas de la UNEAC, para abordar cuestiones relacionadas con la renovación del "Convenio" de cooperación existente entre la institución cubana y la ADE. Así mismo le informó de las características del Primer Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, en el que Héctor Quintero presentará una ponencia. Por otra parte firmó con Raquel Revuelta, viceministra de Cultura y Presidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, un "Convenio" de cooperación técnica entre el citado organismo y la ADE.

En Buenos Aires se entrevistó con Francisco Javier y Carlos Ianni, Presidente y Director del CELCIT-Argentina respectivamente, con quienes trató temas relacionados con nuestra colaboración bilateral. Conversó igualmente con Eduardo Rovner, director de la Revista "Espacio de Crítica e investigación teatral", en torno a proyectos de publicaciones conjuntas.

En el Instituto de Investigaciones Teatrales de la Secretaría de Estado de Cultura de Argentina, mantuvo un encuentro con investigadores teatrales argentinos y con el director de dicha institución, Osvaldo Calatayud, colaborador de nuestra revista, con quien trató sobre futuras actividades.

Por último viajó a Uruguay, en donde fue recibido por la "Institución Teatral El Galpón" de Montevideo, con cuyos directivos mantuvo un encuentro que prolongaba el iniciado en Madrid meses antes. Además de intercambiar información sobre ambas organizaciones, procedieron a estudiar proyectos concretos que puedan realizarse conjuntamente en los próximos años.

Lucila Maquieira y
Giorgios Lazanis,
director de
la Escuela de Arte
de Atenas.



Palabras en el homenaje de la UNEAC a J. A. Hormigón

Por Humberto Arenal

He pedido decir estas palabras de saludo al teatrero español Juan Antonio Hormigón, porque creo tener razones para hacerlo. Un día de noviembre de 1987 se apareció de pronto Juan Antonio al III Fórum de Artes Escénicas y desde el primer día empezó a pedir la palabra y a dar esas opiniones desenfadadas, directas y agudas a que ya nos hemos acostumbrado. Desde entonces algunas cosas buenas han pasado. El trajo la proposición de que firmáramos un protocolo entre Artes Escénicas y la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), de la cual él es Secretario General. El protocolo lo firmamos -él y yo- en Madrid en 1988 y ya está dando resultados halagüeños. Estamos seguros que las posibilidades son muy amplias y darán frutos hermosos para ambas instituciones. Ahora el Consejo Nacional de las Artes Escénicas lo acaba de invitar para que brindara un Seminario sobre la obra de Ramón del Valle-Inclán. Acaba de terminar con gran éxito.

Todo esto está muy bien, pero creemos firmemente que algo más importante está en gestación. Estoy seguro que muchos de ustedes conocen la labor que realizó en pro de la cultura el Instituto Hispano-Cubano de Cultura que fundara Don Fernando Ortiz. Esta institución invitó a Cuba a Federico García Lorca, a Juan Ramón Jiménez, a María Teresa León, a Rafael Alberti, a Manuel de Falla, y a otras prestigiosas figuras españolas que sería prolijo enumerar. Con toda modestia me atrevo a asegurar que esto que ahora hacemos con la ADE puede tener resultados tan alentadores como aquellos. La hermandad entre españoles y cubanos es algo tan natural, propio y lógico que nada ni nadie logrará entorpecer este flujo que ahora más que nunca apreciamos y queremos.

Ahora que se va a celebrar dentro de dos años el medio milenio, creo que no es necesario destacar que no fueron los Diego Velázquez, Hernán Cortés, o Francisco Pizarro, los que trajeron el idioma, la música, la pintura, la ciencia a América. Los verdaderos fundadores y promotores se han llamado Ramón y Cajal, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Valle Inclán, Gregorio Marañón, y, por supuesto, todos los clásicos de Lope de Vega a Miguel de Cervantes, de Góngora a Calderón de la Barca. En España se conoce la obra ilustre de cubanos notables como Félix Varela, José Antonio Saco, José Martí, Juan Marinello, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, o Lezama Lima.

Para el pueblo español esos son nombres queridos y respetados, como lo son hoy el Che Guevara y Fidel Castro.

Yo quiero decirle hoy a Juan Antonio Hormigón, recordando a un poeta español, Angel Lázaro, que yo brindaré por tu España y tú brindarás por mi Cuba, para dejar sellado este pacto de fraternidad, armonía, lealtad, carne y sangre que nos unirá para siempre.

Aristófanes, ayer y hoy

Por Lucila Maquieira

Finaliza Julio del 90. Mérida vive su XXXVI edición del Festival de Teatro Clásico.

Atardece fraguándose una impresionante tormenta de viento, como si quisiera purificar el viejo y nuevo espacio, las milenarias piedras que acogerán, instantes después, apaciguada la Naturaleza, a "Los Carboneros", la voz de Aristófanes en gargantas griegas que nos hablarán de la paz, el poder, la organización social..., cuestiones que, como las piedras de Mérida, siguen estando ahí, en el corazón y la preocupación de los seres humanos.

La exquisita amabilidad de las personas con quienes me encontré, charlé, compartí, me habían facilitado sumergirme en la gozosa vivencia de la fusión con el "paisaje y el paisanaje" de esta cultura Greco-Latina abierta a

América. Fusión de pueblos y de mares, también el Mediterráneo y el Atlántico se unen precisamente en nuestra geografía, también precisamente esta tierra emeritense une a Griegos, Latinos y Americanos.

Así que, el enérgico coro de la Naturaleza entormentada enmarcó el encuentro con Giorgos Lazanis.

El dirige la Escuela de Arte de Atenas, fundada en 1942 por Karolos Koun, su maestro de continua presencia en la conversación y en su obra. La Escuela es también Teatro, de ella se nutre la Compañía, actores, directores formados y trabajando juntos, constituyen un grupo compenetrado, vivo, compacto.

Giorgos Lazanis contestó con escueta pero exquisita cordialidad mis preguntas; después en el Escenario haría todo su discurso.



"Los Carboneros" de Aristófanes; dirección Giorgos Lazanis.

Para él, Aristófanes sigue de actualidad social y política. Además, ama a los clásicos.

Le resulta complejo dirigir y actuar, pero es su opción de trabajo.

El público griego dispensa una gran aceptación a su quehacer teatral, "Karolos Koun cambió la forma de actuación, pasó de la clásica alemana pura a modos más actuales, casó lo clásico con lo moderno" y consiguieron acercarse y llegar al público.

Con apenas un 5% de subvenciones oficiales desarrollan con bella austeridad su tarea. Y, al margen de que la obra transcurre en período de guerra, el Sr. Koun quería que el actor predominara sobre todo lo demás; así lo entienden también los escenógrafos para realizar su estupendo trabajo.

Consiguen mantener la filosofía de Koun: compaginar un grupo unido,

con un grupo de actores capacitados y versátiles como para dar vida a varios personajes.

Después, contemplando la obra, volví a tener la misma sensación que en la charla, casi no importaba el idioma; el entendimiento, la comunicación puede establecerse con más códigos que el del lenguaje. Lazanis en conversación con esa actitud humilde de los grandes, grandes actores. Su voz y su mirada plena de creatividad me recordó la de Peter Brook; en el escenario, su figura llenando el espacio, poseyéndolo para brindarlo al público en fruto de palabra y gesto expresivo. La puesta, dentro de los cánones clásicos. La riqueza no estaba sólo en el vestuario o la escenografía, sino que el espectáculo fueron los actores, atrayendo la atención desde el inicio: cantan, bailan, actúan; el colorido, la

música, transmitiendo acción, energía, credibilidad, de gran viveza estética.

La Obra, de hace 2500 años, sigue actual en sus planteamientos: pactar la paz o seguir en guerras para beneficio de..., el poder en qué manos y para qué, los ciudadanos se organizan o se desentienden de la "polis" y critican desde fuera, sin implicarse en promover los cambios, masas manipulables para el poder...

Aristófanes no escribe fábulas con moraleja, muestra la vida cotidiana con sus contradicciones y paradojas, con sus matices, donde nadie es completamente bueno o completamente malo, todos son buenos y malos a la vez. Aquí apenas incluye mujeres y con poca relevancia; en otras obras como "La Asamblea de las Mujeres" les dará "la voz y la Palabra". Ya desde

entonces, la ausencia de paz y el reparo del poder se jugaba en la democracia de los varones; también este asunto aún está vigente. Por algunas razones, creo yo, atacó a los Demagogos, satirizó de los Sofistas; en sus 11 (once) comedias que nos han llegado, utilizando el humor y la ironía, trata temas políticos, críticas a los abusos de la administración, sátiras a la decadencia, dejando siempre aflorar su profundo pensamiento moral.

La tragedia y la comedia, el llanto y la risa han estado expresadas en el Teatro Romano de Mérida con el oficio y la maestría que imprimen las gentes que aman y elaboran su tarea.

Un gran maestro como Karolos Koun, posibilita y consigue que sus discípulos sean también maestros, al menos si se llaman Giorgos Lazanis.

El Corte Inglés

Colabora en las actividades de la
Asociación de Directores de Escena



La "Revista ADE" presenta:

"TRES MUJERES"

Por Sylvia Plath

Traducción: Juan Abeleira

Biografía

Sylvia Plath

Linda W. Wagner-Martin

Circe. Barcelona, 1989



«**D**E verdad creo que si sigo trabajando llegaré a ser algún día una buena escritora menor». Es todo el mensaje de aliento y sarcástica modestia que Sylvia Plath transmite a su madre días antes de abandonar su América natal rumbo a Inglaterra, con una beca para la Universidad de Cambridge. Tenía entonces veintitrés años—nació en 1932—y ya había atravesado el umbral de la normalidad con los comienzos de una carrera literaria brillante y obstinada.

Sylvia Plath fue una niña meticulosa y perfeccionista, una adolescente enfebrecida con la escritura y con una lista de pretendientes que a toda costa estaba empeñada en superar día a día, y finalmente se había confirmado como una universitaria destacada, con éxito notable en sus primeras publicaciones y sus relaciones amorosas, las cuales empieza a sentir como amenazadoras para sus resoluciones profesionales. Pero, al tiempo que se confirmaba en su empeño de dedicarse plenamente a escribir, Sylvia Plath atraviesa su primera crisis nerviosa, que, después del intento de suicidio se disipará de forma sorprendente con el proyecto del viaje a Inglaterra que airea momentáneamente su borrascoso panorama interior.

Al año de empezar su aventura en Cambridge, cae de nuevo en un estado depresivo del que saldrá con Ted Hughes de la mano, casados y embarcados en un proyecto común pleno de esperanzadas oportunidades para ambos escritores. Sylvia había leído unos poemas de Hughes que la habían impresionado, y cuando lo conoció, comprendió que la vida y la literatura le brindaban su gran ocasión. No la desaprovechó: se casó con el prometedor poeta inglés, tuvo con él dos hijos, siempre a regañadientes se hizo cargo de la tarea que le tocaba como mujer de escritor que empezaba a ser famoso, mientras ella deponía su labor literaria en favor de sus obligaciones domésticas.

Entre la adversidad económica y emocional, brillaban aún rachas de ilusión y trabajo fruc-

tífero, porque es entonces cuando Sylvia Plath comienza a dar lo mejor de su poesía, al tiempo que decide terminar la novela «La campana de cristal». Parece que entre el descontento aceptado de su situación, Sylvia Plath consigue una incipiente estabilidad literaria. Estabilidad que no tardará en quebrarse con la sospecha y confirmación de la infidelidad de Ted Hughes, el consiguiente desorden vital y emocional de la separación y finalmente el suicidio de Sylvia Plath, el mes de febrero de 1963.

Es entonces cuando su obra empieza a ocupar el lugar que merece. Los últimos poemas de la escritora, reunidos en el libro «Ariel», de soberbia fuerza expresiva, serían la obra que haría de ella una poetisa indiscutible. Aparte de su consagración póstuma en América con el premio Pulitzer en el 82, no es necesario mencionar las constantes reediciones de su novela y de sus poemas. En español Jesús Pardo, Ramón Buenaventura y Elena Ruiz se han ocupado de traducirla en Plaza & Janés, Hiperión y Edhasa respectivamente.

Contamos, además, con la reciente publicación de «Cartas a mi madre» en Grijalbo, que reúne su correspondencia familiar de importancia trascendente, y la traducción de «El libro de las camas» en Espasa-Calpe.

Finalmente, para conocer mejor en la medida de lo posible a Sylvia Plath, contamos con esta biografía, imprescindible por la talla literaria del personaje, aunque excesivamente lineal y quizá poco centrada en la aventura literaria que se nos antoja de mayor alcance que los innumerables asuntos y anécdotas que la biógrafa está empeñada en retratar. Quizá merecieran más páginas los últimos años de vida, en los que desarrolla su verdadera obra, que es lo realmente interesante y lo que marcó siempre la pauta de la vida de Sylvia Plath.

Luisa CASTRO

ABC, 16 Diciembre 1989

El intenso teatro que se oculta en la poesía

Por Juan Abeleira

Tres Mujeres no es, en sentido estricto, una pieza teatral. Cuando Sylvia Plath, marzo 1962, casi un año antes de su desalentador suicidio, concluyó este "poema para tres voces" era frecuente entre autores de distintos géneros escribir ciertos textos destinados a la Radio, un medio que, por aquel entonces, rechazando el avance corrosivo de la T. V., continuaba siendo mayoritario.

Existían precedentes. La BBC de Londres, donde fue estrenada, había retransmitido algunas de las obras que, de uno u otro modo, pudieron haberle impulsado a semejante experimento formal, inusitado en su carrera: "All that fall", "Embers", o "Words and Music", de Samuel Beckett; "The Wound" de Ted Hughes, su marido; y, sobre todo, "Under Milk Wood, a play for voices", de Dylan Thomas, poeta con quien le unía una feroz afinidad, y a quien pudo escuchársela, de viva voz, en 1953.

Aparentemente, el argumento no puede ser más sencillo: tres mujeres de diversas edades, profesiones y actitudes vitales (escisiones semiautobiográficas de su creadora) expresan la transformación que en ellas opera la maternidad y los sentimientos enfrentados que tal hecho les produce. Al hilo de los acontecimientos -ingreso, parto, postparto, salida del hospital-, entrevemos que la primera mujer lo acepta dichosa, la segunda, angustiada, sufre un aborto, y la tercera, aun sintiéndose culpable, decide abandonar a su hija.

¿En dónde radicaría, entonces, la importancia de esta

pieza, tan nimia en recursos dramáticos, tan carente de espectacularidad, para unos profesionales del Teatro?

Yo diría que en su propia desnudez. Pues, si por algo se considera a Sylvia Plath como una de las líricas más intensas de este siglo ya agonizante, es por haber sabido dotar de un armazón poético difícilmente igualable a temas que antaño parecían anodinos o exentos de cualquier valor literario, máxime, claro está, todo cuanto era relativo a la verdadera esencia de la mujer, no a la imagen sublimada que de Ella poseía el hombre.

Además, esa misma desnudez -nítida, imperfecta pero exacta-, esa falta de configuración escénica -¡que no dramática!-, lejos de cerrarlo, abriría un abanico de posibilidades infinitas en manos de cualquier director imaginativo. De hecho, tal es la impronta (calidad literaria, alma subterránea, limpidez extrema) de los mejores textos teatrales de todos los tiempos, desde Sófocles a Heiner Müller, hilando a Büchner o a Beckett, por ejemplo. ¿O qué otra cosa son "Edipo Rey" o "La Máquina Hamlet" sino terribles poemas desnudos? ¿Qué son "Woyzeck" o "Esperando a Godot" sino "poesía puesta en pie", vestida de carne y huesos?

El mejor teatro lo han escrito siempre los poetas, afirmaba, con sobrada razón, García Lorca; y los citados Beckett o Müller no intentan, según admiten ellos, sino iluminar las sombras que entenebrece "el gran escenario" con auténtico lirismo.

TRES MUJERES

(Poema para tres voces)

Por Sylvia Plath

traducción: Juan Abeleira

Lugar: Una Sala de Maternidad y sus alrededores

PRIMERA VOZ:

Yo soy lenta como el mundo. Aguado paciente;
girando por mi tiempo, los soles y los astros
me observan con atención.
El interés de la luna es algo más personal:
pasó junto a mí, una y otra vez, radiante como una enfermera.
¿Se duele por lo que va a ocurrir? No lo creo.
Simplemente le asombra tanta fertilidad.

Cuando salgo a pasear soy todo un espectáculo.
No tengo que pensar ni repetirme nada.
Lo que se gesta dentro de mí sucederá sin cuidado.
El faisán se yergue en la colina;
está ordenando su plumaje musco.
No puedo evitar sonreír por cuanto sé que existe en mí.
Hojas y pétalos me asisten. Ya estoy preparada.

SEGUNDA VOZ:

Cuando ví por primera vez el pequeño flujo rojo, no podía creerlo.
Observaba a los hombres ir de aquí para allá, en la oficina, ¡tan
[fútiles!*

Había en ellos un no sé qué acartonado que ya entonces intuía,
aquella insulsa, fútil necedad de la que surgen interminables
sus ideas, destrucciones, bulldózers, guillotinas, blancos recintos
repletos de gritos, y esos fríos ángeles, las abstracciones.
Sentada ante mi escritorio, con las medias, los tacones altos,

escuchaba al hombre para el que trabajo decir riendo:
"¿Has visto al demonio o qué? Te has puesto pálida de repente".
Y yo callaba. Veía a la muerte en los árboles secos, una carencia.
Apenas podía creerlo. ¿Tan difícil le resulta
al espíritu concebir un rostro, una boca?
Las letras surgen de esas teclas negras, y esas teclas negras
surgen de mis dedos alfabéticos, ordenando partes,

partes, pedazos, piezas, múltiples brillantes.
Yo muero al sentarme. Pierdo una de mis dimensiones.
Los trenes rugen en mis oídos: ¡Salidas! ¡Salidas!
La vía plateada del tiempo se abisma a lo lejos,
y el cielo blanco derrama sus promesas, como una copa.
Estos son mis pies, estos ecos mecánicos:
toc, toc, toc, clavijas de acero. Me encuentran defectuosa.*

Arrastro conmigo esta dolencia, esta muerte hasta mi casa.
Ahí está de nuevo, es esta muerte. ¿O es quizás el aire,
las partículas de destrucción que absorbo? ¿Soy acaso un pulso
cada vez más débil, encarando ese ángel helado?
¿O es mi amante entonces, esta muerte, esta muerte?
De niña amé un nombre, amé un líquen desgarrador.
¿Es éste, pues, el único pecado, este antiguo, muerto amor a la
[muerte?

TERCERA VOZ:

Recuerdo el instante en que lo supe con seguridad.
Los sauces se estremecían ateridos;
el rostro reflejado en el estanque era hermoso, pero no mío;
tenía una mirada altiva, como el resto de las cosas,
y todo me parecía peligroso: palomas, palabras,
estrellas, lluvias de oro, ¡concepciones, concepciones!.*
Recuerdo un ala blanca, fría,

y el enorme cisne con su mirada terrible,
acercándose a mí, como un castillo, desde la superficie del río.
Hay una serpiente en cada cisne.
Deslizándose; sus ojos encierran oscuras intenciones.
Ví el mundo en ellos, pequeño, ruin, tenebroso,
engarzado palabra a palabra, acto a acto.
Un cálido día azul había florecido en algo.*

No estaba preparada. Las nubes blancas, irguiéndose
a cada lado, fueron arrastrándose en cuatro direcciones.*
No estaba preparada.
No sentía respeto alguno por ello.
Pensé que podía rechazar su consecuencia,
pero era demasiado tarde, demasiado tarde, y el rostro
siguió configurándose con amor, como si hubiese llegado el
[momento.

SEGUNDA VOZ:

Ahora, sólo un mundo de nieve. Estoy lejos de casa.
Qué blancas son estas sábanas. Los rostros sin facciones.
Escuetos e imposibles, como los de mis hijos,
esos pequeños enfermos que eluden mis brazos.
Ningún otro niño me roza: son terribles.
Tienen demasiados colores, demasiada vida. Nunca están callados,
callados como esta pequeña vaciedad que llevo dentro.

He tenido varias oportunidades. Lo he intentado con todas mis
[fuerzas.

He suturado la vida dentro de mí como un órgano extraño,
y he caminado despacio, insegura, como si fuese algo insólito.
He intentado no darle vueltas. He intentado ser natural.
He intentado ser ciega en el amor, como hacen otras mujeres,
ciega en la cama, con mi amado y dulce ciego,
no buscar, entre la densa oscuridad, un rostro ajeno.

Y así lo hice. Pero el rostro aún estaba allí,
el rostro del nonato amante de sus perfecciones,
el rostro del muerto que sólo podía ser perfecto
en su sencilla paz, y sólo así permanecer sagrado.
Luego surgieron otros muchos rostros. Rostros de naciones,
gobiernos, parlamentos, sociedades,
los rostros sin rostro de los hombres importantes.

Son esos hombres los que temo:
¡Sienten tantos celos de todo aquello que no sea fútil! Son dioses
[celosos
a quienes les gustaría volver fútil el mundo sólo porque ellos lo son.
Veo al Padre conversando con el Hijo.
Semejante futilidad únicamente puede ser sagrada.
Dicen: "Dejad que os construyamos un cielo",
"dejadnos lavar y limpiar las impurezas de estas almas".

PRIMERA VOZ:

Estoy tranquila. Tranquila. Con la tranquilidad que precede a lo
[terrible:
el instante amarillo antes de que el viento se eche a andar,
cuando las hojas vuelven sus manos, sus destellos pálidos. Cuánta
[quietud, aquí.
Las sábanas, los rostros están blancos, detenidos como relojes.
Las voces retroceden y se igualan. Sus jeroglíficos visibles
se alisan formando pantallas de pergamino que resguardan del
[viento.
¡Pintan tales secretos en árabe, en chino!

Estoy callada y morena. Soy una semilla a punto de germinar.
El color moreno es mi esencia muerta, taciturna:
no ansía ser nada más, o diferente.
El crepúsculo me corona de azul, ahora, como a una Virgen.
¡Oh color de la distancia y el olvido!
¿cuándo llegará el momento en que el tiempo germine
y la eternidad lo engulla, y yo me anegue del todo?

Hablo sola, sólo conmigo, apartada del resto,
limpia* y cárdena de desinfectantes, lista para el sacrificio.
La espera me pesa sobre los párpados. Se extiende como el sueño,
como un gran océano. Lejos, muy lejos, siento la primera ola
[arrastrando
su carga de agonía hacia mí, ineludible, como una marea.
Y yo, caracola resonando en esta playa blanca,
afronto las voces abrumadoras, el terrible elemento.

TERCERA VOZ:

Ahora soy una montaña entre mujeres montañosas.
Los médicos no cesan de atendernos como si nuestra gravidez
nos volviere idiotas*. Sonríen de un modo estúpido.
Ellos tienen la culpa de que esté así, y lo saben.
Se aferran a su futilidad como a una especie de salud.
Pero, ¿y si un día les sorprendiese algo semejante
a lo que me ha ocurrido a mí?: se volverían locos.

¿Y qué si dos vidas han sido derramadas entre mis piernas?
He visto la sala blanca, limpia, con todos sus utensilios.
Es un lugar creado para los gritos. Para la desdicha.
"Aquí es a donde vendrás cuando estés preparada".
Las luces nocturnas son rojas lunas planas. Opacas a fuerza de
[sangre.
No estoy preparada para ningún acontecimiento en absoluto.
Debería haber matado esto que me está matando.

PRIMERA VOZ:

No existe un milagro más cruel que éste.
Me siento arrastrada por caballos, por casos férreos.
Pero resisto, continuo hasta el final, y acabo la tarea.
Túnel oscuro que atraviesan volando, furiosas, las visitaciones,*
las visitaciones, las procesiones, los rostros sobrecogidos.
Soy el centro de una atrocidad.
¡Qué clase de dolencias, qué tristezas debo estar concibiendo!

¿Como puede tal inocencia asesinar de esta manera? Está
[estrujando mi vida como si fuese una ubre.
Los árboles se agostan en las calles. La lluvia es corrosiva.
La degustación en mi lengua, y los horrores factibles,
los horrores que se yerguen estériles, las madrinan desdeñadas*
con sus tics-tacs del corazón, con sus carteras llenas de
[utensilios.
Dejadme y seré un muro y un techo protectores.
Dejadme y seré un cielo y una colina de bondad: ¡dejadme!

Un cierto poder crece dentro de mí, una vieja tenacidad.
Me escindo en dos, como el mundo. Y, luego, toda esta negrura,
este ariete de negrura, pujando. Cruzo las manos sobre un monte.
El aire está viciado, viciado de tanto tejemaneje.
Me manosean. Me toquetean como a un tambor hasta hacerme
[sonar.
Mis ojos se constriñen a causa de esta negrura.
No veo nada.

SEGUNDA VOZ:

Alguien me acusa. Sueño con masacres.
Soy un jardín de negras y rojas agonías. Y yo las bebo,
odiándome por ello, odiándome y temiéndome. Ahora el mundo
[concibe
su propio fin y corre hacia él, con los brazos extendidos
[amorosamente.
Es un amor mortífero que todo lo enferma.
Un sol muerto tiñe los periódicos. Un sol rojo.
Voy perdiendo vida tras vida que la oscura tierra absorbe.
Ella es la vampira que nos drena. Por eso nos mantiene,
y nos ceba: qué amable. Su boca es roja.
La conozco. La conozco muy bien:
viejo rostro invernal, vieja estéril, vieja bomba de relojería.
Los hombres han abusado de ella vilmente. Pero acabará
[comiéndoselos,
comiéndoselos, comiéndoselos, comiéndoselos al fin.
El sol se ha puesto. Muero. Construyo una muerte.

PRIMERA VOZ:

¿Quién es este niño azulado, furioso,
fulgurante y extraño, como si hubiese sido arrojado de una estrella?
¡Mira de un modo tan airado!
Entró volando en la habitación, con un grito en sus talones.*
Su color azul empalidece: es humano a pesar de todo.
Un loto rojo se abre en un cuenco de sangre;
me están cosiendo con seda, como si yo fuese un tejido.

¿A qué se dedicaban mis dedos antes de asirle?
¿A qué mi corazón, con su amor?
Nunca he visto nada tan puro, tan transparente.
Sus párpados son como lilas,
y su aliento leve como una mariposa.
No permitiré que se marche.
No hay engaño ni malicia alguna en él. Que permanezca así para
[siempre.

SEGUNDA VOZ:

Ahí está la luna, arriba, en la ventana: se acabó.
¡Cómo satura el invierno mi alma! Y esa luz de yeso*
tendiendo sus escalas en las ventanas, ventanas de las oficinas
[vacías,
de las aulas vacías, de las iglesias vacías: ¡oh, cuanta vaciedad!
Y este estancamiento, esta parálisis de todas las cosas.
Estos cuerpos amontonados a mi alrededor ahora, estos
[durmientes polares,-
¿qué rayo azul y lunar hiela sus sueños?

La siento penetrarme, fría, ajena, como un objeto punzante.
Y ese duro rostro demente oculto en ella, esa Boca-en-O
abriendo su bostezo de perpetua congoja.
Es la luna quien draga el mar de sangre negra
un mes tras otro, con sus voces de fracaso.
Me siento desamparada como el mar que se deshila.
Inquieta. Inquieta e inútil. También yo engendro cadáveres.

Me dirigiré al norte. Hacia una extensa negrura.
Me veo a mí misma como una sombra, ni hombre ni mujer,
ni siquiera una mujer contenta de ser un hombre, ni un hombre
lo bastante rudo y fútil como para no sentirse carente de algo.
Yo siento mi propia carencia. Estiro los dedos: diez blancas estacas.
Mirad, la oscuridad se filtra por las rendijas.
No logro contenerla. No logro contener mi propia vida.

Me convertiré en una heroína de la periferia.
Los botones aislados no podrán acusarme,
ni los agujeros en los calcetines, o los blancos rostros
de las cartas sin contestar, confinadas en un escritorio.
Nadie podrá acusarme, nadie podrá hacerlo.
El reloj no podrá hallarme inadecuada, ni tampoco esas estrellas
clavadas al sitio, abismo tras abismo.

TERCERA VOZ:

La ví en sueños, a mi niña roja, terrible.
La oigo llorar a través del vidrio que nos separa.
La oigo llorar: está realmente furiosa,
sus gritos son ganchos que echan la zarpa y arañan como gatos.
Con ellos trepa y reclama mi atención.
La oigo llorar en lo oscuro, o en los astros
que, increíblemente lejos de nosotras, brillan y giran.

Su cabecita parece tallada en madera,
en madera roja y fuerte, los ojos cerrados y la boca de par en par.
Y su boca abierta proyecta gritos agudos
que rasguñan mi sueño como flechas,
rasguñan mi sueño y horadan mi costado.
Mi hija no tiene dientes. Su boca es amplia.
Profiere sonidos tan lóbregos que nada bueno auguran.

PRIMERA VOZ:

¿Qué arroja hacia nosotros a esas almas inocentes?
Mirad, están exhaustas, derregadas todas
en sus cunas de lona, los nombres atados a sus muñecas,
esas pequeñas insignias de plata a por las que han venido de tan
[lejos*.

Algunas tienen abundante pelo negro; otras son calvas.
El color de su piel es rosado o cetrino, moreno o rojizo;
ya comienzan a recordar sus diferencias.

Es como si estuvieran hechas de agua; no tienen ninguna expresión.
Sus rasgos están dormidos, son luz sobre el agua calma.
Son auténticos monjes y monjas con sus hábitos iguales.
Las veo diseminarse como estrellas por el mundo,
la India, Africa, América..., estas milagrosas,

FINALES DE NOVIEMBRE, 1962: LA POETISA AUTODESTRUCTIVA SYLVIA PLATH CONTESTA UN ANUNCIO POR PALABRAS DE UN SUPREMO MACHO DESTRUCTOR Y ACABA EN LA CAMA CON EL BOXEADOR SONNY LISTON.



estas puras, pequeñas imágenes. Huelen a leche.
Las plantas de sus pies permanecen vírgenes. Son peatones del [aire.]

¿Es que puede la Nada ser tan pródiga?
Este es mi hijo.
Sus grandes ojos abiertos tienen ya ese azul corriente, anodino.
Se vuelve hacia mí como una pequeña planta ciega, brillante.
Un llanto: el gancho que me obliga a inclinarme.
Y me vuelvo un río de leche,
una tibia colina.

SEGUNDA VOZ:

No soy fea. Soy incluso guapa.
El espejo me devuelve una mujer sin deformidades.
Las enfermeras me devuelven mis vestidos y una identidad.
Me dicen: "Estas cosas pasan".
Es normal, en mi vida y en la de las demás.
Soy una de cada cinco, más o menos. No estoy desamparada.
Soy hermosa como una estadística. Aquí está mi lápiz de labios.

Me pinto la vieja boca de siempre.
La boca roja que arrinconé junto a mi identidad
hace un día, o dos, o tres: un Viernes.
Ni siquiera necesito descansar; puedo ir a trabajar hoy mismo.
Puedo amar a mi marido, que lo entenderá.
Que me amará a través de mi confusa deformidad
como si yo hubiese perdido un ojo, una pierna, una lengua.

Y aquí estoy yo, un poco ciega, pero erguida. Caminando
sobre rueditas en vez de piernas, que igual me sirven.
Y aprendiendo a hablar con los dedos, sin lengua.
El cuerpo está lleno de recursos.
El cuerpo de una estrella de mar puede regenerar sus tentáculos,
y los tritones son pródigos en patas. Que también yo
pueda ser pródiga en aquello de lo que carezco.

TERCERA VOZ:

Mi hija es una isla pequeña, dormida y apacible.
Y yo, un barco blanco que silba: Adios, Adios.

El día se inflama. Melancólico.
Las flores de esta habitación son rojas y tropicales.
Han vivido siempre entre cristal, cuidadas con esmero.
Ahora afrontan un invierno de sábanas blancas, de rostros [blancos.]
No tengo espacio para llevarlas en la maleta.

Tengo los vestidos de una mujer gruesa que no conozco.
Tengo el peine y el cepillo del pelo. Tengo una vaciedad.
De pronto soy tan vulnerable.
Soy una herida saliendo del hospital.
Soy una herida a la que dan permiso para irse.
Detrás queda mi salud. Detrás queda alguien
que quisiera adherirse a mí: desato sus dedos como vendas, y [me marchó.]

SEGUNDA VOZ:

De nuevo soy yo misma. Ya no hay cabos sueltos.
Me he quedado vacía, desangrada, lisa y virginal como la cera;
ya no tengo ataduras, lo que significa que nada ha sucedido,
nada que no pueda ser borrado, rasgado, desmigajado, vuelto a [empezar.]
Estos pequeños brotes negros no piensan florecer,
ni estos secos, secos canales sueñan con la lluvia.
La mujer con quien me topo en las ventanas está intacta: limpia.
Tan limpia que se trasluce, como un espíritu.
Con cuánta reserva superpone su propia limpidez
al infierno de naranjas africanas, de cerdos colgados por las [patas.]
Cede ante la realidad.
Soy yo. Soy yo,
degustando la amargura entre los dientes.
La incalculable malicia de lo cotidiano.

PRIMERA VOZ:

¿Cuánto tiempo más puedo ser un muro que resguarda del [viento?]
¿Cuánto tiempo puedo permanecer
apaciguando el sol con el toldo de mi mano,

interceptando los dardos azules de una luna fría?
Las voces de la soledad, las voces de la tristeza
lamen mi espalda inevitablemente.
¿Cómo podrá mitigarlas este pequeño arrullo?

¿Cuánto tiempo aún puedo ser un muro alrededor de mi verde*
[dominio?

¿Cuánto tiempo aún pueden mis manos
servir de venda a su herida, y mis palabras
ser pájaros brillantes en el cielo que consuelan y consuelan?
Es algo terrible
estar tan al raso: es como si mi corazón
se enmascarase y anduviera por el mundo.

TERCERA VOZ:

Hoy las universidades están ebrias de primavera.
Mi toga negra es un pequeño funeral:
demuestra que soy seria.
Los libros que llevo se insertan como cuñas en mi costado.
Una vez sufrí una herida, pero está cicatrizando.
Una vez soñé con una isla, roja de gritos.
Pero fue sólo un sueño, y los sueños no significan nada.

PRIMERA VOZ:

El alba florece en el gran olmo de la casa.*
Vuelven los vencejos. Chillan como cohetes artificiales.
Oigo el rumor de las horas
dilatarse y morir entre los arbustos del seto. Oigo el mugir de las
[vacas.

Los colores se reconcentran, y el aguado
techo de paja humea bajo el sol.
Los narcisos abren blancos rostros en el huerto.

Me siento reconfortada. Reconfortada.
Veo los colores brillantes del cuarto de los niños,
los patos parlanchines, los corderos felices.
Vuelvo a ser inocente. Creo en los milagros.
No creo en esos espantosos niños
que injurian mis sueños con sus ojos blancos, sus manos sin
[dedos.

No son míos. No me pertenecen.
Pensaré en la normalidad.
Pensaré en mi niño pequeño.
Aún no caminaba; no sabe decir ni una palabra,
envuelto como está en sus blancos pañales.
Pero es rosado y perfecto. Sonríe a menudo.
He empapelado su cuarto con grandes rosas,
y pintado corazoncillos por todas partes.

No quiero que llegue a ser nadie excepcional.
A los excepcionales les persigue el demonio.

NOTAS

Fútiles: el adjetivo "Flat", aplicado, en este contexto, a la actitud general de los hombres, conlleva significados tales como "liso, plano, insípido, fútil, vacío, sin interés".

Defectuosa: o bien, "carente, necesitada de algo".

Concepciones: por un lado, la "lluvia de oro" alude a Dánae, hija de Acrisio, fecundada por Zeus bajo dicha forma; por otro, las "concepciones" hacen referencia a la Virgen María y al Espíritu Santo; de hecho, ambos relatos guardan rasgos en común.

Florecido en algo: la imagen también es ambigua en inglés; probablemente significa que "un cálido día azul había florecido, transformándose así en algo nuevo y distinto".

...cuatro direcciones: como cuatro caballos que se encabritan (uno de los significados del verbo "to rear") hacia todas direcciones, las nubes arrastran el cuerpo de la mujer.

Limpia: "Swabb" es una especie de escobilla blanda con la que los médicos enjuagan y limpian la boca de los pacientes, los soldados

el alma de los cañones y los músicos el interior de las flautas, los clarinetes, etc., así que "swabbed", significa lit. "fregoteada", "escobillada".

Idiotas: Lit. "Como si la gravidez, la maternidad espantase a la inteligencia".

Visitaciones: Nueva alusión a la Virgen María. En este caso, la visita que realizó a su prima Santa Isabel, la cual, embarazada, sintió al niño removiéndose en su seno de pura alegría. También, "anunciaciones" en cuanto alude a la visita de un mensajero de Dios en sueños

Madrinas desdeñadas: ¿Alusión a "La Bella Durmiente"?

Talones: Alusión al dios mensajero Hermes o Mercurio.

Luz de yeso: La de la luna.

Insignias de plata: Se refiere a las pulseras que les ponen a los niños al nacer con su nombre grabado en ellas.

Verde dominio: El color verde alude, además, a la inmadurez del recién nacido.

Olmo: Efectivamente, la casa que en Devon poseía Sylvia Plath estaba flanqueada por un

A los que ascienden la colina doliente
o se asientan en el desierto, hiriendo así el corazón de su
[madre.*

Quiero que sea una persona normal,
que me ame como yo le amo,
y que se case con quien desee y donde lo desee.

TERCERA VOZ:

Cálido mediodía en los prados. Los ranúnculos
se abrasan y funden, y los amantes
vienen, se van interminablemente.
Son negros y planos como las sombras.
¡Es tan maravilloso no tener ataduras!
Soy tan solitaria como la hierba. ¿Qué es lo que echo en falta?
Sea lo que sea, ¿lo encontraré algún día?

Los cisnes se han marchado. Aún recuerda
el río la blancura de sus cuerpos.
Aún se afana en perseguirlos con sus destellos.
Ahora descubre sus contornos en una nube.
¿Qué pájaro es ese que gime
con voz tan lastimera?
Dice: "Soy joven como nunca". Entonces, ¿qué es lo que echo en
[falta?

SEGUNDA VOZ:

Ya estoy en casa, a la luz de la lámpara. Las tardes se alargan.
Estoy remendando una camisola de seda: mi marido lee.
Con cuánta delicadeza la luz contiene estos objetos.
Flota una extraña humareda en el aire primaveral,
un humo que se apodera de los parques, de las pequeñas
[estatuas
y las tiñe de rosa, como si una ternura se hubiese despertado,
una ternura de las que no solían cansar, algo curativo.

Aguardo y me duelo. Creo que también yo he sido curativa.
Aún queda mucho por hacer. Mis manos
pueden bordar con finura esta tela. Mi marido
puede pasar y pasar las páginas de un libro.
Y de esta forma estamos juntos en casa, hasta muy tarde.
Al fin y al cabo, es sólo tiempo que pesa sobre nuestras manos.
Es sólo tiempo, y el tiempo no es algo material.

Puede que las calles se vuelvan súbitamente de papel, pero yo
[me recupero
de esta larga caída, y me encuentro a mí misma en la cama,
a salvo en el colchón, las manos unidas, como corresponde.
De nuevo me reencuentro. Ya no soy una sombra,
aunque una sombra surja ahora de mis pies. Soy una esposa.
La ciudad aguarda y se duele. Los pequeños herbajos
hinden la roca al nacer y verdean, rebosantes de vida.

Marzo 1962

gran olmo, árbol al que, por cierto, dedicó un magnífico poema incluido en "Ariel".

...madre: Estos versos encierran varias referencias bíblicas, v.gr., las tentaciones de Jesús en el desierto, el monte Getsemaní (la colina doliente o de los pesares) y la tristeza de la Virgen María, desdeñada por su propio hijo ante la multitud.

BIBLIOGRAFIA

Ariel, ed. Hiperión, Madrid 1985. Trad. de Ramón Buenaventura.

Antología, ed. Plaza y Janés. Trad. de Jesús Pardo.

Arboles de invierno, Revista "Quimera" de Literatura. Número Diciembre 1989. Trad. de Juan Abeleira.

La campana de cristal, ed. Edhasa, Barcelona 1982, Trad. de Elena Rius.

Cartas a mi madre, Ed. Grijalbo, Barcelona 1989, Trad. Montserrat Abelló y Mireia Bofill.

Sylvia Plath, una biografía de Linda W. Wagner-Martin, ed. Circe, Barcelona 1989.



"B 12"; coreografía: Jorma Uotinen. Teatro Municipal de Helsinki.

Teatro liberado

Contribución a la historia del teatro de vanguardia checo en los años veinte

Por **Vladimir Procházka**
traducción: Jaroslava Cajová

Quién haya llegado a cumplir cierta edad, conozca algo de la historia del teatro y se fije un poco en lo que pasa alrededor de él, a lo mejor llegará también a la conclusión de que en la Europa del siglo en curso el teatro conoció sus momentos cumbre en los empalmes de los años veinte y treinta y, más tarde, en el de los años cincuenta y sesenta. Por lo menos hasta ahora.

El primer período fue más naif y poético que el segundo, más racional y concreto. Los dos pasaron definitivamente a la historia. En Checoslovaquia se dice que el arte teatral es similar a la nieve: después de una fuerte nevada viene el deshielo total y a ver ¿quién se acuerda de la belleza de los copos de antaño?... La poca agua que quedó apenas alcanza para las lágrimas de los contemporáneos aunque, eso sí, de vez en cuando agracia con su frescura a cuántos se interesen por ella.

El momento clave de la historia del teatro checo de la segunda mitad de los años veinte es el surgimiento de

la vanguardia teatral. Desde el punto de vista histórico el concepto "vanguardia" abarca todos los esfuerzos de gente de teatro que, aproximadamente a partir de los finales del siglo XIX, intentan negar los procedimientos de realismo y naturalismo psicológico, incluyendo, pues, también el teatro simbolista, el teatro expresionista, etc.

En el contexto del teatro checo, el término "vanguardia teatral" designa la labor desarrollada por los experimentadores, ante todo a finales del segundo decenio de este siglo, más las actividades efectuadas por algunas compañías en la tercera década.

El teatro vanguardista checo posee encanto peculiar de un sueño naif, unido a la práctica y teoría concretas y racionales. Qué extraño. Hoy ya nadie sabe qué aspecto tuvieron aquellas veladas de poetismo, envueltas en tantas leyendas. Si efectivamente expresaban lo sustancial de aquella maravillosa época sobre ruedas con su poesía evocadora de lejanías, coches-cama, hilos telegráficos y de todo aquello que giraba, se movía, brillaba y relucía, yendo al encuentro de un

futuro nuevo, tan vertiginosamente cercano en aquel entonces y tan vertiginosamente lejano un poco después.

La teatrología no posee la fuerza mágica para hacer revivir el hechizo de una puesta en escena a partir de algunos datos, algunas críticas, amarillentas fotos y diseños de vestuario o escenografía. No obstante, la realidad de aquellos tiempos y la leyenda actual permanecen vivas: hay que contar con ellas, no se las puede eludir, más aún -todavía pueden inspirar. Quién sabe, por fin, cómo funciona lo del arte perecedero de copos de nieve.

Cuando se habla sobre la vanguardia teatral a nivel de Europa, se suele entender que se trata de la vanguardia soviética, la francesa y la alemana. Estoy convencido -y no es cuestión de exageraciones de un patriota enardecido- de que la vanguardia teatral checa formaba parte sustancial de aquella importante corriente artística.

Al apaciguarse la ola revolucionaria de la posguerra la evolución social en la recién fundada República Checoslovaca se vio determinada por dos factores fundamentales: la burguesía estableció su poder político y se produjo un corto período de coyuntura económica. Se seguían manifestando las contradicciones entre la

burguesía y el proletariado que llegaron a ser el problema social más grave de aquella época.

En el teatro checo dicha oposición se manifestó, entre otras, a través del surgimiento y desarrollo de una corriente de la cultura no oficial, de oposición, cuyo objetivo era crear un teatro en el espíritu socialista. Estas tendencias nuevas se perfilaron notablemente en la vanguardia teatral checa que se opuso a las prácticas ejercidas por las compañías oficiales y mercantiles, buscando e imponiendo nuevos principios de la expresión teatral, principios que correspondiesen a la nueva realidad de la posguerra y a la nueva fase de esfuerzos encaminados a impulsar el progreso social.

El teatro vanguardista tuvo una patente orientación antiburguesa, simpatizó con las reivindicaciones sociales de los obreros, se interesó por la estructuración justa de la sociedad, expresó sus simpatías por las realidades culturales y políticas de la Rusia nueva. El insigne teórico y director de escena Jindrich Honzl (1894-1953) definió el concepto de teatro de vanguardia como sigue: "La vanguardia artística es la conciencia de resistencia, es la liberación gradual y consciente de las convenciones de orden artístico y social cuyas contradicciones llegaron a ser catastróficamente irreconciliables".

Jindrich Honzl, sin duda la personalidad más relevante de la vanguardia teatral checa de los años veinte, iba preparando con su labor teórica la fundación del primer teatro vanguardista permanente. Cabe señalar que todo el "milieu" cultural contemporáneo dio su apoyo a los esfuerzos de esa índole. La opinión nueva se constituyó primero en el ámbito de la literatura y las artes plásticas. En 1920 fue fundada la Unión de la Cultura Moderna "Devetsil" (Trad. "Nueve-fuerzas"), que desarrolló iniciativas importantes en ese campo. En el propio año 1920 empezaron a aparecer obras poéticas, representantes de la nueva expresión poética, que aprovechaban las técnicas asociativas para ofrecer una visión sugestiva del mundo de cosas simples.

A la cabeza de esas expansiones artísticas estuvieron los poetas Vítězslav Nezval y Jaroslav Seifert y el novelista Vladislav Vancura. En 1922 Nezval publicó la primera pieza de poetismo, "Despacho sobre ruedas", que varios años más tarde llegó a convertirse en el manifiesto de la nueva concepción de teatro.

Jindrich Honzl expuso sus opiniones acerca del nuevo estilo teatral en artículos recogidos en el libro "El escenario girando" (1925). Allí señaló qué ventajas tienen teatros pequeños con determinados programas escogidos por personalidades fuertes, escenarios libres de presiones ejercidas por intereses mercantiles y deberes oficiales. Honzl trazó las tareas

de ese teatro nuevo: diferenciarse de la pasada psicología estilo Strindberg, del estatuarismo simbólico y de la crispación del expresionismo. Honzl determinó también cuál sería el principio en que se basase el estilo del teatro vanguardista que estaba a punto de entrar en la vida: éste no quería limitarse a reproducir las metáforas evocadas por el poeta sino que deseaba proporcionarle "en las realidades y condiciones propias de teatro nuevas metáforas escénicas".

Con una lucidez admirable Honzl vislumbró que la revista, preferida ya en aquel entonces por el género musical, era la forma idónea del nuevo drama escénico: "Es posible imaginarse que la historia de una pieza-revista tenga un desarrollo poético. En composiciones de síntesis escénicas. En la rica posibilidad del empleo de metáforas escénicas. En la polaridad estrófica de números escénicos. En la imagen poética del mundo como héroe colectivo".

Las actividades teóricas de la joven vanguardia así como sus primeros intentos realizados en las tablas, pasaron a una etapa nueva cuando empezó a trabajar el 8 de febrero de 1926 en un pequeño teatro praguense "Na slupi" el Teatro Liberado. Se trataba de una sección del grupo artístico "Devetsil", con Jindrich Honzl a la cabeza. La compañía la integraban en su mayoría actores jóvenes; fue encabezada por el director de escena Jiri Frejka (1904-1952). Frejka creó varias representaciones vanguardistas con los estudiantes del conservatorio dramático ya antes de la aparición del Teatro Liberado. Su escenificación de "Circo Dandin", adaptación de una de las comedias de Molière, fue un gran éxito. Los atributos principales de esa puesta en escena fueron la inspiración en los elementos de payasadas de circo, ejercicios de los trapezistas, la parodia dadaísta y la visión juguetona del mundo. En la labor del Teatro Liberado tomaron parte, además, otros destacados representantes de la cultura contemporánea, tales como el poeta Vítězslav Nezval o, en aquel entonces músico y, más tarde, prestigioso director de escena de vanguardia, Emil Frantisek Burian, y otros más.

Los creadores del Teatro Liberado desearon expresar su época, en la que vieron un período de vertiginosa coyuntura económica y espiritual, mediante la creación de un teatro nuevo; querían ofrecerlo a un público nuevo -el proletariado-. Según Honzl se propusieron liberar el teatro de estilizaciones, de irreales medios y procedimientos interpretativos, de falta de capacidad de conmover, de la pobreza emocional que caracterizaba la crisis que vivía el teatro en aquellos tiempos. "La vanguardia artística comunista busca el sentido de su creación en la fantasía que tiene la capacidad de descomponer y volver a

componer las vivencias de la realidad y de la vida misma de modo que al ser ordenada de manera nueva pueda surgir una imagen que unirá al lector estrechamente a la vida y lo ganará o convencerá para asumir un rol activo en este mundo real, para tomar parte activa en la contienda por el restablecimiento de mejores condiciones sociales, en las que la belleza no sería tan sólo propia de un verso, un cuadro, una estatua o una canción sino que llegaría a ser una propiedad de la vida y de la realidad". (J. Honzl).

El Teatro Liberado quiso proporcionarle al hombre moderno un espectáculo emocional, excitante, donde las entorpecedoras leyes de la cadena fabril que representan los días ordinarios significan poco al lado de la vida moderna con sus maravillosos descubrimientos técnicos, con la maestría sorprendente de los trapezistas y payasos, el griterío de los deportistas, los efectos sensoriales auditivos y visuales y el ritmo.

El empleo de metáforas poéticas, el audaz enlazamiento de historias, la imaginación abundante, el magnífico juego de emociones, virages sorprendentes y conexiones inesperadas -todo ello debió formar base de la nueva concepción teatral. Su fuerza debió emanar de la provocación de la fantasía, de aquella fantasía en la que la vanguardia veía una garantía para el futuro de la humanidad.

En el Teatro Liberado se divisaban desde los inicios dos líneas diferentes: la de Frejka y la Honzl. Frejka primero repitió todas sus puestas anteriores inaugurando el programa con el "Circo Dandin" y siguiendo con la antigua pieza francesa "Farsa de Mimin" y con "Muerte alegre" de Yevreinov. Frejka escenificó también "El despacho sobre ruedas" de Vítězslav Nezval. En enero de 1927 puso en escena "Seguro contra la muerte" de Y. Goll, su última pieza en las tablas del Teatro Liberado.

Durante el tiempo que permaneció en el Teatro Liberado Frejka se dedicó a desarrollar su teoría sobre el constructivismo aplicada a la comedia como su propia variante del estilo de Tairov, inclinándose hacia la nueva comedia de caracteres, hacia la libre fantasía de movimientos, de ritmos cambiantes, y de abreviaciones líricas. Frejka defendía el principio de la interpretación espontánea e impulsiva, no queriendo someterse a la rigurosa metodología de la dirección de Honzl. Los dos directores discreparon y en primavera de 1927 Frejka dejó el Teatro Liberado.

Jindrich Honzl, mayor que Frejka, fue un explorador sistemático, consciente de su objetivo. Rechazaba la comedialidad dadaísta de Frejka, al igual que su concepción de constructivismo, proponiéndose seguir detenidamente las posibilidades que ofrecía el estilo de poetismo. Por ello, en el período que permaneció en el Teatro Liberado, o sea desde los

comienzos de 1926 hasta el final de la temporada de 1929, presentó exclusivamente piezas poéticas intentando que su compleja composición fuese expresada de modo adecuado con medios metafóricos de interpretación, escenografía, música y baile.

Honzl escenificó, ante todo, una serie de obras líricas francesas: "Canario mudo" del dadaísta francés G. Ribémont-Dessaignes, más tarde la pieza surrealista "Verdugo peruano" del mismo autor. Siguió "Los senos de Tirésias" de G. Apollinaire, "Matusalén" de Y. Goll, "Orfeo" de J. Cocteau, "Rey Ubu" de A. Jarry. Honzl puso en escena, asimismo, obras de Marinetti, Romaine o del modernista ruso Lunz. También algunos escritores dramáticos checos le proporcionaron piezas poéticas. Entre las más importantes figuraban "Maestro y alumno" y "La chica enferma" de Vladislav Vancura, y "Despacho sobre ruedas" de Vítězslav Nezval.

Honzl centraba su atención en obras basadas en el metaforismo de nuevo tipo, o en piezas afines, insistiendo en la expresión escénica adecuada a sus características peculiares, aunque ello tuviese consecuencias negativas para la prosperidad económica del pequeño teatro semi-profesional. Esa línea la mantenía con la insistencia de un verdadero experimentador. Como director de escena Honzl insistía en la metafórica de la acción escénica aprovechando el sentido metafórico de palabras, gestos, movimiento, vestuario, motivos musicales, baile, pantomima, iluminación, juego de sombras, proyección de fotos y fotomontaje y -algo especialmente típico de él- objetos de atrezzo reales, creando seriales poéticos que rebozaban de ricos juegos de metamorfosis y de sentidos figurados.

En las presentaciones escenificadas por Honzl la acción escénica se expresaba a través de metáforas: el actor pudo transformarse temporalmente hasta en un decorado y, viceversa, una pieza de decorado, los objetos de atrezzo o la iluminación podían sustituir temporalmente al actor. El dramatismo de la puesta en escena no era sólo producto de las transformaciones de la función figurativa de todos los medios escénicos. Estos fueron los descubrimientos básicos obtenidos en los experimentos efectuados por el Teatro Liberado. Constituyen un aporte duradero de este teatro a la evolución de la cultura teatral checa.

Hoy en día es difícil decir cuáles de las premisas preconizadas por el Teatro Liberado se llevaron realmente a la práctica en las escenificaciones del mismo y cuáles de ellas se quedaron a nivel de pura teoría. Lo cierto es que la producción del Teatro Liberado fue muy exclusiva y singular y que el añorado público proletario no acudía a las funciones, más aún, había cada vez menos público a

nivel general.

La idea revolucionaria personificada en el concepto del hombre dotado de una fantasía ilimitada y de una imaginación fecunda poco tenía que ver con la realidad y sus autores no se percataron en ese momento de que las metas establecidas apuntaban mucho más lejos de lo que pudo haber parecido en el momento de la embriaguez inicial, y de que no se iban acercando a ellas a medida que iba avanzando el tiempo.

La revolución de la alegría, que se planteaba casi como un programa a realizar en la escenificación de "Despacho sobre ruedas" de Nezval (la obra fue puesta en escena en el Teatro Liberado tanto por Honzl como por Frejka), en la que un proletario se une a otro proletario o, mejor dicho, a

una proletaria al sonido de una música casi paradisíaca y al zumbido de hilos telegráficos, fue solamente una revolución engendrada en la fantasía e ideada para ella misma.

En verano de 1927 el Teatro Liberado dejó de ser una sección de "Devetsil" para convertirse en una empresa común de Honzl y de dos actores jóvenes -Jirí Voskovec (1905-1981) y Jan Werich (1905-1980). Voskovec y Werich estudiaron juntos en un liceo praguense y las vivencias de sus años de estudiantes fueron el punto de partida de su humor de intelectuales informados, un humor ingenioso de mucha soltura que correspondía, ante todo, a la mentalidad de la joven generación contemporánea.

En el momento de integrarse en la

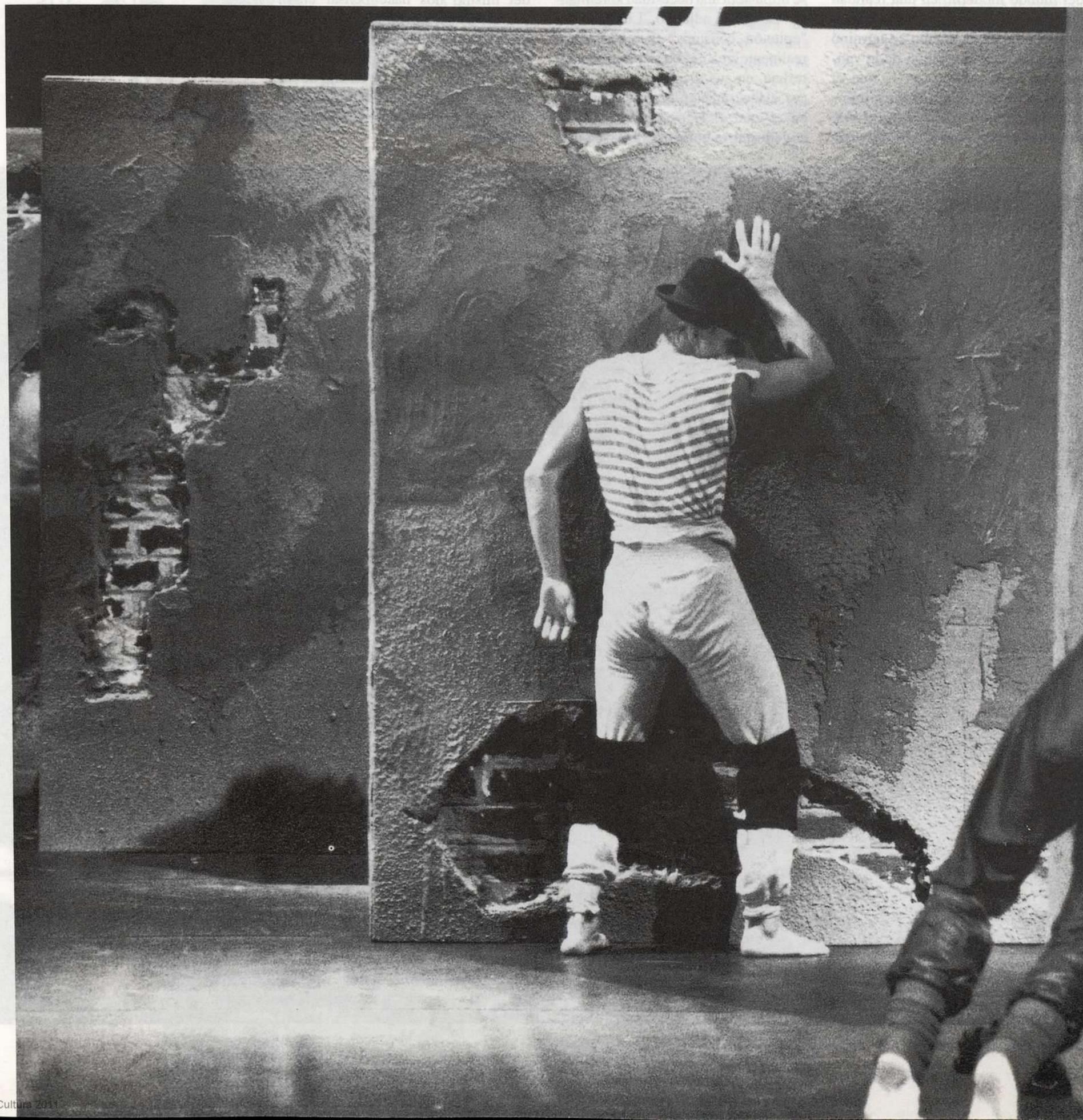
compañía del Teatro Liberado Voskovec y Werich tenían realizados varios reestrenos de su propia pieza "West Pocket Revue", originalmente escrita para ser interpretada en ocasión de un encuentro organizado por la "Asociación de Ex-Condíscipulos". El éxito inesperado de dicha revista condujo a sus autores a buscar una plataforma para poder presentarla de forma regular. La encontraron en las tablas del Teatro Liberado donde Honzl seguía empeñado en continuar con las veladas de poesía dramática vanguardista. Mientras que esas veladas atraían cada vez menos público, Voskovec y Werich se hacían cada vez más famosos para convertirse pronto en estrellas del mundo de teatro praguense.

Al analizar las premisas ideológicas y estéticas de Honzl, por una parte,

y de Voskovec y Werich, por otra parte, llegaríamos a la conclusión de que los conceptos de teatro de ambas partes eran casi idénticos. Pero a veces se producen paradojas implacables y así sucedió que aquello que la vanguardia teatral tenía soñado como la verdadera distracción para un público amplio resultó limitarse a un espectáculo exclusivo para un par de privilegiados y, al contrario, aquello que Voskovec y Werich idearon como diversión para unas personas escogidas llegó a sentar base del teatro checo más popular y concurrido de los años treinta.

El tiempo y la aceptación por parte del público decidieron a favor de Voskovec y Werich. Honzl llegó a ser el director de escena de sus obras. Desde la mitad del año 1929 el Teatro

"Punainen kuu", música de Astor Piazzolla, Villa-Lobos y Vangelis; coreografía: Jorma Uotinen. Teatro Municipal de Helsinki.



Liberado pasó a ser teatro de Voskovec y Werich (o de "V y W", como se les suele llamar) y de sus revistas.

A pesar de esas aparentes casualidades el destino o las vicisitudes del Teatro Liberado siguen una línea lógica y consecuente: su fundador, Jindrich Honzl, soñó con un teatro para el público del futuro, dotado de una imaginación asociativa, deseando algo que resultó ser irreal. Pero en Voskovec y Werich encontró unos actores capaces de llevar a la práctica y materializar esas premisas teóricas en su labor de intérpretes-autores, actores cuyo arte creador no se derivaba de teorías de partida aunque de hecho fuese su óptima realización.

El final de los años veinte irrumpió bruscamente en la concepción poética de juego y alegría. La crisis económica y el advenimiento del fascismo transformaron los milagros del mundo moderno en una realidad parecida más bien a un sueño horroroso. En aquel momento se terminó una etapa en la evolución de la vanguardia teatral checa, en la que el Teatro Liberado jugó el rol primordial. En los años treinta se registraron cambios importantes en la vanguar-

dia checa.

Jirí Frejka llegó a ser uno de los directores de escena de mayor prestigio en el Teatro Nacional de Praga. Jindrich Honzl participó, siempre como director de escena, en el desarrollo del Teatro Liberado de Voskovec y Werich, que adquirió carácter de teatro antifascista de mayor popularidad y eficacia política a nivel de todo el país. Emil Frantisek Burian fundó el teatro D 34 cuya importancia repercutió no solamente en la evolución del teatro checo. Pero el tercer decenio corresponde ya a otro capítulo de la historia de teatro checo.

Suele decirse que el nombre "Teatro Liberado" surgió casualmente, a raíz de la traducción incorrecta del título de un libro de Tairov, "Teatro suelto". De haber sido así tenía que ser una de esas casualidades afortunadas que permitió, una vez más, que se impusiera una necesidad apremiante. Ya que el adjetivo "Liberado" es "epiteton constans" de cada teatro realmente creador. La historia de teatro refleja, en sus manifestaciones básicas, el incesante proceso de liberación en el cual el teatro intenta sacudir aquello que es nocivo para él -según la

opinión de sus creadores- e introducir lo que ha de beneficiarlo. Así, unas veces se suprimen las costumbres bárbaras y al teatro se le dota de un orden fijo e inmutable, otras veces se elimina el tedioso orden para poder subrayar los arquetipos paganos de teatro. La espontaneidad de la improvisación es sustituida por la descripción realista de la vida y la imitación servil de la vida es rechazada en nombre de la fantasía y conexiones que la vida nunca podría tramar. Se construyen cuartas paredes imaginarias para que el actor pueda interpretar estados de ánimo de manera lo más convincente posible y se demolen esas cuartas paredes, junto con las de teatros, para que se alcance el contacto lo más estrecho posible con el espectador.

El teatro nunca deja de buscar vías de comunicación con el espectador. Si la historia de teatro y de la liberación del mismo nos hace pensar en el movimiento en un círculo vicioso, no estamos lejos de la verdad. Las reiteraciones trabajosas nos demuestran carencia de la sabiduría en uno de los géneros artísticos más antiguos siendo, a la vez, indicios de su indudable vitalidad.

Bibliografía

- J. Honzl: El escenario girando, Praga 1925
J. Honzl: La gloria y la miseria de los teatros, Praga, 1937
J. Honzl: Acerca del nuevo significado del arte, Praga 1956
M. Obst, A. Scherl: Acerca de la historia de la vanguardia teatral checa, Praga 1962
Historia del teatro checo IV, Praga 1983 (en especial el artículo de M. Obst "Teatro dramático desde el surgimiento de Checoslovaquia hasta los comienzos de la crisis económica 1918-1929")
V. Procházka: Dirección de escena de J. Honzl en el Teatro Liberado de Voskovec y Werich, Facultad de Filosofía de la Universidad Carolina, Praga, 1977



"Steppe" de Carolyn Carlson. (foto: Laurent Philippe)



Arriba, Valle-Inclán por Leal de Cámara. A la derecha, "Aguila de Blasón" filmada para televisión por José Antonio Páramo.

Proyección escénica de las "Comedias Bárbaras"

Por Juan Antonio Hormigón

Las "Comedias Bárbaras" de Valle-Inclán, son una trilogía. En su plan cronológico debe situarse en primer lugar "Cara de plata", seguida de "Aguila de blasón" y "Romance de lobos". Si nos atenemos a su redacción el orden es muy distinto. Las dos últimas se publicaron en libro o folletón entre 1.907 y 1.908, mientras que la que abre el ciclo vio la luz en la revista "La Plu-

ma" en 1.922. La aparición de las "Comedias" es estrictamente contemporánea de otra trilogía narrativa, la de "La Guerra Carlista", esta sí, concluida en breve tiempo. Coincide también con su primer libro de versos, "Aromas de leyenda", y con narraciones cortas tan significativas como "Una tertulia de antaño" (1.909). Precede en poco a "Voces de gesta" y "La corte de Estella". Si la inspiración temática de la mayor parte de estas obras son los lances de la Guerra Carlista última, con su cortejo de pasiones humanas, brutalidades, heroísmos, paisajes, luchas de facciones y de ideas, tanto "Aguila de Blasón" como "Romance de lobos" están impregnadas de "tradicionalismo" como ideología. El "tradicionalismo" para Valle-Inclán constituye un intento de superación del ordenamiento jurídico liberal-burgués y de las estructuras capitalistas de producción, que apenas han iniciado su proceso de expansión en España. No se traduce en posiciones políticas coherentes sino más bien en un conjunto de propósitos ambiguos. Es la respuesta al mundo mezquino y rapaz de la Restauración, su intento de superarlo a través de la poética exaltación de la sociedad patriarcal. Esta especie de utopía reaccionaria imposible, queda sobradamente contrarrestada por la poética y recursos estéticos utilizados por el escritor para desarrollar su Plan y Proyecto temático. El punto de vista de historiador, del que Valle hizo gala en muchas de sus obras, es patente en las "Comedias Bárbaras". La trilogía articula como eje la figura de don Juan Manuel Montenegro, tío en la ficción literaria del marqués de Bradomín, hidalgo entre feudal y cacique, vinculero, señor de vidas, haciendas y justicias, padre honorario y real muchas veces, de los habitantes de muchas leguas a la redonda de su casa solar. Como señaló Gómez Marín ("La idea de sociedad en Valle-Inclán"), reúne en su persona la condición del señor-amor, el padre y el juez. Atributos de raigambre feudal, mantenidos en ciertas bolsas sociológicas de la vida española a lo largo del siglo XIX y parte del XX.

Valle-Inclán muestra una palpable simpatía hacia su personaje pero ello no le impide ser veraz. Siente



nostalgia por esos hombres y las relaciones productivas y sociales que propiciaban su existencia. Piensa que el proceso de industrialización naciente, impulsado por la burguesía liberal, ha trastocado mortalmente un "Orden de las cosas" más armónico, iniciando un periodo de caos social, degradación, mezquindad y violencia. La garrula vulgaridad de los burgueses enriquecidos por la desamortización, sus ideas y actitudes, la consideración del dinero como valor máximo que legitima a los individuos, se le aparecen como culminaciones de la mediocridad chocarrera. Pero el escritor, situado conscientemente en el filo entre dos épocas y dos mentalidades diferenciadas, va a construir una crónica de la historia reciente de la España rural y feudal. Cantando las glorias del mayorazgo, descubrirá su crisis histórica mortal e inapelable. Subrayando las virtudes de la sociedad estamental, desvelará su impotencia para responder a los imperativos éticos, humanos y económicos que los nuevos tiempos plantean.

En este sentido puede afirmarse que Valle-Inclán sintetiza en su crónica del mayorazgo una parte de la historia de España. El propio escritor lo reconocía en 1.924, cuando respondió a Rivas Cheriff en una carta publicada en la revista "España": "He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que yo vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo; ya nadie volverá a ver vencileros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetas, lo mejor con todos sus vicios- eran los hidalgos, lo desaparecido".

He querido hacer hasta aquí una rápida síntesis de los aspectos substantivos de las "Comedias Bárbaras" en lo que toca a su contenido, significado y contexto temático. Mayor importancia tiene, en mi opinión, la estructura teatral adoptada por el escritor para su proyecto, no solo por lo que representa como sugerencia escénica, sino porque su decidida utilización posibilita la complejidad contradictoria de la crónica y le confiere rasgos insólitos en la historia del teatro español contemporáneo. Al escribir su trilogía "Bárbara", Valle-Inclán abandonó las formas dominantes en la escena española a lo largo de más de siglo y medio, para entroncar con la truncada tradición de "La Celestina" y buscar en Shakespeare su referente inmediato. Es verdad que por su estructura y su aliento épico y trágico a un tiempo, podrían quizás postularse puntos de contacto entre el plan general del tríptico y sus homólogos griegos. Posiblemente "La Orestíada" sea a los Atridas lo que las "Comedias Bárbaras" a los Montenegro. Sin embargo, el referente perceptible y confesado por el propio escritor en 1.927 y después, es Shakespeare.

La progresión discontinua y la síntesis temporal, que son características propias del teatro histórico shakespiriano, aparecen sistemáticamente utilizadas en la trilogía valleinclániana. La contraposición entre espacios y temporalidades individuales y colectivos, entre lo dramático y lo histórico, también. Incluso ese proceso mostrado impecablemente por Shakespeare en sus obras históricas de ascenso, gloria y caída de los reyes feudales que sueñan con dominar el mundo y someterlo, es similar a las fases de la crónica del vinculo que muestra a través de sus tres obras la gloria, degradación y hundimiento de Montenegro y su mundo.

Valle se adueña de las estructuras teatrales shakespirianas, no por el atractivo de su estructura libre, llena de claroscuros, que tanto subyugó a los dramaturgos del romanticismo, sino por su valor estructural. Lo hizo para abandonar la articulación cerrada y circular del drama burgués y proponer una relación abierta entre los espacios y temporalidades vividas por sus personajes y los tiempos y espacios en



que realmente vivían. La adopción de esta metodología le llevó finalmente a descubrir el valor de las formas narrativas cinematográficas como antídoto a un teatro en que las acciones se relatan y no se visualizan, no se hacen ostensibles. La entrevista publicada en "La Luz" en 1.933, es particularmente reveladora al respecto. Hace bastantes años que señalé la coincidencia existente entre el descubrimiento del montaje filmico llevado a cabo por Griffith, desarrollado después por Eiseinstein, y la estructura de montaje en paralelo que Valle da a "Cara de Plata". La organización del material literario en escenas o cuadros completos que poseen una autonomía relativa en el interior de la obra; la contraposición entre escenas o pasajes dentro del mismo cuadro, anticipan una forma de escritura teatral que dramaturgos como Brecht o Maiakovski iban a desarrollar años después.

Siguiendo la pista de la conexión shakespiriana, no quiero pasar por alto la relación más nítida e intrínseca de Montenegro con el Rey Lear. Jean Kott escribe a propósito de esta obra: "El tema del 'Rey Lear' es la descomposición y el derrumbamiento del mundo. El 'Rey Lear' comienza como las crónicas: por la división del Estado y la abdicación del monarca, y termina, también como ellas: por el advenimiento de un nuevo monarca. Aquí también, entre el prólogo y el epílogo transcurre una guerra civil. Pero, contrariamente a los dramas históricos y a las tragedias, el mundo no vuelve a componerse". No se trata pues de rastrear referencias anecdóticas entre ambos personajes, señaladas con curiosa agudeza por algunos contemporáneos de la aparición de la trilogía, sino de una relación más profunda en su estructura, metodología y objetivos. El desarrollo de las "Comedias Bárbaras", podría responder a una descripción global muy próxima a la que Kott hace de Lear.

Hasta aquí los aspectos propios de un análisis dramático de primera fase, reducidos a la síntesis constreñida propia de la ocasión y el lugar. A partir de aquí tendríamos que hablar de la proyección escénica de estas obras en concordancia con los planteamientos desarrollados, pero propiciando un abanico de innumerables sugerencias generadoras de respuestas estilísticas concretas del cuño más variopinto. Desearía recalcar no obstante, que a pesar de la indudable autonomía del texto en tanto que literatura dramática, sin olvidar tampoco las voces que durante décadas han negado cualquier filiación escénica a estas obras situándolas en el limbo irredento de las producciones insólitas, incalificables; consciente como soy de la dificultad que conlleva abordar su montaje por la complejidad técnica que implica, ignorar, o no comprender la necesaria e imprescindible ostensibilidad teatral de esta apabullante creación de la literatura dramática española contemporánea, significaría contraerlas, reducir las, cercenarlas de su objetivo intrínseco que no es otro que su visualización a través de las prácticas concretas de su puesta en escena. A riesgo de ser simple enunciador de propósitos pero sabedor de que otra cosa no puedo hacer, me atrevo a avanzar algunas hipótesis.

El estilo escénico global de la trilogía vendrá sin duda definido por una acumulación de instancias estilísticas parciales. En líneas generales se advierte un predominio expresionista en el conjunto, pero no es difícil hallar escenas concretas de un grotesco contraído, cargado ya de resonancias esperpénticas. Basta recordar en este sentido las escenas quinta, sexta y séptima de la cuarta jornada de "Águila de Blasón", que constituyen un episodio autónomo en tres secuencias dentro de la totalidad de la obra. Pero además podrían hallarse rasgos de un



Valle Inclán en su casa de Madrid, en 1.914.

tenebrismo no expresionista sino antropológico, en la medida que puede serlo la iconografía de ciertas tradiciones populares. Restallan a veces pasajes épicos y todo el tríptico se halla impregnado de esa tradición realista española tan ajena al naturalismo, que si podría constituir una afirmación disuasoria absoluta. Esta variedad permite un amplio abanico de posibilidades y establece unos acusados márgenes de riesgo.

En segundo lugar señalaría como problema la concreción física, dinámica y gestual del personaje de Montenegro. Pensar en la puesta en escena de las "Comedias Bárbaras" sin un actor técnico y conceptualmente capaz de dominar y descubrir las complejidades y recovecos del personaje, implicaría renunciar al imprescindible punto de referencia temático de la trilogía.

En tercer lugar debo hacer referencia a las cuestiones de infraestructura y a su corolario que no es otro que la economía teatral. Abordar un proyecto de este tipo supone contar con un conjunto humano que pueda asumirlo en condiciones, y un espacio que cuente con los recursos técnicos imprescindibles para montarlo con garantías.

Por último quisiera señalar un deseo: acometer la trilogía en su conjunto. Ofrecerla en la totalidad de desarrollo con el que fue concebida. Pero esto es ya algo más que una sugerencia.

BUENOS AIRES

El escenario es la calle

Por Osvaldo Calatayud

Desde la llegada de la democracia a la Argentina, Buenos Aires, y muchas otras partes del país han aceptado una nueva forma de teatro: El Callejero. Numerosos grupos invaden las calles de las ciudades y pueblos en busca de los espectadores que no se acercan a los teatros tradicionales. Es un teatro itinerante que realiza dramatizaciones de fuertes vínculos con raíces populares. Improvisan sus escenarios en parques y plazas, y como dicen alguno "si la gente no viene hacia nosotros, nosotros iremos a ellos".

Son grupos de auto-gestión. No bien se instaló la democracia en el país que devolvía la esperanza en la vigencia de la libertad de expresión, se hizo visible este fenómeno grupal que pronto se convirtió en un movimiento que persiste hasta el día de hoy.

Estos grupos nacidos en 1980, durante mucho tiempo fueron corridos de las plazas y de los espacios alejados de la tradición burguesa. Pero, poco a poco, fueron encontrando su lugar. Enrique Dacal (Teatro de la Libertad), uno de los directores protagonistas de este fenómeno nos dice: "Los grupos de auto-gestión, con



A la derecha, "Del Misil a la flor" y abajo, "Los tíos del camino", ambas por el grupo teatral "La obra".





Arriba, grupo teatral "Dorrego" e "Ilusiones y porfias" por el grupo "Diablolmundo"; abajo, "El heroico Bairoletto" por el "Teatro de la libertad"

reconocimiento tardío según la costumbre, siguen concretando los hechos teatrales que en definitiva importan y transforman el panorama. En sus elecciones temáticas, en su dramaturgia, en su estética, pueden notarse indisolubles uniones con el lenguaje y el imaginario de nuestra más acendrada cultura. La memoria está presente en ellos, como tema, como forma de organización, como puente dramático de unión y multiplicación. A través de un trabajo constante, un grande y colectivo ejercicio de pensamiento y accionar críticos. Constituyen una enorme contribución a la tarea de crear y difundir un teatro cuya forma y contenido apunten a reconstituir una verdadera identidad popular".

Es de destacar que en esta labor están muchos de los teatrístas importantes del país, hijos y nietos del viejo movimiento de teatro independiente.

Ya ha transcurrido una década de esta tarea y aún falta el análisis profundo y serio de esta realidad. Hay una deuda aún pendiente frente a uno de los momentos de nuestro transitar teatral más compacto y creativo. Pero volvamos al comienzo de esta manifestación. Toda esta práctica necesitaba una preparación especial, no era lo mismo actuar en la calle que en un escenario a la italiana en un confortable edificio. Debemos tener en cuenta que si bien el teatro argentino nace sobre la arena del circo, posteriormente la tendencia fue crear un actor en la técnica de Stanislavki, alejado totalmente de todas las posibilidades cirqueras. Había que preparar un nuevo actor, y crear una nueva puesta en escena. Paco Redondo de La Agrupación Humorística la Tristeza, manifiesta: "Ante la necesidad de encontrar lenguajes que puedan sustentar el dinamismo de esta estructura, echa-

mos mano a una heterogeneidad de técnicas (medios de comunicación de masas, historieta, estilos de actuación) y materiales (plásticos, sonoros).

De esta manera reelaboramos medios que han sido marginados, tanto por el teatro culto, como por una estética que oficiante de realismo (naturalismo mentiroso), oculta sus propios mecanismos de producción. Tomamos del teatro popular su complicidad con el público (participación activa en la decodificación, legalización de la convención), del grotesco su trazo virulento (las situaciones cabalgadas sobre opuestos y la caracterización exacerbada), de la murga el desparpajo y la transgresión (transformismo, desenmascaramiento a través de la máscara, exceso). Partiendo de ciertas hipótesis biomecánicas, buscamos la puesta "en cuerpo" de los conflictos para proyectarlos más allá de las palabras. Recorremos desde las diversas técnicas del uso del cuerpo el mismo camino de la estructura, del espectáculo a la fiesta, de la máscara al rostro (titeres, zancos, banderas, máscaras, clown). Héctor Alvarellos del grupo La Obra, comenta que "en algunos casos se utilizó una recopilación histórica del siglo XVI que abarca el período en que el actor sale al camino y ocupa su espacio con la creación de la compañía ambulante.

En 1985, en la III Asamblea Mundial de Educación de Adultos realizada en Buenos Aires y organizada por la CEAAL (Centro de Educación de Adultos de América Latina), se dio un fuerte impulso al teatro de grupos. Se resolvió crear redes de teatro popular. Primero una nacional para luego integrar una red latinoamericana. A partir de 1988, la Red de Buenos Aires y Gran Buenos Aires se

transformó en el MOTEPO (Movimiento de Teatro Popular) y en el interior del país nacieron movimientos regionales en Santa Fe, Río Negro y Tucumán.

Los grupos allí nucleados patrocinaron encuentros, a manera de festivales, para intercambiar experiencias e incrementar el trabajo. En la actualidad forman el MOTEPO-Buenos Aires: AGRUPACIÓN HUMORÍSTICA LA TRISTEZA, LA TRIFULCA DE LA BOCA, CENTRO DE INVESTIGACIONES TITIRITERAS, DIABLOMUNDO, COOPERATIVA DE AUTOGESTION, COOPERATIVA TEATRAL RAYUELA, GRUPO CATALINAS SUR, GRUPO DEL ENCUENTRO, GRUPO TEATRAL LA OBRA, TEATREROS AMBULANTES LOS CALANDRACAS.

La tarea ha sidio dura y continuada, he aquí algunos números para comprobarlo:

800 funciones entre 1984 y 1984 del "Juan Moreira" callejero por el TEATRO DE LA LIBERTAD. 3 años ininterrumpidos de "Boca-River" por el Grupo DORREGO. 40.000 espectadores anuales documentados para "El Fuego", "El payaso y el pan" y "De ilusiones y Porfias", por el Grupo DIABLOMUNDO.

"Escuela de Payasos", creación de EL CLU DEL CLAUN, representada hasta el cansancio por esta agrupación.

El trabajo exitoso de "LA BANDA DE LA RISA" para llegar a un merecido reconocimiento con su espectáculo "Los Faustos", participando en varios festivales internacionales como Vancouver (Canadá) y Caracas (Venezuela). La realización magnífica de LIBERTABLAS, con "Sueños de una noche de Verano". Todo esto, más incontables funciones realizadas en los lugares más extraños por grupos como EL TEATRITO, LOS KELONIOS, OTRA HISTORIA, GRUPO DE TEATRO LIBRE, LOS MELLI, LAS GAMBAS AL AJILLO, DELINCUENTES COMUNES (Córdoba), EL TALLER (Mendoza), TEATRO DE HOY (Tucumán) GRUPO JUJEÑO DE TEATRO (Jujuy), LITORAL (Rosario), LIBRES (Río Negro), etc.

Para finalizar, podemos afirmar que ya ha pasado una década y que el movimiento iniciado en los 80, con persecuciones y encarcelamientos aún está vivo, porque a través de su obstinación produce historias y crea imágenes en que todos nos reconocemos. Además, está en permanente crecimiento porque tiene una ideología clara, cuando manifiesta en su documento original en 1986:

"A quienes utilicen el teatro como herramienta e instrumento de comunicación en un sentido liberador, contribuyendo a reconstruir una identidad nacional y social distorsionada por la cultura dominante".

Havel, el dramaturgo y el personaje

Por Luis de Tavira

Vaclav Havel resulta un caso insólito de la historia reciente. Se trata de un milagro teatral. Una especie de triunfo pirandelliano en el que el autor accede a la realidad convertido en uno de los personajes de su propia ficción.

El caso asombroso de por sí, trasciende los parámetros de lo imaginable cuando el *dramaturgo* se metamorfosea en el *personaje* del presidente de una nación postmoderna, héroe de una insospechada revolución pacífica, líder moral de una profunda renovación social.

Al final de los sesenta, Marcuse escribía: "Es precisamente por virtud de la Forma por lo que el arte trasciende la realidad dada, trabaja en la realidad establecida contra la realidad establecida; (...) esta exigencia estalla en la situación del arte contemporáneo..." y acusaba a las vanguardias artísticas de aquel entonces, de ser "transformaciones ilusorias" que sólo persiguen una "justicia poética" que nunca acaba por encarnar en la realidad. Así, conminaba a los artistas a asumir una tarea fundamental: la construcción de la sociedad como obra de arte.

A inicio de los 90, esta metamorfosis más calderoniana que kafkiana del *dramaturgo* Havel en el *personaje* Havel, contesta elocuentemente a Marcuse.

En la comedia *Largo desolato* (1984), el dramaturgo Havel crea al personaje Leopold Koprika. Se trata de un intelectual disidente que espera ser arrestado por la policía política; Havel acaba de salir de la cárcel. Koprika, igual que Havel, está sartreanamente dispuesto a sufrir las consecuencias que conllevan los compromisos de la conciencia; pero su decisión no le confiere la fuerza que debiera emanar de la convicción que lo invita a sacrificarse por un ideal. Con ironía despiadada, Havel hace lo posible por añejar de su personaje los vestuarios del héroe y lo convierte en antihéroe. El propósito del dramaturgo es vencer a un personaje que se le impone; un personaje que salido de sus manos, se le escapa para surgir triunfante en el eco entusiasmado del público y desde allí lo confronta, transfigurado en la mitificación del mártir. Entonces el combate del dramaturgo consiste en reducir a su personaje a su humilde condición de persona mediocre, alienada, incapaz de realizar una síntesis digna y humana. Pero la obra contiene una ironía mayor; en realidad, el dramaturgo lucha contra su *alter ego*: el disidente, nuevo santo de la hagiografía, carga su destino sin gloria, como Sísifo su roca. Koprika preferiría hacer teatro para huir de su destino, pero no se puede: Havel escri-

bía esta obra en 1984. Hoy, algo más poderoso que su voluntad, su propio teatro, lo ha atrapado y lo ha obligado a trascender su condición de autor hacia un más allá que Havel llama responsabilidad.

La ironía, máximo don del dramaturgo, lo ha convertido en el personaje de una realidad que ya comienza a pedirle las respuestas a las preguntas que formuló en sus ficciones.

No es nuevo en la historia el caso de artistas que hicieron política, ni de políticos que hicieron arte. Sin embargo, el caso de Havel es diferente; porque se trata de un hombre de teatro, que sólo hizo teatro y que por continuar haciéndolo, frente a los obstáculos para hacerlo, fue convirtiéndose lentamente en político y asumiendo lentamente sus consecuencias hasta verse sorpresivamente convertido en símbolo de las aspiraciones sociales y conminando a la presidencia. No es pues el caso de otros artistas cuya obra y gestión política ha convivido autónomas. En

Havel es el mismo quehacer teatral lo que se convirtió en revolución. Y esto es quizá lo más entusiasmante y ejemplar del caso. Porque para entenderlo hacen falta, entre otras muchas, por lo menos dos explicaciones. Una tiene que ver directamente con la naturaleza del teatro, en cuanto arte colectivo y efímero, suma de todas las artes que consiste en el ejercicio cotidiano de una organización destinada a la creación de mundos ficticios, repúblicas ideales. Otra explicación indispensable tendrá que acercarnos a la importancia y a la trascendencia que logró tener el teatro en la sociedad checoslovaca de los años recientes. Porque no en balde fue en torno a los teatros de Praga donde se convocó y gestó el movimiento que culminó en el triunfo admirable de la *revolución de terciopelo*. Y no en balde es el dramaturgo repetidamente censurado y tenaz como el *soldado Sweik*, identificado con sus personajes, que han devuelto a la palabra su sentido llano y común, el que resulta el símbolo de la esperanza popular, por encima

del mismo Dubcek, líder histórico de la *Primavera de Praga*. He aquí una clave a discernir para comprender nuestros tiempos y resignificar la importancia de las relaciones teatro-sociedad que tanto preocuparon al sabio Brecht.

Paradójicamente, entre nosotros la obra de Havel recorrerá el camino inverso. Para los checos y eslovacos el teatro de Havel se ha convertido en patrimonio espiritual y tal como Calderón en *El Gran Teatro del Mundo* demandaba al autor los dones de la providencia, los suyos han elegido a Havel presidente. Nosotros habremos de apresurarnos a cubrir la asignatura pendiente de su teatro, en virtud de su sorpresiva presidencia. La verdad es que de no haber sido por su reciente notoriedad política el teatro de Havel habría seguido desconocido para gran parte del mundo, como suele suceder con tantos autores propios y extraños cuya obra es tan valiosa o más que la de los notables. Sólo que el caso de Havel exige una doble reflexión: la de la admirable eficacia de sus obras y la de la no menos admirable receptividad de su público. Luego la censura fue tímida.

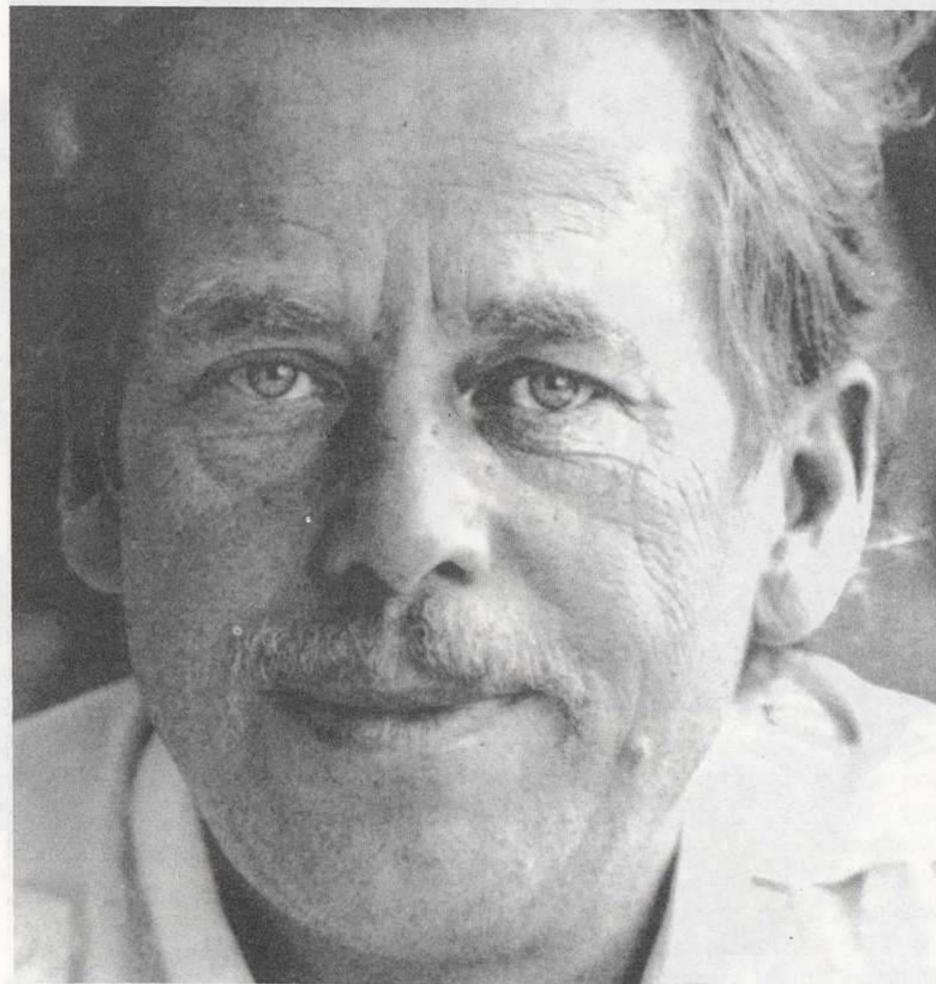
La primera publicación en castellano de alguna obra de Havel data de este año y es debida a la encomiable tarea de la Asociación de Directores de Escena de España que nos ofrece en una edición de Juan Antonio Hormigón las obras:

Memorándum y el Error; la primera de 1965, la segunda de 1983, muestran elocuentemente dos puntos claves en la trayectoria de un autor que va ascendiendo del existencialismo crítico hacia el compromiso político más inconcebiblemente escéptico. En ambos casos persiste la preocupación por atender a la más sólida vocación de la dramaturgia de este siglo: Conquistar la eficacia de un nuevo realismo. En Havel esto se traduce en dos preocupaciones fundamentales, herencia de las mejores vanguardias anteriores: Primero, como en Piscator, el realismo como una objetividad imparcial y desapasionada, sin partido, sin ideología, sin estructuras prefabricadas, desnudo frente al juicio y en manos de una inteligencia pura; seguido, como en Beckett, el realismo como recuperación de la palabra, lacónica y a la vez plena, ajena al cliché y a la demagogia, una palabra para el día de hoy, que valga más que el silencio.

Havel dijo en la Feria de Frankfurt, al recibir el Premio de la Paz: "¿No es la verdadera vocación del intelectual desconfiar de la palabra y acusarla de los horrores que pueden habitar ocultos en su seno?" Inaudita reflexión en un dramaturgo. Recuerda a Pinter, el dramaturgo que no dice lo que se dice para decir lo que no se

EL PAÍS, miércoles 17 de octubre de 1990

65



¿PODRÍA ÉL SER NUESTRO EMPLEADO?

Vaclav Havel trabaja día y noche para una Checoslovaquia nueva, verdaderamente democrática, y para una economía que funcione. Esperamos que aún encuentre tiempo para escribir otra novela u otra obra de teatro.

Es un motivo suficiente para que no nos hagamos ilusiones de que algún día pueda ser nuestro empleado. A pesar de esto, por lo que se refiere a sus ideas y a su mentalidad, encajaría perfectamente con nosotros.

Aunque sólo sea por su concepción de cómo se ha de trabajar en equipo. Una concepción que refleja nuestra manera de trabajar.

Somos Origin. Una nueva denominación para un conjunto de más de 3.000 especialistas en Telemáticas. Tecnología de la Información y Automatización.

Trabajamos en 50 oficinas, a escala humana, en 12

países diferentes. Diseñando y llevando a cabo grandes proyectos para compañías locales e internacionales.

Proyectos que se nos han adjudicado, no sólo porque hacemos bien nuestro trabajo, sino porque somos especiales. Creemos que la automatización ha de subordinarse a la gente, y no al revés.

Una visión que no se puede separar de una concepción de la estructura de las compañías. Y en esto estamos de acuerdo con las ideas de Vaclav Havel.

En su libro "Disturbing the peace" señala que mientras aplaudimos los cambios en el mundo socialista, la gran mayoría de las compañías multinacionales están estructuradas más o menos como un estado socialista.

Con un poder central, una estructura jerárquica y poco espacio para el desarrollo humano. (En

el mundo "libre" lo llamamos estructuras verticales).

Vaclav Havel cree que esto también debería cambiar en el mundo occidental. Y nosotros estamos totalmente de acuerdo.

En toda organización, las armas decisivas contra la rigidez son el desarrollo y la responsabilidad personal.

Sabemos que no podemos conseguir que Vaclav Havel venga a trabajar con nosotros.

Pero esperamos encontrar gente con talento, con una visión y una mentalidad similar, para trabajar con nosotros. Sea como empleados o como futuros clientes. Para más información, llame al teléfono:

Origin/Barcelona
93-3320112.

ORIGIN

Origin. The human resource for software projects.

Origin: Barcelona, Bombay, Bruselas, Cambridge, Chicago, Eindhoven, Hamburgo, Illinois, London, Manchester, Milán, New York, París, São Paulo, Solothurn, Taipei.

Anuncio publicado en prensa con la imagen de Havel.

dice. No es extraño el parentesco entre estos autores. Sin embargo, su ubicación geopolítica deriva en una paradoja.

Pinter festejaba entusiasmado hace unos años el triunfo sandinista, y lo saludaba como "la revolución de los poetas". Años después, Havel convertido en estadista se apresura a visitar a Violeta Chamorro y la saluda como símbolo de una "tierna democracia".

¡Oh, paradoja! ¡Oh, Carpe diem!

Canonizado el Santo, obrado el milagro, el muerto sepultado, terminada la función, la historia sigue y *the show must go on*. Es la hora de las consecuencias y las responsabilidades. De las respuestas. Una caravana de preguntas va esperando su turno. Aquí por lo pronto, me preocupa una que parece deuda histórica: ¿Qué va a pasar con el teatro en Checoslovaquia?

Ahora que el hombre de teatro Havel es el Presidente Havel, ¿cómo subsistirá la extraordinaria estructura del teatro público -subvencionado de Checoslovaquia, al vendaval mercantilista con que el capitalismo aniquila la eficacia del arte?

Hasta 1989, nos informa J.A. Hormigón: "Checoslovaquia contaba con una red de teatros de las más

densas del mundo, con numerosos elencos, un impresionante repertorio, profesionales del más alto nivel en las especialidades escénicas. Existen 51 conjuntos dramáticos estables, 12 compañías de ópera (con sus solistas, coros, ballets y orquestas), 13 de opereta, 12 elencos independientes de ballet, 5 teatros especializados en espectáculos para niños y jóvenes, 16 teatros de guiñol, 4 grupos de pantomima y 2 escenificaciones poéticas. En toda la República hay 96 edificios teatrales, algunos con varias salas. Cada temporada se ofrecen 22.000 representaciones a las que asisten más de 8.5 millones de espectadores. El promedio de ocupación de las salas es del 90 por ciento. Cada año se estrenan 600 espectáculos. Todas las tareas inherentes a la vida teatral son atendidas por 13.000 personas. Los teatros pequeños cuentan con compañías permanentes de 30 a 40 actores, las grandes pueden superar el centenar. Existen tres Escuelas Superiores de Teatro en Praga, Brno y Bratislava, donde se forman actores, directores de escena, escenógrafos, dramaturgos y técnicos...".

Datos como estos van despejando el misterio y el asombro se traslada del efecto hacia sus causas. ¡Qué poderosa vida teatral estaba detrás del

aparente fenómeno espontáneo llamado Havel.

Por ello mismo, cuando tuve el privilegio de comparecer en persona frente al Presidente Havel, en su reciente visita a México, le pregunté: ¿Qué va a pasar con el teatro en Checoslovaquia? Me contestó que la libertad de expresión estará garantizada, pero que irán desapareciendo los subsidios. Y que los teatros deberán irse convirtiendo en negocios autofinanciables. Y siguió explicándome con singular entusiasmo cómo funciona el teatro comercial en los países capitalistas; sólo que ya no le puse atención, porque me distraje pensando que eso ya me lo sé muy bien y aún no alcanzo a entender en qué consiste una libertad de expresión que sólo se alcanza si consigues los dólares suficientes para ejercerla en un idioma rentable... ¡Oh paradoja! ¡Oh ironía! ¡Carpe diem!

"PROCESO" (México)
agosto de 1.990

Un buen profesor de actores

Por Juan Pastor

Un profesor de actores es aquel que "de alguna manera" se compromete con la formación artística del actor. Con ello doy a entender que huyo de toda definición de lo que debe ser un buen profesor de teatro y simplemente me limitaré a dar criterios de lo que para mí, y para muchos de mi profesión, es ser un buen profesor de Teatro. Posteriormente me centraré en lo que puede ser una buena formación de un profesor de teatro.

Pero antes de abordar el tema, sería interesante incidir en lo que difiere la enseñanza teatral de la enseñanza en general o si hay una especial naturaleza que la diferencia de otras clases de enseñanzas. En esencia hay algo diferenciador en su contenido. Mientras que la "Enseñanza" en general, estimula el crecimiento en un estudiante a través de la materia estudiada y que no forma parte naturalmente de su individualidad, la enseñanza teatral tiene como verdadera materia la personalidad individual del estudiante. La materia o contenido no se dá al estudiante, está ya en el estudiante y hay que descubrirla.

Con esto podríamos decir que un buen profesor de Teatro es aquel que persigue el desarrollo de la personalidad individual creativa del estudiante. Pero antes de nada me voy a centrar un poco en esa "especial naturaleza" de nuestra enseñanza y que podríamos describir de la siguiente forma:

- A- Lo que el profesor enseña o CONTENIDO.
- B - Para o por qué lo enseña o PROPOSITO.
- C - Cómo lo enseña o METODOLOGÍA.

En cuanto al contenido a lo específico de la naturaleza creativa, a la personalidad artística: ¿es posible definirlo? ¿Se podría describir por metáforas, imágenes, impresiones? o, ¿reconocerlo con el corazón? Cómo podemos encontrar palabras para identificar lo imposible, lo fantástico, lo extraño, lo repentino, ... De nuevo huyo de toda definición.

En cuanto al "propósito", teniendo en cuenta que "ese" contenido



"El caballero de Olmedo" de Lope de Vega; CNTC; dirección: Miguel Narros. (foto: Ros Ribas)

supuestamente se encuentra "ya" en el estudiante y futuro actor, un buen profesor de teatro debería:

- 1 - Ayudar al estudiante a descubrir la parte latente de su personalidad y expresarla.
- 2 - Ayudarle a crear formas a través de las cuales él pueda *comunicar* esa personalidad enriquecida.
- 3 - Ensanche esa personalidad del estudiante a través de los recursos tomados del mundo (de la vida).
- 4 - Desarrollar la habilidad del estudiante para crear cambios en su personalidad y que él comunique.
- 5 - En general, desarrollar ciertos hábitos actorales necesarios para el ejercicio de su profesión.
- 6 - Inspirar en él una obsesión por la verdad artística en su trabajo.

En cuanto al método, teniendo en cuenta qué método es aquello que *cada* en enseñante utiliza para el desarrollo de su actividad, y que por lo tanto todo el que se dedica a ella lo utiliza, podríamos decir que no existen métodos malos sino profesores incapaces. Todo método es válido si el enseñante primero lo ha aprendido de una forma activa, ha hecho su proceso subjetivo, se ha enfrentado contra sus problemas como creador y ese proceso subjetivo lo ha convertido en conceptos objetivos para aplicarlo con otras personas. De manera

B - Enseñara hacia individualidades diferenciadas mas que dando normas comunes.

C - Insistiera en enseñar uno a uno.

D - Expusiera a los estudiantes a una práctica continuada, pues un actor ante todo actúa.

A continuación me gustaría transcribir una carta de Mr. Lapicki, director de la Escuela Superior de Teatro de Varsovia que para mí es un ejemplo de lo que podría ser una forma ideal de desarrollar un método y ponerlo en práctica en una escuela determinada.

"Yo veo tres caminos para llegar a ser un buen profesor de actores: El primero, el más fácil, es contratar a un experimentado actor que está interesado en la pedagogía teatral. Es mejor si ese actor tiene una experiencia de 15 o 20 años en el escenario, así puede ofrecer esa experiencia profesional a los estudiantes. Naturalmente él tiene su propio método de actuación. De vez en cuando este procedimiento puede ser aceptable. Cuando el profesor es un buen actor su experiencia podría ser útil. Su camino de enseñar es correcto.

El segundo camino. Un joven actor interesado en la enseñanza, entra en una escuela como asistente. Trabaja con un profesor y aprende de él todo lo que es posible. De vez en cuando el profesor le permite dirigir pequeños ejercicios a sus estudiantes. Pasados tres o cuatro años de ayudante, el joven actor impaciente y aburrido,

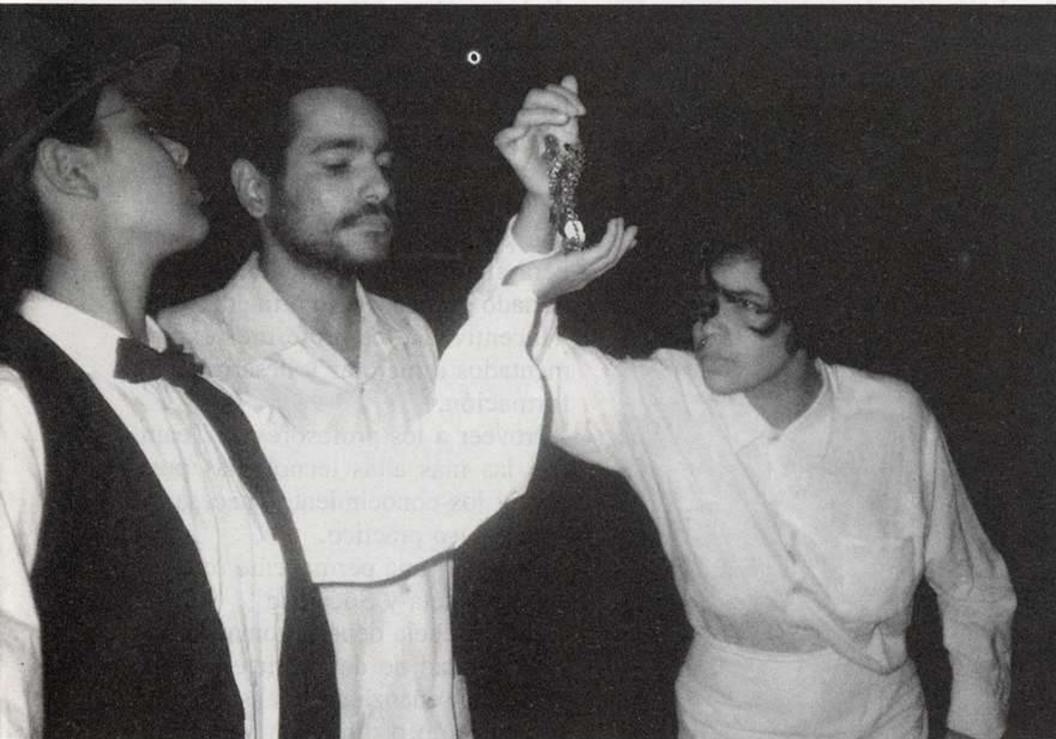


"Las amistades peligrosas" por la Royal Shakespeare Company; dirección: David Leveaux.

durante, 5, 7 años y el joven actor/profesor sigue en el Teatro al mismo tiempo practicando su profesión. Es una condición obligada. Poco a poco llega a ser autosuficiente hasta poder estar cualificado como profesor. El maestro es su promotor como en la Universidad durante la obtención del doctorado. Su camino es el mejor porque se elimina de una forma natural a aquellos que no tienen vocación pedagógica. Durante los años de asistencia, el joven profesor gana experiencia enfrentando diferentes métodos de enseñanza observando a otros profesores y al mismo tiempo desarrolla su propio método".

Naturalmente las realidades polaca y española, posiblemente, son muy diferentes, pero el comentario de este hombre de teatro de bastante prestigio en el campo de la enseñanza teatral nos puede servir un poco de reflexión de lo que realmente debe ser la aplicación de una metodología para la enseñanza teatral. Como dice mi mejor maestro, William Layton, a quien debo tanto y tanto, "... no se trata de imitarme sino de incorporar algo, enriqueciéndolo cada uno con sus experiencias propias. Yo pongo la semilla y luego cada uno ha de crear su forma concreta, su evolución".

Los cursos de formación actoral, son por su naturaleza multidisciplinarios. Exigen una gran variedad de materias o especialidades, ninguna de ellas enseñadas por sí misma y que han de estar integradas en un "todo" que desarrollará la creatividad individual del estudiante y le capacitará para el desarrollo de su profesión. Creo que es muy difícil pedirles a un conjunto de individualidades con talento que se pongan de acuerdo y subordinen o formen parte de un "todo". Algunas escuelas se limitan a contratar a eminentes profesores o directores y les da una libertad total. Esto produce resultados, sobre todo si el profesor que le ha tocado al estudiante tiene talento para la enseñanza y es un buen profesional del Teatro. Pero, no obstante, y si ello fuera posible (medios, presupuestos, tiempo) ¿no sería mejor intentar una pedagogía común y crear un equipo coherente de enseñantes?. Claro que como todos sabemos esto crea considerables problemas a la hora de ponerse de acuerdo. Una pregunta que lanzo al aire; ¿la enseñanza oficial puede plantearse esto?, o ¿sólo la privada?. De cualquier forma, así como el enseñante posee una especialidad, el equipo de profesores ideal sería el de un grupo de polifacéticos que dominara una especialidad que a modo de uni-



"Requiem", por el colectivo del ISA de La Habana; dirección: Eduardo Camacho.

que el método XX se ha convertido en su propio método. El método ideal es el propio método de uno, desarrollado a partir de las enseñanzas de otro u otros maestros de la interpretación. Naturalmente si se acopla dentro de la estructura y objetivos de una escuela con una pedagogía común y dentro de un equipo coherente de enseñanza, mejor que mejor.

Sería interesante que todo método:

A - Enseñara por imágenes, metáforas, fantasía, sugestión y sorpresa.

deja la escuela porque tiene muchas propuestas interesantes en el Teatro, el Cine o la Televisión, y hace su propia carrera. Pero al cabo de los 10 o 15 años, siente "morriña" de la escuela y vuelve. Si es un buen actor, con su previa experiencia pedagógica como asistente, deberá ser ahora, incluso, mejor que su viejo maestro.

El tercer camino es el más serio: Un joven actor después de tres o cuatro años de experiencia y habiendo mostrado algunos resultados exitosos, entra en una escuela como asistente de un maestro. Trabajan juntos

dad cubrirían el todo para ser estudiado. O dicho de otra manera, el equipo ideal estaría formado por buenos especialistas en las diferentes áreas de la formación actoral pero con un conocimiento o experiencia personal de la práctica teatral. Esto es muy importante no solamente en los profesores de interpretación sino también en los de movimiento y voz. Lo ideal sería que todos ellos hubieran sido actores profesionales.

Uno de los errores que a mi entender se presentan en la formación actoral, es pensar que los enseñantes de Teatro no necesitan investigar sobre sí mismos, con su propia experiencia, los problemas estéticos y expresivos que los actores han de solucionar. Los profesores de Teatro deberían tener una formación profesional, no sólo estudiada, *todos* excepto aquellos traídos para enseñanzas muy específicas (esgrima, alguna teórica, etc...) deberían tener experiencia en la práctica teatral. Todo conocimiento especialista debe ser un conocimiento activo, de la misma forma que toda experiencia. O lo que es lo mismo. Debo ser consciente de lo que sé. Procesos subjetivos deben llegar a ser conceptos objetivos. El profesor de Teatro aprende a enseñar lo que en él antes ha experimentado. La preparación para la enseñanza es así una verificación del conocimiento recibido. Esto en términos generales, claro está. El caso es, que mi enseñanza es parte de mi aprendizaje.

Resumen, ¿cómo educamos o entrenamos a ese ideal profesor?: El primer escalón esencial y al que me he referido anteriormente es la for-

mación básica e imprescindible actoral, (sería ideal que hubiera una escuela mixta de profesores de Teatro y actores donde el alumno no decidiera su especialización hasta los últimos años, pero esto creo que es del todo imposible en nuestro país).

El segundo escalón: Los estudiantes para enseñantes aprenden a conocer conceptualmente lo que ya han experimentado con ellos mismos. Insisto que el conocimiento conceptual solamente, no es sustituto de una directa experiencia personal.

El tercer escalón, sería el de la práctica con estudiantes en una clase, naturalmente dirigido por un profesor o asistiendo a un profesor en su primera etapa.

De esta forma el aprendizaje para la enseñanza como parte del proceso de la propia enseñanza, elimina algo el miedo a la palabra pedagogía y el error de una excesiva enseñanza teórica, como ocurre muchas veces, y no quiero decir con esto que la teoría no es válida, sino que no debe ser el principal modo de aprendizaje. Y así tendremos las bases de los más avanzados estudios de la enseñanza, el triple proceso, enseñanza experimental, análisis y transmisión de conocimientos adquiridos.

No creo que sea el momento para hablar de un posible programa o esquema de programa sobre estos cursos especializados para la enseñanza teatral, pero sí sería interesante comentar que en otros países hablan de una duración de dos años, teniendo en cuenta que ya se ha pasado por una titulación básica o el primer escalón profesional ya está superado. Tam-

bién requieren que el estudiante se especialice en actuación, voz o movimiento, aunque últimamente se tiende a no dividir la parte física y vocal, a no ser que se trate de una alta especialización. Naturalmente los programas de las diferentes especialidades se diferencian entre sí, aunque no en lo esencial. Por ejemplo, el especializado en voz va a una mayor profundización en la psicología del lenguaje, etc...

De la misma forma que se tiende en nuestro país hacia una concienciación sobre la necesidad de la enseñanza teatral para acceder a la Profesión, igualmente deberíamos insistir en la necesidad de una formación para el enseñante. De todos es conocido el comentario "... es un actor de talento, pero no sabe enseñar".

En los próximos años asistiremos a la consolidación y desarrollo de la figura del profesor de Teatro. En muchos países de todo el mundo como URSS, China, Alemania..., existen ya escuelas especializadas en la formación de futuros enseñantes; en muchos otros países, como Suecia, Inglaterra, Yugoslavia, etc..., existe la especialización, o se están planteando la creación de escuelas especiales, y no me refiero a profesores de Drama o especialistas en Teatro en la Educación, sino a la especialidad de Profesor de Teatro para profesionales. Puede que sea osado todavía hoy en día, en nuestro país, hablar de la formación del Profesor de Teatro cuando todavía no se acepta del todo la necesidad de una verdadera formación actoral que necesariamente pasa por las escuelas de Teatro, pero si no quere-

mos perder otro tren como tantos perdimos, deberíamos reflexionar partiendo de nuestras limitaciones, sobre la posibilidad de crear una especialidad en las Escuelas de Teatro para postgraduados, o profesionales con un alto curriculum interesados en la enseñanza. Gente a la que se pudiera ayudar a que funcionaran como pedagogos con una visión en los procesos profesionales, que familiarizaran el trabajo profesional con las habilidades de la enseñanza. Y no me refiero a cursillos de corta duración que tan de moda se han puesto últimamente y que tan peligrosos pueden llegar a ser (esos cursillos, los más largos de 4 o 5 semanas que en sí mismos pueden ser muy válidos pero que tomados desordenadamente pueden ser catastróficos para la formación integral del actor en una primera fase) sino a una formación a largo plazo.

Y para terminar, me gustaría transcribir unas recomendaciones que representantes de las escuelas teatrales más prestigiosas de todo el mundo de común acuerdo, hacían desde Estocolmo, para mejorar la formación de sus profesores:

- Clarificar y desarrollar la identidad artística de cada Escuela. Solamente desde esa identidad artística es posible establecer una coherencia y una dinámica pedagógica.
- Pedir que cada profesor de Teatro, tenga su propia carrera artística profesional, a pesar de los problemas que esto pueda crear. Las dos actividades se enriquecen entre sí.
- Dar a los profesores la oportunidad de tener otras experiencias en otras escuelas como profesores invitados o como observadores a niveles nacional e internacional.
- Crear un contexto en el cual los nuevos profesores tendrán la oportunidad de crecer, incluso después de una primera dificultad. De otra manera algún buen candidato sería eliminado después de su primer intento.
- Incentivar a los profesores experimentados a mejorar y desarrollar su formación.
- Proveer a los profesores de Teatro con las más altas tecnologías posibles y los conocimientos necesarios para su uso práctico.
- Mantener una permanente relación entre Escuela y Sociedad.
- Cada escuela debería tomar la responsabilidad de descubrir el talento para la enseñanza de sus estudiantes de actuación o dirección y posibilitarle los pasos para desarrollarlo.
- Una Escuela de Teatro debe ser una "forma" de creación no una repetición del pasado y una Escuela de Teatro debe ser un "fogón" para el desarrollo de los estudiantes. Un profesor de Teatro es una guía para su evolución.



"Ubu rey" de Jarry, por el teatro Katona Josef; dirección: Gábor Zsambéki.



"La pasión de Drácula" por el Teatro de la Danza de Madrid (Foto: Vaallinas)

LIBROS

Por Juancho Asenjo

PINTAHIERROS de Heinrich Henkel

Traducción de Feliú Formosa
Publicaciones de la ADE.

Serie Literatura Dramática n.º 7. Madrid
1990. 140 pgs.

Heinrich Henkel, nacido en Koblenza (República Federal Alemana) en 1937, hijo de campesinos y pintor de profesión. Recorrió más de 20 empresas de diferentes ciudades alemanas antes de emigrar a Suiza en 1964 donde ejerció su profesión de pintor y comenzó a escribir teatro.

"Pintahierros" fue estrenada el 17 de septiembre de 1970 con puesta en escena de Horst Siede. De esta obra se realizaron más de 30 montajes diferentes en la República Federal Alemana, además de escenificaciones en otros países europeos.

Como dice Juan Antonio Hormigón en el prólogo "Henkel ejemplifica al trabajador manual consciente de su condición que responde al llamamiento de 'tomar la pluma'".

Los hechos que se nos exponen no sabemos si los vivió el autor personalmente o le

fueron contados por algún otro trabajador que conoció aquella experiencia.

Henkel nos presenta a dos pintores de larguísima tubos de hierro que laboran en un enorme corredor subterráneo. Son dos formas diferentes de entender la vida y el trabajo. El anciano cuya vida son los tubos, y la empresa para la que trabaja es algo suyo que defiende frente a cualquier ataque o insinuación. Es conformista, le gusta su situación laboral. El realizar bien su labor es primordial. El joven conoce otro mundo, ahora algunas ventajas que tenía en el exterior. Al comienzo muestra una tímida rebeldía que se atenuará a lo largo del segundo acto.

Ambos mantienen posturas distantes respecto al sistema y a las condiciones de trabajo. El viejo no quiere darse cuenta del peligro que representa el gas tóxico que contienen los tubos y el inhalar constantemente pintura. La catástrofe es inevitable, según las secciones de sucesos de los diarios será un "accidente de trabajo" más.

Henkel posee una gran habilidad para el diálogo y un hondo conocimiento del ser humano. No necesita moralinas para hacer refle-

xionar al espectador, son suficientes los hechos que nos muestra.

La edición del libro se completa con una selección de poemas y con un amplio artículo sobre la "Literatura obrera".

MEMORANDUM Y EL ERROR de Vacláv Havel

Traducción de Borja Ortiz de Gondra y
Juan Antonio Hormigón
Publicaciones de la ADE

Serie Literatura Dramática n.º 8

Se trata de las dos primeras obras teatrales de Havel que se traducen al castellano —ya han sido publicadas otras piezas en catalán—.

Vacláv Havel nació en Praga en 1936 y, como nos cuenta en su autorretrato, intentó estudiar en varias facultades pero no fue admitido. Entonces debió encaminarse hacia la economía del transporte automovilístico, que fue la única Facultad que lo aceptó. Después de hacer el servicio militar fue rechazado en las Facultades de Cinematografía y de Teatro. Comenzó a trabajar —como

maquinista en el teatro ABC; un año más tarde ingresó en el teatro Na Zabradli también como maquinista—, después realizó la labor de secretario, luego de lector para finalizar como dramaturgo. En 1961 volvió a intentar el ingreso en la Facultad de Teatro y, de nuevo, fue rechazado.

Su primera obra data de 1963 "Fiesta campestre". "Memorandum" (1965) es su segunda obra. En ella Havel indaga en la realidad cotidiana de su país; no son problemas tangibles a primera vista ni que aparezcan en los periódicos, no se les da importancia, sin embargo están presentes en la vida ordinaria de los ciudadanos. Havel nos habla de un mundo de pequeñas rencillas, de odios, incompreensión, debilidades, egoísmos... Describe dos mundos que chocan frontalmente: el oficial —alejado de la realidad— y el verdadero —el que se padece día a día—.

Havel utiliza fórmulas de un absurdo bastante primitivo.

"El error" (1983) es una obra corta; más bien una escena que Havel escribió después de salir de la cárcel. Describe una prisión en la que unos presos intentan demostrar su poder de forma despótica contra otros presos por el hecho de atemorizar, aterrorizar y demostrar que existen unas relaciones de poder suficientemente demarcadas.

El personaje principal —el Kapo— es un dictador. Llevado a un espacio mínimo tiene las mismas características que otros tiranos: intenta justificar de forma racional el ultraje, los desafueros que comete contra el resto de los detenidos, sobre todo contra los que no aceptan su liderazgo.

LA CALANDRIA de Bibbiena.

Traducción y edición de Margarita García Galán
Publicaciones de la ADE.

Serie Literatura Dramática n.º 9

Madrid 1990. 130 pgs.

Bibbiena —pseudónimo de Bernardo Dovizi— nació en Bibbiena (1479) y murió en Roma (1520).

Fue un hombre del Renacimiento: llegó a ser Cardenal, político activo y escritor.

Ayudó a Giovanni de Medici a llegar al papado (tras la muerte de Julio II) y fue

EL ESPACIO EDITORIAL IBERO-AMERICANO está formado por las siguientes revistas:

TRAMOYA	(MEXICO)
ESPACIO	(ARGENTINA)
MASCARA	(MEXICO)
LATIN AMERICAN THEATRE ...	(EEUU)
ACTUEMOS	(COLOMBIA)
CONJUNTO	(CUBA)
APUNTES	(CHILE)
DIOGENES	(EEUU)
TABLAS	(CUBA)
GESTOS	(EEUU)
EL PUBLICO	(ESPANA)
PRIMER ACTO	(ESPANA)
A.D.E.	(ESPANA)

secretario suyo. Como diplomático promovió la alianza de casi toda Europa contra Francia en 1515, además de otras acciones de importancia.

Nos ha llegado únicamente una de sus comedias "La Calandria", representada en Urbino (1513).

No tenemos noticia de que se haya traducido y publicado en España a lo largo de los siglos.

El teatro renacentista se fundamenta en representar o imitar la realidad; el gusto y deseo del público era poder presenciar una comedia que mantuviera los moldes del teatro clásico y la tradición medieval.

La autora de la traducción y edición —Margarita García Galán— sitúa la construcción de la comedia sobre tres pilares: la representación fiel al mundo cotidiano, la fiesta celebrativa y participativa y el espectáculo deslumbrante y maravilloso, que se identificaban plenamente con la filosofía de vida cortesana.

"La Calandria" se aleja de los arquetipos de Plauto aunque conserva la estructura dramática. Utiliza párrafos completos de "El Decamerón" de Bocaccio, dándoles un estilo idealizante.

"La Calandria" muestra la comicidad, la burla, la risa y el equívoco como componentes de la fiesta.

La edición de Margarita García Galán contribuye a situar a Bibbiena dentro de su época y de su contexto cultural, además de proporcionarnos interesantes claves para la comprensión de la comedia.

La traducción es muy buena; conserva los hipébatos e intenta ser lo más fiel posible al estilo del autor. Choca con una dificultad prácticamente insalvable: los distintos registros dialectales y los matices y diferencias lingüísticas entre los personajes, condicionadas por su clase social y por su región de origen.

PRIMER CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA

Ponencias y Debates.

Edición de Juan Antonio Hormigón

Transcripción y corrección de los debates.

Inmaculada Alvear.

Publicaciones de la ADE.

Serie. Debates

Mallorca 1988. 195 pgs.

El Primer Congreso de la ADE tuvo lugar en Palma de Mallorca, del 26 al 28 de febrero de 1988, organizado con la colaboración del Consell Insular de Mallorca.

Seis años tuvieron que pasar desde la creación de la Asociación para que llegara el esperado momento; la celebración de la primera reunión nacional de directores de escena, para que se creara un marco de ponencias, debates, propuestas, intercambio de experiencias... Un foro al que pudieran acudir representantes de todas las comunidades Autónomas.

El libro puede dividirse en varios apartados: Ponencias y debates del congreso, opiniones post-congresuales, artículos de prensa con motivo del acontecimiento, resoluciones y una serie de artículos publicados con anterioridad en la Revista ADE.

Las ponencias leídas y discutidas durante las tres jornadas de trabajo que duró la con-

vención, trataron sobre: La condición del director de escena: Autoría, condición social y problemática laboral, con las exposiciones de Emilio Hernández y Angel Facio que suscitaron un gran debate entre algunos de los asistentes.

El segundo día estuvo dedicado a los problemas estéticos y técnicos de la escenificación con participación de Jaume Melendres, Agustín Iglesias y Frederic Roda, con un debate menos apasionado que el día anterior.

El último día Antonio Andres, Juan A. Hormigón, Jordi Mesalles y Joan Ollé hablaron acerca del director de escena ante la política teatral, ofreciendo los ponentes su visión de la política teatral en las distintas comunidades autónomas del Estado.

Entre las resoluciones del Congreso destacan algunas que han perseguido los directores desde hace muchos años:

— La consideración del director de escena como autor del espectáculo teatral.

— La distribución más equitativa de los fondos dedicados al teatro.

— El rompimiento de las barreras existentes para la libre expresión del director de escena.

— La posibilidad de ejercer con libertad su trabajo sin tener que estar condicionado por la no disponibilidad de salas, espacios físicos para desarrollar esta labor.

Este Primer Congreso sirvió para consolidar la Asociación y fue el empujón que necesitaba para proyectos posteriores que se van realizando sin prisa pero sin pausa.

GUIDA AL MIMO E AL CLOW de Rossano Balsinelli y

Livio Negri

Ed. Rizzoli.

Milano 1982. 206 pgs.

Guía básica para toda persona que esté interesada por el teatro gestual.

De forma alfabética, con reseñas especializadas, nos da a conocer a los mimos, payasos y grupos dedicados al teatro del gesto. Contiene numerosas fotos y algunos apéndices sobre la construcción de máscaras y una relación de todos los festivales dedicados principalmente al circo y al mimo.

TEATRO BREVE Y EL OCULTO ENEMIGO DEL PROFESOR SCHNEIDER

de Carmen Resino.

Ed. Fundamentos.

Madrid 1990. 169 pgs.

Este volumen ofrece una muestra del teatro de Carmen Resino —fecunda autora que sólo ha estrenado en círculos marginales—. Por una parte ocho piezas breves, sin nexo de unión, con temas variados y propuestas estéticas diferentes, aunque todas poseen un denominador común: el fracaso del ser humano.

La segunda parte está constituida por una pieza larga "El oculto enemigo del profesor Schneider", donde se contraponen la libertad y el destino, triunfando este último como sucedía en las tragedias griegas. Las convergencias entre el acusador y el acusado, figuras antagónicas —teóricamente— pero unidas por la fatalidad.

En esta temporada la Compañía Uroc-Teatro que dirige **Juan Margallo**, estrenará "Paralelos 92", en colaboración con el INAEM del Ministerio de Cultura.

"Trampa para pájaros", escrita por José Luis Alonso de Santos, será el próximo espectáculo que dirija nuestro compañero **Gerardo Malla**.

La Compañía "Achiperre" de Zamora que dirige **Cándido de Castro**, fue invitada al M.A.R.S. Internacional de París del 26 al 29 de septiembre, representando al teatro infantil de España con la obra "Datrebil, 7 cuentos y un espejo", basado en cuentos del escritor catalán Miguel Obiols.

La Compañía "Taula Rodona" de Palma de Mallorca, que dirige **Adolfo Díez Ezquerro**, ha estrenado dos espectáculos, uno, "Imatge mullada", obra del colectivo y del artista plástico Marto, que aporta el espacio físico adecuado para los personajes; el otro estreno es producto de una colaboración de dicha compañía con la O.N.C.E. de Baleares. Son ya tres años de trabajo con actores invidentes y cuyo último trabajo ha sido, "La locura del Decamerón" basado en la conocida obra "El Decamerón" de G. Boccaccio.

Durante los meses de verano, **Karla Barro** ha impartido un curso de "Interpretación Teatral, Expresión Corporal y Crítica". Este seminario ha estado dirigido a un grupo de actores de la Asociación "Cuarto Teatro" de Madrid.

En el marco de seminario Plástico-Teatral sobre mitología cubana y a partir de unos mitos primigenios cubanos recogidos por Samuel Feijóo, **Eduardo Camacho**, asociado de la ADE, junto con un colectivo de estudiantes del Instituto Superior de Arte de La Habana, han realizado el espectáculo "Requiem". Dicho espectáculo que está dirigido por el propio Camacho, será estrenado en esta ciudad el día 23 de noviembre de 1990.

En la sala Candilejas de Madrid, "**Nineto y Absurdino**" han comenzado sus actuaciones. Durante el mes de septiembre han estado con el espectáculo "Johnny Guitar" y en octubre con "El puente de Waterloo".

Nuestro compañero **Juan Antonio Quintana** ha recibido el "Premio Ciudad de Valladolid" 1990, por la adaptación y dramaturgia de la obra "Romeo y Julieta" de Shakespeare. Este premio se concede normalmente a un autor finalizada la temporada teatral de Valladolid.

En el marco del Festival de Otoño que organiza la Comunidad de Madrid, el 19 de septiembre José Luis Alonso Mañes, ha estrenado la obra de Jacinto Benavente, "**Rosas de Otoño**".

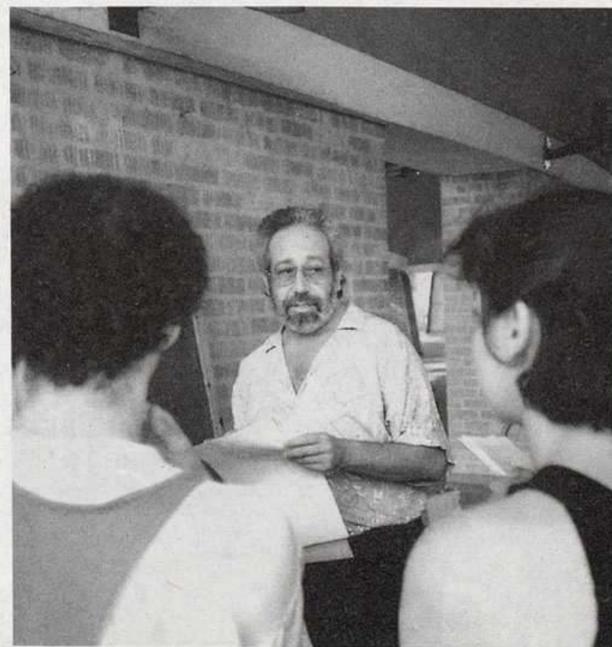
Con la colaboración de instituciones de casi todas las Comunidades Autónomas de España: C.A.T., Centre Dramatic de Valencia, OCSA, Teatro Arriaga de Bilbao, Diputación Provincial de Zaragoza, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Música 92 (Valencia), Teatro Bretón de Logroño, Centro Dramático Nacional y el INAEM del Ministerio de Cultura, **Emilio Hernández** estrenará el 9 de enero en el



"Yerma" de García Lorca, por el Teatro del Norte; dirección: Etelvino Vázquez. (foto: Rafa Pérez)



"Hamlet Máquina" de H. Müller, por "Atalaya" de Sevilla; dirección: Ricardo Iniesta.



Eduardo Camacho impartiendo un seminario en la ISA de La Habana.

Centre Dramatic de Valencia, "Voces de Gesta" de Valle Inclán. El estreno en Madrid será en febrero en el María Guerrero.

Dentro del Festival de Avilés, la compañía El Teatro del Norte ha estrenado la obra "Yerma", dirigida por **Etelvino Vázquez**. La obra ha recibido críticas bastante controvertidas.

La compañía Atalaya que dirige **Ricardo Iniesta**, ha abierto la temporada en el londinense Watermans Art Centre, dentro del XXV Festival Internacional de Cardiff, con la obra de Heiner Müller, "Hamlet-Máquina". Así mismo, participó en el Festival de Teatro de Aradeo (Italia). Su próximo proyecto será una obra de José Manuel Olivero, "Espejismos", que será coproducida con el Centro Andaluz de Teatro y se estrenará en la Sala Olimpia de Madrid.

La librería FAE de Barcelona de nuestro compañero **Jordi Doderó**, ofrece a todos los asociados un 10% de descuento en los libros que compren. Esta librería teatral se encuentra en la calle Ramón i Cajal 87, de Barcelona.

Este mes de octubre ha comenzado en Segovia la Campaña de Teatro Escolar en el teatro Juan Bravo, con la obra "Popof vuela a los árboles" basado en un relato de Janosch y cuya adaptación y dirección corre a cargo de **Maite Hernández**.

Así mismo nuestra compañera estrenará en el mes de diciembre, en ese mismo teatro, la obra de Rivas Cheriff, "Un sueño de la razón", coproducida con la Junta de Castilla y León y la Diputación de Segovia.

Desde el pasado 5 de octubre, "Ensayo 100" ha comenzado su tercera temporada en su Sala de Teatro de Madrid. La obra estrenada ha sido "A lo mejor, mujer", escrita y dirigida por **Jorge Eines**, y mantendrá sus representaciones durante los fines de semana. El espectáculo, como en años anteriores, cuenta con la colaboración del INAEM del Ministerio de Cultura.

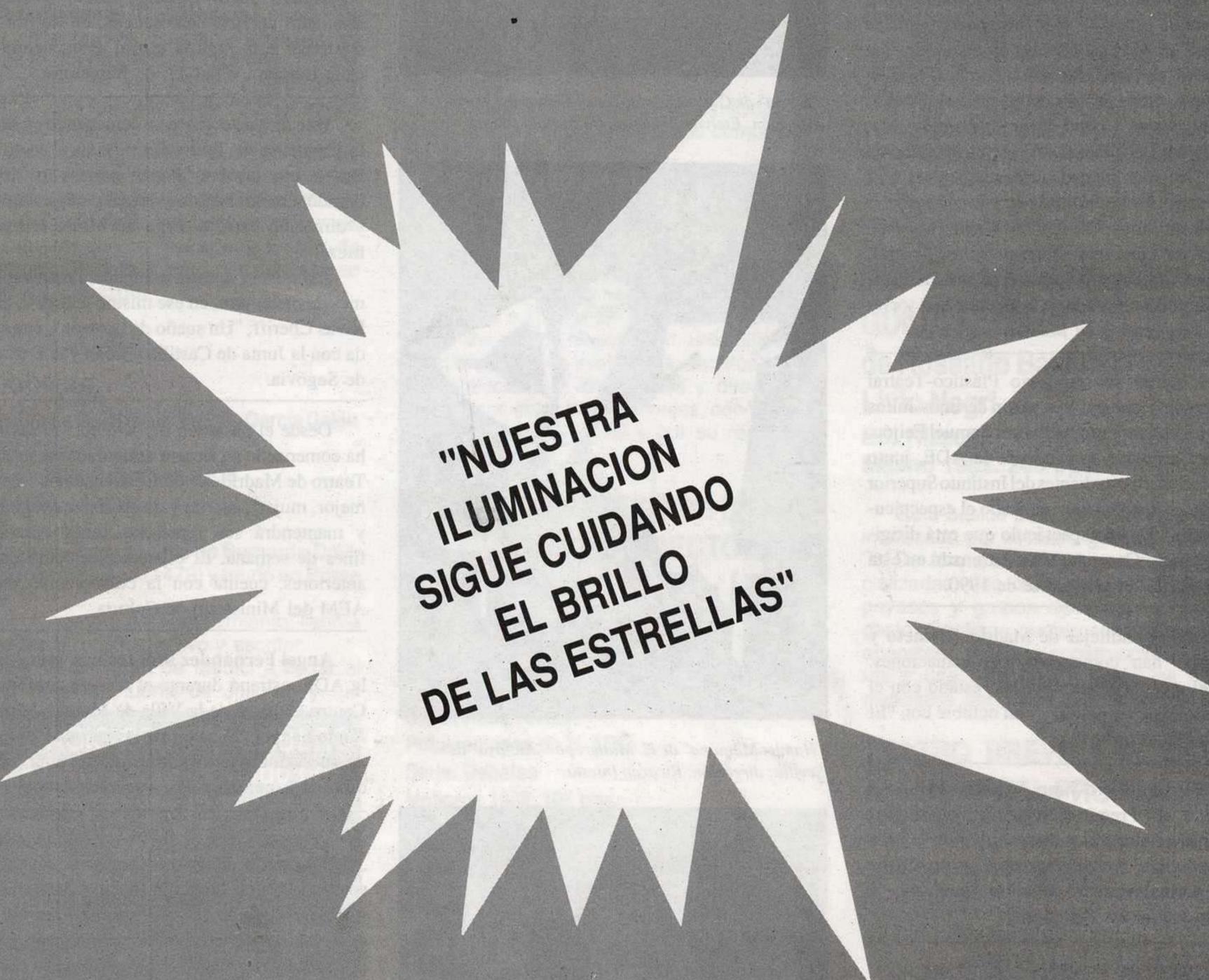
Angel Fernández Montesinos, presidente de la ADE, estrenó durante el mes de octubre en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, la obra de Jaime Salom, "El señor de las patrañas". Después de su estancia en Madrid, iniciará una gira por diferentes autonomías.

Del 8 al 25 del pasado mes de septiembre, **Juan Antonio Hormigón** impartió un seminario sobre "El teatro de Valle Inclán", en La Habana (Cuba). El evento estuvo organizado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y se desarrolló en el Teatro Estudio. Este seminario constituye la primera etapa de la puesta en escena de "Luces de Bohemia", cuya realización está prevista para 1991.

Invitado por el CELCIT-Argentina, llevó a cabo igualmente un taller en Buenos Aires, del 26 de septiembre al 5 de octubre, en torno al tema: "Del texto al espectáculo: metodología del trabajo dramático". Las sesiones de trabajo tuvieron lugar en el Teatro San Martín contando con un nutrido grupo de participaciones. Así mismo mantuvo un encuentro con investigadores teatrales en la sede del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.



**UNA EMPRESA
AL SERVICIO
DEL ESPECTACULO**



**"NUESTRA
ILUMINACION
SIGUE CUIDANDO
EL BRILLO
DE LAS ESTRELLAS"**

SERVICIO 24 HORAS

Condesa de Venadito, 6 - Tel. 404 88 55
28027 MADRID

Pintor Josep Pinós, 36 - Tel. 427 64 68
08031 BARCELONA

* * *
**LAMPARAS - FILTROS DE COLOR - FOCOS EN BAJA TENSION
TELEVISION - TEATRO - CINE**